

*De Stefano Maderno
à Joseph Chinard*

GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

*De Stefano Maderno
à Joseph Chinard*

DU 10 SEPTEMBRE AU 25 OCTOBRE 2014
11 QUAI VOLTAIRE 75007 PARIS

| | |
|---|----|
| STEFANO MADERNO | 6 |
| <i>L'Empereur Commode en gladiateur</i> | |
| FRANÇOIS DUQUESNOY..... | 12 |
| <i>Apollon</i> | |
| GASPARD MARSY..... | 16 |
| <i>Deucalion et Pyrrha</i> | |
| ANTONIO RAGGI | 20 |
| <i>Buste de Louis XIV</i> | |
| HEINRICH MEYRING (ENRICO MERENGO) | 26 |
| <i>Buste de la Vierge Marie</i> | |
| ANTOINE COYZEVOX (attribué à ; ou à son entourage)..... | 30 |
| <i>Le Grand Dauphin</i> | |
| PIERRE VARIN..... | 32 |
| <i>L'Ivresse d'une jeune bacchante</i> | |
| MARC ARCIS | 40 |
| <i>Louis XIV</i> | |
| REMY FRANÇOIS CHASSEL..... | 44 |
| <i>Buste de Charles V, duc de Lorraine</i> | |
| FRANCESCO BERTOS | 46 |
| <i>Neptune et Amphitrite</i> | |
| FRANCESCO BERTOS | 50 |
| <i>Allégorie de l'Amérique</i> | |
| ANTOINE-MICHEL PERRACHE..... | 54 |
| <i>Marie-Anne Perrache enfant</i> | |
| CLAUDE FRANÇOIS ATTIRET | 60 |
| <i>Enfant triste, enfant gai</i> | |
| GILLES-LAMBERT GODECHARLE | 64 |
| <i>Buste de femme voilée, dite Vestale</i> | |
| JOSEPH CHINARD..... | 68 |
| <i>Bonaparte consul entre un glaive et un faisceau</i> | |

A mon ami Gérard Wahl Boyer

STEFANO MADERNO

ROME ? 1570-ROME 1636

L'Empereur Commode en gladiateur

Marbre de Carrare

H. 100 cm

Vers 1625



Fig. 1

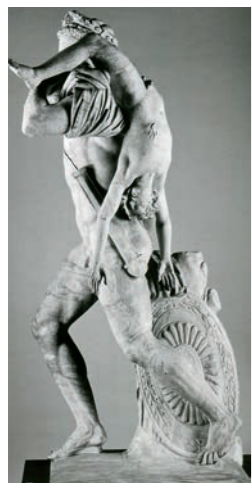


Fig. 2



Fig. 3

Cette belle figure en marbre constitue un ajout important au catalogue de Stefano Maderno, célèbre auteur de la *Sainte Cécile* (Rome, Santa Cecilia in Trastevere), mais protagoniste encore assez peu connu du crucial, et obscur, passage entre la sculpture du dernier maniérisme et l'avènement de Gian Lorenzo Bernini, et, avec lui, du baroque.

Le style autant que la composition singulière de cette œuvre peuvent s'expliquer à travers une analyse ponctuelle de sa genèse. Le biographe de Maderno, Giovanni Baglione, écrit que Stefano « *diedesi a restaurare le statue antiche, e faceva bene li modelli levati dalle più belle statue antiche e moderne che in Roma si trovassono. E molti dei suoi modelli sono stati gettati in metallo per servizio di vari personaggi che di questa professione si dilettono, sì per Roma come per fuori, et a publico beneficio* » (Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Rome, 1642, p. 345).

Le prototype de notre sculpture est lui aussi *levato* (c'est-à-dire « tiré ») d'une statue antique (fig. 1, 2) : un groupe colossal (287 cm de haut), exécuté au début du III^e siècle de notre ère, mais copiant un original grec datable entre le III^e et le II^e siècle avant notre ère, représentant un héros classique jetant au loin un enfant (Athamas et Léarque, Achille et Troilus, ou peut-être plus probablement Néoptolème et Astyanax).

De nos jours, cette sculpture est conservée au Musée archéologique national de Naples, mais à l'époque de Stefano Maderno elle se trouvait dans la cour du palais Farnèse à Rome, un lieu fréquenté par notre sculpteur, qui y copia à plusieurs reprises le célèbre *Hercule Farnèse*. Après sa découverte dans le *frigidarium* des thermes de Caracalla, le groupe fut restauré : la tête est probablement l'œuvre de l'atelier de Guglielmo Della Porta et entend représenter l'empereur Commode. Les érudits de la seconde moitié du XVI^e siècle, de fait, étaient d'accord que le groupe représente un gladiateur, et quand les Farnèse le firent restaurer ils choisirent de l'utiliser pour représenter la célèbre participation de l'empereur scélérat aux jeux du cirque. Et de fait, les inventaires du XVI^e siècle du palais Farnèse citent le groupe comme « *Comodo in fogia di gladiatore* » dans l'acte de jeter un enfant (à ce sujet, voir Federico Rausa, dans *Le Sculture Farnese*, sous la direction de Carlo Gasparri, Naples, 2010, III, p. 29-32).

Stefano Maderno a laissé de ce groupe colossal l'exécution moderne la plus sensible (fig. 3) : une petite (H. 20,1 cm) et merveilleuse terre cuite autographe, aujourd'hui conservée à la Ca' d'oro de Venise (voir Claude Douglas Dickerson, *Bernini and Before : Modeled Sculpture in Rome, ca. 1600-1625*, Institute of Fine Arts, New York, 2006, p. 411). Quand, en 1778, la terre cuite fut inventoriée parmi les œuvres du Museo della casa eccellentissima Farsetti, on se souvenait encore de sa véritable iconographie, puisqu'elle était décrite comme : « *Comodo imperatore che porta un ragazzo ucciso sulle spalle* » (voir *Alle origine di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Venise, 1991, p. 135). Précisément durant ces années, la terre cuite de Maderno eut un rôle important dans la





Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 4

revitalisation de l'invention du groupe sculpté antique dans le néoclassicisme européen : Antonio Canova (visiteur, critique et en quelque sorte élève de la collection Farsetti) en prit l'idée pour son monumental *Hercule et Lichas* (fig. 4), avant John Flaxman pour *La Folie d'Athamas* (aujourd'hui à Ickworth House, Suffolk) ou Clodion pour *Le Déluge*, jamais réalisé en marbre.

Il faut donc penser que l'un des « *vari personaggi che di questa professione si diletano, si per Roma come per fuori* » (pour citer encore les paroles de Baglione) ait demandé à Maderno d'effectuer non pas en bronze, mais en marbre, sa terre cuite. Le format intermédiaire montre que nous sommes





encore dans l'idée d'une sculpture de galerie, plus proche des petits bronzes que des groupes de dimensions monumentales que, depuis la fin des années 1610, Gian Lorenzo Bernini commence à sculpter pour les grandes villas cardinalices romaines.

Au moins quatre éléments nous font penser que nous sommes non pas face à une traduction en marbre plus tardive, mais à un original de Maderno. Le premier point, décisif, est que le style est exactement celui de la *Sainte Cécile* et des autres marbres connus de Maderno, notamment dans le traitement de la draperie, des anatomies et de la chevelure. Le deuxième est que le seul détail pour lequel notre marbre ne suit ni le modèle antique du musée de Naples ni la terre cuite de Maderno (c'est-à-dire le mascaron grotesque sur le bouclier) apparaît clairement dans la sculpture romaine pré-berninienne, comme le montrent les comparaisons avec un parti pris décoratif analogue de Nicolas Cordier (fig. 5) et avec le visage d'une figure du même Maderno, très proche dans la physionomie caricaturale (fig. 6). Le troisième est que, iconographiquement, notre figure veut être littéralement un Commode en gladiateur, avec une fidélité archéologique à la représentation impériale et une attention étymologique au glaive, l'épée. Enfin, le quatrième point est, paradoxalement, lié aux limites de notre sculpture. L'auteur ne représente pas le fourreau de l'épée ; il ne s'embête pas à réaliser dans le marbre la figure compliquée de l'enfant qu'il abandonne. Il en résulte le geste bizarre du gladiateur, qui fonctionne parfaitement du point de vue principal (fig. 7 ; celui consacré par les gravures d'après l'original antique, fig. 8), mais qui est incongru quand on tourne autour de la sculpture (fig. 9) : il semble que ce féroce guerrier se touche les lèvres en signe de perplexité ou qu'il soit assailli par un doute soudain, mais il n'y a pas d'intention iconographique, juste la nécessité technique pour le sculpteur de relier statiquement le bras, avec un pont, à la figure. Tout ceci serait impensable pour n'importe lequel des virtuoses du marbre dans l'Europe post-berninienne, et pourtant la qualité de la sculpture atteste que nous n'avons pas affaire à un maître secondaire. L'explication est donc en effet à chercher dans les limites de Stefano Maderno sculpteur de marbre, comme l'a écrit Claude Douglas Dickerson, « *in effect, Maderno let the marble dictate his sculpture, indicating that he possessed neither the imagination, nor the technical means to make the marble submit to his artistic will. He was no Bernini* » (op. cit. p. 298, 299). Bien sûr Maderno n'était pas Bernini, mais on en vient à se demander si l'extraordinaire fortune du *David* de ce dernier (1623-1624) (fig. 10), à son tour dérivé d'un autre gladiateur antique (*Gladiateur Borghèse*, fig. 11) n'aurait pas poussé Maderno à se risquer à isoler la figure de *Commode* en marbre.

En conclusion, la réapparition de cette rare œuvre autographe de Stefano Maderno sculpteur de marbre est extrêmement importante car elle permet d'ajouter un élément jusque-là inconnu à notre connaissance de la sculpture romaine du début du XVII^e siècle, oscillant entre l'imitation de l'antique et l'apparition du nouveau monde baroque.

Tomaso Montanari



Vue 1



Fig. 9



Fig. 10

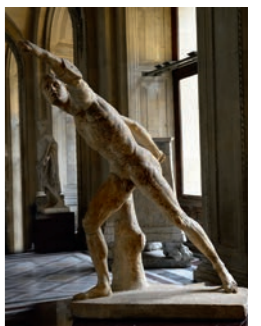
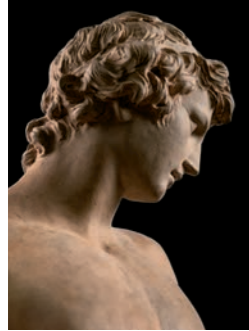


Fig. 11

FRANÇOIS DUQUESNOY

BRUXELLES 1597-LIVOURNE 1643

Apollon
Terre cuite
H. 65 cm
1636



Détail

« *Per lo marchese Vincenzo Giustiniani, [François Duquesnoy] fece un Mercurio alto circa tre palmi, il quale si volge e si piega indietro a riguardare un Amoretto che gli allaccia i talari al piede, in accompagnamento d'un Ercole antico di metallo. Dopo fece un Apolline compagno al Mercurio, e fiancheggiato nell'atto dell'Antinoos di Belvedere.* » (« Il [François Duquesnoy] fit pour le marquis Vincenzo Giustiniani un Mercure haut d'environ trois palmes, lequel se tourne et se baisse pour regarder un Amour qui lui attache aux pieds des talonnières, en accompagnement d'un Hercule antique de bronze. Après il fit un *Apollon* en pendant au *Mercur*, dans l'attitude de l'Antinoüs du Belvédère. »)

Certes, nous connaissons de splendides versions en bronze du *Mercur* et de l'*Apollon*, réalisées du vivant et probablement sous la direction de Duquesnoy : les meilleures sont depuis presque quatre cents ans dans les collections des princes de Liechtenstein, mais l'implication de Duquesnoy n'avait jamais été démontrée jusqu'ici. Aujourd'hui, enfin, nous pouvons voir ce que fit (« *fece* ») Duquesnoy. Au moins pour l'*Apollon*. En effet, la terre cuite originale est réapparue. Haute de 65 cm, elle est en excellente condition de conservation (à l'exception des organes génitaux, qui ont été restaurés). Une trace sur la base permet de supposer qu'à l'origine y était posée la terre cuite de l'autre figure, qui complétait le groupe : le Cupidon qui tendait la flèche au dieu et qui avait dû être fondu séparément. Comme pour la plupart des fontes en bronze, manquent également l'arc que le dieu tenait de la main gauche et le carquois avec les flèches qui devait pendre de la partie arrière du tronc d'arbre : mais, étant donné la fragilité de ces éléments secondaires, on peut imaginer que Duquesnoy comptait les réaliser directement sur le modèle en plâtre. Pour une œuvre comme celle-ci, il y a deux possibilités : soit il s'agit du modèle original autographe, soit d'une dérivation postérieure (du modèle lui-même ou d'une de ses traductions en bronze). Un examen minutieux des rapports dimensionnels et des variantes qui existent entre notre terre et les différents bronzes est un passage fondamental pour établir la vérité : mais ce qui permet vraiment de résoudre le dilemme, c'est le jugement qualitatif. La vibration et le mouvement du corps, la soyeuse couronne de cheveux, l'ineffable coexistence d'élégance et de sensualité montrent immédiatement que nous sommes non seulement devant une grande invention, mais aussi devant l'œuvre extraordinaire d'un très grand modelleur, création unique et indicible d'un artiste très sensible. Le corps du dieu absorbe la lumière et la restitue à la vue avec la douceur, les variantes et la couleur indéterminée de la chair vivante. La pose précaire suggère à l'œil un mouvement et une instabilité qui paraissent confirmés par la rotundité et la tendresse du modelé. Comme un contrepoint aux membres souples et fuyants, les cheveux explosent comme une tignasse très naturaliste, se gonflent de boucles qui descendent rapidement sur le cou : comme si la superficie contrôlée du *modello* cédait à la rapidité impétueuse et incontrôlée du *bozzetto*. La monumentalité et l'autographie du *modello* poussent à chercher des comparaisons avec la production autographe assurée de l'artiste flamand. Si l'on excepte les reliefs (par ailleurs décidément problématiques), les œuvres autographes se comptent sur les doigts de la main : le marbre de sainte Suzanne et celui colossal du saint André au Vatican, les deux cénotaphes Vrybuch et Van Eynden à Santa Maria dell'Anima, le Bacchus Doria Pamphili,





le Cupidon de Berlin et quatre bustes en marbre, en plus de quelques restaurations de sculptures antiques. Les terres cuites sûres sont très peu nombreuses : trois *bozzetti* de *putti*, très sommaires, le *modello* du buste du cardinal de Savoie et (du moins à mon avis) un magnifique, petit, buste portrait de Poussin. Dans ce corpus restreint, il est possible néanmoins d'opérer des rapprochements assez éloquents avec notre *Apollon* : les plus impressionnants sont certainement les analogies entre son visage et celui de la sainte Suzanne (l'ovale du visage ; la bouche, avec la lèvre inférieure plus charnue et indistincte ; les yeux, aveugles et en même temps doucement vivants ; les cheveux soyeux) et toute la figure du Bacchus, qui – également pour la stature identique – semble quasiment la traduction en marbre de notre *modello*.

Les comparaisons les plus éloquents sont celles qui distinguent la terre cuite du bronze, et qui donc en soulignent l'indépendance et l'autographe, à commencer par la chevelure atteignant une douceur évoquant immédiatement la chevelure très naturaliste de la sainte Suzanne. Mais du point de vue de la construction, pour ainsi dire, tectonique de la calotte de cheveux, le rapprochement le plus frappant se fait avec la tête du faune Rondanini (Londres, British Museum), une des restaurations que l'on peut attribuer avec certitude à Duquesnoy. En fait, la position « en coupole » est identique avec un premier et plus élevé cercle de cheveux disposés en auréole, suivi d'une vaste ceinture de boucles disposées moins géométriquement mais toujours isolées et relevées : si dans le marbre c'est la matière elle-même qui montre de façon plus évidente cette articulation, dans la tête du dieu d'argile c'est un bandeau qui marque la séparation entre les deux zones.

En ce qui concerne l'exécution matérielle, les comparaisons les plus significatives sont à rechercher d'abord parmi les très peu nombreuses terres cuites attestées de Duquesnoy. Et c'est encore la tête de l'Apollon qui nous fournit les éléments les plus intéressants, qui cette fois-ci vont en direction du *modello* pour le buste de Maurice de Savoie. Les deux sculptures présentent des signes très similaires d'une même façon de travailler, rapide et précise, avec notamment des traces de certains instruments de travail, et jusqu'à la trame du tissu humide qui maintenait la terre malléable. Mais venons-en maintenant au problème des rapports avec les versions en bronze. La compatibilité des dimensions et la parfaite superposition de chacune des parties du modelé incitent à penser que cette terre cuite est justement la matrice qui a donné naissance aux meilleurs des bronzes connus, à commencer par l'exemplaire de Liechtenstein. L'unique variante substantielle semble concerner la position du bras droit par rapport au corps (dans la terre, l'avant-bras est plus bas et plus éloigné du corps) et l'ouverture des doigts de cette main : il est probable que Duquesnoy ait changé ces détails de composition (peut-être à la recherche d'une plus grande concentration dans l'espace) en retouchant le modèle en plâtre dont il tira au fur et à mesure les cires pour les fontes.

D'un point de vue stylistique, c'est la tête et les cheveux qui – pour la énième fois – offrent le plus de différences entre la terre et le bronze : la pourtant très virtuose ciselure du bronze Liechtenstein ne réussit pas à égaler la merveilleuse impression de naturel que les doigts et la lame de Duquesnoy ont imprimée à la terre, et les mouvements de masses qui créent un clair-obscur dans cette dernière cèdent la place, dans le bronze, à des boucles raffinées mais linéaires et superficielles. Cette constatation empêche de penser – ce qui est par ailleurs exclu par la qualité générale de l'œuvre – qu'il s'agit d'une dérivation du bronze (ou dans tous les cas pas mécanique).

Mais quand exactement et à la demande de qui Duquesnoy conçut-il cet *Apollon* ? Il y a vingt ans, Olga Raggio a proposé que le plus ancien propriétaire de la paire de bronzes, c'est-à-dire Karl-Eusebius de Liechtenstein, soit également le commanditaire de l'*Apollon*. Raggio pense donc que le prince aurait commandé l'*Apollon* directement à Duquesnoy durant son voyage en Italie en 1636, date qui convient très bien au style de l'œuvre. Le fait que le Mercure acquis par Karl-Eusebius appartienne encore au premier type (Giustiniani) et non au second, que Duquesnoy créera par la suite, dans la recherche d'une meilleure harmonie formelle de la paire, confirme à mon avis l'hypothèse que le prince de Liechtenstein ait eu à voir avec la toute première phase de cette paire de statues, ensuite si célèbre.

Tout indique, donc, que nous sommes devant la terre cuite que Karl-Eusebius de Liechtenstein vit et approuva, mais qui resta à Rome dans les mains de Duquesnoy, avant de disparaître pour quasiment quatre cents ans.

Tomaso Montanari

GASPARD MARSY

CAMBRAI 1624-PARIS 1681

Deucalion et Pyrrha

Bas-relief en marbre

H. 33 cm ; L. 35,5 cm

Signé et daté au milieu et à l'extrême droite « G Marsy f 1678 »

La scène représente un épisode de l'histoire de Deucalion et Pyrrha, tiré de la mythologie grecque, rapporté notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Deucalion était le fils de Prométhée et avait épousé Pyrrha, fille de Pandore. En ce temps-là, Zeus, mécontent du comportement des hommes, décida de les exterminer par un déluge qui submergea la terre d'où n'émergeait plus que le sommet du Parnasse. Les vertus de Deucalion et de Pyrrha leur valurent de survivre au déluge. Ils avaient construit un grand coffre de bois empli de provisions. Au bout de neuf jours, les eaux s'étant retirées, ils atterrirent, rendirent grâce dans un temple et entendirent une voix qui leur enjoignait de jeter derrière eux les os de leur mère. Ils comprirent que cette mère était la Terre, ramassèrent des pierres, censées être les os de la Terre-Mère, les lancèrent derrière eux, et ces pierres devinrent des êtres humains, masculins pour les pierres de Deucalion, féminins pour celles de Pyrrha : ce fut l'âge de pierre et un nouveau commencement du monde ou « la réparation du genre humain » pour reprendre le titre de gravures du XVI^e siècle. On voit sur le



Fig. 1

bas-relief au centre Pyrrha, le bras levé, jetant sa pierre, à droite Deucalion se penchant pour en ramasser une ; à gauche le temple et deux enfants nus, nés de ces pierres. De part et d'autre de la composition un arbre pour signifier sans doute que la vie de la nature a repris.

À la date de 1678, Gaspard Marsy, qui a perdu son frère Balthazard en 1674, travaille notamment au tombeau de Turenne, au décor sculpté de la porte Saint-Martin à Paris et au grand groupe du Rapt d'Orythie pour le parc de Versailles. Aucun document ne relate la présence dans sa carrière de ce bas-relief, et l'on peut supposer qu'il s'agit soit d'une commande privée, soit d'un ouvrage destiné à son usage personnel. Les frères Marsy, qui comptent parmi les grands maîtres de la sculpture sous le règne de Louis XIV, étaient, on le sait, des artistes cultivés, férus de mythologie gréco-romaine, dont ils tiraient les sujets de leurs ouvrages. On ne saurait s'étonner de voir Gaspard évoquer cet épisode, même s'il n'est pas le plus connu et représenté. Notons que des peintres importants, comme Giorgione, Schiavone, Castiglione, Rubens, ont traité, et avec les mêmes détails, cette scène de la mythologie. Le tableau de Rubens est aujourd'hui au musée du Prado à Madrid.

Rien ne permet d'affirmer que Marsy se soit inspiré d'une peinture dont il aurait eu connaissance par une gravure. En 1679, le peintre François Bonnemer (1638-1689) exécuta à la manufacture des Gobelins quatre tableaux évoquant l'histoire de Deucalion et Pyrrha après le déluge, sans doute en vue d'une traduction en tapisserie, donc à la même



Vue 1



Détail



Détail



époque exactement que notre bas-relief. Coïncidence ? Connivence ? Nous ne le saurons pas. Cependant, si cette légende du déluge grec n'était pas inconnue, quel était le propos de Marsy en la choisissant ? Le style du bas-relief n'est pas étranger à son art, même s'il se déployait surtout à travers la ronde-bosse, notamment son goût pour les figures de personnages saisis dans des mouvements violents qui entraînent les membres dans des gestes véhéments, comme on peut le constater dans le jeu contrasté des deux protagonistes.

Le tracé de la signature et de la date n'incite pas à la méfiance ni au doute. Le problème n'en reste pas moins complexe en raison de l'existence d'un autre bas-relief de la même composition, avec quelques variantes mineures, d'une taille supérieure (100 x 138 ; fig.1), qui se trouve encasté dans un mur du jardin-labyrinthe d'Horta, à Barcelone¹. Pas de signature, pas de date, pas de documentation sur cette œuvre outre-Pyrénées, qui était au XVIII^e siècle la propriété du marquis Desvalls, lequel demanda à la fin de ce siècle à son architecte Bagutti de lui créer un jardin néoclassique où prit place ce bas-relief. Ses descendants firent don du domaine à la Ville de Barcelone, qui l'a ouvert au public.

Comment relier entre eux ces deux exemplaires d'une même composition ? Mystère des ventes et du cheminement des œuvres d'art. Notre bas-relief, sculpté dans le marbre, peut-il être considéré comme l'esquisse du relief catalan, un *bozzetto* étant en général en terre cuite et non en marbre ? Le relief, à Barcelone, semble plus accentué, plus creusé que le relief parisien qui paraît plus émoussé. En l'état de la question, il est permis d'ajouter cette pièce, jusqu'alors inconnue, au catalogue des œuvres de Marsy, qui, on le sait, était un artiste d'une grande activité et fécondité, secondé, on ne saurait l'oublier, par un atelier non moins actif de compagnons et de disciples.

François Souchal

1. Nous tenons cette information de Jean-Christophe Baudequin, auquel nous adressons tous nos remerciements.

ANTONIO RAGGI

VICO MORCOTE, CANTON DU TESSIN, 1628-ROME 1686



Fig. 1



Fig. 2

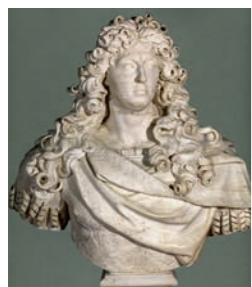


Fig. 3



Fig. 4

Buste de Louis XIV
Marbre de Carrare
H. 60 cm ; L. 38,8 cm ; P. 28,5 cm
1668-1670

Cette splendide sculpture, récemment découverte, est particulièrement importante pour trois raisons : son extraordinaire qualité, son intérêt iconographique et la possibilité de l'attribuer à l'un des principaux maîtres de la Rome baroque. Toute l'œuvre est construite autour d'un seul élément : la spectaculaire perruque. Elle permet au sculpteur de réaliser un tour de force d'habileté technique et d'inventivité.

Les cheveux ne sont pas un élément décoratif mais ont une vie propre, comme les serpents de la tête de Méduse. Une utilisation savante du trépan permet à l'artiste d'encadrer le visage de son personnage avec ce qui semble une roseraie en fleur : les boucles éclosent comme autant de roses, certaines plus ouvertes que d'autres. Un thème à priori monotone devient l'occasion d'une éclatante symphonie de lumières et d'ombres, de pleins et de vides, de concavités et de convexités. Cependant le sculpteur ne tombe pas dans le piège de transformer son modèle en nature morte sculptée abstraite. Bien qu'il ait choisi de ne pas inciser les pupilles, le visage apparaît concentré et animé, et le profil réussit à conjuguer individualité et majesté, ce qui se produit uniquement dans les chefs-d'œuvre du portrait baroque.

Majesté : car le modèle de ce portrait est le plus célèbre et puissant souverain de l'Europe baroque, le Roi-Soleil. La physiognomie, impossible à confondre, nous l'indique : l'ovale du visage, la légère courbe du grand nez, la lèvre inférieure charnue et proéminente, également le début de double menton, qui augmentera avec les années. De même, et surtout, l'expression impérieuse est typiquement sienne. Tant l'âge apparent du souverain que le rapport avec les portraits connus incitent à dater l'œuvre très tôt, c'est-à-dire dans la seconde moitié des années 1660, quand Louis avait 30 ans, ou peu après. C'est le même Louis qui apparaît dans le tableau (fig. 1) de Claude Lefèvre conservé à La Nouvelle-Orléans (vers 1669) ou dans le fameux buste de Jean Varin (fig. 2 ; 1665-1666). Nous sommes encore bien loin de la formalisation de l'image du roi qui apparaîtra avec les premiers bustes d'Antoine Coyzevox (fig. 3, vers 1678), et ensuite avec ceux de François Girardon (fig. 4, 1691) : une ligne d'arrivée qui passe cependant par des étapes intermédiaires moins éloignées de notre marbre, comme le beau buste de Marc Arcis du musée des Augustins de Toulouse (fig. 5, 1674-1675), ou celui de Versailles que François Souchal a fort justement attribué à Puget (fig. 6, vers 1670).

Par rapport à toutes ces images du Roi-Soleil, notre buste présente un significatif écart symbolique : il n'a pas la cuirasse ni le manteau, mais arbore une nudité héroïque qui le rattache directement aux bustes romains de la première période impériale. Une caractéristique comme celle-ci, assez rare dans les bustes français, est en revanche l'indice clair d'une origine italienne. C'est donc à l'Italie, et en particulier à la Rome du baroque dans sa phase de maturité, que conduit le style de notre buste, dont l'œuvre la plus proche est le célébrissime buste du Roi-Soleil lui-même sculpté par Gian Lorenzo Bernini à Paris en 1665 (fig. 7). L'écart de la tête à la gauche du spectateur, le mouvement des cheveux, le regard lointain : tout dépend de l'invention du Bernin. Nous savons que Gian Lorenzo emporta en Italie des dessins et peut-être des *modelli* de cette œuvre ; et l'on peut penser que l'auteur du présent buste a eu une certaine familiarité avec ce matériel. En fait, le choix de ne pas inciser les pupilles et une certaine abstraction incitent à penser que l'œuvre a été exécutée à Rome par un artiste italien à partir de portraits (peut-être peints) de Louis XIV et à la suite du buste de



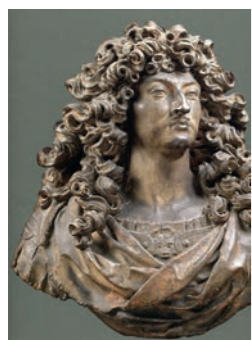


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 7

Bernin. Certaines caractéristiques stylistiques typiquement personnelles indiquent que cet artiste était l'un des plus brillants et originaux élèves du Bernin : le Lombard Antonio Raggi, l'exécutant de l'un des colosses (le Danube) de la *Fontaine des quatre fleuves* (piazza Navona à Rome) et le modelleur de beaucoup d'anges de la *Chaire de saint Pierre* (à Saint-Pierre de Rome) (sur Raggi et sur les œuvres dont nous parlerons, voir Andrea Bacchi, *Scultura del Seicento a Roma*, Milan, 1996, pl. 687-713 et p. 865-837). Les comparaisons décisives s'accroissent à partir du milieu des années 1650, quand Raggi, désormais quadragénaire, s'octroie une part croissante d'autonomie.

La première, importante, comparaison se trouve dans le portrait en médaillon d'Agostino Chigi qu'Antonio Raggi insère – sous la direction du Bernin – sur la pyramide du tombeau du grand banquier du XVI^e siècle projeté par Raphaël à Santa Maria del Popolo (fig. 8-9). Dans la même église romaine, le grand ange porte-armoiries placé par Raggi sous les orgues permet de trouver un beau modèle pour le travail sur les cheveux du Roi-Soleil, y compris à l'arrière (fig. 10).

Des caractéristiques très semblables (du traitement des yeux à celui des moustaches) apparaissent dans une autre commande liée à la famille Chigi : le visage du grand Alexandre VII sculpté par Raggi – sur modèle du Bernin – pour la cathédrale de Sienne entre 1661 et 1663 (fig. 11). Et ce seront des caractéristiques typiques des portraits de Raggi, du buste du cardinal Marco Bragadin à San Marco à Rome à la figure en prière du cardinal Marzio Ginetti à Sant'Andrea della Valle.

Mais les correspondances ne se trouvent pas que dans les portraits. L'ovale lisse du visage opposé aux cheveux rebelles avec des effets de clair-obscur pourrait trouver dans ceux du jeune *Saint Benoît* que Raggi sculpte en 1657 pour le Sacro Speco di Subiaco (fig. 12). L'importance des cheveux, les yeux sans pupilles, le traitement des lèvres, tout nous ramène à notre *Louis XIV*. Tout comme la masse de cheveux est proche de celle du visionnaire *Saint Jean Baptiste* sculpté dans la seconde moitié des années 1660 pour la chapelle Gavotti à Saint-Nicolas de Tolentino à Rome (fig. 13) et de celle enflammée de *L'Ange à la colonne* (fig. 14) exécuté peu après (et à partir de modèles





Fig. 14



Fig. 16



Fig. 17

du Bernin) pour le pont Saint-Ange, toujours à Rome. Enfin, les caractéristiques saillantes du visage du Roi-Soleil (pupilles non incisées et contraste accentué entre le visage lisse et les cheveux au fort clair-obscur) définissent les splendides visages du Baptiste et de Jésus dans le grand groupe en marbre du *Baptême du Christ* sculpté entre 1665 et 1669 pour le maître-autel de San Giovanni dei Fiorentini, à Rome (fig. 15).

Maintenant qu'il est établi qu'il s'agit d'une œuvre importante d'Antonio Raggi, exécutée vraisemblablement à la fin des années 1660, il reste à s'interroger sur les circonstances de la commande et l'identité du commanditaire. En l'absence d'un éventuel document, non encore retrouvé, on ne peut que formuler une hypothèse : l'œuvre la plus importante de Raggi conservée hors d'Italie est la célèbre *Vierge à l'Enfant* de Saint-Joseph-des-Carmes à Paris (fig. 16). Cette sculpture, que Raggi transcrivit en marbre à partir d'un modèle du Bernin, appartient à une phase légèrement antérieure dans la production du sculpteur : commandée après 1646, elle arriva à Paris seulement à l'été de 1663 (voir Tomaso Montanari, « Bernini per Bernini : il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi », dans *Prospettiva*, n° 136, 2009, p. 2-25). Ce fut le cardinal Antonio Barberini, neveu du pape Urbain VIII et en relations très étroites avec Louis XIV, qui le nomma grand aumônier de France et archevêque de Reims, qui la commanda et l'offrit au couvent parisien des Carmes. Bien qu'en l'absence – pour l'instant – de preuves documentaires, Antonio Barberini apparaît justement un candidat idéal au rôle de commanditaire de notre nouveau *Louis XIV* : un commanditaire romain en liens établis avec Antonio Raggi, très lié à la France et à la personne du Roi-Soleil. Dans l'attente de confirmations documentaires, il convient de rappeler que cette œuvre paraît assez importante, car elle augmente le nombre exigü des représentations de Louis XIV sculptées dans la Rome baroque et aujourd'hui connues : et tandis que la personnalité plus tardive de Domenico Guidi (fig. 17) introduit des modèles français et tempère les pointes du style baroque, le buste d'Antonio Raggi présenté ici est le seul exemple connu (à part le chef-d'œuvre du Bernin conservé à Versailles) de tentative de représentation du Roi-Soleil dans le plus typique langage artistique italien du plein XVII^e siècle.

Tomaso Montanari



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 15

HEINRICH MEYRING (ENRICO MERENGO)

RHEINE (ALLEMAGNE) 1628/1638-VENISE 1723

Buste de la Vierge Marie

Marbre de Carrare

H. 49,8 cm ; L. 46,7 cm ; P. 26,5 cm

Ce magnifique *Buste de la Vierge Marie* présente les caractéristiques stylistiques de la meilleure sculpture vénitienne de la fin du XVII^e siècle. C'est le style vif et passionné introduit dans la lagune par le Flamand Giusto Le Court et tout de suite diffusé par un groupe nombreux d'élèves, suiveurs, imitateurs.

Même l'invention du buste est issue de la culture flamande : cette *Vierge* développe, tout en la transfigurant stylistiquement, une idée de François Duquesnoy dont on connaît de nombreuses versions en bronze (fig. 1) mais aussi quelques répliques en marbre (fig. 2, 3).

Certaines caractéristiques stylistiques plus personnelles nous permettent de formuler une attribution précise et de proposer un nom parmi ce groupe de suiveurs de Le Court, qui comprenait des sculpteurs comme Giovanni Bonazza ou Orazio Marinali.

Les deux traits les plus personnels de notre buste concernent les yeux (sans pupilles, ouverts dans le marbre comme de profondes blessures) et le drapé, qui s'amoncelle en une sorte de boyau souple, plein d'entailles, d'ouvertures et de bosses – de quoi rappeler la morphologie d'une éponge ou d'une plante grasse.

Ces deux aspects assez particuliers se retrouvent dans l'œuvre d'un des meilleurs et plus féconds suiveurs de Le Court, l'Allemand Heinrich Meyring, qui passa presque toute sa longue vie à Venise, voyant son nom italianisé en Enrico Merengo. Ses œuvres ne sont identifiées qu'après la mort de Le Court (octobre 1679), ce qui suggère qu'avant cette date Merengo travaillait comme collaborateur anonyme du maître. À partir de ce moment-là, en revanche, commence une série documentée qui le certifie comme auteur de nombreuses sculptures de premier plan sur des chantiers de Le Court, comme la façade de Santa Maria del Giglio à Venise, ou la décoration de Sainte-Justine à Padoue.

Mais les œuvres les plus proches de notre buste sont celles qui s'échelonnent tout au long des années 1690 : d'abord la figure en pied de la Madone posée sur l'autel de Santa Maria in Colle à Bassano del Grappa en 1694 (fig. 4), ensuite celle de la Vierge dans le grand et magnifique groupe de la *Sainte Famille* (fig. 5), commencé en 1694 pour l'église des Scalzi à Venise : yeux similaires, cheveux crépus ramenés vers l'arrière de la même manière, et voile également charnu, bosselé et fluide qui couvre la tête.

Très proches sont le drapé de la *Sainte Thérèse* sculptée pour la même église (fig. 6) et ceux qu'endossent les personnages de l'autel de la Pietà autrefois à San Silvestro à Venise, aujourd'hui dans l'église de Nimis, dans le Frioul (fig. 7), exécuté entre 1692 et 1695 : on y retrouve les mêmes plis denses et caoutchouteux, avec le même contrepoint continu de coupes sombres. Il apparaît assez significatif qu'à ce groupe stylistique appartient aussi la *Charité* (fig. 8)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3





Fig 5

des fonts baptismaux de la cathédrale de Chioggia, sculptée par Alvise Tagliapietra, le seul élève sûr, épigone de Merengo (pour toutes les œuvres citées, voir Andrea Bacchi, *La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan, 2000, p. 760-762, avec bibliographie antérieure), qui pourtant après ces essais développa un langage plus tranchant et sobre, loin de celui de Le Court.

La convergence de ces comparaisons permet non seulement d'attribuer avec certitude notre splendide *Vierge* à Enrico Merengo, mais également de la dater du milieu des années 1690. Pour finir, il est probable que notre buste ait été conçu pour une sacristie ou une chapelle privée, pour faire pendant à un Christ (adulte ou enfant), ou à un Ange de l'Annonciation.

Tomaso Montanari



Fig 4



Fig 6



Fig 7



Fig 8

ANTOINE COYZEVOX

(attribué à ; ou à son entourage)

LYON 1640-PARIS 1720

Le Grand Dauphin
Médaille en marbre
H. 47 cm ; L. 40 cm
Vers 1688-1690

Fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, Louis de France naquit en 1661 et mourut prématurément en 1711. Il fut le Grand Dauphin, ou encore Monseigneur. Ce prince, qui ne régna pas, fut malmené par Saint-Simon, à la plume acide, ce qui nuisit à sa renommée et postérité. Il était pourtant intelligent, cultivé, ami des arts, aimable et populaire, et toujours respectueux envers son illustre père qui chercha plus d'une fois à mettre en valeur son héritier. Ce fut le cas en 1688, lors de la guerre de la ligue d'Augsbourg : mis à la tête des armées françaises dans ce qui sera connu sous le nom de campagne du Rhin, le Grand Dauphin révéla des qualités militaires unanimement louées. Sous son commandement furent prises la place très fortifiée de Philippsbourg ainsi que d'autres villes rhénanes.

L'iconographie traditionnelle pare les héros guerriers d'une couronne de lauriers. Cet accessoire, on le voit par exemple dans le médaillon en bronze du Grand Condé, daté de 1686, où Coyzevox a représenté en buste et de profil le célèbre vainqueur de Rocroi, cousin du roi. On reconnaît sans peine dans notre médaillon l'effigie du Grand Dauphin, qui n'était pas gâté par la nature : nez Bourbon fortement busqué, menton empâté, petite bouche maussade qu'il tenait de sa mère. Si le portrait du prince a été plus d'une fois le sujet des peintres (et des graveurs), il a peu tenté les sculpteurs. Sous la forme de médaillon ovale, on peut citer là encore un ouvrage de Coyzevox, signé et daté de 1683, le Grand Dauphin étant représenté en buste de profil à droite. C'est de profil à gauche que le montre notre médaillon ; les traits du visage sont néanmoins quasiment identiques, mais il y a cette fois en plus la couronne de lauriers. Les hauts faits guerriers du prince nous incitent à placer l'exécution de ce médaillon plus tard, autour de 1688-1690, et à supposer qu'il a dû être commandé pour célébrer ou rappeler cet épisode glorieux de l'héritier du trône, donc pour le mettre en valeur et répondre au souhait du souverain, soucieux de la grandeur de sa dynastie. Malheureusement aucun document jusqu'à présent ne vient apporter sa caution à cette hypothèse et révéler l'identité du sculpteur. Là encore, on serait tenté de proposer le nom de Coyzevox, qui, à l'époque, avait bien solidement établi sa réputation et son assise de sculpteur-portraitiste officiel du roi (et de sa cour). Le style du médaillon, son modelé sensible, le traitement des boucles de la perruque et des feuilles de laurier ne paraissent pas incompatibles avec l'art que déploie Coyzevox dans ses bustes, mais on ne saurait évidemment exclure que l'exemplaire que nous avons à commenter soit une œuvre d'atelier qui n'a donc pas mérité la signature du maître.

François Souchal



PIERRE VARIN

1654-1732

L'Ivresse d'une jeune bacchante

Marbre blanc

H. 99 cm ; L. 34 cm ; P. 27 cm

Signé à droite sur le tronc d'arbre « VARIN »

Cette statue en marbre blanc, demi nature, représente une jeune bacchante couronnée de pampres, appuyée sur un tronc d'arbre sur lequel grimpe un rameau de vigne. La peau de mouton qui la protège de la rugosité de l'écorce du pin recouvre en partie sa cuisse gauche mais ne dissimule en rien sa nudité juvénile. Distraite de ses libations, la bacchante vient de laisser échapper la coupe qu'elle tenait du bras gauche et, le bras droit replié, elle détourne la tête, impassible, les lèvres entrouvertes.

La composition recherche les lignes souples, la grâce de l'attitude naturelle. L'anatomie est bien observée, respectueuse des proportions du modèle vivant. Le modelé est rond, d'une grande subtilité à rendre les chairs, notamment dans la figure vue de dos. L'érotisme qui s'en dégage est contenu par des références à l'antique dans les gestes et les traits du visage.

Le sculpteur, qui a signé « Varin » sur le tronc de l'arbre, connaît la sculpture de Versailles et celle développée dans les jardins de Marly, détendue, où les sujets se rattachent de façon libre à la mythologie, simple prétexte à dénuder les beaux corps et à évoquer l'insouciance et le bonheur d'un âge d'or lié à la vie champêtre. Ces figures à demi assises, à l'abandon étudié, détournant la tête inexpressive pour regarder dans le lointain, préfigurent les groupes de bergeries pastorales qui introduisent à l'atmosphère de Watteau, avec des gracieuses variantes de placement des jambes et le geste des bras – tels les groupes de marbres pour le jardin de Marly payés à Nicolas Coustou de 1708 à 1716, décrits en 1719 par Piganiol de La Force et conservés aujourd'hui au musée du Louvre (Rosasco, 1986).

Les moulages ont été faits par Langlois en 1707. Des reproductions en marbre, en bronze, en plomb et en terre cuite ont diffusé le contenu érotique des groupes de Marly au début du XVIII^e siècle. Les comptes des Bâtiments du roi attestent le travail de Varin à Marly de 1700 à 1711, chargé d'ouvrages décoratifs en plâtre, en fonte et en pierre au sein des équipes des grands sculpteurs et de fondeurs (voir Souchal, III).

L'œuvre est belle et séduisante. Sa taille, le soin et le raffinement apporté au traitement du marbre sont la marque d'une commande privée destinée au salon d'un amateur de la première décennie du XVIII^e, autour de 1707-1710.

Qui est ce Varin ? Les sculpteurs, peintres, architectes ou artisans divers nommés Varin sont nombreux aux XVII^e et XVIII^e siècles parmi les membres de l'académie de Saint-Luc et dans les comptes des Bâtiments du roi.

Aucune étude biographique des sculpteurs de ce nom n'existe. Lami reste évasif lorsqu'il répertorie les sculpteurs Pierre et Philippe Varin (p. 369). Il ne retient qu'un Pierre Varin et son fils Pierre, sculpteurs et fondeurs du roi, engagés par la Ville de Paris en 1749 pour exécuter la fonte de la statue de Louis XV par Bouchardon.

Les comptes des Bâtiments sous le règne de Louis XIV, publiés par Guiffrey (*Comptes*, t. II-V, 1881-1901), citent, entre les dates 1684 et 1711, un Pierre Varin l'Ancien et un Pierre Varin le Jeune payés pour leurs travaux sur les chantiers de Versailles, du Trianon, au dôme des Invalides et à Marly. Ils y apparaissent souvent comme experts pour fondre des modèles fournis par des sculpteurs tels Legros, Masson, Mazeline, et leurs noms sont associés à ceux de Langlois et Monnier, également mouleurs et fondeurs. Ils exécutent aussi des travaux de sculpture décorative en pierre (Souchal, 1977-1987).

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE : Jules Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, 5 vol., Paris, 1881-1901

Jules Guiffrey, « L'académie de Saint-Luc », dans *Nouvelles Archives de l'art français*, t. XIX, 1915

François Souchal, *French Sculptors in the 17th and 18th Centuries : The Reign of Louis XIV*, 4 vol., 1977-1987

Mireille Rambaud, *Minutier central, documents publiés, 1700-1750*

Philippe Béchu, *De la paume à la presse*, Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris, 1998

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle*, Paris, 1910-1911

B. Chamchine, *Le Château de Choisy*, thèse de doctorat d'université de la faculté de lettres de Paris, 1910

Betsy Rosasco, *The Sculpture of the Château de Marly During the Reign of Louis XIV*, 2 vol., New York, Londres, 1986



Généalogie des sculpteurs de la famille Varin

Nos recherches aux Archives nationales nous ont permis de dresser avec une relative certitude la généalogie des sculpteurs de famille Varin.

Les actes notariés nous apprennent que Pierre Varin l'Aîné dit l'Ancien, selon l'appellation des comptes des Bâtiments du roi, et Pierre Varin dit le Jeune, selon les mêmes comptes, sont frères. Leur père est Pierre Varin, marchand de vin, mort avant 1685. Ils sont vraisemblablement issus de deux lits successifs. Antoine, marbrier, appareilleur de pierre, est leur frère.

Pierre Varin l'Aîné, dit l'Ancien (avant 1654-1703), sculpteur des Bâtiments du roi et sa descendance

La vie de Pierre Varin l'Ancien nous échappe. Seuls deux actes notariés nous renseignent. Le sculpteur demeurait à Paris, rue Neuve-Saint-Martin, paroisse Notre-Dame-des-Champs, jusqu'à sa mort survenue avant le 27 novembre 1703. Il laissa une veuve, Marie Descouy, dont il eut quatre enfants : Pierre (1681-1753), sculpteur fondeur, Nicolas, sculpteur qui entrera au service du roi de Suède en 1732 (Rambaud, 1700-1750, publiés MCC.XVII, 373) et deux filles Marie-Anne et Jeanne. Cette dernière avait épousé Louis Amblard, entrepreneur de nettoyage du quartier du Marais et employé par le surintendant des Bâtiments Jules Hardouin Mansart (AN.MC.XXXVIII, 51 ; délaissement de meubles et transport par la veuve de Pierre Varin, 27 novembre 1703).

Le 10 juillet 1684, Pierre Varin l'Aîné passa un contrat d'association avec Nicolas Meusnier, son frère Henry Meusnier et Pierre Langlois, tous qualifiés de sculpteurs du roi, pour effectuer « toutes les ouvrages de sculpture et d'architecture qu'ils pourront faire et entreprendre pendant le susdit temps, tant pour sa Majesté que pour celles qui concernent les publiques » (AN.MC.XIX, 532, voir Béchu, 1998). Les frais devaient être partagés entre les associés comme les achats de marchandises. Ils avaient établi une clause sociale d'entraide avec versement de 600 livres à la veuve ou aux héritiers, le bronze, l'étain et le plomb restant à partager entre les survivants. Nous retrouvons les sculpteurs fondeurs travaillant ensemble dans les comptes des Bâtiments du roi.

Pierre Langlois et les Meusnier (Monnier) furent reçus maîtres de l'académie de Saint-Luc le 29 mai 1692, le jour même de l'admission de Pierre Varin le Jeune. Pierre Varin l'Ancien, lui, était maître depuis le 10 janvier 1686 (Guiffrey, 1915, p. 471 ; les dates de réception des deux Varin sont interverties).

C'est manifestement Pierre Varin l'Ancien qui a le plus travaillé pour les Bâtiments du roi, sans discontinuer de 1668 à 1701, lorsqu'il est payé 200 livres pour avoir œuvré sur les ornements de l'église des Invalides (*Comptes*, t. IV, p. 728). Il ne lui restait guère de temps pour honorer des commandes particulières.

Pierre Varin (1681-1753), sculpteur et fondeur du roi

Professeur à l'académie de Saint-Luc (école reconnue par le roi en 1705 et ouverte en 1706), il est le fils de Pierre Varin l'Ancien.

Son inventaire après décès (AN.MC.LX. 309 scellés Y1170) nous apprend qu'il est mort en 1753 à 72 ans et que sa situation de fortune était des plus modestes. Il demeurait Grande-Rue du Faubourg-du-Roule avec sa seconde épouse Geneviève Vangeois et son fils unique Pierre, aussi sculpteur et fondeur, né d'un premier lit avec Jeanne Grison, fille d'une famille de potiers de terre. L'activité du fondeur est bien connue (Béchu, 1998, p. 78-94, et catalogue de l'exposition *La Rue du faubourg Saint-Honoré*, Paris, 1994, p. 372). De longue date, les Varin père et fils étaient réputés les meilleurs fondeurs parisiens en dehors des Keller. Cette réputation leur valut éloges et protections. Pierre Varin père et fils furent choisis pour fondre la statue équestre de Louis XIV pour la place Royale de Bordeaux (œuvre détruite), dont le modèle fut exécuté de 1731 à 1735 par Jean-Baptiste Lemoyne. Le roi visitera l'atelier du Roule le 29 mars 1735. La fonte fut une succession de désastres que Lemoyne a racontés dans un long mémoire de 1741. Il y eut d'abord des problèmes financiers, puis le fondeur Pierre Varin eut un accident de fourneau en septembre 1738. En février, la fonte fut elle-même dramatique, le métal s'étant écoulé par les égouts. En juillet

1741, la deuxième fonte réussit. De plus, Varin ne s'était pas contenté de fondre, il avait imaginé une machine pour soulever le monument. En raison de cette solide notoriété, la Ville de Paris passa un marché le 25 octobre 1749 avec les Varin père et fils, pour la fonte de la statue équestre de Louis XV de Bouchardon. Varin fils malade, le travail incombait seul au père alors âgé. Mais la Ville de Louis XV ne voulut pas se passer des services de Varin, « le seul artiste qui soit actuellement connu dans le royaume pour être en état de fondre d'un seul jet une statue équestre ». Le 14 mai 1753, Louis XV, accompagné du Dauphin et de Mesdames, reçut de Varin les explications successives de la fonte (Mercure de France, juin 1753).

Le vieux fondeur mourut le 29 novembre 1753, entraînant la résiliation du contrat de 1749. Le marché de la fonte fut alors passé avec Pierre Gor, et la statue fut achevée avec succès en juin 1758 (détruite sous la Révolution).

Pierre Varin, le fils de l'habile fondeur, mourut le 20 décembre 1788, apparemment sans postérité. Nous n'avons pas poursuivi nos recherches.

Pierre Varin, le Jeune (1654-1732), frère de Pierre l'Aîné dit l'Ancien, sculpteur des Bâtiments du roi, et sa descendance

Les documents d'archives sont plus nombreux.

Né à Paris, Pierre Varin le Jeune est baptisé le 17 mai 1654 (AN.Y15015). Il habitait rue Neuve-Saint-Martin, paroisse Notre-Dame-des-Champs, avec sa mère Jeanne Poussin, veuve, son frère Pierre l'Aîné et son frère Antoine, marbrier. Il s'est marié le 9 octobre 1685 avec Marie-Anne Périchard, fille d'une famille de compagnons maçons aisés (AN.MC.LXXXVIII, 270). Le 29 mai 1692, il est reçu à l'académie de Saint-Luc.

En 1716, Pierre Varin le Jeune succède à la charge de son beau-frère décédé, Claude Périchard. Il est reçu à l'office de garde-sel de la juridiction de la maçonnerie du Palais. Il lui succède pareillement dans la charge en 1709 de major de la milice de la cité. En 1720, il est paré de cette double qualité et du titre d'écuyer. Les époux sont domiciliés rue Neuve-Saint-Laurent, paroisse de Notre-Dame-des-Champs. Plusieurs actes concernent la gestion de leur patrimoine. Ils sont propriétaires et louent plusieurs de leurs maisons, ce qui leur permet de vivre confortablement.

Soupçonnée probablement de sympathies jansénistes, Marie-Anne Périchard, sa femme, est détenue peu de temps à Sainte-Pélagie en 1722. Elle y rédige son testament. Elle dote des pauvres honteux, des communautés religieuses et crée une fondation destinée à ouvrir une école pour jeunes filles pauvres. Les frais de cette donation sont à la charge de la succession de la donatrice. Elle décède à son domicile le 8 janvier 1724 (AN.Y14.936, voir Béchu, 1998, p. 103). L'inventaire après décès nous apprend que le mobilier était de qualité. Les chambres étaient garnies de tapisseries. La vaisselle en étain était importante, le linge et les vêtements nombreux. Ils possédaient de l'argenterie, une bibliothèque (26 volumes) quelques tableaux et un Christ de marbre. Il n'y avait ni dettes ni passif. Pierre Varin le Jeune gérait son bien en homme avisé. Il meurt cependant endetté le 5 juin 1732. En effet, n'étant que l'usufruitier de la succession (AN.MC.LXVII, 480), sa situation financière s'est dégradée. Quant à leurs cinq enfants, ils héritent d'un patrimoine confortable.

Les filles ont fait des mariages avantageux. En 1718, Marie-Anne (+1753) avait épousé un bourgeois de Paris, Pierre François ; en 1719, Madeleine (+1751), qui avait comme parrain le sculpteur J. M. Raon, était mariée à Louis Petiot, caissier de la Banque royale ; en 1729, Marie-Thérèse (+1793) épousait J. P. Joly, secrétaire des commandements du prince de Condé. Pierre-Jean Varin (+1743), architecte, était l'aîné. Philippe (+1737), le frère cadet, était sculpteur et professeur à l'académie de Saint-Luc, comme son père.

La carrière de Pierre Varin le Jeune

Pierre Varin le Jeune n'a pas travaillé d'une manière constante pour le roi, contrairement à son frère Pierre l'Aîné. C'est en 1687 qu'il apparaît pour la première fois distinct de son frère dans les équipes des sculpteurs des chantiers royaux, occupé aux sculptures de deux chapiteaux ioniques de marbre



du Grand Trianon (*Comptes II*, p. 1184). Il a 33 ans. En 1688, il travaille seul aux parements de quatre corbeilles de fleurs, toujours à Trianon (*Comptes III*, p. 36 ; payé 640 livres). En 1690, en équipe, il est occupé aux sculptures de l'attique du dôme des Invalides (*Comptes III*, p. 423), comme en 1691 (250 livres) avec Bonvallet et Sainte-Marie. On le retrouve plus tard en 1699 chargé de sculpter les dessous des vitraux de l'église des Invalides avec Rousseau et Sainte-Marie (*Comptes IV*, p. 469 ; payé 336 livres). En 1700 Varin et Langlois font des modèles des groupes du jardin de Marly qu'ils moulent. Il est aussi payé pour le transport de cinq voitures de bustes avec leurs scabellons, de la salle des antiques de Paris vers Marly (*Comptes IV*, p. 517). En 1701, son frère Pierre Varin l'Ancien exécute peut-être son dernier travail avant de décéder en 1703. Au château de Meudon il fonde le contrechœur de l'antichambre (900 livres) pour le Grand Dauphin (*Comptes IV*, p. 794).

Pierre Varin le Jeune continue de travailler sur les chantiers royaux. À Marly, en 1703, il est payé pour des modèles en plâtre exécutés avec Desjardins, Langlois et Thierry (*Comptes IV*, p. 517). En 1705, il collabore aux ouvrages de plomb des petits baldaquins pour les Bains d'Apollon du parc de Versailles avec Becker, Fournier, Raon, Robert et Tuby le Jeune (*Comptes V*, p. 538). En 1708, 1709 et encore en 1711, à Versailles, il est chargé des ornements variés aux salons bas et haut de la chapelle avec Gérard, Martin, Massou, Mazeline, Raon, Voirot (vingt-huit métopes à trophées des quatre parties du monde et six bas-reliefs de trophées de musique ; *Comptes V* ; p. 527, 529). De 1709 à 1710 il est occupé aux culs-de-four.

Après 1711, Pierre Varin le Jeune n'est plus cité dans les comptes des Bâtiments publiés (fichier Laborde, non consulté). Néanmoins, il continue d'exécuter de la sculpture décorative pour la clientèle privée : en 1719, il est toujours qualifié de sculpteur des Bâtiments du roi pour le décor qu'il a entrepris dans la maison de Jean de Lalande, disparue, rue Saint-Honoré (Rambaud, 1700-1750, AN.MC.XV, 503).

Nous voudrions connaître l'œuvre statuaire de Pierre Varin le Jeune. Elle nous échappe, mais elle existe. La *Jeune Bacchante* de la galerie Ratton-Ladrière en témoigne. Pierre Varin, sculpteur de talent, était recherché par la clientèle privée. Il ne manquait pas d'appuis.

Ses œuvres pouvaient résulter d'importantes commandes, comme le montre l'inventaire après décès



FAMILLE DES SCULPTEURS VARIN, XVII^E, XVIII^E SIÈCLES

d'Anne de Souvré, veuve du marquis de Louvois (+1691), dressé le 6 décembre 1715 au château de Choisy. Il révèle la présence d'une statue de Louis XIV, grandeur naturelle, signée Pierre Varin le Jeune : « Article 1445, une figure de marbre représentant le roy Louis quatorze se reposant sur ses armes sur un pied d'estal de marbre veiné, la corniche de vert campin et la baze de sicile, fait par Varin, prisé avec le piedestal 800 livres » (AN.MC.CXIII, 269 ; Rambaud, 1700-1750, p. 701). L'utilisation du marbre vert campin et la brèche violette marquent la nouvelle tendance. La statue était placée dans la galerie du château, dans une niche au fond. L'inventaire de 1715 énumère une collection considérable, d'après l'antique (1 542 articles, parmi lesquels des bacchantes, Bacchus, des nymphes). Elles venaient du château de Meudon, acheté par Louvois en 1679. Girardon, qui était le conseiller des Louvois pour les achats de sculptures, avait été chargé de les transporter à Choisy au moment de l'échange des châteaux avec le Grand Dauphin. Il restaura ensuite plusieurs sculptures accidentées (Souchal, II, p. 71). Après le décès de la marquise de Louvois en 1715, Choisy et ses collections furent vendues à la princesse de Conti. La statue de Louis XIV de Varin demeurait encore au château en 1773, dans une salle de verdure (AN.O'1348, Chamchine, p. 47). L'œuvre aujourd'hui n'est plus localisée. Nous avons vérifié qu'il ne s'agissait pas de celle conservée au musée de Versailles (inv. M.V2667). Au château depuis 1672 (catalogue Soulié 1881, n° 212), elle avait été léguée au roi par Jean Varin (1596-1672), célèbre médailleur du roi (Mercure Galant, 1682, p. 36). Pierre Varin le Jeune avait 18 ans en 1672.

Philippe Varin (après 1685-1737), sculpteur et professeur à l'académie de Saint-Luc
Philippe Varin est le fils cadet de Pierre Varin le Jeune. Maître sculpteur à l'académie de Saint-Luc avant 1726, année de son mariage avec Marie-Madeleine Patou, fille de chaudronnier (AN.LXXXVII, 191). Cette union est socialement et matériellement médiocre. En 1735, Marie-Madeleine Patou obtient la séparation, victime « des mauvaises manières de son mari presque tous les jours remply de vin » et qui la maltraite « tant, en paroles que de coups » (Béchu, 1998, p. 115). Philippe Varin meurt le 1^{er} mars 1737, rue Jean-Beausire, près de la porte Saint-Antoine, sans héritier et endetté (AN.Y.15592, scellés).

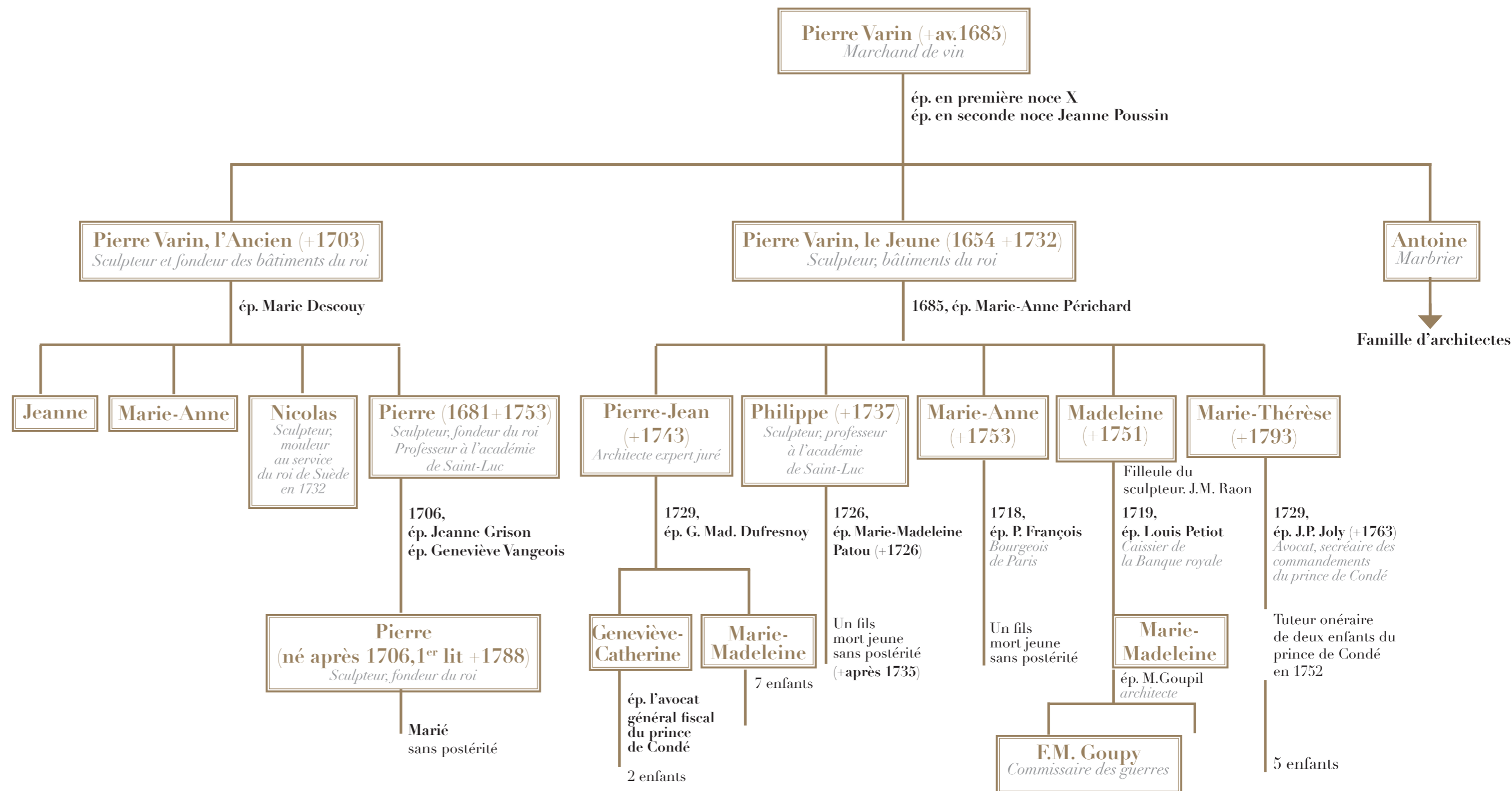
Son inventaire après décès témoigne cependant d'une certaine aisance. Son mobilier était de qualité, les tableaux étaient nombreux (28), comme les estampes et les tapisseries reçues de l'héritage de son père, qui l'avait avantagé. Il y avait des sculptures de marbre (un Ecce homo, le buste de Louis XIV), une bonne bibliothèque et dans son atelier un nombre de plâtres peu prisés (des enfants, un léopard, des têtes de Vierge, d'empereurs, des bas-reliefs, une Vénus, un gladiateur, un Hercule), des médailles de marbre blanc, trois figures de cire et six recueils d'estampes et de dessins.

Aucune œuvre du sculpteur ne semble être parvenue jusqu'à nous. Mais nous savons par les documents que la clientèle privée le considérait : en 1720 il est payé pour les travaux de sculpture décorative qu'il a faits dans l'hôtel de Louis de Lorraine, prince de Lambesc, et en 1730 Samuel Jacques Bernard, le fils du célèbre banquier, lui passe un marché pour un important travail de décor sculpté dans l'hôtel au 46 rue du Bac (5 900 livres ; voir Bruno Pons, dans catalogue d'exposition *La Rue du Bac*, Paris, 1990, p. 126-153, où Philippe Varin est prénommé par erreur Michel).

Philippe Varin est le dernier sculpteur de la famille. Son frère Pierre-Jean et ses descendants sont architectes. Nous n'avons pas étudié la carrière de Nicolas Varin, sculpteur employé par le roi de Suède en 1732.

Pour des raisons stylistiques, la *Jeune Bacchante* semble ne pouvoir lui être attribuée, trop marquée par la sculpture de Versailles de la dernière décennie du XVII^e siècle et par le style développé à Marly.

Monique Barbier



Généalogie (cf Philippe Béchu)
Dans Mémoires de la fédération
des Sociétés historiques et archéologiques
de Paris, 1998

MARC ARCIS

CUNQ, PRÈS DE MOUZENS, 1655-TOULOUSE 1739

Louis XIV

Médaille en marbre

H. 75 cm ; L. 73 cm

Arcis est, avec les provençaux Dedieu et Puget, la caution méridionale de Louis XIV. Comme on le sait, le Roi-Soleil attirait à sa cour, et pour sa plus grande gloire, les meilleurs artistes de la province française (et aussi de l'étranger). Formé par des sculpteurs locaux, Ambroise Frédeau, Gervais Drouet, Arcis se fit connaître par ses travaux à l'hôtel de ville, le Capitole, de Toulouse, où il sculpta trente bustes de la série des illustres, affirmant son habileté à l'art du portrait. Il exécuta aussi, daté de 1677, un buste de Louis XIV en terre cuite, conservé aujourd'hui au musée des Augustins, qui n'est pas sans rapport avec notre médaillon. Protégé de Colbert, qui le plaça aux côtés de Girardon, il se mit à l'œuvre à Versailles (grande galerie, petite écurie, salon de la guerre) et fut reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture en 1684. Est-ce la nostalgie de son pays natal ? Le voilà de retour à Toulouse, mais devenu un artiste officiel à qui l'on demande le modèle de la statue équestre de Louis XIV, que la municipalité veut installer en face du Capitole, et aussi une autre effigie du roi, pédestre celle-là, sur la place royale de Pau. C'est le grand sculpteur de ces provinces du sud-ouest du royaume, laissant une œuvre abondante et dans des domaines variés, aussi bien religieux que civil, ouvrant une école de dessin et formant des disciples.

C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer ce médaillon montrant le roi de profil vers la droite, coiffé de sa perruque, une armure largement dissimulée par les draperies d'un manteau. Le roi est encore assez jeune, portant une fine moustache ; les traits du visage sont modelés avec souplesse et un souci évident de vérité et de naturel, sensible dans le volume du menton, dans le dessin du nez, bourbonien comme il se doit. Un travail du marbre très maîtrisé et délicat, même dans la confection des boucles de la perruque. À quelle époque le placer ? Il n'est ni signé ni daté. Or on trouve, sous le nom de Marc Arcis, montré dans un salon de l'académie de Toulouse, un médaillon de marbre au profil de Louis XIV, avec des dimensions à peu près équivalentes, qui aurait été commandé par des municipalités, Rieux ou Pau, et qui aurait figuré durant le XIX^e siècle au musée des Augustins, d'où il aurait disparu à une date inconnue. Le même musée des Augustins a fait ultérieurement l'acquisition d'un fragment en pierre d'un bas-relief montrant le profil de Louis XIV, très parent de notre médaillon, mais de plus petite taille, et attribué à Arcis dont le style est bien reconnaissable. Est-ce le médaillon de 1752 qui refait surface, ou un autre exemplaire du même modèle, mis au point par Arcis pour faire face aux commandes d'un portrait qui était forcément très demandé ?

L'attribution de notre médaillon à Arcis, sculpteur familier du portrait du roi, ne peut être mise en doute. La date de l'exécution pose davantage problème. Fut-il sculpté pendant la période parisienne de l'artiste, ou lors de son retour dans le Midi, et alors de façon rétrospective ? L'œuvre en tout cas manifeste les qualités, dans l'art du relief, d'un maître du règne de Louis XIV. Cet artiste, d'un caractère timide selon ses contemporains, mérite d'être remis à sa vraie place, une des premières.

François Souchal



REMY FRANÇOIS CHASSEL

VERS 1665-1752

Buste de Charles V, duc de Lorraine

Marbre

H. 57 cm ; L. 45 cm ; P. 24 cm



Vue 1

Charles V, duc de Lorraine (1643-1690), dans l'impossibilité de prendre possession de son duché, occupé par les troupes de Louis XIV, vécut à la cour de Vienne. Beau-frère et ami de l'empereur Léopold, il se distingua à la tête des armées impériales dans les combats de défense contre les Turcs, qu'il vainquit aux portes de Vienne, et dans les batailles de Buda et de Mohács. La paix de Ryswick rendit le duché de Lorraine à son fils Léopold, qui y régna de 1698 à 1729, grand prince constructeur et ami des arts. Ce n'est pas lui, mais son fils et successeur, François, futur époux de Marie-Thérèse de Habsbourg et empereur, qui commanda en 1731 à Remy François Chassel les bustes rétrospectifs de son grand-père Charles V et de son père. Notre buste n'est donc pas un portrait *ad vivum*.

Remy François Chassel est un des meilleurs sculpteurs à la cour de Léopold. Il appartenait à une famille de sculpteurs lorrains, originaire de Rambervillers, dans les Vosges, dont il est difficile de dresser la généalogie. D'après Dom Calmet, dans son *Histoire de Lorraine*, il aurait enrichi sa formation à Paris dans l'atelier de Louis Lecomte avant d'être nommé directeur de l'académie ducale de peinture et de sculpture de Nancy. Il reçut des commandes pour l'Opéra et l'hôtel de ville de Nancy, pour des églises (notamment Saint-Sébastien de Nancy), pour le château ducal de Lunéville et ses jardins et enfin de nombreux monuments funéraires.

Son buste montre l'influence française dans le duché voisin de Lorraine. Le traitement de la grande perruque louisquatorzienne et du modelé sensible du visage rappelle l'art de Coyzevox. Il réussit à donner à son personnage un air très vivant d'une certaine morgue, décelable dans l'expression des yeux et la moue de la bouche. Le buste est coupé sans les épaules. Sur les rubans qui décorent le vêtement, on voit sur le côté une croix potencée et sur le devant les alérions des armoiries de Lorraine de part et d'autre de la croix de Lorraine à deux branches. L'ouvrage témoigne de la qualité des artistes que le duc Léopold avait su rassembler pour affirmer, comme Louis XIV, la grandeur de son règne, dans son État encore indépendant, limitrophe du royaume de France, mais qui s'avouait largement tributaire de l'art de Versailles et de Paris. Dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Lorraine*, François Antoine Chevrier, en 1754, vantait le « ciseau mâle et hardi » de Chassel et ajoutait qu'il excellait dans les bustes.

François Souchal



FRANCESCO BERTOS

1678-DOLO-1741

Neptune et Amphitrite

Marbre

H. 84,5 cm ; L. 36,5 cm ; P. 22 cm

3^e décennie du XVIII^e siècle

Vue 1

Le groupe en marbre *Neptune et Amphitrite* que nous étudions ici se présente dès le premier regard, par la fascinante et inventive composition par la qualité bien visible des détails, et par la force et la délicatesse des figures sculptées, comme étant une œuvre exécutée par cet artiste incomparable, à l'esprit bizarre, que fut Francesco Bertos : un des plus talentueux et prolifiques sculpteurs du XVIII^e siècle vénitien, connu des spécialistes et d'une grande partie des amateurs d'art pour ses inventions fantaisistes – efficacement définies comme « *scherzi di fantasia* » par Leo Planiscig en 1928 – constamment répétées en marbre et en bronze pour satisfaire d'exigeants collectionneurs à la pointe du goût de l'époque, œuvres aujourd'hui exposées avec panache dans certains des plus importants musées et collections.

Inconnu du riche catalogue des œuvres de l'artiste tirées des fables antiques, le sujet abordé par Bertos dans ce marbre semble être inspiré par les vers que le poète grec Oppien d'Anazarbe consacre brièvement à cet épisode mythologique précis. Contenus dans *Halieutica*, poème didactique sur la pêche, publié une première fois à Venise en latin par Alde Manuce en 1517, ces vers, que nous citerons dans une traduction italienne, relatent le rapt d'Amphitrite, fille de Nérée et de Doris, par Neptune, dieu de la Mer et des Tremblements de terre. Insistant sur les dauphins, Oppien raconte : « *Ora i delfini / Godon de' lidi rimbombanti e pelaghi / Abitan ; né mai il mar senza delfini ; / Che sovra modo lor ama Nettuno ; / Che la donzella giù dagli occhi neri, / Anfritrite figliuola di Nereo, / Che il suo letto fuggia, a lui cercante, / Scorgendola i delfini nelle case / Dell'Oceano ascosa, l'avvisaro. / E 'l chiomazzauro [Neptune] tosto ne rapio / La fanciulla, e domò lei ricusante ; / E consorte la feo del mar regina : / E i suoi fidi ministri pe 'l messaggio / Commendò, e in la sorte del suo regno / Eccellente die' lor pregio ed onore.* » Et c'est justement le moment du rapt qui est éternisé par le sculpteur vénitien dans le marbre ici étudié. En effet, Neptune, au vigoureux corps nu, le visage renfrogné caractérisé par une épaisse et virile barbe bipartite, et avec le regard, à la fois sévère et fuyant, fixé sur l'observateur, est ici vu dans le moment culminant du rapt, dans lequel ses bras musclés agrippent la belle et jeune Amphitrite qui, prise par les flancs, remue de façon désordonnée bras et jambes, dans une ultime et inutile tentative de se libérer de la domination de son futur époux. Cette union la portera, comme nous l'avons lu, à devenir « *del mar regina* », condition que l'artiste a voulu (et su) évoquer symboliquement à la fois en couronnant d'un diadème le front de la florissante néréide et en lui mettant dans la main gauche un sceptre, lequel avait autrefois, comme le laisse à penser le trou dans la partie supérieure, des tiges de bronze imitant les algues : un des attributs canoniques l'accompagnant souvent et qui indique, comme on le sait, son futur règne sur les océans. Pour souligner encore la représentation de cet épisode spécifique du mythe antique, remarquons la présence du dauphin, lequel, émergeant de la base du groupe sculpté de façon à simuler les ondes, soutient d'un côté le poids de la jambe gauche musclée de Neptune, dont le pied s'appuie près des yeux, et de l'autre, avec sa queue rampante et en partie enveloppée dans le manteau d'Amphitrite, concourt à maintenir, en soulignant la verticalité, l'équilibre de la composition du groupe et sa structure.

Au-delà de cette origine littéraire, parmi les sources d'inspiration possibles il y a certaines œuvres sculptées importantes que le jeune Bertos peut avoir vues lors de son séjour à Florence

BIBLIOGRAPHIE : Ettore Viancini, « Per Francesco Bertos », dans *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 19, 1994. Monica De Vincenti, « Bertos Francesco », dans Antonia Böstrom (dir.), *The Encyclopedia of Sculpture*, New York/Londres, 2004. Charles Avery, *The Triumph of Motion : Francesco Bertos (1678-1741) and the Art of Sculpture*, Turin, 2008. Simone Guerriero, « Per un Atlante della statuaria veneta da giardino », V, dans Monica De Vincenti e Simone Guerriero (dir.), *Arte Veneta*, n° 66, 2009, p. 271-275.





et à Rome. Grâce à la découverte d'une lettre écrite par Agostino Cacialli au sculpteur florentin Giovanni Battista Foggini (où il le prie de mettre à disposition « *suoi favori a vantaggio del Sig.re Francesco Bertos* »), nous savons que l'artiste vénète se rendit, entre 1708 et 1710, dans ces deux importantes villes « *per [...] impararvi qualche cosa* » (Avery, 2008, p. 22, n° 6). Dans la capitale médicéenne, Francesco se sera certainement arrêté devant les œuvres de quelques-uns des plus célèbres artistes des xv^e et xvi^e siècles, restant impressionné, comme l'avait déjà pressenti Ettore Viancini (1994, p. 151), surtout par les complexes enchevêtrements de membres réalisés par Giambologna : la figure féminine du *Rapt des Sabines* (Florence, Loggia dei Lanzi), exécuté par le célèbre artiste, semble avoir profondément influencé Bertos, qui paraît l'avoir gardée en mémoire pour l'Amphitrite du groupe ici présenté. À Rome en revanche, un autre *Rapt* ne l'a pas laissé indifférent. On peut, semble-t-il, percevoir un souvenir du Pluton du célèbre groupe de Bernin *Rapt de Proserpine* (Rome, Galleria Borghese) dans la gaillarde figure du Neptune de Bertos.

Les comparaisons sont nombreuses pour confirmer la paternité de ce beau marbre à Francesco Bertos, que l'on peut à notre avis dater de la troisième décennie du xviii^e siècle. Par exemple, il y a d'étroites analogies entre une des figures masculines du groupe représentant l'Afrique en collection privée (Avery, 2008, p. 185, cat. 53) et notre Neptune : la physionomie du visage est identique, caractérisée par la même barbe bipartite, la même chevelure ébouriffée ainsi que la présence d'un ruban entourant le front. De plus, d'autres affinités se retrouvent, toujours concernant Neptune, tant avec le nu masculin de l'*Allégorie de l'Eau* de collection privée (*idem*, p. 188-189, cat. 57) qu'avec l'*Homme nu barbu avec un putto pleurant* (*idem*, p. 170, cat. 25). Dans ce cas, au-delà des étroites analogies physiologiques, la façon de décrire la musculature, de tourner la jambe, de dessiner les pieds (avec le gros orteil bien en évidence) et les organes génitaux, est semblable. En tenant compte de différences évidentes, un dernier et intéressant parallèle est à proposer entre notre Neptune et la sculpture de même sujet, mais de dimensions plus importantes, conservée à la villa Bellegno, dite Ca'Erizzo, à Bassano del Grappa : identique est par exemple la position de la jambe gauche, avec le pied appuyé ici, comme dans le marbre que nous présentons, sur l'inévitable et inoffensif dauphin (Guerriero, 2009, p. 271-275, fig. 20-21).

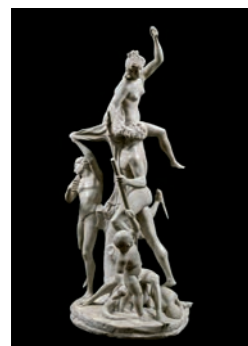
D'autres comparaisons, enfin, sont à faire entre les figures féminines exécutées par Bertos et l'Amphitrite ici étudiée. Elle est en fait comparable tant à l'*Allégorie du Printemps et de l'Été* – signée « Fran.^{co} Bertos » – de localisation inconnue (Avery 2008, p. 164-165, cat. 6) qu'à la figure féminine du groupe représentant l'Automne, œuvre conservée, avec d'autres, au palais royal de Turin (*idem*, p. 182, cat. 46). Identique, dans les images citées, la façon de modeler le doux et lumineux corps féminin, caractérisé par de petits seins turgides bien espacés, la taille serrée et les hanches généreuses, des mains et des doigts effilés. Nos deux figures, Neptune et Amphitrite, présentent en fait l'iris incisé et les pupilles marquées par un trou au trépan : caractéristique stylistique qui revient constamment dans le corpus des œuvres en marbre réalisées par Francesco Bertos au cours de sa prolifique carrière.

Pour conclure, à bien y regarder, on ne peut que souligner combien le groupe Neptune et Amphitrite s'insère de façon remarquable, grâce en partie au sujet, dans la production de l'artiste vénète, laquelle, comme l'a souligné Monica De Vincenti « *was unlike anything else in contemporary Venetian sculpture, and he may well have developed it in order to delight art patrons who, in keeping with current tastes, were attracted above all by clever conceptions and virtuoso execution, the very qualities embodied in Berto's sculptures* » (2004, p. 169).

Simone Guerriero

FRANCESCO BERTOS

1678-DOLO-1741

*Allégorie de l'Amérique*Marbre
H. 99 cm

Vue 1

Déjà connue (Avery, 2008, p. 185, cat. 54), cette représentation de l'Amérique s'insère parmi les singulières « machines allégoriques » du très original et très énigmatique sculpteur vénitien Francesco Bertos.

D'une typique structure pyramidale, le marbre se compose d'une base circulaire sur laquelle se répartit, autour d'une sorte de tronc d'arbre, la représentation d'une scène qui, si elle n'est pas violente, est pour le moins curieuse. D'un côté nous avons un jeune homme nu à moitié allongé, le bras droit levé, la main tenant un poignard, assis sur une « *lucerta* » (ainsi que Cesare Ripa dans son *Iconologia* définit ce que la critique appelle généralement un « crocodile », c'est-à-dire l'attribut canonique de ce continent), qu'il vient de frapper mortellement, devine-t-on, comme pour la punir de la mort de l'enfant étendu à ses côtés ; de l'autre, en revanche, un autre enfant, nu et debout brandit des pierres que, dans un élan primitif, il s'apprête à jeter à la figure féminine (dont la main gauche tient ce qui était probablement autrefois un pieu pointu, la droite étant posée sur la partie visible d'un arc), juchée sur l'épaule d'un robuste barbu, lequel, un pied posé sur l'enfant mort et l'autre sur la jambe du jeune homme au poignard, brandit de la main gauche une sorte de bâton, tandis que l'autre, émergeant des plis d'un drapé tombant, soutient en s'appuyant sur sa colonne vertébrale la jeune femme déjà mentionnée. Face à lui, une autre figure masculine en pied, la jambe gauche bien tendue et posée à terre, la droite, au contraire, légèrement levée, est représentée tirant de la main gauche un pan de la draperie, tandis que la droite, le bras légèrement plié, semble serrer aussi une pierre légèrement acérée.

Faisant probablement partie d'une série d'allégories des continents – dont à notre connaissance subsiste seulement la représentation de l'Afrique (Avery, 2008, p. 185, cat. 53) – la sculpture ici présentée doit être comparée, tant en raison d'une affinité stylistique que d'une affinité de composition, au groupe de même sujet conservé, avec bien d'autres, au palais royal de Turin (*idem*, p. 183, cat. 50). Même si les différences entre les deux versions de l'*Allégorie de l'Amérique* sont évidentes, les convergences ne sont pas négligeables, par exemple entre le jeune homme au poignard de l'œuvre piémontaise et le nôtre : la pose est la même, la description des traits de la physionomie (le nez aquilin, les oreilles, le dessin des lèvres, etc.), comme le modelé de la musculature. Autre point commun : le personnage debout, la jambe droite levée et retenant de la main gauche le drapé de la figure féminine située au sommet de cette pyramide. Cette figure est importante dans la composition, car c'est la seule qui regarde vers le spectateur.

Comme on le sait, ce furent ces œuvres ainsi que ses bronzes qui rendirent Francesco Bertos « *uomo celebre... solo nell'arte di simil genere* » (Alice Binion, *La Galleria scomparsa del Maresciallo Von der Schulenburg*, Milan, 1990, p. 127-128). L'importance de ces paroles, de cette précise définition, tient au fait qu'elle est donnée par les rédacteurs des catalogues de la collection du maréchal von der Schulenburg, un des plus importants collectionneurs d'art vénitien du XVIII^e siècle. Sa collection, une des plus renommées d'Europe, ne comprenait pas moins de douze œuvres de Bertos, ce qui en fait le sculpteur le plus représenté.

Maichol Clemente



BIBLIOGRAPHIE : Charles Avery, *The Triumph of Motion : Francesco Bertos (1678-1741) and the Art of Sculpture*, Turin, 2008.



ANTOINE-MICHEL PERRACHE

1726-LYON-1779

Marie-Anne Perrache enfant

Marbre blanc sur piédouche en porphyre

H. 30 cm ; L. 25 cm ; P. 20 cm

Vers 1745-1747

A Perrache, on n'attribue aujourd'hui que le nom d'une gare ferroviaire lyonnaise ; tout au plus celui d'un quartier sur lequel est bâtie cette même gare. Avant d'être un toponyme, Perrache est pourtant avant tout le patronyme d'une famille dont le membre le plus connu – le moins méconnu, en l'espèce – a laissé son nom au quartier éponyme : Antoine-Michel Perrache. Issu d'une famille de sculpteurs installés à Lyon, on a surtout retenu que ce dernier avait reçu, lui aussi, une formation dans la discipline familiale avant de l'enseigner à son tour. C'est à lui qu'est attribué ce buste qui représenterait sa sœur et filleule, Marie-Anne Perrache. L'identification est rendue possible par la comparaison avec un buste d'enfant apparaissant sur un portrait d'Antoine-Michel peint par cette dernière¹ vers 1770.

Antoine-Michel Perrache naît le 22 novembre 1726². Baptisé le jour suivant à l'église Saint-Nizier, c'est le septième enfant d'une fratrie comptant dix-sept frères et sœurs. Sa mère, Louise Pierre, est issue d'une famille d'orfèvres par sa mère³ ; son père, Michel Perrache, exerce la profession de sculpteur. La famille est installée à Lyon depuis 1672, date du mariage d'Étienne Perrache avec Élisabeth Sibert, les grands-parents d'Antoine-Michel. La famille exerce, dans son ensemble, le métier de charpentier. C'était en tout cas celui, déclaré, d'Étienne Perrache ; c'est aussi celui de Claude, Aymé et Louis, tous trois oncles d'Antoine-Michel.

De la première formation d'Antoine-Michel Perrache on ne sait que peu de chose. Il est, en revanche, déjà qualifié de dessinateur lors du baptême de sa sœur Marie-Anne, le 18 avril 1740⁴. Il a alors 14 ans ; il faut supposer qu'en fait de profession on désigne son premier apprentissage chez un maître inconnu, avant même qu'il n'apprenne les rudiments de la sculpture auprès de son père.

Le buste représentant Marie-Anne Perrache se rattacherait, dès lors, à une période précoce dans l'œuvre sculptée de l'artiste. La fillette, dont les cheveux attachés très haut sur le sommet de la tête, retombent en longues boucles pourrait être âgée de 5 à 7 ans – soit entre 1745 et 1747, Antoine-Michel étant alors âgé de 19 à 21 ans. Le sculpteur montre déjà un métier très sûr dans la mise en œuvre de la coiffure ; il saisit, par ailleurs, de manière très fine les proportions et les volumes du visage poupin de l'enfant. Sans doute le buste doit-il être lu à l'aune de la complicité entre Antoine-Michel et sa sœur. Le retrouver quelque vingt-cinq années plus tard – et dans un singulier échange –, mis en scène dans le portrait des musées Gadagne de Lyon, renchérit sur cette proximité entre le sculpteur et son modèle, et inversement.

La datation du buste paraît plausible dès lors que l'on sait qu'en 1747 Perrache étudie à Paris au sein de l'École académique, sans qu'il soit par ailleurs possible de démêler le réseau de relation qui lui a permis d'y avoir accès⁵. L'entrée à l'école – qui était attachée à l'Académie royale de peinture et de sculpture et était destinée à dispenser une première formation aux aspirants académiciens – était, en effet, conditionnée par la protection d'un artiste membre et/ou professeur de l'Académie royale. Dans le cadre de son cursus, Perrache reçoit dès décembre 1747 le premier prix de quartier pour la classe de sculpture⁶ et concourt l'année suivante pour le grand prix – c'est-à-dire pour le prix de Rome.



1. Portrait conservé à Lyon, musées Gadagne, inv. 47.293.

2. Archives municipales de Lyon (ensuite intitulées AML), registres paroissiaux de l'église Saint-Nizier, IGG73, p. 148.

3. Il s'agit de Marie Federy dont le père, Jérôme, et plusieurs membres de la famille étaient orfèvres à Lyon.

4. AML, registres paroissiaux de l'église Saint-Nizier, IGG87, f° 44 recto.

5. Un carnet conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) concernant les élèves de l'École académique est conservé pour la seconde moitié du XVIII^e siècle ; son début est, néanmoins, postérieur à l'entrée d'Antoine-Michel, *Liste alphabétique des élèves de l'Académie royale*, 1^{er} octobre 1758-1776, bibliothèque de l'ENSBA, Ms 45.

6. Le prix de quartier était distribué une fois par trimestre, d'où son appellation. Voir Antoine Cahen, « Les prix de quartier à l'Académie de peinture et de sculpture », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français* (1993) paru en 1994, p. 61-84.

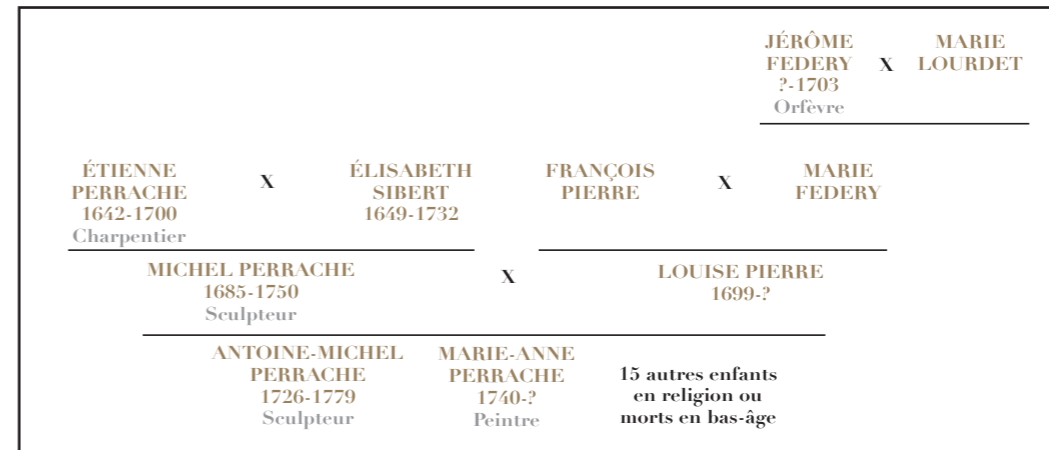


Fig. 1 Arbre généalogique simplifié de la famille Perrache.

Il échoue mais est autorisé à concourir pour le prix supplémentaire. Il obtient un accessit ; mais ce dernier ne lui permet pas de partir à Rome en tant que pensionnaire.

Perrache ira quand même à Rome, mais sur ses propres deniers ; si les moyens de son voyage restent obscurs, sa présence dans la cité papale en 1750 ne fait aucun doute puisqu'il participe cette année-là au concours Clémentin de l'Accademia di San Luca⁷ ; son bas-relief *Coriolan renvoyant les ambassadeurs*⁸ lui permet d'obtenir le premier prix *ex æquo*. C'est la mort de son père, en décembre 1750, qui le contraindra à entamer son voyage de retour à Lyon. En janvier 1751, il est encore en Italie mais cette fois à Florence, où il est reçu membre de l'Accademia del Disegno⁹.

De retour à Lyon, le second couvent de la Visitation – l'actuelle Antiquaille, situé sur la colline de Fourvière – lui confie, en 1752, la réalisation d'un groupe sculpté. Il s'agit d'une apothéose représentant saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal, d'après un dessin de l'abbé Lacroix¹⁰. En 1755, c'est le Consulat qui lui commande sept groupes sculptés, en marbre, destinés à couronner la façade du théâtre construit par Soufflot. Soit une carrière de sculpteur officiel au service des édiles de la cité. À partir de cette date, l'artiste recevra en effet de nombreuses demandes émanant du Consulat, de l'hospice de la Charité – décorations pour la salle du Conseil, plusieurs tombeaux et épitaphes –, mais aussi dans quelques églises de Lyon, sa région et plus loin. La commande par Voltaire d'un Christ pour l'église de Ferney a, par exemple, été mise à jour, pour l'année 1762¹¹.

C'est vers 1765-1766 – alors que les sources d'archives ne permettent plus d'identifier de grandes commandes de sculpture – que Perrache s'attache au projet d'agrandissement de la ville de Lyon dans sa partie méridionale : son grand œuvre qu'il laissera inachevé. Le projet, présenté au Consulat une première fois le 1^{er} mai 1766, fut refusé puis finalement accepté le 4 janvier 1770. De ce moment jusqu'à sa mort, en 1779, la vie de l'artiste s'organisera autour de cette activité seule.

Comptant parmi les figures des cénacles lyonnais, Perrache fut logiquement reçu comme académicien ordinaire de la Société royale de Lyon, dans la classe des arts, le 4 mai 1753. Y faisant œuvre de théoricien, il y prononça une dizaine de discours ayant pour sujet la sculpture et la décoration aussi bien que l'histoire antique ou la philosophie.

Enseignant lui-même¹², il tint dès 1756 les chaires de dessin et de sculpture lors de la création de l'école gratuite de dessin sous l'impulsion de l'abbé Lacroix et du peintre Donat Nonnotte. Cette activité lui valut une postérité à travers trois élèves, au moins : les sculpteurs Pierre Julien et François Devosge, ainsi que le dessinateur de soieries Antoine Berjon.

Au décès de son frère le 12 octobre 1779, Marie-Anne Perrache recueille une succession criblée de dettes dues pour la plus grande part au passif de la Compagnie Perrache qui gère les travaux continus du confluent, au sud de la ville¹³. Elle tente d'en prendre la direction mais ne parvient pas

7. Ce concours a été créé par le pape Clément XI afin de récompenser les artistes, d'où son nom de concours Clémentin.

8. Conservé à Rome, museo dell'Accademia di San Luca, inv. 32.

9. Voir Olivier Michel, « Artistes reçus dans les académies italiennes », actes du colloque « Augustin Pajou et ses contemporains », musée du Louvre, 1997.

10. Obéancier de Saint-Just et membre de l'académie de Lyon.

11. Samy Ben Messaoud, « Voltaire et Lyon », dans *Bulletin de la société historique, archéologique et littéraire de Lyon*, 2003 (t. XXXIII), Lyon 2005 (2006), p. 47-93.

12. Dans l'inventaire de 1782, voir infra note 14, il est fait mention d'un « muséum » et plusieurs locaux attenants mettant en lumière des plâtres et autres éléments qui pourraient servir de « matériel » pour enseigner.

13. Marie-Anne Perrache est la seule sœur d'Antoine-Michel qui ne soit pas entrée en religion. Tous les autres frères et sœurs de l'artiste sont entrés dans des couvents.



Fig. 2 Marie-Anne Perrache, Portrait d'Antoine-Michel Perrache, huile sur toile, vers 1770, Lyon, musées Gadagne, inv. 47.293.

à assainir une comptabilité lourdement grevée par un projet dispendieux aux résultats contestables – question des moulins, notamment. Éprouvée, elle se retire en avril 1782 en laissant la totalité de ses biens aux mains de la Compagnie, à charge pour cette dernière de n'engager aucune poursuite pour règlement des dettes et de lui verser une rente annuelle et perpétuelle de 3 000 livres. Son retrait entraîne la réalisation d'un inventaire de l'hôtel Perrache situé sur l'île éponyme¹⁴. Ce document décrit notamment l'atelier de l'artiste, à l'abandon, garni de près de 150 œuvres : moulages, terres cuites mais aussi crues, plâtres, de Perrache et d'autres maîtres, témoignant que, au milieu de ses travaux d'urbanisme, l'artiste ne s'était jamais éloigné de sa formation première. L'inventaire, au-delà de son caractère éminemment précieux pour retracer le cadre de vie de Perrache, ramène au probable buste de Marie-Anne par deux mentions : « dans un cabinet servant de Salon [...] les bustes de M. et Melle Perrache » ; « dans la chambre de Melle Perrache [...] quatre bustes de famille ». Perrache a donc bien sculpté sa sœur, et l'un des bustes mentionnés pourrait, de manière plausible, être celui conservé aujourd'hui encore.

Extrêmement rares sont les pièces d'Antoine-Michel Perrache qui nous sont parvenues, mais le dialogue qui s'instaure entre ce buste de fillette derrière lequel se sent la main de l'artiste – une tête de *pulto* monumentale pour le théâtre de Soufflot présente les mêmes carnations lourdes de poupon repu – et le portrait de son frère peint par Marie-Anne Perrache le rend d'autant plus sensible, anticipant sur la production de Houdon par exemple et, partant, précieux.

Jérôme Bouchet



14. AML, fonds privé Fleurieu, 49II, traité de cession en date du 23 avril 1782.

CLAUDE FRANÇOIS ATTIRET

1728-DÔLE-1804

Enfant triste, enfant gai

Paire de bustes en marbre blanc

H. 46 cm ; L. 19 cm ; P. 23,5 cm

L'un des deux (l'enfant triste), signé « Attiret », est daté de 1764

Claude François Attiret était issu d'une famille bourgeoise originaire de Moirans dans le Jura, installée à Dôle depuis 1638. Neveu du jésuite Jean Attiret, peintre de l'empereur de Chine, mort à Pékin en 1768, il était aussi parent des architectes Claude André Attiret de Besançon, Antoine Louis Attiret et Claude François Marie Attiret (1750-1823), exerçant à Riom.

Après une formation initiale dans l'atelier familial et auprès de Michel Devosge, le jeune Attiret entre en 1743 dans l'atelier parisien du sculpteur Jean-Baptiste Pigalle, ce qui lui permet d'accéder à l'école du modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il reçoit une troisième médaille en avril 1752, seule distinction qu'il obtiendra dans cette institution. À partir de 1754 il est à Rome, fréquentant l'Accademia del Nudo au Capitole, fondée la même année par Benoît XIV, où il est lauréat du prix Clémentin (prix institué en 1702 par Clément XI sous le contrôle de l'académie romaine de Saint-Luc). Il rentre en France en 1759 et est reçu à l'académie parisienne de Saint-Luc le 28 février 1760. Par la suite il effectuera la majorité de sa carrière en Bourgogne.

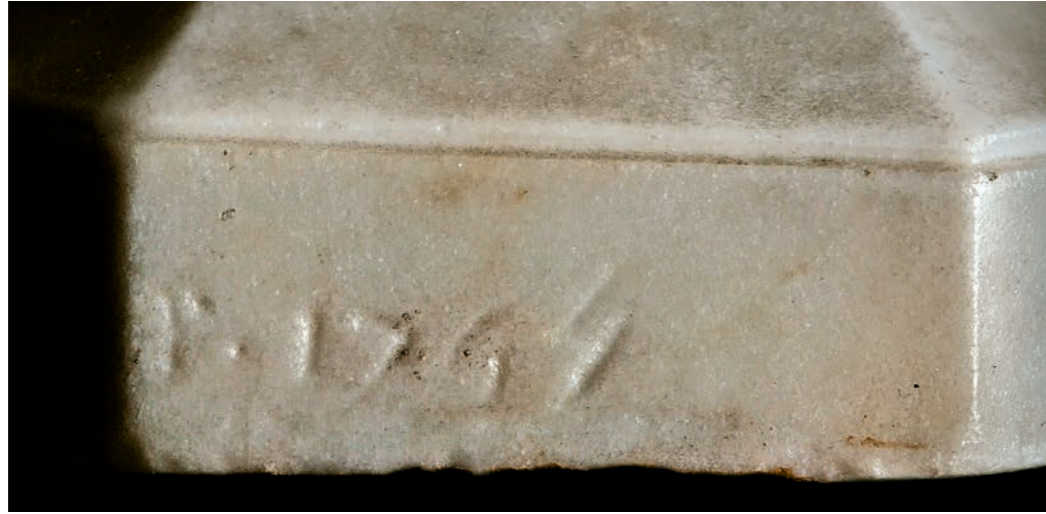


Détail

BIBLIOGRAPHIE : Guilhem Scherf, « Le portrait sculpté d'enfant : un genre nouveau en France au XVIII^e siècle », *Péristyles*, n° 26, p. 89-98, reproduit p. 92

EXPOSITION : « Claude François Attiret », musée des Beaux-Arts, Dôle, 2005, cat. 29 et 30.





Détail

Claude François Attiret excella dans l'art du portrait, puisant dans l'âme de son modèle la force qui l'anime. On peut citer de lui le portrait en buste de Legouz de Gerland, fondateur du Musée botanique de Dijon, conservé au musée des Beaux-Arts de la même ville, ou celui de François Devosge, fondateur de l'école des Beaux-Arts de Dijon, aujourd'hui à la bibliothèque de la ville. Il réalisa également des œuvres monumentales et religieuses, notamment un *Saint Jean l'Évangéliste* et un *Saint André* à la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon et une *Vierge à l'Enfant* en bois sculpté conservée au musée des Beaux-Arts de Dôle.

Nos deux têtes d'enfants montrent le talent d'Attiret pour la représentation de figures humaines. En 1764, à l'exposition de l'académie de Saint-Luc, Attiret a présenté une petite tête de caractère. On peut très certainement rapprocher nos sculptures de cette œuvre, l'une des deux étant datée de 1764. Les deux enfants montrent de plus des états d'âme différents, l'un rit et pourrait représenter la joie, l'autre la mélancolie avec un visage et un regard vague.



GILLES-LAMBERT GODECHARLE

1751-BRUXELLES-1835

Buste de femme voilée, dite Vestale

Marbre sur piédouche

H. 28 cm ; L. 14,5 cm ; P. 13 cm

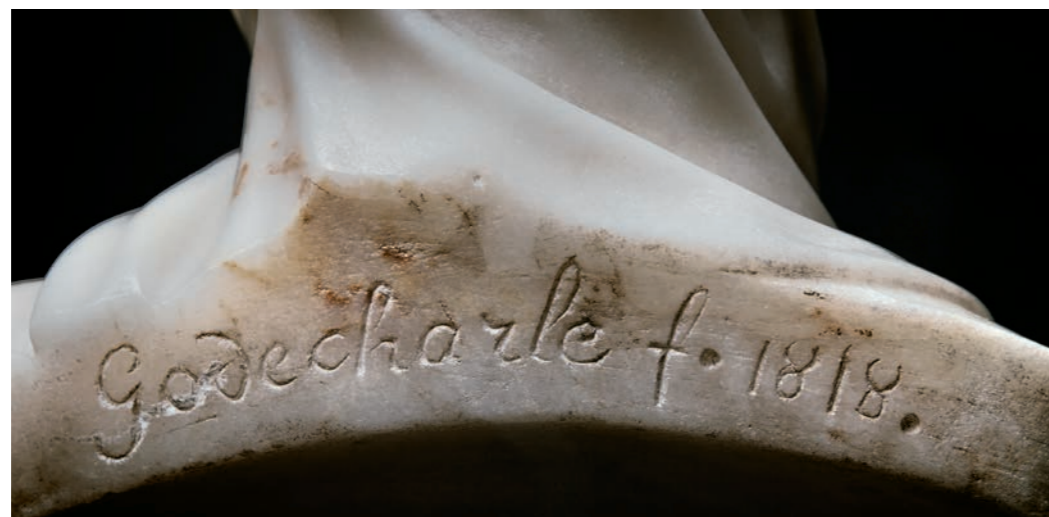
Signé et daté au dos « Godecharle f. 1818. »

Issu d'une famille d'artistes et originaire de Bruxelles, Gilles-Lambert Godecharle reçoit une première formation auprès de deux sculpteurs locaux, puis il parfait son art chez Laurent Delvaux¹, alors actif à Nivelles. Convaincu de son talent, celui-ci lui obtient une bourse de l'impératrice Marie-Thérèse, qui lui permet de s'installer à Paris dans les années 1770. Agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il bénéficie de la protection de Jean-Baptiste Pigalle, Godecharle devient l'élève de Jean-Pierre-Antoine Tassaert², natif d'Anvers. Après quelques années dans son atelier, s'ensuit une décennie pendant laquelle il va parcourir l'Europe : il accompagne Tassaert à Berlin, où celui-ci est appelé par Frédéric le Grand pour embellir sa capitale, puis se rend à Londres et enfin à Rome. Il exécute divers travaux, tels des ornements de cheminée, un groupe en marbre de Carrare ou un projet de monument destiné au parc royal de Bruxelles.

Mais ce n'est véritablement qu'à son retour dans sa ville natale, en 1780, que son talent va être reconnu à sa juste mesure. On lui commande en effet une série de frontons pour le palais du Conseil souverain de Brabant et pour celui des gouverneurs généraux à Laeken, où l'on retrouve, sous couvert du néoclassicisme en vogue, la légèreté et la grâce de l'esprit français qui l'ont tant influencé. Son art va néanmoins évoluer vers une transcription plus sévère de l'Antiquité, notamment dans les quatre statues prévues pour le pavillon Walckiers (actuelle villa Belvédère) en 1789, ou bien encore dans la réalisation d'un groupe représentant la Charité (1795). Parallèlement à ces commandes publiques un temps suspendues pendant la période révolutionnaire, il enseigne à l'Académie de Bruxelles, en tant que « premier professeur de sculpture d'après le modèle vivant et la figure antique ». De nombreux commanditaires privés font également appel à lui, tant pour des portraits que pour des statues allégoriques ou bien encore pour des copies d'antiques.



Fig. 1 MR 1696. Femme coiffée d'un voile dite Vestale voilée ou Vestale Zingarella, bronze : fonte d'après l'antique, sur piédouche de marbre turquin, XVII^e siècle, Italie, « n° 309 » gravé sur la draperie à la base du cou. H. 47 cm ; L. 31 cm ; P. 28 cm. Musée du Louvre, département des sculptures.



BIBLIOGRAPHIE : Clarac Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, comte de, Maury Alfred, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre... accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine*, Paris, Imprimerie royale (impériale), 1826-1853, 13 vol., vol. 7, t. VI, *Iconographie antique*, XXVIII, 288 p., n° 3479B, pl. I 105, p. 193.
Coppel Aréizaga Rosario, *Catalogo de la escultura de época moderna : Museo del Prado, Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, et Santander, Fundacion Marcelino Botin, 1998, n° 163.
Lenep Jacques Van, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1992.
Le Palais Farnèse, Rome, École française de Rome, t. II, pl. 269.
Les Sculptures européennes du musée du Louvre, Geneviève Bresc-Bautier (dir.), musée du Louvre Éditions, 2006, p. 427.
Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.
EXPOSITIONS : « François Boucher (1703-1770) », Paris, Grand Palais, 1986, p. 161, n° 24.
« 1770-1830 : autour du néoclassicisme en Belgique », D. Coekelberghs et P. Loze, Bruxelles, Musées royaux de Belgique, 1985.



Fig. 3 Tête de femme voilée, musée de Naples. Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.



Fig. 4 Anonyme italien, buste de la vestale Tuccia (n° 163), marbre, XVII-XVIII^e siècle. H. 46 cm ; H. du piédestal 14 cm. Musée du Prado, Espagne.



Fig. 2 François Boucher, Les Génies des beaux-arts, inv.835.8. Photographie : Jean-Marie Protte ; cliché : musée des Beaux-Arts de Troyes.

Daté de 1818, notre buste présente un visage de jeune femme portant un voile qui lui couvre non seulement la tête mais aussi le menton et les épaules, encadrant et soulignant la finesse des traits. On devine un début de vêtement à l'antique sous la retombée des plis du voile.

Il s'agit de la copie en marbre d'un buste en bronze (fig. 1), sur piédouche de marbre bleu turquin, conservé au musée du Louvre, sous la cote MR 1696³ et connu sous le nom de *Vestale voilée* ou *Vestale Zingarella*. Datant du XVII^e, il appartenait à Charles Errard⁴, premier directeur de l'Académie de France à Rome et peintre de Louis XIV, à qui il lègue sa collection à sa mort. On peut légitimement supposer qu'il faisait partie des dix-huit bustes mentionnés dans le legs, puisqu'on le retrouve dans les collections royales lors de l'Inventaire général des sculptures des maisons royales de 1707 au château de Versailles : « Une teste de bronze de dix huit pouces de haut repntant vestale ; ayant la teste toute couverte d'une draperie qui passe sous le menton et le col... »

En 1713, il est mentionné ainsi : « Un buste de femme antique, ayant sur la tête un voile qui lui couvre le col et le menton, haut de dix huit pouces. » Vers 1731, François Boucher le représente dans un tableau allégorique intitulé *Les Génies des beaux-arts* (fig. 2), commandé par Philibert Orry, directeur des Bâtiments du roi, pour son château de La Chapelle-Godefroy. Par la suite, lors du récolement des bronzes du garde-meuble de la Couronne de 1791, le descriptif parle du numéro 309 comme d'un « buste de femme, dite la vestale ayant sur la tête un voile qui lui couvre le col et le menton, haut de dix huit pouces, estimé dix huit cent livres ». Saisi à la Révolution, il est délivré le 3 août 1793 au Muséum national pour être exposé dans la galerie d'Apollon. Il est inscrit ultérieurement dans l'inventaire Napoléon de 1810 et dans celui des Musées royaux de 1814-1824 parmi les sculptures des XV^e et XVI^e siècles de la salle des antiques, sous l'appellation *Femme coiffée d'un voile*.

Dans son ouvrage conséquent, *Musée de sculpture antique et moderne*, le comte de Clarac⁵ le référence sous le numéro 3479B avec le titre *Vestale Zingarella*, « bronze, pl. 1105 ». Enfin, il est inventorié en 1857, dans la salle des dessins de Rubens en ces termes : « D'après l'antique – fonte du XVI^e – vestale (copie d'une tête connue sous le nom d'une), conservée à Rome au palais Corsini. »

Cette ultime description nous ramène à l'origine première de ce buste en bronze, qui est lui-même la copie d'un buste antique de femme voilée (fig. 3), considéré comme un buste de vestale ou de la vestale Tuccia⁶, encore appelé *Zingarella*⁷, buste en marbre qui appartenait aux collections du palais Corsini à Rome. Un deuxième exemplaire ornait la salle des philosophes au palais Farnèse. Il est mentionné dans la collection Farnèse sous le numéro 6194.

Une autre copie XVII-XVIII^e (fig. 4) de cet antique Corsini, autrefois dans les collections royales espagnoles, est actuellement conservée au musée du Prado⁸ sous la dénomination *Vestale Tuccia*. Elle est notamment décrite dans l'inventaire après décès du roi Ferdinand VII en 1834 : « *Un busto de una Bestal de Marmol de Carrara con vasa de lo mismo copia de lo antiguo... 3 000.* » Puis en 1857, sous le numéro 291. Enfin, signalons le passage en vente publique d'un buste de femme similaire en marbre, réalisé au XIX^e siècle chez Christie's.

D'une manière générale, l'Antiquité classique n'a cessé d'inspirer les artistes⁹ : depuis la Renaissance italienne, qui la remet à l'honneur, puis tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, par le biais du courant néoclassique qui entend incarner une Antiquité idéale à l'opposé des courants baroque et rococo, et qui s'est nourri des découvertes archéologiques faites à Herculaneum et Pompéi aux alentours de 1750.

Bien que sensible à l'esprit léger du XVIII^e et influencé, de par sa formation, à la manière française, Godecharle sut aussi produire des œuvres en adéquation avec son époque : on ne peut en effet pas oublier son *Hermaphrodite* (1811), copie de l'*Hermaphrodite* Borghèse ; ou bien encore sa série d'hommes illustres choisis parmi l'élite gréco-romaine, réalisée entre 1816 et 1817, tels Cicéron, Marc-Aurèle ou Homère.

De la même manière, le buste de femme présenté ici répond à toutes les exigences d'une Antiquité rêvée¹⁰ : par le thème même – la vestale –, figure légendaire et digne de par son statut¹¹, ce qui permet de la représenter avec le hiératisme conforme aux canons de l'antique, et incarnation d'une beauté idéale ; par le choix du matériau – le marbre –, qui permet de souligner la pureté des lignes, et par le travail de sculpteur lui-même qui fait émerger ce fin visage aux yeux « aveugles », des multiples plis du voile.

On ne peut que formuler des hypothèses sur les circonstances de la réalisation de cette pièce. D'une part, sur quel modèle s'est-il appuyé ? A-t-il eu l'occasion de voir les antiques des palais Corsini et Farnèse lors de son voyage à Rome en 1779, ou bien a-t-il pris comme modèle l'exemplaire XVII^e conservé au Louvre ? Cette deuxième hypothèse semble la plus probable dans la mesure où il s'est établi un certain temps à Paris, où l'accès aux collections royales était possible, puisque François Boucher, dès 1731, introduit cette figure de femme dans son tableau. D'autre part, répondait-il à une commande privée – ce qui pourrait expliquer la petite taille du buste –, ou bien était-ce l'occasion de prouver son aptitude à imiter l'antique ? Cette dernière supposition est vraisemblable dans la mesure où l'on connaît son statut au sein de l'Académie de Bruxelles et sa propension à copier l'antiquité. À notre connaissance, cette œuvre de Godecharle est véritablement une redécouverte dans la mesure où elle n'est ni mentionnée ni documentée dans aucun des ouvrages qui le concernent, ni même dans les collections royales belges : cela peut sembler surprenant car la réalisation d'une pièce en marbre requiert préalablement la réalisation d'un modèle en terre glaise puis d'un plâtre qui servira d'œuvre originale. On pouvait donc imaginer qu'il en subsiste quelque chose : dessin, terre cuite... Or, pour l'instant, rien ne permet de le penser.

Cette mise au jour est donc capitale dans la compréhension de l'œuvre sculptée de Godecharle, et au-delà dans l'art néoclassique en général.

Bérénice Puisseux

1. Après une carrière internationale à Londres et à Rome, Laurent Delvaux (1696-1778) se fixe définitivement à Nivelles. Protégé par Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, il a travaillé pour de nombreuses cours européennes.
2. Jean-Pierre-Antoine Tassaert (1727-1788) est un sculpteur d'origine flamande, actif en France et en Prusse.
3. MR 1696 : Femme coiffée d'un voile dite *Vestale voilée* ou *Vestale Zingarella*. Bronze : fonte d'après l'antique, sur piédouche de marbre turquin, XVII^e siècle, Italie, « n° 309 » gravé sur la draperie à la base du cou. H. 47 cm ; L. 31 cm ; P. 28 cm. Musée du Louvre, département des sculptures.
4. Charles Errard (1606-1689), peintre de Louis XIV, est l'un des douze fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il passe plusieurs années à Rome à partir de 1627 et devient le premier directeur de l'Académie de France à Rome, de 1666 à 1672, puis de 1675 à 1684. En 1689, Louis XIV accepte le legs d'Errard, contenant plusieurs statuettes en bronze.
5. Le comte Charles Othon Frédéric Jean Baptiste de Clarac (1777-1847), dessinateur, savant et archéologue français, est nommé en 1818 conservateur des antiques au musée du Louvre. Il en publie une description en 1820. En 1830, paraît l'édition définitive de sa *Description du musée du Louvre*.
6. Tuccia est une vestale légendaire dont l'histoire est racontée par Valère Maxime. Accusée injustement d'avoir violé son vœu de chasteté, elle dut prouver son innocence en transportant de l'eau dans un tamis, depuis le Tibre jusqu'au temple de la déesse du Feu.
7. Le terme de Zingarella indique une confusion entre le thème de la vestale et de la Bohémienne (appelée Zingara), qui a également la tête couverte.

8. Coppel Aréizaga, Rosario, *Catalogo de la escultura de época moderna : Museo del Prado, Siglos XVI-XVIII*, op. cit. « N° 163 : La vestal Tuccia (busto), anonimo italiano, Siglo XVII-XVIII, Marmol. Altura : 46 cm ; Altura del pedestal : 14 cm. »
9. Antonio Canova (1757-1822), sculpteur néoclassique par excellence, s'inspire de la *Vestale Tuccia* conservée au musée de Naples, pour réaliser plusieurs bustes sur le sujet (Fondation Gulbenkian, Lisbonne ; galerie d'art moderne, Milan ; J. Paul Getty Museum, Los Angeles).
10. « Ce buste étrange et charmant, connu sous le nom de la *Zingarella* (« la Bohémienne »), a déjà préoccupé Winckelmann, qui ne pouvait s'y résoudre à reconnaître une vestale, suivant la désignation qu'il avait reçue au XVIII^e siècle. Gerhard remarqua avec raison que tout caractère sacerdotal fait défaut au buste de Naples ; il n'a d'ailleurs rien de commun avec les portraits authentiques de vestales, véritables abesses sévères et hautaines, que les fouilles du Forum romain nous ont révélées. Le voile ramené sur le menton, qui semblait tout à fait insolite à Gerhard, nous est aujourd'hui familier grâce aux nombreuses figurines en terre cuite qui présentent cette disposition... » Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.
11. Vestale : prêtresse de la Rome antique dédiée à Vesta, déesse du Feu. Choisie entre 6 et 10 ans, elle accomplissait un sacerdoce de trente ans durant lequel elle veillait sur le foyer public du temple de Vesta situé dans le Forum romain. Durant son sacerdoce, elle était vouée à la chasteté, symbole de la pureté du feu. Elle possédait un statut juridique très particulier : affranchie de l'autorité paternelle, elle bénéficiait également d'honneurs importants.

JOSEPH CHINARD

1756-LYON-1813

Bonaparte consul entre un glaive et un faisceau

Médaille en terre cuite

D. 19,5 cm

Signé sur la tranche du bras « Chinard.a.Lyon »



Détail

Très célèbre en son temps, Chinard passe l'essentiel de sa carrière à Lyon sans chercher à s'établir à Paris en dépit de ses très nombreux succès officiels. Après un passage dans l'atelier de Barthélemy Blaise, l'artiste complète sa formation par deux séjours romains, le premier entre 1784 et 1787, où il remporte le célèbre concours Balestra de l'Académie de Saint-Luc avec *Persée délivrant Andromède* (Rome, Accademia di San Luca) – dont nous présentons une réduction originale en plâtre patiné dans notre exposition « De Pierino da Vinci à Joseph Chinard » (2010) –, le second, plus mouvementé, en pleine période révolutionnaire, de 1791 à 1793, où son appartenance à une loge maçonnique et ses sympathies pour les idées nouvelles lui valent d'être emprisonné au château Saint-Ange. Portraitiste officiel de la famille Bonaparte, Chinard se fait connaître pour le moelleux de son ciseau allié au réalisme de ses bustes qui combinent habilement les nouvelles tendances du néoclassicisme aux traditions héritées du XVIII^e siècle.

Le 10 messidor an VIII (soit le 29 juin 1800), le premier Consul pose la première pierre de la reconstruction de la place Bellecour, montrant ainsi toute l'attention et la sollicitude qu'il porte à la deuxième ville de France. À cette occasion, des médailles commémoratives à l'effigie de Bonaparte sont frappées pour témoigner de la reconnaissance des Lyonnais envers le premier Consul « réédificateur de Lyon ». Chinard, qui en 1802, lors de la deuxième venue à Lyon de Bonaparte, en fera un buste en plâtre patiné (aujourd'hui à la Malmaison), semble s'inspirer pour le présent portrait d'une des médailles créées par Claude-Antoine Mercier *Bonaparte vainqueur et pacificateur*, ajoutant une écharpe en travers de la poitrine du premier Consul et encadrant son profil d'un glaive et d'un faisceau coiffé du bonnet phrygien. On connaît plusieurs versions de ce médaillon (Carnavalet, Malmaison, musée de Dijon), dont une en plâtre (le musée du Petit Palais à Paris en conserve un en plâtre qui ne semble pas signé, mais avec inscrit au revers « I Consul », de 21 cm de diamètre), de dimensions et de signature identiques, passée en vente à Paris en 1998 (étude Couturier Nicolay, 22 avril), tandis que d'autres sont signées « Chinard de l'Institut de Paris » (ou « Chinard, de l'Institut à Paris », pour la version autrefois dans la collection Penha Longa, de 19 cm de diamètre).



© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

Textes, recherches et documentation
Monique Barbier, Jean-Christophe Baudequin, Jérôme Bouchet,
Maichol Clemente, Simone Guerriero, Tomaso Montanari,
Bérénice Puiseux, François Souchal

Conception graphique et mise en pages : Mathilde Dupuy d'Angeac
Contact : mathilde.dupuydangeac@gmail.com
Correctrice : Lorraine Ouvrieu
Photographies : © Didier Loire

Crédits photographiques : D.R.

Traduction des notices en anglais : 4T. - 93181 MONTREUIL CEDEX

Photogravure : Point4 - 64 rue de Turenne, 75003 Paris
Impression : Imprimerie LECLERC - 80100 Abbeville

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en août 2014