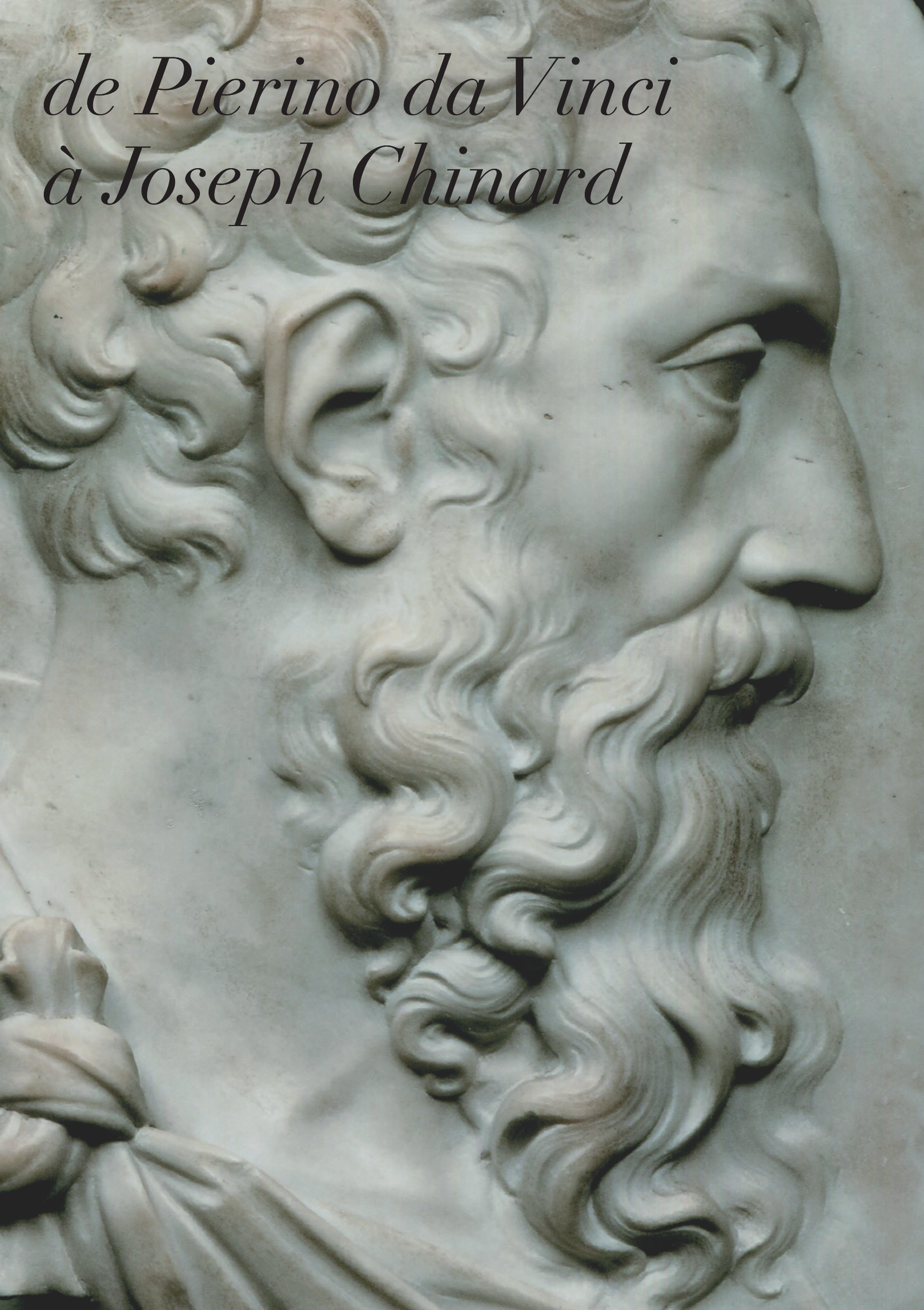
de Pierino da Vinci à Joseph Chinard



GALERIE

CHARLES RATTON & GUY LADRIERE

de Pierino da Vinci à Joseph Chinard

DU 13 SEPTEMBRE AU 26 OCTOBRE 2010
11 QUAI VOLTAIRE 75007 PARIS

MOYEN-AGE

ART ROMAN 6
Tête de Christ

ANDRÉ BEAUNEVEU 8
Prophète tenant un phylactère.

ALEJO DE VAHIA 10
Vierge à l'Enfant

RENAISSANCE

GUILLAUME DUPRÉ 12
Henri IV à cheval

PRIMATICE 16
Femme nue avec une draperie.

PIERINO DA VINCI 20
portrait de profil d'un homme barbu

PIERINO DA VINCI 24
Deux putti tenant un poisson

XVII[E] SIECLE

Attribué à MARTIN DESJARDINS 28
Buste de Louis XIV

Attribué à NICOLAS COUSTOU 30
Commode en Hercule

ALESSANDRO ALGARDI 32
La décollation de Saint Paul

XVIII[E] SIECLE

GIOVANNI ANTONIO CYBEI 34
Enée sauvant son Père Anchise et son fils Ascagne de l'embrasement de Troie.

IGNAZIO ET FILIPPO COLLINO 38
Cleopatre mourant

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH 44
Semiramis

JEAN-BAPTISTE II LEMOYNE 46
Portrait de femme

AUGUSTIN PAJOU 48
Trois figures féminines adossées.

JEAN-ANTOINE HOUDON 50
Portrait présumé d'Auguste-Romain de Bourge

JOSEPH CHARLES MARIN 54
Cérès

JOSEPH CHINARD 56
Persée délivrant Andromède

À Charles Ratton

ART ROMAN

DÉBUT DU XII[e] SIÈCLE

Tête de Christ
Bois sculpté
Haut. 24,5 cm ; Larg. 18,5 cm ; Prof. 13,5 cm

Fig 1

Détail

A l'inverse des représentations en bronze, en ivoire ou provenant d'illustrations de manuscrits, rares, pour ne pas dire inexistants, sont les Christ de bois peints de l'époque romane qui nous sont parvenus. Cette tête, qui a conservé des restes de polychromie, faisait vraisemblablement partie d'un Christ en croix d'une dimension comparable à celui donné par la famille David-Weill en 1976 au musée du Louvre (fig. 1). Ses dimensions réduites suggèrent qu'il s'agissait d'un crucifix d'autel. Gardant les yeux ouverts, la tête dégage une grande sérénité, accentuée par la régularité du visage et de la bouche, n'exprimant aucune douleur mais plutôt l'expression de sa transcendance.

Cette forme de représentation permet d'évoquer les différents courants spirituels, souvent divergents à l'époque carolingienne : un partage entre la spiritualité majeure et libératrice et celle, flagellatrice, conduisant vers la désespérance et dont l'illustration la plus éloquente apparaît au travers du Gerokreuz de Cologne. C'est plutôt au premier d'entre eux que se rattache notre tête de Christ et probablement avec lui à une zone géographique - l'Allemagne du sud - même si une certaine prudence reste de mise. A la vision douloureuse de la représentation christique s'oppose celle issue de l'antiquité classique et de l'héritage byzantin - donnant une représentation de Dieu volontiers triomphaliste, assimilable à un monarque universel - et une transposition spirituelle comme un Christ lumineux et serein, à l'image de celui présenté ici.

Albéric Froissart

ŒUVRE EN RAPPORT
-(Fig 1.) *Christ roman.* Statue en bois. Haut. : 95 cm. Larg. : 78 cm. Paris, musée du Louvre. Inv. : RF3080

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur une œuvre comparable :Victor Beyer, « Le Christ roman David-Weill », *La revue du Louvre et des musées de France*, n° 1, Paris 1978, pp. 43-47.

ANDRÉ BEAUNEVEU

VALENCIENNES, VERS 1335 – BOURGES, VERS 1400

Prophète tenant un phylactère.
Médaillon en haut relief avec restes de polychromie.
Pierre calcaire blanche.
Diam. 31,5 cm ; Prof. 11 cm.
Datation : fin du XIV^e siècle.

Fig. 1

Fig. 2

Une récente exposition monographique a permis de mettre en lumière l'importance d'André Beauneveu - sculpteur, peintre et miniaturiste - dont l'œuvre constitue un jalon essentiel entre la tradition gothique et le courant réaliste de son contemporain Claus Sluter. Très en vue à la cour de Charles V, Beauneveu exécute les tombes de Philippe VI et de Jean II, ainsi que celle de son commanditaire et celle de Jeanne de Bourbon, les premiers gisants *ad vivum*, pour l'abbaye royale de Saint-Denis. Plus tard, entre 1374 et 1377, l'artiste travaille au monument funéraire du comte de Flandre, Louis de Male, dont il réalise en particulier une statue de Sainte Catherine en albâtre, très caractéristique de son style élégant, marqué par un idéalisme accentué d'un port légèrement déhanché. Dès 1386, l'artiste se retrouve au service de Jean de Berry, frère du roi, pour lequel il réalise plusieurs sculptures dans son château de Mehun-sur-Yèvre et pour la chapelle royale du palais ducal de Bourges, dont il réalise les sculptures et dessine les vitraux ornés de prophètes peints en grisaille. Enfin, son talent de miniaturiste apparaît pleinement au travers du Psautier de Jean de Berry, le seul avéré de sa main. (Fig. 1)

Parfaitement inscrit dans l'espace circulaire qui lui est imposé, l'artiste a sculpté un prophète assis sur un banc en costume contemporain, la tête couverte d'un bonnet, tenant un long phylactère dans ses mains. La créativité du sculpteur apparaît au travers de la composition savamment maîtrisée, la tête du prophète, comme les plis du bas qui occupent la partie inférieure, se détachant largement de la bordure plate, laissant dépasser les pieds et la coiffe du personnage. Le jeu savant des courbes du phylactère et des plis du vêtement, la position légèrement déhanchée de son modèle, donnent un rythme tournoyant, à la fois équilibré et vivant. Enfin, les restes significatifs de polychromie, du bleu et du rouge, la dorure, achèvent de mieux appréhender cette œuvre inédite. Celle-ci provient très vraisemblablement du décor intérieur sculpté de la Sainte-Chapelle érigée à Bourges de 1391 à 1397, ou encore, de celui du château de Mehun sur Yèvre, « l'une des plus belles maisons du monde », où Beauneveu est employé en 1386, comme *Ymagier* de Monseigneur le duc de Berry. Ces deux réalisations en ruines au XVIII^e siècle ont été démantelées et les comptes des ouvrages, entrepris par Jean de Berry, ont été détruits dans un incendie en 1737. Mais la beauté et l'importance du décor entrepris justifient que Philippe le Hardi envoie en 1393 son ymagier Claus Sluter et son peintre Jean de Beaumetz pour « visiter certains ouvraiges de paintures, d'ymaiges et d'entailleure et aultres que Monseigneur de Berry fait faire ». La comparaison avec les rares œuvres encore existantes de Beauneveu permettent de conforter l'attribution de ce relief à cet artiste majeur de la fin du XIV^e siècle, et son état en fait même une des sculptures les plus réussies de l'artiste, au regard de sa bonne conservation générale, de ses dimensions réduites et de la finesse de la sculpture rehaussée de polychromie. La comparaison avec l'un des prophètes provenant de la chapelle de Bourges est particulièrement significative (fig 2). S'y retrouvent le brio du drapé, le dynamisme des courbes, le long phylactère et le réalisme du visage. Le sens du volume de Beauneveu se retrouve également sur les miniatures du Psautier de Jean de Berry, traitées en grisaille avec un réalisme qui lui est propre (fig. 1), justifiant les propos de Jehan Froissart déclarant au sujet de l'artiste qu'il « n'avait pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvrages feust demouré en France ou en Haynnau, dont il estoit de nation, et ou de royaume d'Angleterre ».

Albéric Froissart

ŒUVRES EN RAPPORT

- (Fig.1) A. Beauneuveau : *Le prophète Ezechiel*. Miniature du psautier de Jean de berry. Paris BNF, MS, FR 13091 F° 27V
- (Fig. 2) A. Beauneuveau : *Prophète*, statue en pierre calcaire, Haut. 105 cm. Bourges, musée du Berry.

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur André Beauneveu, cf. cat. Expo : *André Beauneveu, « Pas de pareil en nulles terres ». Artiste aux cours de France et de Flandre*, Bruges, musée Groeninge, 2007.

ALEJO DE VAHIA

? – MORT VERS 1515

Vierge à l'Enfant
Statue en bois polychrome (noyer)
Haut. 117,5 cm ; Larg. 45 cm ; Prof. 31 cm.
Datation : Fin XV^e^, début du XVI^e^ siècle.

Fig. 1

Détail

Longtemps considéré comme une personnalité artistique dominante dans la région de Valladolid, ce n'est que récemment qu'Alejo de Vahia, baptisé tantôt Rodrigo de Léon ou Maître de Santa Cruz, a retrouvé sa véritable identité parmi les sculpteurs espagnols de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle, cela, en dépit de son origine nordique et de sa formation en Basse-Rhénanie. Surtout concentré en Castille, le *corpus* de son œuvre a été reconstitué en se basant essentiellement sur des critères stylistiques, facilitant l'identification de ses sculptures. Après Valence, le sculpteur s'installe à Palencia. De son œuvre, on retient surtout les tombeaux en albâtre des époux de la Cerna dans l'église Saint-Jacques de Valladolid exécutés en 1498. La Madeleine qui lui est commandée en 1505 pour la même cathédrale, constitue le point de départ de l'identification de l'attribution de ses nombreuses sculptures. Particulièrement actif, Alejo est aussi l'auteur de quantités d'œuvres de dévotion en bois comme en témoignent ses multiples représentations de Vierges à l'Enfant.

C'est à cette dernière catégorie que se rattache cette grande statue particulièrement typique de l'art d'Alejo de Vahia. Celle-ci présente des caractéristiques iconographiques visibles sur de nombreuses autres Vierges dont celle récemment acquise par le musée du Louvre (fig. 1). Elle repose sur un croissant de lune, en référence aux représentations de Marie, la femme de l'Apocalypse telle qu'elle est décrite par l'apôtre Saint Jean au chapitre XII du *Livre de l'Apocalypse* et à la dévotion mariale apparue au XIV^e^ siècle avec le développement de la croyance en l'Immaculée Conception dans les pays germaniques et les Pays-bas. Alors que sur les Vierges allaitant l'Enfant, ce dernier tient un oiseau dans la main gauche, l'artiste présente ici une vision plus traditionnelle, le Christ bénissant de la main droite, tandis que de la gauche il tient un globe symbolisant le monde. Aux éléments iconographiques s'ajoutent les caractéristiques stylistiques propres à l'artiste avec la persévérance de motifs répétitifs concernant tant la proportion des corps que les traits du visage. Parmi les plus évidentes, signalons l'étroitesse des épaules de la Vierge, l'absence d'avant-bras, la main droite présentée la paume tournée vers le spectateur avec des doigts fins aux phalanges démesurément grandes. Son visage aplati est particulièrement significatif de son style presque caricatural – le visage du Christ enfant est d'un vérisme exacerbé - marqué par un nez effilé, une bouche aux lèvres fines, un menton saillant ; enfin, un front haut entouré par une chevelure qui retombe en longues et larges mèches ondulées. L'absence de modelé du corps est compensée par l'amplitude de la robe marquée par de longs plis verticaux et en trapèze très marqués tombant au niveau de la ceinture. Sculptée comme celle du Louvre dans du noyer et dans des dimensions comparables, elle a été conçue par Alejo de Vahia pour être vue de façon frontale comme l'indique le dos plat et les deux tenons en fer toujours en place (détail) indiquant qu'elle devait vraisemblablement constituer la partie centrale de la caisse d'un retable auquel elle était originellement fixée. Ayant conservé sa polychromie d'origine, elle donne de précieuses informations concernant son élaboration. Conformément aux usages de l'époque, cette Vierge, fruit d'un travail collectif, a été achevée par des peintres en carnations, d'autres spécialisés dans la peinture des étoffes, et surtout des doreurs chargés des motifs estampés dans la dorure, dits « a graffito », que l'on retrouve sur la bordure du manteau et de la robe de la Vierge. Par son caractère inédit auquel s'ajoute son bel état de conservation, cette nouvelle Vierge à l'Enfant vient compléter le *corpus* d'Alejo de Vahia. Elle nous donne à voir un bel exemple de la production des ateliers espagnols, qui, à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle poursuivent la tradition gothique avec un langage encore issu des traditions germaniques.

Albéric Froissart

ŒUVRE EN RAPPORT

- (Fig. 1) *Vierge allaitant l'Enfant sur le croissant de lune*. Statue en noyer polychrome. Haut. 130 cm ; Larg. 51 cm ; Prof. 50 cm. Paris, Musée du Louvre. Inv. R.F.R.4

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Juan Jose Martin-Gonzalez, « La policromia en la escultura castellana », Archivo Espanol de Arte, T. XXVI, 1953, pp. 295-312 --- Sur Alejo de Vahia : Pantxika Béguerie, « La Vierge allaitant l'Enfant sur le croissant de lune d'Alejo de Vahia, une sculpture castillane au musée du Louvre », *Revue du Louvre*, 6-1990, p. 462-469 --- Cat. Expo. : *Vahia Alexis, mestre d'Imatges*, Barcelone, musée Frédéric Marès, 2001.

GUILLAUME DUPRÉ

SISSONE (AISNE), VERS 1574 – PARIS, 1642

Henri IV à cheval
Groupe en bronze à patine brune.
Fonte à cire perdue.
Haut. : 38 cm ; Larg. : 31 cm ; Prof. : 15 cm.
Base en marbre bleu turquin et bronze doré d'époque Louis XVI.
Haut. Totale : 52 cm.
Datation : Premier quart du XVIIe siècle.

Fig. 1

Fig. 2

Si la familiarité avec Barthélémy Prieur, dont il épouse la première fille en 1600, permet d'imaginer que Guillaume Dupré a pu collaborer avec ce dernier à la réalisation de bustes et de statuettes du roi et de la reine en bronze, son activité comme fondeur de petits bronzes reste pourtant mal connue. Faute de documentation, elle se confond généralement avec celle de son beau-père, dont il continue à diffuser les modèles bien après sa mort, laissant reposer les attributions de ses œuvres en ronde-bosse sur les caractéristiques de ses médailles. C'est sans doute grâce à l'une d'elle qu'il réalise en 1597 - figurant Henri IV avec au revers le profil de sa maîtresse Gabrielle d'Estrée - que Dupré gagne la fortune royale. Sculpteur ordinaire du roi en 1603, logé aux galeries du Louvre, contrôleur général des poinçons et effigies des monnaies en 1604, charge qu'il exerce conjointement avec son rival Jean Pilon. Dupré devient commissaire général des fontes de l'artillerie de France, en 1608. Enfin, il succède à Prieur dans la charge de Premier sculpteur du Roi en 1611. S'il cherche à exalter la royauté en réalisant des médailles d'Henri IV en Hercule, à l'antique ou en armure, puis de Louis XIII, il portraiture également en médaille les principales figures du gouvernement, de la cour de France et des Médicis. Outre ses incontestables qualités de mise en page, l'œuvre de Dupré est caractérisée par un souci de réalisme, d'expression et de volume très marqué. S'y ajoute une ciselure méticuleuse pour rendre l'aspect des étoffes, des fourrures et de la chevelure, qui lui est propre.

Parmi les rares œuvres en ronde-bosse attribuées à Guillaume Dupré, figurent une grande statue équestre du roi Henri IV (fig. 1), une statue équestre du roi Louis XIII (fig. 2), enfin, cette autre statuette équestre du monarque revêtu d'une armure, présentée ici, dont seule une autre version est connue à ce jour (cf. autre version). Témoignage important de la diffusion de l'image du souverain désireux d'asseoir son autorité et sa légitimité, elle reflète également le début de l'émergence de la petite statuaire en bronze que Barthélémy Prieur développe avec succès si l'on en juge par son inventaire après décès qui révèle un grand nombre de sujets, tant profanes que de portraits du monarque en buste en pied ou à cheval.
Sur cette statuette, le roi apparaît tête nue dans une attitude naturelle et vivante, vêtu d'une armure, une grande écharpe lui barrant la poitrine, tenant les rênes de la main gauche, le bâton de commandement de l'autre. Dans sa composition générale, ce groupe équestre s'inspire de la grande réalisation du début du règne de Louis XIII, avec la mise en place à Paris de la statue équestre du roi Henri IV commandée à Jean de Bologne et Pietro Tacca en 1604, et inaugurée dix ans plus tard le 16 août 1614, sur le terre-plein du Pont Neuf. Détruit en 1792, le souvenir de ce monument nous est parvenu par l'intermédiaire de gravures et d'une petite version envoyée à Paris, dès 1604. Le roi y est représenté de la même façon, mais sa tête est couronnée de laurier et il porte le collier de l'ordre du Saint-Esprit. Influençant presque toutes les réalisations du XVII[e] siècle, cet ensemble majeur n'est pas l'unique source d'inspiration de Dupré qui bénéficie aussi des modèles de Prieur, avec en particulier

AUTRE VERSION : *Henri IV à cheval*. Statuette en bronze. Haut. 37 cm. Montpellier, musée Fabre. Inv. 836-4-90.

ŒUVRES EN RAPPORT
- (Fig. 1) *Henri IV à cheval*. Groupe en bronze. Haut. 57 cm. Cf. Daniel katz, *European Sculpture*, New York, London, 1998, n° 18, p. 42-44, repr.
- (Fig. 2) *Louis XIII à cheval*. Groupe en bronze. Haut. 36,5 cm ; Larg. 28 cm --- Vente, Christie's Londres, 1[er] décembre 2005, n° 15 repr.

BIBLIOGRAPHIE : M. Lamy, « L'inventaire de B. Prieur, sculpteur du roi », *Bulletin du Protestantisme français*, Paris, avril-juin 1949, p. 41-68 --- Amaury Lefébure , « L'atelier de Barthélemy Prieur et l'imagerie royale sous le règne d'Henri IV » dans : *Les Arts sous le règne de Henri IV*. Actes du colloque : *les Arts au temps d'Henri IV*, Fontainebleau, 1989

« une figure a cheval du deffunct Roy dernier deceddé de deux pieds de hault garny de son piedestal noir » mentionné dans son inventaire après décès qui semble correspondre avec la grande statue équestre du monarque ou encore celle présentant Henri IV avec deux captifs sous ses pieds. Nombreuses également sont les similitudes entre la statuette d'Henri IV et celle de Louis XIII. En dehors de leurs dimensions identiques, toutes deux présentent une même attention portée au vérisme du portrait comme aux détails du costume, au damasquinage de l'armure d'Henri IV comme au tapis de selle, autant d'éléments mis au service des symboles du pouvoir et de la majesté royale, avec un talent remarquable.

Albéric Froissart

pp. --- Regina Seelig-Teuwen, « Barthélemy Prieur, portraitiste d'Henri IV et de Marie de Médicis », Actes du colloque : les Arts au temps d'Henri IV, Fontainebleau, 1989 [1992] .p. 331-354 --- *Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières*, Cat. expo. Paris, musée du Louvre, octobre 2008 – janvier 2009 ; New York, The Metropolitan Museum, février-mai 2009 ; Los Angeles, J.Paul Getty Museum, juin-septembre 2009.

FRANCESCO PRIMATICCIO DIT LE PRIMATICE

BOLOGNE, 1504 - PARIS, 1570

Femme nue avec une draperie.
Statuette en bronze
Haut ; 40 cm
Datée en relief : 1549.

Fig. 1

Fig. 2

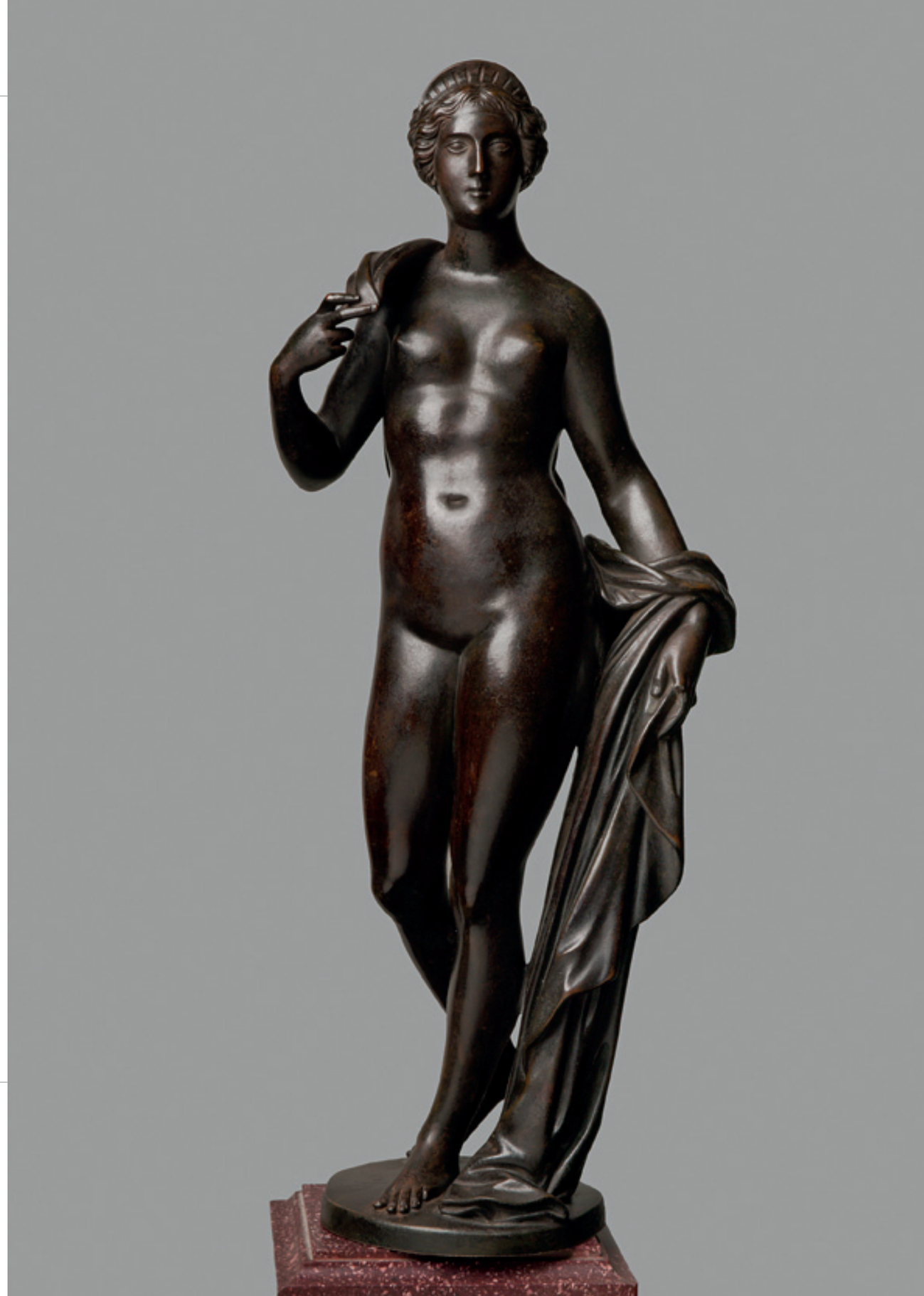
Détail

Peintre, architecte et sculpteur italien de la Renaissance tardive, Primatice commence sa formation sous la direction de Jules Romain. Il participe aux décors du palais du Té ainsi qu'au Palais Ducal où il se révèle un parfait stucateur. Recommandé par son maître, l'artiste s'installe en France et se met au service de François I[er], en 1532. Là, il retrouve Rosso Fiorentino à Fontainebleau. Il met en place un programme important de décors intérieurs, de la galerie François I[er] aux appartements royaux, la galerie basse, l'appartement des bains, la chambre de la duchesse d'Etampes, mais aussi l'organisation des jardins avec, en particulier, le pavillon de Pomone, la fontaine d'Hercule ou encore, la grotte des pins. A la Mort du Rosso, en 1540, Primatice se rend également à plusieurs reprises en Italie. Il achète à Rome, des antiques pour le Roi, fait mouler quelques chefs-d'œuvre dont il organise la fonte à son retour. Sous le règne d'Henri II, ses réalisations se poursuivent dans la sculpture funéraire avec le tombeau des Guise, et l'urne du cœur de François I[er]. Grâce à son intervention dans de multiples domaines, introduisant le raffinement et le maniérisme italiens, ainsi qu'un héroïsme épique, son style conserve une énorme influence, persiste dans la sculpture de la seconde école de Fontainebleau à la fin du XVI[e] siècle ainsi qu'au début du XVII[e] siècle, et se retrouve sur les nus féminins de Barthélémy Prieur, sculpteur d'Henry IV.

Parfait exemple en trois dimensions du style de figure de la première école de Fontainebleau, cette statuette, reposant sur une base solidaire de circonférence irrégulière, a été exécutée en 1549, comme l'indique la date « 1549 » coulée en chiffres arabes en relief, sur le côté gauche. Le bronze est une fonte lourde, méticuleusement finie, couverte d'une patine brun sombre. Surtout, l'œuvre est conforme au canon distinctif, élégant et artificiel, développé par Primatice à Fontainebleau, au début des années 1540, sous l'influence du Parmesan : un corps allongé avec une petite tête sur un long cou élancé, de longues cuisses et de larges hanches, une petite poitrine, des mains et des pieds longs et fins. Le type facial correspond également à celui adopté par l'artiste après son voyage à Rome en 1540, calme et inexpressif, avec un profil classique, un long nez étroit, de grands yeux, une mâchoire ferme et une petite bouche serrée. Ces caractéristiques stylistiques apparaissent sur les nus féminins en stuc de la chambre de la duchesse d'Étampes, à Fontainebleau en 1541-1544, auquel ce bronze est directement rattaché, et aux gravures signées L.D. (Léon Davent), d'après les dessins de Primatice, datant des années 1542-1548 (fig. 1). Tant sur les stucs que sur les gravures, on remarque la même tiare avec son décor cannelé et la chute de drapés aux plis compliqués. L'activité de sculpteur et de fondeur de bronze de Primatice est parfaitement attestée dans les années 1540. Entre 1541 et fin 1543, il réalise une campagne de prises d'empreintes sur les marbres du Belvédère du Vatican, procédant à une dizaine de fontes monumentales, dont *l'Apollon, l'hercule Commode, Laocoon et ses fils, le Tibre, Cléopâtre mourante* ou encore *Vénus* (fig. 2), qui n'est pas sans rapport avec notre statuette. Entre 1540 et 1549, (les comptes ne présentant pas de date précise), l'artiste est payé pour avoir préparé le moule en stuc d'une grande figure de femme, à couler en bronze et à placer au dessus d'une des entrées ou portes du château de Fontainebleau, sans autre renseignement concernant cette figure. Des lettres écrites par Primatice en octobre

ŒUVRES EN RAPPORT
- (Fig. 1) Gravure de Léon Davent d'après dessin de Primatice.
- (Fig. 2) Le Primatice, *Vénus du Belvédère*. Statue en bronze. H. 192 cm. Fontainebleau, musée national du château. Inv. : M R 3277.

BIBLIOGRAPHIE : Léon de Laborde, *Les comptes des Bâtiments du Roi* (1528-1571), T. 1, Paris, 1877, p. 204 --- Louis Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, 1900, p. 333 --- Henri Zerner, *l'Ecole de Fontainebleau, Gravures*, Paris, 1969 --- Madrid, Instituto Italiano di Cultura (Documenti e Ricerch, 7) ed. Luigi Ferrarino, *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot de Granvelle*, 1977, pp. 57-62 --- Sylvie Béguin, « Le Primatice et Pilon » dans, *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Actes du colloque sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier,



et décembre 1549 au cardinal Antoine Rerrenot de Granvelle, gouverneur des Pays-Bas espagnols, et à Simon Renard, ambassadeur impérial à la cour de France, mentionnent une statuette de cheval, qu'il réalise de ses propres mains, à l'intention du cardinal. Compte tenu de la date de 1549 inscrite sur notre statuette, l'étroite correspondance stylistique avec les nus en stuc de la chambre de la duchesse d'Etampes, et les nus des gravures réalisés d'après ses dessins, Primatice apparaît comme le seul auteur possible de ce bronze. Quelques années plus tard, l'arrivée de talentueux collaborateurs comme Germain Pilon et Ponce Jacquio, lui permet de réaliser ses autres projets.

La plus ancienne œuvre de la Renaissance française était jusqu'à aujourd'hui la belle *Vénus agenouillée* de Ponce Jacquio (Londres, Victoria & Albert Museum) qui date probablement des années 1560, montrant clairement l'influence de Primatice. Ainsi, ce nouveau bronze de Primatice, antérieur d'une quinzaine d'années, nous reporte pleinement à l'origine de ce style.

Antony F. Radcliffe.

1990, Paris, 1993, p. 178 --- Henri Zerner, L'art de la Renaissance en France. L'Invention du Classicisme, Paris, 1996, p. 107 --- Cat. Expo. : *Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, musée du Louvre – New York, The Metropolitan Museum of Art – Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008-2009, n° 1, p. 64-69.

PIERINO DA VINCI

VINCI, 1529/1530 – PISE, 1553

Portrait de profil d'un homme barbu
Marbre blanc de Carrare
Haut. 51 cm ; Larg. 35 cm ; Prof. 10 cm.

Fig. 1

Fig. 2

Pierfrancesco di Bartolomeo, dit Pierino da Vinci, doit dans une large mesure sa réputation précoce au fait d'avoir été le neveu de Leonardo da Vinci. Son père n'est autre que le frère cadet de Leonardo. Prédestiné à une carrière artistique, il entre à l'atelier de Baccio Bandinelli vers 1542, mais peu de temps après, il poursuit son apprentissage chez Niccolò Tribolo. Il collabore de manière constante avec ce maître, pour des œuvres en pierre, en marbre et en bronze, sur le chantier de la villa Médicis de Castello, jusqu'en 1546 au moins. En 1547, il signe et date la base des petits bronzes de *Bacchus et Pomone* (Venise, Ca' d'Oro) exécutés pour Luca Martini, administrateur de la villa Médicis, lettré et protecteur des artistes, et qui sera l'ami et principal mécène de Pierino. Durant un an (de 1547 à 1548), le jeune sculpteur effectue un séjour d'études à Rome, où il entre en contact avec le cercle de Michel-Ange. A son retour, il s'installe à Pise. A la suite de Martini, et sur demande de celui-ci, il y sculpte dans le marbre le *Jeune Fleuve* (Paris, Louvre ; donné à l'origine à la duchesse Eléonore de Tolède et envoyé par celle-ci à Naples), et peu après *Sansone e il filisteo* (Florence, Palazzo Vecchio). C'est à Martini également qu'il doit la commande de la *Dovizia* en « pietra serena » (ou pierre de Florence), créée pour la place du Marché de Pise. En 1552, il part pour Gênes, où il accepte une commande pour un *Saint Jean-Baptiste* et réalise quelques objets en argent, avant de tomber gravement malade. Il décède à Pise, au début de l'année suivante.

Cette noble figure d'un homme d'âge mûr, à la chevelure frisée et à l'épaisse barbe flottante, présente dans sa pose rigoureuse de profil, les caractères typiques du portrait à l'antique, tel qu'il s'est développé avec beaucoup de bonheur au XV^{e} siècle. Sous la forte impulsion donnée par la culture humaniste, la redécouverte, et aussi le collectionnisme de la numismatique et de la glyptique antique, avaient remis à la mode l'effigie de profil et le bas-relief, que ce soit pour la représentation canonique des empereurs romains, ou de manière plus générale, dans l'art du portrait contemporain et dans l'iconographie sacrée. Cette ligne de Renaissance, qui a culminé dans le style post-donatellien, s'est maintenue, puis a été relancée au XVI^{e} siècle. Parmi les plus grands innovateurs du relief en marbre au cours du nouveau siècle, Baccio Bandinelli s'est nettement distingué. Par un audacieux travail de régénération de la tradition florentine, inspiré par le retour à la romanité, il favorise une « politique des images » en harmonie avec les aspirations du duc Cosme I^{er} de Médicis. Le relief à l'antique y a joué un rôle central, dans la narration de l'histoire comme dans le portrait, en particulier dans l'autoportrait. C'est pourquoi, on comprendra parfaitement l'attribution à Bandinelli, selon laquelle ce marbre, provenant de la collection Loyd, a été présenté à la vente chez Christie's, le 5 juillet 2007 à Londres. Toutefois, une comparaison attentive avec les reliefs de Baccio pour le chœur de la cathédrale de Santa Maria del Fiore (Florence, Musée de l'œuvre de la cathédrale) et avec ses portraits en relief les plus sûrs - bien que confirmant la conformité à l'esprit de l'antique dont était animé le sculpteur, soulignée ici par la taille ovale de la dalle qui évoque la forme la plus typique de la glyptique - fait ressortir en même temps certaines différences. Généralement, Bandinelli se caractérise par une sculpture de la chevelure profonde et agressive, avec un puissant effet de clair-obscur, pour un modelé des incarnats très synthétique. Notre médaillon tend au contraire vers une fluence régulière et liquide, sans à-coup : les volumes et superficies sont délicatement mis en relief, avec des passages d'une sensibilité raffinée dans la représentation des plans du visage et des détails de la nature. Cela incite

PROVENANCE : Collection B.J. Looker, Burfield Lodge, Old Windsor ; Christie's, Londres, 15 mai 1984, lot 85 ; collection Loyd ; Christie's, Londres, 5 juillet 2007, lot 203.

ŒUVRES EN RAPPORT :
- (Fig.1) *Alessandra Giannotti in Bronzino*. Pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogue de l'exposition (Florence, Palazzo Strozzi), par Carlo Falciani et Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2010, p. 206..
- (Fig.2) *le Ritratto di giovane uomo* (portrait d'un jeune homme), de Bronzino (Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie)

à rechercher une solution alternative à Bandinelli, qui exclurait les développements encore plus abstractifs menés par le fidèle disciple Giovanni Bandini, et à s'orienter, plutôt par hypothèse, vers Pierino da Vinci, qui au début fut pendant quelque temps l'élève de Bandinelli, avant de s'associer à Niccolò Tribolo. Il semble qu'un parallèle puisse être établi entre son travail « très en douceur » du marbre (Vasari) - dont la dalle supportant *Cosimo I che restaura la città di Pisa* (fig. 1), Cosme I^er^ qui restaure la ville de Pise - Cité du Vatican, pinacothèque vaticane, est peut-être parmi ses bas-reliefs le plus bel exemple, aussi le plus pertinent - et la délicatesse diffuse de notre portrait. Son profil noble et fier de philosophe ou de rhéteur antique, mais empreint en même temps d'une tendresse pleine d'humanité, qui par l'expression du regard s'imprime dans la matière même du marbre travaillé comme par bosselage, s'inscrit bien dans l'esprit du cortège qui s'avance à la suite de Cosme I^er^, au point de sembler en être un digne compagnon. L'affinité d'invention avec le *Ritratto di giovane uomo* (portrait d'un jeune homme), de Bronzino (fig.2), Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, paré à l'antique, bien que posant de face avec la même écharpe nouée et drapée, confirme l'appartenance de notre « camée » à cette sensibilité et à ce goût caractérisant les cercles d'intellectuels et artistes de la cour des Médicis qui gravitaient autour de Luca Martini et Benedetto Varchi. Ils comprenaient, en plus du grand peintre et poète, Tribolo, Cellini, Stoldo Lorenzi et, précisément, le très aimé Pierino.

Claudio Pizzorusso

Fig. 3

BIBLIOGRAPHIE : Leslie Parris, Francis George Russell, Charles Avery, *The Loyd Collection of Paintings, Drawings and Sculptures*, édition révisée, s.l., 1991, n° 175, tableau. 85. Sur Pierino da Vinci, dit Pierino da Vinci, actes de la journée d'étude (Vinci, 26 mai 1990), de Marco Cianchi, Florence, Becocci, 1995 ; Britta Kusch-Arnhold, *Pierino da Vinci*, Münster, Rhema, 2008.

PIERINO DA VINCI

VINCI, 1529 - PISE, 1553

Deux putti tenant un poisson
Marbre blanc
Haut. 70 cm ; Larg. 20 cm ; Prof. 20 cm.

Fig. 1

Fig. 2

Pierino, neveu de Léonard de Vinci, fut élève à Florence de Baccio Bandinelli, puis de Niccolo Tribolo, avec lequel il collabore aux fontaines de la villa médicéenne de Castello, et restera dans son atelier jusqu'en 1546. Un bref séjour à Rome a lieu en 1545, puis un second en 1547, d'environ un an, pendant lequel il subit l'influence durable de Michel-Ange. A la fin de cette même année, il suit son mécène le poète et écrivain Luca Martini à Pise, pour lequel il réalisera quelques uns de ses chefs-d'oeuvre tels que le *Dieu–Fleuve* (Louvre) dès 1548, ou *Samson et un philistin* en 1551-52 (Florence, Palazzo Vecchio). Dans la biographie qu'il lui consacre au sein de ses *Vite*, parues en 1568, Vasari mentionne l'exécution d'un groupe de marbre représentant des enfants tenant un poisson : « le Tribolo lui ayant donné un morceau de marbre plus grand (que l'œuvre citée précédemment), Piero en tira deux putti enlacés qui serrent dans leurs mains des poissons pour faire jaillir l'eau de leurs bouches » (*avendogli dato il Tribolo un pezzo di marmo maggiore, ne cavo Piero due putti che s'abbraciano l'un l'altro, e stringnendo pesci, gli fanno schizzare acqua per bocca*). Il est très probable que ce soit le groupe ici présenté, bien que Vasari mentionne *des* poissons et qu'il n'y en ait qu'un ici. Cette œuvre fut sculptée alors que Tribolo réalisait des fontaines pour la villa médicéenne de Castello, près de Florence : elle montre la dépendance du jeune artiste par rapport à son maître, dans l'organisation du groupe et le rapport entre les figures. La composition était connue grâce à une terre cuite conservée au Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 1), où elle a pour pendant, une terre cuite de Tribolo (fig. 2) représentant *deux putti tenant un cygne*, manifestement préparatoire à un groupe de fontaines. Les deux oeuvres ayant par ailleurs des dimensions semblables, on peut envisager qu'elles aient été conçues pour une même destination, mais le marbre de Tribolo correspondant à cette terre cuite n'est actuellement pas identifié. La comparaison avec les oeuvres reconnues de Pierino, qu'il s'agisse des putti soutenant l'urne du *Dieu-Fleuve* du Louvre, des putti (en bronze) de la *fontaine d'Hercule* à la villa de Castello, ou encore du *putto urinant d'Arezzo*, mentionné par Vasari comme une des premières oeuvres exécutées chez Tribolo, ne laisse aucun doute quant à l'attribution de cette oeuvre à Pierino da Vinci. La terre cuite de Londres présente d'infimes variantes de détails, dans les cheveux ou dans les bandes de tissu qui enserrent le corps des enfants. Elle dut jouir d'une certaine popularité, car on en connaît une réplique en bronze, en tous points identique. L'idée d'utiliser un enfant tenant un animal comme motif de fontaine est probablement due à Verrocchio et son célèbre *enfant tenant un dauphin*, en bronze, réalisé pour la fontaine de la villa Médicis de Carreggi vers 1470, aujourd'hui au Palazzo Vecchio de Florence, que Pierino réinterprète ici selon les canons esthétiques de sa génération, nourrie des exemples de Raphaël et Michel Ange.

Jean Christophe Baudequin

OEUVRES EN RAPPORT

- (Fig.1), Pierino da Vinci. *Deux putti tenant un poisson*. Terre cuite Londres, Victoria and Albert Museum (A.72-1910). Niccolo Tribolo.
- (Fig.2), *Deux putti tenant un cygne*. Terre cuite Londres, Victoria and Albert Museum (8527-1863).

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur Pierino : *Pierino da Vinci, atti della giornata di studio*, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 26 maggio 1990, a cura di Marco Cianchi, Firenze, 1995 --- Britta Kusch-Arnold, *Pierino da Vinci* (beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 14), Münster, 2008.

Attribué à MARTIN DESJARDINS

BRÉDA, 1637 - PARIS 1694

Louis XIV
Buste en bronze
Haut. Totale : 50,5 cm (Haut. Base : 12 cm) ; Larg : 36 cm. ; Prof. : 15,5 cm.
Datation : dernier quart du XVII[e] siècle.

Détail

Détail

Originaire de Hollande, où il se forme à Anvers auprès de Peter Verbruggen l'Ancien, Martin Desjardins vient très tôt à Paris, d'abord dans l'atelier de Jacques Houzeau, puis chez Gérard van Opstal et Jacques Buirette. Reçu académicien en 1671 avec un bas-relief en marbre, *Hercule couronné par la Gloire* (Paris, Louvre), l'artiste mène une carrière brillante. Il exécute de nombreux ouvrages pour des églises parisiennes (église Saint-Louis en l'Ile, celles des Carmes-Déchaussés, l'oratoire des Minimes), pour le Collège des quatre nations (fronton avec les figures de la Foi et de la Vérité entourant les armes de Mazarin), pour l'Arc Saint Martin en 1674 (grand relief de l'artiste représentant la prise de Besançon), et Versailles où il sculpte plusieurs figures pour la façade du château (Diane ou le Soir). Son œuvre capitale reste sans doute le monument élevé aux frais du duc de la Feuillade, sur la place des Victoires, en l'honneur de Louis XIV représenté en pied et couronné par la Victoire. Détruit à la Révolution, ne reste de ce chef-d'œuvre que quelques bas-reliefs en bronze et quatre figures d'esclaves enchaînés du piédestal (Paris, Louvre). Deux autres statues équestres en bronze du monarque, l'une pour Lyon, l'autre pour Aix, achèvent le répertoire de son œuvre monumentale, sans oublier le Mausolée de Louvois en collaboration avec Girardon, ni les bustes du marquis de Villarcerf et du peintre Pierre Mignard (Paris, musée du Louvre), qui témoignent de son talent de portraitiste.

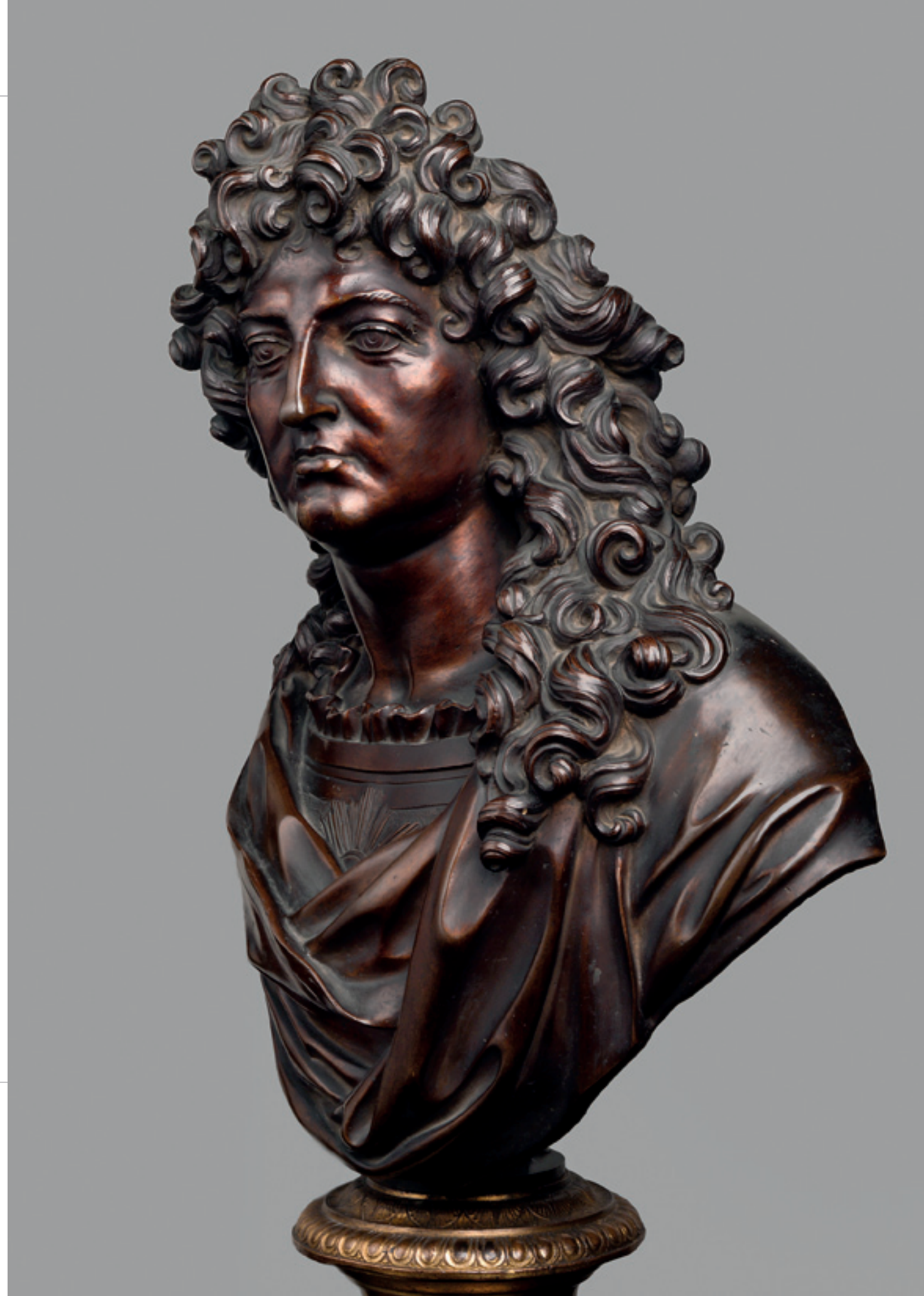
Après l'achèvement du monument de la place des Victoires ayant suscité un émerveillement extraordinaire, et au moment où les Etats de la Provence et la ville de Lyon s'adressent à l'artiste pour deux statues équestres en bronze de Louis XIV, Desjardins fait construire un grand atelier servant de fonderie près de la porte de Richelieu, rue Saint Marc, s'ajoutant à « la petite fonderie » installée dans la cour du Louvre. Dans ses deux ateliers, l'artiste réalise la fonte des bronzes de dimensions réduites relativement nombreux, avec l'aide d'assistants parmi lesquels Roger Scabol s'occupant des statuettes coulées en bronze d'après Desjardins. Son inventaire après décès confirme l'intense activité de l'artiste en qualité de sculpteur de bronze et apporte des indications précieuses sur les œuvres achevées ou encore les modèles « prestes à jetter » en bronze. Au milieu des copies d'antiques et de modèles de statues équestres et pédestres du monarque, figure « un buste de bronze du Roy pour Monseigneur le Cardinal d'Estrées prisé huit cent livres ». Ce dernier a longtemps été assimilé avec un portrait de Louis XIV dont on ne connaissait jusqu'à récemment qu'une version conservée au château de Versailles, avant la découverte de deux autres exemplaires dont celui que nous présentons. Chacun des trois bustes présentent les mêmes dimensions avec toutefois quelques variantes. Plus petit que nature, la tête légèrement tournée sur le côté et le regard ignorant le spectateur, le monarque est figuré à mi-corps, revêtu d'une armure, orné d'un soleil et drapé d'un manteau retenu par une agrafe sur son épaule droite. Comme pour les réductions des monuments dédiés à Louis XIV, les trois versions connues attestent que l'artiste a cherché à exploiter la figure du monarque au travers de bustes en réduction, exploitation qui se poursuit après sa mort : son fils continuant l'activité des ateliers, utilisant les modèles laissés par son père. Ses dimensions réduites en font une œuvre destinée à une clientèle privée et non une œuvre officielle. À la grande qualité de la fonte et de la reparure à froid témoignant d'une parfaite maîtrise et de la matière ductile, s'ajoute la véracité du portrait où se mêlent une vigueur et un réalisme précis, accompagnés d'un réel sens du mouvement qui vient tempérer la doctrine académique, autant d'éléments permettant d'attribuer ce portrait à Desjardins.

Albéric Froissart

AUTRES VERSIONS : Attribué à Martin Desjardins *Louis XIV*. Buste en bronze. (Haut. 52 cm ; Larg. 36,5 cm ; Prof. 19 cm). Versailles, musée national du château, inv. MV 2166. - Attribué à Martin Desjardins *Louis XIV* Buste en bronze. Paris, commerce d'Art.

EXPOSITIONS : Christine de Suède, Stockholm, National Museum, june-septembre 1966, n° 642 --- Versailles, symbole royal, Tokyo, Osaka, Nagoya, Mitsukoshi Gallery, juillet 1970- janvier 1971, n° 96 (ex. de Versailles) --- Europäische Barockplastik am Niederrheim. Grupello und seine Zeit, Düsseldorf, Kunstmuseum, Avril-juin 1971, n° 361, pl. 190 (ex. de Versailles) --- Splendors of Versailles, Jackson, Mississipi Art Pavillon, avril-août 1998, n° 66, repr. (ex. de Versailles).

BIBLIOGRAPHIE : M. Lorenz Seelig, « L'inventaire après décès de Martin van den Bogaert dit Desjardins, sculpteur ordinaire du roi », Bulletin de la société d'Histoire de l'Art Français, 1972, pp. 161-182 --- Simone Hoog. *Musée national du château de Versailles : Les sculptures*, vol. 1, Paris, 1993, fig. 1084.



Attribué à NICOLAS COUSTOU

LYON, 1658 - PARIS 1733

Fig. 1

Fig. 2

Détail

Commode en Hercule
Statuette en terre cuite
Haut. : 54,5 cm ; Larg. : 16,5 cm ; Prof. 14,5 cm
Datation : dernier quart du XVII[e] siècle

Fils de sculpteur et neveu d'Antoine Coysevox, dont il suit l'enseignement, Nicolas séjourne à Rome de 1683 à 1686, après avoir remporté le grand Prix en 1682. Sa réception à l'Académie Royale avec un bas-relief, *Apollon montrant à la France le buste de Louis XIV* (Paris, musée du Louvre) marque le début d'une longue carrière où l'artiste est employé avec constance par les Bâtiments du Roi. Il exécute des travaux pour l'église des Invalides (*Saint Louis*, marbre, *in situ*), et surtout pour le parc du château de Marly où se découvrent toutes les facettes de son talent. Des groupes classiques (*Méléagre tuant un cerf*, 1703-1706, *in situ*) ; un type physique idéalisé (*Nymphe au carquois*, marbre, 1710, Paris, Louvre) ou encore emprunté à l'antique (*Adonis se reposant de la chasse*, marbre, 1710, Paris, musée du Louvre), parfois teinté par un dynamisme emprunté au Bernin (*Apollon poursuivant Daphné*, marbre 1717, Paris, musée du Louvre). La grande *Vierge de Pitié* (marbre, 1725) - qui orne le chœur de la cathédrale Notre Dame de Paris, où s'unissent à la fois une grand retenue stylistique avec un pathétisme expressif issu du Grand Siècle - constitue certainement son chef d'œuvre, faisant habilement la transition du style Louis quatorzain vers une plus grande souplesse et fantaisie.

Découverte en 1507 dans le jardin d'une maison du Campo dei Fiori, la statue antique, représentant *l'empereur Commode en Hercule*, est placée dans une niche de la cour du Belvédère (fig. 1). Figurant dès lors comme l'une des figures antiques les plus remarquables à admirer dans la ville éternelle, le Primatice en fait un moulage qu'il fait fondre en bronze pour le roi François I[er], après 1540. Un siècle plus tard, au cours de son séjour comme pensionnaire à l'Académie de France, Nicolas Coustou est chargé à son tour d'en réaliser une copie en marbre pour le roi, (Versailles jardins du château, côté nord du bassin de Latone). A la différence d'autres antiques sculptés pour la Couronne, Coustou procède à quelques changements visibles. Au lieu de faire figurer l'enfant Hylas que le héros a fait enlever après avoir tué son père, l'artiste préfère évoquer un autre épisode en présentant sur la paume de sa main, les trois pommes d'or du jardin des Hespérides, rendant son œuvre plus esthétique tout en restant fidèle à l'original (fig. 2). Dans sa biographie sur le sculpteur, Cousin de Contamine fait l'éloge de l'indépendance d'esprit du sculpteur : « Coustou qui n'admirait que le vrai Beau sans prévention pour le temps, pour le pays, ni pour le nom des auteurs, eut toujours les yeux sur la nature en faisant cet ouvrage. Loin de s'attacher à copier servilement comme sont les esprits prévenus, il prit le bon, y ajouta ce qu'il voyait y manquer et fit un autre Hercule Commode ». Si tous les élèves pensionnaires à l'Académie de France ont à charge de copier une œuvre antique, cette liberté d'esprit et particulièrement cette souplesse restent exceptionnelles pour l'époque et contrastent avec la rigueur de l'Académie - Colbert insistant beaucoup pour « faire travailler les jeunes sculpteurs à copier bien exactement ce qu'il y a de plus beau à Rome ». Ces qualités apparaissent également sur cette grande terre cuite. En plus du brio de son exécution, on retrouve une aisance inhabituelle dans le maniement du répertoire antique, et suffisamment d'habileté à créer oeuvre nouvelle, autant de qualités propres à Nicolas Coustou. Alors qu'habituellement la dépouille du lion de Némée nouée sur l'épaule, lui couvre le dos et le bras gauche, ici, Hercule tient le mufle de l'animal d'un geste impérieux, le reste de la dépouille retombant élégamment derrière l'athlète (fig. 3). Cachant habilement la nudité du héros dont il magnifie la musculature, l'artiste confère à son ouvrage une grande noblesse, mais aussi plus de vie à l'image de l'œuvre de Versailles qui lui vaut un si bel hommage posthume.

Albéric Froissart

ŒUVRE EN RAPPORT

- (Fig. 1) *Commode en Hercule* : Statue en marbre. Rome, musée du Vatican, galerie Chiaramonti.
- (Fig. 2) Nicolas Coustou : *Commode en Hercule*. Statuette en terre cuite. Haut. 43 cm. Saint-Etienne, musée d'Art et d'Industrie.

BIBLIOGRAPHIE : Cousin de Contamine, *Éloge historique de M. Coustou l'ainé, sculpteur ordinaire du Roy*, Paris, 1937 --- François Souchal, Les frères Coustou, Paris, 1980, p. 20-21, pl. 2. --- Francis Haskell & Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Yale University Press, 1981, p. 209-211.

ALESSANDRO ALGARDI

BOLOGNE, 1595 - ROME, 1654

La décollation de Saint Paul
Médaillon en terre cuite
Diam. 49 cm.

Incarnant le « Classique » romain face au Baroque, assumant la tradition antique et celle de Raphaël au travers d'un éclectisme serein, Alessandro Algardi se forme à Bologne, sous la direction des Carrache. Protégé du Cardinal Ludovisi à son arrivée à Rome, il restaure des antiques, se lie avec Le Dominicain qui influence durablement son œuvre. Sa réputation grandissant, l'Algarde reçoit trois commandes majeures : en 1634, *le tombeau du pape Léon XI* pour Saint Pierre de Rome, en 1635 avec l'important groupe en marbre de la *Décollation de Saint Paul* (Bologne, église San Paulo Maggiore) ; enfin, la *statue de Saint Philippe Néri*, pour la Chiesa Nuova de Rome). Son œuvre la plus célèbre reste, sans conteste, le grand relief de marbre représentant la *rencontre d'Attila et de Saint Léon*, commandé en 1646 pour Saint Pierre de Rome et installé après la mort de l'artiste, en 1663. L'artiste se révèle un portraitiste hors pair, comme en témoignent les portraits du cardinal Laudivio Zacchia (1626, Berlin, Bode museum), ou encore, les nombreux bustes funéraires où vérisme et expressivité se mêlent avec une grande sensibilité, (statue du pape Innocent X, commandée en 1645, palazzo Campidoglio).

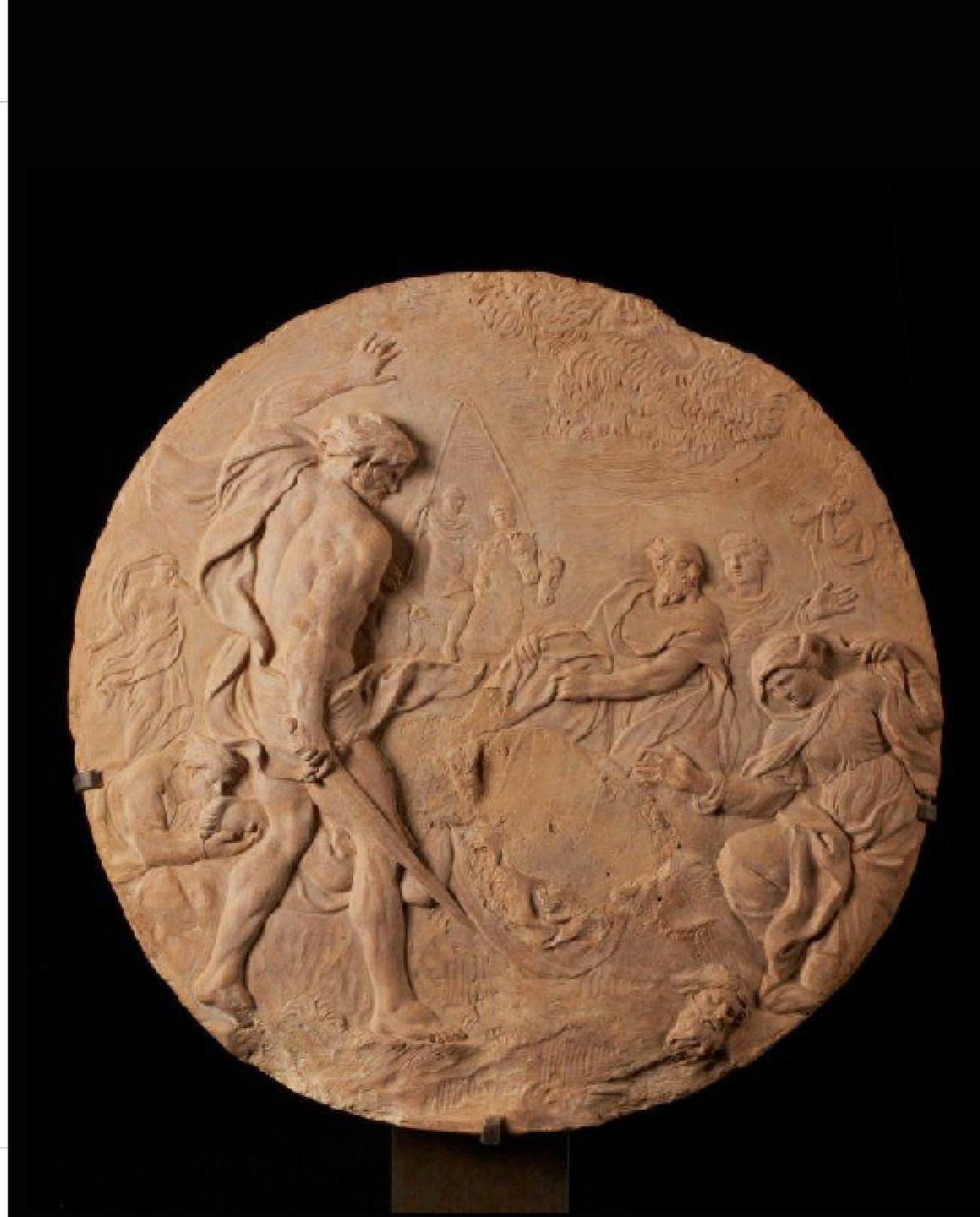
Fig.

Ce grand médaillon en terre cuite représente le martyr de Saint Paul décapité en l'an 64, le même jour que Saint Pierre, au moment des persécutions de Néron. Le rapport évident entre cette terre cuite et le médaillon de bronze, placé sur l'autel majeur de l'église San Paulo Maggiore à Bologne, d'un diamètre identique et la comparaison avec les autres exemplaires connus est sans équivoque. Ici, la finesse et l'extraordinaire qualité du modelé différencie ce relief des autres exemplaires en terre cuite, jusqu'à présent connus (Florence, Bargello, 55 cm ; Kansas City, The Nelson Atkins Museum of Art, 44,5 cm ; Rome, Palazzo Venezia, réduction rectangulaire de 38 x 35 cm), qui tous apparaissent comme des dérivations contemporaines de qualité variable, mais toujours assez inférieure (cf. J. Montagu, Alessandro Algardi, New Haven - London, 1985, p. 372-376). Ici, la rapidité sommaire, mais aussi la légèreté et l'élégance avec lesquelles sont définies les figures et le fond, rappellent les reliefs en argile autographes, mais aussi les très beaux dessins effilés de l'Algarde. La figure féminine drapée, en proie à la douleur, à l'extrême gauche, semble plus dessinée à l'encre que modelée. En dépit de quelques manques visibles, le remarquable niveau de qualité de l'œuvre et les caractéristiques du relief, permettent de considérer que nous sommes ici en face d'un *modello* original d'Alessandro Algardi. En ce qui concerne sa provenance, certains inventaires anciens attestent la présence d'un *modello* en terre cuite, considéré original (cité à la casa Avila à Rome en 1657, et parmi les terres cuites Parsetti vers 1800 : *cf.* Montagu, op.cit.). S'il est évidemment difficile de démontrer qu'il s'agit de cet exemplaire aujourd'hui revenu à la lumière, il est toutefois possible de supposer qu'il s'agit du modèle conservé dans les mains d'un célèbre membre de la famille commanditaire de l'œuvre bolognaise : Jennifer Montagu a pu documenter qu'en 1649, Virgilio Spada paie un cadre rond et doré pour un « médaillon d'argile de Saint Paul ». L'œuvre ne se trouve pas dans les inventaires Spada, mais il est possible qu'elle soit restée dans les collections familiales jusqu'à la moitié du Settecento (Montagu, II, p.373) et qu'elle ait conservé le *modello* le plus proche du bronze qu'elle avait elle-même commandé. La terre cuite, objet de cette étude, présente toutes les caractéristiques pour être identifiée avec ce *modello*.

Tomaso Montanari.

ŒUVRE EN RAPPORT
- (Fig.) *Decollazioe di San paolo.* Bronzo dorato ; diam. 49 cm. Bologna, San Paolo Maggiore.

BIBLIOGRAPHIE : J. Montagu, Alessandro Algardi, New Haven, 1985.vol. I & II.



GIOVANNI ANTONIO CYBEI

CARRARE, 1706 - CARRARE 1784

Enée sauvant son Père Anchise et son fils Ascagne de l'embrasement de Troie.
Haut-relief en marbre de Carrare
Hauteur : 125 cm ; Largeur : 76 cm ; Profondeur : 25 cm
Datation : 1752.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Neveu et élève de Giovanni Baratta, Cybei continue sa formation à Rome, auprès d'Agostino Cornacchini. Il alterne la pratique de la sculpture et les études humanistes nécessaires à son ordination sacerdotale. Après s'être acquitté avec succès de commandes provenant de toute l'Italie (on se rappelle le groupe monumental des *Putti* pour la place de la cathédrale de Pise), Cybei fréquente l'atelier de Corrado Giaquinto à Rome. En 1769, il est nommé premier directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Carrare, tandis que sa renommée lui procure des commandes de sculptures provenant des principales monarchies européennes.

La scène représentée sur ce grand haut-relief retrace un épisode tragique de l'épopée classique : il s'agit de la dramatique fugue nocturne d'Enée, durant l'incendie de Troie. Le héros occupe le devant de la scène, disposé de biais de façon à accentuer l'illusion de profondeur, portant son vieux père Anchise, qui tient les Pénates de Troie. Le petit Ascagne est sculpté en très haut relief et au premier plan, tandis qu'à la gauche du spectateur, plus en arrière, Creuse en larmes, est prête à disparaître. Sur la partie cintrée du relief le rocher d'Ilion est figuré en flammes. Par ses dimensions, par son thème autant que par son style, cette composition présente d'étroites analogies avec six autres reliefs conservés au Palais Dal Medico-Staffetti à Carrare (fig. 1,2 et 3) : deux sont à sujet mythologique (*Diane et Endymion, et Bacchus et Ariane*) qui ornent le porche du palais, et quatre à sujet historico-mythologiques placés au salon de l'étage noble (*Enlèvement d'Hélène, Marcus Curtius se jette dans le gouffre, Coriolan et sa mère, Mucius Scevola devant Porsenna*). Tous sont issus du ciseau de Giovanni Antonio Cybei, largement étudiés dans des articles récents qui ont également permis de les dater vers 1752, quand l'artiste retourne à Carrare après un second voyage à Rome, marqué entre autres par une rencontre décisive avec la peinture de Corrado Giaquinto. La famille Dal Medico detenait le monopole du commerce du marbre, et au cours du XVIII[e] siècle, elle construit - grâce aussi à l'alliance avec des artistes comme l'influent Cybei - une véritable industrie d'exportation de sculptures en marbre. La parfaite concordance entre la *Fuite d'Enée* et chacun de ces reliefs est tellement évidente et tellement précise (tant au niveau de la conception que du style général, jusqu'aux détails, la définition du sol, les types physiques, les costumes, les draperies) que l'on peut redonner ce relief d'*Enée portant Anchise* à Cybei, mais aussi se demander s'il ne fait pas originellement partie de cette série. La similitude des sujets avec les quatre reliefs du salon du palais dal Medico, permet d'imaginer cette hypothèse. L'*enlèvement d'Hélène* ayant provoqué la Guerre de Troie, qui à son tour causa la fuite d'Enée, aboutissant à la fondation de Rome, peut-être indirectement considérée comme appartenant à l'histoire romaine à laquelle appartiennent de façon cohérente et orthodoxe, les trois autres reliefs. Le thème de la Fuite d'Enée aurait pu faire le lien avec le motif de la *translatio imperii*, auquel fait allusion le transport sur les rives du Tibre des Pénates sacrées de Troie. Sorti du contexte du palais Dal Medico-Staffetti, pour lequel ce grand relief a été vraisemblablement conçu, il est donc possible d'envisager que celui-ci a été conçu pour la famille Dal Medico et qu'ensuite, pour des raisons que nous

BIBLIOGRAPHIE : Inédit Sur Giovanni Antonio Cybei : C.Lazzoni, *Carrara e le sue ville*, Carrara 1880, p.101 --- S. Rudolph, « L'abate Giovanni Antonio Cybei : primo direttore dell'Accademia Carrarese e statuario per le corti di San Pietroburgo, Massa e Modena », *in Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, a cura R.P.Ciardi, A.Pinelli, C.Sicca, Firenze 1993, pp.99-118 --- Andrea Fusani, « Dal Choro alla Bottega : nuove acquisizioni su Giovanni Antonio Cybei », in *Commentari d'arte*, 5, 1999, pp.37-48.

ignorons, les commanditaires ont réduits le nombre des œuvres destinées, amenant également quelques incohérences dans la série iconographique. C'est probablement cette décision qui ouvrit à cette *Fuite d'Enée* un avenir de pérégrinations européennes, la conduisant dans un anonymat dont elle peut sortir aujourd'hui grâce à la reconstitution de son lien génétique avec les autres reliefs issus du ciseau de Cybei, dans la Carrare du milieu du XVIII^{e} siècle.

Tomaso Montanari

IGNAZIO & FILIPPO COLLINO

TURIN 1724 - 1793 TURIN CIRCA 1737 - 1800

Cléopâtre mourant
Marbre de Pont
Haut. 50 cm ; Larg. : 61 cm ; Prof. : 30 cm
Datation : 1770-1790

Fig. 1

Figures clés pour les débuts de la sculpture néoclassique en Italie, les frères Ignazio et Filippo Collino travaillent constamment en collaboration, signant presque toujours de façon conjointe leurs oeuvres. Si les documents et les sources les plus anciennes (par exemple *Elogio del Collino*, de Giuseppe Vernazzano en 1793) semblent donner une sorte de primauté à Ignazio, il n'est toutefois pas toujours facile de distinguer l'oeuvre des deux frères en l'absence d'un noyau d'oeuvres signées ou documentées isolément. Après un apprentissage chez le peintre Claudio Beaumont et le sculpteur Francesco Ladatte, Ignazio se rend à Rome en 1748, suivi en 1753 par Filippo. Là, les deux sculpteurs étudient chez Giovanni Battista Maini, se consacrant surtout aux copies d'antiques destinées à la cour de Savoie. Nommés académiciens de Saint Luc respectivement en 1760 et 1763, Ignazio et Filippo quittent Rome en 1767 pour rentrer définitivement à Turin où, devenus sculpteurs de la cour, ils réalisent des oeuvres dans lesquelles survivances baroques et innovations néoclassiques se mêlent de façon assez originale : citons à titre d'exemple le *monument à Charles Emmanuel III* de la basilique de Superga (1786), et les deux marbres représentant *un prêtre* et *une prêtresse* envoyés en cadeau en 1785 à Ferdinand IV de Bourbon à Naples (autrefois Londres, Heim).

Ce groupe représentant Cléopâtre mourant se rattache de manière évidente et précise (également dans les dimensions) à une terre cuite d'une collection privée (fig. 3) pour laquelle en 2003 j'ai proposé une attribution à Ignazio et Filippo Collino (cf. V*ittorio Alfieri aristocratico ribelle*, catalogue de l'exposition de Turin, Milan 2003, p.64). Aujourd'hui la découverte de cette sculpture, dont la terre cuite constitue le *modello* préparatoire, est une importante confirmation de cette hypothèse car dans le marbre les caractéristiques stylistiques propres aux Collino apparaissent encore plus évidentes: dans le classicisme mesuré du visage (bien comparable à celui de la *Proserpine*, signée, de Pavlosk), ainsi que les vêtements, parcourus de plis serrés, à l'antique, comme le montre particulièrement bien le drapé de la partie postérieure. Les dimensions, le caractère assez raffiné du travail et la qualité même du marbre (identifiable à celui de Pont Canavese en Piémont) suggèrent que cette sculpture, représentant le suicide de Cléopâtre, a été créée pour être placée dans un intérieur. Le sculpteur a traduit dans le matériau plus noble chaque détail de la terre cuite: de la pose théâtrale de l'héroïne aux drapés du manteau doublé d'hermine, reproduits presque inchangés pli par pli, frange par frange, jusqu'à certains détails comme les bijoux dans les cheveux, les cothurnes à l'antique et le tabouret à pattes de lion de goût encore pleinement dix-huitième siècle. On ne manque pas de terres cuites attribuables aux deux sculpteurs comme celles provenant de leur atelier, conservées à l'*Accademia Albertina* de Turin, mais la gloire des Collino repose surtout sur les nombreuses sculptures en marbre, réalisées avec un matériau provenant de Pont (Turin), extrait de carrières dont l'ouverture fut réclamée par les deux frères pour avoir à disposition des quantités considérables de marbre de grande qualité, capable de remplacer le trop coûteux Carrare. Le rapprochement de la Cléopâtre récemment découverte et des marbres sculptés par Ignazio et Filippo, vers 1780, comme le déjà

ŒUVRES EN RAPPORT

- (Fig. 1) Ignacio et Filippo Collino : *Hercule et le lion de Némée*. Groupe en marbre --- France, château de Ferrières
- (Fig. 2) Philippe Bertrand : Groupe en marbre. Salon de 1704 --- New York, the Metropolitan Museum
- (Fig. 3) Ignacio et Filippo Collino *Cléopatre mourant*. Terre cuite. Haut. 50 cm ; Larg. : 61 cm ; Prof. : 30 cm. Turin, collection privée.

BIBLIOGRAPHIE : M. di Macco, « Ignazio e Filippo Collino » in *Cultura figurativa e architettonica* negli Stati del re di sardegna 1773 – 1861, a cura di E.Castelnuovo e M.Rosci, catalogo della mostra, Torino 1980 --- Schede Vesme, *l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, I vol. Torino 1963.

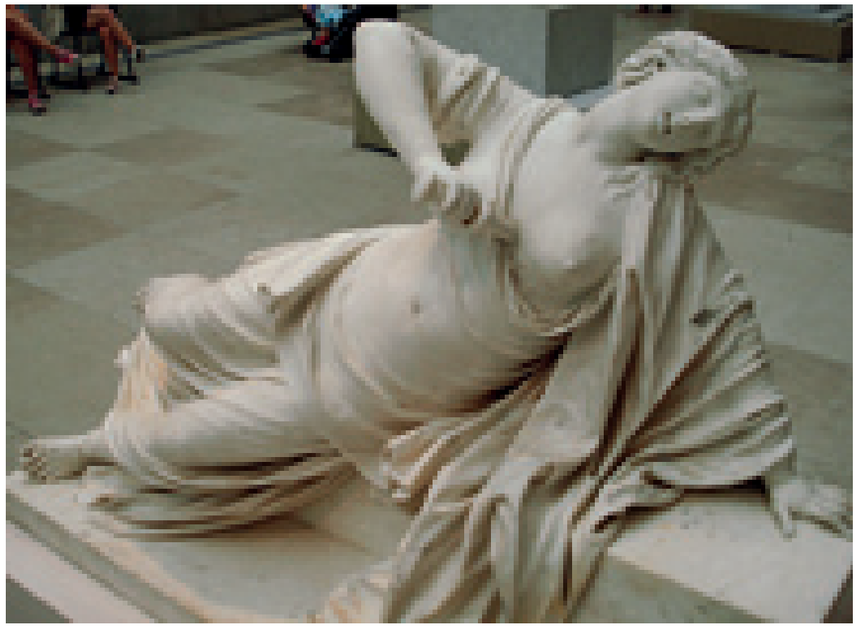


Fig. 2

prêtresse (1785), autrefois, à la galerie Heim, Londres, sont éloquents pour confirmer l'attribution et suggérer une datation analogue, c'est à dire le moment antérieur à la consécration de Canova où les deux frères sont parmi les interprètes les plus originaux en Italie de la naissante sculpture néoclassique. Pour ce qui concerne la genèse de cette composition, marquée par une emphase baroque peu fréquente chez les deux piémontais, on remarque que la Lucrèce (New York, Metropolitan Museum) attribuée au sculpteur Philippe Bertrand (1663- 1724), et identifiée comme étant son envoi au Salon de 1704, aurait pu fournir une possible source d'inspiration (fig. 2). On y retrouve de façon très semblable, mais en contrepartie, la pose du buste, des jambes, du bras porté à la poitrine, mais aussi certains détails des vêtements et, s'il est vrai qu'un séjour parisien des Collino n'est pas documenté, les relations attestées d'Ignazio avec Ladatte suffisent à rendre possible la connaissance, indirecte, de modèles parisiens.

Les contemporains nous ont laissé des listes assez riches des oeuvres exécutées par les deux sculpteurs, néanmoins, comme remarque Michaela di Macco, «la production des deux frères devait avoir un caractère bien différent de ce que laisse supposer l'inventaire sélectif actuellement connu» (1980, p.1422). Il n'est donc pas surprenant que la Cléopâtre ici présentée ne se retrouve pas dans les oeuvres des Collino documentées par les sources anciennes. En publiant la terre cuite en 2003 je rappelais que parmi leurs sculptures encore non identifiées figurait une «Lucrèce demi nature... vendue au joaillier Colla, puis passée en Russie» (Vernazzano 1793, p.290); si dans la terre cuite on ne pouvait que deviner la présence de l'aspic et donc l'identification du personnage demeurait incertaine, la découverte du marbre ne laisse pas de doutes sur le sujet et il faudrait donc penser à

Fig. 3

une confusion entre les deux héroïnes. En réalité, rien n'empêche de penser que les Collino aient traité le thème de *Lucrèce* et celui de *Cléopâtre*, et s'il est possible de déterminer la provenance de la sculpture, on peut envisager qu'elle ait été faite pour la France, en raison des liens qui l'unissent à Turin.

Pour conclure, je voudrais attirer l'attention sur un chef-d'oeuvre quasiment inconnu de nos sculpteurs, conservé justement en France, au château de Ferrières en Brie. Attribué aux Collino dans la base de données du Courtauld Institute de Londres, il me semble que ce monumental marbre n'ait jamais été pris en considération dans la bibliographie sur les sculpteurs, malgré le rapport avec la terre cuite de même sujet, conservée à l'Accademia Albertina (cf.di Macco 1980, p.111), qui rend l'attribution entièrement convaincante. Il faut se demander si cette oeuvre peut être assimilée au marbre rapidement décrit comme «Hercule en marbre ordinaire», dans l'inventaire de l'atelier du sculpteur rédigé en 1808, où, en revanche, la terre cuite de l'Albertina est décrite comme «Hercule qui déchire un lion» (cf. Baudi di Vesme, Schede Vesme,: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, I, p.345). Dans le cas contraire, comme pour la *Cléopâtre*, nous nous trouverions devant deux œuvres importantes et indubitables des sculpteurs, non mentionnées par les documents.

Andrea Bacchi

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

GRAZ 1656 - VIENNE 1723

Sémiramis
buste en terre cuite,
Haut totale : 60 cm ; Larg. 50 cm
Datation : Rome, vers 1680

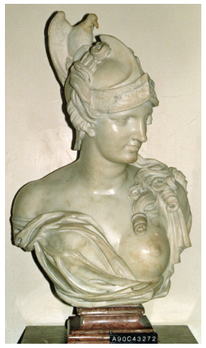


Fig. 1

Détail

Principal architecte du baroque autrichien, von Erlach importe en Europe centrale, le langage architectonique de Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini et Carlo Fontana durant un long séjour romain (1671-1683). Fischer travaille dans l'atelier des Schor, célèbre famille d'architectes, décorateurs, sculpteurs et peintres, originaire du sud Tyrol et étroitement liée à l'atelier du Bernin. De 1683 à 1687, en compagnie de Filippo Schor, il séjourne à Naples, dans la suite du vice-roi Gaspar de Haro y Guzmán, marquis del Carpio. Nommé premier architecte de la Vienne impériale en 1704, jusqu'à son retour dans sa patrie, il construit un nombre important d'églises et de palais, dont celui de Schönnbrunn et l'église Saint-Charles-Borromée de Vienne. Pratiquant également la sculpture, il réalise un portrait de l'empereur Léopold Ier pour la *Colonne de la Peste* à Vienne (perdu), dont il esquisse les bas-reliefs de la base (1687-1688), dessine des projets de vases, de fontaines et de nombreuses médailles, dirige des campagnes de décoration en stuc, ainsi qu'une statue en marbre d'une *Assomption de la Vierge* pour l'autel de la chapelle du Palais de la Monnaie à Naples (perdue). Les œuvres sculptées de von Erlach étaient principalement connues par les archives. Depuis quelques mois est apparue une nouvelle sculpture de l'artiste : un buste de *Penthésilée reine des Amazones* (fig. 1). Identifiée par Leticia de Frutos au cours de ses recherches sur le mécénat du marquis del Carpio, l'historienne a retrouvé une liste d'œuvres d'art que le Vice-Roi envoie de Naples à Madrid en 1687, dans laquelle figure en pendant de Penthésilée, une autre reine mythique de l'Antiquité, *Sémiramis*. L'inventaire décrit ce buste « con murion en la cabesa a modo de faja rep(resen)ta Semiramis Reina de Asia y Asorie, echa en Roma del d(ic)ho con su piedestalo ut supra ». Cette description permet d'identifier ce buste de Sémiramis comme un *modello* autographe exécuté par Von Erlach, pour le marbre aujourd'hui inconnu. L'iconographie de l'œuvre s'adapte très bien à la représentation de Sémiramis. D'après la légende, cette dernière est élevée par des colombes dont elle prend la forme à sa mort, expliquant le rôle central de celle posée sur l'épaule droite de la figure. Cette présence justifie probablement l'oiseau sur le casque de Penthésilée par besoin de symétrie. La robe qui découvre son sein droit fait clairement allusion à sa légendaire luxure, lui valant une place de choix dans l'*Enfer* de Dante (V, 55-56). Le document del Carpio témoigne également que dans la réalisation en marbre, von Erlach accentue le caractère guerrier de Sémiramis, lui imposant un casque, pour renforcer le parallélisme visuel avec le buste de Penthésilée. L'étroite affinité stylistique et iconographique avec ce buste en marbre permet l'attribution à von Erlach, mais fait également le lien avec la commande du marquis del Carpio. La découpe du buste est identique, de multiples points de comparaison dans les traits du visage sont visibles : l'ovale, le nez aplati, l'affaissement de la commissure des lèvres, la ligne des épaules, et le drapé profondément incisé. Le mascaron ailé qui ceint la poitrine de Sémiramis, rappelle les activités militaires de cette reine à la fois sensuelle et guerrière. La similitude des dimensions, la symétrie des inclinaisons des têtes, des épaules et des seins découverts, le motif récurrent de l'oiseau prouvent que notre terre cuite est née en même temps, dans le but de former une paire avec le marbre d'Aranjuez. Quant à la chronologie de l'œuvre, le document espagnol indique qu'elle est exécutée à Rome, entre 1677 et 1682, date de l'ambassade de del Carpio auprès du pape. Ainsi, s'ajoutant à la *Penthésilée* de marbre d'Aranjuez, la *Sémiramis* constitue une base inespérée pour ouvrir une nouvelle ère de recherche sur cet aspect de l'œuvre du grand architecte autrichien.

Tomaso Montanari.

ŒUVRE EN RAPPORT

- (Fig. 1) *Penthésilée, reine des Amazones*. Buste en marbre.
Casa del Labrador, palais d'Aranjuez.

BIBLIOGRAPHIE :A.Momigliano, « Tradizione e invenzione in Ctesia », *in Atene e Roma*, 12, 1931, pp.15-44 --- H.Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, edizione a cura di G. Curcio, Milan 1996, pp.37-43, 57. --- A.Cappellieri, *Filippo Schor e Fischer von Erlach a Napoli: nuovi contributi per la diffusione del barocco romano nel viceregno del Marchese del Carpio, in Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, a cura di C.Strunck, Munich 2008, pp.193-21--- L.de Frutos, *El templo de la Fama. Alegoria del marqués del Carpio*, Madrid 2009, pp.638-639 .

JEAN-BAPTISTE II LEMOYNE

PARIS, 1704 - PARIS, 1778

Portrait de femme
Buste en terre cuite.
Haut. totale : 50,5 cm.
Haut. du buste : 38 cm ; Larg. 26 cm ; Prof. 20 cm.
Piédouche en marbre blanc. Haut. 12,5 cm.
Datation : troisième quart du XVIII[e] siècle.

Détail

Fig. 1

Fig. 2

Issu d'une dynastie d'artistes, Jean-Baptiste II Lemoyne fait son apprentissage dans l'atelier de son père, Jean-Louis Lemoyne, puis dans celui de Robert Le Lorrain. Premier Prix de Sculpture en 1725, l'artiste renonce au traditionnel voyage romain pour soigner son père et rester à Paris. Il n'en gravit pas moins, avec succès, tous les échelons d'une carrière académique brillante, jusqu'à la direction de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1769, tout en jalonnant son œuvre de nombreuses commandes officielles. S'il ne reste rien de ses sculptures funéraires, l'importance de ses œuvres monumentales et l'abondance de son œuvre de portraitiste - genre dans lequel il excelle - donnent une vision éloquente de l'étendue de son talent. Lemoyne participe au décor des jardins de Versailles avec le groupe en plomb représentant l'Océan pour le Bassin de Neptune, en 1740. Portraitiste officiel de Louis XV et de la famille royale, Lemoyne met son talent au service de la monarchie au travers de la statue équestre du roi pour la place royale de Bordeaux (1744), ainsi que du monument commémorant la convalescence du roi pour l'hôtel de ville de Rennes, inauguré en 1754. Auteur de nombreux bustes officiels en marbre, l'artiste, marqué par une habileté à rendre l'esprit de ses modèles, se montre également très habile à portraiturer toute la société de son temps, au travers de bustes plus intimes.

Rompant avec la pompe de ses portraits d'apparats souvent représentés à mi-corps dans un tumulte de draperies, Lemoyne adopte ici un parti plus simple - repris plus tard avec succès par Houdon - le buste découpé par une ligne arrondie à la naissance de la poitrine et des épaules, faisant juste apparaître une indication de vêtement, sans d'autres détails. Pour ce portrait plus intime, dont on retrouve de nombreux exemples (fig. 1), l'artiste, en pleine possession de son art et de son talent de portraitiste, allie avec aisance un réalisme sans fard rendant avec une grande acuité la personnalité de son modèle. La noblesse de son port altier, la tête légèrement tournée de trois quart, les yeux et le regard expressif largement ouverts, tournés de côté, ignorant le spectateur selon un procédé bien connu du sculpteur laissent imaginer la position sociale élevée de cette femme marquée par une certaine bonté d'âme. On retrouve son goût pour le travail de la terre, moyen d'expression favori de l'artiste, qu'il va chercher à communiquer à ses élèves Caffiéri et Pajou. Par un savant travail de riflage faisant vibrer la surface de la glaise, l'artiste imprime avec brio l'apparence de la chair et de la vie, accentuant certains détails comme les yeux aux arcades sourcilières bien marquées, la bouche finement retouchée, la ligne des oreilles bien marquée, ou encore la coiffure du temps, identique à celle que l'on retrouve sur un autre chef-d'œuvre de l'artiste, le buste de Marie-Adélaide de France (Fig. 2), dont un rouleau de la chevelure retombe négligemment le long du cou, sur son épaule gauche.

Albéric Froissart

ŒUVRES EN RAPPORT
- (Fig 1) J. B. II Lemoyne. *Portrait de femme casquée*. Buste en terre cuite. Haut. 46 cm ; vente Paris, Galerie Georges petit 7 decembre 1928 n° 71, reproduit.
- (Fig 2) J. B. II Lemoyne. *Portrait de Marie-Adélaide de France*, marbre 1768, Paris, musée du Louvre, inv : RF 4680

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur Jean-Baptiste Lemoyne : *Une dynastie de sculpteurs au XVIII[e] siècle* : Les Lemoyne --- Louis Réau, Les Beaux-Arts, Paris, 1927.

AUGUSTIN PAJOU

PARIS, 1730 – PARIS, 1809

Trois figures féminines adossées.
Groupe en terre cuite.
Haut. du groupe : 43 cm ; Larg. 20,5 cm. Prof. 13 cm.
Signé et daté au dos : Pajou 176[.].

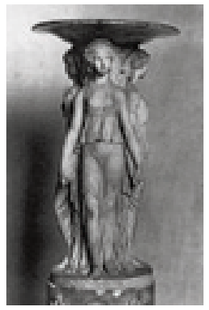


Fig. 1

Détail

Détail

Elève de Jean-Baptiste Lemoyne, Pajou obtient le Premier Prix de sculpture en 1748, avant de compléter sa formation pendant trois ans à l'Ecole Royale des élèves protégés, puis avec le traditionnel séjour romain au sein de l'Académie de France, de 1752 à 1756. Agrégé en 1759, puis reçu académicien avec son *Pluton et Cerbère* (marbre, 1760, Paris, musée du Louvre), adjoint à professeur (1762), professeur (1766), il est nommé garde des collections de sculpture du Roi en 1777, puis trésorier de l'Académie en 1781, enfin, recteur en 1792. Réfugié à Montpellier pendant la révolution, il est nommé membre du conservatoire du Muséum, et dès sa création, de l'Institut national, en 1795, avec Jean-Antoine Houdon. La maîtrise de son art, son caractère souple et aimable allié au soutien des directeurs des bâtiments du Roi, lui valent de mener une brillante carrière. Excellant dans son activité de statuaire, comme en témoigne son grand *Saint François de Sales* (1767, Paris, Eglise Saint-Roch), ses statues monumentales (Bossuet, marbre, 1778, Paris, Institut de France ; *Pascal*, marbre 1781, Paris, musée du Louvre). Il se révèle également doué dans le décor architectural (Hôtel de Voyer d'Argenson, Palais Royal, Opéra de Versailles), mais aussi dans l'art du dessin, l'objet de collection ou encore, les arts décoratifs.

Fort de sa formation complète, Pajou se révèle particulièrement habile dans le domaine des arts décoratifs, mêlant à ses compositions des figures répondant à un langage iconographique maîtrisé. En témoignent les pendules en bronze et bronze doré représentant *le génie du Danemark, protecteur de l'Agriculture, du commerce et des arts*, composition commandée par Frédéric V (1765, Copenhague, collections royales danoises), ou encore celle figurant *le Temps avec un enfant et Cupidon*, exécutée pour la duchesse de Mazarin (vers 1775, New York, The Metropolitan Musem of Art, pour un modèle similaire). Attentif aux désirs de sa clientèle personnelle, perméable aux modes comme celle de la fable galante, Pajou délaisse ici l'iconographie savante des œuvres précédentes pour se rapprocher de l'esprit de Clodion, dont la renommée à la fin du troisième quart du XVIII[e] siècle impose des motifs plaisants. Nul doute que Pajou ait subi l'influence de ce dernier pour ce groupe constitué par trois figures féminines traitées à l'antique , allusion aux trois Grâces de la mythologie classique. Par sa composition, elle se rapproche d'ailleurs de la terre cuite de Clodion représentant *Trois figures féminines adossées portant sur leurs têtes une vasque en marbre* (fig. 1). Le premier biographe de Pajou mentionne également une fontaine en plomb, réalisée pour le fermier général Lemonnier, figurant *Trois femmes portant une coquille* (Chaussard, 1806, p. 473, non localisé), qui pourrait avoir été élaborée selon le même schéma. L'artiste a su élégamment combiner une œuvre achevée, privilégiant une vision frontale – l'œuvre étant sans doute destinée à prendre place dans une niche ou sur une cheminée - avec une liberté de modelage réservée aux esquisses si prisées par les amateurs. A l'équilibre et à la grâce générale de l'ensemble, répond le soin qu'il attache à individualiser chaque figure par la variation des poses et des visages tournés dans des directions opposées. Le traitement des draperies fluides et légères voilant la nudité de ces allégories n'est pas sans rappeler celui de la Cérès, (vers 1765, marbre, Paris, musée du Louvre) et le style à la grecque en vogue dans les années 1760, tandis que par le jeu des mirettes et de l'ébauchoir, Pajou fait vibrer la matière avec une attention particulière, atteignant le haut niveau de raffinement de la petite statuaire de cabinet réservée aux amateurs les plus exigeants.

Albéric Froissart

ŒUVRES EN RAPPORT

- (Fig. 1) Clodion *Trois figures féminines adossées portant sur leurs têtes une vasque en marbre.*
- (Fig. 2) Terre cuite. New York, coll. Oscar de La Renta.

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur Augustin Pajou : Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, « Notice Inédite et Historique sur la Vie et les ouvrages de Monsieur Augustin Pajou, Statuaire, Membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur », *Le Pausanias français*, Paris, 1806, p. 462-474 --- Henri Stein, Augustin Pajou, Paris, 1912, p. 424 --- James David Draper, Guilhem Scherf, *Pajou, sculpteur du Roi*, 1730-1809, cat. Expo. Paris, musée du Louvre, octobre 1997 - janvier 1998 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, février 1998 – mai 1998).

JEAN-ANTOINE HOUDON

VERSAILLES, 1741 – PARIS, 1828

Portrait présumé d'Auguste-Romain de Bourge
Buste en marbre
Haut. : 29,5 cm ; Larg. 18 cm ; Prof. 17 cm.

Doué d'un talent précoce, Houdon étudie sous la direction de Michel-Ange Slodtz et remporte à vingt ans le Premier Prix de Sculpture, en 1761. Après un séjour de trois ans à l'Ecole Royale des élèves Protégés, il est pensionnaire à l'Académie de France de 1764 à 1768. Marqué par le Bernin, mais aussi par l'Antique, il réalise le célèbre *Ecorché*, étude préparatoire pour une statue de saint Jean-Baptiste, (Réduction en plâtre, Rome, Galerie Borghèse). Il sculpte également le Saint Bruno pour l'église de Santa Maria degli Angeli (*in situ*). A son retour à Paris, Houdon expose le modèle d'une statue de Morphée au Salon de 1771, dont la réduction en marbre qui lui sert de morceau de réception en 1777 (Paris, musée du Louvre). L'artiste lie d'étroites relations avec la cour de Saxe Gotha, pour laquelle il sculpte de nombreux portraits, ainsi qu'une statue de Diane en marbre (Lisbonne, fondation Gulbenkian) pour les jardins du duc, mais aussi avec Catherine II de Russie. S'il reçoit peu de commandes directes de la couronne, Houdon n'en est pas moins sollicité par les Bâtiments du Roi. Désireux d'entreprendre une œuvre ambitieuse, il s'embarque pour les États-Unis en compagnie de Benjamin Franklin pour modeler le buste du Général Washington, dont il expose le marbre à Paris en 1787 et dont il sculpte la statue en pied, achevée en 1793 (Marbre, Richmond, Capitole). Houdon est surtout le portraitiste le plus vivant de tout le XVIIIe siècle. Il a pour modèle les têtes couronnées (Catherine II, marbre, 1773, musée de l'Ermitage), les membres de la cour (Madame Adélaïde, Marbre, 1777, Paris, musée du Louvre). Toute l'élite intellectuelle, artistique et politique passe par son atelier. Variant les attitudes de ses modèles les plus célèbres, Voltaire, Rousseau, Washington, il prend l'habitude de les représenter à la française, à l'antique ou au naturel. Il sait aussi traduire l'enfance au travers de portraits délicats, souvent de sa propre progéniture (Sabine Houdon, Paris, musée du Louvre). Poursuivant sa carrière sous l'Empire, on lui doit encore le portrait de Napoléon Ier (Marbre, 1808, Versailles, musée national du château), les statues du Général Joubert et celle de Voltaire (marbre, Salon de 1812, Paris, Panthéon).

Parmi les sculpteurs de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, Houdon est très certainement celui qui, non seulement a le plus représenté l'enfance, mais surtout a su le mieux capter son éveil au travers de la matière, qu'il s'agisse du plâtre, de la terre cuite ou encore du marbre. Ce buste d'un tout nouveau né, sculpté avec un brio tout a fait extraordinaire, en est un parfait exemple. Si l'on en croit la provenance d'une des versions de cette œuvre délicate, il s'agit du petit Auguste-Romain de Bourge, né le 4 mars 1786, fils de l'architecte Antoine-Joseph de Bourge, dont Houdon portraitura également la sœur. Dans sa monographie consacrée à l'artiste, Louis Réau a parfaitement bien décrit l'œuvre sortie du ciseau de l'artiste : « Le crâne de ce nouveau né, chauve comme une boule de billard, est encapuchonné dans une coiffe dont les extrémités se croisent sur sa poitrine, comme la marmotte du buste en marbre de Louis Brogniart appartenant au Metropolitan Museum de New York. Houdon a merveilleusement rendu le regard vague et somnolent de l'enfant qui ne sait encore où se poser et exprime une vie purement végétative, ainsi que la mollesse de ses joues gorgée de lait que ne soutient pas l'ossature dentaire de la bouche, réduite à un appareil de succion, à une simple ventouse propre à téter, mais non à mâcher des aliments ». Ce visage à peine formé qu'entoure un foulard est l'un des plus réussi et sensible de l'artiste. Plus que sur aucun autre, Houdon témoigne une fois encore de son aisance à manier le ciseau, capable de rendre la chair potelée et fragile de son jeune modèle, peu de temps avant qu'il n'expose lui même les portraits de sa propre progéniture, au travers du *buste de Sabine Houdon âgée de dix mois* (fig.), rendant le plus bel hommage au portrait sculpté d'enfant à la fin du XVIIIe siècle.

Albéric Froissart

Fig.

ŒUVRE EN RAPPORT

- (Fig.) 1788, Paris, musée du Louvre

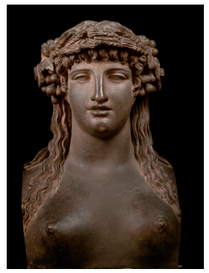
BIBLIOGRAPHIE : Georges Giacometti, *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque*, Paris, 1918-1919, vol. II, p. 197-199 --- Louis Réau, *Houdon. Sa vie et son oeuvre*, H.H. Arnasson, *Jean-Antoine Houdon, le plus grand sculpteur français du XVIIIe siècle*, Lausanne, 1976., p. 89-90, fig. 174 (plâtre, musée de Schwerin --- Guilhem Scherf, Houdon 1741-1828, *Statues, portraits sculptés*. Paris, musée du Louvre, 2006, p. 172 (repr. pour une version en plâtre) --- Guilhem Scherf, « Le portrait sculpté d'enfant : un genre nouveau en France au XVIIIème siècle », dans *Péristyles*, n°26, p. 89-98 (repr. Pour la version en plâtre).

JOSEPH CHARLES MARIN

PARIS, 1759 – PARIS, 1834

Cérès
Buste petite nature en terre cuite
Haut. 37,5 cm ; Larg. 22,5 cm ; Prof. 21 cm.
Datation : 1795.

Détail



Détail

Fig.

Protégé d'Augustin Pajou à l'Ecole de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 1778 à 1786, Marin rejoint l'atelier de Clodion dont il est sans doute l'élève le mieux connu et surtout le plus doué, assimilant parfaitement la manière de son maître dans le modelage de statuettes anacréontiques et plaisantes. En dépit de six tentatives successives, l'artiste échoue au Grand Prix de Sculpture et part donc à ses frais en Italie, de 1795 à 1799. Là, il participe comme dessinateur à la commission de savants et d'artistes chargés de sélectionner les œuvres d'art les plus dignes des musées français. Ce n'est qu'en 1801, à l'âge de 42 ans, qu'il remporte le grand Prix de sculpture avec le bas-relief *Caïus Gracchus quittant sa femme Licinia pour aller rejoindre ses partisans*. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome, de 1802 à 1807, membre et professeur à l'Académie de Saint-Luc, Marin commence alors une période féconde où son art évolue vers des œuvres monumentales, marquées par un néoclassicisme dérivé de l'œuvre de Canova comme en témoigne le *Tombeau de Pauline de Beaumont* (1806, église Saint-Louis-des-Français) qu'il exécute à la demande de Chateaubriand, ainsi que les portraits de la famille de Lucien Bonaparte dont il a les faveurs. A son retour en France, Marin remplace Chinard comme professeur à l'Académie de Lyon où il enseigne la sculpture à l'Ecole des Beaux-arts. En dépit de quelques commandes d'importance comme le décor du pont de la Concorde (*L'Intendant Tourny*, 1825. Bordeaux, musée d'Aquitaine), l'artiste délaissé par l'administration qui lui préfère une nouvelle génération d'artistes, sombre dans l'oubli et la misère, jusqu'à sa mort en 1834.

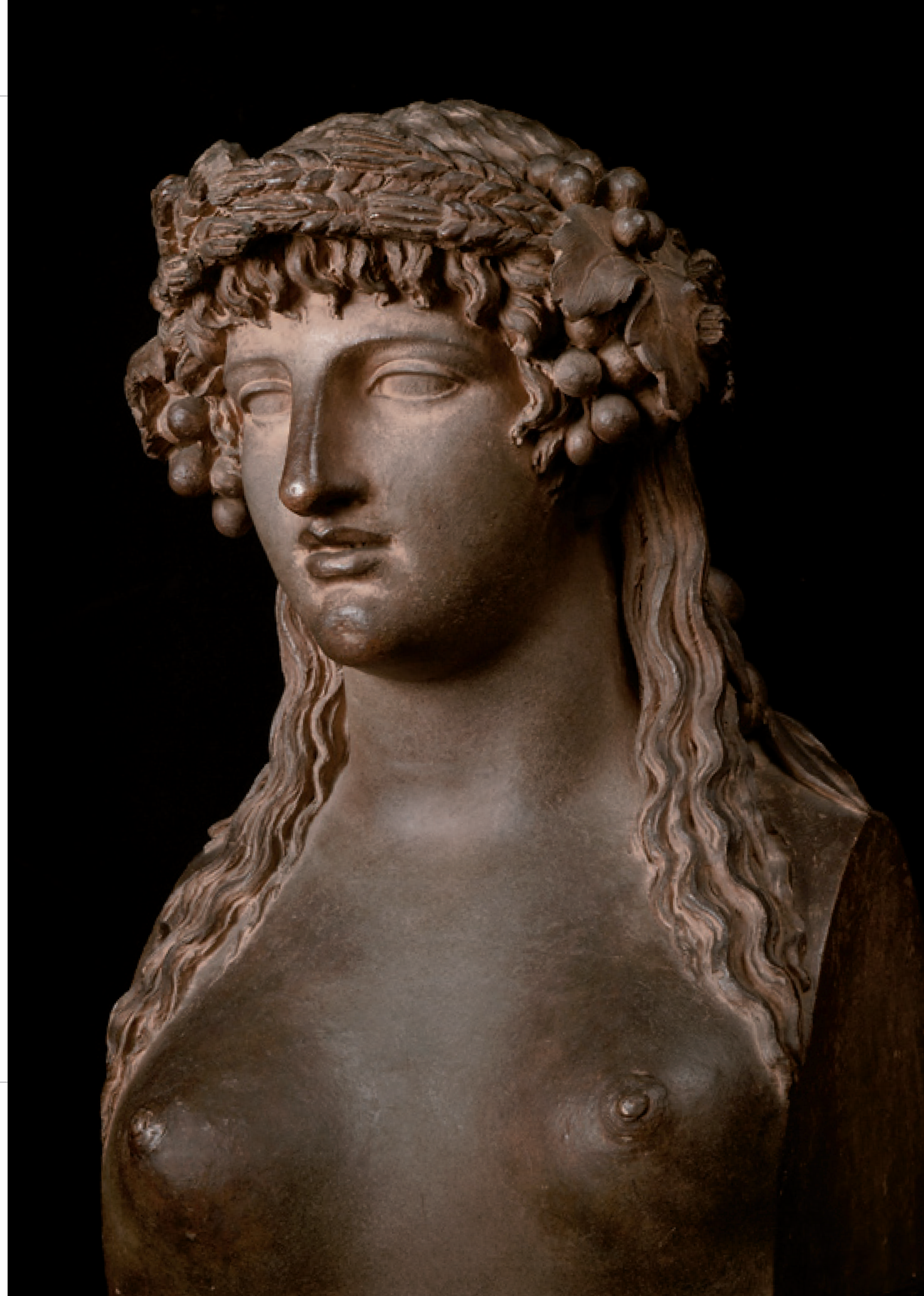
C'est au nouveau style de Marin, plus en accord avec ses nouvelles aspirations néoclassiques, que renvoie ce buste en terre cuite correspondant probablement à la *tête de Cérès* qu'il expose au Salon de 1795. L'artiste reprend un sujet allégorique issu de l'iconographie révolutionnaire, figurant la Déesse des Moissons et de la Fécondité à travers un buste de jeune femme en Hermès vue de façon frontale, le visage idéalisé et les yeux à l'antique. Cette présentation épurée est adoucie par la chevelure nouée derrière la tête et retombant dans le dos et sur les épaules en mèches ondulées (detail), mais surtout par les épis de blé, les pampres et les rameaux d'oliviers dont sa tête est couronnée (détail). Ils correspondent aux attributs traditionnels de la déesse de l'Olympe, annonçant qu'avec l'abondance des moissons viennent la concorde et la paix. Alors que pour un autre buste de *Flore* (fig.1) Marin garde le style gracieux influencé par les terres cuites élégiaques de Clodion, il témoigne ici à quel point son art est pénétré de l'esthétique nouvelle, avant même qu'il ne parte en Italie pour la première fois. Evitant tout effet gratuit, l'artiste se montre parfaitement à l'aise dans ce genre d'expression, abordant de subtils contrastes entre l'hiératisme de la pose de la figure féminine et le modelage délicat de la chevelure. Avant même que ne commence les années italiennes, les plus heureuses et les plus fructueuses de sa carrière, c'est donc un parfait exemple de sa production nouvellement empreinte d'un néoclassicisme en pleine découverte que Marin nous donne à voir ici.

Albéric Froissart

ŒUVRE EN RAPPORT
- (Fig. 1) *Tête de Flore*. Buste en terre cuite. Signé au dos : Marin. Haut. 44,7 cm. Vente Christie's New York, 13 juin 1987, n° 258, repr.

EXPOSITION : Probablement Salon de 1795, n° 1058 : « Tête de Céres, terre cuite ».

BIBLIOGRAPHIE : Inédit. Sur Marin : *Joseph Charles Marin*, sculpteur, cat expo, Paris, galerie Patrice Bellanger, 1992 --- Guilhem Scherf, Anne Poulet, Cat. Expo. Clodion, 1738-1814, Paris, musée du Louvre, 1992 --- Gérard Hubert, « A propos d'un « ami » de Clodion : Marin en Italie », dans *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII[e] siècle*. Actes du Colloque, Paris, 1993, pp. 87-124.



JOSEPH CHINARD

LYON, 1756 – LYON, 1813

Persée délivrant Andromède
Groupe en plâtre patiné terre cuite.
Haut. : 44,5 cm.
Inscription sur la base : *Esquisse du I[er] Prix remporté à Rome au cours de l'année 1786 par J. Chinard.*
Datation : entre 1787 et 1793.

Fig. 1

Détail

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 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, Académie de Saint-Luc) ; le second, plus mouvementé, en pleine période révolutionnaire, de 1791 à 1793, où son enthousiasme pour les idées nouvelles lui vaut 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 néo-classicisme aux traditions héritées du XVIII[e] siècle. De son atelier sortent des portraits mémorables comme celui de *Madame de Verninac en Diane chasseresse* (Paris, musée du Louvre) ou *Mademoiselle Fanny Perrin en Flore* (Clermond-Ferrand, musée Bargoin), sans oublier les portraits officiels de l'Impératrice Joséphine, de Napoléon Empereur (Versailles, musée national du château) et surtout celui de Juliette Récamier (Lyon, musée des Beaux-arts). Sa juste notoriété lui vaut d'être sollicité pour le décor sculpté de l'Arc de triomphe du Carrousel, par sa ville natale mais aussi par Clermont-Ferrand avec le Monument du général Desaix.

Nouvellement réapparue depuis son passage en vente dans la collection Seligmann en 1935, cette réduction en plâtre patiné est un précieux témoignage du concours Balestra de l'Académie de Saint-Luc que remporte Chinard à Rome en 1786 sur un sujet tiré des Métamorphoses d'Ovide (chap. IV). Andromède, attachée à un rocher et livrée à un monstre marin envoyé par Neptune, en expiation des « écarts de langage » de sa mère qui s'était déclarée plus belle que toutes les néréides, est délivrée par Persée. Tenant compte des contraintes techniques de la sculpture imposant une composition plus ramassée, le moment retenu par le jury du concours évoque le dénouement heureux du combat où Persée ayant abattu le monstre marin, délivre Andromède de ses chaînes avant de célébrer l'hymen. En revenant dans sa ville natale l'année suivante, en 1787, auréolé de gloire, l'artiste est bien décidé à exploiter son succès romain. Lors de son deuxième voyage à Rome, plus mouvementé, l'artiste obtient l'autorisation de copier son groupe, sans le mouler. Quand il revient à Lyon, la révolution a commencé et avec elle le tragique siège de la cité des Gaules par les armées jacobines entraînant la destruction de la ville et de son atelier, mettant un terme définitif à la diffusion de son premier chef d'oeuvre. Indépendamment d'un marbre commandé par l'Intendant Terray en 1788 et d'une grande terre cuite réalisée à Rome en 1791, ne sont parvenus jusqu'à nous qu'une réduction en terre cuite conservée au musée de Detroit dont les dimensions sont similaires au plâtre présentée ici (fig. 1). Tout en restant fidèle à son groupe initial conservé à l'Académie de Saint-Luc, Chinard procède à des modifications sur cette petite réduction. La base est circulaire, Persée se voit affublé d'un casque à ailettes tandis que sa nudité est dissimulée ; enfin, un anneau est ajouté au pied gauche d'Andromède. Le revers est particulièrement soigné, avec la présence du dragon et la tête de méduse vue de profil incitant le spectateur à tourner autour du groupe. Ajouté à la justesse des expressions avec la volonté masculine de Persée et l'abandon d'Andromède, ce groupe constitue l'une des oeuvres les plus emblématiques de Chinard.

Albéric Froissart

PROVENANCE : : Collection Arnold Seligmann ; vente Paris, galerie Jean Charpentier, 4-5 juin 1935, n° 139, repr. --- Collection particulière.

OEUVRE EN RAPPORT : *Persée délivrant Andromède*. Groupe en terre cuite. Haut. du groupe seul 38,3 cm. Detroit, Instute of Art. Inv. 1996.32.

BIBLIOGRAPHIE : *L'esprit créateur. De Pigalle à Canova. Terres cuites européennes*, 1740-1840, Paris, musée du Louvre, Septembre 2003-janvier 2004 --- New York, The Metropolitan Museum, Janvier 2004-Avril 2004 --- Stockhom, Nationalmuseum, mai 2004 –août 2004, p. 94-100, n° 36, cité p. 96.

MOYEN-AGE

ROMANESQUE ART, Early 12th century

Head of Christ
Carved wood
Height: 24.5 cm
Width: 18.5 cm
Depth: 13.5 cm

Very few Romanesque painted wood Christs have come down to us. This head still contains traces of polychrome, and probably formed part of a Christ on the cross designed to be hung above an altar. This head with its wide-open eyes emanates great tranquillity, accentuated by the regularity of the features and mouth, and expresses not so much pain as Christ's state of transcendence. This form of expression evokes various spiritual movements, which often diverged in the Carolingian period: a cross between a positive, liberating spirituality and the despairing self-flagellating type, whose most eloquent illustration is found in the Gerokreuz in Cologne. Our Head of Christ belongs rather to the former movement, and probably to a geographical zone with it – Southern Germany – even if a certain amount of caution should be exercised here.
The painful vision of the representation of Christ contrasts with the type rooted in Classical Antiquity and the Byzantine heritage, with a deliberately triumphant representation of God comparable to a universal monarch, and a spiritual transposition as a luminous, serene Christ, like the one presented here.

ATTRIBUTED TO ANDRÉ BEAUNEVEU (Valenciennes, c. 1335 Bourges, c. 1400)

Prophet holding a scroll.
High relief medallion with polychrome traces.
White limestone.
Diameter: 31.5 cm; Depth: 11 cm.
Date: late 14th century.

The work of the sculptor, painter and miniaturist André Beauneveu forms an essential milestone between the Gothic tradition and the realistic style of his contemporary, Claus Sluter. At the court of Charles V, Beauneveu executed the tombs of his patron Philippe VI and Jeanne de Bourbon for the Royal Abbey of Saint-Denis. In 1386, the artist was employed by Jean de Berry, the king's brother, for whom he carried out a number of sculptures for his château at Mehun-sur-Yèvre and the royal chapel of the ducal palace at Bourges.
From one of these two buildings, which no longer exist, comes this sculpted medallion of a prophet sitting on a bench in contemporary dress, in a skilfully mastered composition expressing a swirling rhythm that is both poised and full of life. Comparison with the few existing works of Beauneveu makes it possible to attribute the relief to this key artist of the late 14th century and its condition even makes it one of the artist's most successful sculptures, given its excellent overall state, its small size and the refinement of the carving enhanced with polychrome. Beauneveu's feeling for volume is also found in the miniatures of Jean de Berry's Psalter, treated in grisaille with a realism typical of the artist.

ALEJO DE VAHIA (? died c. 1515)

Virgin and Child
Statue in polychrome wood (walnut)
Height: 117.5 cm; Width: 45 cm; Depth: 31 cm.
Late 15th/early 16th century.

Despite his Scandinavian origin and training in the Lower Rhineland, Alejo de Vahia established himself as an important Spanish sculptor of the late 15th and early 16th centuries. Works of his that stand out are the alabaster tombs of the de la Serna couple in the Santiago Church in Valladolid, executed in 1498, and many statues of the Virgin and Child, like the one presented here, highly typical of his style. It is based on a crescent moon, in reference to representations of Mary as the Woman of the Apocalypse and Marian devotion that appeared in the 14th century with the growth of belief in the Immaculate Conception in Germanic countries and the Netherlands. The lack of modelling in the body is compensated by the ample robe, marked by long, highly accentuated vertical A-line folds falling from the girdle. Carved in walnut, it was designed by Alejo de Vahia to be seen from the front as the central panel of a retable. As it has preserved its original polychromy, it is clearly the result of the collaboration between several types of craftsmen, including flesh-tint painters and above all gilders responsible for motifs stamped in the gilding, known as « *a graffito* ». With its unusual character and fine state of preservation, this new Virgin and Child makes a considerable addition to the work of Alejo de Vahia. It is a perfect example of the work produced by the Spanish studios, which in the late 15th and early 16th centuries carried on the Gothic tradition using a language that still reflected Germanic traditions.

RENAISSANCE

ATTRIBUTED TO GUILLAUME DUPRE (Sissone (Aisne), c. 1574 Paris, 1642)

Henri IV on a horse
Group in bronze with a brown patina.
Cast with the lost wax method.
Height: 38 cm; Width: 31 cm; Depth: 15 cm.
Base in dark blue marble and gilt bronze from the Louis XVI period.
Total height: 52 cm.
Date: First quarter of the 17th century.

Sculptor in Ordinary to the King in 1603, Dupré succeeded his father-in-law Barthélémy Prieur in the position of First Sculptor to the King in 1611. He sought to exalt royalty by executing medals of Henri IV in Herculean and Antique style or in armour, and then of Louis XIII and key figures in government and the royal court of France and the Medici. One of the rare high-relief works attributed to Guillaume Dupré is this equestrian statuette of the monarch wearing armour, of which only one other version is known to date. An important example of how the image of a sovereign keen to establish his authority and legitimacy was distributed, it also reflects the budding emergence of the type of small bronze statuary that Barthelemy Prieur successfully developed before him. The king is shown here with a bare head in a natural, lively attitude, wearing armour with a wide sash across his chest, holding the reins in his left hand and the staff of command in the other. In its general composition this equestrian group is inspired by a great achievement of the beginning of Louis XIII's reign, with the arrival in Paris of the equestrian statue of Henri IV commissioned from Jean de Bologne and Pietro Tacca, set up on the Pont Neuf in 1614. Dupré gives particular attention to the realism of the portrait and details of the costume, the damascening of Henri IV's armour and the saddlecloth, with the remarkable talent that was his hallmark.

FRANCESCO PRIMATICCIO (KNOWN IN FRANCE AS «LE PRIMATICE») (Bologna, 1504 Paris, 1570)

Nude woman with a drape
Statuette in bronze
Height: 40 cm
Dated in relief: 1549.

An Italian painter, architect and sculptor of the late Renaissance taught by Jules Romain, Primaticcio worked for François I at Fontainebleau. He set up a major interior decoration programme including the François I gallery and the royal apartments, introducing all the refinement of Italian Mannerism. A perfect three-dimensional example of the First School of Fontainebleau style, this statuette on its attached base with an irregular circumference was executed in 1549, as indicated by the «1549» cast in Arabic numerals in relief on the left side. The work is in keeping with the distinctive, elegant and artificial canon developed by Primaticcio at Fontainebleau during the 1540s under the influence of Parmigiano: an elongated body with a small head on a long, slender neck, with long thighs, wide hips, a small bosom and long, slim hands and feet. The facial type also corresponds to the kind adopted by the artist after his journey to Rome in 1540: calm and inexpressive with a classical profile, a long narrow nose, large eyes, a firm jaw and a small, tightly-closed mouth. Until now, the oldest work from the French Renaissance was the fine *Kneeling Vénus* by Ponce Jacquio (London, Victoria & Albert Museum) (fig. 3), which probably dates from the 1560s, and clearly shows Primaticcio's influence. Thus this newly discovered bronze by Primaticcio dating from fifteen years earlier takes us right back to the origin of this style.

PIERINO DA VINCI (Vinci, 1529/1530 Pisa, 1553)

Portrait of a bearded man in profile
Oval medallion in white Carrara marble
Height: 51 cm;
Width: 35 cm;
Depth: 10 cm.

Pierfrancesco di Bartolomeo, known as Pierino da Vinci, largely owes his precocious reputation to the fact that he was Leonardo da Vinci's nephew: his father was none other than Leonardo's younger brother. He entered Baccio Bandinelli's studio in around 1542, then continued his apprenticeship with Niccolò Tribolo, collaborating regularly with this master on works in stone, marble and bronze on the Villa Medici project at Castello until 1546. The young sculptor spent a year (1547 to 1548) studying in Rome, where he made contact with Michelangelo's circle. On his return, he settled in Pisa in the retinue of Martini, and at the latter's request sculpted the *Young River God* in marble (Paris, Louvre) and shortly afterwards *Samson and the Philistine* (Florence, Palazzo Vecchio). He also owed Martini the commission for the Dovizia in «pietra serena» (or Florence stone) created for the market place in Pisa. In 1552, he travelled to Genoa, where he accepted a commission for a *Saint John the Baptist* and produced a number of items in silver before falling gravely ill. He died in Pisa at the beginning of the following year. In his rigorous pose in profile, this noble figure of a man of ripe age has the characteristics typical of the Antique-style portrait as it developed in the 15th century. Baccio Bandinelli stood out particularly among the great innovators of marble relief sculpture during the new century. His hallmark was the deep-cut, forceful carving of the hair with a powerful chiaroscuro effect, giving a somewhat artificial portrayal of the complexion. In contrast, our medallion is marked by a regular, fluid influence with no hint of ruggedness: the volumes and areas are delicately emphasised, with moments of refined sensitivity in the representation of the facial planes and natural details. This leads us to favour Pierino da Vinci, who was Bandinelli's pupil for a time before joining forces with Niccolò Tribolo. A parallel can be established between his «very gentle» work in marble (Vasari) – including the slab showing *Cosimo I che restaura la città di Pisa* [Cosimo I restoring the city of Pisa] (Vatican City, Vatican Pinacoteca), which is perhaps one of his finest bas-reliefs, and the most pertinent – and the overall portrait, full of delicacy, of our well-beloved Pierino.

PIERINO DA VINCI Vinci 1529 Pisa 1553

Two putti holding a fish
White marble
Height: 70 cm
Width: 20 cm
Depth: 20 cm.

In the biography dedicated to the artist in his Lives, published in 1568, Vasari mentions the execution of a marble group showing children holding a fish: «Tribolo having given him a larger piece of marble (than the previously cited work), Piero made from it two children who are embracing each other and squeezing fishes, causing water to spout from their mouths.» ('avendogli dato il Tribolo un pezzo di marmo maggiore, ne cavo Piero due putti che s'abbraciano l'un l'altro, e stringnendo pesci, gli fanno schizzare acqua per bocca'). It is highly probable that this consists of the group presented here, although Vasari mentions several fishes, and there is only one here. This work was sculpted while Tribolo was making fountains for the Villa Medici in Castello, near Florence, and shows the young artist's dependence on his master in the organisation of the group and the relationship between the figures. The composition is known through a terracotta now in the Victoria and Albert Museum, London, where it has as a pendant a terracotta by Tribolo representing Two putti holding a swan, clearly a model for a fountain group. As the two works are of a similar size, we can suppose that they were intended for the same place. A comparison with recognised works by Pierino leaves no doubt that this work should be attributed to Pierino da Vinci. The idea of using a child holding an animal as a motif for a fountain is probably taken from Verrocchio's famous bronze of a Child holding a dolphin, made for the fountain of the Villa Medici in Carreggi in around 1470, and now in the Palazzo Vecchio in Florence. Here Pierino reinterprets it according to the aesthetic canons of his generation, nourished by the works of Raphael and Michelangelo.

XVII[e] SIECLE

ATTRIBUTED TO MARTIN VAN DEN BOGAERT, KNOWN AS DESJARDINS
(Breda, 1637 Paris 1694)

Louis XIV.
Bust in bronze
Total height: 50.5 cm.
(Height of base: 12 cm)
Width: 36 cm.
Depth: 15.5 cm
Date: last quarter of the 17th century.

Originally from Holland, Martin Desjardins went to Paris at a very young age, working first in the studio of Houzeau, then those of Gérard van Opstal and Jacques Buirette. Admitted to the Academy in 1671 with a bas-relief in marble, *Hercules Crowned by Glory* (Paris, Louvre), the artist led a brilliant career, and showed himself equally at ease in statuary, ornaments and wood sculpture. His greatest work was probably the monument raised at the expense of the Duc de la Feuillade in the Place des Victoires in honour of Louis XIV, represented full-length and crowned by Victory (destroyed during the French Revolution), while the busts of the Marquis de Villarcerf and the painter Pierre Mignard. (Paris, Musée du Louvre) also bear witness to his talents as a portraitist. Although a large amount of his work has disappeared, his considerable activity makes it possible to get a good grasp of his style, which mingles vigour and a precise realism due to his Dutch origins, accompanied by a real sense of movement that tempers the severe academic doctrine. The dissemination of royal images started by Henri IV with the distribution of small bronzes by Barthelemy Prieur and then his son-in-law Guillaume Dupré is continued here through this bronze bust representing Louis XIV, of which only one other version was known, in the Château de Versailles, before the discovery of two other copies, including the one presented here. Smaller than life size, the head slightly turned to the side and the gaze away from the viewer, the monarch is shown half-length, wearing armour decorated with a sun and draped with a cloak held by a clasp on his right shoulder. It has been traditionally attributed to Martin Desjardins because of both the veracity of the portrait and the quality of the casting and cold repair. As his post-mortem inventory mentions a bronze bust of the king, it is easy to imagine the artist, a specialist in metal casting, using his «little foundry» set up in the courtyard at the Louvre for the «preparation»of statuettes and busts like the one presented here.

ATTRIBUTED TO NICOLAS COUSTOU
(Lyon, 1658 Paris 1733)

Commodus as Hercules
Statuette in terracotta
Height: 54.5 cm.
Width: 16.5 cm.
Depth: 14.5 cm
Date: last quarter of the 17th century

The son of a sculptor and nephew to Antoine Coysevox, who was his teacher, Coustou stayed in Rome from 1683 to 1686, then began a long career of constant employment by the Bâtiments du Roi. He produced works for the Invalides Church (*Saint Louis*, marble, in situ) and in particular for the park of Marly Château, which demonstrate every facet of his talent. His masterpiece is most assuredly the large *Pieta* (marble, 1725) in the choir of Notre Dame Cathedral in Paris, which combines great stylistic restraint with an expressive pathos typical of the Louis XIV era. A second generation sculptor at Versailles, Coustou made the transition from the Louis XIV style to one of greater flexibility and imagination with ease. During his time as a resident of the Académie de France, Nicolas Coustou was commissioned to make a marble copy for the King of the Antique statue representing *The Emperor Commodus as Hercules* in the Belvedere Courtyard (Versailles Château gardens, on the north side of the Latona fountain). Coustou made a number of evident changes. Instead of featuring the young Hylas, whom the hero took with him after killing his father, the artist has chosen to place three apples from the Garden of the Hesperides on the palm of his hand, making the work more aesthetic while remaining faithful to the original. These features also appear in this large terracotta. As well as its plastic qualities, we find an unusual ease in the treatment of the Antique repertory, and enough freedom to break away from it and create a new work: all qualities typical of Nicolas Coustou. While the skin of the Nemean lion is usually tied on his shoulder covering the back and left shoulder, here Hercules holds the animal's muzzle with an imperious gesture, with the rest of the skin falling elegantly behind the athlete. The artist has succeeded in glorifying his model through the hero's musculature, giving his work nobility and greater liveliness, like the work at Versailles, which renders him such a fine posthumous tribute.
18th century

ALESSANDRO ALGARDI
(Bologna, 1595? Rome, 1654)

Beheading of Saint Paul
Medallion in terracotta
Diam. 49 cm.

Embodying the «Classical» Roman faced with the Baroque, Alessandro Algardi was trained in Bologna under the Carracci. On his arrival in Rome he became a protégé of Cardinal Ludovisi, restored antiques, and formed ties with Domenico Zampieri, who had a lasting influence on his work. As his reputation grew, Algardi received three major commissions: in 1634 with the *Tomb of Pope Leo XI* for St Peter's in Rome; in 1635 with the large marble group of the Beheading of *Saint Paul* (Bologna, Church of San Paulo Maggiore); and lastly, the *Statue of Saint Philip Neri* (for the Chiesa Nuova in Rome). His most famous work is the marble relief of the *Meeting of Attila and Saint Leo* commissioned in 1646 for St Peter's in Rome, and installed there after the artist's death in 1663. The artist reveals himself to be an incomparable portraitist, whose realism and expressiveness are combined with great sensitivity, particularly in the *Statue of Pope Innocent X* commissioned in 1645. Lastly, his role in the decorative arts enabled the dissemination of crucifix busts and small groups. This large terracotta medallion represents the martyrdom of Saint Paul in 64 AD. The obvious relationship between this terracotta and the bronze medallion, with exactly the same diameter, on the High Altar of the Church of San Paulo Maggiore in Bologna, enables us to establish that it is a hitherto unknown autograph modello by Algardi. A comparison with other known examples is unequivocal. Here, the refinement and extraordinary quality of the modelling differentiates this relief from other examples in terracotta known to date. As regards its provenance, we can assume that it consists of the model preserved by a celebrated member of the Bolognese family who commissioned the work: Jennifer Montagu has been able to document that in 1649, Virgilio Spada paid for a round gilded frame for a «clay medallion of St Paul». The work cannot be found in the Spada inventories, but may have remained in the family collections until the second half of the Seventeenth century (Montagu, II, p. 373) and the family could well have preserved the modello closest to the bronze that it had itself commissioned. The terracotta under study here presents all the characteristics enabling its identification with this modello.

XVIII[e] SIECLE

GIOVANNI ANTONIO CYBEI
(Carrara, 1706 Carrara 1784)

Aeneas saving his father Anchises and his son Ascanius from burning Troy.
High relief in Carrara marble
Height: 125 cm
Width: 76 cm
Depth: 25 cm
c. 1752.

The nephew and pupil of Giovanni Baratta, Cybei continued his training in Rome with Agostino Cornacchini, dividing his time between sculpture and the humanist studies necessary to his ordination as a priest. In Rome, Cybei frequented the studio of Corrado Giaquinto. In 1769 he was appointed First Director of the Fine Arts Academy of Carrara, and worked for the principal monarchs of Europe. The scene shown in this large, newly-discovered high relief is of a tragic episode during the Classical era: the dramatic flight of Aeneas during the burning of Troy. Through its size and theme, this work has close analogies with six other reliefs in the Palazzo Dal Medico-Staffetti in Carrara: two on mythological subjects (*Diana and Endymion, and Bacchus and Ariadne*) and four high reliefs with historical/mythological themes placed in the drawing room of the first floor (*The Abduction of Helen, Marcus Curtius leaping into the abyss, Coriolanus and his Mother, and Mucius Scevola before Porsenna*). All were produced by the chisel of Giovanni Antonio Cybei in 1752, when the artist returned to Carrara after a second journey to Rome. Given the context of the Dal Medico-Staffetti Palace, for which this large relief was probably designed, it is thus possible to envisage that our relief was made for the Dal Medico family.

IGNAZIO COLLINO
(Turin 1724 1793)
FILIPPO COLLINO
(Turin c. 1737 1800)

The Dying Cleopatra
Pont marble
Height 50 cm;
Width: 61 cm;
Depth: 30 cm
Date: 1770-1790

Key figures in early Neoclassical sculpture in Italy, the brothers Ignazio and Filippo Collino frequently worked in collaboration. The two sculptors studied with Giovanni Battista Maini, devoting their skills to copying Antique statues designed for the Court of Savoy. Appointed members of the Académie de Saint Luc in 1760 and 1763 respectively, Ignazio and Filippo left Rome in 1767 for Turin, where they became sculptors to the court, and produced works in which traces of the Baroque style and Neoclassical innovations are mingled in a highly original way, as with this marble group of the Dying Cleopatra. It has links with a terracotta in a private collection, and shows the stylistic characteristics typical of the Collino brothers in the measured Classicism of the face, the clothes with their dense, Antique-style folds, the size, the somewhat refined quality of the work and the very quality of the marble from Pont (Turin), extracted from quarries whose opening was requested by the two brothers so that they could have access to large quantities of top quality marble to replace the too-costly Carrara stone. The brothers may have been inspired by the *Lucretia* attributed to the sculptor Philippe Bertrand (1663 - 1724). The pose of the bust, legs and the arms drawn up to the breast are very similar, as are certain details of the clothing. It is possible that the group was made for France, because of the strong links between that country and Turin. Thus, coming as an addition to the works of the Collino brothers, the discovery of this new masterpiece sheds further light on the importance of these two great Piedmontese artists in the second half of the late 18th century.

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH
(Graz 1656 Vienna 1723)

Semiramis
Bust in terracotta,
Total height: 60 cm;
Width: 50 cm
Rome, c. 1680

The son of a sculptor, and Austria's leading Baroque architect, Von Erlach imported the architectonic language of Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini and Carlo Fontana into Central Europe. Also working as a sculptor, he produced a portrait of Emperor Leopold I for the *Plague Column* in Vienna, (now destroyed), drawings and plans for vases and fountains, and a marble statue of the *Assumption of the Virgin* for the altar of the chapel of the Palazzo della Zecca in Naples (now destroyed). Recently, a new sculpture by the artist came to light: a bust of *Penthesilea*, *Queen of the Amazons*, belonging to the Spanish Patrimonio Nacional in the Casa del Labrador at the Palace of Aranjuez, which has as a pendant a bust of Semiramis in marble, not traced but sufficiently described to be able to identify this new terracotta bust as an autograph model executed by Von Erlach for the marble now lost to us. According to legend, Semiramis was brought up by doves, and took the form of a dove when she died, which explains the key role played by the one perched on the figure's right shoulder. The robe revealing her right breast makes clear allusion to her legendary lust, which earned her place in Dante's *Hell* (V, 55-56). The stylistic and iconographic affinities between the two works can be seen in the carving of the bust, and the facial features are similar: the oval, the flattened nose, the sagging corners of the mouth, the line of the shoulders and the deeply incised drapery. The monstrous winged grotesque mask encircling Semiramis' bosom evokes her military activities. As to the chronology of the work, the Spanish document states that the work was executed in Rome between 1677 and 1682, the date of Del Carpio's embassy to the Pope. Thus, coming in addition to the marble *Penthesilea* of Aranjuez, this *Seminaris* represents an unhoped-for opportunity for opening up a new era of research into this fascinating aspect of the great Austrian architect's work.

JEAN-BAPTISTE II LEMOYNE
(Paris, 1704 Paris, 1778)

Portrait of a woman
Bust in terracotta
Total height: 50.5 cm.
Height of bust: 38 cm;
Width: 26 cm;
Depth: 20 cm.
Pedestal in white marble. Height: 12.5 cm.
Date: third quarter of the 18th century.

Born into a dynasty of artists, Jean-Baptiste II Lemoyne carried out his apprenticeship in the studio of his father, then that of Robert Le Lorrain. After winning the First Prize for Sculpture in 1725, the artist led an academic career. As the official portraitist to Louis XV and the royal family, Lemoyne put his talents to serving the monarchy with the equestrian statue of the king for the royal palace of Bordeaux (1744) and the monument commemorating the king's convalescence for the City Hall in Rennes, inaugurated in 1754. Lemoyne produced a large number of official busts in marble, but also showed considerable skill in his portraits of all the key society figures of his time, with more intimate busts marked by a keen ability to convey the spirit of his models. A good example is the bust presented here; the head slightly turned in a three-quarters direction, and the wide-open eyes and expressive gaze turned aside, away from the viewer, according to a process often used by the sculptor that leaves us to guess this woman's high position in society. It is a fine instance of his taste for working with terracotta. With skilful chisel and paring work that gives great vibrancy to the surface of the clay, the artist brilliantly conveys the appearance of the flesh and the model's liveliness, accentuating certain details, like the eyes with their well-marked eyebrow arches, the finely retouched mouth, the well-defined line of the ears and the hairstyle typical of the period, with a rolled curl falling negligently down the neck onto the left shoulder.

AUGUSTIN PAJOU
(Paris, 1730 Paris, 1809)

Three leaning female figures
Group in terracotta.
Height of group: 43 cm;
Width: 20.5 cm.
Depth: 13 cm.
Signed and dated on the back: Pajou 176[.].

A pupil of Jean-Baptiste Lemoyne, Pajou obtained the First Prize for sculpture in 1748. Admitted to the Academy with his *Pluto and Cerberus* (marble, 1760, Paris, Musée du Louvre), the mastery of his art ensured him a brilliant career, with works ranging from monumental statues to architectural decoration, drawings and collector's objects. Through this group, made up of three female figures treated in Antique style – an allusion to the Three Graces of Classical mythology –, Pajou here abandons scholarly iconography and approaches the spirit of Clodion more closely. Its composition also echoes Clodion's terracotta featuring *Three leaning female figures carrying marble basins on their heads* (fig. 3). The artist has elegantly succeeded in combining an accomplished work favouring a frontal viewpoint with the free modelling found in the sketches so prized by art lovers. The overall balance and grace of the group is equalled by the care taken to individualise each figure, through varied poses and faces turning in opposite directions. Pajou gives vibrancy to the material through his play with angles and chisel work, with a particular care that achieves the remarkable refinement of small-scale statuary designed for the private rooms of demanding art lovers.

JEAN-ANTOINE HOUDON
(Versailles, 1741 Paris, 1828)

Portrait presumed to be of Auguste-Romain de Bourge
Bust in marble
Height: 29.5 cm;
Width: 18 cm;
Depth: 17 cm.

Houdon studied under Michel-Ange Slodtz, and won the First Prize for Sculpture in 1761 at the age of twenty. He was a resident of the Académie de France from 1764 to 1768. On his return, the artist forged close relationsnot only with the court of Saxe Gotha, for which he sculpted a large number of portraits and a marble statue of Diana (Lisbon, Gulbenkian foundation) for the Duke's gardens, but also with Catherine II of Russia. Although he received few direct commissions from the crown, Houdon was frequently employed by the Bâtiments du Roi. Wishing to undertake an ambitious work, he set out for the United States in the company of Benjamin Franklin to model the bust of General Washington, exhibiting this marble in Paris in 1787, and then a full-length statue, completed in 1793 (Marble, Richmond, Capitol building). Houdon is first and foremost the liveliest portraitist of the entire 18th century, whose models included crowned heads (Catherine II, marble, 1773, Hermitage Museum), members of the court and the entire intellectual, artistic and political elite. After the Brogniart children in 1777 and the little Robert (now lost) in 1783, Houdon sculpted this portrait of a newborn baby, of which several versions are known, including one in a New York collection coming from the Bourge family. The latter provenance leaves us to guess that it consisted of Auguste-Romain de Bourge, born on 4 March 1786, the son of architect Antoine-Joseph de Bourge. This face peeping out from the swaddling clothes around his head is very certainly one of the artist's most successful, and definitely the most sensitive. The newborn baby, assimilating the new world he is just discovering, fixes the viewer with big, wide-open eyes. Houdon once more demonstrates his ease in handling a chisel and rendering the most minute details, like the open mouth and the few strands of hair on the top of the baby's not yet completely formed head. A little while before exhibiting the portraits of his own children, the artist here provides a truly remarkable example of the sculpted children's portrait of the late 18th century.

JOSEPH CHARLES MARIN
(Paris, 1759 Paris, 1834)

Ceres
Petite nature bust in terracotta.
Height: 37.5 cm;
Width: 22.5 cm;
Depth: 21 cm.
Date: 1795.

As Clodion's pupil and collaborator, Marin totally assimilated his master's style in the modelling of Anacreontic, visually pleasing statuettes. A resident of the Académie de France in Rome from 1802 to 1807, and a member and teacher of the Académie de Saint-Luc, Marin then began a highly productive period where his art developed towards monumental works marked by a Neo-Classicism derived from the work of Canova, as witness his *Tomb of Pauline de Beaumont* and portraits of the family of Lucien Bonaparte, from whom he received numerous marks of favour. This terracotta bust echoes this new style, more in keeping with his new Neo-Classical aspirations, and probably corresponding to the *Head of Ceres* that he exhibited in the Salon of 1795. The artist takes up an allegorical subject featuring the Goddess of the Harvest and Fertility in the Hermes bust of a young woman with an Antique-style idealised face and eyes. This refined presentation is softened by the hair, knotted behind the head and falling down onto the back and shoulders in waving locks, and above all by the crown of wheat ears, vine tendrils and olive branches on her head. Thus, before even starting out on his Italian period, the most productive of his career, Marin here gives us a perfect example of his work freshly stamped with a sensitive Neo-Classicism.

JOSEPH CHINARD
(Lyon, 1756 Lyon, 1813)

Persus rescuing Andromeda
Group in patinated terracotta.
Height: 44.5 cm.
Inscription on the base: *Esquisse du Ier Prix remporté à Rome au cours de l'année 1786 par J. Chinard. (Model for the First Prize won in Rome in 1786 by J. Chinard)*
Date: between 1787 and 1793.

Chinard was highly celebrated in his time, and spent the greater part of his career in Lyon without attempting to establish himself in Paris, despite his numerous official successes. After a period in the studio of Barthélemy Blaise, the artist rounded off his training with two stays in Rome, the first between 1784 and 1787, when he won the famous Balestra de l'Académie de Saint-Luc competition with *Perseus rescuing Andromeda* (Rome, Académie de Saint-Luc). As the official Portraitist of the Bonaparte family, Chinard became famous for his graceful chiselling and the realism of his busts, which skilfully combine the new Neo-Classical tendencies with the traditions inherited from the 18th century. This patinated plaster reduction provides valuable evidence of the Balestra competition won by the artist in 1786, with a subject taken from Ovid's Metamorphoses (chap. IV), Perseus and Andromeda. The part of the tale he has chosen to illustrate shows the happy outcome of Perseus' fight, when he has slain the sea monster, and is freeing Andromeda from her chains before celebrating their marriage. After winning the competition, when he beat Camillo Paccetti and Johann Gottfried Schadow, Chinard returned to his native city the following year, in 1787, with every intention of exploiting his success in Rome. But the Revolution and the siege of Lyon by the Jacobin armies, during which his studio and moulds were destroyed, ended all hope of disseminating his first masterpiece. Apart from a marble commissioned by Intendant Terray in 1788 and a large terracotta made in Rome in 1791, all that has come down to us is a terracotta reduction, now in the Museum of Detroit, of a similar size to the plaster version presented here.

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

Textes, recherches et documentation
Albéric Froissart, Jean Christophe Baudequin, Tomaso Montanari,
Claudio Pizzorusso, Antony F. Radcliffe, Andrea Bacchi

Conception graphique et mise en pages : Mathilde Dupuy d'Angeac
Contact : mathilde.dupuy-dangeac@wanadoo.fr

Photographies : © Didier Loire
sauf page 13,14,15,33, 44,(photo du bas),45 : © Thierry Marty

Crédits photographiques : D.R.

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

Photogravure : Point4 - 64 rue de Turenne, 75003 Paris
Impression : Fot Imprimeurs 69881 MEYZIEU CEDEX

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en Août 2010