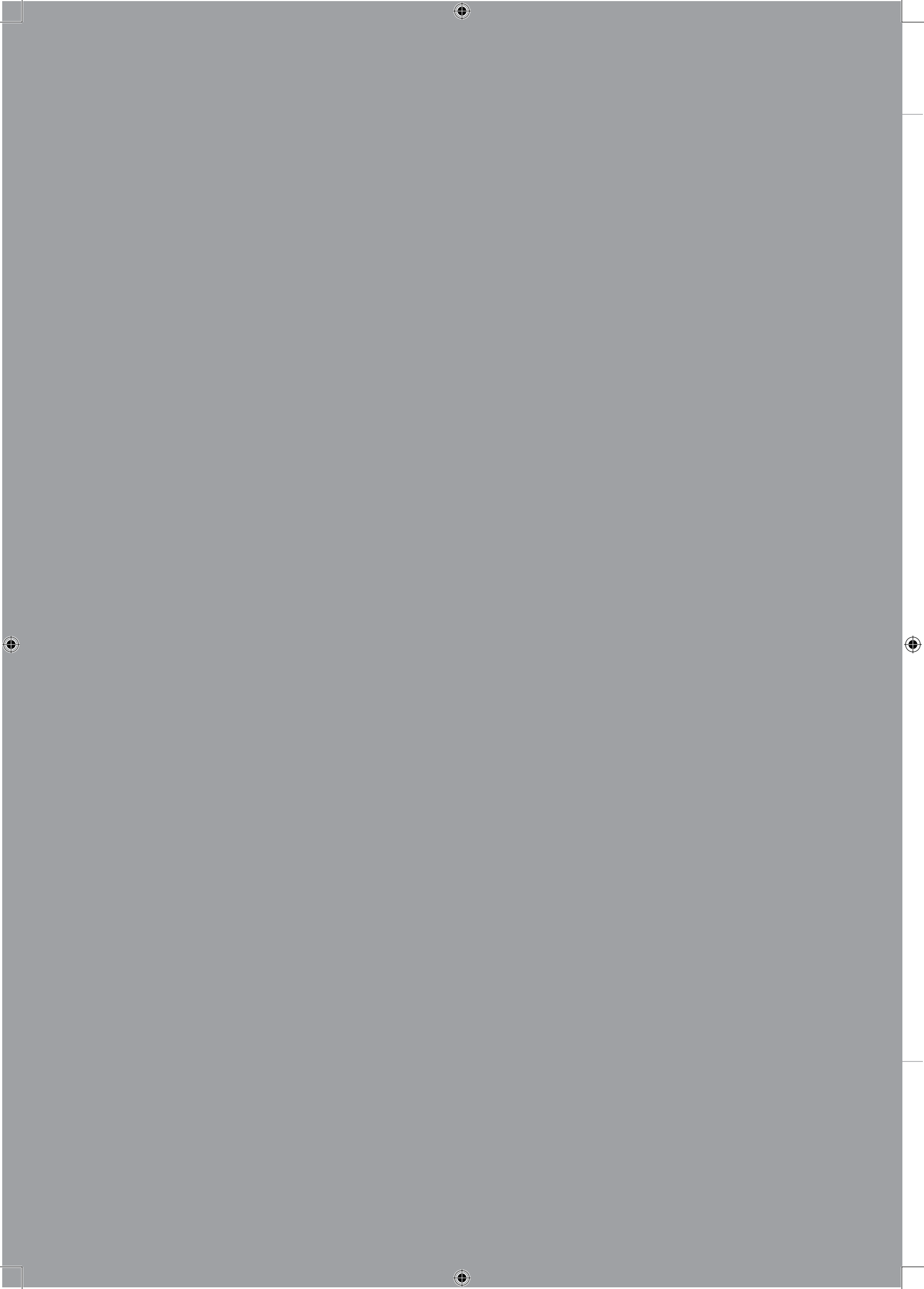


*De Stefano Maderno
à Joseph Chinard*



GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

*De Stefano Maderno
à Joseph Chinard*

DU 9 AU 20 SEPTEMBRE 2014
11 QUAI VOLTAIRE 75007 PARIS



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

STEFANO MADERNO

ROME ? 1570-ROME 1636

L'Empereur Commode en gladiateur

Marbre de Carrare

H. 100 cm

Vers 1625



Fig 1



Fig 2



Fig 3

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

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

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

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

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

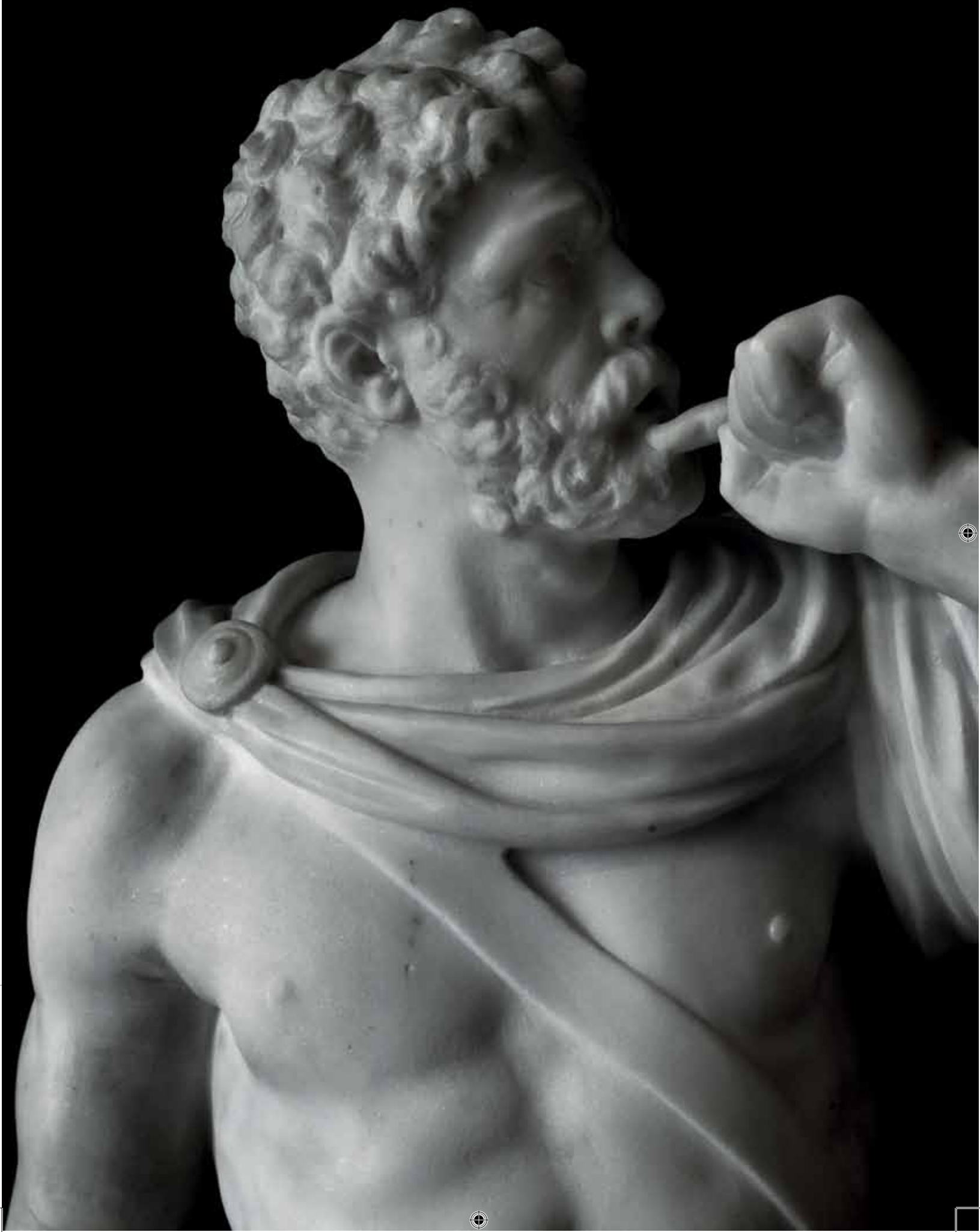




Fig 5



Fig 6



Fig 7



Fig 8

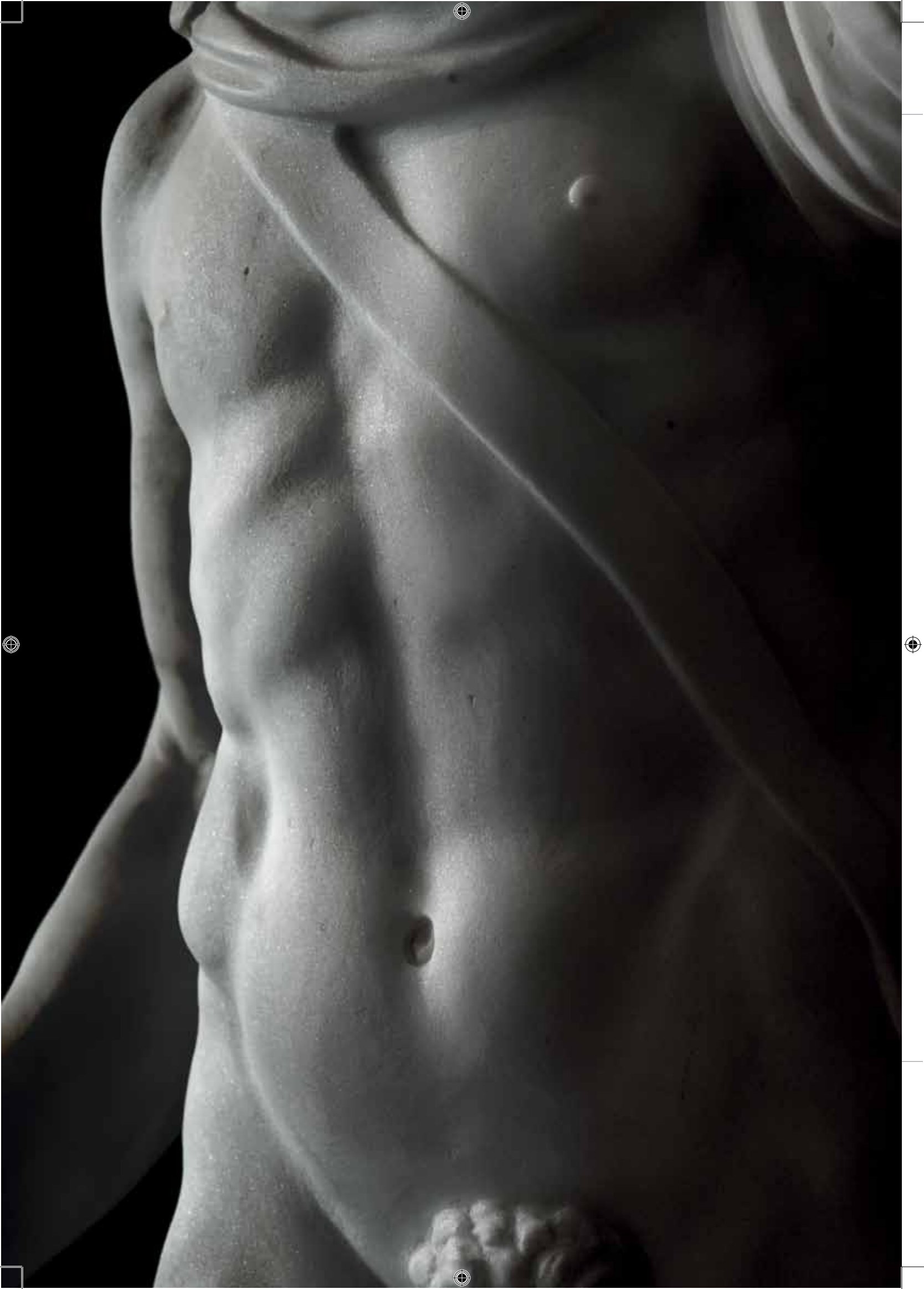


Fig 4

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

Il faut donc penser que l'un des « vari personaggi che di questa professione si dilettono, si per Roma come per fuori » (pour citer encore les paroles de Baglione) ait demandé à Maderno





d'effectuer non pas en bronze, mais en marbre, sa terre cuite. Le format intermédiaire montre que nous sommes encore dans l'idée d'une sculpture de galerie, plus proche des petits bronzes que des groupes de dimensions monumentales que, depuis la fin des années 1610, Gian Lorenzo Bernini commence à sculpter pour les grandes villas cardinalices romaines.

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

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

Tomaso Montanari



Détail



Fig 9



Fig 10



Fig 11

FRANÇOIS DUQUESNOY

BRUXELLES 1597-LIVOURNE 1643

Apollon
Terre cuite
H. 65 cm
1636



Détail

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

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





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

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

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

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

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

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

Tomaso Montanari

GASPARD MARSY

CAMBRAI 1624-PARIS 1681

Deucalion et Pyrrha

Bas-relief en marbre

H. 33 cm ; L. 35,5 cm

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



Détail

La scène représente un épisode de l'histoire de Deucalion et Pyrrha, tiré de la mythologie grecque, rapporté notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Deucalion était le fils de Prométhée et avait épousé Pyrrha, fille de Pandore. En ce temps-là, Zeus, mécontent du comportement des hommes, décida de les exterminer par un déluge qui submergea la terre d'où n'émergeait plus que le sommet du Parnasse. Les vertus de Deucalion et de Pyrrha leur valurent de survivre au déluge. Ils avaient construit un grand coffre de bois rempli de provisions. Au bout de neuf jours, les eaux s'étant retirées, ils atterrirent, rendirent grâce dans un temple et entendirent une voix qui leur enjoignait de jeter derrière eux les os de leur mère. Ils comprirent que cette mère était la Terre, ramassèrent des pierres, censées être les os de la Terre-Mère, les lancèrent derrière eux, et ces pierres devinrent des êtres humains, masculins pour les pierres de Deucalion, féminins pour celles de Pyrrha : ce fut l'âge de pierre et un nouveau commencement du monde ou « la réparation du genre humain » pour reprendre le titre de gravures du xvii^e siècle. On voit sur le bas-relief au centre Pyrrha, le bras levé, jetant sa pierre, à droite Deucalion se penchant pour en ramasser une ; à gauche le temple et deux enfants nus, nés de ces pierres. De part et d'autre de la composition un arbre pour signifier sans doute que la vie de la nature a repris. À la date de 1678, Gaspard Marsy, qui a perdu son frère Balthazard en 1674, travaille notamment au tombeau de Turenne, au décor sculpté de la porte Saint-Martin à Paris et au grand groupe du Rapt d'Orythie pour le parc de Versailles. Aucun document ne relate la présence dans sa carrière de ce bas-relief, et l'on peut supposer qu'il s'agit soit d'une commande privée, soit d'un ouvrage destiné à son usage personnel. Les frères Marsy, qui comptent parmi les grands maîtres de la sculpture sous le règne de Louis XIV, étaient, on le sait, des artistes cultivés, férus de mythologie gréco-romaine, dont ils tiraient les sujets de leurs ouvrages. On ne saurait s'étonner de voir Gaspard évoquer cet épisode, même s'il n'est pas le plus connu et représenté. Notons que des peintres impor-



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







tants, comme Giorgione, Schiavone, Castiglione, Rubens, ont traité, et avec les mêmes détails, cette scène de la mythologie. Le tableau de Rubens est aujourd'hui au musée du Prado à Madrid. Rien ne permet d'affirmer que Marsyas se soit inspiré d'une peinture dont il aurait eu connaissance par une gravure. En 1679, le peintre François Bonnemer (1638-1689) exécuta à la manufacture des Gobelins quatre tableaux évoquant l'histoire de Deucalion et Pyrrha après le déluge, sans doute en vue d'une traduction en tapisserie, donc à la même époque exactement que notre bas-relief. Coïncidence ? Connivence ? Nous ne le saurons pas. Cependant, si cette légende du déluge grec n'était pas inconnue, quel était le propos de Marsyas en la choisissant ? Le style du bas-relief n'est pas étranger à son art, même s'il se déployait surtout à travers la ronde-bosse, notamment son goût pour les figures de personnages saisis dans des mouvements violents qui entraînent les membres dans des gestes véhéments, comme on peut le constater dans le jeu contrasté des deux protagonistes. Le tracé de la signature et de la date n'incite pas à la méfiance ni au doute. Le problème n'en reste pas moins complexe en raison de l'existence d'un autre bas-relief de la même composition, avec quelques variantes mineures, d'une taille supérieure (100 x 138 cm), qui se trouve encastré dans un mur du jardin-labyrinthe d'Horta, à Barcelone. Pas de signature, pas de date, pas de documentation sur cette œuvre outre-Pyrénées, qui était au XVIII^e siècle la propriété du marquis Desvalls, lequel demanda à la fin de ce siècle à son architecte Bagutti de lui créer un jardin néoclassique où prit place ce bas-relief. Ses descendants firent don du domaine à la Ville de Barcelone¹, qui l'a ouvert au public. Comment relier entre eux ces deux exemplaires d'une même composition ? Mystère des ventes et du cheminement des œuvres d'art. Notre bas-relief, sculpté dans le marbre, peut-il être considéré comme l'esquisse du relief catalan, un *bozzetto* étant en général en terre cuite et non en marbre ? Le relief, à Barcelone, semble plus accentué, plus creusé que le relief parisien qui paraît plus émoussé. En l'état de la question, il est permis d'ajouter cette pièce, jusqu'alors inconnue, au catalogue des œuvres de Marsyas, qui, on le sait, était un artiste d'une grande activité et fécondité, secondé, on ne saurait l'oublier, par un atelier non moins actif de compagnons et de disciples.

François Souchal

ANTONIO RAGGI

VICO MORCOTE, CANTON DU TESSIN, 1628-ROME 1686 DE LXIV



Détail



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

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

Cette splendide sculpture, récemment découverte, est particulièrement importante pour trois raisons : son extraordinaire qualité, son intérêt iconographique et la possibilité de l'attribuer à l'un des principaux maîtres de la Rome baroque. Toute l'œuvre est construite autour d'un seul élément : la spectaculaire perruque. Elle permet au sculpteur de réaliser un tour de force d'habileté technique et d'inventivité. Les cheveux ne sont pas un élément décoratif mais ont une vie propre, comme les serpents de la tête de Méduse. Une utilisation savante du trépan permet à l'artiste d'encadrer le visage de son personnage avec ce qui semble une roseraie en fleur : les boucles éclosent comme autant de roses, certaines plus ouvertes que d'autres. Un thème à priori monotone devient l'occasion d'une éclatante symphonie de lumières et d'ombres, de pleins et de vides, de concavités et de convexités. Cependant le sculpteur ne tombe pas dans le piège de transformer son modèle en nature morte sculptée abstraite. Bien qu'il ait choisi de ne pas inciser les pupilles, le visage apparaît concentré et animé, et le profil réussit à conjuguer individualité et majesté comme il arrive seulement dans les chefs-d'œuvre du portrait baroque.

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

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

1. Pio, Angela Gabriello (1690-1770), *Allegory of Painting*, terra cotta, n.r. overall : 16 1/2 x 8 1/4 in, 41,9 x 21 x 13,3 cm. Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, MA, Museum purchase, AC1983.66.







Fig. 7

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

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

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

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



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 3



Fig. 8



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 15



Fig. 14



Fig. 16



Fig. 17

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

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

Tomaso Montanari



HEINRICH MEYRING (ENRICO MERENGO)

RHEINE (ALLEMAGNE) 1628/1638-VENISE 1723

Buste de la Vierge Marie

Marbre de Carrare

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



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

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

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

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

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

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

Mais les œuvres les plus proches de notre buste sont celles qui s'échelonnent tout au long des années 1690 : d'abord la ligure en pied de la *Madone* posée sur l'autel de Santa Maria in Colle à Bassano del

Grappa en 1694 (fig. 4), ensuite la figure de la Vierge dans le grand et magnifique groupe de la *Sainte Famille* (fig. 5), commencé en 1694 pour l'église des Scalzi à Venise : yeux similaires, cheveux crépus ramenés vers l'arrière de la même manière, et voile également charnu, bosselé et fluide qui couvre la tête.

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







Fig 5

Il apparaît assez significatif qu'à ce groupe stylistique appartient aussi la Charité (fig. 8) des fonts baptismaux de la cathédrale de Chioggia, sculptée par Alvise Tagliapietra, le seul élève sûr, épigone de Merengo (pour toutes les œuvres citées, voir Andrea Bacchi, *La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan, 2000, p. 760-762, avec bibliographie antérieure), qui pourtant après ces essais développa un langage plus tranchant et sobre, loin de celui de Le Court.

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

Tomaso Montanari



Fig 4



Fig 6



Fig 7



Fig 8

ANTOINE COYZEVOX

(attribué à ; ou à son entourage)

LYON 1640-PARIS 1720

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

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

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

François Souchal



VARIN

L'Ivresse d'une jeune bacchante

Marbre blanc

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Généalogie des sculpteurs de la famille Varin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

puis le fondeur Pierre Varin eut un accident de fourneau en septembre 1738. En février, la fonte fut elle-même dramatique, le métal s'étant écoulé par les égouts. En juillet 1741, la deuxième fonte réussit. De plus, Varin ne s'était pas contenté de fondre, il avait imaginé une machine pour soulever le monument. En raison de cette solide notoriété, la Ville de Paris passa un marché le 25 octobre 1749 avec les Varin père et fils, pour la fonte de la statue équestre de Louis XV de Bouchardon. Varin fils malade, le travail incombait seul au père alors âgé. Mais la Ville de Paris ne voulut pas se passer des services de Varin, « le seul artiste qui soit actuellement connu dans le royaume pour être en état de fondre d'un seul jet une statue équestre ». Le 14 mai 1753, Louis XV, accompagné du Dauphin et de Mesdames, reçut de Varin les explications successives de la fonte (*Mercur de France*, juin 1753). Le vieux fondeur mourut le 29 novembre 1753, entraînant la résiliation du contrat de 1749. Le marché de la fonte fut alors passé avec Pierre Gor, et la statue fut achevée avec succès en juin 1758 (détruite sous la Révolution).

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

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

Les documents d'archives sont plus nombreux.

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

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

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

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

La carrière de Pierre Varin le Jeune

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



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

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

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

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

Ses œuvres pouvaient résulter d'importantes commandes, comme le montre l'inventaire après décès d'Anne de Souvré, veuve du



marquis de Louvois (+1691), dressé le 6 décembre 1715 au château de Choisy. Il révèle la présence d'une statue de Louis XIV, grandeur naturelle, signée Pierre Varin le Jeune : « Article 1445, une figure de marbre représentant le roy Louis quatorze se reposant sur ses armes sur un pied d'estal de marbre veiné, la corniche de vert campin et la baze de sicile, fait par Varin, prisé avec le piedestal 800 livres » (AN.MC.CXIII, 269 ; Rambaud, 1700-1750, p. 701). L'utilisation du marbre vert campin et la brèche violette marquent la nouvelle tendance. La statue était placée dans la galerie du château, dans une niche au fond. L'inventaire de 1715 énumère une collection considérable, d'après l'antique (1 542 articles, parmi lesquels des bacchantes, Bacchus, des nymphes). Elles venaient du château de Meudon, acheté par Louvois en 1679. Girardon, qui était le conseiller des Louvois pour les achats de sculptures, avait été chargé de les transporter à Choisy au moment de l'échange des châteaux avec le Grand Dauphin. Il restaura ensuite plusieurs sculptures accidentées (Souchal, II, p. 71). Après le décès de la marquise de Louvois en 1715, Choisy et ses collections furent vendues à la princesse de Conty. La statue de Louis XIV de Varin demeurait encore au château en 1773, dans une salle de verdure (AN.O¹1348, Chamchine, p. 47). L'œuvre aujourd'hui n'est plus localisée. Nous avons vérifié qu'il ne s'agissait pas de celle conservée au musée de Versailles (inv. M.V2667). Au château depuis 1672 (catalogue Soulié 1881, no 212), elle avait été léguée au roi par Jean Varin (1596-1672), célèbre médailleur du roi (Mercure Galant, 1682, p. 36). Pierre Varin le Jeune avait 18 ans en 1672.

Philippe Varin (après 1685-1737), sculpteur et professeur à l'Académie de Saint-Luc

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

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

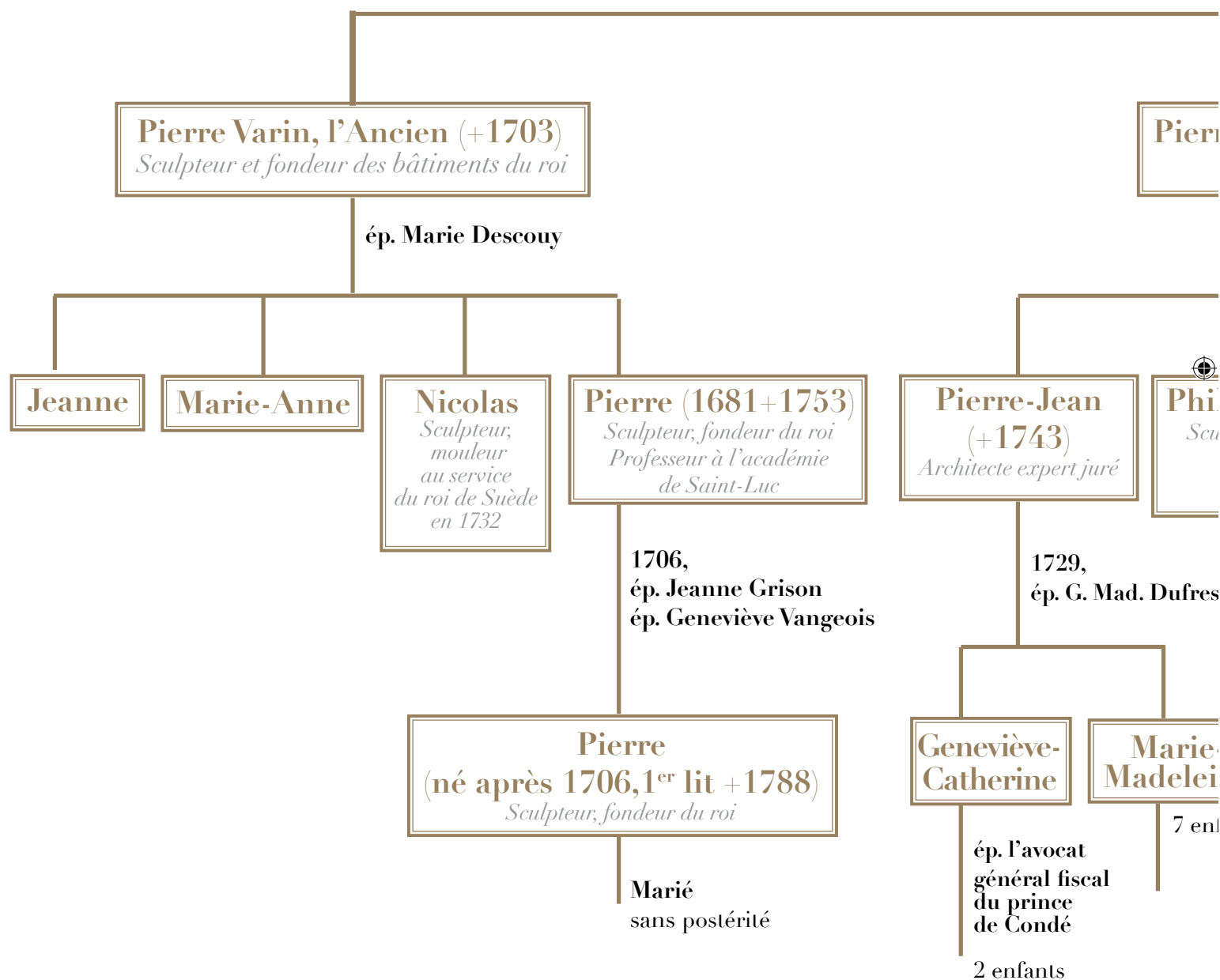
Aucune œuvre du sculpteur ne semble être parvenue jusqu'à nous. Mais nous savons par les documents que la clientèle privée le considérait : en 1720 il est payé pour les travaux de sculpture décorative qu'il a faits dans l'hôtel de Louis de Lorraine, prince de Lambesc, et en 1730 Samuel Jacques Bernard,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

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

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

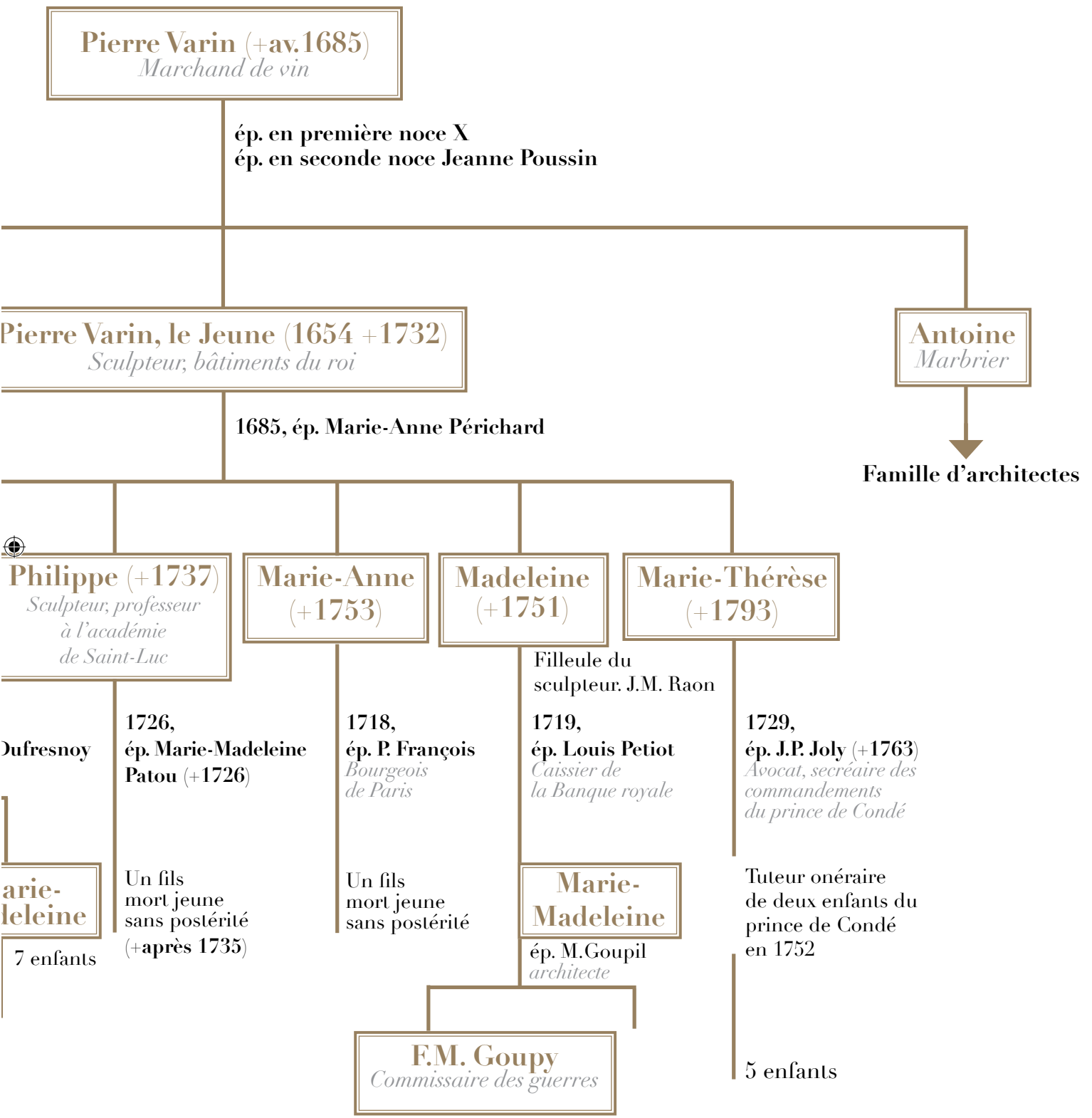
Monique Barbier

FAMILLE DES SCULPTEURS V



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

VARIN, XVII^E, XVIII^E SIÈCLES



MARC ARCIS

CUNQ, PRÈS DE MOUZENS, 1655-TOULOUSE 1739

Louis XIV
Médaille en marbre
H. 75 cm ; L. 73 cm

Arcis est, avec les provençaux Dedieu et Puget, la caution méridionale de Louis XIV. Comme on le sait, le Roi-Soleil attira à sa cour, et pour sa plus grande gloire, les meilleurs artistes de la province française (et aussi de l'étranger). Formé par des sculpteurs locaux, Ambroise Frédeau, Gervais Drouet, Arcis se fit connaître par ses travaux à l'hôtel de ville, le Capitole, de Toulouse, où il sculpta trente bustes de la série des illustres, affirmant son habileté à l'art du portrait. Il exécuta aussi, daté de 1677, un buste de Louis XIV en terre cuite, conservé aujourd'hui au musée des Augustins, qui n'est pas sans rapport avec notre médaillon. Protégé de Colbert, qui le plaça aux côtés de Girardon, il se mit à l'œuvre à Versailles (grande galerie, petite écurie, salon de la guerre) et fut reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture en 1684. Est-ce la nostalgie de son pays natal ? Le voilà de retour à Toulouse, mais devenu un artiste officiel à qui l'on demande le modèle de la statue équestre de Louis XIV, que la municipalité veut installer en face du Capitole, et aussi une autre effigie du roi, pédestre celle-là, sur la place royale de Pau. C'est le grand sculpteur de ces provinces du sud-ouest du royaume, laissant une œuvre abondante et dans des domaines variés, aussi bien religieux que civil, ouvrant une école de dessin et formant des disciples. C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer ce médaillon montrant le roi de profil vers la droite, coiffé de sa perruque, une armure largement dissimulée par les draperies d'un manteau. Le roi est encore assez jeune, portant une fine moustache ; les traits du visage sont modelés avec souplesse et un souci évident de vérité et de naturel, sensible dans le volume du menton, dans le dessin du nez, bourbonien comme il se doit. Un travail du marbre très maîtrisé et délicat, même dans la confection des boucles de la perruque. À quelle époque le placer ? Il n'est ni signé ni daté. Or on trouve, sous le nom de Marc Arcis, montré dans un salon de l'académie de Toulouse, un médaillon de marbre au profil de Louis XIV, avec des dimensions à peu près équivalentes, qui aurait été commandé par des municipalités, Rieux ou Pau, et qui aurait figuré durant le XIX^e siècle au musée des Augustins, d'où il aurait disparu à une date inconnue. Le même musée des Augustins a fait ultérieurement l'acquisition d'un fragment en pierre d'un bas-relief montrant le profil de Louis XIV, très parent de notre médaillon, mais de plus petite taille, et attribué à Arcis dont le style est bien reconnaissable. Est-ce le médaillon de 1752 qui refait surface, ou un autre exemplaire du même modèle, mis au point par Arcis pour faire face aux commandes d'un portait qui était forcément très demandé ? L'attribution de notre médaillon à Arcis, sculpteur familier du portrait du roi, ne peut être mise en doute. La date de l'exécution pose davantage problème. Fut-il sculpté pendant la période parisienne de l'artiste, ou lors de son retour dans le Midi, et alors de façon rétrospective ? L'œuvre en tout cas manifeste les qualités, dans l'art du relief, d'un maître du règne de Louis XIV. Cet artiste, d'un caractère timide selon ses contemporains, mérite d'être remis à sa vraie place, une des premières.



REMY FRANÇOIS CHASSEL

VERS 1665-1752

Buste de Charles V, duc de Lorraine

Marbre

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



Détail

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

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

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

François Souchal



FRANCESCO BERTOS

1678-DOLO-1741

Neptune et Amphitrite

Marbre

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

3^e décennie du XVIII^e siècle

Détail

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

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

Au-delà de cette origine littéraire, parmi les sources d'inspiration possibles il y a certaines œuvres sculptées importantes que le jeune Bertos peut avoir vues lors de son séjour à Florence et à Rome. Grâce à la découverte d'une lettre écrite par Agostino Cacialli au sculpteur floren-

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





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

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

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

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

Simone Guerriero

FRANCESCO BERTOS

1678-DOLO-1741

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

Détail

Déjà connue (Avery, 2008, p. 185, cat. 54), cette représentation de l'Amérique s'insère parmi les singulières « *machine allegoriche* » issues du si original et énigmatique esprit créateur du sculpteur vénète Francesco Bertos.

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

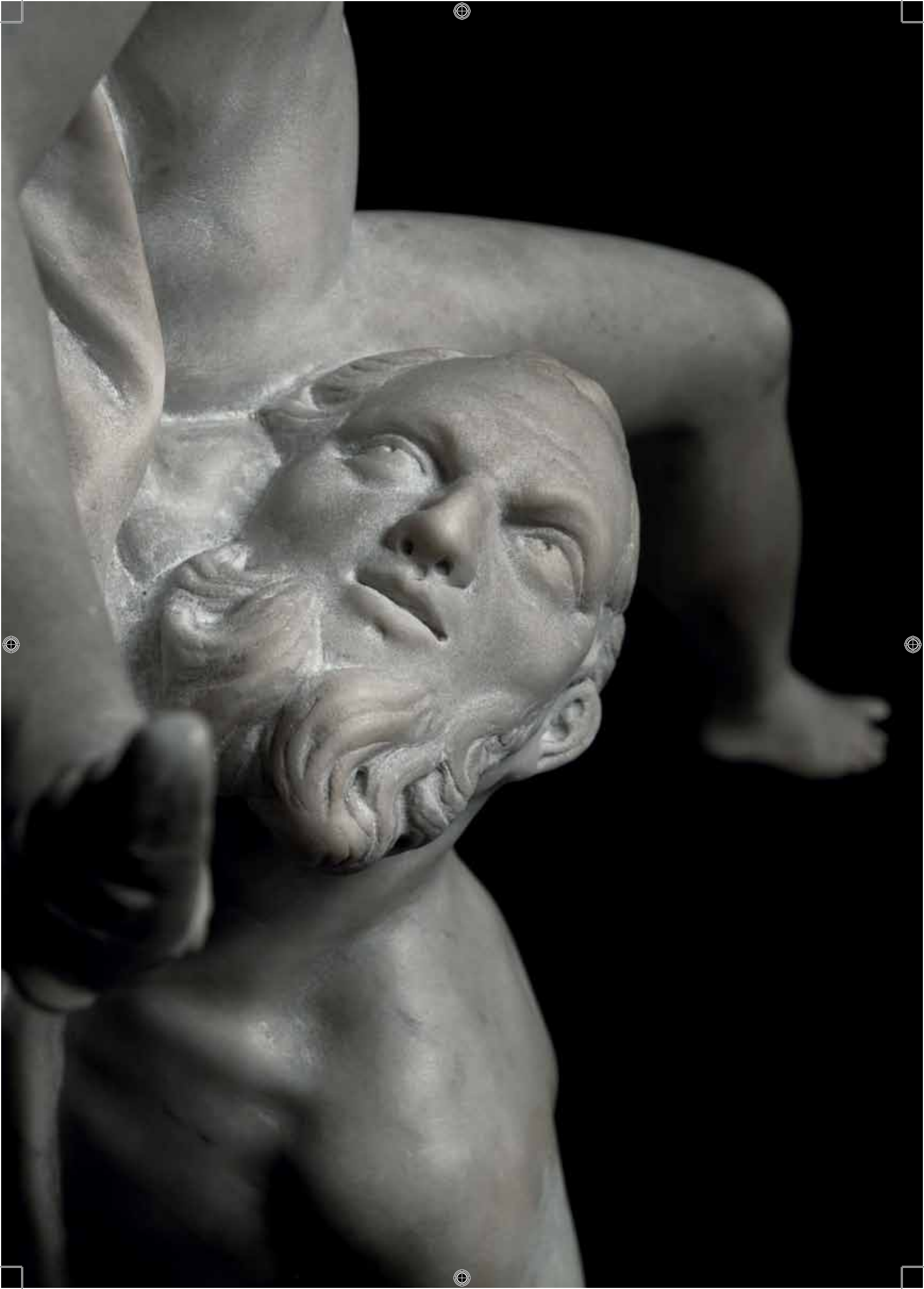
Faisant probablement partie d'une série d'allégories des continents – dont à notre connaissance subsiste seulement la représentation de l'Afrique (Avery, 2008, p. 185, cat. 53) – la sculpture ici présentée doit être comparée tant pour affinité stylistique que de composition au groupe de même sujet conservé,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

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

Maichol Clemente

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







ANTOINE-MICHEL PERRACHE (attribué à)

1726-LYON-1779

Marie-Anne Perrache enfant
Marbre blanc sur piédouche en porphyre
H. 30 cm ; L. 25 cm ; P. 20 cm
Vers 1745-1747



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

Antoine-Michel Perrache naît le 22 novembre 1726². Baptisé le jour suivant à l'église Saint-Nizier, c'est le septième enfant d'une fratrie comptant dix-sept frères et sœurs. Sa mère, Louise Pierre, est issue d'une famille d'orfèvres par sa mère³ ; son père, Michel Perrache, exerce la profession de sculpteur. La famille est installée à Lyon depuis 1672, date du mariage d'Étienne Perrache avec Élisabeth Sibert, les grands-parents d'Antoine-Michel. La famille exerce, dans son ensemble, le métier de charpentier. C'était en tout cas celui, déclaré, d'Étienne Perrache ; c'est aussi celui de Claude, Aymé et Louis, tous trois oncles d'Antoine-Michel. De la première formation d'Antoine-Michel Perrache on ne sait que peu de chose. Il est, en revanche, déjà qualifié de dessinateur lors du baptême de sa sœur Marie-Anne, le 18 avril 1740⁴. Il a alors 14 ans ; il faut supposer qu'en fait de profession on désigne son premier apprentissage chez un maître inconnu, avant même qu'il n'apprenne les rudiments de la sculpture auprès de son père. Le buste représentant Marie-Anne Perrache se rattacherait, dès lors, à une période précoce dans l'œuvre sculpté de l'artiste. La fillette, dont les cheveux attachés très haut sur le sommet de la tête, retombent en longues boucles pourrait être âgée de 5 à 7 ans – soit entre 1745 et 1747, Antoine-Michel étant alors âgé de 19 à 21 ans. Le sculpteur montre déjà un métier très sûr dans la mise en œuvre de la coiffure ; il saisit, par ailleurs, de manière très fine les proportions et les volumes du visage poupin de l'enfant. Sans doute le buste doit-il être lu à l'aune de la complicité entre Antoine-Michel et sa sœur. Le retrouver quelque vingt-cinq années plus tard – et dans un singulier échange –, mis en scène dans le portrait des musées Gadagne de Lyon, renchérit sur cette proximité entre le sculpteur et son modèle, et inversement. La datation du buste paraît plausible dès lors que l'on sait qu'en 1747 Perrache étudie à Paris au sein de l'École académique, sans qu'il soit par ailleurs possible de démêler le réseau de relation qui lui a permis d'y avoir accès⁵. L'entrée à l'école – qui était attachée à l'Académie royale de peinture et de sculpture et était destinée à dispenser une première formation aux aspirants académiciens – était, en effet, conditionnée par la protection d'un artiste membre et/ou professeur de l'Académie royale. Dans le cadre de son cursus, Perrache reçoit dès décembre 1747 le premier prix de quartier pour la classe de sculpture⁶ et concourt l'année suivante pour le grand prix – c'est-à-dire pour le prix de Rome. Il échoue mais est autorisé à concourir pour le prix supplémentaire. Il

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

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

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

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





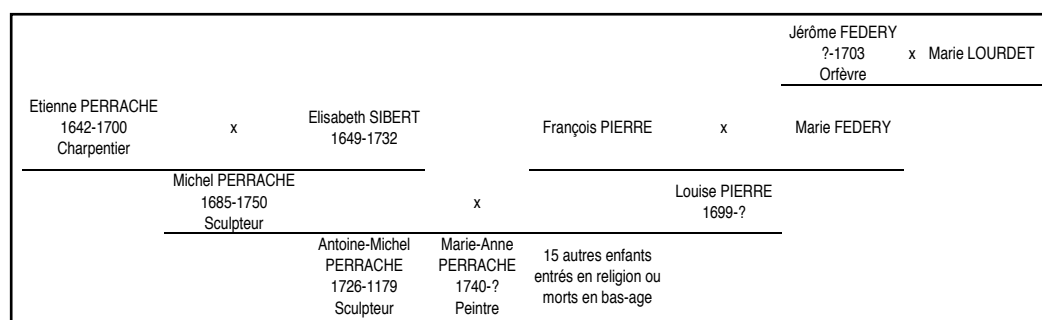


Fig. 2

obtient un accessit ; mais ce dernier ne lui permet pas de partir à Rome en tant que pensionnaire.

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

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

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

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

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

Au décès de son frère le 12 octobre 1779, Marie-Anne Perrache recueille une succession criblée de dettes dues pour la plus grande part au passif de la Compagnie Perrache qui gère les travaux continus du confluent, au sud de la ville¹³. Elle tente d'en prendre la direction mais ne parvient pas à assainir une comptabilité lourdement grevée par un projet dispendieux aux résultats contestables – question des moulins, notamment. Éprouvée, elle se retire en avril 1782 en laissant la totalité de ses biens aux mains de la Compagnie, à charge pour cette dernière de n'engager aucune poursuite pour règlement des dettes et de lui verser une rente annuelle et perpétuelle de 3 000 livres. Son retrait

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

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

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

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

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

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

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

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



entraîne la réalisation d'un inventaire de l'hôtel Perrache situé sur l'île éponyme¹⁴. Ce document décrit notamment l'atelier de l'artiste, à l'abandon, garni de près de 150 œuvres : moulages, terres cuites mais aussi crues, plâtres, de Perrache et d'autres maîtres, témoignant que, au milieu de ses travaux d'urbanisme, l'artiste ne s'était jamais éloigné de sa formation première. L'inventaire, au-delà de son caractère éminemment précieux pour retracer le cadre de vie de Perrache, ramène au probable buste de Marie-Anne par deux mentions : « dans un cabinet servant de Salon [...] les bustes de M. et Melle Perrache » ; « dans la chambre de Melle Perrache [...] quatre bustes de famille ». Perrache a donc bien sculpté sa sœur, et l'un des bustes mentionnés pourrait, de manière plausible, être celui conservé aujourd'hui encore.

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

Jérôme Bouchet

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

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

14. AML, fonds privé Fleurieu, 4911, traité de cession en date du 23 avril 1782.



CLAUDE FRANÇOIS ATTIRET

1728-DÔLE-1804

Paire de bustes, Enfant triste, enfant gai

Marbre blanc

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

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

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



Détails



Détails

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

EXPOSITION « Claude François Attiret », musée des Beaux-Arts, Dôle, 2005, cat. 29 et 30 Claude François Attiret excella dans l'art du portrait, puisant dans l'âme de son modèle la force qui l'anime. On peut citer de lui le portrait en buste de Legouz de Gerland, fondateur du Musée botanique de Dijon, conservé au musée des Beaux-Arts de la même ville, ou celui de François Devosge, fondateur de l'école des Beaux-Arts de Dijon, aujourd'hui à la bibliothèque de la ville. Il réalisa également des œuvres monumentales et religieuses, notamment un Saint Jean l'Évangéliste et un Saint André à la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon et une Vierge à l'Enfant en bois sculpté conservée au musée des Beaux-Arts de Dôle. Nos deux têtes d'enfants montrent le talent d'Attiret pour la représentation de figures humaines. En 1764, à l'exposition de l'académie de Saint-Luc, Attiret a présenté une petite tête de caractère. On peut très certainement rapprocher nos sculptures de cette œuvre, l'une des deux étant datée de 1764. Les deux enfants montrent de plus des états d'âme différents, l'un rit et pourrait représenter la joie, l'autre la mélancolie avec un visage et un regard vague.



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

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

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



GILLES-LAMBERT GODECHARLE

1751-BRUXELLES-1835



Fig. 2 MR 1696. Femme coiffée d'un voile dite Vestale voilée ou Vestale Zingarella, bronze : fonte d'après l'antique, sur piédouche de marbre turquin, XVII^e siècle, Italie, « no 309 » gravé sur la draperie à la base du cou. H. 47 cm ; L. 31 cm ; P. 28 cm. Musée du Louvre, département des sculptures.



Fig. 4 Buste antique de femme voilée dite Vestale Tuccia ou Zingarella. Marbre. Deux exemplaires connus : collections des palais Corsini et Farnèse (no 6194). Musée archéologique de Naples, Italie.

Buste de femme voilée, dite Vestale

Marbre sur piédouche
H. 28 cm ; L. 14,5 cm ; P. 13 cm

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

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

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

Daté de 1818, ce buste (fig. 1) présente un visage de jeune femme portant un voile qui lui couvre non seulement la tête mais aussi le menton et les épaules, encadrant et soulignant la finesse des traits. On devine un début de vêtement à l'antique sous la retombée des plis du voile.



BIBLIOGRAPHIE Clarac Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, comte de, Maury Alfred, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2 500 statues antiques...* tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe... accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine, Paris, Imprimerie royale (impériale), 1826-1853, 13 volumes, vol. 7, t.VI, Iconographie antique, XXVIII, 288 p., n° 3479B, pl. I 105, p. 193. Coppel Aréizaga Rosario, *Catalogo de la escultura de época moderna : Museo del Prado, Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, et Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, n° 163. Lennep Jacques Van, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1992. Le Palais Farnèse, Rome, École française de Rome, t. II, pl. 269. *Les Sculptures européennes du musée du Louvre*, Geneviève Bresc-Bautier (dir.), musée du Louvre Éditions, 2006, p. 427. Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.

EXPOSITIONS « François Boucher (1703-1770) », Paris, Grand Palais, 1986, p. 161, n° 24. « 1770-1830 : autour du néoclassicisme en Belgique », D. Coekelberghs et P. Loze, Bruxelles, Musées royaux de Belgique, 1985.





Fig. 5 Anonyme italien, buste de la vestale Tuccia (n° 163), marbre, XVII-XVIII siècle. H. 46 cm ; H. du piédestal 14 cm. Musée du Prado, Espagne.



Fig. 4 Tête de femme voilée, musée de Naples. Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.



Fig. 6 Buste de femme, marbre, XIX^e siècle, Italie. H. 60,3 cm. Vente Christie's du 13 avril 1994.



Fig. 3 François Boucher, *Les Génies des beaux-arts*, huile sur toile, vers 1731, signé en bas à droite Boucher ». H. 102 cm ; L. 130,5 cm. Château de La Chapelle-Godefroy, confisqué en 1793, entré au musée de Troyes en 1835. Musée des Beaux-Arts (inv. 835.8), Troyes.

Il s'agit de la copie en marbre d'un buste en bronze (fig. 2), sur piédouche de marbre bleu turquin, conservé au musée du Louvre, sous la cote MR 1696³ et connu sous le nom de Vestale voilée ou Vestale Zingarella. Datant du XVII^e, il appartenait à Charles Errard⁴, premier directeur de l'Académie de France à Rome et peintre de Louis XIV, à qui il lègue sa collection à sa mort. On peut légitimement supposer qu'il faisait partie des dix-huit bustes mentionnés dans le legs, puisqu'on le retrouve dans les collections royales lors de l'Inventaire général des sculptures des maisons royales de 1707 au château de Versailles : « Une teste de bronze de dix huit pouces de haut repntant vestale ; ayant la teste toute couverte d'une draperie qui passe sous le menton et le col... »

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

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

1. Après une carrière internationale à Londres et à Rome, Laurent Delvaux (1696-1778) se fixe définitivement à Nivelles. Protégé par Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, il a travaillé pour de nombreuses cours européennes.

2. Jean-Pierre-Antoine Tassaert (1727-1788) est un sculpteur d'origine flamande, actif en France et en Prusse.

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

4. Charles Errard (1606-1689), peintre de Louis XIV, est l'un des douze fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il passe plusieurs années à Rome à partir de 1627 et devient le premier directeur de l'Académie de France à Rome, de 1666 à 1672, puis de 1675 à 1684. En 1689, Louis XIV accepte le legs d'Errard, contenant plusieurs statuettes en bronze.

5. Le comte Charles Othon Frédéric Jean Baptiste de Clarac (1777-1847), dessinateur, savant et archéologue français, est nommé en 1818 conservateur des antiques au musée du Louvre. Il en publie une description en 1820. En 1830, paraît l'édition définitive de sa *Description du musée du Louvre*.

6. Tuccia est une vestale légendaire dont l'histoire est racontée par Valère Maxime. Accusée injustement d'avoir violé son vœu de chasteté, elle dut prouver son innocence en transportant de l'eau dans un tamis, depuis le Tibre jusqu'au temple de la déesse du Feu.

7. Le terme de Zingarella indique une confusion entre le thème de la vestale et de la Bohémienne (appelée Zingara), qui a également la tête couverte.

Cette ultime description nous ramène à l'origine première de ce buste en bronze, qui est lui-même la copie d'un buste antique de femme voilée (fig. 4), considéré comme un buste de vestale ou de la vestale Tuccia⁶, encore appelé *Zingarella*⁷, buste en marbre qui appartenait aux collections du palais Corsini à Rome. Un deuxième exemplaire ornait la salle des philosophes au palais Farnèse. Il est mentionné dans la collection Farnèse sous le numéro 6194.

Une autre copie xvii-xviii^e (fig. 5) de cet antique Corsini, autrefois dans les collections royales espagnoles, est actuellement conservée au musée du Prado sous la dénomination Vestale Tuccia. Elle est notamment décrite dans l'inventaire après décès du roi Ferdinand VII en 1834 : « Un busto de una Bestal de Marmol de Carrara con vasa de lo mismo copia de lo antiguo... 3 000. » Puis en 1857, sous le numéro 291. Enfin, signalons le passage en vente publique d'un buste de femme (fig. 6) similaire en marbre, réalisé au xix^e siècle chez Christie's.

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

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

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

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

Or, pour l'instant, rien ne permet de le penser.

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

Bérénice Puisseux

8. Coppel Aréizaga, Rosario, *Catalogo de la escultura de época moderna : Museo del Prado, Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, et Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998. « N° 163 : La vestal Tuccia (busto), anonimo italiano, Siglo XVII-XVIII, Marmol. Altura : 46 cm ; Altura del pedestal : 14 cm. »

9. Antonio Canova (1757-1822), sculpteur néoclassique par excellence, s'inspire de la Vestale Tuccia conservée au musée de Naples, pour réaliser plusieurs bustes sur le sujet (Fondation Gulbenkian, Lisbonne ; galerie d'art moderne, Milan ; J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

10. « Ce buste étrange et charmant, connu sous le nom de la Zingarella (« la Bohémienne »), a déjà préoccupé Winckelmann, qui ne pouvait s'y résoudre à reconnaître une vestale, suivant la désignation qu'il avait reçue au xviii^e siècle. Gerhard remarqua avec raison que tout caractère sacerdotal fait défaut au buste de Naples ; il n'a d'ailleurs rien de commun avec les portraits authentiques de vestales, véritables abesses sévères et hautaines, que les fouilles du Forum romain nous ont révélées. Le voile ramené sur le menton, qui semblait tout à fait insolite à Gerhard, nous est aujourd'hui familier grâce aux nombreuses figurines en terre cuite qui présentent cette disposition... » Salomon Reinach, « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées », *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.

11. Vestale : prêtresse de la Rome antique dédiée à Vesta, déesse du Feu. Choisie entre 6 et 10 ans, elle accomplissait un sacerdoce de trente ans durant lequel elle veillait sur le foyer public du temple de Vesta situé dans le Forum romain. Durant son sacerdoce, elle était vouée à la chasteté, symbole de la pureté du feu. Elle possédait un statut juridique très particulier : affranchie de l'autorité paternelle, elle bénéficiait également d'honneurs importants.

JOSEPH CHINARD

1756-LYON-1813

Bonaparte consul entre un glaive et un faisceau

Médaille en terre cuite

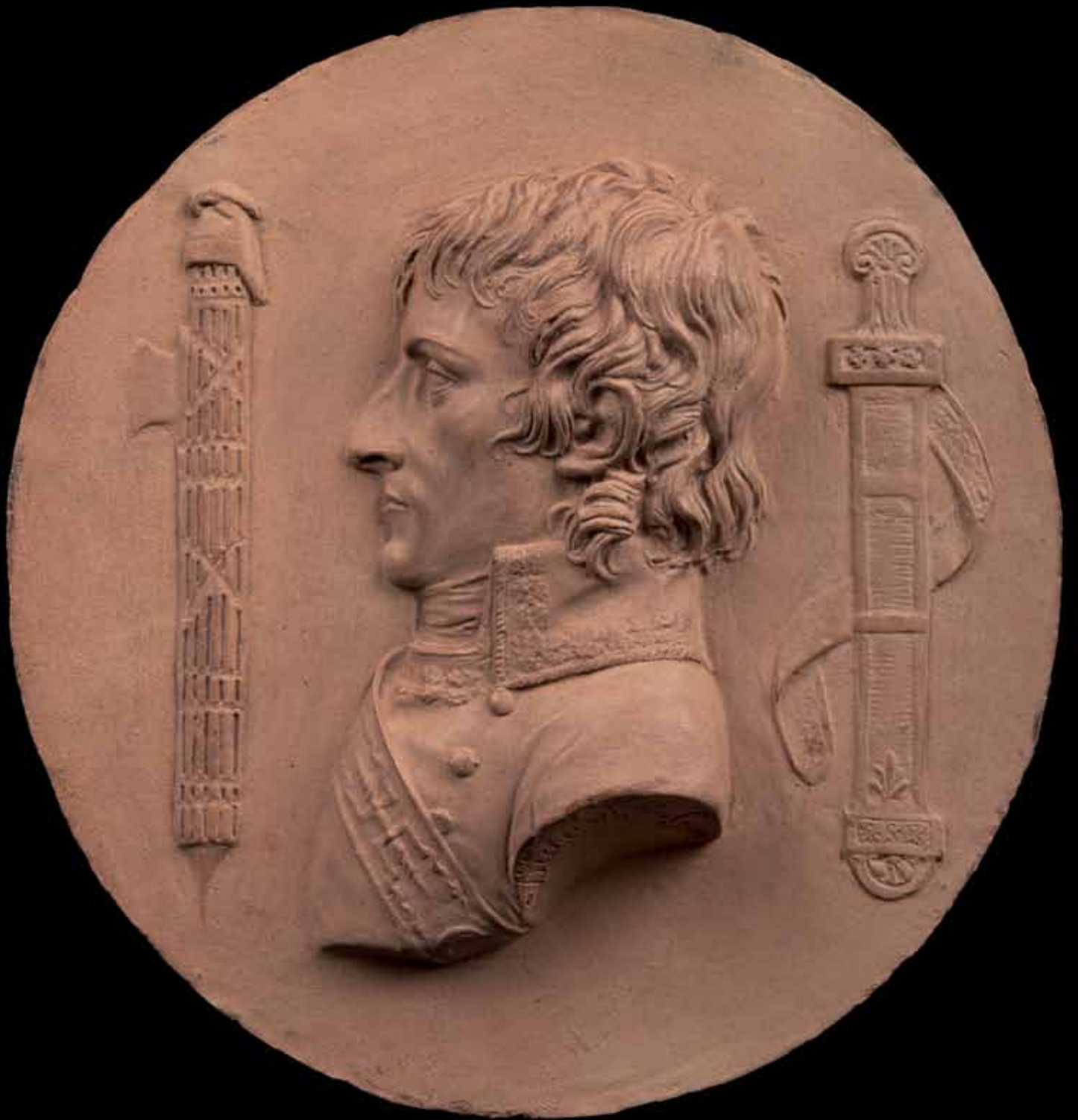
D. 19,5 cm

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE : Pietro Semenzato, « Lo scultore Pietro Baratta », *Critica d'Arte*, n° 25-26, 1958, p. 150-168 ; Massimo de Grassi, « Pietro Baratta per le corti del Nord », *Arte Veneta*, n° 51, février 1997, p. 51-61 ; Andrea Bacchi (dir.), *Jacopo Sansovino. Annibale Carracci, et altri contributi*, Florence, Polistampa, 2007, p. 80-87.



STEFANO MADERNO

Rome? 1570 – Rome 1636

L'Empereur Commode en gladiateur
(Emperor Commodus as Gladiator)

Carrara marble

H. 100 cm

c. 1625

This fine marble figure is an important addition to the catalogue of Stefano Maderno, not only the celebrated creator of Saint Cecilia (Rome, Santa Cecilia in Trastevere), but also a still little-known protagonist in the crucial, elusive period of change between late Mannerist sculpture and the advent of Gian Lorenzo Bernini – and with him, of the Baroque.

The style and singular composition of this work can be explained through a brief analysis of its origins. Maderno's biographer, Giovanni Baglione, writes that Stefano "diedesi a restaurare le statue antiche, e faceva bene li modelli levati dalle più belle statue antiche e moderne che in Roma si trovassono. E molti dei suoi modelli sono stati gettati in metallo per servizio di vari personaggi che di questa professione si dilettono, si per Roma come per fuori, et a publico beneficio" ("... at first devoted himself to reproducing antique statues, executing fine models taken from the most beautiful antique and modern statues found in Rome. Many of his models were cast in metal for various figures who delighted in this practice, within and outside Rome, and for the benefit of the public.") (Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Rome, 1642, p. 345).

The prototype of this sculpture is also levato ("drawn") from an antique statue (figs. 1, 2): a colossal group (287 cm high), executed at the beginning of the 3rd century AD, but copied from a Greek original that can be dated to between the 3rd and 2nd centuries BC, showing a classical hero in the act of throwing a child down (Athamas and Learcus, Achilles and Troilus, or perhaps more probably Neoptolemus and Astyanax).

Today, the sculpture is in the Naples National Archaeological Museum, but in Stefano Maderno's time it stood in the courtyard of the Palazzo Farnese in Rome: a place the sculptor knew well, and where he copied the celebrated Farnese Hercules several times. After its discovery in the frigidarium of the Caracalla Baths, the group was restored: the head is probably the work of Guglielmo Della Porta's studio, and is intended to be the Emperor Commodus. Scholars in the second half of the 16th century agreed that the group represented a gladiator, and when the Farnese family had it restored, they decided to use it to represent the

cruel Emperor's celebrated participations in the Circus Maximus games. 16th century inventories of the Palazzo Farnese thus described the group as "Commodo in fogia di gladiator" in the act of throwing down a child (on this subject, see Federico Rausa, in *Le Sculture Farnese*, edited by Carlo Gasparri, Naples 2010, III, p. 29-32). Stefano Maderno left a highly sensitive modern version of this colossal group (fig. 3): a small (H. 20.1 cm) and marvellous terracotta by his own hand, now in the Ca' d'Oro in Venice (see Claude Douglas Dickerson, *Bernini and Before: Modeled Sculpture in Rome, ca. 1600-1625*, Institute of Fine Arts, New York 2006, p. 411). When the terracotta was listed in 1778 among the works of the Museo della Casa Eccellentissima Farsetti, its real iconography was still evoked, as it was described as "Comodo imperatore che porta un ragazzo ucciso sulle spalle" (see *Alle origine di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Venice, 1991, p. 135). At that very time, Maderno's terracotta played a key role in European Neoclassicism's revival and development of the Antique sculpted group: Antonio Canova (a visitor, critic, and in some ways, student of the Farsetti collection) took its idea for his monumental Hercules and Lichas (fig. 4), as John Flaxman did later for The Fury of Athamas (now in Ickworth House, Suffolk) and Clodion for Le Déluge (The Flood), never produced in marble.

So it is highly likely that that one of the "vari personaggi che di questa professione si dilettono, si per Roma come per fuori" (to cite Baglione again) asked Maderno to produce not a bronze but a marble version of his terracotta. The intermediary size shows that it is still seen in terms of a gallery sculpture, closer to small bronzes than the monumental groups that Gian Lorenzo Bernini had begun to sculpt for the great cardinals' villas of Rome in the late 1610s.

At least four factors suggest that this is not a later version in marble, but an original by Maderno. The first, decisive point is that the style is exactly like that of the Saint Cecilia and other marbles known to be by him, particularly in the treatment of the drapery, anatomy and hair. The second is that the only detail where this marble does not reflect the Antique model in the Naples museum or Maderno's terracotta (the grotesque mask on the shield) appears clearly in pre-Berninian Roman sculpture, as evidenced by comparisons with an analogous decorative approach in Nicolas Cordier (fig. 5), and with the similarly distorted face of a figure also by Maderno (fig. 6). The third point is that iconographically, this figure is literally

intended to be Commodus as a gladiator, with its archaeological fidelity to the emperor's likeness, and etymological attention to the sword. The fourth and final point paradoxically arises from the limitations of the work. The sculptor does not show the sword scabbard, and he does not give himself the trouble of producing in marble the complicated figure of the child, which he abandons. The result is the gladiator's odd gesture, which functions well from the principal viewpoint (fig. 7; the one shown in engravings after the original Antique figure, fig. 8), but becomes incongruous when the sculpture is viewed from other positions (fig. 9), because it seems as though this ferocious warrior is touching his lips in a sign of perplexity, or is assailed by sudden doubt. But there is no iconographical purpose, only the technical necessity for the sculptor of linking the face statically to the arm with a bridge. All this would have been unthinkable for any of the brilliant marble sculptors in post-Berninian Europe, and yet the quality of the sculpture shows that we are not dealing with a second-rate master. The explanation is thus to be found in Stefano Maderno's limitations as a marble sculptor. Claude Douglas Dickerson writes: "In effect, Maderno let the marble dictate his sculpture, indicating that he possessed neither the imagination, nor the technical means to make the marble submit to his artistic will. He was no Bernini." (op. cit. p. 298, 299). Of course Maderno was no Bernini, but we wonder whether the extraordinary success of the latter's David (1623-1624) (fig. 10), in turn derived from another antique gladiator (Borghese Gladiator, fig. 11), did not encourage Maderno to venture to isolate the figure of Commodus in marble.

To conclude, the reappearance of this rare autograph work by the marble sculptor Stefano Maderno is extremely significant, because it adds a hitherto unknown fact to our knowledge of early 17th century sculpture in Rome, fluctuating as it did between the imitation of Antiquity and the emerging new world of the Baroque.

Tomaso Montanari

FRANÇOIS DUQUESNOY

Brussels 1597 – Livorno 1643

Apollo

Terracotta

H. 65 cm

1636

"Per lo marchese Vincenzo Giustiniani, [François Duquesnoy] fece un Mercurio alto circa tre palmi, il quale si volge e si piega indietro a riguardare un Amoretto che gli allaccia i talari al piede, in accompagnamento d'un Ercole antico di

metallo. Dopo fece un Apolline compagno al Mercurio, e fiancheggiato nell'atto dell'Antinoo di Belvedere. " ("For the Marquis Vincenzo Giustiniani, [François Duquesnoy] made a Mercury about the height of three hand-spans, turning and looking down to observe a Cupid fastening wings to his heels, to go with an antique bronze Hercules. Afterwards he made an Apollo to match the Mercury, in the attitude of the Belvedere Antinous.") There are, of course, many splendid bronze versions of the Mercury and the Apollo, cast during Duquesnoy's lifetime, and probably under his supervision. The best of these have been in the collections of the Princes of Liechtenstein for almost 400 years, but Duquesnoy's involvement has never been demonstrated until now. Now we can finally see what Duquesnoy made ("fece") – at least where the Apollo is concerned, because the original terracotta has come to light again. 65 cm high, this is in excellent condition (apart from the genitals, which have been restored). A trace on the statue base makes it reasonable to assume that the other terracotta figure of the group also stood there, completing the group: the Cupid handing the arrow to the god, which must have been cast separately. As with most bronze casts, the bow in the god's left hand and the quiver full of arrows hanging behind the tree trunk are also missing. Given the fragility of these accessories, however, we can assume that Duquesnoy intended to include them directly in the plaster model. There are two possibilities with a work such as this: either it is the original model by the artist, or it is a later derivative (from the model itself or from one of the bronze casts). A precise assessment of the size ratio and variations that exist between this terracotta and the various bronze versions is an essential step in ascertaining the truth. However, an assessment of the quality of the work provides the real answer. The vibration and movement of the body, the silky crown of hair and the ineffable union of elegance and sensuality immediately tell us that this work is not only a great creation, but also an extraordinary work by an outstanding modeller; a unique, indescribable masterpiece by a highly sensitive artist. The god's body absorbs the light and reflects it back to the gaze with all the softness, variants and indeterminate colour of living flesh. The precarious pose suggests a movement and instability to the eye that seem to be confirmed by the tender roundedness of the modelling. As a counterpoint to the supple, vacillating limbs, the hair bursts into a highly

naturalistic shock with full curls falling rapidly down the neck, as though the controlled surface of the modello were giving way to the impetuous, uncontrolled speed of the bozzetto. The monumentality and autography of the modello incite us to compare the figure with those known for certain to be the Flemish artist's work. Apart from the reliefs (which are decidedly problematic in any case), works definitely by Duquesnoy can be counted on the fingers of two hands: the marble Saint Susanna and colossal Saint Andrew in the Vatican, the Vryburch and Van Eynden cenotaphs in Santa Maria dell'Anima, the Doria Pamphilj Bacchus, the Berlin Cupid and four portrait busts in marble, together with some restoration work on Antique sculptures. There are far fewer terracottas known to be by the artist: three bozzetti of putti, the modello for the bust of the Cardinal of Savoy and – at least in my view – a magnificent small portrait bust of Poussin. Even within such small body of work, we can make some extremely speaking comparisons with this Apollo. The most striking are undoubtedly the analogies between his face and that of Saint Susanna (the oval of the face, the mouth with the plumper, less distinct lower lip, the seemingly-blind yet sweetly vivid eyes and the silky hair) and the entire figure of the Bacchus, which, together with the identical height, almost seems to be a marble version of the modello here. The most speaking comparisons are those that distinguish the terracotta from the bronze, and thus emphasise its independence and autography, beginning with the hair, which evinces a softness immediately evoking the highly naturalistic hair of Saint Susanna. However, in terms of the head of hair's tectonic construction, so to speak, the most striking similarity is with the head of the Rondanini Faun (British Museum, London), one of the restorations that can be attributed with certainty to Duquesnoy – because the "dome" structure is identical, with an initial, higher ring of hair set out like a halo, followed by a very broad band of curls that are less geometrically laid out but are still isolated and in relief. While in the marble, the material itself expresses this distinction more clearly, in the clay version there is a band separating the two zones of the god's head. As regards the actual execution of the work, the most significant comparisons are first to be sought in the few terracotta figures confirmed as Duquesnoy's work. Once again, the head of the Apollo provides the most significant clues, in this case with reference to the modello

for the bust of Maurice of Savoy. The two sculptures display very similar signs of the same quick, precise working technique, including clear traces of specific tools and even the weave of the damp cloth that kept the clay workable. But now we come to the issue of the relationship with the bronze versions. The compatibility of the dimensions and the exact superimposition of each part of the model imply that this terracotta was indeed the original template used to produce the best of the known bronzes, beginning with the one in Liechtenstein. The only substantial variations seem to be the position of the right arm in relation to the body (in the terracotta version, the forearm is lower and further away from the body) and the open fingers of the right hand. It is likely that Duquesnoy changed these compositional details – perhaps to intensify the spatial concentration – when retouching the plaster model he used to obtain the various wax models for casting. From a stylistic point of view, the differences between the terracotta and the bronze are yet again most obvious with the head and hair. The carving in the Liechtenstein bronze, brilliant though it is, simply cannot equal the marvellous impression of naturalness that Duquesnoy gave to the clay with his fingers and scraper. The movement of the masses that create a chiaroscuro in the clay version give way, in the bronze, to curls that are refined, but linear and superficial. This consideration puts paid to the theory – excluded in any case by the overall quality of the piece – that it was derived from a bronze (not mechanically, at any rate). But exactly when and for whom did Duquesnoy produce this Apollo? Twenty years ago, Olga Raggio suggested that the first owner of the pair of bronzes, Karl Eusebius of Liechtenstein, had also commissioned the Apollo. Raggio thought that the prince must have ordered the Apollo directly from Duquesnoy during his trip to Italy in 1636, a date that sits well with the style of the work. In my view, the fact that the Mercury acquired by Karl Eusebius was still of the first type (Giustiniani), rather than the second Duquesnoy created later, seeking greater formal harmony in the pair, confirms the theory that Liechtenstein was involved right from the start in this pair of statues, which would later become so famous. Everything thus indicates that this is the terracotta version seen and approved by Karl Eusebius of Liechtenstein, but which then remained in Rome, in Duquesnoy's possession, before disappearing for almost four hundred years. Tomaso Montanari.

GASPARD MARSY

Cambrai 1624 – Paris 1681

Deucalion et Pyrrha (Deucalion and Pyrrha)

Marble bas-relief

H. 33 cm

L. 35.5 cm

Signed and dated “G Marsy f 1678” in the middle and on the extreme right

The scene shows an episode in the story of Deucalion and Pyrrha. This comes from Greek mythology, and notably features in Ovid's *Metamorphoses*. Deucalion, the son of Prometheus, married Pandora's daughter Pyrrha. At that time, Zeus was angry at the behaviour of mankind, and decided to destroy it through a flood, which completely submerged the Earth, leaving only the peak of Parnassus showing. Deucalion and Pyrrha's virtue enabled them to survive the flood. They built a large wooden chest and filled it with provisions. After nine days, the waters subsided, and the couple were able to land. They went to give thanks in a temple, and heard a voice telling them to throw the bones of their mother behind them. They understood that this mother was the Earth, so gathered up some stones – the bones of Mother Earth – and threw these over their shoulders. Human beings arose from the stones: men from the ones thrown by Deucalion; women from those thrown by Pyrrha. This marked the Stone Age and the beginning of a new world: “the restoration of humankind”, to cite the title of 16th century engravings. In the bas-relief, we see Pyrrha in the centre, her arm raised, throwing a stone, and on the right, Deucalion bending to pick up a rock. On the left, we see a temple and two naked children, who have arisen from the stones. On either side of the composition is a tree, probably signifying the resumption of natural life.

In 1678, Gaspard Marsy, who had lost his brother Balthazard in 1674, was working on the tomb of Turenne, the sculpted decoration of the Porte Saint-Martin in Paris and a large group, the Rape of Orithyia, for the gardens at Versailles. No documents make any mention of this bas-relief during his career, so we can suppose it was either a private commission or a work designed for his personal use. The Marsy brothers, two of the greatest sculptors under Louis XIV, were known to be cultivated artists steeped in Greek and Roman mythology, from which they drew subjects for their works. It is thus not surprising that Gaspard made use of this episode, even if it was not the best known or illustrated. A number of major painters

like Giorgione, Schiavone, Castiglione and Rubens depicted this mythological scene with the same details. Rubens' painting is now in the Prado in Madrid.

Nothing leads us to believe that Marsy was inspired by a painting he knew through an engraving. In 1679, the painter François Bonnemer (1638-1689) executed four pictures at the Manufacture des Gobelins showing the story of Deucalion and Pyrrha after the flood, probably in view of tapestry versions – and thus at exactly the same period as this bas-relief. Was this a coincidence? Were they working together? We will never know. But then, though this Greek legend of the flood was not unfamiliar, why did Marsy choose it? Bas-relief was not a technique unknown in his work, though he preferred sculpture in the round, with a penchant for figures caught in violent action with vehemently gesturing limbs – as in the contrasting play between the two protagonists here. There is no reason to mistrust or doubt the line of the signature and date. But the problem is still complex, because there is another larger bas-relief (100 x 138 cm) of the same composition, with a number of minor variations, sunk into the wall of the Horta labyrinth park in Barcelona. This work on the other side of the Pyrenees has no signature, date or documentation. It once belonged to the Marquis Desvalls, who at the end of the 18th century asked his architect Bagutti to create a new Neoclassical garden for him, where this bas-relief found a home. His descendants donated the estate to the city of Barcelona, which opened it to the public.

What link is there between these two examples of the same composition? The sales and destinies of art works are often shrouded in mystery. Could this bas-relief, sculpted in marble, be considered as a sketch for the Catalan relief – when a bozzetto was generally in terracotta, not marble? The Barcelona relief seems more accentuated, more deeply hollowed out than the Paris relief, which is not so finely carved. As things stand, it is legitimate to add this hitherto unknown piece to the catalogue of works by Marsy. We know that he was a highly active and prolific artist, and we should not forget that he was backed up by an equally active workshop full of fellow artists and followers.

François Souchal

ANTONIO RAGGI

Vico Morcote, Canton of Ticino, 1628 – Rome 1686

Bust of Louis XIV

Carrara marble

H. 60 cm

L. 38.8 cm

D. 28.5 cm

1668-1670

This splendid, recently discovered sculpture is particularly important for three reasons: its extraordinary quality, its interesting iconographical aspects and the fact that it can be attributed to one of the principal masters of Baroque Rome.

The entire work is constructed around a single element: the spectacular wig. Here the sculptor achieves a remarkable feat in terms of technical skill and inventiveness. The hair is not merely decorative but has a life of its own, like the snakes on Medusa's head. Through adroit use of the chisel, the artist has framed the face of his figure with what looks like a rose garden in flower: the curls bloom like roses, some more open than others. An ordinarily uninspiring theme becomes an opportunity for a dazzling symphony of light and shade, solid and empty, concave and convex. And yet the sculptor does not fall into the trap of turning his model into a sculpted abstract still life. Although the pupils are left blank, the face seems focused and alive, and the profile combines individuality with majesty, as we find only in true masterpieces of the Baroque portrait.

Majesty indeed, because the model of this portrait was Baroque Europe's most celebrated and powerful monarch: the Sun King. The unequivocally recognisable face indicates its identity through the oval of the face, the slightly curved large nose, the fleshy, protuberant lower lip and the beginnings of a double chin, which would increase with the years. Above all, the imperious expression is typical of Louis XIV. Both the King's apparent age and the similarity to known portraits suggest a very early date: the second half of the 1660s, when Louis was about 30. This is the same Louis who appears in the painting by Claude Lefèvre (fig. 1), now in New Orleans (c. 1669), and in the famous bust by Jean Varin (fig. 2; 1665-1666). We are still a long way from the formalised image of the King seen in the first busts of Antoine Coyzevox (fig. 3, c. 1678), and then in those of François Girardon (fig. 4, 1691): an ultimate stage that nonetheless came about through intermediary phases closer to the marble here, like the fine bust by Marc Arcis, now in the Musée des Augustins in Toulouse (fig. 5, 1674-1675), or the one at Versailles so rightly attributed to Puget by François Souchal (fig. 6, c. 1670).

Compared with all these images of the Sun King, the bust here has a significant symbolic difference: it does not feature a breastplate or cloak, but displays a heroic nudity linking it directly with the

Roman busts of the first imperial period. A characteristic of this kind is very rare in French busts, and a clear indication of an Italian origin. The style of this bust, whose most convincing antecedent is the celebrated bust of the Sun King sculpted by Gian Lorenzo Bernini in Paris in 1665 (fig. 7), thus points towards Italy, and in particular the Rome of the mature Baroque period. The tilt of the head on the viewer's left, the movement of the hair and the distant gaze are all modelled on Bernini's inventive approach. We know that Gian Lorenzo took the drawings and perhaps the modelli for the work back to Italy, and the creator of the bust here could well have had been familiar with this material. The decision not to incise the pupils and a distinctly abstract quality suggest that the work was executed in Rome by an Italian artist inspired by portraits of Louis XIV (perhaps painted ones), after Bernini produced his bust. A number of typically personal stylistic characteristics indicate that this artist was one of Bernini's most brilliant and original pupils, the Lombard Antonio Raggi, who executed a Colossus (the Danube) in the Fountain of the Four Rivers (Piazza Navona in Rome) and modelled several angels of the Chair of Saint Peter in Saint Peter's, Rome. (Concerning Raggi and the works mentioned here, see Andrea Bacchi, *Scultura del Seicento a Roma*, Milan, 1996, pl. 687-713 and pp. 865-837). Decisive comparisons come thick and fast as from the mid-1650s, when Raggi, now in his forties, was establishing his increasing independence.

The first comparison, and a major one at that, can be found in a medallion portrait of Agostino Chigi, which Antonio Raggi inserted – under Bernini's supervision – into the pyramid of the great 16th century banker's tomb originally designed by Raphael in Santa Maria del Popolo (fig. 8-9). In the same Roman church, the large angel bearing the coat of arms placed under the organ by Raggi provides a speaking antecedent for the style of the Sun King's hair, including at the back (fig. 10).

Very similar characteristics (such as the treatment of the eyes and moustache) appear in another commission linked with the Chigi family: the face of the great Alexander VII (based on a model by Bernini) sculpted by Raggi for Siena Cathedral between 1661 and 1663 (fig. 11). These characteristics were typical of later portraits by Raggi, from the bust of Cardinal Marco Bragadin in St Mark's, Rome, to the praying figure of Cardinal Marzio Ginetti in Sant'Andrea della Valle. But similar aspects are not found only in portraits. The smooth oval of the

face, contrasting with the unruly hair with its chiaroscuro effects, has a strong antecedent in the young Saint Benedict Raggi produced for the Sacro Speco di Subiaco in 1657 (fig. 12). The prominent hair, the eyes without pupils and the treatment of the lips all point to the Louis XIV here. The mass of hair is similar to that of the visionary Saint John the Baptist sculpted in the late 1660s for the Gavotti Chapel at Saint Nicolas of Tolentino in Rome (fig. 13), and the flaming hair of the Angel with Column (fig. 14), executed shortly afterwards (based on models by Bernini) for the Saint Angelo Bridge, also in Rome. Lastly, the striking characteristics of the Sun King's face (the non-incised pupils; the accentuated contrast between the smooth face and the hair with its powerful chiaroscuro effects) are found in the magnificent faces of the Baptist and Jesus in the large marble group of the Baptism of Christ, produced between 1665 and 1669 for the high altar of San Giovanni dei Fiorentini, in Rome (fig. 15).

Now that it is established that this is a major work by Antonio Raggi, probably executed in the late 1660s, there is the matter of the circumstances of the commission and the patron's identity. In the absence of any documents that may yet come to light, we can only put forward a hypothesis. The largest work by Raggi found outside Italy is the famous Virgin and Child of Saint-Joseph-des-Carmes in Paris (fig. 16). This sculpture, a marble based on a model by Bernini, belongs to a slightly earlier phase in the sculptor's career. Commissioned after 1646, it only reached Paris in the summer of 1663 (see Tomaso Montanari, "Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi", in *Prospettiva*, no. 136, 2009, pp. 2-25). It was commissioned by Pope Urban VIII's nephew Cardinal Antonio Barberini, a man very close to Louis XIV, who appointed him Grand Aumônier de France and Archbishop of Reims. He gave it to the Couvent des Carmes in Paris. Although there is no documentary proof as yet, Antonio Barberini seems to be an ideal candidate for the person who commissioned this new Louis XIV: a Roman patron who had an established relationship with Antonio Raggi, and close ties with France and the Sun King himself. While awaiting documentary confirmation, we should remember that this work is highly significant because it adds to the very small number of extant sculpted portraits of Louis XIV produced in Baroque Rome. And while the later figure of Domenico Guidi (fig. 17) introduced French models and tempered the Baroque

points of style, the bust by Antonio Raggi here is the only known example (apart from Bernini's masterpiece in Versailles) of a likeness of the Sun King in the most typical Italian artistic language of the 17th century at its height.

Tomaso Montanari

HEINRICH MEYRING (ENRICO MERENGO)

Rhine (Germany) 1628/1638 – Venice 1723
Bust of the Virgin Mary

Carrara marble

H. 49.8 cm

L. 46.7 cm

D. 26.5 cm

This magnificent Bust of the Virgin Mary has the stylistic characteristics of the best late 17th century Venetian sculpture, as it reflects lively and passionate style introduced into the Laguna by the Flemish artist Giusto Le Court, and rapidly propagated by a large number of his pupils, followers and imitators.

Even the invention of the bust came from Flemish culture. This Virgin develops – while stylistically transfiguring – an idea of François Duquesnoy, which has come down to us in numerous bronze versions (fig. 1) and several replicas in marble (figs. 2, 3).

A number of more personal stylistic features enable us to give a precise attribution and put forward a name among Le Court's followers, who included sculptors like Giovanni Bonazza and Orazio Marinali.

The two most personal traits of this bust concern the eyes (without pupils, opening in the marble like deep wounds) and the drapery, which is piled in a kind of supple tube, full of cuts, openings and bumps, evoking the morphology of a sponge or a succulent plant.

These two highly singular aspects are found in the work of one of Le Court's best and most prolific followers, the German artist Heinrich Meyring, who spent almost all of his long life in Venice, and whose name was italianised as Enrico Merengo. His works were only identified after the death of Le Court (October 1679), suggesting that Merengo worked as the master's anonymous collaborator before that date. From then on, however, a documented series of works began, naming him as the creator of numerous first-rate sculptures in Le Court's projects, like the facade of Santa Maria del Giglio in Venice and the decoration of Santa Giustina in Padua.

But the works most similar to this bust are those he produced throughout the 1690s: firstly, the full-length figure of the Madonna on the altar of Santa Maria in

Colle in Bassano del Grappa, dating from 1694 (fig. 4), and secondly the figure of the Virgin in the magnificent large group of the Holy Family (fig. 5), begun in 1694 for the Church of the Scalzi in Venice. This has similar eyes, wiry hair drawn back in the same manner, and again a thick, bumpy, fluid veil covering the head.

Also very similar are the draperies of the Saint Theresa sculpted for the same church (fig. 6) and those worn by the figures in the Pietà altar formerly in San Silvestro in Venice, and now in the church of Nimis, in Friuli (fig. 7). These were executed between 1692 and 1695. Here we find the same dense, rubber-like folds with the same continuous counterpoint of dark cuts. It is also significant that this stylistic group also includes the Charity (fig. 8) of the baptismal fonts in Chioggia cathedral, sculpted by Alvise Tagliapietra, the epigone and only certain pupil of Merengo (for all the works cited, see Andrea Bacchi, *La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan, 2000, p. 760-762, with a previous bibliography). After these early works, however, Merengo developed a sharper, simpler language very different from that of Le Court.

The convergence of these comparisons enables us not only to attribute this splendid Virgin to Enrico Merengo with certainty, but also to date it to the mid-1690s. To conclude, it is likely that this bust was designed for a sacristy or private chapel as a pendant to a Christ (adult or child), or an Angel of the Annunciation.

Tomaso Montanari

ANTOINE COYZEVOX (attributed to; or to his circle)

Lyon 1640 – Paris 1720

Le Grand Dauphin

Marble medallion

H. 47 cm

L. 40 cm

c. 1688-1690

Louis de France, known as the Grand Dauphin or Monseigneur, was born to Louis XIV and Maria Theresa of Austria in 1661, and died in 1711 before he could succeed to the throne. The prince who never reigned suffered from the acid pen of Saint-Simon, which did considerable harm to his reputation in later times. And yet he was intelligent, cultivated, a lover of the arts, kind, popular, and always respectful towards his illustrious father, who often sought to highlight the talents of his heir. This was the case during the War of the League of Augsburg. Given the command of the French armies in 1688 in what came to be known as the Rhine campaign, the Grand Dauphin revealed military abilities that were universally acclaimed, capturing

the well-fortified Philippsbourg and other cities in the Rhine.

Traditional iconography bedecked warrior heroes with laurel wreaths. This accessory can be seen in the bronze medallion of 1686 of the Grand Condé, where Coyzevox shows the King's cousin, the celebrated victor at Rocroi, as a bust in profile. In the medallion here, we can easily recognise the likeness of the Grand Dauphin – who was not blessed by nature, with the hooked nose and fleshy chin of the Bourbons, and the sullen mouth inherited from his mother. While the Prince's portrait was often a subject for painters (and engravers), it was tackled by few sculptors. We can cite another work by Coyzevox: an oval medallion, signed and dated 1683, showing a bust of the Grand Dauphin in right profile. His features are almost exactly identical in the medallion here, although it shows the left profile and introduces a laurel wreath. The Prince's heroic deeds lead us to date the execution of this medallion later, in around 1688-1690, and to suppose that it was commissioned to celebrate or recall this glorious episode in his life and thus to venerate him, reflecting the King's desire to highlight the greatness of the dynasty. But to date, no documents have been able to prove this theory and reveal the sculptor's identity. Here again it is tempting to suggest Coyzevox, who at that time had firmly established his name and position as the official portrait sculptor to the King (and his court). The style of the medallion, its sensitive modelling and the treatment of the laurel leaves and curling wig do not seem incompatible with the art deployed by Coyzevox in his busts, but obviously we cannot rule out the possibility that this medallion was made by his workshop, and thus did not merit the master's signature.

François Souchal

VARIN

L'ivresse d'une jeune bacchante (Intoxicated Young Bacchante)

White marble

H. 99 cm

L. 34 cm

D. 27 cm

Signed "VARIN" on the right of the tree trunk

This half-life-size white marble statue shows a young bacchante crowned with vine branches, leaning on a vine-entwined tree trunk. The sheepskin protecting her from the rough pine bark partially covers her left thigh, but in no way conceals her adolescent nudity. Distracted from her libations, the bacchante has let fall the cup she was holding in her left hand; her right arm is bent, and she turns her head away,

impassively, with half-open lips.

The composition seeks the supple lines and grace of a natural attitude. The anatomy is well observed and respects the proportions of the live model. The modelling is rounded, and the flesh is rendered with great subtlety, particularly in the back view of the figure. Its aura of eroticism is tempered by references to Antiquity in the gestures and facial features. The sculptor, who has signed "Varin" on the tree trunk, was familiar with the sculpture of Versailles and the relaxed style developed for the gardens of Marly, with subjects making free reference to mythology (a pretext for depicting beautiful bodies in the nude), and evoking the carefree happiness of a rustic golden age. These half-seated figures with their studied abandon and expressionless faces turned away, gazing into the distance, foreshadow the groups of pastoral subjects typical of Watteau's settings, with graceful variants on the leg positions and arm gestures – like the marble groups for the Marly gardens, for which Nicolas Coustou was paid between 1708 and 1716, described in 1719 by Piganiol de La Force and now in the Musée du Louvre (Rosasco, 1986).

The moulds were made by Langlois in 1707. The erotic content of the Marly groups spread through marble, bronze, lead and terracotta reproductions in the early 18th century. The accounts of the Bâtiments du Roi (King's Buildings) indicate that Varin worked at Marly from 1700 to 1711, when he was in charge of decorative works in plaster, cast-iron and stone, as one of a team of leading sculptors and founders (see Souchal, III).

This is a fine and appealing work. Its size and the meticulous refinement in the treatment of the marble suggest a private commission intended for the salon of an art lover in the first decade of the 18th century, around 1707-1710.

Who was this Varin? Various sculptors, painters, architects and craftsmen named Varin in the 17th and 18th centuries featured among the members of the Académie de Saint-Luc and in the accounts of the Bâtiments du Roi.

No biographical studies of sculptors with this name have come down to us. Lami is evasive when he lists the sculptors Pierre and Philippe Varin (p. 369). He only mentions one Pierre Varin and his son Pierre, sculptors and founders to the king, who were hired by the Paris authorities in 1749 to cast the statue of Louis XV by Bouchardon.

Between 1684 and 1711, the accounts of the Bâtiments during the reign of Louis XIV, published by Guiffrey (*Comptes*, vol.

II-V, 1881-1901), mention one Pierre Varin the Elder and Pierre Varin the Younger, paid for their work on Versailles, the Trianon, the dome of the Invalides and Marly. They often appear in the accounts as specialists for casting models supplied by sculptors, including Legros, Masson and Mazeline, and their names are associated with those of Langlois and Monnier, also moulders and founders. They also produced decorative stone sculptures (Souchal, 1977-1987).

Genealogy of sculptors of the Varin family
Our research into the Archives Nationales has enabled us to draw up the genealogy of the sculptors in the Varin family with relative certainty.

Notarial deeds tell us that Pierre Varin the Elder, designated as "l'Ancien" in the accounts of the Bâtiments du Roi, and the so-called Pierre Varin the Younger, according to the same accounts, were brothers. Their father was Pierre Varin, a wine merchant, who died before 1685. They were probably born of two different marriages. They had another brother, Antoine: a marble worker and stone dresser.

Pierre Varin the Elder, known as "l'Ancien" (before 1654-1703), sculptor to the Bâtiments du Roi and his descendants

We know little about the life of Pierre Varin l'Ancien, as only two notarial deeds provide any information. The sculptor lived in Paris, in Rue Neuve-Saint-Martin in the parish of Notre-Dame-des-Champs, until his death, which took place before 27 November 1703. He left a widow, Marie Descouy, by whom he had four children: Pierre (1681-1753), a sculptor and founder; Nicolas, a sculptor, who entered the service of the King of Sweden in 1732 (Rambaud, 1700-1750, published M.C.C.XVII, 373) and two daughters, Marie-Anne and Jeanne. The latter married Louis Amblard, a refuse disposal entrepreneur in the Marais district employed by the Surintendant des Bâtiments (Superintendent of Buildings) Jules Hardouin Mansart (AN.MC.XXXVIII, 51; relinquishment of furniture and transport by Pierre Varin's widow, 27 November 1703).

On 10 July 1684, Pierre Varin the Elder signed a partnership contract with Nicolas Meusnier, his brother Henry Meusnier and Pierre Langlois, all sculptors to the King, to carry out "all works of sculpture and architecture that they could produce and undertake during the period concerned, both for His Majesty and in terms of public structures" (AN.MC.XIX, 532, C Béchu, 1998). The partners were to share the costs, and the purchase of goods. They drew up a mutual assistance clause providing for the payment of 600 livres to the widow or heirs, while the bronze, tin

and lead was to be shared between the survivors. We find the sculptor-founders working together again in the accounts of the Bâtiments du Roi.

Pierre Langlois and the Meusniers (Monniers) were admitted as masters to the Académie de Saint-Luc on 29 May 1692, the very day on which Pierre Varin the Younger was admitted. Meanwhile, Pierre Varin l'Ancien had been a master since 10 January 1686 (Guiffrey, 1915, p. 471; the admission dates of the two Varins were reversed).

Pierre Varin l'Ancien clearly worked the most for the Bâtiments du Roi, without interruption, from 1668 to 1701, when he was paid 200 livres for his work on the ornamentation of the Eglise des Invalides (Comptes, vol. IV, p. 728). He would have had little time to fulfil private commissions. Pierre Varin (1681-1753), sculptor and founder to the King

He was the son of Pierre Varin l'Ancien, and taught at the Académie de Saint-Luc (a school recognised by the King in 1705 and opened in 1706).

His post-mortem inventory (AN.MC.LX.309, sealed documents Y1170) tells us that he died in 1753 at the age of 72, and that his financial situation was extremely modest. He lived in Grande-Rue du Faubourg-du-Roule with his second wife Geneviève Vangeois and his only son Pierre, also a sculptor and founder, born of his first marriage with Jeanne Grison, who came from a family of potters.

There is much information on the founder's activity (Béchu, 1998, p. 78-94, and catalogue of the exhibition *La Rue du Faubourg Saint-Honoré*, Paris, 1994, p. 372). The Varins, father and son, had a long-standing reputation as the finest founders in Paris apart from the Kellers, and thus enjoyed acclaim and protection. The two Pierre Varins were chosen to cast the equestrian statue of Louis XIV (now destroyed) for the Place Royale in Bordeaux, whose model was executed between 1731 and 1735 by Jean-Baptiste Lemoyne. The King visited the Atelier du Roule workshop on 29 March 1735. The casting suffered a series of severe set-backs, which Lemoyne recounts in a long report of 1741. First there were financial problems; then Pierre Varin the founder had a furnace accident in September 1738. In February, the casting itself was a disaster, as the metal flowed out through the drains. In July 1741, the second casting was successful. In addition, Varin had not only taken care of this aspect, but had also devised a machine for raising the monument. Because of their sound reputation, the city of Paris signed a contract on 25 October 1749

with the Varins, father and son, to cast Bouchardon's equestrian statue of Louis XV. As Varin the son was ill, the work fell to the father alone, and he was at that point elderly. But the Paris authorities did not want to do without his services, as he was "then the only artist in the kingdom with the ability to cast an equestrian statue in a single casting." On 14 May 1753, Varin gave Louis XV, together with the Dauphin and Mesdames, a description of the casting process (Mercure de France, June 1753).

The elderly founder's death on 29 November 1753 brought the contract of 1749 to an end. The casting contract then went to Pierre Gor, and the statue was successfully completed in June 1758 (it was destroyed during the Revolution).

Pierre Varin, the son of the skilful founder, died on 20 December 1788, apparently without issue. We did not pursue our research further.

Pierre Varin the Younger (1654-1732), brother of Pierre the Elder or "l'Ancien", sculptor to the Bâtiments du Roi, and his descendants

Here, many more archive documents are available.

Pierre Varin the Younger was born in Paris and baptised on 17 May 1654 (AN.Y15015). He lived in Rue Neuve-Saint-Martin in the parish of Notre-Dame-des-Champs, with his widowed mother Jeanne Poussin, his brother Pierre the Elder and his brother Antoine, a marble worker. On 9 October 1685, he married Marie-Anne Périchard, the daughter of a well-to-do family who belonged to a guild of masons (AN.MC.LXXXVIII, 270). On 29 May 1692, he was admitted to the Académie de Saint-Luc.

In 1716, Pierre Varin the younger inherited the posts of his deceased brother-in-law, Claude Périchard. He was admitted as "Garde-sel" (Keeper of the Salt) in the jurisdiction of the Maçonnerie du Palais. He had also succeeded him as a major in the city militia in 1709. In 1720, he was confirmed in these two posts, and as equerry. The couple lived in Rue Neuve-Saint-Laurent, in the parish of Notre-Dame-des-Champs. A number of deeds concern the management of their assets. They were property owners and rented out several of their houses, which provided them with a comfortable living.

Probably suspected of Janssenist sympathies, his wife, Marie-Anne Périchard was held for a short time in the prison of Sainte-Pélagie in 1722. She wrote a will there, in which she endowed some destitute paupers and created a foundation to open a school for young female paupers. The costs of this donation were covered by the donor's estate. She

died in her home on 8 January 1724 (AN.Y.14.936, see Béchu, 1998, p. 103). The post-mortem inventory tells us that the furniture was of high quality. The bedrooms were furnished with tapestries, and there was a considerable amount of pewter tableware, linen and clothing. They possessed silverware, a library (26 volumes), several paintings and a marble Christ. There were no debts or liabilities. Pierre Varin the Younger managed his property wisely, but died in debt on 5 June 1732. This was because he only had the usufruct of the estate (AN.MC.LXVII, 480), and so his financial situation had deteriorated. Meanwhile, the five children came into a comfortable heritage.

The daughters made extremely good marriages. In 1718, Marie-Anne (d. 1753) married a burgher of Paris, Pierre François; in 1719, Madeleine (d. 1751), who was goddaughter to the sculptor J. M. Raon, married Louis Petiot, a cashier in the Banque Royale, and in 1729, Marie-Thérèse (d. 1793) married J. P. Joly, Secrétaire des Commandements (Secretary of State) to the Prince de Condé. The eldest son, Pierre-Jean Varin (d. 1743), was an architect. Philippe (d. 1737), the younger brother, was a sculptor and taught at the Académie de Saint-Luc, like his father.

Pierre Varin the Younger's career

Pierre Varin the Younger did not work regularly for the King, unlike his brother, Pierre the Elder. In 1687, he appeared separately from his brother for the first time in the sculptor teams of the royal works, working on two Ionic marble capitals in at the Grand Trianon (Comptes II, p. 1184). He was then 33. In 1688, he worked alone on the facings of four baskets of flowers, again at the Trianon (Comptes III, p. 36; paid 640 livres). In 1690, he was part of a team working on the sculptures of the attic of the Invalides dome (Comptes III, p. 423), as in 1691 (250 livres) with Bonvallet and Sainte-Marie. We find him later, in 1699, in charge of carving the lower sections of the stained glass windows in the Eglise des Invalides with Rousseau and Sainte-Marie (Comptes IV, p. 469; paid 336 livres). In 1700, Varin and Langlois made models of the groups for the Marly gardens, which they moulded. He was also paid for transporting five wagons of busts with their high pedestals from the Salles des Antiques in Paris to Marly (Comptes IV, p. 517). In 1701, his brother Pierre Varin the Elder executed what was perhaps his last work before his death in 1703: casting the fire-back of the antechamber at the Château de Meudon, (900 livres) for the Grand Dauphin (Comptes IV, p. 794).

Pierre Varin the Younger continued to work

on royal buildings. In 1783, he was paid for plaster models executed with Desjardins, Langlois and Thierry at Marly (Comptes IV, p. 517). In 1705, he collaborated in the leadwork of the small canopies for the Baths of Apollo in the gardens of Versailles with Becker, Fournier, Raon, Robert and Tubby the Younger (Comptes V, p. 538). In 1708, 1709 and again in 1711, he was in charge of various ornaments for the lower and higher vestibules of the chapel at Versailles, with Gérard, Martin, Massou, Mazeline, Raon, Voirot (twenty-eight metopes with trophies from the four corners of the world, and six bas-reliefs of music trophies; Comptes V; p. 527, 529). From 1709 to 1710, he worked on the "cul-de-four" vaults.

After 1711, Pierre Varin the Younger no longer appears in the published accounts of the Bâtiments (Laborde file, not viewed). However, he continued to execute decorative sculptures for a private clientele. In 1719, he was still described as a sculptor to the Bâtiments du Roi when he carried out some decorative work in the house of Jean de Lalande (now destroyed) in Rue Saint-Honoré (Rambaud, 1700-1750, AN.MC.XV, 503).

We would like to know more about Pierre Varin the Younger's statuary work. We have not run it to earth, but it exists, as witness the Jeune Bacchante of the Ratton-Ladrière Gallery. Pierre Varin was a talented sculptor much sought-after by a private clientele, and had plenty of connections.

He sometimes received major commissions, as we see from the post-mortem inventory of Anne de Souvré, widow of the Marquis de Louvois (d. 1691), drawn up on 6 December 1715 at the Château de Choisy. It includes a life-size statue of Louis XIV by Pierre Varin the Younger: "Article 1445, a marble figure of King Louis XIV, resting on his arms, on a veined marble pedestal, the cornice in veined green and the base in Sicilian marble, made by Varin, priced with the pedestal at 800 livres" (AN. MC.CXIII, 269; Rambaud, 1700-1750, p. 701). The use of veined green and violet breche marble indicates the latest trend. The statue was placed in a niche at the end of the château's gallery. The inventory of 1715 lists a considerable collection taken from antique models: 1,542 items, including bacchantes, Bacchuses and nymphs. These came from the Château de Meudon, bought by Louvois in 1679. Girardon, who advised the Louvois on the purchase of sculptures, was in charge of transporting them to Choisy when the château was exchanged with that of the Grand Dauphin. Subsequently, he restored

a number of damaged sculptures (Souchal, II, p. 71). After the death of the Marquise de Louvois in 1715, Choisy and its collections were sold to the Princesse de Conty. Varin's statue of Louis XIV was still in the château in 1773 in a conservatory (AN.O'1348, Chamchine, p. 47). Today, the work cannot be found. We have checked that it is not the statue now in the Musée de Versailles (inv. M.V2667). This had been in the château since 1672 (catalogue Soulié 1881, no 212), and was left to the King by Jean Warin (1596-1672), the monarch's celebrated medallmaker (Mercure Galant, 1682, p. 36). Pierre Varin the Younger was 18 in 1672.

Philippe Varin (after 1685-1737), sculptor and teacher at the Académie de Saint-Luc Philippe Varin was the youngest son of Pierre Varin the Younger. He became a master sculptor at the Académie de Saint-Luc before 1726, the year he married Marie-Madeleine Patou, the daughter of a coppersmith (AN.LXXXVII, 191). This was not a successful union, either financially or socially. In 1735, Marie-Madeleine Patou obtained a separation as the victim "of the evil behaviour of her husband, who was full of wine almost every day," and who mistreated her "with blows and words alike" (Béchu, 1998, p. 115). Philippe Varin died on 1 March 1737 in Rue Jean-Beausire, near Porte Saint-Antoine, in debt, leaving no heirs (AN.Y.15592, sealed documents). However, his post-mortem inventory indicated a certain affluence. He had good quality furniture, numerous paintings (28), and the prints and tapestries received from the estate of his father, which had added to his wealth. There were several marble sculptures (an Ecce Homo, the bust of Louis XIV), a well-stocked library, and, in his workshop, a number of not very highly-valued plasters (children, a leopard, heads of the Virgin and emperors, some bas-reliefs, a Venus, a gladiator and a Hercules), some white marble medallions, three wax figures and six collections of prints and drawings.

No works by the sculptor seem to have come down to us, but we know through documents that his private clientele held him in high regard. In 1720, he was paid for his decorative sculpture work in the mansion of Louis de Lorraine, Prince de Lambesc, and in 1730 Samuel Jacques Bernard, son of the famous banker, gave him a contract for a major decorative sculpture project in the mansion at 46 rue du Bac (5,900 livres; see Bruno Pons, in the catalogue of the exhibition La Rue du Bac, Paris, 1990, p. 126-153, where Philippe Varin is erroneously given the first name of Michel).

Philippe Varin was the last sculptor in the

family. His brother Pierre-Jean and his descendants were architects. We have not studied the career of Nicolas Varin, the sculptor employed by the King of Sweden in 1732.

For stylistic reasons, it does not seem possible to attribute the Jeune Bacchante to him, as this work is too influenced by the sculpture of Versailles from the last decade of the 17th century, and by the style developed at Marly.

Monique Barbier

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

Jules Guiffrey, "L'académie de Saint-Luc", in *Nouvelles Archives de l'art français*, vol. XIX, 1915

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

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

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

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

B. Chamchine, *Le Château de Choisy*, PhD thesis, Faculty of Literature, Paris, 1910

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

MARC ARCIS

Cunq, near Mouzens, 1655 – Toulouse 1739

Louis XIV

Marble medallion

H. 75 cm ; L. 73 cm

Arcis, together with the Provençal artists Dedieu and Puget, was Louis XIV's chief artistic representative in southern France. As we know, the Sun King summoned to his court the best artists from the French provinces (and from abroad as well) in view of his greater glory. Arcis studied with sculptors from his region, Ambroise Frédeau and Gervais Drouet, and then rose to prominence through his work at the Toulouse City Hall, the Capitole, where he sculpted thirty busts for a series of illustrious figures, establishing his talent as a portraitist. He also executed a terracotta bust of Louis XIV in 1677 (now in the Musée des Augustins), which has similarities with this medallion. Under the protection of Colbert, who placed him alongside Girardon, he began working at Versailles (the Grande Galerie, Petite Écurie and Salon de la Guerre) and was admitted to the Académie Royale de

Peinture et Sculpture in 1684. Perhaps he felt nostalgic for his native region, for he then returned to Toulouse, now as an official artist commissioned to make the model for an equestrian statue of Louis XIV the city council wished to set up opposite the Capitole, and another effigy of the King, this time pedestrian, for the Place Royale in Pau. He was the greatest sculptor in the kingdom's south-west provinces, and left a prolific body of work in various fields, both religious and secular. He also opened a drawing school and taught pupils. This is the background to the medallion here. It shows the right profile of the King in a wig, his armour largely hidden beneath a draped cloak. He is still quite young, with a narrow moustache, and his features are modelled with suppleness and an evident concern for the truthful and natural, as witness the volume of the chin and the delineation of the characteristic Bourbon nose. This is highly skilled and delicate marble work, right through to the finely rendered curls in the wig. With no signature or date, it is hard to know which period it belongs to. However, we find a similarly-sized marble medallion with Louis XIV's profile exhibited in a salon at the Académie de Toulouse under the name of Marc Arcis. This was commissioned by the town council of Rieux or Pau, and during the 19th century it belonged to the Musée des Augustins, from which it disappeared at an unknown date. The same museum later acquired a fragment of a stone bas-relief showing the profile of Louis XIV, very similar to this medallion, but smaller, and attributed to Arcis, whose style is extremely recognisable. Is this the 1752 medallion which has come to light again, or another example of the same model developed by Arcis to deal with commissions for a portrait clearly much in demand? The attribution of this medallion to Arcis, a sculptor familiar with the King's portrait, is not in question. The date of execution is another problem. Was it sculpted during the artist's Paris period, or when he returned to southern France, and thus a retrospective work? In any event, the work evinces all the qualities of a master in the art of relief carving under Louis XIV. This artist, whom his contemporaries described as shy and retiring, deserves to be restored to his true place – at the very top.

REMY FRANÇOIS CHASSEL

C. 1665 – 1752

Buste de Charles V, duc de Lorraine (Bust of Charles V, Duke of Lorraine)

Marble

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

Charles V, Duke of Lorraine (1643-

1690), was unable to take possession of his Duchy, then occupied by the troops of Louis XIV, and lived at the court of Vienna. The brother-in-law and friend of Emperor Leopold, he distinguished himself at the head of the imperial army in defensive fighting against the Turks, whom he defeated at the gates of Vienna and in the battles of Buda and Mohács. The Treaty of Ryswick restored the Duchy of Lorraine to his son Leopold, a great builder prince and patron of the arts, who reigned there from 1698 to 1729. It was not he but his son and successor, François, future husband of Maria Theresa of Habsburg and future Emperor, who in 1731 commissioned Remy François Chassel to make retrospective busts of his grandfather, Charles V, and his father. Thus the bust here is not a portrait from life.

Chassel was one of the leading sculptors at Leopold's court. He belonged to a family of Lorraine sculptors from Rambervillers, in the Vosges, whose genealogy is hard to trace. According to Dom Calmet in his *Histoire de Lorraine*, Chassel studied further in Paris under Louis Lecomte before being appointed director of the Ducal Academy of Painting and Sculpture in Nancy. He received commissions for the Opera and City Hall, various churches (notably Saint-Sébastien in Nancy), the ducal Château of Lunéville and its gardens, and numerous funerary monuments.

His bust shows evidence of the French style that influenced the neighbouring Duchy of Lorraine. The treatment of the large Louis XIV wig and sensitive modelling of the face evoke the art of Coysevox. Chassel gives the figure great liveliness imbued with a certain haughtiness, as seen in the expression of the eyes and the pouting mouth. The bust is cut off, without shoulders. On the ribbons decorating the garment can be seen a potent cross; on the front, the alerions of Lorraine's coat of arms on either side of the two-barred cross of Lorraine. The work bears witness to the quality of the artists Duke Leopold gathered around him to illustrate – like Louis XIV – the grandeur of his reign, in his as yet independent state on the borders of the kingdom of France. The style, however, is clearly influenced by the art of Versailles and Paris. In 1754, in his *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Lorraine*, François Antoine Chevrier praised the "bold, masculine chisel" of Chassel, adding that he excelled in busts. François Souchal

FRANCESCO BERTOS

1678 – Dolo – 1741

Allegory of America

Marble

H. 99 cm

Already well-known (Avery, 2008, p. 185, cat. 54), this representation of America is one of the singular “machine allegoriche” produced by the highly original, enigmatic creative mind of the Venetian sculptor Francesco Bertos.

With its typical pyramidal structure, the marble consists of a round base on which the scene is laid out around a kind of tree trunk. While not violent, this is a decidedly curious scene, to say the least. On one side, we see a half-reclining nude young man, right arm raised, dagger in hand, sitting on a “lucerta” (“lizard”: the way Cesare Ripa in his *Iconologia* defines what critics generally call an “alligator”, meaning the canonical attribute of this continent), which he has just given a mortal blow – we imagine to avenge the death of the child lying out beside him. On the other side, another, naked child stands brandishing stones, which, in a primitive impulse, he is preparing to throw at the female figure (whose left hand holds what was probably once a pointed stake, the right being placed on the visible part of a bow), perched on the shoulders of a sturdy bearded man. The latter has one foot on the dead child and the other on the leg of the young man with the dagger, and holds up a kind of stick in his left hand, while the right hand, emerging from the folds of a falling drape, supports the back of the woman. Facing him, another full-length male figure, whose tensed left leg rests on the ground, while the right is slightly raised, is shown pulling on part of the drapery with his left hand, while the right hand, the arm slightly bent, also seems to be holding a slightly sharpened stone.

Probably one of a series of allegories of continents – of which only the representation of Africa still exists, as far as we know (Avery, 2008, p. 185, cat. 53) – the sculpture presented here should be compared in terms of both stylistic affinity and composition with the group of the same subject now in the Palazzo Reale in Turin, along with many others (*idem*, p. 183, cat. 50). Even if there are obvious differences between the two versions of the *Allegory of America*, the similarities are considerable – for example, between the figure of the reclining young man with the dagger in the Piedmontese work and the one here: the pose is the same, as is the depiction of the facial features (the aquiline nose, the ears, the delineation of the lips, etc.) and the modelling of the muscles. Another point in common is the figure with the raised right leg, holding in his left hand the drapery of the female figure at the top of the pyramid. This figure is important in the composition, because it

is the only one looking towards the viewer. As we know, works like these and others produced in bronze, made Francesco Bertos an “uomo celebre... solo nell’arte di simil genere” (“a famous man... singular in this kind of art”) (Alice Binion, *La Galleria scomparsa del Maresciallo Von der Schulenburg*, Milan, 1990, p. 127-128). The importance of these words and this precise definition lies in the fact that they come from the editors of the catalogues for the collection of Marshal von der Schulenburg, one of the greatest collectors of Venetian art in the 18th century. His collection, famous throughout Europe, contained at least twelve works by Bertos, making him the sculptor most represented.

Maichol Clemente

Bibliography

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

ANTOINE-MICHEL PERRACHE

(attributed to)

1726 – Lyon – 1779

Marie-Anne Perrache enfant (Marie-Anne Perrache as a child)

White marble on porphyry base

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

c. 1745-1747

Today the name Perrache is only associated with a railway station in Lyon, or at any rate, the district where the station stands. And yet before becoming a place name, Perrache was above all the patronymic of a family whose most famous member (the least obscure, in this particular case) gave his name to the eponymous neighbourhood: Antoine-Michel Perrache. He came from a family of sculptors who had settled in Lyon, and we also know that he was trained in the family profession before teaching it in turn. He is attributed with this bust of his sister and goddaughter, Marie-Anne Perrache. It is possible to identify it through a comparison with a child’s bust appearing in the portrait of Antoine-Michel she painted in around 1770.

Antoine-Michel Perrache was born on 22 November 1726. Christened the following day at Saint-Nizier church, he was the seventh child in a family of seventeen brothers and sisters. His mother, Louise Pierre, came from a family of silversmiths on her mother’s side; his father, Michel Perrache, was a sculptor. The family settled in Lyon in 1672, the year Antoine-Michel’s grandparents – Étienne Perrache and Élisabeth Sibert – were married. The whole family earned their living as carpenters; at any rate, this was the declared trade of

Étienne Perrache, and of Antoine-Michel’s uncles, Claude, Aymé and Louis, as well.

We know little about the early training of Antoine-Michel Perrache. However, he was already qualified as a draughtsman at the baptism of his sister Marie-Anne on 18 April 1740. He was 14 at the time, and we must suppose that in professional terms, his first apprenticeship was with an unknown master before he even learned the basics of sculpture from his father.

The bust of Marie-Anne Perrache must date from an early period in the artist’s sculpted works. The little girl, whose hair fastened high on top of her head falls in long curls, could be aged between 5 and 7, so the bust would have been made between 1745 and 1747, when Antoine-Michel was aged between 19 and 21. The sculptor already demonstrates sure skill in the rendering of the hair, and captures the proportions and volumes of the child’s chubby face with great refinement. The bust should certainly be seen in the light of a strong bond between Antoine-Michel and his sister. To find it some 25 years later – in a remarkable about-turn of circumstances – as part of the portrait in the Lyon *Musées Gadagne* bears further witness to the closeness between the sculptor and his model, and between the painter and hers.

The date given to the bust seems plausible when we know that in 1747 Perrache was studying at the *École Académique* in Paris, although it is impossible to untangle the network of connections that enabled him to enter it – because admission to the school (which was incorporated with the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* and was designed to provide initial training to aspiring Academy members) required the protection of an artist who was an *Académie Royale* member and/or teacher. During his time there, Perrache received the first “*prix de quartier*” (quarter prize) in December 1747 for the sculpture class, and the following year competed for the *Grand Prix*, i.e. the *Prix de Rome*. He was unsuccessful, but was allowed to compete for the additional prize. He obtained a certificate of merit, but this did not permit him to go to Rome as a scholarship student.

Perrache went to Rome nonetheless, though at his own cost. While the source of funding for his journey is unknown, he was certainly present in the papal city in 1750, because that year he competed for the *St Luke’s Academy Clementine Prize*, winning equal first prize with his bas-relief *Coriolan renvoyant les ambassadeurs*. His father’s death in December 1750 obliged him to return to Lyon. He was back in

Italy again by January 1751, this time in Florence, where he was admitted as a member of the Accademia del Disegno that same month .

On his return to Lyon, the second Convent of the Visitation (now the Antiquaille, located on the Fourvière Hill) commissioned a sculpted group from him in 1752. This consisted of an apotheosis with Saint Francis de Sales and Saint Jeanne de Chantal, after a drawing by the Abbé Lacroix . In 1755, the Consulate commissioned seven sculpted marble groups designed to crown the façade of the theatre built by Soufflot. He then began a career as official sculptor to the city council, from then on receiving numerous commissions not only from the Consulate and the Hospice de la Charité (decorations for the Council Room together with several tombs and epitaphs), but also from several churches in Lyon, its region and further afield. Voltaire's 1762 commission for a Christ for the church of Ferney has come to light, for example .

In around 1765-1766 – when archive sources no longer enable us to identify major sculpture commissions – Perrache became involved in a project for enlarging the southern part of the city of Lyon. This was his magnum opus, which he left unfinished. The plans, presented to the Consulate for the first time on 4 May 1766, were refused and then finally accepted on 4 January 1770. From that time until his death in 1779, the artist's life was entirely taken up with the project.

As an eminent figure in Lyon's artistic circles, Perrache was naturally admitted as an "académicien ordinaire" to the Société Royale de Lyon, in the arts category, on 4 May 1753. Working as a theorist within the Society, he gave a dozen talks ranging from sculpture and decoration, to ancient history and philosophy.

Himself a teacher , he held drawing and sculpture posts as from 1756, when the free school of drawing was created at the initiative of the Abbé Lacroix and the painter Donat Nonnotte. This activity perpetuated his name and talent through at least three of his pupils: the sculptors Pierre Julien and François Devosge, and the silk designer Antoine Berjon.

At her brother's death on 12 October 1779, Marie-Anne Perrache inherited an estate overburdened with debts, mostly through the liabilities of the Compagnie Perrache, which managed ongoing work on the confluence in the south of the city . She tried to assume management of the company, but was unable to bring order to accounts heavily encumbered by an expensive project with dubious results – mainly involving mills. Overwhelmed, she

withdrew in April 1782, leaving all her property in the hands of the company, which was charged with undertaking no proceedings for the settlement of debts, and paying her a life annuity of 3,000 livres. Her withdrawal entailed an inventory of the Hôtel Perrache, located on the eponymous island . This document included a description of the artist's now-abandoned workshop, which contained nearly 150 works: moulds, terracottas, unfired clay works and plasters by Perrache and other masters, showing that even in the middle of his urban planning work, the artist had never forgotten his initial training. The inventory, apart from the valuable light it sheds on the life of Perrache, mentions the probable bust of Marie-Anne twice: "in a small room serving as a drawing room [...] The busts of M. and Mlle Perrache"; "in the bedroom of Mlle Perrache [...] four busts of family members."

So Perrache did indeed sculpt his sister, and one of the busts mentioned could very plausibly be the one that has come down to us.

Surviving works by Antoine-Michel Perrache are extremely rare, but the dialogue established between this bust of a little girl, where we can sense the hand of the artist (a monumental putto head for Soufflot's Theatre has the same heavy, full, chubby complexion) and the portrait of her brother painted by Marie-Anne Perrache makes his work all the more sensitive – foreshadowing Houdon, for example – and consequently, exquisite.

Jérôme Bouchet

CLAUDE FRANÇOIS ATTIRET

1728 – Dôle – 1804

Pair of busts: *Enfant triste, enfant gai* (Sad child; Happy Child)

White marble

H. 46 cm ; L. 19 cm ; D. 23.5 cm

One of the two (Sad Child), signed "Attiret", is dated 1764

Bibliography

Guilhem Scherf, "Le portrait sculpté d'enfant: un genre nouveau en France au XVIII^e siècle", *Péristyles*, no. 26, p. 89-98, reproduced on p. 92

Exhibition

"Claude François Attiret", Musée des Beaux-Arts, Dôle, 2005, cat. 29 and 30

Claude François Attiret came from a bourgeois family from Moirans in the Jura, who settled in Dôle in 1638. He was the nephew of the Jesuit, Jean Attiret, painter to the Emperor of China, who died in Peking in 1768; he was also related to the architects Claude André Attiret of Besançon, Antoine Louis Attiret, and Claude François Marie Attiret (1750-

1823), who worked in Riom.

After initial training in the family workshop and studies with Michel Devosge, the young Attiret entered the Paris studio of the sculptor Jean-Baptiste Pigalle in 1743, thus gaining access to the modelling school of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, where he received a third class medal in April 1752 – the only award he obtained in this institution. He travelled to Rome in 1754, and attended the Accademia del Nudo on the Capitol (founded the same year by Benedict XIV), where he won the Clementine Prize (an award introduced in 1702 by Clement XI under the aegis of St Luke's Academy in Rome). He returned to France in 1759 and was admitted to the Académie de Saint-Luc in Paris on 28 February 1760. After that, he spent most of his career in Burgundy.

Claude François Attiret excelled in the art of the portrait, drawing the life force of his subjects from their very souls. A fine example is the bust portrait of Legouz de Gerland, founder of the Musée Botanique in Dijon, now in the Musée des Beaux-Arts there; another is the one of François Devosge (founder of the École des Beaux-Arts of Dijon), now in the city library. He also produced monumental and religious works, including a St John the Evangelist and a St Andrew in the cathedral of Saint-Bénigne in Dijon, and a carved wooden Virgin and Child now in the Musée des Beaux-Arts in Dôle.

The two children's heads here demonstrate Attiret's gift for representing human figures. In 1764, he presented a small character head at the exhibition of the Académie de Saint-Luc. We can certainly compare the sculptures here with this head, as one of the two figures is dated 1764. Furthermore, the two children evince different states of mind: one is laughing, and could represent joy; the other, with its faraway face and gaze, could embody melancholy.

GILLES-LAMBERT GODECHARLE

1751 – Brussels – 1835

Bust of Veiled Woman, also known as Vestale (Vestal Virgin)

Marble on pedestal

H. 28 cm ; L. 14.5 cm ; D. 13 cm

Signed and dated "Godecharle f. 1818." on the back

Gilles-Lambert Godecharle was born in Brussels, and came from a family of artists. He received initial training from two local sculptors, and continued his studies with Laurent Delvaux , then active in Nivelles. Delvaux, impressed by his talent, obtained a stipend for him from the Empress Maria Theresa, which enabled him to move to

Paris in the 1770s. He was accepted by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, where he was taught by Jean-Baptiste Pigalle, and was also the pupil of the Antwerp artist Jean-Pierre-Antoine Tassaert. After several years in his studio, Godecharle spent a decade travelling in Europe, accompanying Tassaert to Berlin, where the latter had been summoned by Frederick the Great to embellish his capital, then visiting London and finally Rome. He executed various works, including fireplace ornaments, a group in Carrara marble and a design for a monument intended for the Royal Park of Brussels.

But it was only on his return to his native city in 1780 that his talent received the recognition it truly deserved. He was commissioned to make a series of pediments for the Palace of the Sovereign Council of Brabant and for that of the Governors General at Laeken. Beneath their veneer of fashionable Neoclassicism, these works evince the light and graceful French spirit that had so much influenced him. However, his art began to move towards a more austere interpretation of antiquity, particularly in the four statues designed for the Pavillon Walckiers (now the Villa Belvédère) in 1789, and in a group representing Charity (1795). At the same time as these public commissions, suspended for a while during the Revolutionary period, he taught at the Académie de Bruxelles as “First professor of sculpture from live models and Antique figures”. Many private citizens also gave him commissions, which included portraits, allegorical statues and copies of works from Antiquity.

Dating from 1818, this bust (fig. 1) features the face of a young woman wearing a veil, which covers not only her head but also her chin and shoulders, framing and emphasising the refinement of her features. Beneath the falling folds of the veil, the beginnings of an antique garment are visible.

This is a marble copy of a bronze bust (fig. 2) on a deep blue marble pedestal, now in the Musée du Louvre under reference MR 1696 and known as the *Vestale voilée* (Veiled Vestal) or *Vestale Zingarella*. Dating from the 17th century, this belonged to Charles Errard, the first director of the French Academy in Rome, and painter to Louis XIV, to whom he left his collection on his death. We can reasonably suppose that it was one of the eighteen busts mentioned in the bequest, because it was part of the royal collections in the 1707 general inventory of sculptures of the royal houses at the Château de Versailles: “a bronze head 18 inches high of a Vestal,

with the head entirely covered with drapery passing over the chin and neck...” In 1713, it is described as follows: “an Antique bust of a woman wearing a veil on her head that covers the neck and chin, eighteen inches high.” In around 1731, François Boucher featured it in an allegorical painting entitled *Les Génies des beaux-arts* (fig. 3), commissioned by Philibert Orry, director of the *Bâtiments du Roi*, for the Château de La Chapelle-Godefroy. Subsequently, in the list of bronzes in the *Garde-meuble de la Couronne* of 1791, the description mentions number 309 as “a bust of a woman, also called the Vestal, wearing a veil on her head that covers the neck and chin, eighteen inches high, estimated at eighteen hundred livres”. It was confiscated during the Revolution and delivered to the *Muséum National* on 3 August 1793 for exhibition in the Apollo Gallery. Later, it appeared in Napoleon’s inventory of 1810 and in that of the *Musées Royaux* of 1814-1824 among the 15th and 16th century sculptures in the *Salle des Antiques*, under the title *Femme coiffée d’un voile* (Woman in a Veil). In his major work *Musée de sculpture antique et moderne*, the Comte de Clarac references it under number 3479B, with the title *Vestale Zingarella*, “bronze, pl. 1105”. It was then inventoried in 1857 in the Rubens drawings room as follows: “After the Antique – 16th century casting – Vestale (a copy of a head known under this title), now in the Palazzo Corsini in Rome.”

This final description takes us back to the first origin of this bronze bust, which is itself a copy of an Antique bust of a veiled woman (fig. 4), considered to be a bust of a Vestal Virgin, or of the Vestal Tuccia, still called *Zingarella*, a marble bust that belonged to the Palazzo Corsini collections in Rome. A second example was found in the Philosophers’ Room in the Palazzo Farnese. It is mentioned in the Farnese collection under number 6194. Another copy from the 17th/18th century (fig. 5) of this Corsini Antique statue, once in the Royal Spanish collections, is now in the Prado Museum, under the title *Vestale Tuccia*. It is notably described in the post-mortem inventory of King Ferdinand VII in 1834: “Un busto de una Bestal de Marmol de Carrara con vasa de lo mismo copia de lo antiguo... 3 000.” and then in 1857, under number 291. Lastly, we can mention the appearance at auction of a similar marble bust of a woman (fig. 6) at Christie’s during the 19th century.

Generally speaking, Classical Antiquity was a constant inspiration to artists: those of the Italian Renaissance, who brought

it to the fore once more, and throughout the 18th and 19th centuries through the Neoclassical movement, which aimed to embody an ideal Antiquity in total contrast with the Baroque and Rococo styles, and was nurtured by the archaeological discoveries at Herculaneum and Pompeii in around 1750.

Although sensitive to the light-hearted spirit of the 18th century, and influenced by the French style through his training, Godecharle also produced works in keeping with his times – for example, his memorable *Hermaphrodite* (1811), a copy of the Borghese *Hermaphrodite*, and his series of illustrious men from the Graeco-Roman elite between 1816 and 1817, including Cicero, Marcus Aurelius and Homer.

Likewise, the bust of a woman presented here meets all the requirements of an idealised Antiquity: through the theme itself – the Vestal Virgin, a legendary figure with an honourable status, making it possible to represent her with a hieratic quality in line with Antique canons, as the embodiment of an ideal beauty; through the choice of material – marble – which emphasises the purity of the lines; and lastly, through the skill of the sculptor himself, which makes this refined face with “blind” eyes emerge from the numerous folds of the veil.

We can only speculate about the circumstances surrounding this piece. Firstly, which model is it based on? Did the sculptor see the Antique works in the Corsini and Farnese palaces on his trip to Rome in 1779, or did he take the 17th century example now in the Louvre as his model? The latter theory seems the most likely, in that he had been living for some time in Paris, where access to the royal collections was clearly possible, since François Boucher includes this woman’s figure in his painting in 1731. Secondly, was it a private commission – which might explain the small size of the bust –, or was it an occasion to prove his skill in imitating Antique works? The latter is probable, since we know his status within the Académie de Bruxelles and his propensity for copying works from Antiquity.

To our knowledge, this work by Godecharle is a real rediscovery, since it is not mentioned or documented in any of the books concerning him, or even in the royal Belgian collections. This seems surprising, because the production of a piece in marble required the production of first a clay model and then a plaster cast, from which the stone version was copied. One might imagine that some trace remains – in the form of a drawing

or a terracotta, for example. But for the moment there is no evidence.

Enlightenment of this sort is thus crucial in understanding the sculpted work of Godecharle, and beyond that, of Neoclassical art in general.

Bérénice Puiseux

Captions

idéalisées”, *Gazette des beaux-arts*, 1903, p. 209-210, pl. 257.

Bibliography : Clarac Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, Comte de, Maury Alfred, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2 500 statues antiques... tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe... accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine*, Paris, Imprimerie royale (impériale), 1826-1853, 13 volumes, vol. 7, pt. VI, *Iconographie antique*, XXVIII, 288 p., no. 3479B, pl. 1105, p. 193.

JOSEPH CHINARD

1756 – Lyon – 1813

Bonaparte consul entre un glaive et un faisceau

(Bonaparte as Consul between Sword and Fasces)

Terracotta medallion

D. 19.5 cm

Signed “Chinard.a.Lyon” on the edge of the arm

Highly celebrated in his day, Chinard spent most of his career in Lyon without seeking to settle in Paris, despite his numerous official successes. After studying for a time with Barthélemy Blaise, the artist completed his training with two stays in Rome: the first between 1784 and 1787, when he won the coveted Balestra prize at St Luke's Academy with *Persée délivrant Andromède* (Perseus rescuing Andromeda) (Rome, Accademia di San Luca) – of which we showed an original patinated plaster reduction in our exhibition “De Pierino da Vinci à Joseph Chinard” (2010) –, and a second, more turbulent period during the French Revolution, from 1791 to 1793, when his membership of a Masonic lodge and sympathy with the new ideas led to imprisonment in the Castel Sant' Angelo. The official portraitist to the Bonaparte family, Chinard was famous for his mellow chisel and the realism of his busts, which mingled the new Neoclassic trends with traditions inherited from the 18th century. On 10 messidor, year VIII (i.e. 29 June 1800), the First Consul laid the first stone in the

reconstruction of the Place Bellecour, demonstrating his support and concern for France's second largest city. On this occasion, commemorative medallions with Bonaparte's effigy were struck in token of the people's gratitude to the First Consul, “the rebuilders of Lyon”. Chinard made a patinated plaster bust of Bonaparte later in 1802, during his second visit to Lyon (now at Malmaison). He seems to have based the portrait here on a medallion by Claude-Antoine Mercié, *Bonaparte vainqueur et pacificateur* (Bonaparte as Victor and Peacemaker), adding a sash across the First Consul's chest and framing his profile with a sword and the fasces crowned with the Phrygian bonnet. We know several versions of this medallion (Carnalet, Malmaison, Musée de Dijon), including one in plaster (the Petit Palais Museum in Paris has a plaster version with a diameter of 21 cm, which does not seem to be signed, but has “I Consul” inscribed on the back), of an identical size and with the same signature, which was sold in Paris in 1998 (Couturier Nicolay auction house, 22 April). Others, however, are signed “Chinard de l'Institut de Paris” – or “Chinard, de l'Institut à Paris”, as with the version once in the Penha Longa collection, which has a diameter of 19 cm.

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

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

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

Crédits photographiques : D.R.

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

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

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en août 2014