

*De Pierre de Franqueville
à Joseph-Charles Marin*



*de Pierre de Franqueville
à Joseph-Charles Marin*

GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

*de Pierre de Franqueville
à Joseph-Charles Marin*

DU 6 SEPTEMBRE AU 1^{ER} OCTOBRE 2016
11 QUAI VOLTAIRE 75007 PARIS

SCULPTEUR PADOUAN, VERS 1510.....	6
<i>Scène à l'antique (?)</i>	
ITALIE, XVI ^e SIÈCLE.....	10
<i>Dieu Fleuve</i>	
PIERRE DE FRANQUEVILLE.....	12
<i>Myrrha changée en arbre</i>	
GIOVANNI BELLANDI (ATTRIBUÉ À).....	16
<i>Allégorie de la Charité</i>	
ALESSANDRO ALGARDI.....	22
<i>La Décollation de Saint Paul</i>	
NICOLAS COUSTOU (ATTRIBUÉ À).....	24
<i>Commode en Hercule</i>	
MASSIMILIANO SOLDANI BENZI.....	28
<i>Saint Pierre repentant, Sainte Madeleine pénitente</i>	
JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH.....	32
<i>Sémiramis</i>	
GIUSEPPE MARIA MAZZA.....	34
<i>Allégorie de la Sculpture</i>	
SÉBASTIEN SLODTZ.....	36
<i>Buste d'homme</i>	
RENÉ CHAUVEAU.....	40
<i>Persée et la Méduse</i>	
JEAN-JACQUES CAFFIERI (ATTRIBUÉ À).....	44
<i>Buste d'homme</i>	
SCULPTEUR FRANÇAIS, JEAN THIERRY (?).....	46
<i>Circé tend la potion magique à Ulysse après avoir transformé ses compagnons en pourceaux</i>	
AUGUSTIN PAJOU.....	52
<i>Trois figures féminines adossées</i>	
WALTER POMPE (ATTRIBUÉ À).....	54
<i>Putto chevauchant un chien</i>	

FRANCESCO LADATTE (ATTRIBUÉ À).....	56
<i>Femme écrivant (Clio, muse de l'Histoire ?)</i>	
GIUSEPPE PEREGO (ATTRIBUÉ À).....	60
<i>Saint Jérôme pénitent</i>	
FRANÇOIS LUCAS.....	64
<i>Le Baron de Saint-Elix</i>	
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII ^e SIÈCLE.....	68
<i>Portrait présumé du marquis de Condorcet</i>	
JOSSE-FRANÇOIS LERICHE (ATTRIBUÉ À).....	70
<i>La Fidélité</i>	
ÉCOLE FRANÇAISE, ÉTIENNE D'ANTOINE (ATTRIBUÉ À).....	74
<i>Vestale pleureuse</i>	
LOUIS-SIMON BOIZOT (ATTRIBUÉ À).....	78
<i>Vestale</i>	
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII ^e SIÈCLE.....	80
<i>Vénus corrigeant l'Amour</i>	
JOSEPH CHINARD.....	82
<i>Officier de l'armée républicaine</i>	
JOSEPH CHINARD.....	84
<i>Portrait de Dominique-Jean Larrey (1766-1842)</i>	
JOSEPH-CHARLES MARIN.....	86
<i>Projet de monument funéraire avec une figure de pleureuse</i>	
JOSEPH-CHARLES MARIN.....	90
<i>Portrait de jeune femme</i>	
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX ^e SIÈCLE.....	92
<i>Daniel dans la fosse aux lions</i>	
ENGLISH NOTES.....	94

SCULPTEUR PADOUAN

VERS 1510

Scène à l'antique (?)

Terre cuite, avec traces de patine couleur bronze

H. 34 cm ; L. 16 cm ; P. 31 cm

Une guirlande de vigne couronne la tête du cavalier hirsute qui voyage juché sur un âne en jouant de la *lira da braccio*. Il est vêtu d'une pelisse déchirée, qui laisse à découvert bras et jambes musclés, et porte des sandales et des chausses à mi-mollet (signalons ici l'unique lacune évidente de cette terre cuite, le pied droit du personnage). L'âne est escorté par quatre enfants vêtus de tuniques sans manches. Ils sont divisés en deux paires, et ceux à l'arrière lisent un recueil. Ce singulier cortège évoque les compositions classiques, comme le *thiasos* escortant Dionysos en Inde. Dans ce cas précis, la procession de la divinité comprend Silène chevauchant un âne, entouré de satyres. La branche de vigne qui couronne notre cavalier semble en effet renvoyer à un contexte bachique, mais l'hirsutisme du visage et le physique sec sont évidemment inconciliables avec la figure de Silène. Ces caractéristiques physiques s'adapteraient mieux à Héphaïstos, qui dans la peinture de vases grecs entre dans l'Olympe à dos de mulet, mais l'instrument de musique et la couronne de pampres ne s'adaptent pas au forgeron mythologique. La définition de l'iconographie et l'identification d'une source littéraire précise nécessiteraient une recherche approfondie que nous n'avons pas eu le temps de mener pour cette première publication.



Fig. 1



Bibliographie : Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Vienne, 1927
 Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, « Rinascimento di terra e di fuoco : figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio », dans Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli (dir.), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, Trento, 2008, p. 17-57
 Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli (dir.), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, Trento, 2008



Fig. 2

Le style permet en revanche de formuler quelque hypothèse pour la date et le lieu d'exécution de cette sculpture. Les vêtements lacérés des enfants, le surprenant réalisme avec lequel l'animal et son mors de cuir sont décrits, la ferme volonté de mettre en évidence des détails purement anecdotiques, comme la gourde qui pendouille au flanc du cavalier, renvoient à deux terres cuites padouanes, également hautes d'un peu plus de 30 centimètres, mais représentant une figure isolée, et modelées probablement durant la dernière décennie du xv^e siècle : le supposé *Paysan au repos* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (Inv.-Nr. KK_7345) et le *Tireur d'épine (Spinario)* (fig. 1) du Bode Museum de Berlin (Inv.-Nr. 204). À partir des études de Leo Planiscig (1927, p. 105-108), ces deux pièces se sont imposées dans la littérature comme œuvres de jeunesse d'Andrea Riccio, protagoniste majeur de la sculpture en terre cuite et de la toreutique dans le Padoue du premier tiers du xvi^e siècle : une hypothèse d'attribution à laquelle a donné crédit récemment Giancarlo Gentilini (dans *Rinascimento* 2008, p. 61, 65). Après tout, non seulement des raisons stylistiques, mais aussi l'iconographie inhabituelle de ce petit groupe de terre cuite, imprégné de réminiscences de l'antique, s'intègrent bien dans le climat cultivé de la cité universitaire vénète. Toutefois, à la différence des statuettes de Vienne et Berlin, l'œuvre en examen n'entre pas dans le cadre de la réflexion sur des prototypes hellénistiques précis, comme justement le *Spinario* ou la *Vieille femme ivre*, aujourd'hui aux Musei Capitolini de Rome, néanmoins ces trois œuvres ont en commun des dettes à l'égard de Bartolomeo Bellano, maître présumé de Riccio, et leur adhésion au supposé *Paduanische Naturalismus*.

Au terme du xv^e siècle, deux voies menant au naturalisme s'ouvrent aux sculpteurs padouans : d'un côté le langage rude et pour ainsi dire barbare de Bellano, « *lessico aspro e per così dire barbarico* » (Bacchi-Giacomelli 2008, p. 25) ; de l'autre il y a les figures imprégnées d'une énergie vitale « *perverse da un'energia vitalissima* » (Aldo Galli dans *Rinascimento* 2008, p. 254) de l'artiste originaire de



Fig. 3

Crema Giovanni de Fondulis, dont on sait aujourd'hui qu'il fut indispensable aussi pour le jeune Riccio. L'auteur de notre terre cuite semble ceci dit plus tourné vers la première voie, celle menant à Bellano. Par exemple, les souliers, de lointaine ascendance donatellesque, semblent étudiés sur ceux des *putti* porte-blason du monument Roccabonella à San Francesco Grande de Padoue (fig. 2), œuvre ultime de Bellano, mort peu après 1495 ; la chevelure touffue de nos figures est également un indice de la parenté avec les deux *spiritelli* en bronze de l'église franciscaine.

La sculpture en terre cuite de la Renaissance padouane est cependant un champ en grande partie encore magmatique. Le démontre le fait que la reconstitution de la personnalité de Giovanni de Fondulis, fondamentale pour l'évolution de la plastique à Padoue, n'ait été faite que dans la dernière décennie, c'est-à-dire quand Giuliana Ericani (dans *La scultura* 2006, p. 92-94) a démontré par voie documentaire l'exécution par l'artiste crémasque du *Baptême* du Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. S192 C ; voir *idem*, *Rinascimento* 2015). Des artistes actifs autour de 1500 restent encore entourés de mystère, tels Antonio Antico, le gendre de Giovanni de Fondulis, à qui est attribué *L'Apôtre* de l'Art Museum de Worcester, ou bien Domenico Boccasari, à qui l'on doit les *Saint Jacques* et *Saint Philippe* sur l'autel de Saint-Nicolas de Tolentino dans l'église des Eremitani de Padoue (1495), tandis que demeurent d'attribution incertaine, par exemple, les statues plus tardives (en terre cuite) sur l'autel marial adjacent, œuvres déjà de la seconde décennie du xvi^e siècle : ce sont des œuvres sur lesquelles un important article de Giancarlo Gentilini (1996) a attiré l'attention.

Il est donc probable que notre terre cuite ait été réalisée au début du xvi^e siècle, comme le suggère l'air rêveur avec lequel notre mystérieux cavalier joue de la lyre. Les grandes moustaches et la longue barbe ondoyante, en outre, font de ce singulier personnage le jumeau de la créature marine fantastique au centre de la célèbre gravure de Jacopo de' Barbari *Triton et Néréide* (fig. 3), dont la datation peut justement être fixée dans les premières années du xvi^e siècle (Giorgio Marini, dans *Rinascimento* 2008, p. 368-369, cat. 61).

Luca Siracusano

Giuliana Ericani, « Giovanni de Fondulis. Un importante capitolo della scultura rinascimentale padana », dans Paola Venturelli (dir.), *Rinascimento cremasco. Arti, mestieri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Milan, 2015, p. 69-81
Giancarlo Gentilini, « Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento », *Nuovi studi*, n° 1, 1996, p. 29-46
Vittorio Sgarbi (dir.), *La scultura al tempo di Andrea Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, Milan, 2006

ITALIE

XVI^E SIÈCLE*Dieu Fleuve*

Terre cuite

H. 31,7 cm ; L. 49,5 cm ; P. 23,2 cm

Cette sculpture figure un homme d'âge mûr, nu, accoudé à une jarre d'où s'échappe de l'eau en de flots puissants. Sa position lascive, accentuée par ses longs membres fins et souples, contraste avec la vieillesse des traits de son visage, marqué par une barbe et une chevelure fournie. De sa main droite, il retient une imposante corne d'abondance regorgeant de fruits dont l'embouchure se termine entre ses jambes.

Cette exceptionnelle terre cuite, modelée avec souplesse, est une allégorie de Fleuve, comme le montre la jarre. Les sculpteurs italiens de cette époque avaient un goût très prononcé pour ce type de représentation, comme Niccolò Tribolo (1500-1550), qui utilisait la terre cuite comme *modello* pour des compositions plus vastes, et notamment des décors de fontaines, dont les qualités exigées étaient d'être regardées sous tous les angles. Notre *modello* en est un parfait exemple.



PIERRE DE FRANQUEVILLE (OU FRANQUEVILLE OU FRANCAVILLA) (ATTRIBUÉ À)

CAMBRAI 1548-PARIS 1615

Myrrha changée en arbre

Terre cuite

H. 52 cm ; L. 32 cm ; P. 16 cm

Au dos du piédestal sont gravées les initiales « P F »

Le groupe représente deux personnages debout, un homme assez âgé et barbu et une jeune femme dont les membres et le sommet de la tête se transforment en tronc et en branches d'arbre. Le bras droit de la femme et la partie supérieure de son bras gauche ont été volontairement sectionnés par l'artiste, qui a ménagé une cavité dans laquelle venaient vraisemblablement s'insérer des éléments réalisés dans un autre matériau, symbolisant la métamorphose de Myrrha. Son visage, qui se tourne vers la gauche, montre un désarroi profond. Elle est totalement nue. Le personnage masculin est également nu, sauf une draperie qui enveloppe son épaule droite et, tombant par derrière, repaît entre ses jambes. Son expression est aussi d'une intense détresse. Il passe son bras droit autour du cou de la femme, comme pour la retenir, et presse sa main gauche contre sa propre poitrine.

Cette composition dramatique se réfère indubitablement à un épisode relaté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, au livre X, dans un chapitre long et circonstancié qui ne semble pas avoir inspiré nombre d'artistes. Pygmalion, roi de Chypre, tombe amoureux de la statue d'ivoire qu'il a fait sculpter. Vénus, ayant pitié de lui, insuffle la vie à cette Galatée, qui, par la suite, devient la mère de Paphos et de Cinyre (ou Cinyras). Ce dernier est le père de Myrrha, qu'il entreprend de marier. Mais une des furies inspire à la jeune fille un amour ravageur et exclusif pour son père. Ovide raconte comment une servante perverse arrange une rencontre nocturne, aveugle et incestueuse, à l'insu du père. De cette union interdite, Myrrha se retrouve enceinte et prend la fuite devant son père que l'on a entre temps éclairé sur ce drame intime. Elle veut mourir pour se punir de sa passion infâme et, au moment où son père l'a rejointe, les dieux ont pitié de son désespoir et la transforment en un arbre, qui sera le myrte.





Le sculpteur traduit cette métamorphose à son acmé et ne craint pas de montrer le personnage féminin commençant à se transformer en arbre. Plus tard, on le sait, le Bernin osera la même opération dans son groupe *Apollon et Daphné*, drame cette fois du désir amoureux et impétueux du dieu et non plus de l'inceste, mais, là encore, c'est l'Ovide des *Métamorphoses* qui fournit le sujet. Si le groupe de Myrrha n'est pas emporté par la fougue baroque du Bernin, sa mise en scène n'en est pas moins dramatique. Faut-il s'étonner en tout cas que deux artistes, qui ne sont pas vraiment contemporains, s'attachent à cette action délicate de la transformation d'un corps humain en végétal ?

Les initiales au dos de l'ouvrage incitent à proposer comme auteur le nom de Pierre de Franqueville, un sculpteur qui a laissé une œuvre abondante et occupe une place qui n'a pas été assez appréciée aujourd'hui, alors que ce fut un des maîtres importants dans la transition de la sculpture maniériste à celle qui aboutit au baroque. Ce groupe inédit est sans doute une bonne illustration de cette inflexion. Franqueville fait partie de ces artistes que l'on peut dire européens, car on les voit évoluer sur plusieurs chantiers de notre continent. Il est né à Cambrai – ville flamande qui n'était pas encore française à cette époque –, Cambrai où la sculpture était à l'honneur, notamment avec Jacques Dubrœucq, le premier maître de Franqueville. Le jeune homme ambitieux entame à Paris son voyage et le poursuit, à la suite de recommandations qu'il sait manier habilement, par Innsbruck, en terre impériale, où il travaille dans les ateliers d'Alexander Colyn, et qui n'est qu'une étape pour Rome, l'eldorado des artistes de ce temps. Mais c'est à Florence qu'il se fixe de longues années, devenant le disciple, et vite le plus important, de Jean de Bologne (ou Giambologna, on italianise les noms à cette époque), d'ailleurs un compatriote. Il s'impose, reçoit maintes commandes, aussi bien de sujets religieux que profanes ; et il est si apprécié et célèbre que le roi de France Henri IV l'appelle pour en faire son sculpteur, la reine Marie de Médicis servant d'intermédiaire. C'est à Paris, notamment avec le monument équestre du roi sur le Pont Neuf, commencé par son maître Jean de Bologne, qu'il terminera une carrière féconde et honorée, son œuvre réservant encore des surprises. Sans doute faut-il y inclure ce groupe au sujet plutôt insolite, qu'il est difficile de placer chronologiquement, faute de document, assurément une commande privée, dont il n'a fourni que le *bozzetto* et qui n'a pas connu de traduction en marbre, matière dont il était virtuose. Franqueville était un familier de la mythologie ; il a laissé des statues de Vénus, d'Apollon, de Janus, d'Orphée (cette dernière est au Louvre). Le groupe de sa main qui se rapprocherait le plus de celui de Myrrha est sans doute celui du *Temps qui enlève la Vérité*, aujourd'hui dans le parc du château de Pontchartrain, qui entremêle un personnage masculin et une figure féminine, avec une science qui annonce l'*Enlèvement de Proserpine* par Pluton du Bernin. Il est peut-être téméraire de proposer ce double rapprochement avec le maître italien du baroque. Il est en tout cas évident que Franqueville est un maillon, comme on l'a dit, de la chaîne qui conduit du maniérisme au baroque, où les Enlèvements vont se succéder. L'anatomie de sa Myrrha, avec ses seins peu proéminents, et la construction de son visage sont à rapprocher de ses autres figures féminines, comme celle de la Vérité précitée, mais aussi d'une de ses œuvres les plus connues, *Le Printemps* du pont de la Sainte-Trinité sur l'Arno à Florence, ou encore *Les Déesses* de Windsor. Quant à l'anatomie puissante et bien charpentée de Cinyre et au traitement de sa barbe et de ses cheveux, on peut les observer, par comparaison, dans ses statues de Moïse et d'Aaron de l'église San Croce de Florence, où les références à Michel-Ange sont certes évidentes, mais dont le réalisme tourmenté et l'envol de la draperie de l'épaule au sol et surtout le pathétique du visage sont à mettre au bénéfice d'un pressentiment du baroque.

Franqueville signait assez fièrement ses œuvres accomplies. Il se sera contenté ici de graver ses initiales, mais qui autorisent à oser proposer d'ajouter ce projet non abouti à l'œuvre de ce sculpteur, qui, comme nombre de ses compatriotes, a parcouru l'Europe, itinéraire qui annonce celui d'autres artistes, par exemple Gabriel de Grupello, autre Flamand, une centaine d'années plus tard. Il mérite assurément, par ses créations et ses commandes prestigieuses, une étude plus attentive qui confirmera sa place parmi les grands de l'art du relief.

François Souchal

GIOVANNI BELLANDI (ATTRIBUÉ À) CONNU À PARTIR DE 1608-MILAN 1626

Allégorie de la Charité
Terre cuite
H. 31,7 cm ; L. 37,7 cm ; P. 4 cm

La figure féminine entourée de trois enfants dans des attitudes dynamiques représente, comme il est d'usage, l'allégorie de la Charité chrétienne. La scène se déroule dans un paysage auquel font cadre deux arbres, l'un vivant, l'autre mort, qui font allusion, selon une iconographie assez répandue, à l'opposition entre la vie spirituelle en religion et la mort de l'âme hors d'elle.

Un relief de marbre du *Massacre des innocents* (fig. 1) de composition similaire se trouve dans les dédales de la toiture du Duomo de Milan. Publié par Rossana Bossaglia en 1973 (Rossana Bossaglia, « Scultura », dans *Il Duomo di Milano*, II, Milan, 1973, p. 163, fig. 222) et plus jamais pris en considération dans les études depuis, ce relief montre une figure assise entourée de trois enfants occis par les sbires d'Hérode représentés dans des poses ébouriffées de la même manière. Par ailleurs, la grande croix qui occupe toute la partie gauche de la composition suggère que, à travers l'épisode du massacre, soit illustrée une allégorie de la Foi chrétienne. Ce bas-relief se trouve dans une zone actuellement non visitable ; d'après la mauvaise photographie disponible, il semblerait d'un auteur différent, mais donne toutefois une première indication du contexte dans lequel situer le créateur de la terre cuite en examen. Mais l'idée d'un rapprochement étroit entre les deux œuvres comme faisant partie d'un même projet réalisé par divers artistes cherchant à représenter les Vertus théologiques (Foi, Espérance, Charité) doit rester dans le domaine des hypothèses.



Fig. 1





Fig. 2

À première vue, *La Charité* trouve des équivalents immédiats dans la peinture lombarde des premières décennies du XVII^e siècle : l'agitation de la composition, avec les *putti* dans des poses acrobatiques, semble venir directement des tableaux de Morazzone (1573-1626), de Cerano (1573-1632) ou de Daniele Crespi (1598-1630) encore jeune ; la physionomie expressive des visages rappelle en particulier ceux peints par Cerano, tandis que, pour la façon dont est conçue la coiffure, agrémentée de rubans et de voiles, l'auteur semble avoir à l'esprit le langage sophistiqué de Giulio Cesare Procaccini (1574-1625).

À partir de la deuxième décennie du XVII^e siècle, dans la mouvance de l'école de sculpture du Duomo de Milan, s'affirme une nouvelle génération de sculpteurs particulièrement sensibles aux accents expressifs mis en scène par les peintres contemporains. Ces derniers quant à eux sont souvent directement impliqués dans le monde des arts plastiques : depuis 1598, Camillo Procaccini (1546-1626) fournit des modèles graphiques aux sculpteurs et aux graveurs (pour un résumé de ces activités, voir Susanna Zanuso, « The "Crucifixion" and the "Last Supper" : Two Bronzes by Francesco Brambilla for Milan Cathedral », dans *The Burlington Magazine*, vol. CLVII, n° 1352, novembre 2015, p. 767 et note 20) ; Giulio Cesare Procaccini commence sa carrière artistique comme sculpteur avant de passer définitivement à la peinture (Giacomo Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini : documenti e testimonianze*, Milan, 1991) ; Cerano, auteur lui aussi d'œuvres plastiques parmi lesquelles les stucs de 1601-1603 d'une des chapelles de l'église de Santa Maria presso San Celso, finira à partir de 1629 par superviser tous les travaux de sculpture de la cathédrale, réalisant, entre autres, les splendides cartons des reliefs des portes de la façade, qui seront traduits en marbre par Andrea Biffi (vers 1580-1630), dernier représentant de sa génération, et les plus jeunes, Giovan Pietro Lasagna (mort en 1658) et Gaspare Vismara (mort après 1651) (voir Rossana Bossaglia et Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milan, 1978, p. 28, cat. 205-213 ; pour Cerano sculpteur : Marco Tanzi, « La "Madonna" di San Celso e una proposta per Cerano scultore », dans *Prospettiva*, n° 78, 1995, p. 75-83 ; Paola Venturelli, « Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano : disegno e arti della modellazione », dans *Arte cristiana*, vol. XCII, n° 826, 2005, p. 57-67).



Fig. 3

Parmi les sculpteurs de ce contingent particulier, l'excentrique Giovanni Bellandi semble le meilleur candidat comme auteur de la *Charité*. En 1619, de son vivant donc, il est ainsi décrit par le connaisseur d'art Girolamo Borsieri : « Giovanni Bellano [per Bellandi] aveva già nome tra gli scultori principali ed attendeva alla loro professione ma pare che voglia imitare Giulio Cesare Procaccino curando più tosto il pennello che lo scalpello » (Girolamo Borsieri, *Il Supplemento della nobiltà di Milano*, Milan, 1619, p. 66) [« Giovanni Bellandi [pour Bellandi] avait déjà un nom parmi les sculpteurs principaux et s'appliquait à cette profession, mais il semble qu'il voulait imiter Giulio Cesare Procaccini, soignant plus le pinceau que le ciseau »]. Artiste dont on sait très peu de chose et sur lequel manque une étude monographique récente, Bellandi a à son actif seulement quatre marbres identifiés avec certitude et entièrement autographes – trois au Duomo et un à la chartreuse de Pavie –, tous d'une telle qualité visionnaire et d'une telle audace de composition par rapport à ceux de ses contemporains qu'ils s'imposent vivement à notre attention. Jusqu'à présent, en revanche, aucun *modello* de terre cuite n'avait été identifié. On ignore tout de sa formation, et les premiers documents qui attestent de sa présence parmi les sculpteurs du Duomo en 1608 semblent confirmer son absence du chantier avant cette date (Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano – dorénavant AVFDMi –, Ordinazioni Capitolari, 21, fol. 161v).

Mort en 1626, encore jeune étant donné que l'aîné de ses fils avait alors seulement 10 ans (AVFDMi, c.139/12, n.3), il avait pourtant réussi à acquérir un prestige particulier auprès de ses contemporains, malgré la brièveté de son activité. En plus de ses œuvres, au moins deux événements jamais cités dans les sporadiques mentions modernes sur l'artiste nous renseignent sur ses mérites : en septembre 1621, il fut chargé de l'estimation à Piacenza des ornements en bronze du piédestal de la *Statue équestre de Ranuccio Farnèse* de Francesco Mochi (M. De Luca Savelli, « Regesto », dans *Francesco Mochi 1580-1654 in occasione delle mostre per il quarto centenario della nascita*, Florence, 1981, p. 124), et en 1624-1625 il fut l'instigateur, avec l'ingénieur Giovanni Paolo Bisnati, d'une enquête sur les actes de Fabio Mangone, ingénieur alors en poste auprès de la Fabbrica del Duomo de Milan (Milan, Biblioteca Ambrosiana, cod. S 123 sup.).



Fig. 4

Ses œuvres les plus connues sont des reliefs pour la ceinture du chœur du Duomo, comme les *Scènes de la vie de la Vierge*, marbres dont il est impossible de sous-évaluer l'originalité ainsi que la syntonie frappante avec la peinture de Cerano et ses émules lombards. Sont entièrement autographes les reliefs de *La Déposition du Christ* (1617-1619) (fig. 2) et des *Noes de Cana* (1620-1623) (fig. 3). Une intervention marginale (1621-1623) est attestée dans *La Naissance de Jésus* que Marco Antonio Prestinari avait laissée inachevée à sa mort en 1621, tandis qu'à son tour Bellandi mourut avant de terminer *L'Érection de la croix*, achevée par Gaspare Vismara (AVFDMi, c.139/12 ; et AVFDMi, Mandati, *ad annum*). Beaucoup plus compliqué est le destin critique de la première œuvre attestée par les documents : le grand et surprenant *Saint Michel et le Démon* (fig. 4), aujourd'hui placé dans la chapelle de San Giovanni Bono. D'abord considéré comme sculpture de Bellandi dans la littérature artistique, depuis l'époque du déjà cité Girolamo Borsieri (1619) jusqu'à l'ouvrage fondamental d'Ugo Nebbia sur les reliefs du Duomo (Ugo Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milan, 1908, p. 220), l'œuvre aux « *caratteri estremamente moderni* » suscita en 1973 « *qualche perplessità* » à Rossana Bossaglia qui opta en 1978 pour son attribution à un artiste de la fin du XVIII^e siècle, tout en attribuant à Bellandi un autre *Saint Michel et le Démon* conservé dans les réserves du Museo del Duomo : une idée contraire à toutes les preuves documentaires, qui toutefois a trouvé de nombreux partisans

jusqu'à une date récente (Bossaglia 1973, *op. cit.*, p. 160 note 66 et p. 163 note 96 ; Bossaglia-Cinotti, 1978, *op. cit.*, p. 27, cat. 187, fig. 199). Récemment, en effet, l'identification du *Saint Michel* de Bellandi à la sculpture sur l'autel de San Giovanni Bono, citée à partir de 1611, a été confirmée par Giulio Bora (Giulio Bora, « *Giovanni Stefano Montalto e la grafica* », dans *Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto, due pittori trevigliesi nella Lombardia barocca*, actes du colloque, Treviglio, Auditorium del Centro Civico Culturale, 12 avril 2014, sous la direction d'Odette D'Albo, Milan, 2015, p. 64-65), qui pense également que Bellandi, peintre ainsi que sculpteur selon le texte de Borsieri, peut être « *verosimilmente* » identifié au « *Maestro del San Sebastiano Monti* », peintre dont la personnalité artistique a été reconstituée seulement récemment (voir Francesco Frangi, *Daniele Crespi. La giovinezza ritrovata*, Milan, 2012, p. 72-85, fig. 37-49). En attendant que Giulio Bora publie, comme prévu, les résultats de ses recherches sur ce sujet, on ne peut qu'être d'accord avec le fait que les sculptures de Bellandi partagent avec les tableaux du Maestro del San Sebastiano Monti « *il sofisticato linguaggio di Giulio Cesare Procaccini insieme a evidenti tratti tipologici e espressivi ceraneschi, tutti intesi in un'accezione affatto personale* » [« le langage sophistiqué de Giulio Cesare Procaccini et d'évidents caractères typologiques et expressifs de Cerano »].

Tandis que l'identification des statues *Sainte Cécile* et *Saint Théodore* commandées par la cathédrale en 1610-1612 est incertaine, la dernière œuvre de notre sculpteur dont on soit sûr, par ailleurs la seule réalisée hors de la capitale du duché, est *L'Assomption de la Vierge* (fig. 5) de la chartreuse de Pavie de 1616, tellement semblable aux figures qui apparaissent dans les reliefs de la ceinture du chœur milanais qu'il n'y a pas de doute sur son attribution (Susanna Zanuso, « *La scultura del Seicento negli altari del transetto* », dans *AA. VV., La Certosa di Pavia*, Parme, 2006, p. 188).

Ayant reconstruit à grands traits les points sûrs de la carrière artistique de Giovanni Bellandi, il reste à confronter *La Charité* avec les autres œuvres. La ressemblance est frappante entre le profil de cette dernière et celui du *Saint Michel* du Duomo : tous deux caractérisés par l'attache sans courbure du nez au front et la partie inférieure du visage de proportions réduites ainsi que le menton en pointe, avec la bouche très petite à la lèvre supérieure proéminente. On peut aussi observer comme la volute circulaire formée par le drapé sur le flanc droit de *La Charité* trouve un équivalent précis dans le motif sculpté sur le flanc du *Saint Michel* ; dans ce cas le reste du manteau s'ouvre en éventail, solution audacieuse et inédite dans la sculpture en marbre de ces années, et, dans ce détail également, l'analogie est claire avec le manteau de *La Charité* qui se gonfle sur le fond du relief. Dans les deux œuvres, le même objectif est évident, à savoir reproduire les effets expérimentés dans la peinture contemporaine, mais le sculpteur a plus de succès avec la terre cuite, matériau qui par nature permet un rendu plus souple et harmonieux. Enfin les racines nues rapidement modelées de l'arbre à droite de *La Charité* apparaissent aussi, réalisées avec plus de finesse, dans le piédestal naturaliste du *Saint Michel*. Sans sous-estimer la difficulté d'attribuer une nouvelle œuvre à un artiste encore aussi peu étudié et dont on ne connaît aucun autre *modello* en terre cuite, l'hypothèse que *La Charité* puisse effectivement être une œuvre de Giovanni Bellandi se consolide en observant les *putti* aux pieds de la Vierge de la chartreuse de Pavie de 1616 (fig. 6) : proches parents des *putti* cités que Cerano modelait en stuc à Santa Maria presso San Celso, ils ont la même vitalité ébouriffée et la même physionomie loufoque et expressive de ceux du *modello* ici présenté.

Susanna Zanuso

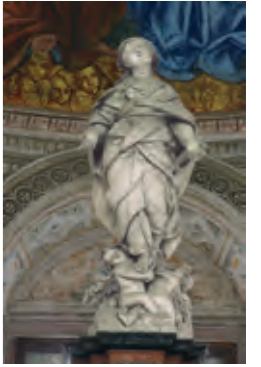


Fig. 5



Fig. 6

ALESSANDRO ALGARDI

BOLOGNE 1595-ROME 1654

La Décollation de saint Paul

Médaille en terre cuite

D. 49 cm



Fig. 1

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

Notre grand médaillon en terre cuite représente le martyr de saint Paul décapité en l'an 64, le même jour que saint Pierre, au moment des persécutions de Néron. Le rapport évident entre cette terre cuite et le médaillon de bronze, placé sur l'autel majeur de l'église San Paolo Maggiore à Bologne (fig.1), d'un diamètre identique, et la comparaison avec les autres exemplaires connus sont sans équivoque. Ici, la finesse et l'extraordinaire qualité du modelé différencient ce relief des autres exemplaires en terre cuite, jusqu'à présent connus (Florence, Bargello, 55 cm ; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 44,5 cm ; Rome, Palazzo Venezia, réduction rectangulaire de 38 x 35 cm), qui tous apparaissent comme des dérivations contemporaines de qualité variable, mais toujours assez inférieure (voir Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985, p. 372-376). Ici, la rapidité sommaire mais aussi la légèreté et l'élégance avec lesquelles sont définis les figures et le fond rappellent les reliefs en argile autographes, mais aussi les très beaux dessins effilés de l'Algardi. La figure féminine drapée, en proie à la douleur, à l'extrême gauche, semble plus dessinée à l'encre que modelée. En dépit de quelques manques visibles, le remarquable niveau de qualité de l'œuvre et les caractéristiques du relief permettent de considérer que nous sommes ici en face d'un *modello* original d'Alessandro Algardi. En ce qui concerne sa provenance, certains inventaires anciens attestent la présence d'un *modello* en terre cuite, considéré original (cité à la Casa Avila à Rome en 1657 et parmi les terres cuites Farsetti vers 1800 : voir Montagu, *op. cit.*). S'il est évidemment difficile de démontrer qu'il s'agit de cet exemplaire aujourd'hui revenu à la lumière, il est toutefois possible de supposer qu'il s'agit du modèle conservé dans les mains d'un célèbre membre de la famille commanditaire de l'œuvre bolognaise : Jennifer Montagu a pu documenter que, en 1649, Virgilio Spada paie un cadre rond et doré pour un « médaillon d'argile de saint Paul ». L'œuvre ne se trouve pas dans les inventaires Spada, mais il est possible qu'elle soit restée dans les collections familiales jusqu'à la moitié du *settecento* (voir Montagu, *op. cit.*, p. 373) et qu'elle ait conservé le *modello* le plus proche du bronze qu'elle avait elle-même commandé. La terre cuite, objet de cette étude, présente toutes les caractéristiques pour être identifiée avec ce *modello*.

Tomaso Montanari



NICOLAS COUSTOU (ATTRIBUÉ À) LYON 1658-PARIS 1733

Commode en Hercule

Terre cuite

H. 54,5 cm ; L. 16,5 cm ; P. 14,5 cm



Fig. 1



Fig. 2

Fils de sculpteur et neveu d'Antoine Coysevox, dont il suit l'enseignement, Nicolas Coustou séjourne à Rome de 1683 à 1686, après avoir remporté le grand prix en 1682. Sa réception à l'Académie royale avec un bas-relief, *Apollon montrant à la France le buste de Louis XIV* (Paris, musée du Louvre), marque le début d'une longue carrière où l'artiste est employé avec constance par les Bâtiments du Roi. Il exécute des travaux pour l'église des Invalides (Saint-Louis, marbre, *in situ*) et surtout pour le parc du château de Marly où se découvrent toutes les facettes de son talent. Des groupes classiques (*Méléagre tuant un cerf*, 1703-1706, *in situ*) ; un type physique idéalisé (*Nymphe au carquois*, marbre, 1710, Paris, musée du Louvre) ou encore emprunté à l'antique (*Adonis se reposant de la chasse*, marbre, 1710, Paris, musée du Louvre), parfois teinté par un dynamisme emprunté au Bernin (*Apollon poursuivant Daphné*, marbre, 1717, Paris, musée du Louvre). La grande *Vierge de Pitié* (marbre, 1725) – qui orne le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris, où s'unissent à la fois une grande retenue stylistique et un pathétisme expressif issu du Grand Siècle – constitue certainement son chef-d'œuvre, faisant habilement la transition du style louis quatorzain vers une plus grande souplesse et fantaisie. Découverte en 1507 dans le jardin d'une maison du Campo dei Fiori, la statue antique, représentant l'empereur Commode en Hercule, est placée dans une niche de la cour du Belvédère (fig. 1). Figurant dès lors comme l'une des sculptures antiques les plus remarquables à admirer dans la Ville éternelle, le Primatice en réalise un moulage qu'il fait fondre en bronze pour le roi François I^{er}, après 1540. Un siècle plus tard, au cours de son séjour comme pensionnaire à l'Académie de France, Nicolas Coustou est chargé à son tour d'en exécuter une copie en marbre pour le roi (Versailles, jardins du château, côté nord du bassin de Latone). À la différence d'autres antiques sculptés pour la Couronne, Coustou procède à quelques changements visibles. Au lieu de faire figurer l'enfant Hylas que le héros a fait enlever après avoir tué son père, l'artiste préfère évoquer un autre épisode en présentant, sur la paume de sa main, les trois pommes d'or du jardin des Hespérides, rendant son œuvre plus esthétique tout en restant fidèle à l'original (fig. 2). Dans sa biographie sur le sculpteur, Cousin de Contamine fait l'éloge de l'indépendance d'esprit du sculpteur : « Coustou qui n'admirait que le vrai Beau sans prévention pour le temps, pour le pays, ni pour le nom des auteurs, eut toujours les yeux sur la nature en faisant cet ouvrage. Loin de s'attacher à copier servilement comme sont les esprits prévenus, il prit le bon, y ajouta ce qu'il voyait y manquer et fit un autre Hercule Commode. » Si tous les élèves pensionnaires à l'Académie de France ont à charge de copier une œuvre antique, cette liberté d'esprit et particulièrement cette souplesse restent exceptionnelles pour l'époque et contrastent avec la rigueur de l'Académie – Colbert insistant beaucoup pour « faire travailler les jeunes sculpteurs à copier bien exactement ce qu'il y a de plus beau à Rome ». Ces qualités apparaissent également sur cette grande terre cuite. En plus du brio de son exécution, on retrouve une aisance inhabituelle dans le maniement du répertoire antique, et suffisamment d'habileté à créer une œuvre nouvelle, autant de qualités propres à Nicolas Coustou. Alors qu'habituellement la dépouille du lion de Némée nouée sur l'épaule lui couvre le dos et le bras gauche, ici Hercule tient le mufle de l'animal d'un geste impérieux, le reste de la dépouille retombant élégamment derrière l'athlète. Cachant habilement la nudité du héros dont il magnifie la musculature, l'artiste confère à son ouvrage une grande noblesse, mais aussi plus de vie, à l'image de l'œuvre de Versailles qui lui vaut un si bel hommage posthume.

Albéric Froissart





MASSIMILIANO SOLDANI BENZI

MONTEVARCHI 1656-FLORENCE 1740

Saint Pierre repentant
Sainte Madeleine pénitente

Terre cuite

Saint Pierre

H. 18,2 cm ; L. 12 cm ; P. 2,5 cm

Sainte Madeleine

H. 18,4 cm ; L. 12 cm ; P. 4 cm

C'est en 1675 que le jeune Massimiliano est envoyé par son père à Florence pour étudier. Il rencontre très vite Volterrano, qui l'introduit à l'école de dessin de la galerie grand-ducale. Présenté au grand-duc Cosme III, il en reçoit la commande de dessins pour des médailles et des portraits à fondre en bronze. Au début de 1678, il est à Rome, envoyé à l'académie du Palazzo Madama, où il étudie avec le peintre Ciro Ferri et le graveur Giovanni Pietro Trivani, duquel il apprend à travailler l'acier. Il reste à Rome jusqu'en 1681, date à laquelle Cosme III le fait revenir à Florence. C'est de cette époque que datent les nombreuses médailles qu'il envoie à Florence, notamment celles de ses maîtres Ciro Ferri et Ercole Ferrata, ainsi que les médailles exécutées pour Christine de Suède, qu'il connut à Rome grâce à Giovan Battista Gaulli.

Des années 1680 également datent les premiers moules d'acier pour battre monnaie. Dans le but de se perfectionner dans cette technique, il part dix mois à Paris travailler avec le médailleur Joseph Roëttiers ; on conserve de cette période de nombreuses lettres envoyées au grand-duc. Il réalise une médaille de Louis XIV, qu'il terminera à Florence, et dont les caractères stylistiques sont à la base de la médaille florentine. De retour à Florence, il s'emploie à la réorganisation de la monnaie et exécute des portraits des membres de la famille régnante. En 1683, il est nommé professeur à l'Accademia del Disegno et reçoit de Cosme III de nombreuses commandes d'orfèvrerie religieuse. Le *gran principe* Ferdinand apprécie aussi l'art de Soldani et lui demande plusieurs groupes et reliefs en bronze, dont une série des *Quatre Saisons*, réalisée de 1708 à 1711, destinée à être offerte à l'électeur Palatin. Sa réputation de bronzier lui vaut des commandes d'amateurs étrangers, parmi lesquels la reine Anne d'Angleterre, le duc de Marlborough et surtout le prince Johann Adam Andreas I^{er} de Liechtenstein, probablement un de ses meilleurs clients à partir de 1694, pour lequel il fera une série de bustes d'empereurs d'après l'antique et divers bas-reliefs à sujets mythologiques ou allégoriques, dont le *Temps dévoilant la Vérité*, de 1695-1697. Il travaillera également à la fin de sa vie pour le tombeau Marcantonio Zondadari, grand maître de l'Ordre de Malte, à la cathédrale de La Valette (1722-1725), puis pour celui de son successeur Manoel de Vilhena (1727-1729). Après sa mort, le marquis Carlo Ginori acquit auprès de ses héritiers beaucoup de modèles et de moules, dont il fit faire des copies en cire et en porcelaine.

Nous remercions le professeur Tomaso Montanari pour son attribution de nos deux bas-reliefs à Massimiliano Soldani Benzi, qui selon lui seraient des œuvres de jeunesse de l'artiste. On peut efficacement comparer nos plaquettes à d'autres bas-reliefs (certes de plus grande taille) de Soldani, par exemple *Le Christ au jardin des oliviers*, du Metropolitan Museum (fig. 1), en terre cuite, *La Bienheureuse Veronica Giuliani recevant les stigmates*, en bronze, au Bargello, ou bien *La Mort de saint François Xavier*, en bronze également, aussi au Bargello, ces deux dernières œuvres étant à dater vers 1697. On y retrouve cette même façon d'occuper les fonds soit avec des nuages, soit des rochers,





Fig. 1

comme sur nos plaquettes. Détail également comparable, les touffes d'herbes sauvages jaillissant d'interstices rocheux. On sait qu'en 1743 ou 1744 Ferdinando, le fils de l'artiste, vendit à la fabrique de porcelaine de Doccia des modèles en cire tirés des œuvres restant dans l'atelier de son père, mais nous ne connaissons ni bronze ni plaque en porcelaine d'après ces deux modèles.



JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

GRAZ 1656-VIENNE 1723

Sémiramis

Terre cuite

H. totale 60 cm ; L. 50 cm ; P. 35 cm

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

Tomaso Montanari



Fig. 1



GIUSEPPE MARIA MAZZA

1653-BOLOGNE-1741

Allégorie de la Sculpture

Terre cuite

H. 42,5 cm ; L. 23 cm ; P. 14 cm



Fig. 1

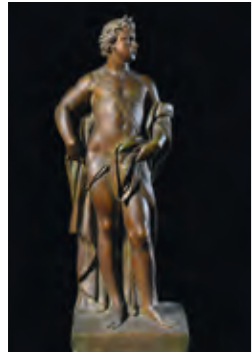


Fig. 2

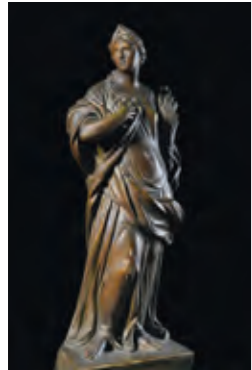


Fig. 3



Fig. 4

Cette très belle sculpture en terre cuite, réalisée vers 1720, ne semble avoir été réalisée comme *modello* pour une transposition en marbre ou en bronze, mais plutôt comme œuvre d'art autonome, destinée à l'ornement d'une collection d'amateur. Nous portons à le croire l'extrême finition de l'œuvre, son iconographie particulière (une allégorie de l'art même de la sculpture riche de références à la tradition classique, parmi lesquelles la grande tête féminine, mais aussi aux réalisations de la statuaire baroque : du *putto* à la Duquesnoy à l'insistance virtuose sur les plumes du coq) et aussi son style, qui ramène sans aucun doute à la grande saison de la sculpture bolognaise en terre cuite du XVIII^e siècle (voir essentiellement Eugenio Riccomini, *Ordine e vaghezza : scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologne, 1972, et *Vaghezza e furore : la scultura del Settecento in Emilia*, Bologne, 1977 ; Stefano Tumidei, « Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento : collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale », dans Renzo Grandi (dir.), *Presepi e terrecotte nei Musei Civici di Bologna*, Bologne, 1991, p. 21-51). Plus précisément, certaines comparaisons portent à attribuer notre *Allégorie de la sculpture* à la main de Giuseppe Maria Mazza. Le profil de la figure (du nez grec aux cheveux coiffés en arrière) est superposable, par exemple, à celui de la très belle *Madone* de jeunesse exposée parmi les collections du musée Davia Bargellini à Bologne (fig. 1). Dans cette même collection, les figures de Bacchus et Cérès offrent aussi des parallèles assez appropriés, que ce soit pour le rendu du drapé sur le nu comme pour la posture de la figure (fig. 2 et 3).

Il est de plus possible de mettre en étroite relation notre sculpture avec une *Allégorie de la Peinture* (de matériau et de dimensions identiques) présentée à la vente par Heim à Londres en 1981 et acquise par le Mead Art Museum d'Amherst aux États-Unis (fig. 4). Les deux figures sont pensées comme une paire, non seulement pour l'évidente complémentarité de sujet, mais aussi pour celle de leurs positions respectives, des gestes, des rapports avec les *putti* qui les accompagnent, ainsi que l'attribution de signes distinctifs identiques (comme les médaillons qui pendent à leur cou). Cette *Allégorie de la Peinture* porte (depuis son apparition chez Heim : *Art as Decoration*, Heim Gallery, exposition d'été 1981, n° 30) une attribution crédible à Angelo Gabriello Pio (1690-Bologne-1770). Il faut donc penser que les deux sculpteurs (le maître et l'élève) ont reçu commande de la part d'un amateur qui voulait les mettre en compétition et confrontation (selon une pratique attestée par d'autres exemples, voir Tumidei, *op. cit.*, note 47), réservant naturellement l'allégorie de la chère Sculpture au maître.

Les caractères de style de ces sculptures (qu'il serait beau de pouvoir revoir côte à côte) conduisent à dater cet épisode du retour de Pio à Bologne, c'est-à-dire peu après 1719. L'*Allégorie de la Sculpture* de Giuseppe Maria Mazza apparaît donc comme un parfait abrégé de la sculpture baroque, et surtout une sorte de rare autobiographie artistique : comme l'a dit un autre grand Bolognais, Annibale Carracci, les artistes doivent « *parlare con le mani* ».

Tomaso Montanari



SÉBASTIEN SLODTZ

ANVERS 1655-PARIS 1726

Buste d'homme

Terre cuite sur piédouche en marbre

H. 53 cm (68 cm avec le piédouche) ; L. 40 cm ; P. 26 cm

C'est par comparaison avec un buste conservé au musée de Cognac (fig. 1), signé et daté 1722, représentant l'auteur de théâtre Charles Dufresny (1657-1724), que le professeur Souchal, que nous remercions pour son aide, propose d'attribuer le nôtre à Sébastien Slodtz, artiste d'origine flamande, mais fondateur d'une dynastie d'artistes représentatifs du style Louis XV.



Fig. 1



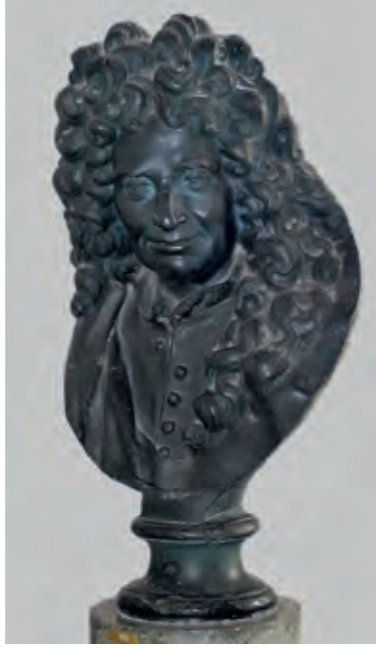


Fig. 2



Fig. 3

Fils d'un charpentier anversois, Sébastien Slodtz s'installe à Paris avant 1685, entrant dans l'atelier de Girardon. Deux de ses fils deviendront sculpteurs, deux autres peintres. Après plusieurs déménagements, il reçoit en 1699 un logement au Louvre, où il vivra jusqu'à sa mort, recevant à partir de 1709 une pension annuelle. Membre (et même recteur) de l'Académie de Saint-Luc, il ne fit en revanche jamais partie de l'Académie royale.

En tant que collaborateur de Girardon, Slodtz travaille essentiellement à Versailles, pour les allées et les bosquets du parc, mais aussi à Marly et au Trianon, sculptant des chapiteaux, des vases monumentaux et des groupes (*Hannibal, Protée et Aristée*). Il participe également au décor de la chapelle royale de Versailles, ainsi qu'au dôme des Invalides. Il crée par ailleurs des décors éphémères pour les services funèbres de Louis XIV et de divers membres de la famille royale.

Les portraits sont rares dans l'œuvre de Slodtz, puisque, en dehors du nôtre, on ne connaît que le buste de Cognac (et sa réplique autographe du musée de Chaalis, fig. 2) et le buste de Titon du Tillet, commissaire des guerres, signé et daté 1725 (en marbre), aujourd'hui dans la collection Wildenstein (voir *The Arts of France from François I^{er} to Napoléon I^{er}*, New York, Wildenstein & Co, 2005, n° 54). Il est probable que notre buste représente le même personnage que le buste de Cognac, avec lequel il montre de réelles similitudes.

L'identification du modèle du buste de Cognac est due à François Moureau, dans son étude monographique *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)* (Paris, Klincksieck, 1979), qui considère que la comparaison avec le portrait peint en 1724 par Charles Coypel, disparu, mais connu par une gravure (fig. 3), est à cet effet positive. Charles Dufresny, sieur de la Rivière, descendant d'Henri IV, fut un auteur relativement en vogue et le principal fournisseur de la Comédie-Italienne de 1692 à 1697, tout en débutant en même temps à la Comédie-Française, où il fera carrière jusqu'à sa mort, dirigeant de 1710 à 1714 *Le Mercure galant*. La comparaison des deux bustes et du portrait gravé montre l'antériorité du nôtre, tant le modèle y paraît plus jeune. Cheveux tombant nonchalamment sur l'épaule, col ouvert, Slodtz nous livre ici le modèle canonique d'un portrait « d'intellectuel ».



RENÉ CHAUVEAU

1663-PARIS-1722

Persée et la Méduse

(Étude pour le relief du grand escalier du palais royal de Stockholm)

Bas-relief en terre cuite

H. 58,7 cm ; L. 60,4 cm

Relief de forme presque carrée, cette terre cuite datant de 1699-1700 apparaît en parfait état de conservation. Elle représente le moment culminant du mythe de Méduse, tel qu'il est raconté, entre autres, par Ovide dans le livre IV des *Métamorphoses*. Persée fuit le regard pétrifiant de Méduse en la regardant seulement à travers l'image reflétée dans son bouclier de bronze (dans notre relief le bouclier porte encore imprimée l'image monstrueuse) et réussit ainsi à lui couper la tête : à cet instant, des gouttes de sang naît magiquement Pégase, le cheval ailé.

L'œuvre apparaît d'excellente qualité et montre clairement la main d'un sculpteur français de la toute fin du XVII^e siècle. Par voie stylistique, il est possible de préciser plus avant cette affirmation, en proposant l'attribution du relief au sculpteur René Chauveau.

Élève de François Girardon et beau-frère de Sébastien Slodtz, René Chauveau débute dans des commandes de grand prestige, travaillant à la fin des années 1680 au Grand Trianon de Versailles et ensuite à la coupole des Invalides à Paris. Nonobstant la perspective d'un succès certain, Chauveau accepte l'invitation du célèbre architecte Nicodème Tessin le Jeune, lequel, revenu de ses voyages en Europe, dirigeait, tel un Vasari suédois, la politique artistique et architecturale du roi Charles XII. Chauveau vécut à Stockholm de 1693 à 1700, laissant des œuvres importantes au palais royal, au palais Tessin et dans des églises.

Notre relief apparaît très proche justement de l'élégance quasi rococo des œuvres de la dernière phase du séjour suédois de Chauveau. En effet, Méduse, étendue au premier plan, trouve d'étroits parallèles dans les figures des Quatre Saisons qui apparaissent allongées de façon similaire dans d'autres reliefs en gesso placés au-dessus des portes du vestibule du palais Tessin à Stockholm (photographies dans François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV*, vol. I, Oxford, 1977, p. 98, n^{os} 18/1-18/4).

La figure du Printemps (*idem*, photographie n^o 18/1) est particulièrement semblable à Méduse dans la construction du drapé : le manteau est comme suspendu entre les seins gonflés, et les plis retombent en larges pans identiques.

Quant à Persée, en revanche, il trouve des échos facilement vérifiables dans d'autres œuvres du même milieu. Je pense surtout aux deux grandes statues en gesso, *Apollon* et *Minerve* (photographies p. 97 n^{os} 17/1 et 17/2), qui se trouvent situées dans des niches du même vestibule du palais Tessin abritant également les reliefs des Saisons. Les deux dieux et notre Persée ont la même corpulence, longue et effilée, et la même attitude, comme une danse éthérée et légère, déjà pleinement et magnifiquement XVIII^e siècle dans la façon de dématérialiser les corps et d'affiner les formes. Le profil de la tête casquée de Minerve est en outre parfaitement superposable à celui de Persée. Des parallèles encore plus convaincants, et même mieux, une connexion historique peuvent être mis en évidence avec la grande série des reliefs pour l'escalier monumental et la grande salle du palais royal de Stockholm (photographies p. 99). Il s'agit de quinze reliefs rectangulaires qui représentent autant de scènes mythologiques, toutes tirées justement des *Métamorphoses* d'Ovide. La construction et la composition des scènes, les typologies des corps, les formes des drapés, la façon de représenter les arbres et la végétation : tout apparaît comme sorti du même esprit et des mêmes mains que celles qui ont modelé notre relief. Celui-ci apparaît en particulier en étroite relation avec le relief qui, dans cette série,



représente justement Persée et Méduse (photographie n^o 20/i). Le corps de Méduse, son drapé et la figure dansante de Persée sont tellement proches de ceux de la terre cuite en examen que l'on imagine des variations au sein même de la genèse artistique. En d'autres termes, il faut penser que la terre cuite documente une première phase créatrice de la série suédoise, une phase dans laquelle les reliefs étaient prévus comme une forme tendant plus au carré (comme c'est encore le cas pour le relief *Jupiter chasse les géants de l'Olympe*).

Après avoir réalisé notre terre cuite, Chauveau a dû évidemment décider d'inverser la composition de la scène, mettant Persée au premier plan et Méduse au fond, et choisissant ainsi de changer le moment du mythe à représenter, en optant pour celui immédiatement précédent : quand Persée regarde le reflet sur son bouclier et s'apprête à frapper. Mais, nonobstant le changement compositionnel et narratif, les figures sont encore très semblables, presque jumelles : Méduse gît avec la même élégance, molle et sensuelle, enveloppée du même riche drapé, et Persée semble voltiger plus comme un danseur raffiné que comme un héros sanguinaire.

En conclusion, il ne s'agit pas seulement d'une heureuse restitution à un sculpteur de grande qualité et de beaux succès à son époque, mais de la possibilité de connaître un moment significatif et jusqu'alors non documenté de la genèse d'une série sculptée si prestigieuse et de destination royale.

Tomaso Montanari



JEAN-JACQUES CAFFIERI (ATTRIBUÉ À)

1725-PARIS-1792

Buste d'homme

Terre cuite

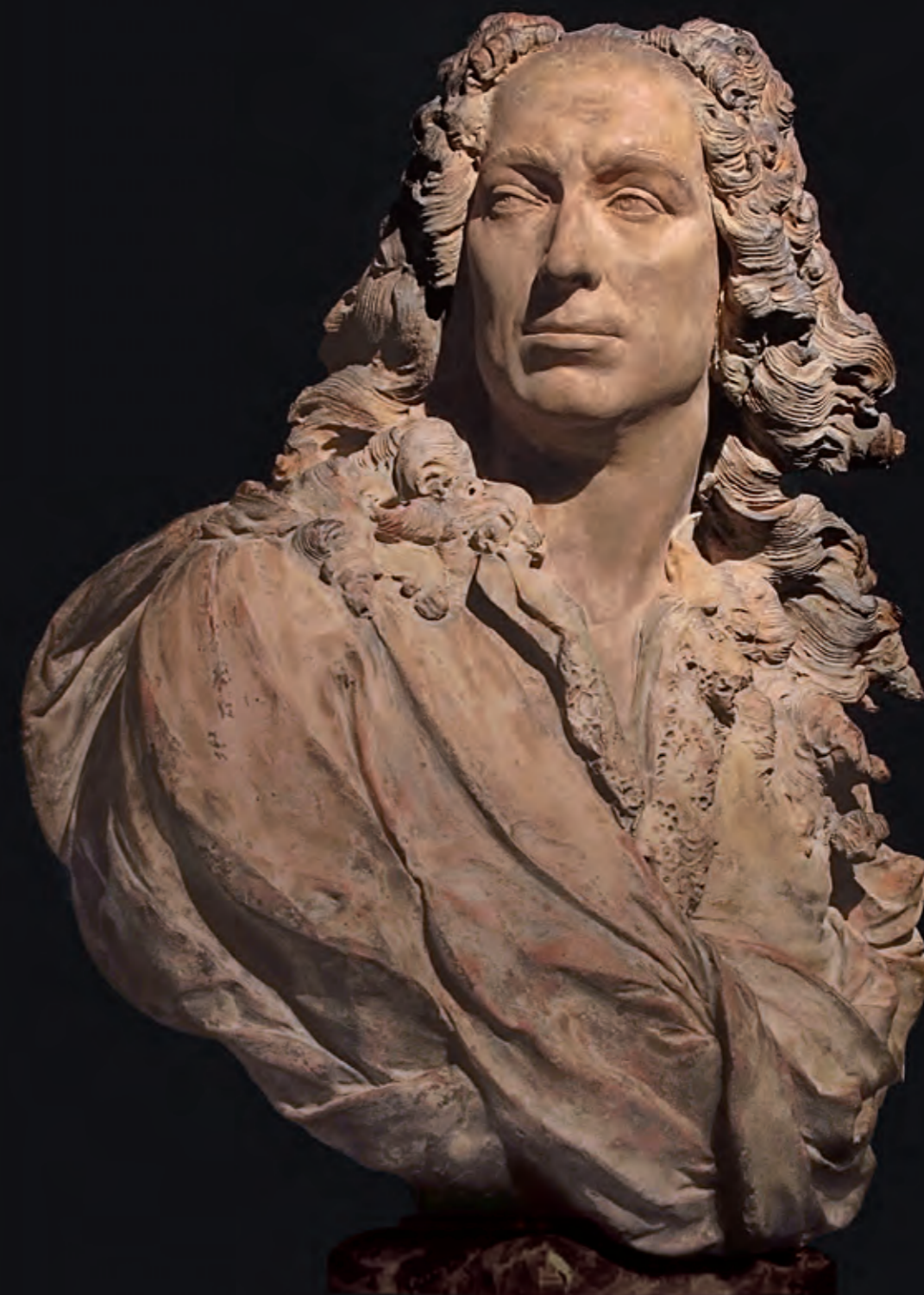
H. 60 cm (soit 75 cm avec le socle en marbre) ; L. 50 cm ; P. 28 cm



Fils d'un sculpteur, fondeur et ciseleur, Jean-Jacques Caffieri eut comme premier professeur son père. Les Caffieri constituent l'une de ces dynasties de sculpteurs que l'on rencontre sous l'Ancien Régime. Jean-Jacques, le plus célèbre de la famille, connut la fortune des plus doués : Académie de France à Rome, Académie royale de peinture et de sculpture, où il fut professeur, et commandes officielles. Son destin l'amena jusqu'à la Révolution française, dont il ne subit pas les dérives, puisqu'il mourut en 1792, enterré à Saint-Nicolas-du-Chardonnet à côté du peintre Charles Le Brun, auquel il était apparenté. La carrière et la production de Caffieri sont brillantes, même s'il n'occupe peut-être pas le rang qu'il mérite, sans doute en raison de la gloire de Jean-Antoine Houdon, qui lui fit ombre. On retiendra qu'il fut l'élève de Jean-Baptiste II Lemoyne et le digne disciple de ce grand portraitiste du XVIII^e siècle. On retrouve dans sa galerie de bustes la même présence, la même vivacité, la même vérité psychologique et, dans ce domaine, il ne semble pas donner de gages au néoclassicisme en faveur dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Notons que cet artiste à la personnalité originale (jaloux, arriviste et de mauvais caractère) avait la passion du théâtre et que, curieusement, il sculptait volontiers des effigies de gens du spectacle en échange de places gratuites, sa vie durant ! Une autre de ses spécialités était l'évocation d'hommes de lettres et de savants, et volontiers des portraits rétrospectifs. L'une de ses œuvres les plus reproduites en répliques est le buste du sculpteur du règne de Louis XIV, Corneille Van Clève, exécuté avec une fougue étonnante. On doit admirer aussi la figure matoise à l'œil acéré du chanoine Pingré, astronome et géographe du roi, que l'artiste exposa au Salon de 1789 à l'aube de la Révolution, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, et qui montre en tout cas qu'il n'a rien perdu de sa perspicacité et de sa virtuosité. En fait, Caffieri réalisa à peu près uniquement des bustes d'hommes. Son goût était pour les hommes de culture, les intellectuels et non pour les gens de cour, notamment des écrivains comme Rotrou, Piron, J.-B. Rousseau, Helvétius, des dramaturges comme les deux Corneille, Racine, des savants comme Cassini, ou encore des compositeurs comme Lully ou Rameau.

À quelle catégorie appartient donc le personnage présenté aujourd'hui ? On est tenté d'y reconnaître le ciseau de Caffieri, sa façon quasiment fiévreuse de modeler la terre, de strier les boucles d'une perruque, de styliser les bords en dentelle de la chemise. Pas d'accessoires malheureusement pour suggérer une identification. La perruque pourrait évoquer là encore un portrait rétrospectif, et le drapé chiffonné un artiste ou un homme de lettres. Il ne sourit pas, il y a même de la dureté dans son regard. Le modelé sensible du visage, la vérité de l'expression sévère sont dignes du talent reconnu de Caffieri, qui mériterait d'être considéré, au même titre qu'Houdon, comme le grand sculpteur portraitiste de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il est permis d'espérer que la découverte d'une gravure (ou d'un dessin) autorisera un jour à mettre un nom sur l'effigie de ce personnage à l'attitude si impérieuse et qui fait honneur à la grande tradition française de l'art du portrait sculpté des XVII^e et XVIII^e siècles.

François Souchal



Bibliographie de référence sur l'artiste : Jules Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs ciseleurs, étude sur la statuaire et sur l'art du bronze au XVI^e et au XVIII^e siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1877 ; réédition en fac-similé en 1993
Cécile Navarra-Le Bihan, *Jean-Jacques Caffieri (1725-1792), sculpteur du roi*, thèse de doctorat, université Michel-de-Montaigne-Bordeaux III, 2006

SCULPTEUR FRANÇAIS JEAN THIERRY ?

1699-LYON-1739

Circé tend la potion magique à Ulysse après avoir transformé ses compagnons en pourceaux

Terre cuite
H. 60 cm ; L. 52 cm ; P. 68 cm

Relativement rare, même dans la peinture baroque (voir Anton Pigler, *Barockthemen*, Berlin-Budapest, 1956, vol. II, p. 292-294), ce sujet apparaît vraiment inhabituel pour un sculpteur, et pourrait faire penser à un *modello* exécuté pour un concours à thème ou pour l'entrée à l'Académie plutôt qu'à une réalisation monumentale. Il faut pourtant se rappeler que deux bustes en hermès représentant justement Ulysse et Circé, œuvres de Laurent et Philippe Magnier, furent placés à Versailles vers 1685 et que l'épisode mythologique était très en vogue à Paris depuis 1673-1675, quand Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier le portèrent au théâtre et à l'opéra.

La composition et l'iconographie apparaissent particulièrement étudiées : Ulysse est représenté au moment d'entrer dans le palais de Circé, sur la côte tyrrhénienne de l'Italie (l'actuel promontoire de Circé), pour sauver ses compagnons à peine métamorphosés en pourceaux. À l'extrême droite on en voit deux, l'un complètement transformé en sanglier, l'autre encore homme, à l'exception de sa tête. Circé tend au héros grec une coupe de la potion que la servante garde dans la carafe qu'elle tient ainsi que la baguette magique ; mais Ulysse, prévenu par Mercure, a une herbe qui sert d'antidote au philtre magique. Circé est assise sur une sorte d'intermédiaire entre un trône (dont émerge du drapé un bras en forme de harpie au sourire sinistre, une solution qui rappelle le pied de table au premier plan du relief de Le Gros au Mont-de-Piété à Rome) et un lit : ayant compris qu'elle ne pourrait occire le héros, elle l'invite à s'allonger avec elle sur son « beau lit » (Homère) pour en devenir la maîtresse. À ce développement érotique de l'épisode mythologique font allusion la main d'Ulysse découvrant le sein droit de la magicienne et le petit Cupidon qui vient de lancer sa flèche vers le Grec. L'œuvre illustre donc précisément ce que racontent Homère dans le livre X de l'*Odyssée*, v. 310-345, et Ovide dans *Les Métamorphoses*, livre XIV, v. 290-298.

Il s'agit d'une œuvre de qualité remarquable, tant sur le plan de l'invention que de l'exécution, et l'on peut la situer avec certitude dans le milieu de la sculpture française entre la seconde et la quatrième décennie du XVIII^e siècle.

Un goût déjà rocaille, évident dans des détails comme le casque d'Ulysse ou le visage souriant et espiègle de Cupidon, s'accompagne d'un drapé ample et pesant et du côté très baroque pour le rendu des matières diverses des superficies (on remarquera l'attention à reproduire l'aspect de l'étoffe qui recouvre le coussin sous le pied de Circé, ou le pelage hirsute du sanglier).

Il est possible, avec beaucoup de précaution, de proposer un rapprochement avec l'œuvre de Jean Thierry, sculpteur lyonnais actif essentiellement en Espagne au service de Philippe V.

Je trouve similaires des pesants drapés caractéristiques de notre terre cuite – plus proches de tissus de laine que de draps de soie – ceux qui recouvrent, par exemple, les figures mythologiques







de la Nouvelle Cascade à La Granja, tandis que le casque d'Ulysse rappelle de près celui de Minerve dans la fontaine *Apollon et le Serpent Python*, toujours dans les jardins du palais royal de La Granja. De même les visages des nymphes et ceux des *putti* qui peuplent les fontaines espagnoles ne sont pas éloignés de ceux de Circé, de la servante et de Cupidon.

Tomaso Montanari



AUGUSTIN PAJOU

1730-PARIS-1809

Trois figures féminines adossées

Terre cuite

H. 43 cm ; L. 20,5 cm ; P. 13 cm

Signé et daté au dos « Pajou 176[.] »



Fig. 1



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

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

Albéric Froissart



WALTER POMPE (ATTRIBUÉ À)

LITH 1703-ANVERS 1777

Putto chevauchant un chien

Terre cuite

H. 43 cm ; L. 37 cm ; P. 25 cm

Né aux Pays-Bas, Walter Pompe est formé par Michel van der Voort l'Ancien et devient en 1730 franc maître de la guilde anversoise de Saint-Luc. Il excelle dans l'exécution de petites sculptures en terre cuite, aussi bien de sujets religieux que d'amours ou de *putti*, mais encore dans les sujets mythologiques. Les œuvres de Walter Pompe sont aujourd'hui conservées dans de nombreuses collections, dont celle du musée du Louvre. Ce groupe, réalisé vers 1750, inspiré de la mythologie romaine, présente Cupidon, dieu du Désir, sous l'aspect d'un jeune enfant dénudé, potelé et à l'air facétieux. Armé de son arc et d'un carquois, il chevauche avec maîtrise un chien.

Le sujet des « enfants jouant » pourrait dériver de l'art de François Duquesnoy dont la réputation au XVIII^e siècle reposait presque exclusivement sur ses figures d'enfants. Ces œuvres à caractère profane étaient destinées, par leur composition, aux collectionneurs.

Le groupe que nous présentons est caractéristique de l'art de Walter Pompe, qui mêle iconographie antique et animation baroque. Le canon potelé des enfants se retrouve notamment dans une terre cuite représentant Rémus et Romulus, aujourd'hui conservée dans la collection Van Herck (fig. 1).



Fig. 1



Bibliographie : Dominique Allard (dir.), *Terres cuites des XVII^e et XVIII^e siècles*. La collection Van Herck, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, s.d., p. 96-107

FRANCESCO LADATTE (ATTRIBUÉ À)

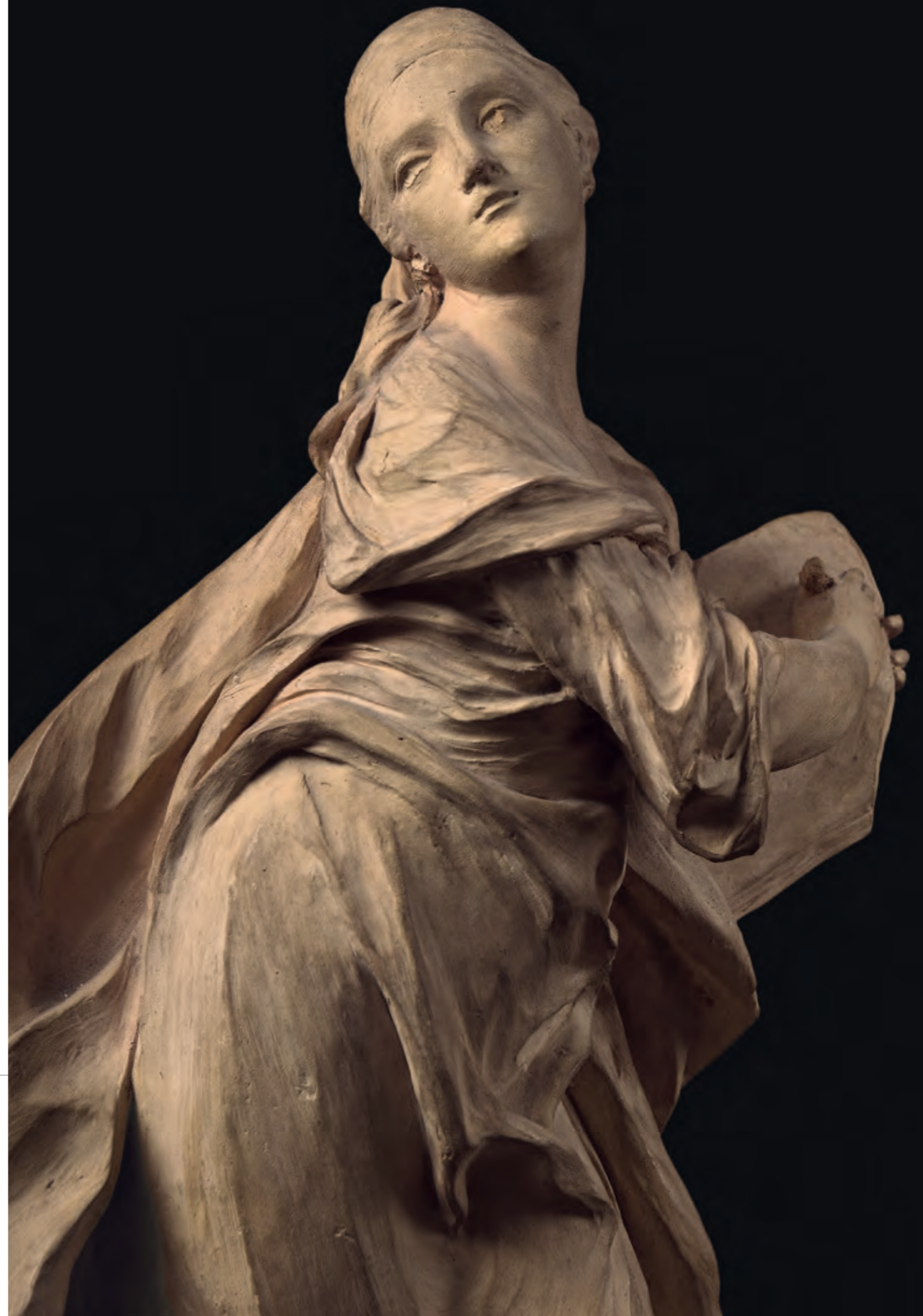
1706-TURIN-1787

Femme écrivant
(*Clio, muse de l'Histoire ?*)
Terre cuite
H. 40 cm ; L. 26 cm ; P. 19 cm

Cette délicate terre cuite, au canon allongé, rappelle le style du sculpteur franco-piémontais Francesco Ladatte, qui séjourne à Paris, faisant partie de la suite du prince de Carignan, remporte le prix de Rome en 1729 puis étudie à l'Académie de France à Rome. À nouveau parisien de 1734 à 1744, l'artiste est agréé à l'Académie en 1736 et en devient membre en 1741, présentant en guise de morceau de réception le groupe en marbre *Judith* (conservé au Louvre, esquisse en terre cuite au musée de Chambéry), d'une sinuosité très comparable à notre statuette. Nommé professeur adjoint, il expose régulièrement au Salon, travaille pour Versailles, mais l'œuvre la plus connue de sa carrière française est constituée des deux sculptures (en plâtre) ornant les autels du transept de Saint-Louis-en-l'Île à Paris, datées de 1741. En 1744, il s'installe définitivement à Turin, où il est nommé sculpteur de la cour, tout en continuant sa production de bronzes d'ornement, collaborant notamment, avec le célèbre ébéniste Pietro Piffetti, au cabinet de toilette de la reine, au palais royal de Turin. Le visage de notre personnage est très comparable à celui de la figure principale du groupe en terre cuite *Le Triomphe de la Vertu*, signé et daté de 1744 (Paris, musée des Arts décoratifs, fig.1), ou bien aussi à celui de la gloire militaire, dans le groupe en bronze doré formant pendule *Le Temps et la Gloire militaire* (Turin, palais royal). Notre groupe serait donc à dater de la seconde période italienne de l'artiste.



Fig. 1





GIUSEPPE PEREGO (ATTRIBUÉ À)

VERS 1710-1715-MILAN 1789

Saint Jérôme pénitent

Terre cuite

H. 53 cm ; L. 25,5 cm ; P. 19,5 cm



Fig. 1

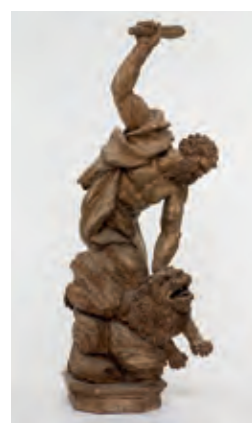


Fig. 2

Sur un éperon rocheux élevé, est assis saint Jérôme : le corps nu, les flancs couverts d'un pan de tissu, amaigri et affaibli par la pénitence, il s'abandonne aux bras de l'ange qui, à sa droite, le soutient. Selon la représentation habituelle du saint anachorète, il tient un crâne et il a à ses pieds le lion qui lui tenait compagnie dans le désert de Chalcis : ce dernier, reconnaissant des soins prodigués par le saint, est représenté lui léchant un pied, détail que Gian Lorenzo Bernini avait auparavant représenté aux pieds du saint Daniel de la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo à Rome. À gauche, appuyé aux rochers, le livre ouvert fait allusion aux écrits de saint Jérôme (dont la *Vulgate*, première traduction latine de la Bible), tandis que l'objet que l'on aperçoit sous le livre est un fouet qui, associé à la présence de l'ange, fait allusion à un autre épisode de la pénitence raconté par l'hagiographie tardive, à savoir la flagellation par les anges infligée par le Christ car il lisait des livres profanes. La terre cuite est conçue comme une sculpture en ronde-bosse, et à l'arrière sont modelés le corps du lion couché et la figure en pied de l'ange : vêtu d'une tunique serrée à la taille par une ceinture, il tient sur son épaule et son bras les pans du riche manteau qui, sur la face, couvre les flancs du saint. De cet ample déploiement de draperie on ne perçoit rien en vision frontale : la richesse du tissu qui se gonfle et se cintre en plis souples est donc inattendue, et pour cette raison également, constitue une invention particulièrement heureuse.

L'auteur de cette terre cuite raffinée semble être identifié en Giuseppe Perego, sculpteur qui, pour le peu que l'on sache, a été actif à Milan, presque exclusivement au service de la Fabbrica del Duomo [c'est-à-dire l'Œuvre de la cathédrale]. L'œuvre pour laquelle Perego est aujourd'hui le plus connu est la célèbre *Madonnina*, située sur la plus haute flèche de la cathédrale, devenue avec le temps le symbole de la ville. En 1768, de fait, le sculpteur avait fourni le *modello* en terre cuite pour la gigantesque statue (4,16 m) qui sera réalisée en plaques de cuivre doré et placée sur la grande flèche en 1774. Au regard de cette commande prestigieuse, les œuvres aujourd'hui identifiées de Perego sont vraiment peu nombreuses, et tout aussi rares sont les renseignements sur sa vie : le peu que l'on sache a fait l'objet d'une étude monographique publiée en 1969, à laquelle les rares publications successives n'ont rien apporté de substantiel (Gabriella Ferri Piccaluga, « Notizie, opere e documenti inediti sull'attività dell' scultore Giuseppe Perego alla Fabbrica del Duomo », dans Maria Luisa Gatti Perer (dir.), *Il Duomo di Milano. Congresso Internazionale*, t. I, Milan, 1969, p. 287-296 ; Marilisa Di Giovanni Madruzzo, « La scultura a Milano, a Pavia e nel Lodigiano », dans Rossana Bossaglia et Valerio Terraroli (dir.), *Settecento lombardo*, Milan, 1991, p. 345-347 ; Patrizia Malfatti, « Perego, Giuseppe », dans Giulia Benati et Anna Maria Roda (dir.), *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, Milan, 2001, p. 435-436).

Né vraisemblablement vers 1710-1715, Perego fut dans sa jeunesse élève de Giovan Battista Dominione, sculpteur actif pour la Fabbrica del Duomo depuis 1687. Vers la fin de 1731 « *vedendo di non potersi avanzare più che tanto nello studio* » [« voyant qu'il ne pouvait plus progresser »], il demande à passer dans l'atelier de Carlo Francesco Mellone, la personnalité la plus intéressante du panorama milanais du début du XVIII^e siècle, auteur de marbres vifs et gracieux qui incarnaient l'esprit du baroque tardif lombard, qui est aussi le seul parmi les sculpteurs locaux à pouvoir se prévaloir d'importants engagements à Rome aux côtés de Camillo Rusconi (Robert Enggass, *Early, Eighteenth Century Sculpture in Rome*, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 155 ; une première étude sur Mellone dans Susanna Zanuso, « Schede di scultura barocca in San Nazaro a Milano », dans *Nuovi Studi*, 1996, p. 167-174 et, en dernier, Susanna Zanuso, *A Pair of Putti from Palazzo Annoni and Bronze Sculpture of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Lombardy*, Milan, 2013). Perego resta chez Mellone jusqu'à fin 1753, avant d'obtenir l'année suivante un atelier personnel



parmi ceux mis à la disposition des sculpteurs engagés de façon permanente à la Fabbrica. Le 1^{er} octobre 1775, il fut élu « *prostaturario* », la plus haute charge à laquelle il pouvait prétendre dans le cadre du chantier, charge jusqu'alors dévolue à Elia Vincenzo Buzzi et avant lui à Carlo Francesco Mellone.

Dans le *modello* du *Saint Jérôme pénitent* se reflète le lien que Giuseppe Perego, né et élevé artistiquement dans l'école de sculpture de la cathédrale, entretint avec ses maîtres. En particulier, la typologie du visage barbu du saint, comme la verticalité de la composition développée par le haut massif rocheux sont autant d'éléments qui se trouvent dans les œuvres d'Elia Vincenzo Buzzi. Pour n'en citer que quelques-unes des plus importantes, il suffit de penser aux visages des *Prophètes* commandés à Buzzi par le Duomo en 1755, ou à celui de *San Giovanni Bono* (1756-1760) situé dans la chapelle homonyme. D'identiques piédestaux de roches stratifiées apparaissent aussi dans *L'Ange gardien* (vers 1756), lui aussi dans la chapelle de San Giovanni Bono, mais aussi dans *Les Télamons* (vers 1756) du palais Litta à Milan (à propos de l'identification des *Prophètes* de Buzzi cités dans les documents, sur laquelle nous ne pouvons nous étendre ici, se sont exprimés divers historiens dont Gabriella Ferri Piccaluga, « Elia Vincenzo Buzzi », dans *Commentari*, 1967, p. 207-223 ; Rossana Bossaglia et Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milan, 1978, p. 32, cat. 282, 283, 285 ; Laura Caprio, « Aggiornamenti sull'attività di Elia Vincenzo Buzzi », dans *Arte Lombarda*, n° 119, 1997, p. 91-100 ; Susanna Zanuso, « I Ligari e la scultura », dans Simonetta Coppa et Eugenia Bianchi (dir.), *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, Milan, 2008, p. 83-93 ; sur l'autel de San Giovanni Bono, en dernier : Francesca Bianchi Janetti, « La cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano », dans *Proporzioni*, n° IX-X, 2008-2009, p. 112-124 ; pour *Les Télamons* du palais Litta, Susanna Zanuso, « Elia Vincenzo Buzzi a Canzo », dans *Nuovi Studi*, n° 4, 1997, p. 193-201).

Le rapport avec Buzzi devait évidemment être très étroit vu que, en 1749, Perego sculpte, sous sa direction, les quatre reliefs ovales en marbre des *Miracles de saint François de Paule* pour l'église milanaise homonyme où, selon toute probabilité, il réalise également le relief ovale en façade représentant le saint à mi-corps (fig. 1). Ces œuvres, les premières documentées

de l'artiste, montrent déjà des caractères stylistiques récurrents dans sa production et reconnaissables, également dans le *Saint Jérôme pénitent*. La comparaison avec ce dernier vaut, par exemple, pour la physionomie des personnages, non seulement celle du saint François mais aussi celle du jeune homme à l'épaule dénudée et au profil pointu sculpté au premier plan du *Miracle de l'eau*, très semblable à celui de l'ange soutenant saint Jérôme, et tous deux réminiscentes des gracieuses figures sculptées par Carlo Francesco Mellone. On peut donc observer comment l'exubérante description des drapés de la face arrière du *Saint Jérôme* trouve un premier antécédent dans la façon dont, dans le relief ovale avec le miracle de l'agneau, le froc de saint François se répand au revers de la figure en drapés gonflés et complexes.

Les *modelli* conservés au Museo del Duomo (Bossaglia et Cinotti, *op. cit.*, p. 32-33, cat. 292, 295, 298, 300, 301 ; les autres attributions proposées sont moins convaincantes) témoignent des remarquables dons de Giuseppe Perego dans le domaine de la terre cuite. Deux des plus beaux de toute la collection se prêtent particulièrement à la comparaison avec le *Saint Jérôme : l'Hercule et le Lion* (fig. 2), présenté en 1754 pour son admission parmi les sculpteurs permanents de la Fabbrica, et le premier *modello* de la *Madonnina* (fig. 3) (1768), qui en revanche sera refusé par le chapitre de la cathédrale (Federico Pecchenini, « Opportuno e convenevole ». *Considerazioni in merito ai modelli in terracotta di Giuseppe Perego per la statua dell'Assunta sulla guglia maggiore del Duomo di Milano* », dans *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, actes du colloque, Università Cattolica del sacro Cuore, 5-6 juin 2014, à paraître).

Dans le premier des deux, où Hercule est perché sur un empilement de rochers, le rapprochement est presque trop facile entre les deux lions, très comparables malgré le travail différent des surfaces ; non moins révélatrice est la façon dont Perego sculpte la peau de lion effrangée sur les bords qui, enroulée sur le bras du héros, se poursuit en se gonflant à l'arrière de la figure.

Dans le *modello* de *L'Assomption de la Vierge* (fig. 4), où l'influence des inventions génoises de Pierre Puget et Filippo Parodi est également perceptible, c'est surtout l'ange à sa droite (fig. 5) qui dialogue avec celui soutenant l'anachorète : dans ce cas aussi, là où le *modello* du Duomo est plus fini dans les détails et est peint d'une couleur claire qui atténue les aspérités, la terre cuite en examen montre toute la fraîcheur du *bozzetto* dans lequel on peut encore voir les traces du travail de la spatule. Dans le *modello* de *L'Assomption de la Vierge*, Perego propose de nouveau le concept du groupe sculpté conçu pour être apprécié avec une attention égale quel que soit le point de vue, mettant en scène des inventions élaborées, même à l'arrière de la figure : une caractéristique qui apparaît comme un des traits les plus personnels et récurrents de ses œuvres et qui, nous l'avons vu, caractérise également le *Saint Jérôme*.

À la veille du néoclassicisme, le dynamisme et la grâce toute baroque de ce premier *modello* de la *Madonnina*, dans lequel convergent et sont interprétés les enseignements de Mellone et Buzzi, déplurent au chapitre de la Fabbrica, qui le jugea « *non opportuno e convenevole* ». Le nouveau *modello* présenté par Perego sous la supervision du peintre Antonio De Giorgi sera celui choisi et encore conservé, acéphale, au Museo del Duomo (Bossaglia et Cinotti, *op. cit.*, p. 32, cat. 298) : plus d'anges aux pieds, et une lourdeur nouvelle dans la pose et le plissé des draperies, qui semble quasiment une interprétation de *L'Assomption de la Vierge* de l'église Santa Maria presso San Celso, chef-d'œuvre d'Annibale Fontana de 1583-1586, et montre une tentative du sculpteur de s'adapter au nouvel esprit du temps à travers le retour au classicisme lombard de la fin du xvi^e siècle. Dans le *Saint Jérôme* se pressent cette même tension entre éducation baroque et timides aspirations néoclassiques qui constitue la clé de lecture de toute l'œuvre de ce sculpteur.

Susanna Zanuso



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

FRANÇOIS LUCAS

1736-TOULOUSE-1813

Le Baron de Saint-Élix

Terre cuite

H. 193 cm ; L. 75 cm ; P. 53 cm

Sur la banderole située à droite du personnage, une inscription que l'on peut partiellement déchiffrer ainsi : « Jean Charles Ledesme baron de St Elix de l'ordre royal militaire de St Louis, aide major général baillis [sic] du valois/ F.Lucas 1762. »

François Lucas est certainement le sculpteur toulousain le plus connu du XVIII^e siècle. D'abord élève de son père Pierre, il étudie ensuite à l'école de l'Académie royale des arts de Toulouse, où il obtient le premier prix de sculpture en 1761. Il entre à l'Académie en 1763 et est nommé adjoint à professeur l'année suivante. Toute sa vie il exercera ses talents de pédagogue dans l'enseignement du dessin, de la ronde-bosse et du modèle vivant. Il est en 1796 le professeur du jeune Ingres, mais aussi l'un des fondateurs du musée ouvert le 17 août 1795 dans l'ancien couvent des Augustins de Toulouse. Il s'adonna à tous les genres, religieux, mythologique, portrait, décor monumental éphémère ou statuaire décorative.

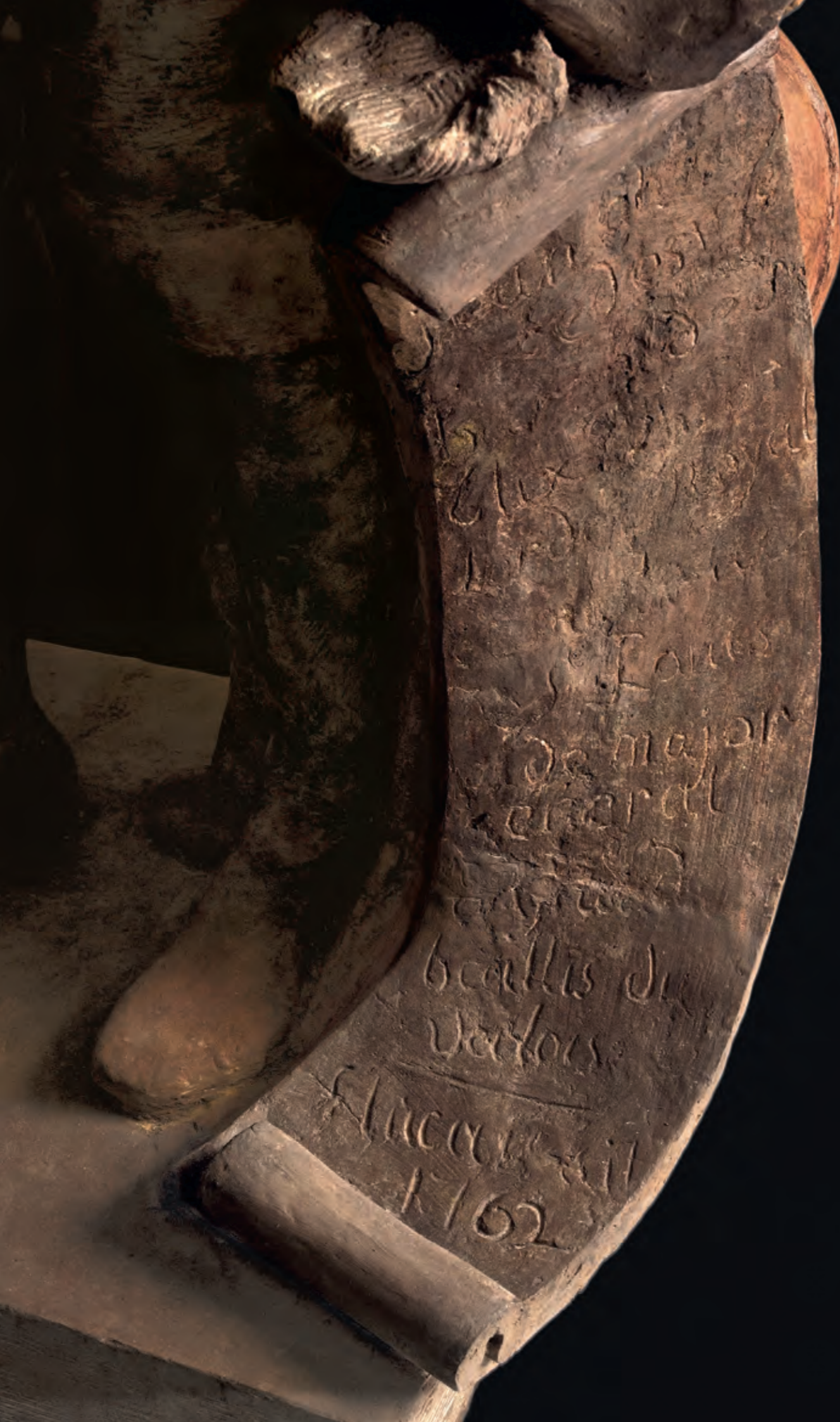


Fig 2



Fig 1





Notre sculpture représente un de ses premiers et fidèles mécènes, Jean-Charles Ledesmé de Saint-Élix (1721-1802), qui hérita en 1760 du domaine de Saint-Élix et y fit travailler Lucas de 1762 à 1798, tant pour des sculptures du parc que pour le décor intérieur du château. Dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'œuvre toulousaine et régionale du sculpteur François Lucas, qui eut lieu au musée des Augustins en 1958, Paul Mesplé donne la liste des œuvres de Lucas réalisées à Saint-Élix : à l'extérieur, deux sphinx en terre cuite sur les piliers d'entrée (qui semblent être toujours en place), deux chiens sur les piliers intérieurs du pont de la cour d'entrée (inscription sur le collier « j'appartiens à M. le baron de St Elix, au Palais Royal à Paris »), chat et chien en terre cuite, quatre sculptures en terre cuite sur un socle de brique aux angles du parterre de Midi, dans l'orangerie, statue en pied de Ledesmé « en marbre » ; à l'intérieur, dans la salle à manger, une fontaine en marbre et stuc, des panneaux décoratifs en stuc, à l'étage, dans la galerie des cerfs, six têtes de cerfs en terre cuite avec des vrais bois, au troisième étage, dans la chapelle, un autel avec des anges adoreurs. Une vieille photographie (antérieure à 1925) montre la statue dans une niche de l'orangerie (à gauche de l'entrée du château), sur un haut socle gravé à nouveau de l'inscription visible sur le cippe au pied de notre terre cuite (fig. 1).

On connaît du baron de Saint-Élix d'autres portraits, un par Pierre Delorme (fig. 2), peintre ordinaire du duc d'Orléans, le représentant en décembre 1757 dans son appartement du palais royal à Paris, et un par Carmontelle (fig. 3), daté de 1763 (peint avec le même uniforme que dans la sculpture de Lucas, antérieure d'un an), conservé à Chantilly, ce qui nous rappelle que le baron était premier gentilhomme de la maison du duc d'Orléans. Madame de Genlis nous donne une description du couple : « [Madame de Saint-Élix] avait été attachée à la feue duchesse d'Orléans ; c'était une femme du plus rare mérite, par sa vertu et la perfection de son caractère et de sa conduite. Son mari avait les mêmes vertus. Ils vivaient l'un et l'autre très retirés, et venaient rarement dîner chez la princesse. » Le service de documentation du département des sculptures du Louvre conserve une vieille photographie d'un buste en terre cuite de Lucas représentant le baron à un âge avancé, dont on ignore la localisation. Enfin, en 1801, Lucas dessinera un portrait de son mécène qui sera gravé l'année suivante par Jacques-Bernard Mercadier, avec le titre *Jean Charles Ledesmé/Cultivateur à S. Elix* (fig. 4), qui nous rappelle que la statue placée dans la niche de l'orangerie était communément appelée « le jardinier ». La description de cette sculpture que donne le catalogue sus-cité « en marbre » pose question : notre terre cuite serait-elle un *modello* à grandeur d'une œuvre réalisée en marbre (on connaît des marbres de Lucas, dont la fontaine dans la salle à manger du château), ou bien était-elle couverte d'un enduit blanc qui aurait induit Paul Mesplé en erreur ? Par ailleurs, la vieille photographie de la sculpture *in situ* semble indiquer une couleur différente pour la lame de l'épée : effet de polychromie ou emploi d'un matériau différent (une vraie lame) ? En raison de ses dimensions, notre sculpture a été réalisée en plusieurs tronçons : la partie supérieure du buste et la tête, l'abdomen, les jambes. Le 15 floréal an 6 de la République (4 mai 1798), Lucas écrivait au « citoyen Ledesmé » à propos de nouvelles sculptures d'animaux en terre cuite et de restaurations de sculptures déjà existantes : la Révolution n'avait pas épargné le domaine (fig. 5), que son propriétaire s'employa à restaurer les dernières années de sa vie.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

ÉCOLE FRANÇAISE

XVIII^e SIÈCLE

Portrait présumé du marquis de Condorcet
Terre cuite sur piédouche en marbre bleu turquin
H. 23,4 cm ; L. 18,4 cm ; P. 9,5 cm
Inscrit sous l'épaule droite « juillet 1784 »
Signature non identifiée sous l'épaule gauche

Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, né en 1743, est un philosophe économiste dominant du Siècle des lumières. Célèbre par son action politique tant avant qu'après la Révolution française, il est élu à l'Académie des sciences en 1782, soutenu par d'Alembert dont il était l'élève. Il est condamné par Robespierre en 1794. Ce buste de petites dimensions est traité avec une grande précision. La tête tournée vers la droite, l'homme porte un regard appuyé, comme fixant un point. Ses yeux très vifs, aux pupilles fortement creusées et à l'iris précisément ciselé, sont soulignés par des rides en pattes d'oie. Son visage à la peau légèrement grêlée reste marqué par la petite vérole qu'il attrapa, semble-t-il, en 1775. Il est vêtu d'une redingote qui couvre une chemise bordée de dentelles, largement ouverte sous son gilet. Notre portrait en buste rappelle le style de Jean-Antoine Houdon : le regard particulièrement expressif, les traits du visage fortement marqués, les boucles de sa perruque bien frisée et les lèvres fermées ; ces détails concourent à donner vie à l'œuvre et à transmettre autant les caractéristiques physiques que l'expression altière du modèle sans être dédaigneuse. Portraitiste virtuose, Houdon travaillait essentiellement pour les hommes de lettres et de sciences, les artistes et les politiciens les plus importants de son temps. Le supplément de son inventaire mentionne un « buste de Condorcet » en 1784, sans pour autant spécifier le matériau. Né à Versailles en 1741, Jean-Antoine Houdon présente des dispositions pour le modelage dès son plus jeune âge. Il entre rapidement à l'ancienne école académique de Paris où il étudie sous la direction de Michel-Ange Slodtz. Il reçoit aussi les conseils de Jean-Baptiste Pigalle et de Jean-Baptiste II Lemoyne. En 1761, il remporte le premier prix de sculpture et entre à l'École royale des élèves protégés. Il obtient en 1764 son brevet de pensionnaire de l'Académie de France à Rome. De retour à Paris vers 1768, il se présente à l'Académie royale de peinture et de sculpture et est agréé en 1769. En 1771, il débute au Salon du Louvre, se rend en Saxe pour un bref séjour et y retournera en 1773. En 1777, il est nommé académicien et devient adjoint à professeur en 1792. En 1785, il effectue un séjour aux États-Unis et rentre à Paris l'année suivante. En 1796, il est nommé membre de l'Institut par le Directoire exécutif et reçoit la croix de la Légion d'honneur en 1804. Il expose pour la dernière fois en 1814. À partir de ce moment-là, il ne produit plus, se contentant d'enseigner à l'École des beaux-arts, où il a été nommé professeur en 1805. Il prend finalement sa retraite en 1823 et décède cinq ans plus tard.



Bibliographie : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 408-436
H. H. Arnason, *Jean-Antoine Houdon, le plus grand sculpteur français du XVIII^e siècle*, Edita Denoël, Lausanne, 1976
Guilhem Scherf, *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, RMN, Paris, 2006, n° 20, p. 106

JOSSE-FRANÇOIS LERICHE (ATTRIBUÉ À)

MONS 1741-? 1812

La Fidélité

Terre cuite

H. 34,5 cm ; L. 15 cm ; P. 16 cm

Monogrammé au dos « F. » (?) et daté « 1778 »

Une femme assise sur un tabouret rehaussé d'un coussin se tient les jambes croisées, dans une attitude sereine, le regard perdu dans la rêverie. À ses pieds un chien, symbole de la fidélité mais aussi de la foi, regarde sa maîtresse avec confiance et tendresse, et semble vouloir l'interpeler en s'appuyant délicatement sur son vêtement. Elle porte une robe ample ornée de volants, et ses cheveux sont retenus par une coiffe haute et volumineuse.

Ses mains tiennent un ouvrage qui pourrait être un travail minutieux tel qu'une broderie ou du tissage, du moins une activité courante et quotidienne de l'époque. Sa tenue apprêtée ainsi que sa posture indiquent sans aucun doute son appartenance à une bourgeoisie probablement provinciale.

Ce charmant groupe en terre cuite est vraisemblablement un projet pour un biscuit. Très proche de cette production, tant par son iconographie que par ses dimensions, l'œuvre s'inscrit dans la tradition des scènes de la vie contemporaine traitée par toutes les manufactures de porcelaine à partir des années 1770. À cette époque, Josse-François Leriche est particulièrement attentif au goût du public, d'autant plus que sa création connaît alors une grande fécondité.

Élève d'Étienne Maurice Falconet, Josse-François Leriche, originaire de Mons en Belgique, est formé à la Manufacture de Sèvres, où il entre en 1757. Premier modéleur et chef de l'atelier de 1780 à 1801, il devient un des maîtres de la sculpture en biscuit, collaborant avec Louis-Simon Boizot et créant des modèles empreints de délicatesse dans la tradition de son maître.

Dans son livre *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, Émile Bourgeois dit de Josse-François Leriche qu'il fut « un des meilleurs ouvriers du biscuit » ; il le nomme « excellent l'artiste expert des figurines gracieuses ».



Statuette en biscuit représentant une fillette accompagnée de son chien. Signée « Leriche 1778 ». Paris, vente galerie Charpentier, 10 juin 1954.



Bibliographie : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911
Jules Bellandey, « Leriche », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art*, Goupil, Paris, 1924
La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution, Cité de la céramique, Sèvres, 2015



ÉCOLE FRANÇAISE ÉTIENNE D'ANTOINE (ATTRIBUÉ À) CARPENTRAS 1737-MARSEILLE 1809

Vestale pleureuse

Terre cuite

H. 44 cm ; L. 39 cm ; P. 14 cm

Cette jeune femme affligée amplement drapée, réalisée vers 1780, pleure appuyée sur une urne cinéraire placée sur un autel antique, qu'elle recouvre de sa draperie.

L'urne cinéraire indiquerait qu'il pourrait s'agir d'Agrippine avec les cendres de Germanicus, mais aucune trace de torche inversée n'est suggérée. Tout porte à l'interprétation que cette figure incarne l'allégorie funéraire de la Douleur et qu'il s'agit d'un monument funéraire privé. Au centre de l'autel s'inscrit en forme de médaillon un serpent, emblème de l'éternité.

Présent dans l'Antiquité chez les Grecs et les Romains, le thème de la pleureuse et des pleureurs est associé à l'art funéraire chrétien sans pour autant porter de symbole religieux – les pleurants du tombeau des ducs de Bourgogne en est un exemple.



Fig 1



Fig 2



Fig 3



Bibliographie : Anne Poulet et Guilhem Scherf (dir.), *Clodion 1738-1814*, Paris, RMN, 1992
Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, Rome, De Luca, 2000
Cent ans de sculpture (1750-1850). La collection du musée des Augustins, Toulouse, musée des Beaux-Arts, 2002
 James David Draper et Guilhem Scherf (dir.), *L'Esprit créateur, de Pigalle à Canova*, Paris, RMN, 2003



Fig. 4

Cet art funéraire personnifié par une figure féminine va se répandre en France à partir du deuxième tiers du XVIII^e siècle, d'abord avec le sculpteur Edme Bouchardon (1698-1762) et son *Tombeau de la duchesse de Lauraguais* pour l'église Saint-Sulpice, disparu, mais décrit à travers la sanguine *Méditation de la mort*, vers 1736-1738, conservée au département des arts graphiques du musée du Louvre (fig. 1) ; puis avec Claude Michel, dit Clodion (1738-1814), et ses pleureuses en terre cuite, aux symboles discrètement religieux, du musée du Louvre, portant chacune un attribut, le sablier pour le temps qui passe (fig. 2) ou une torche renversée pour l'extinction de la vie (fig. 3).

Nombre de sculpteurs de moindre renommée à l'époque mais aussi extrêmement habiles dans l'art du modelage et du drapé immortaliseront ce sujet, tel Étienne d'Antoine dont une pleureuse en terre cuite (fig. 4) est proche de notre œuvre ici présentée.

Artiste originaire de Carpentras, Étienne d'Antoine fut élève à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. Durant un séjour à Rome de 1766 à 1768, coïncidant avec celui de Clodion, Étienne d'Antoine remporta le premier prix de l'académie de Saint-Luc et s'inspira vraisemblablement des œuvres vues et étudiées en Italie.



LOUIS-SIMON BOIZOT (ATTRIBUÉ À)

1743-PARIS-1809

Vestale

Projet de pendule en terre cuite

H. 39 cm ; D. 13,3 cm

Debout, la jambe droite légèrement repliée, cette vestale est vêtue conformément à la tradition antique. Depuis les pieds, une longue robe remonte en plis abondants sur les hanches, la chevelure retenue sous le voile tombe délicatement sur les épaules. La figure lève les deux bras, aujourd'hui manquants, au-dessus de sa tête, dans laquelle vient s'inscrire vraisemblablement le cadran. L'ensemble, décrivant un mouvement vertical ininterrompu, repose sur une base circulaire ornée de perles.

La vigueur de l'exécution, l'élégance et la pureté des lignes permettent d'attribuer cette *Vestale* réalisée vers 1780 à Louis-Simon Boizot. Créateur extrêmement complexe, celui-ci est connu pour sa direction artistique à la Manufacture royale de porcelaine à Sèvres de 1774 à 1785 ainsi que pour son étroite collaboration avec les grands fondeurs de son temps (Gouthière, Thomire) et à partir de l'année 1776 avec le doreur François Rémond, dont la production abonde. Plus de vingt modèles de pendules comportant des figures sortiront des ateliers.

Après son séjour romain en 1770, Boizot oriente sa carrière vers l'art décoratif. Doué sur le plan technique, dans le traitement et l'organisation des draperies marquées de plis profonds, il aime jouer avec naturalisme sur les contrastes des lignes et sur les détails savoureux des vêtements et des coiffures. À partir de 1780, son évolution vers le néoclassicisme est très nettement perceptible, on le voit dans l'exécution de notre statuette.

Élève de Michel-Ange Slodtz, Simon-Louis Boizot reçoit le premier prix de sculpture en 1762. Il est alors pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1765 à 1770. De retour à Paris, il est agrégé en 1771 et est reçu académicien en 1778 avec la statue *Méléagre* conservée dans les collections du musée du Louvre. Il expose régulièrement au Salon, travaille pour le palais Bourbon et le château de Fontainebleau, ainsi que pour les églises parisiennes Saint-Sulpice et Sainte-Geneviève. De 1774 à 1785, il dirige les ateliers de la Manufacture de Sèvres.



Bibliographie : Catherine Gendre (dir.), *Louis-Simon Boizot, 1743-1809. Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la manufacture de Sèvres*, Somogy, Paris, 2001

ÉCOLE FRANÇAISE

XVIII^e SIÈCLE

Fig 1

Vénus corrigeant l'Amour
Terre cuite
H. 51,5 cm ; L. 39 cm ; P. 19,5 cm
(base 44,5 cm avec le pied)

Typique du goût anacréontique, ce groupe allégorique en terre cuite, impressionnant par ses dimensions et son exécution très aboutie, représente *Vénus corrigeant l'Amour*. Celle-ci est symbolisée par une jeune femme aux seins nus et aux bras en partie dénudés, le visage ovale terminé par un menton fuyant, les cheveux coiffés en arrière.

Assise sur un rocher, elle retient sur ses genoux Cupidon, représenté sous la figure d'un enfant entièrement nu muni d'ailes, s'appêtant à lui infliger une sévère correction. Ses attributs, le carquois rempli de flèches et les fleurs, ornent le socle de la sculpture.

L'iconographie légère de notre groupe s'inscrit dans un corpus d'œuvres produites par les sculpteurs français durant le XVIII^e siècle et dont Vénus est devenue un prétexte à la représentation du nu féminin idéal. Elles étaient destinées à une clientèle particulière désireuse de s'entourer de sujets aimables et gracieux. Maître incontesté et chef de file de cet art, Étienne Maurice Falconet, ancien directeur de la Manufacture de Sèvres et dont la production est abondante, témoigne de son influence générale sur les ateliers produisant ces œuvres bien spécifiques.

Parmi ces ateliers se trouvent ceux de Jean Antoine Tassaert et des frères Broche, qui n'hésitèrent pas à diffuser des objets dans le style de Falconet. Un groupe en marbre, *Vénus châtiant l'Amour*, attribué à Ignace Broche est conservé à la Wallace Collection de Londres (fig. 1).

Notre groupe appartient au cercle des ateliers de sculpteurs actifs à la fin du XVIII^e siècle, qui traiteront ce thème à diverses reprises, réalisant grandeur nature certains de ses groupes.



Bibliographie : Falconet à Sèvres 1757-1766 ou l'art de plaire, Musée national de céramique, Sèvres, RMN, 2001

JOSEPH CHINARD

1756-LYON-1813

Officier de l'armée républicaine

Terre cuite

D. 22,3 cm

Signé sous l'épaulé « Chinard de Lyon »



Joseph Chinard entre à l'École royale de dessin de Lyon en 1770. En 1784, il part pour Rome où il obtient, en 1786, le premier prix de sculpture de l'académie Saint-Luc. De 1787 à 1792, il voyage sans cesse entre Lyon et Rome, avant de gagner Paris, vers 1795, où il entre à l'Institut des beaux-arts. Sa reconnaissance officielle atteint son apogée lorsqu'il obtient le titre de « Portraitiste attitré » de la famille Bonaparte. Au cours de la première décennie du XIX^e siècle, Chinard continue de voyager entre Lyon, Rome et Paris. En 1807, il est nommé professeur de sculpture à l'École spéciale des arts du dessin de Lyon.

Présenté de profil à droite, notre médaillon daté de 1793-1794 montre la virtuosité inégalée de Chinard dans l'art du portrait. La précision du modelé et la finesse des détails permettent de distinguer les traits du personnage : le regard vif, la bouche parfaitement dessinée, les cheveux raides tombant sur le visage et retenus à l'arrière en forme de queue-de-rat. Il porte l'uniforme des officiers de l'armée républicaine, un bicorne orné de la corde tricolore surmontée d'un plumet. Par sa recherche de naturalisme, l'artiste réussit à exprimer parfaitement la personnalité de son modèle. Le profil présenté ici fait partie d'un ensemble de modèles de personnages célèbres que l'artiste a portraiturés, et en particulier ses compatriotes lyonnais. Nous connaissons un médaillon similaire, identifié comme étant officier de l'armée républicaine, dit « Portrait du général Doppet », conservé dans les collections du musée Carnavalet (S.22), signé et daté sous l'épaulé : « Chinard libre com. af. le I. jerminal. » Au verso, inscription à l'encre : « Doppet François-Amédée / Général en chef des armées des Alpes et / des Pyrénées né à Chambéry mars 1753 / ... / mort à Aix en Savoie en 1800 / itérateur député à l'assemblée nationale en 1792 au Conseil des Cinq Cents en 1797. » On lit une inscription sur papier collé, d'une écriture ancienne et dont le texte est fragmentaire : « ... des All... envoyèrent... demander la union... France... Elève de... Brigade dans... recommandée par Carteaux... il obtint... commandement en chef de l'armée et dirige le siège de Lyon en 1793... Entrée dans malheureuse ville, il fit tous ses efforts pour empêcher le pillage et l'effusion de sang il fut chargé Toulon. »

À ce jour, deux autres versions de ce personnage en médaillon en terre cuite sont répertoriées, dont l'une signée « Chinard de Lyon » ayant appartenu à la collection Michon, vers 1909-1910, et la seconde signée « Chinard libre. Commune Affranchie », de la collection Grièges, vers 1897, et qui étaient toujours non localisées.

Le médaillon ayant appartenu à la collection Michon est présenté sous le n° 100 à l'exposition des œuvres du sculpteur Chinard qui se tint au pavillon de Marsan en 1909-1910 sous l'intitulé : « Autre général Doppet », terre cuite 22 cm, signée « Chinard de Lyon ». Nous pouvons raisonnablement penser qu'il s'agit du portrait d'officier révolutionnaire que nous présentons et dont la qualité est relevée par le cadre en bois noirci serti d'un filet doré.

Nous tenons à remercier chaleureusement Monsieur Gérard Bruyère, bibliothécaire aux Archives municipales de Lyon, et Monsieur Jacques Convert, président de l'Association des Amis du musée des Beaux-Arts de Lyon pour leur aide précieuse apportée à nos recherches.



Bibliographie : Salomon de La Chapelle, *La Revue du Lyonnais*, 1897, p. 149
 Charles Sellier, Prosper Dorbec, *Guide explicatif du musée Carnavalet*, Paris, 1903, p. 154, n° 409
 Paul Vitry, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813)*, pavillon de Marsan (palais du Louvre), Paris, 1909
 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 194-218
 Fonds Madeleine Rocher-Jauneau, musée des Beaux-Arts de Lyon, service de la documentation, en cours de classement

JOSEPH CHINARD

1756-LYON-1813

Portrait de Dominique-Jean Larrey (1766-1842)

Terre cuite sur un piédoche en bois

H. 16,5 cm ; L. 13,5 cm ; P. 7,9 cm

Une étiquette ancienne au dos porte l'inscription à l'encre : « Baron Larrey (1766-1842) célèbre chirurgien en chef des armées du 1^{er} empire né à Beaudéan »

Ce charmant petit buste réalisé vers 1805-1810 représente Dominique-Jean Larrey, médecin et chirurgien militaire français, père de la médecine d'urgence, né à Beaudéan dans les Pyrénées-Orientales. Créé baron d'Empire, il est le chirurgien en chef de la grande armée et a suivi Napoléon I^{er} dans toutes ses campagnes.

Larrey est représenté vêtu d'une redingote et porte, noué autour du cou, un foulard d'une grande simplicité. Les yeux à l'antique sont caractéristiques de Joseph Chinard, dont on retrouve le même traitement dans un buste de jeune femme, conservé aujourd'hui dans les collections de la National Gallery of Art de Washington (fig. 1).

Joseph Chinard entre à l'École royale de dessin de Lyon en 1770. En 1784, il part pour Rome où il obtient, en 1786, le premier prix de sculpture de l'académie Saint-Luc. De 1787 à 1792, il voyage sans cesse entre Lyon et Rome, avant de gagner Paris, vers 1795, où il entre à l'Institut des beaux-arts. Sa reconnaissance officielle atteint son apogée lorsqu'il obtient le titre de « Portraitiste attitré » de la famille Bonaparte. Au cours de la première décennie du XIX^e siècle, Chinard continue de voyager entre Lyon, Rome et Paris. En 1807, il est nommé professeur de sculpture à l'École spéciale des arts du dessin de Lyon.

Personne mieux que Chinard à son époque n'a représenté ces personnages sous leur jour réel. Il sait rendre aussi bien leurs attitudes que leurs traits. De ce fait Chinard est devenu un historien iconographique et physiologiste très précieux à consulter.



Fig. 1



Bibliographie : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 194-218

JOSEPH-CHARLES MARIN

1759-PARIS-1834

Projet de monument funéraire avec une figure de pleureuse

Terre cuite

H. 43,8 cm ; L. 31,5 cm ; P. 23,1 cm

Ce saisissant et fort délicat projet de monument funéraire, attribué depuis plusieurs dizaines d'années à Joseph-Charles Marin, appartient à un précieux corpus d'œuvres analogues représentant une pleureuse étreignant une urne funéraire qui, depuis Edme Bouchardon, Louis Claude Vassé, Laurent Guiard, Clodion, Michel Louis Pioche, jusqu'à Antonio Canova (stèle funéraire en bas-relief pour Giambattista Mellerio, 1812-1814), a régénéré l'art de la sculpture funéraire en proposant une heureuse combinaison iconographique entre la figure allégorique de la Douleur représentée en pleureuse et celle du classique génie funéraire à la torche renversée.

Mais, si cette œuvre s'inscrit parfaitement dans l'esthétique néoclassique européenne en vogue dans les années 1795-1805, par sa composition à l'antique rassemblant certains accessoires classiques typiques, comme le chiton ou le péplos portés par la figure féminine, l'urne funéraire antiquisante et même la branche de cyprès paraissant avec vigueur s'accrocher et étreindre le monument, le personnage féminin, lui, par son attitude touchante de vérité, semble incarner au sens strict du terme une indéniable velléité de réalisme qui confère à cette statuette une surprenante originalité. Le style noble et digne de notre groupe permet de le rattacher à la seconde phase de la carrière de Marin, quand, à partir de la fin des années 1790, il abandonne en partie ses sujets aimables dans la veine de Clodion, pour élaborer des créations aux sujets plus austères et sévères sans se départir néanmoins d'une certaine sensualité, que l'on retrouve ici dans le sein presque dénudé de la pleureuse.

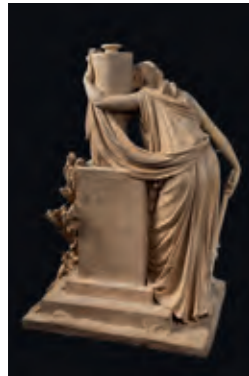


Fig. 1

Provenance : Paris, hôtel Drouot, étude A.T.T., 16 juin 1983, n° 51
 Paris, hôtel Drouot, étude A.P.T., 28 mars 1984, n° 4
 Paris, hôtel Drouot, étude Nicolay, 12 décembre 1984, n° 100
 Paris, hôtel Drouot, étude A.P.T., 16 décembre 1986, n° 100
 Paris, hôtel Drouot, étude Million & Associés, 16 décembre 1998, n° 176
 Paris, collection particulière





Fig. 2

Marin est, en effet, l'auteur de plusieurs monuments funéraires, qu'ils soient sous forme de projets (voir le petit groupe en terre cuite *Indiens du Canada sur le tombeau de leur enfant*, fig. 1, 1795, La Rochelle, musée du Nouveau Monde) ou réalisés, comme les trois monuments commandés en 1807 par Lucien Bonaparte, dont celui du tout jeune Lucien-Joseph Bonaparte à la toute canovienne sévérité assez proche de notre groupe et celui de Christine Boyer (fig. 2), sa première épouse, décoré par une saisissante figure de la Mélancolie déposant une guirlande de cyprès sur une urne funéraire (Canino, église paroissiale).

Joseph-Charles Marin devient l'élève de Clodion à l'Académie royale de peinture et sculpture. Il participe au concours du prix de Rome de 1782 à 1787, sans l'obtenir ; il expose toutefois régulièrement au Salon dès 1791. En 1797, il est à Rome pour inventorier les œuvres dignes de figurer dans les collections françaises, lors de la spoliation des collections pontificales. De retour à Paris, Marin obtient enfin le premier grand prix de sculpture en 1801. Il repart alors à Rome pour six ans, en tant que pensionnaire de l'Académie de France. Il prolonge son séjour romain jusqu'en 1810, envoyant d'Italie ses œuvres qui sont présentées au Salon. En 1813, il est nommé professeur à l'école de l'Académie des beaux-arts de Lyon, en remplacement de Joseph Chinard, et continue d'exposer au Salon jusqu'à sa mort.

Notre modèle de monument funéraire fut-il réalisé pour un commanditaire particulier à qui il fut soumis, ou demeura-t-il à l'état idéal de projet ? Nul encore ne le sait.



Bibliographie : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911, p. 108-112
 Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris, Renée Lacoste, 1948
 Joseph-Charles Marin 1759-1834, Galerie Patrice Bellanger, 1992
 Gérard Hubert, « À propos d'un "ami" de Clodion : Marin en Italie », dans Guilhem Scherf (dir.), *Clodion et la Sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, La Documentation française, 1993, p. 85-118

JOSEPH-CHARLES MARIN

1759-PARIS-1834

Portrait de jeune femme

Terre cuite

H. 24 cm ; L. 20 cm ; P. 11,5 cm

Signé au dos « Marin »

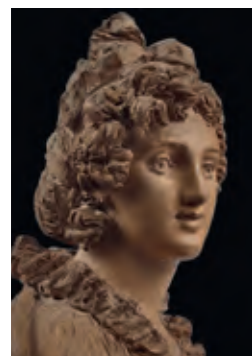


Fig. 1

Joseph-Charles Marin devient l'élève de Clodion à l'Académie royale de peinture et sculpture. Il participe au concours du prix de Rome de 1782 à 1787, sans l'obtenir ; il expose toutefois régulièrement au Salon dès 1791. En 1797, il est à Rome pour inventorier les œuvres dignes de figurer dans les collections françaises, lors de la spoliation des collections pontificales. De retour à Paris, Marin obtient enfin le premier grand prix de sculpture en 1801 avec *Caius Gracchus*, bas-relief en plâtre conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts (n° 4443). Ce prix est pour lui la certitude de pouvoir regagner Rome, où il séjournera une dizaine d'années envoyant à Paris ses œuvres, qui sont présentées au Salon. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1802 à 1807 et surchargé de commandes privées, Marin prolonge son séjour jusqu'en 1810. En 1813, soutenu par le sculpteur Lemot, lyonnais d'origine, il est nommé professeur à l'école de l'Académie des beaux-arts de Lyon, en remplacement de Joseph Chinard, et continue d'exposer au Salon jusqu'à sa mort.

Ce charmant petit buste en terre cuite coupé aux épaules représente une femme au regard fixe, porté vers la droite. Ses traits sont bien esquissés, son nez droit et ses lèvres légèrement entrouvertes. L'ovale de son visage est auréolé par une lourde et abondante chevelure retenue à l'arrière de la tête par une résille. Elle est vêtue d'une chemise, couverte aux épaules par un châle finement sculpté. Ce grand soin porté au traitement du cheveu, à coup d'outil à la limite de l'orfèvrerie, est caractéristique des portraits exécutés par Marin.

Durant sa longue carrière, Marin va multiplier une production de petites figures, de sujets bachiques, de bustes d'expression, de jeunes femmes, les unes à la chevelure abondante et désordonnée, les autres à l'aspect plus sage. Surnommé le « Corrège de la sculpture », Marin parvient avec aisance et succès à émouvoir et à séduire. Notre buste, exécuté vraisemblablement vers 1810, durant sa seconde période romaine, très féconde, est à rapprocher dans les caractéristiques des traits du visage et de la coiffure d'une gravure de Bartolomeo Pinelli datée de 1810, *Trasteverina dansant le saltarello* (fig. 1).



Bibliographie : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911, p. 108-112
Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris, Renée Lacoste, 1948
Joseph-Charles Marin 1759-1834, Galerie Patrice Bellanger, 1992

ÉCOLE FRANÇAISE

XIX^E SIÈCLE

Daniel dans la fosse aux lions

Terre cuite

H. 24 cm ; L. 17 cm ; P. 18 cm

Illustrant un passage de la Bible, au moment du règne de Darius sur la ville de Babylone, ce sujet raconte l'épreuve de la fosse aux lions subie par Daniel, l'un des plus grands prophètes, victime d'un complot. Il relate cet événement dans sa prophétie du chapitre 6 de l'Ancien Testament. Daniel, personnage dont le roi appréciait la bonté et la sagesse, fut surpris par les notables du royaume de Babylone priant Dieu. Ceux-ci demandèrent à Darius d'établir une loi interdisant de prier un autre Dieu que le roi lui-même. Les ennemis de Daniel se rassemblèrent puis allèrent faire un rapport au roi qui, chagriné, ordonna de le jeter dans la fosse aux lions.

Tourmenté, le roi alla le lendemain matin auprès de la fosse, et une voix chère et familière lui dit : « Roi, vis éternellement. Mon Dieu a envoyé son ange et fermé la gueule des lions, qui ne m'ont fait aucun mal, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui, et devant toi non plus, ô roi, je n'ai rien fait de mauvais. » La joie de Darius fut grande ; comme par une sorte de résurrection, Dieu le lui avait rendu. Il ordonna que tous les conspirateurs soient arrêtés et jetés dans la fosse aux lions. Notre terre cuite représente Daniel, assis, invoquant Dieu et pas du tout effrayé par la lionne pacifique à demi couchée à son côté gauche. Il y a contraste entre l'ébauche d'une bête « féroce » et l'humilité et la quiétude du personnage.

De par sa composition, cette ronde-bosse présente les caractéristiques académiques très subtiles enseignées dans certains ateliers et durant les cours donnés à l'École royale des beaux-arts.

En 1816, l'Académie royale des beaux-arts, tutrice de l'École royale des beaux-arts, décide de créer une nouvelle compétition scolaire afin de reprendre en main la formation des élèves jugée pas assez conforme aux idéaux néoclassiques prônés à cette époque : les concours d'esquisses modelées de composition. Semestriels, ces concours, donnés alternativement en bas-relief et en ronde-bosse, sont jugés sur des sujets imposés à réaliser en quelques heures, extraits uniquement de l'histoire, de la mythologie antique ou de l'histoire biblique. Rapidement esquissées, ces œuvres devaient témoigner de la capacité des meilleurs élèves à exécuter une composition intelligible et compréhensible répondant à l'enseignement académique. Ces concours jugés sur des esquisses en terre, moulées ensuite en plâtre, se perpétuèrent jusqu'en 1968.



Bibliographie : Frédéric Chappey, *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts au XIX^e siècle : les concours de composition et de figures modelées (1816-1863)*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, université Paris-IV, 1992.

PADUAN SCULPTOR

c. 1510

Antique Scene?

Terracotta with traces of bronze coloured patina

34 x 16 x 31 cm

A crown of vine leaves covers the head of the hirsute horseman who is travelling on a donkey while playing the *lira da braccio*. He is wearing a torn pelisse, leaving his muscular arms and legs uncovered, and wears sandals and breeches to mid-calf (we should point out here the sole obvious lacuna in this terracotta, the figure's right foot). The donkey is escorted by four children wearing sleeveless tunics. They are divided into two pairs, and the two at the back are reading an album. This singular cortege is evocative of classical compositions, such as the *thiasos* escorting Dionysus in India. In this precise case, the procession of the divinity includes Silenus riding a donkey, surrounded by satyrs. The branch of vine that crowns our horseman seems indeed to refer to a bacchanalian context, but the hairiness of the face and the dry physique are of course irreconcilable with the figure of Silenus. These physical characteristics would be more appropriate for Hephaistos, who in Greek vase painting enters Olympus on a mule, but the musical instrument and the vine crown are not appropriate for the mythological blacksmith. The definition of the iconography and the identification of a precise literary source would require thorough research that it has not been possible to complete for this initial publication.

However, the style means it is possible to make suggestions concerning the date and the place of execution of this sculpture. The children's lacerated clothing, the surprising realism with which the animal and its leather bit are described, the strong desire to emphasize purely anecdotal details, such as the gourd that hangs from the horseman's side, refer to two terracotta sculptures from Padua, also about 30 centimetres high, but which depict an isolated figure, which were probably modelled during the final decade of the 15th century: the supposed *Peasant Resting* in the Vienna Kunsthistorisches museum (Inv.-Nr. KK_7345) and the *Spinario* (fig. 1) at the Bode Museum in Berlin (Inv.-Nr. 204). From Leo Planiscig's

studies (1927, p. 105-108), these two pieces have been recognized in the literature as early works by Andrea Riccio, the main figure of terracotta and toreutic sculpture in Padua during the first third of the 16th century: a hypothesis for attribution which has recently received credit from Giancarlo Gentilini (in *Rinascimento* 2008, p. 61, 65). After all, not only stylistic reasons, but also the unusual iconography of this little terracotta group, imbued with reminiscences of antiquity, fits well into the cultivated climate of this university city of the Veneto. However, unlike the statuettes in Vienna and Berlin, the work examined here does not fit into the context of reflections on precise Hellenistic prototypes, such as the *Spinario* or the *Old Drunken Woman*, now at the Musei Capitolini in Rome, nevertheless these three works have in common debts to Bartolomeo Bellano, the presumed master of Riccio and their association with the supposed *Paduanische Naturalismus*.

At the end of the 15th century, two paths leading to naturalism were opened to sculptors from Padua: on the one hand, the harsh and so to speak, barbarian language of Bellano "*Iessico aspro e per così dire barbarico*" (Bacchi-Giacomelli 2008, p. 25); on the other there are the figures imbued with a vital energy "*pervase da un'energia vitalissima*" (Aldo Galli dans *Rinascimento* 2008, p. 254) of the artist from Crema, Giovanni de Fondulis, who, it is now known, was also indispensable for the young Riccio. The author of our terracotta seems, however to look more towards the first path, leading to Bellano. For example, the footwear, with the distant ancestry of Donatello, seems to be studied from the shield carrying *putti* of the Roccabonella monument at San Francesco Grande of Padua (fig. 2), Bellano's last work, who died shortly after 1495; our figures' bushy hair is also an indication of a relation with the two bronze *spiritelli* of the Franciscan church.

Terracotta sculpture of Renaissance Padua is however a field that is still largely magmatic. This is shown by the fact that the personality of Giovanni de Fondulis, which is essential for the evolution of three dimensional art in Padua, has only been reconstituted in the past decade, in other words

when Giuliana Ericani (in *La scultura* 2006, p. 92-94) showed by means of documentary evidence that he was the author of the Baptism in the Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. S192 C; see *idem*, *Rinascimento* 2015). Artists active around 1500 still remain surrounded by mystery, such as Antonio Antico, Fondulis's son-in-law, to whom the *Apostle* in the Worcester Art Museum is attributed, or Domenico Boccalaro, who created the *St. James* and *St. Philip* on the altar of St. Nicolas of Tolentino in the church of the Eremitani of Padua (1495), while the attribution of other works remains uncertain, such as the later statues (in terracotta) on the adjacent altar to the Virgin, which are already of the second decade of the 16th century: attention was drawn to them by a major article by Giancarlo Gentilini (1996).

It is therefore probable that our terracotta was created at the beginning of the 16th century, as suggested by the dreamy air with which our horseman is playing the lyre. The large moustache and long wavy beard, in addition, make this singular figure the twin of the fantastical marine creature in the famous print by Jacopo de' Barbari, *Triton and Nereid* (fig. 3) which can in fact be dated in the early years of the 16th century (Giorgio Marini, in *Rinascimento* 2008, p. 368-369, cat. 61). Luca Siracusano

Bibliography

Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Vienna, 1927
Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, "Rinascimento di terra e di fuoco: figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio", in Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli (dir.), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, Trent, 2008, p. 17-57
Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli (dir.), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, Trent, 2008
Giuliana Ericani, "Giovanni de Fondulis. Un importante capitolo della scultura rinascimentale padana", in Paola Venturelli (dir.), *Rinascimento cremasco. Arti, mestieri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Milan, 2015, p. 69-81
Giancarlo Gentilini, "Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento", *Nuovi studi*, n° 1, 1996, p. 29-46
Vittorio Sgarbi (dir.), *La scultura al tempo*

di Andrea Mantegna. *Tra classicismo e naturalismo*, Milan, 2006

ITALY

16th Century

River God

Terracotta

31.7 x 49.5 x 23.2 cm

This sculpture shows a old man, nude, leaning on a jar from which water is flowing in powerful waves. His lewd position, emphasized by his long thin and supple limbs form a contrast with the age of his facial features, marked by a thick beard and hair. In his right hand, he holds an impressive cornucopia overflowing with fruits, its opening ending between his legs.

This exceptional terracotta that is modelled flexibly is an allegory of a River, as shown by the jar. Italian sculptors of this period had a very pronounced taste for this type of representation, such as Niccolò Tribolo (1500-1550) who used terracotta for creating *modelli* of larger compositions, in particular for the ornamentation of fountains, which required them to be seen from all angles. Our *modello* is a perfect example of this type of creation.

PIERRE DE FRANQUEVILLE (OU FRANQUEVILLE OU FRANCAVILLA) (ATTRIBUTED TO)

Cambrai 1548-Paris 1615

Myrrha Changed into a Tree

Terracotta

52 x 32 x 16 cm

On the back of the pedestal, engraving of the initials "P F"

The group shows two figures standing, a man who is quite old with a beard, and a young woman whose limbs and the top of her head are turning into the trunk and branches of a tree. The woman's right arm and the upper area of her left arm have been voluntarily cut off by the artist, who has created a cavity in which elements made in another material were probably inserted, symbolizing the metamorphosis of Myrrha. Her face, which is turned to the left, shows deep distress. She is entirely naked. The male figure is also naked, except for a drapery that covers his right shoulder and, falling behind, reappears between his legs. His expression is also one of

great anguish. He has put his right arm around the woman's neck, as if to hold her back, and presses his left hand against his own chest.

This dramatic composition doubtless refers to an episode narrated by Ovid in his *Metamorphoses*, Book X, in a long and detailed chapter that seems not to have inspired many artists. Pygmalion, king of Cyprus, falls in love with the ivory statue that he had sculpted. Venus, taking pity on him, breathes life into this Galatea who afterwards becomes the mother of Paphos and Cinyras. The latter becomes the father of Myrrha, whom he plans to marry off. However, one of the Furies inspired devastating and exclusive love in the young girl for her father. Ovid tells how a perverse servant arranged a nocturnal encounter, blind and incestuous, unbeknownst to the father. From this forbidden union, Myrrha finds herself pregnant and flees from her father who meanwhile has been enlightened about this intimate drama. She wishes to die to punish herself for her infamous passion and, at the time her father joins her, the gods take pity on her despair and transform her into a tree, which will be the myrrh tree.

The sculptor has translated this metamorphosis at its peak and is not afraid of showing the female figure as she begins to be transformed into a tree. Later, we know, Bernini would dare to do the same with his group of *Apollo and Daphne*, this time a drama of the amorous and impulsive desire of a god and not incest, but again it is Ovid's *Metamorphoses* that provides the subject. Although the group of Myrrha has not been carried away by Bernini's baroque ardour, its composition is no less dramatic. Should we be surprised in any case that two artists, who are not really contemporary, have sought to depict this delicate action of the transformation of a human body into a plant?

The initials on the work's back suggest proposing the name of Pierre de Franqueville as the creator, a sculptor who has left a large number of works, but who occupies a position that has not been appreciated enough, although he was one of the important artists in the transition from mannerist sculpture to what would become the baroque. This unpublished group is

without doubt a good illustration of this change. Franqueville is one of those artists who can be described as being European as they evolved on several projects on the continent. He was born in Cambrai, a Flemish city that had not yet become French, where sculpture was in the spotlight, in particular with Jacques Dubrœucq, Franqueville's first master. The ambitious young man began his journey in Paris and continued, following recommendations that he was skilful in using, by Innsbruck in the Empire, where he worked in the workshops of Alexander Colyn, which was only a stop off on the way to Rome, the El Dorado of artists of that time. But it is in Florence that he settled for many years, becoming the assistant, and very quickly the most important one, of Jean de Bologne (Giambologna as names were Italianized in those days), who was in addition a compatriot. He became prominent, received many commissions, both religious and profane subjects; and was so famous and appreciated that the King of France, Henri IV called on him to make him his sculptor, with the queen, Maria de Medici acting as intermediary. It is in Paris, in particular with the king's equestrian monument on the Pont Neuf begun by his master Giambologna that he ended a fruitful career full of honours, his work still reserving some surprises. This group should doubtless be added to it, with its rather unusual subject, and which it is hard to date due to a lack of documents. It was certainly a private commission, for which he supplied only the *bozzetto* and that was not translated into marble, a material in which he was a virtuoso.

Franqueville signed his own finished works with some pride. He seems to have been content here to engrave his initials, but this allows us to suggest adding this unfinished project to this sculptor's oeuvre, who like many of his compatriots, travelled around Europe, a route that prefigured that of other artists, such as Gabriel de Grupello, another Fleming, a century later. He surely deserves, by his creations and prestigious commissions, a more attentive study that will confirm his place among the great artists in relief. François Souchal

GIOVANNI BELLANDI (ATTRIBUTED TO)

Documented from 1608-
Milan 1626

Allegory of Charity

Terracotta

31.7 x 37.7 x 4 cm

This female figure surrounded by three children in dynamic poses is the usual depiction of an allegory of Christian Charity. The scene is set in a landscape framed by two trees, one alive, the other dead, which refer, according to a common iconography, to the opposition between spiritual life in religion and the death of the soul outside it.

A marble relief of the *Massacre of the Innocents* (fig. 1) with a similar composition is located in the roof labyrinth of the Milan Duomo. Published by Rossana Bossaglia in 1973 (Rossana Bossaglia, "Sculptura", in *Il Duomo di Milano*, II, Milan, 1973, p. 163, fig. 222) but not considered in studies since then, this relief shows a sitting figure surrounded by three children slain by Herod's minions depicted in the same way in disorganized poses. In addition, the large cross that takes up the entire left part of the composition suggests that an allegory of Christian Faith is illustrated through the episode of the Massacre. This relief is in an area of the Duomo that cannot currently be visited; on the basis of the bad photograph available, it would seem to be by a different artist, but nevertheless gives an initial indication of the context in which the creator of the terracotta catalogued here should be placed. In addition, the idea of a close link between the two works as forming part of the same project executed by different artists seeking to depict the Theological Virtues (Faith, Hope, Charity) should remain a hypothesis.

On first sight, our *Charity* has immediate equivalents in Lombard painting of the first decades of the 17th century: the agitation of the composition, with *putti* in acrobatic poses seems to come directly from paintings by Morazzone (1573-1626), Cerano (1573-1632) or a still young Daniele Crespi (1598-1630); the expressive physiognomy of the faces is especially reminiscent of those painted by Cerano, while for the way the hairstyle is conceived, decorated with ribbons and veils, the artist seems

to have in mind the sophisticated language of Giulio Cesare Procaccini (1574-1625).

From the second decade of the 17th century, a new generation of sculptors that was particularly sensitive to the expressive elements depicted by contemporary painters asserted itself around the school of sculpture of the Milan Duomo. Also, painters were often indirectly involved in other aspects of the visual arts: from 1598, Camillo Procaccini (1546-1626) provided drawn models to sculptors and printmakers (for a summary of these activities, see Susanna Zanuso, "The 'Crucifixion' and the 'Last Supper': Two Bronzes by Francesco Brambilla for Milan Cathedral", in *The Burlington Magazine*, vol. CLVII, n° 1352, November 2015, p. 767 and note 20) and Giulio Cesare Procaccini, began his artistic career as a sculptor before moving definitively to painting (Giacomo Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini: documenti e testimonianze*, Milan, 1991). Cerano, who also created three dimensional works including the stucco decoration in one of the chapels of the church of Santa Maria presso San Celso in 1601-1603, at the end of his career, from 1629, supervised all the sculptural work at the cathedral, creating among other things the magnificent cartoons for the reliefs of the doors of the facade. These were translated into marble by Andrea Biffi (c. 1580-1630), the last representative of his generation, and by the younger artists, Giovan Pietro Lasagna (who died in 1658) and Gaspare Vismara (who died after 1651) (see Rossana Bossaglia and Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milan, 1978, p. 28, cat. 205-213; for Cerano as a sculptor: Marco Tanzi, "La 'Madonna' di San Celso e una proposta per Cerano scultore", dans *Prospettiva*, n° 78, 1995, p. 75-83; Paola Venturelli, "Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione", in *Arte cristiana*, vol. XCII, n° 826, 2005, p. 57-67).

Among the sculptors of this particular contingent, the eccentric Giovanni Bellandi appears the best candidate to be the author of the *Charity*. In 1619, so during his lifetime, he was described by the connoisseur Girolamo Borsieri: "*Giovanni Bellano [per Bellandi] haveva già nome tra gli scultori principali ed*

attendeva alla loro professione ma pare che voglia imitare Giulio Cesare Procaccino curando più tosto il pennello che lo scalpello" (Girolamo Borsieri, *Il Supplemento della nobiltà di Milano*, Milan, 1619, p. 66) ["Giovanni Bellano [for Bellandi] had already a name among the main sculptors and worked in this profession, but it appears that he wanted to imitate Giulio Cesare Procaccini, taking greater care with the brush than with the chisel"].

An artist about whom very little is known and for whom there is no recent monograph, only four marble sculptures have been attributed with certainty as being entirely by Bellandi, three at the Duomo and one at the charterhouse of Pavia, all of which are of such visionary quality and audacity of composition compared to those of his contemporaries that they draw our attention. Until now, however, no terracotta *modello* had been identified. Nothing is known about his training, and the earliest documents that mention his presence among the sculptors of the Duomo in 1608 seem to confirm his absence from there before this date (Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), *Ordinazioni Capitolari*, 21, fol. 161v.).

He died in 1626, probably quite young as his oldest son was only 10 years old (AVFDMi, c.139/12, n.3), but had nevertheless succeeded in acquiring particular prestige among his contemporaries, despite the shortness of his career. In addition to his works, at least two events that have never been cited among the sporadic modern references to our artist tell us about his qualities: in September 1621, he was asked to value the bronze ornaments on the pedestal of the *Equestrian Statue of Ranuccio Farnese* by Francesco Mochi at Piacenza (M. De Luca Savelli, "Regesto", in *Francesco Mochi 1580-1654 in occasione delle mostre per il quarto centenario della nascita*, Florence, 1981, p. 124) and in 1624-1625, he was the instigator, with the engineer Giovanni Paolo Bisnati, of an enquiry into the actions of Fabio Mangone, who was at the time engineer for the Fabbrica del Duomo of Milan (Milan, Biblioteca Ambrosiana, cod. S 123 sup.).

His best known works are reliefs for the belt course of the Duomo's choir, including the *Scenes from the Life of the Virgin*, marble sculptures whose

originality cannot be underestimated, as well as the striking harmony with the paintings of Cerano and his Lombard followers. The reliefs of *The Deposition of Christ* (1617-1619) (fig. 2) and the *Marriage Feast at Cana* (1620-1623) (fig. 3) are completely autograph. He is documented as being marginally involved in the *Birth of Christ* (1621-1623) which Marco Antonio Prestinari had left unfinished when he died in 1621, while in his turn Bellandi died before finishing the *Raising of the Cross* that was finished by Gaspare Vismara (AVFDMi, c.139/12; and AVFDMi, Mandati, *ad annum*). The critical destiny of the first work mentioned in documents is much more complicated: the large, surprising *St. Michael and the Dragon* (fig. 4), now in the chapel of San Giovanni Bono. Initially considered a sculpture by Bellandi in artistic literature, from the time of Girolamo Borsieri (1619), already cited, until the fundamental publication by Ugo Nebbia on the reliefs of the Duomo (Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milan, 1908, p. 220), the work with its "*caratteri estremamente moderni*" raised in 1973 "*qualche perplessità*", for Rossana Bossaglia who opted in 1978 to attribute it to an artist of the late 18th century, while attributing another *St. Michael and the Dragon* kept in storage at the Museo del Duomo: an idea that was contrary to all the documentary proof, which however found considerable support until recently (Bossaglia 1973, *op. cit.*, p. 160 note 66 and p. 163 note 96; Bossaglia-Cinotti, 1978, *op. cit.*, p. 27, cat. 187, fig. 199). Recently indeed, the identification of Bellandi's *St. Michael* with the sculpture on the altar of San Giovanni Bono, cited from 1611, was confirmed by Giulio Bora (Giulio Bora, "Giovanni Stefano Montalto e la grafica", in *Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto, due pittori trevigliesi nella Lombardia barocca*, conference papers, Treviso, Auditorium del Centro Civico Culturale, 12 April 2014, edited by Odette D'Albo, Milan, 2015, p. 64-65), who also thinks Bellandi, a painter as well as a sculptor according to Borsieri's text, should perhaps "*verosimilmente*" be identified with the "*Maestro del San Sebastiano Monti*", a painter whose artistic personality has only recently been reconstituted (see Francesco Frangi, *Daniele Crespi. La giovinezza ritrovata*, Milan, 2012, p. 72-85, fig. 37-49). While waiting for the planned publication of the results

of Giulio Bora's research on the subject, we can only agree with the fact that Bellandi's sculptures share with the paintings of the Maestro del San Sebastiano Monti "*il sofisticato linguaggio di Giulio Cesare Procaccini insieme a evidenti tratti tipologici e espressivi ceraneschi, tutti intesi in un'accezione affatto personale*" ["the sophisticated language of Giulio Cesare Procaccini and obvious typological and expressive characteristics of Cerano"].

While the identification of the statues of *St. Cecilia* and *St. Theodore* commissioned by the cathedral of 1610-1612 is uncertain, the last work by our sculptor of which we can be sure, besides the only one created outside the capital of the duchy, is the *Assumption of the Virgin* (fig. 5) of 1616 at the Charterhouse of Pavia, which is so similar to the figures that appear in the reliefs in the belt course of the choir in Milan that there is no doubt about its attribution (Susanna Zanuso, "La scultura del Seicento negli altari del transetto", dans AA.VV., *La Certosa di Pavia*, Parme, 2006, p. 188).

Having broadly reconstructed the points about which we can be sure in the artistic career of Giovanni Bellandi, the *Charity* should now be compared with his other works. The similarity is striking between her profile and that of the Duomo *St. Michael*: both are characterized by the connection of the nose to the forehead without any curve and the lower part of the face with reduced proportions, as well as the pointed chin with a very small mouth and a protruding upper lip. It is also possible to see how the circular swirl formed by the drapery on the *Charity's* right side has a precise equivalent in the motif sculpted on *St. Michael's* side; in this case, the coat opens out, an audacious and innovative solution in marble sculpture for this period, and also in this detail, the analogy is clear with the *Charity's* cloak that expands against the background of the relief. In both works, the same aim is evident, to reproduce the effects that were being tried out in contemporary painting, but the sculptor has more success with terracotta, a material which by its nature allows more flexible and harmonious rendering. Finally the uncovered roots of the tree on the right of the *Charity* also

appear, created with greater delicacy, without the naturalistic base of the *St. Michael*.

Without underestimating the difficulty of attributing a new work to an artist who is still little known and for whom no other terracotta *modello* is known, the suggestion that the *Charity* could effectively be a work by Giovanni Bellandi is consolidated by observing the cherubs at the Virgin's feet at the charterhouse of Pavia of 1616 (fig. 6): close to the *putti* that Cerano modelled in stucco at Santa Maria presso San Celso, they have the same tousled vitality and the same zany and expressive physiognomy as those of the *modello* presented here. Susanna Zanuso

ALESSANDRO ALGARDI

Bologna 1595-Rome 1654

The Beheading of St. Paul

Terracotta medallion

D. 49 cm

Alessandro Algardi, who embodied Roman Classicism as opposed to the Baroque, and combined the ancient tradition with that of Raphael through serene eclecticism, was trained in Rome under the Carracci. A protégé of Cardinal Ludovisi when he arrived in Rome, he restored antiques and formed close ties with Domenichino, who had a lasting influence on his work. As his reputation grew, Algardi received three major commissions: in 1634, the tomb of Pope Leo XI for St. Peter's in Rome, in 1635, the major marble group of the *Beheading of St. Paul* (Bologna church of San Paolo Maggiore) and finally the statue of St. Philip Neri for the Chiesa Nuova in Rome. His most famous work is the large marble relief showing the Meeting of Attila and St. Leo, commissioned in 1646 for St. Peter's in Rome, which was installed after the artist's death, in 1663. Algardi was a portraitist unlike any other, as confirmed by the cardinal Laudivio Zacchia (1626, Berlin, Bode Museum) and the various funerary busts where verismo and expressivity combine with great sensitivity (the statue of Pope Innocent X commissioned in 1645, Palazzo Campidoglio).

Our large terracotta medallion shows the martyrdom of St. Paul, who was beheaded in 64 AD. the same day as St. Peter, during Nero's persecutions.

The obvious connection between this terracotta and the bronze medallion on the main altar of the church of San Paolo Maggiore in Bologna (fig. 1), which has the same diameter, and comparison with the other known examples, are unequivocal. Here the refinement and extraordinary quality of the modelling sets this relief apart from the other examples in terracotta known today (Florence, Bargello, 55 cm; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 44,5 cm; Rome, Palazzo Venezia, rectangular reduction of 38 x 35 cm), which all seem to be contemporary derivations of variable quality, but always quite inferior (see Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven/London, Yale University Press, 1985, p. 372-376). Here the summary speed as well as the lightness and elegance with which the figures and background are defined recall the autograph reliefs in clay, but also Algardi's very beautiful tapered drawings. The draped female figure in pain, on the far left, seems more to have been drawn in ink than modelled. Despite a few visible lacunae, the work's remarkable quality and the characteristics of the relief suggest that this is a *modello* by Alessandro Algardi. As regards its provenance, some early inventories confirm the presence of a terracotta *modello*, considered to be original (mentioned at the Casa Avila in Rome in 1647 and among the Farsetti terracottas around 1800: see Montagu, *op. cit.*). Although it is obviously difficult to show that these references relate to our version that has come to light, it is nevertheless possible to assume it is the model that remained the property of a famous member of the family which commissioned the Bolognese work: Jennifer Montagu documented that in 1649, Virgilio Spada paid for a round gilt frame for a "clay medallion of St. Paul". The work is not mentioned in the Spada inventories, but it may have remained in the collections of the family until the mid-18th century (see Montagu, *op. cit.*, p. 373), which thus kept the *modello* that was the closest to the bronze it had commissioned. The terracotta that is the subject of this study has all the characteristics that would allow it to be identified with this *modello*.

Tomaso Montanari

NICOLAS COUSTOU (ATTRIBUTED TO)

Lyon 1658-Paris 1733

Commodus as Hercules

Terracotta

54.5 x 16.5 x 14.5 cm

The son of a sculptor and a nephew of Antoine Coysevox his teacher, Coustou lived in Rome from 1683 to 1686, after winning the Grand Prix in 1782. He was admitted a member of the Académie royale with a relief of *Apollo Showing the Bust of Louis XIV to France* (Paris, Musée du Louvre) and this marks the start of a long career of constant employment by the Bâtiments du Roi. He produced works for the Invalides Church (Saint Louis, marble, in situ) and especially for the park of the Château de Marly, which demonstrate every facet of his talent. Classical groups (*Meleager Killing a Deer*, 1703-1706, *in situ*); an idealized physical type (*Nymph with a Quiver*, marble 1710, Paris, Musée du Louvre) or borrowed from the antique (*Adonis Resting from the Hunt*, marble, 1710, Paris, Musée du Louvre), sometimes influence by a dynamism borrowed from Bernini (*Apollo Pursuing Daphne*, marble, 1717, Paris, Musée du Louvre). His masterpiece is most assuredly the large *Pieta* (marble, 1725) in the choir of Notre-Dame Cathedral in Paris, which combines great stylistic restraint with an expressive pathos typical of the Louis XIV era, easily making the transition from the Louis XIV style to one of greater flexibility and imagination.

Discovered in 1507 in the garden of a house at the Campo dei Fiori, the ancient sculpture of the Emperor Commodus as Hercules was placed in a niche of the Belvedere courtyard (fig. 1). It figured from then on as one of the most important ancient sculptures to be admired in Rome. Primaticcio made a plaster cast of it which he had cast in bronze for the king Francis I, after 1540. A century later, while he was a resident of the French Academy, Nicolas Coustou was in turn commissioned to make a marble copy of this statue for the King in the gardens of the Château of Versailles (now on the north side of the Latona fountain). Unlike other antique statues sculpted for the crown, Coustou made a number of obvious changes. Instead of featuring the young Hylas abducted by the hero after killing his father, he has chosen

to depict another episode by placing the three golden apples from the Garden of the Hesperides in the palm of his hand, making the work more aesthetic while remaining faithful to the original (fig. 2). In his biography of Coustou, Cousin de Contamine praises the sculptor's independence of mind: "Coustou who admired only true Beauty without prevention for time, country, nor for the names of the authors, always had his eyes on nature when carrying out this work. Far from slavishly copying as prejudiced minds do, he took the good, added to it what he saw was missing and made another Hercules Commodus." If all the students of the French Academy were asked to copy an antique sculpture, this freedom of mind, and especially his flexibility, are exceptional for the time and form a contrast with the rigour of the Academy. Colbert insisted on "making the young sculptors copy exactly what is most beautiful in Rome." These qualities also appear in our large terracotta. In addition to the brio of its execution, unusual ease is shown in the handling of the antique repertory and sufficient skill to create a new work, all qualities that apply to Nicolas Coustou. While the skin of the Nemean lion is usually tied on his shoulder covering the back and left shoulder, here Hercules holds the animal's muzzle with an imperious gesture, with the rest of the hide falling elegantly behind the athlete. The artist has succeeded in glorifying his model through the hero's musculature, giving his work nobility and greater liveliness, like the work at Versailles, which pays him such a fine posthumous tribute.

Albéric Froissart

MASSIMILIANO SOLDANI BENZI

Montevarchi 1656-Florence 1740

Penitent St. Peter

Penitent Magdalen

Terracotta

St. Peter

18.2 x 12 x 2.5 cm

Magdalen

18.4 x 12 x 4 cm

The young Massimiliano Soldani Benzi was sent by his father to Florence to study in 1675. He met Volterrano shortly afterwards, who introduced him to the drawing school at the Grand Ducal gallery. There,

he was presented to the Grand Duke Cosimo III, who commissioned drawings for medals and portraits to be cast in bronze. At the beginning of 1678, he was in Rome, having been sent to the academy at the Palazzo Madama where he studied under the painter Ciro Ferri and the printmaker Giovanni Pietro Travani, from whom he learned how to work with steel. He stayed in Rome until 1681 when Cosimo III called him back to Florence. The many medals he sent to Florence date from this period, including those of his masters Ciro Ferri and Ercole Ferrata, as well as the ones made for Christina of Sweden whom he met in Rome through Giovan Battista Gaulli. The first steel moulds for minting coins also date from the 1680s. With the aim of perfecting this technique, Soldani Benzi went to Paris for ten months to work with the medal maker Joseph Roëttiers; many letters sent to the Grand Duke date from this period. He made a medal of Louis XIV which he finished in Florence and it formed the basis for Florentine medals. Back in Florence, he reorganized the mint and made portraits of the members of the reigning family. In 1683 he was appointed professor at the Accademia del Disegno and received several commissions from Cosimo III for religious silverware.

The *gran principe* Ferdinando also appreciated Soldani's work and asked him to make several groups and reliefs in bronze including a series of the *Four Seasons*, made between 1708 and 1711, to be given to the Elector Palatine. His reputation as a bronze sculptor earned him commissions from foreign connoisseurs, such as Queen Anne of England, the Duke of Marlborough and especially Prince Johann Adam Andreas I of Lichtenstein, probably one of his most important clients from 1694 on, from whom he made a series of busts of emperors after the antique and various reliefs of mythological or allegorical subjects such as *Time Revealing Truth* of 1695-7. He also worked at the end of his life on the tomb of Marcantonio Zondadari, the grandmaster of the Order of Malta at the cathedral of La Valetta (1722-1725), and also for that of his successor Manoel de Vilhena (1727-1729). After his death, the Marchese Carlo Ginori acquired many models and moulds from his heirs and had copies made of them in wax and porcelain.

We are grateful to Professor Tomaso Montanari for his attribution of our two reliefs to Massimiliano Soldani Benzi. In his opinion they are early works by him and can be compared easily to other reliefs by Soldani (although they are larger), such as *The Agony in the Garden* of the Metropolitan Museum of New York (fig. 1) in terracotta, the *Blessed Veronica Giuliani Receiving the Stigmata* in Bronze at the Bargello, or the *Death of St. Francis Xavier* also in bronze and at the Bargello, these last two being dated around 1697. The same way of occupying the backgrounds either with clouds or rocks, like in our small plaques. Another comparable detail is the tufts of wild grass springing from cracks in the rocks. It is known that in 1743 or 1744 Ferdinando, the artist's son, sold to the Doccia porcelain factory wax models taken from the works remaining in his father's studio, but neither bronze nor porcelain plaques after these two models are known.

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Graz 1656-Vienna 1723

Semiramis

Terracotta

60 (total height) x 50 x 35 cm

Austria's leading Baroque architect, Fischer Von Erlach imported into Central Europe the architectonic language of Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini and Carlo Fontana that he had learned during a long period in Rome (1671-1683). Fischer worked in the Schor workshop, a famous family of architects, decorators, sculptors and painters originally from Southern Tyrol that was closely connected to the Bernini studio. From 1683 to 1687, he lived in Naples along with Filippo Schor, in the suite of the Viceroy, Haro y Guzmán, Marqués del Carpio. Appointed first architect of imperial Vienna in 1704, he built a large number of churches and palaces including Schönbrunn and the church of St. Charles Borromeo in Vienna. Also working as a sculptor, he produced a portrait of Emperor Leopold I for the Plague Column in Vienna, (now destroyed), of which he sketched the reliefs on the base (1687-1688), designs for vases, fountains and many medals, he directed decorative campaigns in stucco as well as a

marble statue of the *Assumption of the Virgin* for the altar of the chapel of the Palazzo della Zecca in Naples (now destroyed). Von Erlach's sculpted works were mainly known from documents.

A few months ago, a new sculpture by the artist came to light: a bust of Penthesilea, Queen of the Amazons (fig. 1). Identified by Leticia de Frutos during her research on the patronage of the Marqués del Carpio, she discovered a list of works of art that the viceroy sent from Naples to Madrid in 1687, in which another mythical queen of Antiquity, Semiramis appears as a pendant to the Penthesilea. The inventory describes this bust "*con murion en la cabeza a modo de faja rep(resen)ta Semiramis Reina de Asia y Asorie, echa en Roma del d(ic)ho con su piedestalo ut supra*". This description allows us to identify this new terracotta bust as an autograph *modello* executed by Von Erlach for the marble now lost to us. The iconography of the work is well adapted to the depiction of Semiramis. According to legend, Semiramis was brought up by doves, and took the form of a dove when she died, which explains the key role played by the one perched on the figure's right shoulder. It doubtless justifies the presence of the bird on Penthesilea's helmet in order to maintain symmetry. The robe revealing her right breast is a clear allusion to her legendary lust, which earned her place in Dante's *Hell* (V, 55-56). The del Carpio document also indicates that in the marble version, von Erlach emphasized the military nature of Semiramis by placing a helmet on her, to reinforce the visual parallels with the bust of Penthesilea. The strong stylistic and iconographic affinities with the marble bust permit the attribution of our work to von Erlach and also create a link with the Marqués del Carpio's commission. The carving of the bust is identical, and the facial features are similar: the oval, the flattened nose, the sagging corners of the mouth, the line of the shoulders and the deeply incised drapery. The monstrous winged grotesque mask encircling Semiramis' bosom evokes the military activities of this queen who was both sensual and a warrior. The similarity of dimensions, the symmetry in the inclination of the heads, the shoulders and the bared breasts, the recurring motif of the

bird prove that our terracotta was created at the same time, with the aim of forming a pair with the marble at Aranjuez. Thus, coming in addition to the marble Penthesilea of Aranjuez, this Seminaris represents an unhoped-for opportunity for opening up a new era of research into this fascinating aspect of the great Austrian architect's work.

Tomaso Montanari

GIUSEPPE MARIA MAZZA

1653-Bologna-1741

Allegory of Sculpture

Terracotta

42.5 x 23 x 14 cm

This beautiful terracotta sculpture, created around 1720 does not appear to have been made as a *modello* to be transposed into marble or bronze, but instead as an autonomous work of art for the adornment of a connoisseur's collection. This is due to the extreme finishing of the work, its specific iconography (an allegory of the art of sculpture rich in references to the classical tradition including the large female head and also to creations of baroque statuary: from the *putto* in the manner of Duquesnoy to the virtuoso insistence on the cock's feathers) and also its style, which doubtless leads to the great period of Bolognese terracotta sculpture of the 18th century (see mainly Eugenio Riccomini, *Ordine e vaghezza: scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna, 1972, et *Vaghezza e furore: la scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, 1977; Stefano Tumidei, "Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale", in Renzo Grandi (dir.), *Presepi e terrecotte nei Musei Civici di Bologna*, Bologna, 1991, p. 21-51).

More precisely, some comparisons lead to the attribution of our *Allegory of Sculpture* to Giuseppe Maria Mazza. The figure's profile (from the Greek nose to the hair gathered behind), can be superimposed for example onto that of the beautiful early *Madonna* exhibited among the collections of the Museo Davia Bargellini in Bologna (fig. 1). In the same collection, figures of Bacchus and Ceres also provide appropriate parallels, whether for the rendering of the nude's drapery or for the figure's posture (fig. 2, 3).

It is furthermore possible to find a close link between our sculpture and an *Allegory of Painting* (of identical material and dimensions) presented for sale by Heim in London in 1981 and acquired by the Mead Art Museum in Amherst in the USA (fig. 4). The two figures were conceived as a pair, not just due to the obvious complementarity of the subject, but also because of their respective positions, gestures, relations with the *putti* that accompany them, as well as the attribution of distinctive identical signs (like the medallions that hang from their neck). This *Allegory of Painting* has been credibly attributed (since its appearance with Heim: *Art as Decoration*, Heim Gallery, summer exhibition, 1981, n° 30) to Angelo Gabriello Pio (1690-Bologna-1770). We must therefore consider that the two sculptors (master and pupil) received commissions from an amateur who wanted to see them compete and to compare them (according to a practice that is known from other examples see Tumidei, *op. cit.*, note 47), naturally reserving the allegory of their dear *Sculpture* for the master.

The characters of style of these sculptures (which it would be lovely to see again side by side) suggest dating this episode to Pio's return to Bologna, in other words shortly after 1719. Giuseppe Maria Mazza's *Allegory of Sculpture* therefore appears as the perfect summary of baroque sculpture, and especially a sort of rare artistic autobiography; as another great native of Bologna, Annibale Carracci said, artists must "*parlare con le mani*".

Tomaso Montanari

SÉBASTIEN SLODTZ

Antwerp 1655-Paris 1726

Bust of a Man

Terracotta on a marble base

53 cm (68 cm base) x 40 x 26 cm

It is by comparison with a bust at the Musée de Cognac (fig. 1) signed and dated 1722, depicting the theatrical author, that Professor Souchal, to whom we are grateful for his assistance, suggests attributing ours to Sébastien Slodtz, an artist from Flanders, but founder of a dynasty of artists representative of the Louis XV style.

The son of a carpenter from Antwerp, Sébastien Slodtz settled in Paris

before 1685, entering Girardon's studio. Two of his sons would become sculptors, two others, painters. After moving several times, he was allocated lodgings at the Louvre in 1799, where he lived until his death, receiving an annual pension from 1709. A member (and even rector) of the Académie de Saint-Luc, he never joined the Académie Royale.

As a collaborator of Girardon, Slodtz worked essentially at Versailles for the alleys and groves in the park, but also at Marly and the Trianon, sculpting capitals, monumental vases and groups (*Hannibal*, *Proteus and Aristaeus*). He was also involved in the decor of the Royal Chapel at Versailles, as well as the dome of the Invalides. He created in addition, ephemeral decors for the funeral services of Louis XIV and of various members of the royal family. Portraits are rare in Slodtz's work since, in addition to ours, only the bust of Cognac is known (and the autograph replica at the museum of Chaalis, fig. 2) and the bust of Titon du Tillet, Commissaire des Guerres, signed and dated 1725 (in marble), now in the Wildenstein collection (see *The Arts of France from François I^{er} to Napoléon I^{er}*, New York, Wildenstein & Co, 2005, n° 54). Our bust may depict the same figure as the bust of Cognac, with which it shows true similarities. The identification of the sitter of the bust of Cognac is due to François Moureau, in his monographic study in *Dufresny, auteur dramatique* (1657-1724) (Paris, Klincksieck, 1979), who considers that comparison with the portrait painted in 1724 by Charles Coppel, which has disappeared but is known from a print (fig. 3), is positive for this reason. Charles Dufresnoy, Sieur de la Rivière, a descendant of Henri IV, was quite a fashionable author and the main supplier to the Comédie-Italienne of 1692 to 1697, while starting at the same time at the Comédie-Française, where he made his career until his death, directing the *Mercurie Galant* from 1710 to 1714. Comparison of the two busts and the engraved portrait shows that ours is earlier, as the model appears younger here. With his hair falling nonchalantly on his shoulder, the open collar, Slodtz shows us here the canonical model of a portrait of an "intellectual".

RENÉ CHAUVEAU

1663-Paris-1722

Perseus and the Medusa

(A study for the relief of the grand staircase of the royal palace of Stockholm)

Terracotta bas-relief

58.7 x 60.4 cm

An almost square relief, this terracotta dating to 1699-1700 is in perfect condition. It shows the culmination of the myth of Medusa narrated by Ovid, among others, in Book IV of his *Metamorphoses*. Perseus avoids the petrifying gaze of Medusa by looking at her only in the image reflected in his bronze shield (in our relief, the shield still bears the imprinted monstrous image) and in this way manages to cut off her head: in this instant, Pegasus, the winged horse, is magically born from drops of blood.

The quality of the work is excellent and clearly shows the hand of a French sculptor of the very end of the 17th century. On the basis of style, it is possible to make a more precise attribution, to the sculptor René Chauveau.

A pupil of François Girardon and brother-in-law of Sébastien Slodtz, René Chauveau began his career with major prestigious commissions, working at the end of the 1680s at the Grand Trianon at Versailles and then on the cupola of the Invalides in Paris. Despite the perspective of sure success, Chauveau accepted an invitation from the famous architect Nicodemus Tessin the Younger who, having returned from his travels in Europe, was directing the artistic and architectural policies of the king Charles XII, in the manner of a Swedish Vasari. Chauveau lived in Stockholm from 1693 to 1700, leaving major works at the royal palace, the Tessin palace and in churches.

Our relief in fact appears very close to the almost rococo elegance of the final phase of Chauveau's time in Sweden. Indeed, Medusa, stretched out in the foreground, has close parallels in the figures of the Four Seasons that appear reclining in a similar manner in other reliefs in gesso placed above the doors of the vestibule of the Tessin palace in Stockholm (photographs in François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV*, vol. I, Oxford, 1977, p. 98, n°s 18/1-18/4). The figure of Spring (*idem*, photograph n° 18/1)

is especially close to Medusa in the arrangement of the drapery; the coat seems to be suspended between the full breasts, and its folds fall in broad identical planes. Perseus, on the other hand echoes other works from the same area, such as the two large statues in gesso of *Apollo* and *Minerva* (photographs p. 97 n°s 17/1 and 17/2), which are in two niches of the same vestibule of the Tessin palace as the Season reliefs. These two gods and our Perseus have the same long and tapering corpulence, and the same attitude evocative of an ethereal and light dance that is already magnificently 18th century in the way of dematerializing bodies and refining forms. In addition, the profile of Minerva's helmeted head can be perfectly superimposed on Perseus's. Even more convincing parallels, in the form of a historical connection with the large series of reliefs for the monumental staircase and the State Room of the Royal Palace of Stockholm (photographs p. 99). They are fifteen rectangular reliefs depicting the same number of mythological scenes, all taken from Ovid's *Metamorphoses*. The construction and composition of the scenes, the types of the bodies, the forms of the draperies, the manner of depicting trees and vegetation: all seem to come from the same mind and the same hands as those which modelled our relief. Our work appears especially closely related to the relief that in this series depicts *Perseus and Medusa* (photograph n° 20/i). Medusa's body, her clothing and the dancing figure of Perseus are so close to those of our terracotta that variations can be imagined during the same artistic development. In other words, we must consider that our terracotta documents an initial creative phase of the Swedish series, a phase in which the reliefs were planned in a format closer to a square (as is still the case for the relief of *Jupiter Chasing the Giants from Olympus*).

After making our terracotta, Chauveau must have decided to reverse the composition of the scene, putting Perseus in the foreground with Medusa further back, choosing in this way the moment of the myth that is shown, by opting for the immediately preceding one: when Perseus looks at the reflection on his shield and prepares to strike. But, despite the changed composition and narrative,

the figures are still very similar, almost twins: Medusa lies with the same soft and sensual elegance, enveloped by the same rich drapery, and Perseus seems to be flitting about more like a refined dancer than a bloodthirsty hero.

To conclude, it is not just a successful attribution to a sculptor of great quality and success in his lifetime, but also the possibility of learning more about a significant moment that until now has not been documented, of the genesis of a prestigious sculpted series for a royal destination.

JEAN-JACQUES CAFFIERI (ATTRIBUTED TO)

1725-Paris-1792

Bust of a Man

Terracotta

60 (75 including the marble base) x 50 x 28 cm

Jean-Jacques Caffieri's first teacher was his father, a sculptor, founder and chaser. The Caffieri family was one of the many dynasties of sculptors that existed under the Ancien Régime and Jean-Jacques, the most famous in the family, enjoyed the greatest fortune: the French Academy in Rome, the Académie Royale de Peinture et de Sculpture where he became a professor, and official commissions. His destiny brought him to the French Revolution, from which he suffered little as he died in 1792. He was buried at Saint-Nicolas-du-Chardonnet next to Charles Le Brun, to whom he was related. Caffieri's career and work were highly successful, even though he probably does not occupy the rank he deserves, doubtless due to the glory of Jean-Antoine Houdon who overshadowed him. He was a pupil of Jean-Baptiste II Lemoyne and a worthy disciple of this great portrait sculptor of the 18th century. In his gallery of busts, we find the same presence, vivacity and psychological truth, and in this field, he does not seem to have engaged with the Neoclassicism that was in fashion in the second half of the 18th century. Caffieri, whose personality was original (jealous, an upstart and generally a bad character) was passionately interested in theatre and curiously, he was happy to sculpt the portraits of people from the stage in exchange for free seats-all his life! Another of his specialities was the evocation of men of letters

and scholars, and retrospective portraits. One work, of which many replicas have been recorded, is the bust of the sculptor of Louis XIV's reign, Cornelius van Cleve, made with surprising ardour. The astronomer and geographer to the king, Chanoine Pingré, a sly figure to the sharp eye, was exhibited by Caffieri at the Salon of 1789 at the dawn of the Revolution, which is one of many paradoxes. It shows that he had not lost any of his perspicacity or his virtuosity. Indeed, Caffieri almost only executed male busts. Rather than men of the court, he preferred to portray men of culture and intellectuals, especially writers such as Rotrou, Piron, J.-B. Rousseau, Helvetius, playwrights such as the two Corneilles, Racine, scholars such as Cassini and composers such as Lully and Rameau.

So to which category does the figure presented here belong? It is tempting to recognize Caffieri's chisel, his almost feverish way of modelling clay, of creating grooves in the curls of a wig, of styling the lace edges of the shirt. Unfortunately there are no accessories to suggest an identification. The wig could evoke a retrospective portrait, and the crumpled drapery may suggest an artist or a man of letters. He is not smiling, there is even a certain hardness in his gaze. The sensitive modelling of the face, the accuracy of the severe expression are worthy of Caffieri's recognized talent, who deserves to be considered a great portrait sculptor of the second half of the 18th century, as much as Houdon. It is possible to hope that the discovery of a print (or a drawing) might someday allow a name to be given to the portrait of this person with such an imperious attitude that honours the great French tradition of the art of the sculpted portrait of the 17th and 18th centuries.

François Souchal

References on the artist

Jules Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs ciseleurs, étude sur la statuaire et sur l'art du bronze au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1877; republished in a facsimile edition in 1993

Cécile Navarra-Le Bihan, *Jean-Jacques Caffieri (1725-1792), sculpteur du roi*, PhD dissertation, Université Michel-de-Montaigne-Bordeaux III, 2006

FRENCH SCULPTOR JEAN THIERRY?

1699-Lyon-1739

Circe Holding out the Magic Potion to Ulysses after Transforming his Companions into Swine

Terracotta

60 x 52 x 68 cm

Relatively rare, even in Baroque painting (see Anton Pigler, *Barockthemen*, Berlin-Budapest 1956, vol. II, p. 292-294), this subject seems highly unusual for a sculptor and could suggest a *modello* executed for a competition with a theme or for admittance to the Académie rather than a monumental project. Moreover it should be recalled that two busts in the form of herms representing Ulysses and Circe, works by Laurent and Philippe Magnier, were placed at Versailles around 1685 and that the mythological episode had been highly fashionable in Paris since 1673-1675, when Thomas Corneille and Marc-Antoine Charpentier brought it to the theatre and the opera.

The iconography and composition seem to have been studied especially carefully: Ulysses is shown at the moment he enters the palace of Circe on the Tyrrhenian coast of Italy (now Promontorio del Circeo), to save his companions who had just been transformed into swine. Two are visible on the extreme right, one completely changed into a boar, the other still a man except for his head.

Circe is offering a cup of the potion kept by the servant in a carafe, which she is holding as well as the magic wand; but Ulysses, warned by Mercury, has an herb that serves as an antidote to the magic philtre. Circe is sitting on a sort of intermediary between a throne (where an arm in the form of a harpy with a sinister smile emerges from drapery, a solution that recalls the leg of the table in the foreground of the relief by Le Gros at the Monte di Pieta in Rome) and a bed: having understood that she could not slay the hero, she invites him to lie down with her on her "beautiful bed" (Homer) to become his mistress. Ulysses' hand uncovering the magician's right breast and the little Cupid who has just launched his arrow towards the Greek soldier allude to this erotic development of the mythological episode.

The work thus illustrates precisely what Homer narrates in Book X of

the *Odyssey* v. 310-345 and *Ovid* in the *Metamorphoses*, Book XIV, v. 290-298. This is a work of remarkable quality both in terms of the quality of invention and in the execution and it can be placed with certainty within the milieu of French sculpture between the second and fourth decades of the 18th century.

A taste that is already rococo, obvious in the details such as Ulysses' helmet and Cupid's smiling, impish face, are accompanied by full and heavy drapery and a very baroque way of rendering the various materials of the spaces (the attention paid in reproducing the appearance of the fabric that covers the cushion under Cupid's foot and the boar's hairy coat should be noted). It is possible, with great caution, to suggest a comparison with the work of Jean Thierry, a sculptor from Lyon active mainly in Spain in the service of Philip V.

In my opinion, the heavy draperies that are characteristic of our terracotta – closer to wool than silk cloth – are similar to those that cover the mythological figures of the New Waterfall at La Granja, while Ulysses' helmet closely recalls that of Minerva in the fountain of *Apollo and the Serpent Python*, also in the gardens of the royal palace of La Granja. In the same way, the faces of the nymphs and those of the *putti* that inhabit the Spanish fountains are not far from those of Circe, the servant and Cupid.

Tomaso Montanari

AUGUSTIN PAJOU

1730-Paris-1809

Three Leaning Female Figures

Terracotta

43 x 20.5 x 13 cm

Signed and dated on the back

"Pajou 176[.]"

A pupil of Jean-Baptiste Lemoyne, Augustin Pajou won the First Prize for sculpture in 1748 before continuing his education at the École Royale des Élèves Protégés for three years and then with the traditional period in Rome at the French Academy, from 1752 to 1756. Admitted as an *agrégé* to the Academy in 1759 and then as a full member with his *Pluto and Cerberus* (marble, 1760, Paris, Musée du Louvre), he became assistant professor in 1762 and professor in 1766 and was appointed *Garde des*

Collections de Sculpture du Roi in 1777, then treasurer of the Académie in 1781 and finally Rector in 1792. During the Revolution he fled to Montpellier and became a member of the conservatoire du Muséum and of the Institut National when it was created in 1795, with Jean-Antoine Houdon. The mastery of his art, his flexible and amiable character allied to the support of the Directeurs des Bâtiments du Roi enabled him to benefit from a highly successful career. He excelled in statuary, as evidenced by his large *St. François de Sales* (1767, Paris, Église Saint-Roch) and his monumental statues *Bossuet* (marble, 1778, Paris, Institut de France) and *Pascal* (marble, 1781, Paris, Musée du Louvre). He was equally talented with architectural decoration (Hôtel de Voyer d'Argenson, Palais Royal, Opéra de Versailles) and also in drawing, collector's objects and decorative arts.

With his complete training, Pajou was especially skilful in the decorative arts, combining figures in to a mastered iconographical language in his compositions. This is shown in the bronze and gilt bronze clocks representing the genius of Denmark, protector of Agriculture, of Commerce and the Arts, a composition commissioned by Frederick V (1765, Copenhagen, Danish royal collections), and those showing Time with a Child and Cupid, executed for the Duchesse de Mazarin (c. 1775, New York, The Metropolitan Museum of Art). Attentive to the wishes of his private clients, open to fashions such as that of *scènes galantes*, Pajou has here abandoned scholarly iconography and approached the spirit of Clodion, whose fame at the end of the third quarter of the 18th century imposed pleasant subjects. There is no doubt that Pajou was influenced by him in this group, made up of three female figures treated in the Antique style, an allusion to the Three Graces of Classical mythology. Its composition also echoes Clodion's terracotta featuring *Three Leaning Female Figures Carrying Marble Basins on their Heads* (fig. 1). Pajou's first biographer also mentions a lead fountain with three women carrying a shell, made for the Fermier Général, Lemonnier (Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias Français*, 1806, p. 473, whereabouts unknown). The artist has elegantly succeeded in combining

an accomplished work favouring a frontal viewpoint – it was doubtless intended to be placed in a niche or on a mantelpiece – with the free modelling found in the sketches so prized by art lovers. The overall balance and grace of the group is equalled by the care taken to individualise each figure through varied poses and faces turning in opposite directions. The treatment of the light, fluid draperies veiling the nudity of these allegories recalls his *Ceres* (c. 1765, marble, Paris, Musée du Louvre) and the Grecian style that was fashionable during the 1760s, while Pajou gives vibrancy to the material through his play with angles and chisel work, showing a particular care that reached the remarkable refinement of small-scale statuary designed for the private rooms of demanding art lovers.

Albéric Froissart

WALTER POMPE (ATTRIBUTED TO)

Lith 1703-Antwerp 1777

Putto Riding a Dog

Terracotta

43 x 37 x 25 cm

Born in the Netherlands, Walter Pompe was trained by Michel van der Voort the Elder and in 1730 became a master of the Antwerp Guild of St. Luke. He excelled in the creation of small terracotta sculptures, making religious subjects as much as Cupids and *putti*, or mythological subjects. Works by Walter Pompe can be found in many collections including that of the Musée du Louvre.

This group completed around 1750, inspired by Roman mythology, shows Cupid, god of Desire, with the features of a young naked child, chubby and with a mischievous air. Armed with his bow and a quiver, he is riding a dog with skill.

The subject of "children playing" may derive from the art of François Duquesnoy, whose reputation in the 18th century was almost exclusively based on figures of children. These profane works were intended for collectors.

The group presented here is typical of Walter Pompe's art that combines ancient iconography with baroque animation. The chubby proportions

of the children can be found amongst others in a terracotta sculpture depicting Romulus and Remus, now in the Van Herck collection (fig. 1).

Bibliography

Dominique Allard (dir.), *Terres cuites des xvii^e et xviii^e siècles*. La collection Van Herck, Brussels, Fondation Roi Baudouin, s.d., p. 96-107

FRANCESCO LADATTE (ATTRIBUTED TO)

1706-Turin-1787

Woman Writing

(*Clio, Muse of History*)

Terracotta

40 x 26 x 19 cm

This delicate terracotta with its elongated proportions recalls the style of the Franco-Piedmontese sculptor Francesco Ladatte who lived in Paris as part of the suite of the Prince de Carignan. He won the Prix de Rome in 1726 and then studied at the French Academy in Rome. He was back in Paris from 1734 to 1744, and was admitted to the Academy as an *agrégé* in 1736. He became a full member in 1741, presenting a marble group of *Judith* (Musée du Louvre, the terracotta study is in the Musée de Chambéry) as his reception piece. Its sinuosity is closely comparable to our statuette. He was appointed an associate professor and exhibited regularly at the Salon and worked for Versailles, but the best known project from his French period consists of the two plaster sculptures adorning the altars of the transepts of the church of Saint-Louis-en-l'Île in Paris, dated 1741. In 1744, he settled definitively in Turin where he was appointed sculptor to the court, while continuing his production of ornamental bronzes, collaborating, amongst others, with the famous cabinetmaker Pietro Piffetti on the queen's *Toilette Cabinet* in the royal palace of Turin. Our figure's face is very close to that of the main figure of the terracotta group of the *Triumph of Virtue* signed and dated 1744 (Paris, Musée des Arts Décoratifs, fig. 1), and also to that of military glory in the gilt bronze group that forms the clock *Time and Military Glory* (Turin, Royal Palace). Our group should therefore be dated to the artist's second Italian period.

**GIUSEPPE PEREGO
(ATTRIBUTED TO)**

c. 1710-1715-Milan 1789

Penitent St. Jerome

Terracotta

53 x 25.5 x 19.5 cm

St. Jerome sits on a raised rocky spur: his naked body, his thighs covered with a fold of fabric. Emaciated and weakened by his penitence, he has surrendered himself to the arms of the angel who supports him on his right. According to the usual depiction of the anchorite saint, he is holding a skull and the lion who kept him company in the desert of Calchis is at his feet. This animal, which had recognized the saint's healing actions, is shown licking one of his feet, a detail that Gian Lorenzo Bernini had previously shown at the feet of the St. Daniel of the Chigi chapel at Santa Maria del Popolo in Rome. On the left, leaning on the rocks, the open book refers to St. Jerome's writings (including the *Vulgate*, the first Latin translation of the Bible), while the object that can be glimpsed under the book is a whip, which combined with the presence of the angel, refers to another episode of the penitence told by later hagiography, which is the flagellation by angels inflicted by Christ because he read profane books. The terracotta has been conceived as a sculpture in the round, and the body of the lion and the full length figure of the angel are modelled at the back: dressed in a tunic cinched at the waist, it wears the folds of a rich cloak on a shoulder and arm, which on the front covers the saint's sides. Nothing is visible of this simple arrangement of drapery from the front: the richness of the fabric that expands and gathers in soft folds is therefore unexpected, and for this reason also, constitutes an especially successful invention.

The author of this refined terracotta seems to be identified as Giuseppe Perego, a sculptor who, for the little known about him, was active in Milan, almost exclusively for the Fabbrica del Duomo. The work for which Perego is now best known is the very famous *Madonnina*, located on the highest steeple of the cathedral and which has with time become the symbol of the city. In 1768, the sculptor provided the terracotta *modello* for the gigantic statue (4.16 m) that was executed in plates of gilt copper and placed on the large steeple in 1774. Given this prestigious commission,

very few works have been identified as by Perego to date. Information on his life is just as rare: the little that is known was the subject of a monograph published in 1969, to which the few subsequent publications have added anything substantial (Gabriella Ferri Piccaluga, "Notizie, opere e documenti inediti sull'attività dell' scultore Giuseppe Perego alla Fabbrica del Duomo", in Maria Luisa Gatti Perer (dir.), *Il Duomo di Milano. Congresso Internazionale*, t. I, Milan, 1969, p. 287-296; Marilisa Di Giovanni Madruzzo, "La scultura a Milano, a Pavia e nel Lodigiano", in Rossana Bossaglia and Valerio Terraroli (dir.), *Settecento lombardo*, Milan, 1991, p. 345-347; Patrizia Malfatti, "Perego, Giuseppe", in Giulia Benati and Anna Maria Roda (dir.), *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, Milan, 2001, p. 435-436).

Born probably around 1710-1715, Perego was in his youth a pupil of Giovan Battista Dominione, a sculptor active for the Fabbrica del Duomo from 1687. Around the end of 1731 "vedendo di non potersi avanzare più che tanto nello studio" ["seeing that he could no longer make progress"], he asked to move to the studio of Carlo Francesco Mellone, the most interesting personality in Milan at the beginning of the 18th century, the creator of lively and gracious marble sculptures that embody the spirit of the late Baroque in Lombardy, who was also the only local sculptor who could claim major commitments in Rome alongside Camillo Rusconi (Robert Enggass, *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome*, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 155; an initial study of Mellone in Susanna Zanuso, "Schede di scultura barocca in San Nazaro a Milano", in *Nuovi Studi*, 1996, p. 167-174 and lastly, Susanna Zanuso, *A Pair of Putti from Palazzo Annoni and Bronze Sculpture of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Lombardy*, Milan, 2013). Perego remained with Mellone until the end of 1753, before obtaining a studio of his own the following year, among those made available to the sculptors working permanently for the Fabbrica. On 1 October, 1775, he was elected "protostatuario", the top position for which he was eligible in the context of the works, a responsibility that had been given to Elia Vincenzo Buzzi and before him, Carlo Francesco Mellone. In the *modello* of the *Penitent St. Jerome*,

the connection between Giuseppe Perego, who was born and raised artistically in the cathedral's sculpture school, and his masters is reflected. In particular, the typology of the saint's bearded face, like the verticality of the composition developed with the high rocky mass, are all elements that can be found in the works of Elia Vincenzo Buzzi. To mention only a few of the most important ones, it is sufficient to think of the faces of the *Prophets* commissioned by the Duomo from Buzzi in 1755, or of the *San Giovanni Bono* (1756-1760) located in the chapel of the same name. Identical pedestals of stratified rocks also appear in the *Guardian Angel* (c. 1756), also in the San Giovanni Buono chapel, but also the *Telamons* (c. 1756) of the Palazzo Litta in Milan (the identification of Buzzi's *Prophets* referred to in the documents, about which it is not possible to go into further detail here, have been discussed by numerous historians, including Gabriella Ferri Piccaluga, "Elia Vincenzo Buzzi", *Commentari*, 1967, p. 207-223; Rossana Bossaglia and Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milan, 1978, p. 32, cat. 282, 283, 285; Laura Caprio, "Aggiornamenti sull'attività di Elia Vincenzo Buzzi", in *Arte Lombarda*, n° 119, 1997, p. 91-100; Susanna Zanuso, "I Ligari e la scultura", in Simonetta Coppa and Eugenia Bianchi (dir.), *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, Milan, 2008, p. 83-93; for the altar of San Giovanni Bono, lastly: Francesca Bianchi Janetti, "La cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano", in *Proporzioni*, n° IX-X, 2008-2009, p. 112-124; for the Palazzo Litta *Telamons*, Susanna Zanuso, "Elia Vincenzo Buzzi a Canzo", in *Nuovi Studi*, n° 4, 1997, p. 193-201).

The relationship with Buzzi must obviously have been very close given that in 1749, Perego sculpted under his supervision the four oval reliefs in marble of the *Miracles of St. Francis of Paula* for the Milanese church of the same name where, in all likelihood, he also sculpted the oval relief in the facade showing the saint in half-length (fig. 1). These works, the first documented ones by the artist, already show the stylistic characteristics that are recurrent in his work and are also recognizable in the *Penitent St. Jerome*. Comparison with this sculpture also applies for the physiognomy of the figures, not

only that of St. Francis but also that of the young man with a bared shoulder and pointed profile sculpted in the foreground of the *Miracle of the Water* which is very similar to that of the angel supporting *St. Jerome*, and both are reminiscent of the gracious figures sculpted by Carlo Francesco Mellone. It is therefore possible to observe how the exuberant description of the draperies at the back of the St. Jerome has an antecedent in the way St. Francis's frock is spread at the rear of the figure in broad complex draperies in the oval with the miracle of the lamb.

The *modelli* conserved at the Museo del Duomo (Bossaglia and Cinotti, *op. cit.*, p. 32-33, cat. 292, 295, 298, 300, 301; the other suggested attributions are less convincing) show Giuseppe Perego's great talent with terracotta. Two of the most beautiful of the entire collection are particularly suitable to be compared with St. Jerome: *Hercules and the Lion* (fig. 2), presented in 1754 for his admission among the permanent sculptors of the Fabbrica, and the first *modello* of the *Madonnina* (fig. 3) (1768), which was however refused by the chapter of the cathedral (Federico Pecchenini, "Opportuno e convenevole". Considerazioni in merito ai modelli in terracotta di Giuseppe Perego per la statua dell'Assunta sulla guglia maggiore del Duomo di Milano", in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, conference papers, Università Cattolica del sacro Cuore, 5-6 June 2014, forthcoming).

In the first of these two, where Hercules is perched on a pile of rocks, a comparison is almost too easy between the two lions, which are very similar despite the different way the surfaces are executed; the manner in which Perego has sculpted the lion's skin frayed on the edges and which, rolled around the hero's arm, continues while spreading at the back of the figure, is equally revelatory. In the *modello* of the *Assumption of the Virgin* (fig. 4), where the influence of Genoese inventions by Pierre Puget and Filippo Parodi is also visible, it is above all the angel on his right (fig. 5) who forms a dialogue with the one supporting the anchorite: also in this cases, where the Duomo *modello* is more highly finished in its details and is painted in a bright colour that alleviates the roughness, our

terracotta shows all the freshness of the *bozzetto* in which it is still possible to see the traces of the work with the spatula. In the *modello* of the *Assumption of the Virgin*, Perego again offers the concept of the sculpted group conceived to be appreciated with equal attention irrespective of the point of view, staging inventions developed, even at the figure's back: a characteristic that appears to be one of the more personal, recurrent characteristics of his works, which, as we have seen, is also typical of the *St. Jerome*.

On the eve of Neoclassicism, the completely Baroque dynamism and grace of this first *modello* of the *Madonnina*, in which the teachings of Mellone and Buzzi converge and are interpreted, did not appeal to the Fabbrica, which judged it "non opportuno e convenevole". The new *modello* presented by Perego under the direction of the painter Antonio de Giorgi, was the one chosen and is still conserved, without its head, at the Museo del Duomo (Bossaglia et Cinotti, *op. cit.*, p. 32, cat. 298): there are no longer any angels at the feet, and a new heaviness in the pose and pleats of the drapery, which almost seems to be an interpretation of the *Assumption of the Virgin* of Santa Maria presso San Celso, Annibale Fontana's masterpiece from 1583-1586, and shows an attempt by the sculptor to adapt to the new spirit of the time through the return to Lombard classicism of the end of the 16th century. In the *St. Jerome* this same tension is anticipated between Baroque education and shy Neoclassical aspirations that constitute the key to understanding this sculptor's entire *oeuvre*.
Susanna Zanuso

FRANÇOIS LUCAS

1736-Toulouse-1813

The Baron de Saint-Élix

Terracotta

193 x 75 x 53 cm

On the banner on the figure's right, an inscription that can be deciphered partially: "Jean Charles Ledesme baron de St Elix de l'ordre royal militaire de St Louis, aide major général baillis [sic] du valois/ F.Lucas 1762." François Lucas is probably the best known sculptor of Toulouse in the

18th century. First a pupil of his father Pierre, he then studied at the Toulouse Académie Royale des Arts, where he won the first prize in sculpture in 1761. He entered the Académie in 1763 and was appointed assistant Professor the following year. All his life, he exercised his educational skills by teaching drawing, sculpting in the round and the live model. In 1796 he taught the young Ingres, but also one of the founders of the museum that opened on 17 August in the former Augustinian convent in Toulouse. He worked in all genres, religious and mythological subjects, portraits, monumental ephemeral decoration and decorative statues.

Our sculpture shows one of his first and most loyal patrons, Jean-Charles Ledesme de Saint-Élix (1721-1802), who in 1760 inherited the domain of Saint-Élix and employed Lucas there from 1762 to 1798, both for the sculptures in the park and for the interior decoration of the chateau. In the catalogue of the exhibition of François Lucas's work in and around Toulouse, which was organized at the Musée des Augustins in 1958, Paul Mesplé listed the works Lucas created at Saint-Élix: on the exterior, two terracotta sphinxes on the entrance pillars (which seem to still be *in situ*), two dogs on the interior pillars of the bridge of the entrance court (inscription on the collar: "j'appartiens à M. le baron de St Elix, au Palais Royal à Paris" [I belong to M. le baron de St Elix, at the Palais Royal in Paris]) a cat and a dog in terracotta, four terracotta sculptures on a brick base at the corners of the South Parterre, in the Orangery a full length statue of Ledesme "in marble"; for the interior, in the dining room, a marble and stucco fountain, stucco decorative panels, on the upper floor, in the Stag Gallery, six stag heads in terracotta with real antlers, on the third floor in the chapel, an altar with adoring angels. An old photograph (before 1925) shows the statue in a niche of the Orangery (on the left of the entrance to the chateau) on a high base that has been re-engraved with the inscription visible on the cippus at the foot of our terracotta (fig. 1). Other portraits of the Baron de Saint-Élix are known, one by Pierre Delorme (fig. 2), *Peintre Ordinaire* to the Duc d'Orléans, showing him in December 1757 in his apartment at the Palais Royal in Paris, and one

by Carmontelle dated 1763 (fig. 3; painted wearing the same uniform as in Lucas's sculpture, one year earlier), now at Chantilly, which is a reminder that the Baron was the *Premier Gentilhomme* of the house of the Duc d'Orléans. Madame de Genlis has described the couple: "[Madame de Saint-Élix] had been connected to the late Duchesse d'Orléans; she was a lady of the rarest merit, by her virtue and the perfection of her character and her conduct. Her husband had the same virtues. They lived in a very withdrawn manner, and rarely came to dinner with the Princess." The Service de Documentation du Département des Sculptures du Louvre has an old photograph of a terracotta bust by Lucas showing the Baron as an old man, its location is unknown. Lastly, in 1801, Lucas drew a portrait of his patron that was engraved the following year by Jacques-Bernard Mercadier with the title *Jean Charles Ledesmé/Cultivateur à S. Elix* (fig. 4), which is a reminder that the statue in the niche of the orangery was generally called "the gardener". The description of this sculpture that is given in the abovementioned catalogue "in marble" raises a question: could our terracotta be a large scale *modello* for a work created in marble (marble sculptures by Lucas are known, such as the fountain in the chateau's dining room), or was it covered with a white coating that misled Paul Mespilé? In addition, the old photograph of the sculpture *in situ* seems to indicate a different colour for the sword's blade: is it the effect of polychrome or the use of a different material (a real blade)? Due to its size, our sculpture was made in several sections: the upper area of the bust and head, the abdomen, the legs. On 15 floréal year 6 of the Republic (4 May 1798), Lucas wrote to the "Citizen Ledesmé" about new sculptures of animals in terracotta and restorations of sculptures that existed already: the Revolution had not saved this domain and its owner worked on restoring it during the final years of his life (fig. 5).

FRENCH SCHOOL

18th Century

Presumed Portrait of the Marquis de Condorcet

Terracotta on a Turquin blue marble base

23.4 x 18.4 x 95 cm

Inscribed under the right shoulder "juillet 1784"

Unidentified signature under the left shoulder

Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, Marquis de Condorcet, who was born in 1743, was a dominant philosopher and economist of the Age of Enlightenment. Famous for his actions both before and after the French Revolution, he was elected to the Académie des Sciences in 1782, supported by d'Alembert whose pupil he had been. He was condemned by Robespierre in 1794.

This small bust is treated with great precision. With his head turned towards the right, the man seems to be staring at something. His very lively eyes, with their deeply incised pupils and precisely carved irises, are emphasized by the crow's feet wrinkles. His face with its slightly pockmarked skin is marked by the smallpox which he seems to have caught in 1775.

Our portrait bust is reminiscent of the style of Jean-Antoine Houdon: the especially expressive gaze, the strongly marked features of the face, the curls of his wig and closed lips; these details combine to give life to the sculpture and transmit not only many physical characteristics but also the sitter's haughty expression, without being supercilious.

A virtuoso portrait artist, Houdon worked mainly for the most important men of letters and scientists, artists and politicians of his time. The supplement to his inventory refers to a "Bust of Condorcet" in 1784 without specifying the material.

Born in Versailles in 1741, Jean-Antoine Houdon showed a disposition for modelling from a very young age. He quickly entered the old school of the academy of Paris where he studied under Michel-Ange Slodtz. He was also advised by Jean-Baptiste Pigalle and Jean-Baptiste II Lemoyne. In 1761, he won the first prize in sculpture and entered the École Royale des Elèves Protégés. He received his certificate of resident at the French Academy in Rome in 1764. After his return to Paris in 1768, he applied to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture and was admitted as an *agrégé* in 1769. In 1771, he exhibited for the first time at the Salon du Louvre

and travelled to Saxony for a short period. He returned there in 1773. In 1777, he became a full member of the Académie and was appointed associate professor in 1792. In 1785, he travelled to the United States and returned to Paris the following year. In 1795, he was appointed a member of the Institut by the Directoire and received the cross of the Legion of Honour in 1804. He exhibited for the last time in 1814. He also stopped producing from then, being content to teach at the École des Beaux-Arts where he had been appointed professor in 1805. He finally retired in 1823 and died five years later.

Bibliography

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 408-436

H. H. Arnason, *Jean-Antoine Houdon, le plus grand sculpteur français du XVIII^e siècle*, Edita Denoël, Lausanne, 1976

Guilhem Scherf, *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, RMN, Paris, 2006, n° 20, p. 106

JOSSE-FRANÇOIS LERICHE (ATTRIBUTED TO)

Mons 1741-? 1812

Fidelity

Terracotta

34.5 x 15 x 16 cm

Monogrammed on the back au dos "F." (?) and dated "1778"

A woman sitting on a stool raised by a cushion has her legs crossed in a serene attitude, her gaze lost in reverie. At her feet, a dog, symbol of fidelity and also of faith, looks at its mistress with confidence and fondness, apparently wanting to question her by leaning delicately on her clothing. She is wearing an ample robe with flounces; her hair is gathered by a high, voluminous headdress. Her hands hold work that could be a meticulous project such as embroidery or weaving, most likely an ordinary daily activity at the time. Her formal outfit as well as her pose doubtless indicate her membership of a bourgeoisie that is probably provincial.

This charming terracotta group is certainly a study for a biscuit sculpture. Very close to this type of production, both in its iconography and its dimensions, the work integrates well

into the tradition of scenes from contemporary life created by all the porcelain factories from the 1770s. At this time, Josse-François Leriche was especially attentive to public taste, all the more so that this was a particularly fertile period for him. A pupil of Étienne Maurice Falconet, Josse-François Leriche who was from Mons in Belgium was trained at the Sèvres factory, which he had joined in 1757. First modeller and head of the workshop from 1780 to 1801, he became one of the masters of biscuit sculpture, collaborating with Louis-Simon Boizot and creating models imbued with delicacy in line with his master's tradition.

In his book, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, Émile Bourgeois describes Josse-François Leriche as "one of the best workers in biscuit"; and he calls him "excellently the artist expert in gracious figurines".

Bibliography

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911

Jules Bellandey, "Leriche", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art*, Goupil, Paris, 1924

La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution, Cité de la Céramique, Sèvres, 2015

FRENCH SCHOOL ÉTIENNE D'ANTOINE (ATTRIBUTED TO)

Carpentras 1737-Marseille 1809

Mourning Vestal

Terracotta

44 x 39 x 14 cm

This sad young woman in full drapery, created around 1780, is mourning, leaning against a funerary urn placed on an ancient altar that she covers with her drapery.

The funerary urn may indicate that it is Agrippina with the ashes of Germanicus, but no trace of an inverted torch is suggested. Everything leads to the interpretation of this figure as the funerary allegory of Pain and that it is a private monument. At the centre of the altar, there is a serpent in the form of a medallion, an emblem of eternity.

Present in Antiquity among the Greeks and Romans, the theme of the mourning figure is associated

with Christian funerary art without showing any religious symbols for as much – the mourners of the tomb of the Dukes of Burgundy is an example. This funerary art personified by a female figure would spread in France starting in the second third of the 18th century, first with the sculptor Edme Bouchardon (1698-1762) and his *Tomb of the Duchesse de Lauraguais* for the church of Saint-Sulpice, destroyed, but described in the red chalk *Meditation on Death*, c. 1736-1738, now in the Département des Arts Graphiques of the Musée du Louvre (fig. 1); then with Claude Michel, called Clodion (1738-1814) and his terracotta mourners, with their discretely religious symbols, at the Louvre, each bearing an attribute, the hourglass for passing time (fig. 2) or an overturned torch for the extinction of life (fig. 3). Many less well known sculptors at the time who were also extremely skilled in the art of sculpting and drapery would immortalize this subject, such as Étienne d'Antoine, by whom a terracotta mourner is close to our sculpture (fig. 4).

Originally from Carpentras, Étienne d'Antoine was a pupil at the Académie de Peinture et de Sculpture of Marseille. During a period in Rome from 1766 to 1768, which coincided with that of Clodion, Étienne d'Antoine won the first prize of the Académie de Saint-Luc and probably drew inspiration from works seen and studied in Italy.

References

Anne Poulet and Guilhem Scherf (dir.), *Clodion 1738-1814*, Paris, RMN, 1992

Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, Rome, De Luca, 2000

Cent ans de sculpture (1750-1850). La collection du musée des Augustins, Toulouse, Musée des Beaux-Arts, 2002

James David Draper and Guilhem Scherf (dir.), *L'Esprit créateur, de Pigalle à Canova*, Paris, RMN, 2003

LOUIS-SIMON BOIZOT (ATTRIBUTED TO)

1743-Paris-1809

Vestal

Terracotta study for a clock

39 x 13.3 cm

Standing, her right leg bent slightly, this Vestal is dressed according to the ancient tradition. From the feet,

a long robe rises in rich pleats on the hips; her hair held under a veil falls delicately on her shoulders. The figure raises her two arms, now missing, above her head, where the clock face was probably held. The whole effect, describing an uninterrupted vertical movement, rests on a circular base decorated with pearls.

The vigour of execution, the elegance and purity of line allow this *Vestal* made around 1780 to be attributed to Louis-Simon Boizot. An extremely complex creator, he is known for his artistic direction of the Sèvres royal porcelain factory from 1774 to 1785 as well as for his close collaboration with the great bronze founders of his time (Gouthière, Thomire) and from 1776 with the gilder François Rémond, whose production abounds. Over twenty models of clocks bearing figures would leave these workshops. After leaving Rome in 1770, Boizot directed his career towards the decorative arts. Gifted in the technical domain, in the treatment and organization of draperies marked by deep pleats, he enjoyed using naturalism in the contrasts of lines and rich details of the clothing and hair. From 1780 on, his development towards neoclassicism is very clearly noticeable, and we can see it in our statuette.

A pupil of Michel-Ange Slodtz, Simon-Louis Boizot won the First Prize in sculpture in 1762. He was then a resident of the French Academy in Rome from 1765 to 1770. On his return to Paris he joined the Académie as an *agrégé* in 1771 and as a full member in 1778 with the sculpture of *Meleager* now in the Louvre. He exhibited regularly at the Salon, worked on the Palais Bourbon and the Château de Fontainebleau as well as for the Parisian churches of Saint-Sulpice and Sainte-Geneviève. From 1774 to 1785, he directed the workshops of the Sèvres factory.

Bibliography

Catherine Gendre (dir.), *Louis-Simon Boizot, 1743-1809. Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la manufacture de Sèvres*, Somogy, Paris, 2001

FRENCH SCHOOL

18th Century

Venus Chastising Cupid

Terracotta
51.5 x 39 x 19.5 cm
(base 44.5 cm with the foot)

Typical of the erotic taste, this allegorical group in terracotta, impressive for its size and highly finished execution, depicts Venus chastising Cupid. She is symbolised by a young woman with bared breasts and her arms partly uncovered, her oval face ending with a receding chin, her hair styled towards the back.

Sitting on a rock, she is holding Cupid on her knees, shown as a naked child with wings, preparing to inflict a severe punishment on him. His attributes, the quiver full of arrows and flowers, adorn the sculpture's base.

The light iconography of our group forms part of a corpus of works produced by French sculptors during the 18th century when Venus became a pretext for the depiction of the ideal female nude. They were intended for a private clientele that wanted to be surrounded by amiable and graceful subjects. The uncontested master and leader of this art, Étienne Maurice Falconet, former director of the Sèvres factory and who produced many works, shows its general influence over workshops producing these very specific works.

Among these workshops are those of Jean Antoine Tassaert and the Broche brothers, who circulated objects in the Falconet's style. A marble group, *Venus Chastising Cupid*, attributed to Ignace Broche is at the Wallace Collection in London (fig. 1).

Our group belongs to the circle of sculptor workshops at the end of the 18th century that depicted this subject on many occasions, making some of these groups in life size.

Bibliography

Falconet à Sèvres 1757-1766 ou l'art de plaire, Musée national de céramique, Sèvres, RMN, 2001

JOSEPH CHINARD

1756-Lyon-1813

Officer of the Army of the Republic
Terracotta

Diameter 22.3 cm

Signed under the shoulder
"Chinard de Lyon"

Joseph Chinard entered the Lyon École Royale de Dessin in 1770. In

1784, he left for Rome where he won the first prize in Sculpture at the Accademia di San Luca two years later. From 1787 to 1792, he travelled constantly between Lyon and Rome before arriving in Paris around 1795, where he joined the Institut des Beaux-Arts. Official recognition reached its peak when he was given the title of "official portraitist" to the Bonaparte family. During the first decade of the 19th century, Chinard continued to travel between Lyon, Rome and Paris. In 1807, he was appointed Professor of Sculpture at the Lyon École Spéciale des Arts du Dessin.

Shown in profile to the right, our medallion dated 1793-1794 shows Chinard's unequalled flair in the art of portraiture. The precision of modelling and fineness of detail allow the figure's features to be distinguished: the lively gaze, the perfectly described mouth, the straight hair falling on the face and gathered at the back in the form of a rat tail. He is wearing the uniform of the officers of the Republican army, a cocked hat adorned with the tricolour cord mounted with a feather. In his search for naturalism the artist has succeeded in expressing perfectly his model's personality.

The profile presented here forms part of a group of models of famous figures the artist portrayed, especially his compatriots from Lyon. A similar medallion, identified as an Officer of the Army of the Republic, called "Portrait of General Doppet" has been identified in the collections of the Musée Carnavalet (S.22), signed and dated under the shoulder: "Chinard libre com.af. le I. jerminal.". On the verso, an ink inscription: "Doppet François-Amédée / Général en chef des armées des Alpes et / des Pyrénées né à Chambéry mars 1753 /... /mort à Aix en Savoie en 1800 / littérateur député à l'assemblée nationale en 1792 au Conseil des Cinq Cents en 1797. [Doppet François-Amédée / Chief General of the Armies of the Alps and/ the Pyrenees born in Chambéry March 1753/.../died at Aix in Savoy in 1800/ "writer deputy at the national assembly in 1792 and the Council of the five Hundred in 1797.]" A fragmentary inscription can be read on glued paper, in old writing: "... des All... envoyèrent... demander la union... France... Elève de... Brigade dans... recommandée par Carreaux... il obtint... commandement en chef de

l'armée et dirige le siège de Lyon en 1793... Entrée dans malheureuse ville, il fit tous ses efforts pour empêcher le pillage et l'effusion de sang il fut chargé Toulon.[...Ger...sent...requesting the union...France...Pupil of...Brigade in ... recommended by Carreaux...he obtained... commander in chief of the army and directed the siege of Lyon in 1793... Entered the unhappy city, he did all he could to prevent pillaging and bloodshed he was charged Toulon.]" Two other versions of this figure in a terracotta medallion have been recorded to date, one of which is signed "Chinard de Lyon" and was in the Michon collection, around 1909-1910, and the second signed "Chinard libre. Commune Affranchie [Chinard free. Liberated Commune]" from the Grièges collection, around 1897, which has still not been located. The medallion that was in the Michon collection was presented as no 100 in the exhibition of works by the sculptor Chinard that was held at the Pavillon Marsan in 1909-1919 with the title: "Autre général Doppet [Other General Doppet]", terracotta 22 cm, signed "Chinard de Lyon". It is reasonable to think that this is our portrait of the revolutionary officer, the quality of which is emphasized by the black wood frame set with a gold thread.

We are very grateful to Mr. Gérard Bruyère, librarian at the Lyon municipal archives, and Mr. Jacques Convert, President of the Association des Amis du Musée des Beaux-Arts of Lyon for their invaluable assistance in our research.

Bibliography

Salomon de La Chapelle, *La Revue du Lyonnais*, 1897, p. 149

Charles Sellier, Prosper Dorbec, *Guide explicatif du musée Carnavalet*, Paris, 1903, p. 154, n° 409

Paul Vitry, Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813), pavillon de Marsan (palais du Louvre), Paris, 1909

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 194-218

Fonds Madeleine Rocher-Jauneau, musée des Beaux-Arts de Lyon, service de la documentation, currently being inventoried

JOSEPH CHINARD

1756-Lyon-1813

Portrait of Dominique-Jean Larrey (1766-1842)

Terracotta on a wooden base

16.5 x 13.5 x 7.9 cm

An old label on the back is inscribed in ink: "Baron Larrey (1766-1842) célèbre chirugien en chef des armées du 1^{er} empire né à Beudéan [Baron Larrey (1766-1842) famous chief surgeon of the Armies of the First Empire born in Beudéan]"

This charming little bust made around 1805-1810 portrays Dominique-Jean Larrey, a French military doctor and surgeon, the father of emergency medicine, who was born in Beudéan in the Pyrénées-Orientales. Created a Baron of the Empire, he was the chief surgeon of the Grande Armée and followed Napoleon I in all his military campaigns.

Larrey is shown dressed in a frock coat and wearing a very simple scarf knotted around his neck. The eyes in the ancient manner are typical of Joseph Chinard, and the same treatment by him is visible in the bust of a young woman now in the collections of the National Gallery of Washington (fig. 1).

Joseph Chinard entered the Lyon École Royale de Dessin in 1770. In 1784, he left for Rome where he won the first prize in Sculpture at the Accademia di San Luca two years later. From 1787 to 1792, he travelled constantly between Lyon and Rome before arriving in Paris around 1795, where he joined the Institut des Beaux-Arts. Official recognition reached its peak when he was given the title of "official portraitist" to the Bonaparte family. During the first decade of the 19th century, Chinard continued to travel between Lyon, Rome and Paris. In 1807, he was appointed Professor of Sculpture at the Lyon École Spéciale des Arts du Dessin.

Nobody depicted these figures realistically better than Chinard in his day. He was as talented in rendering their attitudes as their features. Due to this, Chinard is a very important historian, iconographer and physiologist to consult.

Bibliography

Stanislas Lami, *Dictionnaire des*

sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle, t. I, Honoré Champion, Paris, 1910, p. 194-218

JOSEPH-CHARLES MARIN

1759-Paris-1834

Projet for a Funerary Monument with a Mourning Figure

Terracotta

43.8 x 31.5 x 23.1 cm

This startling and very delicate project for a funerary monument, which has been attributed for several decades to Joseph-Charles Marin, belongs to a precious corpus of similar works that show a female mourner embracing a funerary urn that, from Edme Bouchardon, Louis Claude Vassé, Laurent Guiard, Clodion, and Michel Louis Pioche, to Antonio Canova (funerary monument in relief for Giambattista Mellerio, 1812-1814), regenerated the art of funerary sculpture by providing a successful iconographical combination between the allegorical figure of Pain depicted as a mourner and that of the classical funerary spirit with an overturned torch.

But if this work perfectly matches the European neoclassical aesthetic that was fashionable in the years 1795-1805, its composition in the antique manner assembling certain typical classical accessories such as the chiton and the peplos worn by the female figure, the antiquarian funerary urn and even the cypress branch seem to hug and cling to the monument, the female figure, with its touching attitude of truth, seems to embody in the strict meaning of the term, an undeniable hint of realism that confers unusual originality on this statuette. The noble and dignified style of our group allows it to be placed in the second phase of Marin's career when, from the end of the 1790s, he partly abandoned his amiable subjects in the spirit of Clodion to develop creations with more severe and austere subjects, but without departing from a certain sensuality, found here in the mourner's almost bared breast. Marin was in fact the creator of several funerary monuments, whether in the form of projects (see the little terracotta group of *Canadian Indians on their Child's Tomb*, fig. 1, 1795, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde) or completed, like the three

monuments commissioned in 1807 by Lucien Bonaparte, including the one of the very young Lucien-Joseph Bonaparte with its very Canova-like severity that is quite close to our group and the one for Christine Boyer (fig. 2), his first wife, decorated by a striking figure of Melancholy depositing a cypress wreath on a funerary urn (Canino, parish church). Joseph-Charles Marin became a pupil of Clodion at the Académie Royale de Peinture et Sculpture. He entered the competition for the Prix de Rome from 1782 to 1787, but never won it; however he exhibited regularly at the Salon from 1791. In 1797, he was in Rome to inventory objects worthy of being included among French collections during the spoliation of the papal collections. After his return to Paris, Marin at last won the first Grand Prize in sculpture in 1801. He returned to Rome for six years as a resident of the French Academy. He extended this period until 1810, sending works from Italy for presentation at the Salon. In 1813, he was appointed professor at the school of the Lyon Académie des Beaux-Arts, replacing Joseph Chinard, and continued to exhibit at the Salon until his death.

Was our model of a funerary monument made for a specific patron to whom it was submitted, or did it remain at the stage of an ideal project? Nobody knows yet.

Provenance

Paris, Hôtel Drouot, Étude A.T.T., 16 June 1983, n° 51

Paris, Hôtel Drouot, Étude A.P.T., 28 March 1984, n° 4

Paris, Hôtel Drouot, Étude Nicolay, 12 December 1984, n° 100

Paris, Hôtel Drouot, Étude A.P.T., 16 December 1986, n° 100

Paris, Hôtel Drouot, Étude Million & Associés, 16 December 1998, n° 176

Paris, private collection

Bibliography

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911, p. 108-112

Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris, Renée Lacoste, 1948

Joseph-Charles Marin 1759-1834, Galerie Patrice Bellanger, 1992

Gérard Hubert, "À propos d'un 'am' de *Clodion: Marin en Italie*", in *Guilhem*

Scherf (dir.), *Clodion et la Sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, La Documentation française, 1993, p. 85-118

JOSEPH-CHARLES MARIN

1759-Paris-1834

Portrait of a Young Woman

Terracotta

24 x 20 x 11.5 cm

Signed on the back "Marin"

Joseph-Charles Marin became a pupil of Clodion at the Académie Royale de Peinture et Sculpture. He entered the Prix de Rome competition from 1782 to 1787 but did not win; nevertheless, he exhibited regularly at the Salon from 1791. In 1797, he was in Rome to inventory works worthy of being included in French collections during the spoliation of the Papal collections. After his return to Paris, Marin at last won the first grand prize in sculpture in 1801 with *Caius Gracchus*, a plaster bas-relief now at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (n° 4443). This prize allowed him to return to Rome where he lived for about a decade, sending his works to Paris where they were exhibited at the Salon. A resident of the French Academy in Rome from 1802 to 1807, and overlaid with private commissions, Marin extended his time until 1810. In 1813 supported by the sculptor Lemot, who was from Lyon, he was appointed professor at the school of the Lyon Académie des Beaux-Arts to replace Joseph Chinard. He continued to exhibit up to his death.

This charming little terracotta bust ending at the shoulders depicts a woman staring towards the right. Her features are clearly sketched, her straight nose and lips slightly open. The oval of her face is haloed by thick abundant hair held at the back of her head by netting. She is wearing a shirt, covered at the shoulders by a finely sculpted shawl. The great attention paid to the treatment of the hair, using the tool in a manner close to a goldsmith, is characteristic of Marin's portraits.

Throughout his career, Marin created multiple little figures, Bacchanalian figures, busts of expression, young women, some with abundant untidy hair, others showing a calmer air. Nicknamed the "Correggio of

sculpture", Marin succeeded with ease and success in seducing and stirring emotion. Our bust, which was probably made around 1810 during his second Roman period that was especially productive, should be compared for the characteristics of the facial features and hair, to a print by Bartolomeo Pinelli dated 1810, *Trasteverina Dancing the Saltarello* (fig. 1).

Bibliography

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1911, p. 108-112

Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris, Renée Lacoste, 1948

Joseph-Charles Marin 1759-1834, Galerie Patrice Bellanger, 1992

FRENCH SCHOOL

19th Century

Daniel in the Lions' Den

Terracotta

24 x 17 x 18 cm

Illustrating a passage in the Bible, this subject tells of the ordeal of the lions' den suffered by Daniel, one of the greatest prophets, who was the victim of a conspiracy during the reign of Darius over the city of Babylon. He narrates this event in his prophecy in Chapter 6 of the Old Testament.

Daniel, whose goodness and wisdom was appreciated by the king, was surprised by the elite of the kingdom of Babylon, praying to God. They asked Darius to introduce a law forbidding the worship of any god other than the king himself. Daniel's enemies gathered together and reported him to the king who, pained, ordered him to be thrown into the lions' den.

Tormented, the king went the following morning to the den and a dear and familiar voice said to him: "King, live eternally. My God has sent His angels and closed the lion's jaws, which have not hurt me at all, because I was found innocent before Him and before you too, oh, king, I have not done anything wrong." Darius's joy was great; since as if in a sort of resurrection, God had returned him. He ordered all the conspirators to be arrested and to be thrown into the lions' den.

Our terracotta shows Daniel, sitting, calling on God and not at all frightened

by the peaceful lioness reclining on his left. There is a contrast between the sketch of a "wild" animal and the humility and calm of the figure. The composition of this sculpture in the round shows the very subtle academic characteristics taught in certain studios and during the classes held at the École Royale des Beaux-Arts.

In 1816, the Académie Royale des Beaux-Arts, the institution responsible for the École Royale des Beaux-Arts decided to create a new scholarly competition to take control of the education of pupils who at the time were judged not to conform enough to the neoclassical ideals that were advocated: the competition for modelled studies of compositions. These competitions took place every six months and were given alternately for bas-relief and sculpture in the round. They were judged on themes that were to be executed in a few hours, taken only from history, ancient mythology or the bible. Rapidly sketched, these works were intended to show the capacity of the best students to execute an intelligible and comprehensible composition that responded to academic teaching. These competitions judged on studies in clay that were then moulded in plaster continued until 1968.

Bibliography

Frédéric Chappéy, *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts au XIX^e siècle: les concours de composition et de figures modelées (1816-1863)*, Phd Dissertation supervised by Bruno Foucart, Université Paris-IV, 1992

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

P. 6 (fig. 1) © Bode Museum ; p. 16 : (fig. 1 à 4) © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano ; p. 30 (fig. 1) © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/Image of the MMA ; p. 34 (fig. 1 à 3) Museo Davia Bargellini, Bologne, Italie, (fig. 4) Allegory of Painting, Piò, Angelo Gabriello (1690-1770), Mead Art Museum, Amherst College, MA, USA © Bridgeman Images ; p. 36 (fig. 1) © Collection et photographies des musées de Cognac, (fig. 2) © V. Podevin-Abbaye de Chaalis-Institut de France ; p. 56 (fig. 1) © Paris photo Les Arts Décoratifs, Paris/Jean Tholance ; p. 60 (fig. 1 à 5) © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano ; p. 64 (fig. 1) © Musée du Vieux-Toulouse, photo J. Kerambloch, (fig. 3) © RMN, (fig. 4) © Musée du Vieux-Toulouse, photo J. Kerambloch ; p. 72 (fig. 1 à 3) © RMN ; p. 74 (fig. 1) © Fondation Calvet ; p. 80 (fig. 1) © Wallace Collection de Londres ; p. 84 (fig. 1) © National Gallery of Art ; p. 86 (fig. 1) © La Rochelle, musée du Nouveau Monde, Max Roy

Toutes les recherches ont été entreprises afin d'identifier les ayants droit des autres images de comparaison © DR

REMERCIEMENTS

Justine Bard, François Baudequin, Rachel Brishoual, Gérard Bruyère, Carol Chabert, Pierre Curie, Mathieu Deldicque, Catherine Dolin, Joëlle Ducre, Irène Faranda, Barbara Favreau, Roberto Fighetti, Peter Huestis, Jérôme Kerambloch, Annick Notter, Catherine Opozda, Nicolas Patiou, Karine Raynaud-Mazière, Neville Rowley, Marine Sangis, Isabelle Toromanof, Miloslava Waldman

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

Textes, recherches et documentation
Jean-Christophe Baudequin, Catherine Dolin, Albéric Froissart, Tomaso Montanari,
Luca Siracusano, François Souchal, Susanna Zanuso

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

Traduction des notices en anglais : Jane Mac Avock
Photogravure : Les Artisans du Regard
224 av de Maine 75014 Paris.
Impression : STIPA
8 rue des Lilas - 93100 Montreuil

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en août 2016



GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

11 QUAI VOLTAIRE PARIS VII^e - TEL : 01 42 61 29 79
galerie.ratton-ladriere@wanadoo.fr