

Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum

SCULPTURE EUROPÉENNE



Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum

SCULPTURE EUROPÉENNE



Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum
SCULPTURE EUROPÉENNE

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispice :

MICHEL ANGUIER

Jupiter [détail],

probablement coulé vers
la fin du XVII^e siècle d'après
un modèle de 1652
94.SB.21 (voir no. 21)

Page 6 :

JOHN DEARE

*Vénus allongée sur un monstre marin
avec Cupidon et un putto* [détail],

1785–1787

98.SA.4 (voir no. 38)

Page 8 :

CHRISTOPH DANIEL
SCHENCK

Saint Pierre pénitent [détail], 1685

96.SD.4.2 (voir no. 24)

Au J. Paul Getty Museum :

Christopher Hudson, *éditeur*

Mark Greenberg, *rédacteur en chef*

John Harris, *rédacteur*

Stacy Miyagawa, *coordinateur de la production*

Jack Ross, *photographe*

Page 12 :

JEAN-JACQUES CAFFIERI

Buste d'Alexis-Jean-Eustache Taitbout
[détail], 1762

96.SC.344 (voir no. 33)

Texte rédigé par Peter Fusco (PF dans le texte), Peggy Anne Fogelman (PAF)
et Marietta Cambareri (MC)

Conçu et réalisé par Thames and Hudson, Londres,
et publié en collaboration avec le J. Paul Getty Museum

Page 13 :

FRANÇOIS GIRARDON

Pluton enlevant Proserpine [détail],

coulé vers 1693–1710

88.SB.73 (voir no. 26)

Traduit de l'anglais par Florence Levy-Paoloni

Traduction française © 1998 Thames & Hudson SARL, Paris

© 1998 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-514-5

Reproductions en couleurs par Articolor, Vérone, Italie

Imprimé et relié à Singapour par C.S. Graphics

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS de Deborah Gribbon	7
INTRODUCTION de Peter Fusco	9
NOTE AU LECTEUR	11
SCULPTURE EUROPÉENNE	14
INDEX DES ARTISTES	128



AVANT-PROPOS

La collection de sculptures européennes que présente ce livre, commencée en 1984, vient juste d'être installée dans des salles conçues spécialement pour elle au nouveau J. Paul Getty Museum. Découvrir la collection dans ce nouveau contexte est une révélation pour les visiteurs ; à nous, elle rappelle à quel point nous avons accompli, en quatorze ans à peine, plus de choses que nous ne pouvions l'imaginer. Les conservateurs ont rassemblé un ensemble de sculptures s'échelonnant de la fin du XV^e siècle au début du XX^e siècle, où figurent des œuvres réalisées en différents matériaux par un grand nombre des plus grands sculpteurs européens : Laurana, Antico, Cellini, Giambologna, le Bernin, Clodion, Canova et Carpeaux, pour n'en citer que quelques-uns. La collection est particulièrement riche en bronzes de la fin de la Renaissance et du baroque, dont des chefs-d'œuvre de Schardt, De Vries, Tacca et Soldani.

La constitution de la collection est l'œuvre de Peter Fusco, conservateur en chef du département de Sculptures du Musée, et de deux conservateurs adjoints, Peggy Fogelman et Catherine Hess. Cet ouvrage est le sixième d'une série destinée à présenter au public les grandes œuvres des sept départements du Musée. Je remercie Peter Fusco pour son intéressante introduction, ainsi que Peggy Fogelman, Marietta Cambareri et encore une fois Peter Fusco, pour les articles qu'ils ont rédigés sur chaque œuvre. Les lecteurs souhaitant de plus amples informations sur les sculptures européennes du Getty Museum pourront consulter deux ouvrages publiés par le Musée en 1997 : *Looking at European Sculpture : A Guide to Technical Terms* de Jane Bassett et Peggy Fogelman, et le *Summary Catalogue of European Sculpture in the J. Paul Getty Museum* de Peter Fusco. Un catalogue en deux volumes consacré à la collection de sculptures paraîtra dans les prochaines années.

DEBORAH GRIBBON
Directrice associée et conservatrice en chef



INTRODUCTION

Je ne sais plus qui, le premier, a défini en plaisantant la sculpture comme un objet dans lequel on se cogne quand on recule pour regarder une peinture. Quoi qu'il en soit, comme la plupart des bons mots, celui-ci comporte une part de vérité : le grand public, comme les spécialistes, attache plus d'importance à la peinture qu'à la sculpture. Les raisons en sont sans nul doute nombreuses. Notre société est davantage préparée à appréhender les objets en deux dimensions que ceux en trois dimensions. Non seulement nous tirons nos connaissances des pages et des photographies des livres, des magazines et des revues spécialisées, mais en plus, la télévision, et maintenant l'ordinateur, jouent un rôle toujours plus important dans nos vies. Pour ce qui est de l'enseignement de l'histoire de l'art, nous dépendons principalement des projections de diapositives sur écran. Dans les écoles et les universités, la majeure partie des cours d'histoire de l'art accorde une plus grande importance à la peinture qu'à la sculpture – sauf, bien entendu, lorsqu'il s'agit d'une période culturelle telle que celle de la Grèce classique, pour laquelle il ne subsiste pratiquement rien d'autre que des objets en trois dimensions. Il n'est donc pas étonnant qu'on ait tendance à collectionner avec plus d'avidité les peintures, les gravures et les dessins que les sculptures et que, ces dernières décennies, un intérêt intense pour les photographies se soit manifesté.

Pour ceux qui doutent du manque d'intérêt relatif dont souffre la sculpture, il suffit d'observer le marché de l'art, où les prix d'achat des sculptures sont nettement inférieurs à ceux des peintures, même si les sculptures splendides sont plus rares sur le marché. Du point de vue du collectionneur privé, on peut argumenter qu'un objet en trois dimensions est plus contraignant. Les peintures, les gravures, les photographies ou encore les manuscrits enluminés reviennent généralement moins cher à emballer et à transporter sans risque et sont plus faciles à exposer. Il est nettement plus difficile d'accrocher une sculpture qu'une peinture au-dessus d'un canapé ou d'un lit, et si l'objet est plus grand qu'un bibelot, sa présence devient vite envahissante et nécessite le support d'une niche ou d'un socle.

Cette préférence accordée à la peinture sur la sculpture n'a rien de nouveau. En 1846, le jeune Charles Baudelaire écrit un célèbre essai intitulé *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*. Depuis la Renaissance, en fait, les débats théoriques sur les mérites comparés des deux beaux-arts (appelés *paragoni*) s'étaient la plupart du temps conclus en faveur de la peinture. La sculpture nécessitant en général un travail manuel plus important, le sculpteur a eu plus de mal à se débarrasser des connotations médiévales du mot, lié aux "artisans", tandis que le peintre a atteint plus facilement et plus tôt dans l'histoire le statut "d'artiste". Récemment encore, dans le *Times Literary Supplement*, un critique écrivait qu'il est "considérablement plus difficile de transposer un volume en

trois dimensions sur une surface à deux dimensions que de représenter un objet directement en trois dimensions ; ni la culture grecque, ni la culture romaine, ni la culture égyptienne n'y sont parvenues totalement, et pourtant toutes se servaient de la sculpture pour représenter, avec un art consommé, les volumes." Il ne s'agit pas ici de rouvrir le débat, mais cette citation illustre la suspicion toujours présente selon laquelle la sculpture serait un art moins noble, moins digne et intellectuellement moins sophistiqué que la peinture.

Depuis la création, au XIX^e siècle, de l'histoire de l'art en tant que discipline académique, notre connaissance de la peinture européenne a progressé davantage et plus vite que celle de la sculpture. Peut-être certains des facteurs mentionnés plus haut y sont-ils pour quelque chose, mais, à certains égards, l'étude de la sculpture est probablement plus difficile en soi. Ainsi, une photographie ou une diapositive donne une meilleure idée d'une peinture ou d'un dessin que d'une sculpture : une seule image, sans relief, ne peut saisir que l'un des aspects en nombre infini d'une sculpture en ronde bosse. De même, l'étude de la sculpture exige la compréhension de nombreuses techniques, y compris celles du modelage de l'argile et de la cire, du ciselage du bois, de l'ivoire et du marbre, du moulage de la terre cuite et du plâtre, des différentes méthodes de fonte du bronze et des procédés pour obtenir la patine, les vernis et la polychromie. De plus, pour certaines sculptures, comme les statuettes en bronze de la Renaissance, il est impossible de parvenir à un niveau élevé d'expertise en se contentant de regarder intensément les objets ; il faut les tenir en main, ce qui, pour les œuvres des musées, est en général rarement possible.

Malgré ces difficultés, on a continué à rassembler des collections de sculptures. Tout un ensemble de besoins et de pulsions est d'une certaine manière satisfait, chez l'homme, lorsqu'il collectionne des œuvres d'art ; cela va du noble but de créer une collection splendide aux grossiers intérêts de l'investissement financier. Depuis les premières collections d'objets précieux, l'acquisition d'œuvres d'art a généralement été considérée comme une activité noble et un élément important dans le développement de la culture. Le prestige qui lui est associé a, de nos jours, conduit à une situation dans laquelle le statut social constitue souvent un facteur déterminant dans la formation d'une collection et le type d'œuvres choisies. Dans un tel contexte, l'objet répond à des critères que le collectionneur peut identifier avec certitude comme socialement acceptables ; on remarque une certaine attirance envers des œuvres faciles à identifier et à classer, tandis qu'une importance démesurée est accordée à celles qui sont signées et datées. Ce même contexte culturel encourage la tendance à se limiter à des domaines très spécialisés, afin de garder le plus grand contrôle possible sur le choix d'une nouvelle

acquisition. Compte tenu des valeurs culturelles dominantes de notre époque, on comprend pourquoi les collections de sculptures les plus en vogue sont les bronzes animaliers du XIX^e siècle et les œuvres d'Edgar Degas et d'Auguste Rodin : à la différence de la plupart des sculptures européennes plus anciennes, ces œuvres sont toujours signées par l'artiste. (Il est d'ailleurs ironique de noter que l'entrée de plusieurs grands musées américains est ornée d'un bronze de Rodin – comme s'il s'agissait d'une image de marque servant à communiquer un message d'une grande lisibilité : "Ceci est un musée d'art" –, alors que presque toutes ces institutions consacrent beaucoup plus de place à la présentation des peintures qu'à celle des sculptures.)

Le lecteur de cet ouvrage doit garder à l'esprit que la collection de sculptures du J. Paul Getty Museum est loin d'être complète ou constituée de manière rigoureusement cohérente. C'est la collection la plus récente, la plus petite et la plus diversifiée du Musée. Elle couvre une période allant de 1470 à 1911. Les œuvres qu'elle rassemble sont réalisées dans une grande variété de matériaux : plâtre, terre cuite, bois, bois polychrome, ivoire, albâtre, marbre, bronze, argent et or. D'un point de vue typologique, elle est aussi très variée : portraits en buste, têtes idéalisées, personnages isolés, groupes, reliefs et plusieurs œuvres créées pour remplir une fonction pratique. Certains objets sont religieux, d'autres laïques ou décoratifs. Des sujets religieux, mythologiques, allégoriques et de genre sont représentés. S'il existe un fil conducteur reliant les œuvres de la collection c'est, je l'espère, leur indéniable qualité esthétique, leur intérêt historique et leur rareté. C'est au lecteur de décider si ce but est atteint. Il est cependant indéniable que la décision des directeurs et des administrateurs du J. Paul Getty Museum de créer un département consacré à la sculpture européenne a contribué à donner au Musée sa spécificité. J'espère aussi que ce modeste ouvrage, qui présente un choix des plus belles œuvres de notre collection, suscitera un intérêt pour un domaine relativement négligé.

PETER FUSCO
Conservateur

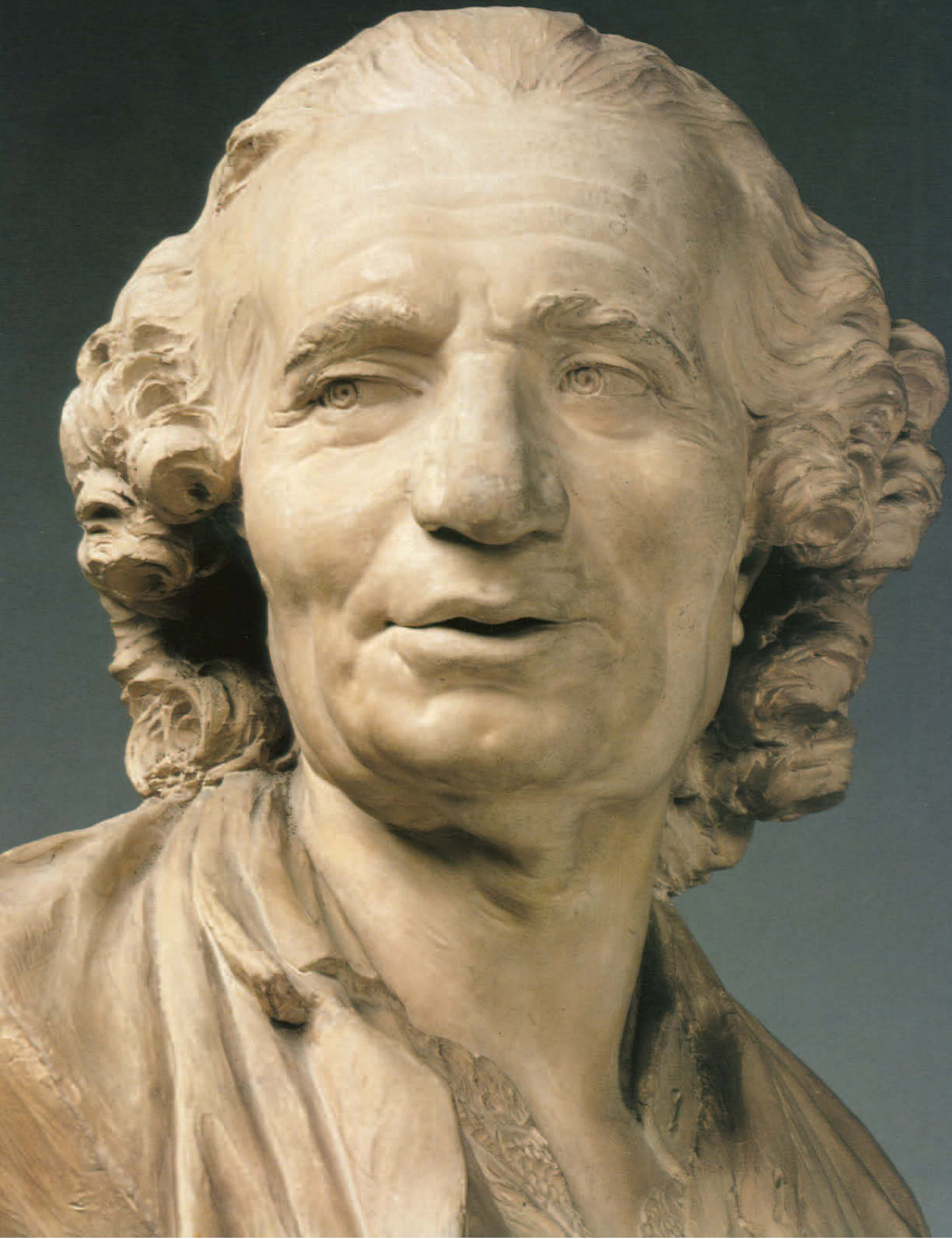
NOTE AU LECTEUR

Les œuvres sont classées par ordre chronologique.

Les dimensions sont données en centimètres. Le premier chiffre indique la hauteur, le deuxième la largeur, le troisième la profondeur.

Dans les inscriptions, la barre oblique indique le début d'une nouvelle ligne.

Dans le numéro de classement attribué à chaque objet, les deux premiers chiffres indiquent l'année d'acquisition par le Musée.







- 1 FRANCESCO LAURANA
Dalmate (actif à Naples,
en Sicile et en Provence),
1420–1502
Saint Cyricus, vers 1470–1480
Marbre
49,5 cm
96.SA.6

Ni buste, ni figure en pied, cette œuvre représente l'image, coupée à mi-corps, d'un petit enfant tenant une palme et une branche de laurier, symboles respectifs du martyr et du triomphe sur la mort. Le socle ovale et épais – sur lequel des parties striées et rugueuses étaient destinées à être recouvertes de stuc et peintes – est insolite et spécifique aux œuvres de Francesco Laurana. Né en Dalmatie, Laurana, artiste itinérant, travailla en Italie et dans le sud de la France (Provence) ; il demeure un personnage énigmatique. Ses œuvres sont de qualité très variée, mais il réalisa une série de portraits en buste de femmes idéalisées qui figurent parmi les sculptures les plus belles et les plus sublimes du XV^e siècle.

Découverte récente, le *Saint Cyricus* de Laurana élargit les critères définissant la sculpture du XV^e siècle établis précédemment. C'est la seule image connue en ronde bosse, coupée à mi-corps, dont le socle est sculpté dans le même bloc de marbre. Laurana y introduit des éléments provenant d'autres types de sculptures religieuses, ce qui contribue à transmettre une impression de sainteté. Les yeux surprenants, levés vers le ciel, apparaissent dans des images plus anciennes des saints et du Christ souffrant. La combinaison d'un socle épais et d'une figure tronquée horizontalement rappelle les bustes de reliquaires et l'image coupée à mi-corps se retrouve dans des représentations plus anciennes des saints, de la Vierge et de l'ange de l'Annonciation.

D'après la légende, saint Cyricus fut martyrisé vers 304 pour avoir refusé de prier de fausses idoles. Divers récits décrivent la série de tortures auxquelles fut soumis l'enfant, et dont certaines sont évoquées dans le marbre du Getty Museum. La représentation à mi-corps fait sans doute allusion au fait qu'il fut coupé en deux (il devint le saint patron des scieurs et des enfants). Son torse est inséré dans le socle ovale plutôt que posé dessus, référence à la légende selon laquelle il aurait été plongé dans un chaudron d'eau bouillante. L'aspect osseux de son crâne évoque probablement le récit selon lequel sa peau aurait été décollée de sa tête. Tout en suggérant ces éléments horribles, l'artiste a en même temps exploité la forme du crâne d'un petit enfant (certainement obtenue à l'aide d'observations directes) pour créer une superbe forme abstraite qui donne à la sculpture une présence étrange et surnaturelle. PF







2 CONRAT MEIT
 Allemand (actif en France,
 dans le Brabant, à Malines et
 à Anvers), 1480?–1550/1551
Tête d'homme (peut-être un
 portrait de Cicéron), vers 1520
 Albâtre
 33 cm
 96.SA.2

Né à Worms, Meit était à Wittenberg en 1511, travaillant pour l'électeur de Saxe Frédéric le Sage, qui employait également Albrecht Dürer et Lucas Cranach l'Ancien. Vers 1512, le sculpteur quitta définitivement l'Allemagne et, en 1514, devint le sculpteur officiel de la cour de Marguerite d'Autriche (1480–1530), gouvernante des Pays-Bas, à Malines. En 1526, Meit commença son premier projet monumental, les tombeaux de Marguerite, de son mari Philibert et de la mère de Philibert, Marguerite de Bourgogne, dans l'église Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou. Ces tombeaux, ainsi qu'une statuette d'albâtre de *Judith* signée, constituent les fondements du style de Meit et une référence pour l'attribution de ses œuvres.

Cette *Tête* d'albâtre représente un homme mûr. Ses cheveux, figurés par d'étranges mèches ressemblant à des spaghettis, sont peignés en avant vers le visage. Outre la forme concave du front et des joues, le grain de beauté proéminent – ou verrue – visible au coin extérieur de l'œil gauche constitue le trait le plus frappant du sujet.

L'absence de signes faisant référence à l'époque dans le costume, le buste couvert d'une toge et la coiffure en "étoile de mer" au sommet du crâne imitant les portraits antiques laissent penser que cette *Tête d'homme* est une représentation *all'antica* d'un personnage antique. Il pourrait s'agir de Marcus Tullius Cicero (106–43 av. J.-C.) – Cicéron –, célèbre orateur, avocat, homme politique et poète romain. Aucun portrait de Cicéron n'était connu à la Renaissance et les artistes du XVI^e siècle étaient dans l'obligation d'inventer leur propre iconographie pour représenter l'illustre homme d'État. Selon Plutarque ("Cicéron", *Les Vies* 1.4), le nom de famille Cicero – dérivé de *cicer*, pois chiche en latin – provenait d'un ancêtre dont le nez fendu ressemblait à un pois chiche. Apparemment, à la Renaissance, les spécialistes de l'Antiquité ont interprété ce trait particulier comme une verrue ou un grain de beauté et l'ont attribué à Marcus Tullius en personne. La verrue, qui pouvait apparaître à n'importe quel endroit du visage, en vint à servir de signe de reconnaissance pour identifier les portraits de Cicéron. PAF et PF



3 ANTICO
(Pier Jacopo Alari-Bonacolsi)
Italien (Mantoue),
vers 1460–1528
Buste de jeune homme,
vers 1520
Bronze avec yeux d'argent
54,6 cm
86.SB.688

Ayant reçu à l'origine une formation d'orfèvre, Antico devint le sculpteur principal de la cour de Mantoue à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. Ses restaurations de fragments antiques ainsi que ses nombreuses réductions et copies en bronze de célèbres statues et bustes de l'Antiquité lui valurent son surnom d'Antico, qui veut dire antique. Antico imita l'art antique non seulement dans les formes et dans les sujets de ses compositions, mais aussi dans sa technique. Ainsi, dans la sculpture exposée au Musée, les yeux d'argent et les pupilles creusées – qui donnent au buste une présence saisissante – rappellent les bronzes antiques dans lesquels des incrustations d'argent et de cuivre servaient à souligner certaines caractéristiques de l'anatomie et à apporter une touche de couleur. Dans d'autres œuvres, Antico a doré les cheveux, le drapé ou d'autres détails du costume pour créer des contrastes frappants entre l'or brillant et le bronze sombre et patiné.

Le buste du Musée représente un jeune adulte arborant une moustache soyeuse, des favoris coupés court, un soupçon de barbe sous la lèvre inférieure et une masse abondante de cheveux frisés qui forment des boucles en tous sens. Le bronze ressemble beaucoup à un buste antique en marbre, conservé à la Hispanic Society of America de New York. On ne connaît pas l'identité du sujet du portrait en marbre mais, au XVI^e siècle, on pensait probablement qu'il représentait un empereur romain. Antico en a peut-être fait une copie en bronze pour l'intégrer dans une série de bustes d'empereurs destinée à décorer l'intérieur d'un palais ou d'une grotte. Les mécènes érudits d'Antico devaient apprécier en connaisseurs la référence du buste à l'Antiquité, de même que la qualité exceptionnelle du bronze et ses détails minutieusement finis. PAF







4 GIROLAMO
DELLA ROBBIA
Italien (né à Florence,
actif en France), 1488–1566
Buste d'homme, 1526–1535
Poterie vernissée à l'étain,
rehaussée de noir sur les yeux
ensuite vernis
46,4 cm
95.SC.21

Ce buste représente un bel homme barbu vêtu d'une armure et d'une toge de style romain et traité en trois quarts de ronde bosse. Le costume classique suggère qu'il s'agit d'un héros romain ou gaulois. Ce buste appartient à une série de portraits réalisés par Girolamo della Robbia pour le Château d'Assier, situé près de Figeac, au nord-est de Toulouse. Le château avait été construit par Jacques, dit Galiot, de Gourdon de Genouillac (1465–1546), soldat et officier célèbre de la cour de François I^{er}. La décoration du bâtiment fut commencée en 1526 et terminée en 1535. Le projet, connu par des gravures, comprenait des portraits en relief insérés dans les murs de la cour. Comme les autres sculptures du groupe, le buste du Getty Museum était vernissé en blanc pour imiter le marbre et devait être placé dans un médaillon rond et torsadé. Le haut-relief et la surface réfléchissante devaient créer un contraste marqué avec le mur plat et gris sur lequel il était placé.

Girolamo fut formé par son père dans l'atelier des Della Robbia à Florence, célèbre depuis les années 1440 pour sa production de sculptures en terre cuite vernissée. Le buste du Musée offre un exemple de l'utilisation spécifique à Girolamo de ce matériau : le modelé expressif et naturaliste des volumes de la sculpture et des traits du personnage – apparaissant ici dans le nez fort, les yeux enfoncés et le front légèrement ridé – l'emporte sur le vernis et les ornements polychromes. Girolamo quitta peut-être Florence dès 1517 pour servir le roi de France et sa cour. En précédant d'autres artistes italiens recrutés par François I^{er}, Girolamo fut un précurseur de la diffusion du style italien et de l'établissement d'une réputation plus internationale pour l'art de l'atelier Della Robbia.

PAF





- 5 D'après un modèle de
BENVENUTO CELLINI
Italien (Florence, actif aussi à
Fontainebleau), 1500–1571
Satyre
Coulé d'après un modèle
datant de 1542 environ
Bronze
56,8 cm
85.SB.69

Selon la mythologie de la Grèce ancienne, les satyres étaient des esprits des forêts et des montagnes, reconnaissables à leurs traits caprins : jambes poilues, sabots, queue, visage barbu et cornes. À la Renaissance, ils étaient souvent associés à la luxure et à d'autres instincts primitifs. Dans son unique représentation d'un satyre, Cellini a tempéré le côté animal de son physique – dotant la créature d'un corps pleinement humain et ne conservant que ses petites cornes et sa tête caprine – mais a souligné son agressivité psychologique. Le *Satyre* de Cellini, sculpté plus qu'en demi-bosse, se tient debout dans un *contrapposto* exagéré et tourne vivement la tête à gauche en fixant d'un air féroce – sourcils froncés, lèvres déformées, air renfrogné et bouche ouverte – un invisible intrus.

Le *Satyre* en bronze du Musée a été fondu d'après une étude en cire pour le projet de Cellini concernant la réfection de l'entrée du palais royal de Fontainebleau. Le plan de la *Porte dorée* nécessitait deux satyres encadrant le passage et servant d'éléments verticaux pour soutenir la corniche. Au-dessus devait figurer un relief en demi-cercle représentant une nymphe nue, entourée des animaux de la forêt, emblèmes de François I^{er}. Le projet ne fut jamais achevé et le modèle en cire du *Satyre* resta peut-être dans l'atelier français de Cellini après le retour de l'artiste dans sa ville natale de Florence.

PAF



- 6 Entourage de
JACOPO SANSOVINO
Italien (actif à Florence, Rome
et Venise), 1486–1570
Vénus et Cupidon avec dauphin,
vers 1550
Bronze
88,9 cm
Inscription sous le socle : *F·B*
(marque du fondeur ?)
87.SB.50

Vénus, avec ses membres replets et son profil *all'antica* au nez droit, témoigne de la connaissance qu'avait l'artiste des modèles antiques. La tête tournée nettement à gauche est peut-être inspirée de la célèbre *Vénus de Medici* ; toutefois, la sculpture du Musée ne se conforme complètement à aucun modèle. Presque toutes les statues antiques de Vénus que l'on connaît ont les mains levées et placées de manière à dissimuler la nudité de la déesse ou à relever un drapé dans un geste de feinte modestie. L'attitude "impudique" du bronze que l'on peut voir ici est saisissante par le contraste qu'elle forme avec les représentations usuelles.

La *Vénus* ressemble aux œuvres maniéristes exécutées dans les années 1540 et 1550 par des artistes italiens comme le Primatice et Jacopo Sansovino. Le bronze se rapproche surtout du style des œuvres de Sansovino. Des documents attestent d'ailleurs qu'il réalisa deux Vénus (aujourd'hui disparues). Bien qu'aucun nu féminin connu de la main de Sansovino n'ait survécu, ses nombreuses œuvres attestées présentent plusieurs particularités que l'on retrouve dans le bronze du Getty Museum : traitement étrangement abstrait des sourcils esquissés par une ligne en demi-cercle unique et précise qui se prolonge pour définir l'arête du nez, yeux étroits et bridés, bouche relativement petite et légèrement tordue, coiffure élaborée avec des touffes de cheveux surmontant une tresse circulaire, paire de barrettes (identiques à celles de la *Charité* de Sansovino visible sur un monument au doge Francesco Venier dans l'église San Salvatore à Venise), membres allongés aux bras et aux cuisses très charnus, mains et pieds grands mais gracieux, position insolite du dauphin qui pique du nez et sur lequel on voit une série de bosses distinctes sur la tête et le dos (très semblable au dauphin accompagnant le *Neptune* gigantesque de Sansovino dans la cour du Palais des Doges à Venise). Le traitement des mains de Vénus, pliées au niveau du poignet d'une manière affectée et maniérée, les doigts écartés comme une roue à fuseaux, rappelle aussi les œuvres de Sansovino. Il est probable que le cupidon tenait une flèche, aujourd'hui disparue, dont Vénus testait la pointe du bout du doigt. Cet élément devait encore renforcer l'impression de sensualité distante, dédaigneuse et dangereusement glaciale qui imprègne l'œuvre.

PF



7 *Sphinx*
Italien (Florence), vers 1560
Bronze
64 cm
85.SB.418.1

Le sphinx est une créature fabuleuse, composée d'une tête et d'une poitrine de femme, d'un corps de lion et d'ailes d'aigle. Il est représenté accroupi, les paupières lourdes et la tête rejetée en arrière – comme un serpent prêt à mordre – au-dessus d'un long cou incurvé et paré de bijoux ; son ample poitrine projetée en avant s'offre à une victime qui ne se doute de rien. Cette sculpture donne une impression de sensualité froide et menaçante. Son air exotique, ainsi que sa coiffure élaborée, ses formes sinueuses et son imagerie fantastique sont typiques de l'art maniériste florentin et comportent des ressemblances avec les sculptures de Benvenuto Cellini et de Vincenzo Danti.

Le sphinx, d'origine égyptienne, apparaît également dans l'art grec et romain comme symbole de volupté, d'intelligence et de mystère. À la Renaissance, cette créature était associée au feu et à la mort et ornait souvent les cheminées et les tombes. Celui que l'on voit ici fait partie d'une paire appartenant à la collection du Musée. La surface des deux sculptures est grossièrement martelée sur le devant et sur certaines parties des côtés ; toutes deux sont inachevées (elles n'ont pas été repoussées après avoir été coulées) sur le dos et en haut des ailes. Il semble donc qu'elles aient été conçues pour être vues d'en bas. Elles étaient probablement destinées à soutenir les angles du devant d'un sarcophage sur un tombeau.

PF





- 8 GIAMBOLOGNA
(Jean Boulogne, ou Giovanni Bologna)
Italo-flamand (né à Douai, actif à Florence), 1529–1608
Personnage féminin (peut-être Vénus), auparavant intitulé *Bethsabée*, 1571–1573
Marbre
114,9 cm
82.SA.37

Actif à Florence en tant qu'artiste officiel de la cour des ducs de Médicis, Giambologna fut le sculpteur le plus important et le plus novateur de la période maniériste de la fin du XVI^e siècle. Ce personnage féminin en marbre illustre les éléments caractéristiques de son style. La figure adopte une pose en spirale ascendante, appelée *figura serpentinata*, dans laquelle la torsion du torse et les membres fléchis évoquent une courbe gracieuse, bien qu'artificielle, en forme de S et en trois dimensions. Elle n'est pas vraiment assise, une partie de ses fesses ne repose sur aucun support, mais pas non plus debout car elle baisse la main droite pour tamponner son pied avec un petit morceau de tissu et lève la main gauche pour tenir un vase au-dessus de sa tête. Une de ses jambes et ses deux bras placés devant elle font basculer de façon précaire son équilibre en avant. Pour Giambologna, le naturel de la pose était moins important que l'aspect élégant et plaisant de la silhouette destinée à être vue sous différents angles. Le charme imperturbable du corps lisse et nu est contrebalancé et mis en valeur par les cheveux nattés serrés et torsadés et les plis crépelés d'un corsage ou d'une robe que la figure vient de quitter et dont la manche est drapée sur l'aîne.

La figure de Giambologna peut être identifiée comme une statue en marbre envoyée par les Médicis au duc de Bavière comme cadeau diplomatique. Le sujet de ce marbre n'était pas mentionné par les premiers biographes de Giambologna, mais la statue représente probablement Vénus, sujet répandu pour un personnage féminin nu au bain. Au XVII^e siècle, selon certains documents, le marbre fut emmené en Suède par le roi Gustave Adolphe comme butin pendant la guerre de Trente Ans avec l'Allemagne. À cette époque, la statue avait été rebaptisée *Bethsabée*, sans doute afin d'investir la nudité de la figure d'une signification biblique durant la Contre-Réforme. La statue demeura en Suède jusqu'à récemment. Plusieurs canaux communicants à l'intérieur de la figure, allant du vase dans sa main levée jusqu'au socle de la colonne sur laquelle elle est assise, font penser que le marbre fut autrefois utilisé comme fontaine. Les mains et les pieds ont été endommagés au XVIII^e siècle ; le haut du vase et certaines parties de la main gauche sont des restaurations inexactes du XX^e siècle.

PAF



- 9 JOHANN GREGOR VAN DER SCHARDT
 Hollandais (actif à Venise, Vienne, Nuremberg et au Danemark), vers 1530–1581
*Mercur*e, vers 1570–1580
 Bronze
 114,9 cm
 95.SB.8

Ce bronze représente Mercure, messager divin des dieux et dieu des voyages, de la science, du commerce et des voleurs. Vêtu simplement de son casque ailé et de ses sandales pour évoquer la rapidité avec laquelle il traverse les cieux, le jeune dieu athlétique fait un pas en avant et tient dans sa main droite le caducée, sa baguette magique. Il tourne la tête et son regard suit le mouvement de son bras gauche tendu. Mercure parle, bouche ouverte et geste expressif ; il incarne l'idéal de l'éloquence. Une version de *Mercur*e du même modèle et de la même taille conservée au Stockholm Nationalmuseum, signée *I.G.V.S.F.*, c'est-à-dire "Ian Gregor Van Sart Fecit" (Johann Gregor van der Schardt l'a fait), garantit l'attribution du bronze du Getty Museum à Schardt. Ce *Mercur*e faisait partie de la collection de Paul Praun (1548–1616), aristocrate de Nuremberg fervent collectionneur de l'œuvre de Schardt ; on ne sait pas, cependant, si Praun acquit cette sculpture avant ou après la mort de l'artiste, en 1581.

Schardt, né en Hollande, vécut en Italie au début de sa carrière ; il y étudia et y copia des statues célèbres de l'Antiquité et de la Renaissance et s'imprégna des idéaux classiques et maniéristes des sculpteurs de l'époque, comme Jacopo Sansovino, Benvenuto Cellini et Giambologna. Il fut l'un des premiers artistes à importer ces idées en Europe du Nord, travaillant pour les cours de Nuremberg, de Vienne et du Danemark dans les années 1570. Schardt ne connaissait pas, ou bien rejetait, la statue de Mercure la plus célèbre de Giambologna, qui date de la même époque, et qui montre le dieu en vol, en équilibre sur un pied, bras et jambes tendus dans l'espace et conçue pour être vue sous tous les angles. Au contraire, le *Mercur*e de Schardt s'inspire de l'une des plus célèbres statues antiques, l'*Apollon du Belvédère*, figure solidement plantée sur le sol. Schardt a affiné la composition du modèle vénéré en allongeant les membres, le torse et le cou du personnage et en accentuant les lignes gracieuses et mouvantes et l'harmonie pleine d'aisance du corps en mouvement.

MC





10 CESARE TARGONE

Italien (actif à Rome, Florence et Venise), actif à la fin du XVI^e siècle

Vierge pleurant le Christ mort, 1586–1587

Relief en or repoussé sur fond d'obsidienne

Relief en or : 28,9 x 26 cm

Fond d'obsidienne : 38,4 x 26,5 cm

Inscription sous les pieds du Christ :

OPVS. CESARIS. TAR. VENETI.

84.SE.121

Ce relief est la seule œuvre connue signée par l'orfèvre vénitien Cesare Targone, qui travailla aussi à Rome et à Florence et fut négociant en pierres précieuses anciennes pour des mécènes prestigieux comme les grands ducs de Médicis. Pour Ferdinand 1^{er} de Médicis, Targone réalisa, à partir de modèles de Giambologna, des reliefs en or sertis dans des pierres exotiques comme le jaspe vert et l'améthyste. Ils faisaient partie de la décoration de la célèbre "Tribuna", une salle octogonale des Offices, à Florence, construite pour exposer les œuvres d'art et les objets précieux que possédaient les Médicis. *La Vierge pleurant le Christ mort* aurait parfaitement trouvé sa place dans cette collection, à cause de ses matériaux rares et coûteux, de sa petite taille et de la virtuosité de son exécution. C'est un exemple magistral de la technique de l'or repoussé : une fine feuille d'or est appliquée par pression sur un modèle ou travaillée à la main par derrière pour créer des formes en relief. L'orfèvre travaille ensuite la face du matériau tendre en affinant les détails et en créant différentes textures, comme ici les cheveux et la barbe du Christ ou le sol mousseux sur lequel il est étendu. L'insertion du relief brillant en or sur l'obsidienne noire (un verre volcanique) rehausse l'effet de splendeur. Les personnages dominent le panneau et donnent une impression monumentale en contradiction avec la taille relativement réduite de l'objet, ce qui accroît le sentiment d'émerveillement.

La scène représente la Vierge debout derrière le corps du Christ, les mains jointes en un geste de lamentation, la tête tournée complètement de profil. Le Christ est couché sur le linceul, le haut du corps soutenu par la pente de la colline, les yeux et la bouche entrouverts. L'isolement des deux personnages rappelle l'image de la Pietà, dans laquelle la Vierge soutient sur ses genoux le corps de son fils mort. La Vierge debout et le corps du Christ étendu sur le sol évoquent les scènes de lamentation souvent représentées en peinture et en sculpture et où figurent de nombreux personnages éplorés. Ce relief est à la fois une combinaison et une épuration de ces sources, car il place le foyer de la dévotion sur le corps du Christ et sur la douleur retenue de la Vierge. L'image semble intemporelle ; le fond noir suggère simplement que la scène se déroule aux heures les plus sombres de la nuit. Des épisodes similaires de la Passion du Christ se retrouvent dans des esquisses et des reliefs en cire, bronze et or exécutés par, ou associés à, Guglielmo della Porta (mort en 1577), le plus important des sculpteurs actifs à Rome après la mort de Michel-Ange.

MC



11 TIZIANO ASPETTI
Italien (actif à Venise, Padoue,
Pise et Florence),
vers 1559–1606
Nu masculin, vers 1600
Bronze
74,9 cm
88.SB.115

Aspetti, l'un des sculpteurs les plus importants de la fin du maniérisme, naquit probablement à Padoue où, de 1591 à 1603, il travailla à une série de bronzes religieux pour le Santo (la basilique Saint-Antoine) et la cathédrale. Parmi les nombreuses statuette laïques ou mythologiques en bronze qui lui sont attribuées, aucune n'est attestée avec certitude. L'œuvre du Getty Museum est l'une des rares qui, par ses ressemblances, de par son style et de par sa qualité, avec les œuvres attestées, peut lui être attribuée avec une certitude relative. Ce *Nu masculin* est d'un style très proche de deux des œuvres attestées d'Aspetti : le nu masculin en marbre réalisé en 1590–1591 pour le vestibule de la Monnaie de Venise et un des personnages masculins du relief en bronze du *Martyre de saint Laurent*, exécuté en 1604–1605 pour l'église de la Sainte-Trinité à Florence. Ces œuvres montrent un traitement semblable du corps masculin en torsion : muscles saillants, épaules et hanches larges, membres allongés, tête proportionnellement petite, visage barbu au nez fin, mains élégantes aux longs doigts.

Avant son acquisition par le Musée, le *Nu masculin* fut vendu aux enchères avec un autre nu masculin (aujourd'hui dans une collection privée). Les deux bronzes ne semblent pas avoir été conçus pour se faire pendant ni comme figures surmontant des chenets, car leurs poses ne se font pas écho et ils ne possèdent pas de socle triangulaire (deux caractéristiques habituelles des chenets de la fin du XVI^e siècle). Le bronze du Musée et son compagnon, avec leur socle circulaire, devaient plus vraisemblablement appartenir à une série, peut-être destinée à décorer une balustrade ou le cabinet d'étude d'un érudit. Aucun attribut ne permet d'identifier le sujet du *Nu masculin* du Getty Museum et on ne sait donc pas de qui il s'agit.

Influencé par Michel-Ange et le Tintoret, ainsi que par Giambologna et la peinture maniériste toscane, Aspetti développa son propre style maniériste, vivant et déclamatoire avec une combinaison très personnelle de force, d'élégance et d'énergie expressive. Dans le bronze du Musée, chaque muscle est exagéré pour obtenir un effet changeant d'ombre et de lumière sur la surface et une série de volumes ondulants définis avec précision. Presque en déséquilibre, tordue dans une pose complexe qu'il serait difficile de "garder", la figure, par son attitude et ses mains étrangement expressives et vivantes, évoque un chef d'orchestre aux exhortations éloquentes. PF





12 *Corpus*, vers 1600

Italien

Bois

32,5 cm

97.SD.45

Don de Lynda et Stewart Resnick
en l'honneur de Peter Fusco

Ce *Corpus* en bois (représentation du corps du Christ crucifié) présente une image sobre et noble de la mort du Christ sur la croix. Le Christ crucifié, image majeure de l'iconographie chrétienne remontant au moins au V^e siècle, était représenté de diverses façons qui toutes délivraient un message spécifique ou soulignaient un aspect particulier de la foi chrétienne. Ainsi, des représentations anciennes montrent le Christ sur la croix, vivant, les yeux ouverts en signe de triomphe sur la mort. Au XIV^e siècle, il devint plus courant de mettre l'accent sur les souffrances du Christ pour attirer l'attention sur son humanité et sur la fragilité de son enveloppe corporelle.

À Florence, au XV^e siècle, Filippo Brunelleschi sculpta un crucifix monumental (dans l'église Santa Maria Novella) qui est l'ancêtre de ce *Corpus*. Il montrait le Christ mort mais pas souffrant, la tête retombant sur la droite, le torse droit et musclé et les jambes croisées seulement au niveau des pieds et placées du même côté que la tête. L'image idéalisée du Christ sur la croix fut par la suite développée par les artistes du XVI^e siècle, comme Michel-Ange et Guglielmo della Porta. Le *Corpus* présenté ici est en réalité très proche d'un groupe de crucifix et de reliefs de la Crucifixion attribué à Della Porta. La disposition des membres et de la tête, les muscles soigneusement modelés du torse et du dos et la représentation pleine de sobriété de la mort du Christ se retrouvent dans les modèles de Della Porta. Le torse est vraiment frontal, sans la torsion en *contrapposto* des images plus tardives et plus animées. Le tissu collant révèle l'anatomie du corps vu de dos, ce qui distingue nettement la figure de la plupart des versions baroques où le drapé possède une vie propre. L'aspect serein et contemplatif du *Corpus* du Getty Museum est très comparable aux peintures italiennes de la fin du XVI^e siècle, où l'imagerie sacrée est présentée de façon très directe, en accord avec les préceptes du Concile de Trente. La sculpture du Getty Museum possède la beauté intemporelle de ces images qui jouèrent un rôle important dans la vie religieuse de l'Europe de la Contre-Réforme.

MC





13 ANTONIO SUSINI
 Italien (Florence),
 actif 1572–1624
 ou
 GIOVANNI FRANCESCO
 SUSINI
 Italien (Florence),
 vers 1585–vers 1653
 D'après un modèle de
 Giambologna (Giovanni
 Bologna, ou Jean Boulogne)
 Italo-flamand (né à Douai,
 actif à Florence), 1529–1608
Lion attaquant un cheval,
 premier quart du XVII^e siècle
 Bronze
 24,1 x 28 cm
 94.SB.11.1

Dans cette scène animée représentant un combat d'animaux, un lion féroce attaque un cheval par le flanc ; il enfonce ses griffes et ses dents dans sa chair et le force à culbuter sur le sol rocailleux. Le cheval, frémissant de douleur, tord son cou en arrière vers le prédateur, la bouche ouverte en un hennissement. Le rythme circulaire créé par la position du cou et de la queue du cheval permet de cadrer la composition et d'attirer l'attention sur l'action principale, spectaculaire, où l'on voit le lion mordre la peau du cheval. Les muscles tendus et l'attitude contorsionnée des animaux à l'intérieur du groupe compact donnent l'impression d'une lutte dynamique et transmettent un sentiment d'angoisse physique. Toutefois, malgré la brutalité du sujet, la riche patine brun-or et les détails traités avec raffinement – par exemple, les rides sur le cou ployé du cheval et les moustaches soigneusement découpées sur le museau du lion – transforment ce groupe violent en un objet précieux, semblable à un bijou.

Giambologna, sculpteur qui joua un rôle prépondérant à Florence à la fin du XVI^e siècle, réalisa le modèle de ce groupe qui fut ensuite coulé en bronze par l'un de ses proches associés. Pour la composition, il s'inspira d'un marbre antique fragmentaire du jardin du Palazzo dei Conservatori à Rome. Les pattes de devant et de derrière, le cou et la tête du cheval, ainsi que les pattes de derrière et la queue du lion ne figuraient plus sur le marbre quand Giambologna dut le voir, dans les années 1550 ou 1580. Son bronze représente par conséquent un exemple magistral de reconstitution d'un fragment antique. Le *Lion attaquant un cheval* fut créé comme l'un des éléments d'une paire de bronzes animaliers. L'autre groupe, qui représente un *Lion attaquant un taureau*, appartient également à la collection du Musée.

PAF





- 14 ADRIAEN DE VRIES
 Hollandais (actif à Florence,
 Milan, Augsburg et Prague),
 1545–1626
Cheval cabré, vers 1610–1615
 Bronze
 48,9 cm
 Inscription sur le socle : *ADRIANUS
 FRIES HAGUENSIS FECIT*
 86.SB.488

Le cheval, ou le cheval et son cavalier, était un sujet extrêmement répandu dans la sculpture européenne depuis la Renaissance, peut-être à cause de son association avec de célèbres monuments antiques, comme la statue équestre en bronze de Marc Aurèle à Rome. Les premières statuettes indépendantes en bronze de la Renaissance représentant des chevaux furent sans doute produites dans le nord de l'Italie à la fin du XV^e siècle. Au XVII^e siècle, les progrès techniques dans l'art de fondre le bronze permirent aux sculpteurs d'équilibrer le poids de toute la composition sur deux des pattes du cheval. Plusieurs éléments primordiaux de l'esthétique des débuts du baroque – geste brusque et violent, composition ouverte avec des formes projetées dans l'espace, impression d'un moment éphémère figé dans le temps – étaient contenus dans l'image du cheval cabré et en faisaient un sujet attrayant pour les sculpteurs et leurs mécènes. Le *Cheval cabré* du Musée a conservé son vernis or rouge ; ce traitement de la surface, dans cette œuvre comme dans d'autres, a été choisi pour intensifier l'impression de mouvement lorsque la lumière miroite sur le corps lisse et musclé de l'animal. La taille du cheval, sa pose dynamique avec les pattes de devant fouettant l'air, et la beauté de la patine témoignent du talent exceptionnel de De Vries dans la conception et la réalisation de sculptures en bronze.

Né à La Haye, De Vries se rendit à Florence au début des années 1580 et rejoignit l'atelier de Giambologna, sculpteur officiel des ducs de Médicis. De Vries fut le disciple le plus influent et le plus novateur de Giambologna ; il joua un rôle décisif dans la diffusion du style maniériste florentin de la fin du XVI^e siècle dans les cours d'Europe du Nord. En 1601, De Vries fut nommé sculpteur officiel de la cour de Rodolphe II à Prague, où il travailla jusqu'à sa mort. Bien qu'il soit connu pour ses sculptures modelées en terre cuite et en stuc, De Vries travailla surtout le bronze et devint un excellent technicien ; il réalisa des sculptures d'une étonnante homogénéité par leur haut niveau de finition. En plus de ses figures à grande échelle pour des projets de fontaines compliqués, De Vries exécuta un grand nombre de bronzes plus petits destinés à la décoration d'intérieurs, comme ce *Cheval cabré*. Il réalisa plusieurs bronzes équestres très proches de celui du Musée, dont un *Cheval cabré avec un serpent* qui se trouve au Stockholm Nationalmuseum et un portrait du *Duc Heinrich Julius de Brunswick à cheval*, autrefois au Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick. PAF

15 ADRIAEN DE VRIES
Hollandais (actif à Florence,
Milan, Augsbourg et Prague),
1545–1626
Jongleur, vers 1615
Bronze
76,8 cm
90.SB.44

Ce nu musclé est inspiré d'un marbre hellénistique représentant un *Faune dansant*, conservé à la Galerie des Offices à Florence. Ce *Faune* antique qui joue de la musique est affublé de cornes et d'une petite queue, tient des cymbales et appuie du pied sur un orgue. De Vries a abandonné les cornes et la queue, a changé l'orgue en soufflet et a enlevé les lanières des cymbales, les transformant en assiettes de jongleur.

En faisant consciemment référence à un modèle antique, De Vries a montré qu'il pouvait rivaliser avec talent avec les réalisations des artistes de l'Antiquité. De plus, les révisions qu'il a apportées à la composition témoignent de sa capacité d'invention et de sa compréhension profonde du corps humain en mouvement. Saisie à un moment crucial d'un tour acrobatique, une assiette placée de façon précaire sur le bout des doigts et l'autre paraissant suspendue par la force centripète, la figure transmet une impression extraordinaire de vitalité et de mouvement dans une composition parfaitement équilibrée. Le traitement vigoureux des muscles met en valeur le rythme et l'élasticité de la pose ouverte. La sculpture devient un moyen d'explorer l'équilibre dynamique. Il est peut-être utile de mentionner que les prouesses des artistes et des jongleurs étaient regroupées sous un terme commun – *Kunststücke machen* – dans la langue allemande du XVI^e siècle. Ces démonstrations conscientes d'exploits artistiques étaient très prisées à la cour de l'empereur Rodolphe II, pour lequel travaillait De Vries.

Le traitement expressionniste de l'anatomie, des cheveux et des traits du visage du *Jongleur* rappelle d'autres œuvres de De Vries datant à peu près de la même époque. Le bronze du Musée est très proche, de par son échelle et de par son style, des *Dieux fluviaux* et d'autres figures de la *Fontaine de Neptune*, commandée en 1615 pour le château de Frederiksborg au Danemark (aujourd'hui au château de Drottningholm en Suède). Toutefois, la sculpture du Musée était vraisemblablement destinée à être placée à l'intérieur. Sa surface terne et décolorée est le résultat de son exposition à l'extérieur au XX^e siècle.

PAF







16 LE BERNIN

(Gianlorenzo Bernini)
Italien (né à Naples,
actif à Rome), 1598–1680
Garçon avec un dragon,
vers 1614–1620

Marbre
55,9 cm
87.SA.42

Gianlorenzo Bernini, dit le Bernin, fut le plus grand innovateur et le plus important inspirateur du style baroque en sculpture. Sa production étonnante, sa vision artistique, sa virtuosité, son charisme personnel et la reconnaissance qu'il trouva chez ses contemporains n'ont d'égal que la carrière du peintre flamand Pierre Paul Rubens. Le Bernin domina la scène artistique romaine durant soixante ans environ ; il reçut d'importantes commandes, en sculpture et en architecture, qui transformèrent l'aspect de la cité papale. Son influence fut prédominante dans l'histoire de la sculpture jusqu'à l'avènement du style néoclassique – réaction, pour une large part, contre ce qu'avait créé le Bernin – à la fin du XVIII^e siècle.

Le Bernin commença très tôt sa formation d'artiste avec son père Pietro, qui était lui aussi un grand sculpteur. Ses œuvres de jeunesse montrent une telle compétence technique, ainsi qu'une assimilation et une compréhension totales des styles antérieurs, qu'on peut vraiment parler de prodige. Nombre de ses sculptures de jeunesse, y compris le *Garçon avec un dragon* du Musée, présentent des éléments qui devaient demeurer constants tout au long de sa carrière : intérêt pour le réalisme psychologique, interprétation exacte des émotions, représentation du mouvement, du caractère éphémère et de la transformation dans ce matériau difficile qu'est le marbre, désir d'établir une interaction entre le spectateur et l'œuvre d'art.

Le sujet du *Garçon avec un dragon* du Getty Museum est rare dans l'histoire de la sculpture. Il s'inspire de sculptures hellénistiques en marbre représentant *Hercule enfant tuant des serpents* et un *Garçon tuant une oie*. Dans les inventaires italiens du XVII^e siècle, l'œuvre du Musée était même appelée, à tort, *Ercoletto* (Hercule enfant). Contrairement à ses précédents antiques, la sculpture du Bernin fait preuve d'une gaieté et d'un naturalisme qui entraînent le spectateur dans le monde du sujet. Le *Garçon* du Bernin a encore des rondeurs de bébé et de bonnes joues ; il affiche un sourire espiègle, d'une feinte timidité, et regarde le spectateur plus que son adversaire, le dragon, dont il semble briser les mâchoires sans le moindre effort. À la différence des marbres antiques de *Hercule tuant le dragon*, le *Garçon* du Bernin possède les traits d'un gamin des rues napolitain (le Bernin était natif de Naples) plus que ceux d'un personnage mythologique. Ainsi, le Bernin a transformé un sujet mythologique traditionnel, plein de sous-entendus héroïques, en une sorte de scène de genre, plus facilement accessible au spectateur, qui repousse les frontières de ce qui était auparavant considéré comme l'art sérieux.

PF







17 GIOVANNI FRANCESCO
SUSINI

Italien (Florence),

vers 1585–1653

L'Enlèvement d'Hélène

par Pâris, 1627

Bronze sur socle en bronze doré
du XVIII^e siècle

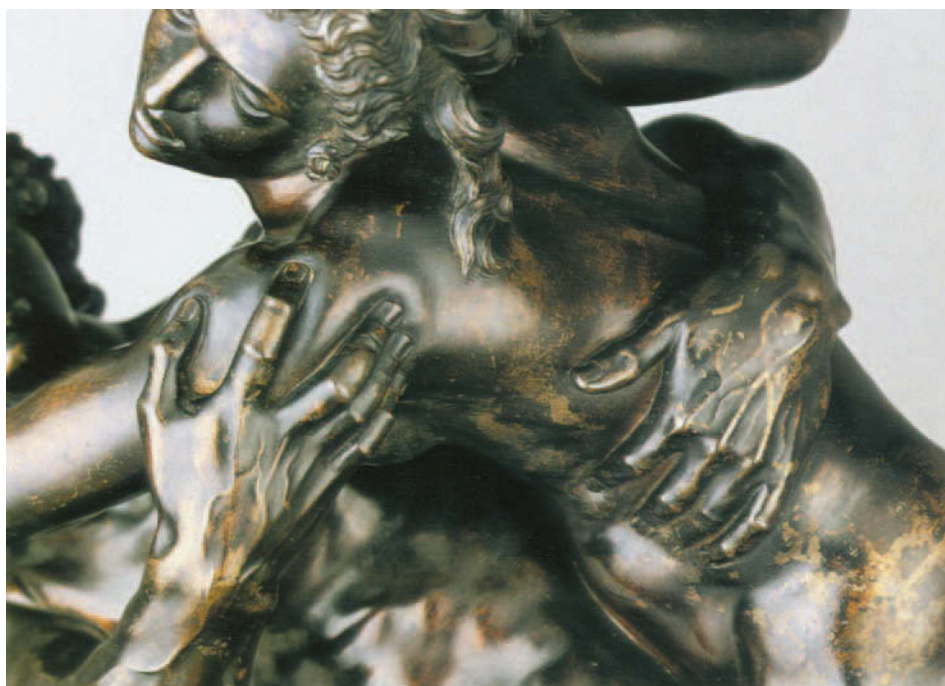
Avec socle : 68 cm

Sans socle : 49,5 cm

Inscription : *IO.FR.SUSINI/FLOR.*

FAC./MDCXXVII

90.SB.32



Ce bronze représente un événement cataclysmique de la mythologie grecque : le prince de Troie, Pâris, enlève Héléne, la femme de Ménélas, roi de Sparte, et déclenchant ainsi la guerre de Troie. Dans la représentation de Susini, Pâris, nu à l'exception de son couvre-chef, soulève Héléne, qui se débat, tout en enjambant une femme qui tente de les arrêter. Le poids de la voluptueuse Héléne est suggéré de façon convaincante par le glissement apparent de son corps contre celui de Pâris et par l'étreinte puissante de celui-ci pour la maintenir en l'air. Les détails naturalistes exécutés avec précision – comme les traits du visage d'Héléne et ses cheveux flottants, ainsi que les veines saillantes sur les mains de Pâris – renforcent le réalisme de la lutte aussi bien physique qu'émotionnelle. Le bronze est fondu sur un sol caillouteux qui évoque un paysage et placé sur un socle en bronze doré plus tardif.

Giovanni Francesco Susini était une figure centrale de la sculpture florentine du début du XVII^e siècle. Si son *Enlèvement d'Héléne* présente des signes du style maniériste tardif qui prévalait à Florence, il comporte aussi néanmoins des caractéristiques évidentes du nouveau style baroque pratiqué à Rome. Le mouvement central en spirale du corps souple de Pâris forme une composition conçue pour être vue sous des angles variés et reflète l'influence du maniérisme florentin. Cependant, le choix d'un angle privilégié, l'accent mis sur le drame psychologique et l'impression d'un moment éphémère figé dans le temps sont des traits associés au baroque. Plus précisément, l'attitude de Pâris, avec sa jambe en avant, l'expression angoissée d'Héléne qui a la bouche ouverte et le traitement évocateur de la surface autour des doigts de Pâris, qui rend perceptible la peau douce et tendre d'Héléne, rappellent le marbre du Bernin, *L'Enlèvement de Proserpine*.

PAF











18 MARCUS HEIDEN
 Allemand (Cobourg),
 actif 1618–après 1664
Coupe à pied avec couvercle,
 1631
 Ivoire travaillé au tour et sculpté
 63,5 cm
 Inscription sous le socle :
MARCUS.HEIDEN.
COBURGENSIS.FECIT.1631
 91.DH.75

L'art de travailler l'ivoire au tour pour obtenir diverses formes géométriques était extrêmement répandu dans les cours d'Europe du Nord. Marcus Heiden, tourneur sur ivoire et maître des feux d'artifice et des armes à feu à la cour du duc Jean Casimir à Cobourg, était l'un des meilleurs représentants de cet art à l'époque baroque. La coupe du Getty Museum, vraisemblablement réalisée pour le duc Jean, est composée de quatre éléments principaux : un socle octogonal étiré, un pied représentant un enfant soufflant dans une trompette, une coupe de conception géométrique ornée d'enfants de plus petite taille jouant de la musique et un couvercle couronné d'un Amour tirant une flèche. Les figures rondelettes, sculptées avec vigueur, et dont l'anatomie reflète l'influence de Pierre Paul Rubens, ont peut-être été ajoutées à la coupe un peu plus tard au cours du XVII^e siècle.

La coupe du Musée illustre deux innovations majeures apparues dans la première moitié du XVII^e siècle pour les ivoires travaillés au tour. Les coupes à pied en ivoire plus anciennes se caractérisaient par une disposition symétrique autour d'un axe droit et vertical et par la prédominance d'éléments abstraits plus que figuratifs. La coupe de Heiden comporte à la fois des formes géométriques et figuratives. De plus, l'enfant debout jouant de la trompette qui supporte la coupe projetée en avant sa hanche gauche, ce qui rend l'axe vertical asymétrique et crée une illusion de mouvement. La disposition et la sculpture des enfants debout et assis font de la coupe de Heiden l'une des premières compositions baroques en ivoire tourné, en même temps que l'une des plus achevées.

PAF et PF

19 GERARD VAN OPSTAL
Flamand (actif dans les Flandres
et à Paris), vers 1605–1668
Scène marine, vers 1640
Albâtre
61,9 x 101,8 x 7,3 cm
85.SA.167.1

Le sculpteur Van Opstal fut formé dans sa ville natale de Bruxelles, mais on sait peu de chose de son activité avant son départ pour Paris, où il travailla pour le cardinal de Richelieu. Il reçut des commandes en rapport avec la décoration du Louvre, des Tuileries, du Palais de Justice et du Palais-Royal ; en 1648, il fut l'un des membres fondateurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Cette œuvre, l'un des cinq reliefs d'albâtre apparentés de la collection du Musée, fut sans doute exécutée pour la décoration architecturale d'un bâtiment officiel ou municipal en rapport avec les affaires maritimes. Dans cette scène tumultueuse animée par un vent violent, cinq pêcheurs barbus et six putti ailés hissent un filet à bord de leur bateau. Le style de Van Opstal est fortement influencé par celui de son compatriote, le peintre Pierre Paul Rubens, comme en témoigne le relief du Musée, saturé de rythmes en cascades, créés par les courbes des putti replets et les dos courbés, les muscles saillants et les vêtements gonflés des pêcheurs en plein effort. De plus, la sculpture de l'albâtre crée une multitude de petites surfaces qui changent constamment de direction et contribuent à donner une impression de mouvement dansant. Cette technique apparaît souvent dans les petits reliefs en ivoire, matière que Van Opstal travaillait avec virtuosité.

PF





20 FERDINANDO TACCA
Italien (Florence), 1619–1686
*Putto tenant un bouclier
à sa gauche*, 1650–1655
Bronze
65,1 cm
85.SB.70.1

Cette figure fait partie d'une paire de putti en bronze, enfants nus et ailés, de la collection du Musée. Les deux sculptures, dont les attitudes se font écho, furent commandées pour décorer le maître-autel de l'église Santo Stefano al Ponte Vecchio de Florence. La restauration de l'église fut entreprise par la famille Bartolommei qui demanda à Tacca d'exécuter deux anges en bronze et des cartouches chargés d'inscription, destinés à être placés au-dessus de l'autel. Si Tacca acheva le projet en 1655, il n'est pas certain que les anges furent disposés à l'endroit prévu dans l'église. Ils furent peut-être conservés dans la collection privée de la famille Bartolommei, car les bronzes figurent dans les inventaires du palais familial de Florence dès 1695.

Tacca reprit l'atelier et l'héritage artistique du plus grand sculpteur maniériste de Florence, Giambologna. Cependant, certains traits du *Putto* en bronze du Musée soulignent le passage de Tacca du style maniériste à une expression plus baroque : anatomie réaliste et pleine de rondeurs, expression animée du visage, geste théâtral, jeux de lumière dynamiques créés par les plis froissés du drapé. Le don exceptionnel de Tacca pour travailler le bronze est visible dans le traitement précis et magistral des détails, ainsi que dans la texture des plumes des ailes et des boucles des cheveux. Le *Putto* a conservé sa patine laquée rouge brun et translucide, typique des bronzes florentins de cette période.

PAF



21 MICHEL ANGUIER
Français (actif à Rome et
à Paris), 1612–1686
Jupiter, probablement coulé
vers la fin du XVII^e siècle
d’après un modèle de 1652
Bronze
61 cm
94.SB.21

Au XVII^e siècle, deux traditions iconographiques distinctes s’appuyant sur les exemples antiques avaient cours pour représenter le dieu romain Jupiter. La première montrait le dieu assis sur son trône de souverain suprême de l’Olympe. La seconde, appelée “Jupiter tonnant” ou “foudroyant”, le figurait debout en dieu de la Justice, présidant aux destinées de la terre et infligeant des châtements en frappant de sa foudre. La statuette en bronze d’Anguier appartient sans équivoque au second type de représentation ; Jupiter fait un pas en avant et brandit un faisceau d’éclairs enflammés dans la main droite. Cependant, la pose classique en *contrapposto* et l’expression vénérable du dieu confèrent à la figure une impression de stabilité paisible plus que d’action violente ou momentanée. Les muscles puissants et dessinés avec précision et le drapé moulant et soyeux renforcent l’impression d’élégance assurée qui imprègne la composition.

Anguier fut l’un des premiers à proposer un style baroque d’influence classique dans la sculpture française du XVII^e siècle. Vers 1641, il se rendit à Rome où il passa dix ans, rejoignant l’atelier de l’un des sculpteurs majeurs de la ville, Alessandro Algardi. Pendant son séjour en Italie, Anguier se consacra à l’étude de l’art et de la littérature antiques. La pose et la physionomie du *Jupiter* du Musée sont en fait inspirées d’un marbre antique qu’Anguier vit sans doute au Palazzo Giustiniani à Rome. En 1652, peu après son retour à Paris, Anguier modela une série de sept personnages représentant des dieux et des déesses en fonction de leur tempérament : un Jupiter tonnant, une Junon jalouse, un Neptune agité, une Amphitrite paisible, un Pluton mélancolique, un Mars abandonnant ses armes et une Cérès éperdue. Bien qu’il existe plusieurs modèles en bronze pour cinq de ces dieux, la statuette du Musée est le seul bronze connu du *Jupiter* d’Anguier. Il présente des éléments caractéristiques des figures masculines du sculpteur, parmi lesquels on peut citer la musculature très étudiée, les mèches de cheveux ondulées, les veines saillantes des bras et des pieds, le nez proéminent et aquilin. PAF

22 ROMBOUT VERHULST
Flamand (actif à Amsterdam,
Leyde et La Haye), 1624–1698
Buste de Jacob van Reygersberg,
1671

Marbre
62,9 cm

Inscription sur le devant : *MEA
SORTE CONTENTUS* ; inscription à
gauche : *R. Verhulst fec.* ; inscription à
droite : *Anno 1671* ; inscription au dos :
*DIT IS HET AFBEELTSEL VAN
IACOB VAN REIGERSBERGH,
GEBOREN IN MIDDELBURGH
DEN.X.APRIL.1625. WEGENS
DE PROVINTIE VAN ZEELANT
GEDEPUTEERDT TER
VERGADERINGH VAN HAER
HOOGH MOGENTHEDEN
DEN.17.7BER DES IAERS 1663
STURF DEN.29.APRIL.1675
84.SA.743*

Rombout Verhulst, portraitiste brillant, fut l'un des meilleurs sculpteurs sur marbre flamands du XVII^e siècle. Né à Malines, Verhulst s'installa en 1646 à Amsterdam, où il travailla avec le grand sculpteur Artus Quellinus à la décoration du nouvel hôtel de ville. Après le départ de Quellinus pour Anvers en 1665, Verhulst devint le sculpteur baroque le plus en vue des Pays-Bas. Son œuvre se compose principalement de monuments funéraires, de portraits et de sculptures pour les jardins, mais il réalisa aussi des œuvres de petite taille en ivoire. Le buste du Musée est caractéristique du style de portrait réaliste de Verhulst par son modelé subtil des traits du visage et les textures riches et très distinctes des cheveux, de l'armure et du jabot de dentelle. Dans cette sculpture, Verhulst a aussi utilisé une solution formelle unique et novatrice pour atténuer la section au niveau des épaules et de la poitrine : il a ajouté des volutes formant des courbes décoratives et des feuillages de chaque côté des épaules et sous l'armure, pour encadrer le buste et amener l'œil du spectateur à monter vers le visage.

Jacob van Reygersberg (1625–1675) était député de la province de Zélande aux états généraux des Pays-Bas et directeur du ministère de la Marine, ainsi que propriétaire des manoirs de Couwerve et de Crabbedijke et du château de Westhove. Il avait donc le titre de seigneur de Couwerve et de Crabbedijke. Lorsque Verhulst exécuta ce buste en 1671, Van Reygersberg avait quarante-six ans et était à l'apogée de sa carrière politique. Les bustes en marbre indépendants étaient rares à cette époque et en général commandés par les membres de la régence d'Amsterdam ou de la cour de La Haye. En dépit de son statut officiel et de sa richesse, Van Reygersberg n'appartenait pas à ces institutions ; il dut commander le portrait avec l'intention de l'inclure plus tard dans un monument funéraire. Quoi qu'il en soit, Van Reygersberg mourut quatre ans après l'achèvement du buste ; une inscription commémorative et une devise furent alors ajoutées, donnant à la sculpture une nette tournure funéraire et lui conférant la qualité d'un cénotaphe. La devise en latin gravée sur le devant du socle, sous l'ornement en volute – “Je suis content de mon sort” –, suggère que Van Reygersberg acceptait la mort. L'inscription au dos du buste l'identifie en ces termes : “Voici le portrait de Jacob van Reygersberg, né à Middelburg le 10 avril 1625. Député de la province de Zélande à l'assemblée des Hauts et Puissants [états généraux] le 17 septembre 1663[.] Mort le 29 avril 1675.”

PAF



IN HA SORTI CONTENTUS

23 *Corpus*

Flamand, vers 1680–1720

Buis

48,3 cm

82.SD.138.1

Cette élégante représentation du Christ crucifié est inhabituelle par sa douce sensualité et l'absence de détails suggérant la souffrance physique. La couronne d'épines, la blessure au flanc laissée par la lance, ainsi que toute trace de sang coulant des trous faits par les clous n'apparaissent pas dans cette sculpture. Les muscles du Christ sont lisses et puissants, sans le moindre signe d'amaigrissement. Son torse forme une courbe sinueuse, avec une hanche plus haute que l'autre. Le drap placé autour de ses hanches forme des plis qui font écho au balancement de son corps ; il est tenu par une corde double qui forme des demi-cercles décoratifs autour de ses hanches. Les bras robustes, traités avec fluidité et presque horizontaux, soutiennent le poids du corps inanimé, ou corpus ; le Christ semble flotter devant la croix plutôt que d'y être attaché. Son visage serein, aux yeux et à la bouche paisiblement clos, et son front dénué de rides ne montrent aucun signe d'agonie.

Le sculpteur du *Corpus* du Musée a ingénieusement combiné l'iconographie traditionnelle du *Cristo morto*, le Christ mort sur la croix, avec celle du *Cristo vivo*, le Christ vivant sur la croix. Avant le X^e siècle, les scènes de crucifixion représentaient couramment le Christ sur la croix, les bras horizontaux et le visage alerte et triomphant, illustration de sa victoire sur le péché. Plus tard, le Christ fut plus souvent figuré mort sur la croix, les bras étendus verticalement et tirés par le poids de son corps flasque, de son torse amaigri et portant les blessures de sa torture et de sa souffrance. Au XVI^e siècle, les deux iconographies existaient concurremment. La diffusion de ces deux types de représentation dans la sculpture flamande fut très marquée par les compositions du peintre Pierre Paul Rubens. L'influence de celui-ci dans le *Corpus* du Musée transparaît dans la position de la tête et dans la physionomie et l'expression du visage.

PAF







24 CHRISTOPH DANIEL
SCHENCK

Allemand (Constance),

1633–1691

Saint Pierre pénitent, 1685

Citronnier

36,5 x 26,7 cm

Inscription en bas à droite :

C.D.S.1685

96.SD.4.2

Ce relief illustre le récit biblique des lamentations de saint Pierre : «Et Pierre se souvint de la parole que Jésus avait dite : «Avant que le coq chante, tu me renieras trois fois.» Et étant sorti, il pleura amèrement» (Matthieu 26:75). Le personnage de saint Pierre domine le panneau et donne une impression de monumentalité et de volume rare dans la sculpture en relief. Schenck est parvenu à cet effet en creusant profondément le bois, de sorte que l'expression d'affliction du visage profondément ridé, les mains jointes en un geste de lamentation et les pieds noueux qui appuient sur le rebord inférieur du panneau ont un très fort impact visuel. Les formes courbes et tourbillonnantes du drapé accentuent encore le volume implicite du personnage et créent une impression de mouvement et d'émotion qui font de ce panneau une évocation puissante et sensible du récit biblique.

À l'arrière-plan, des scènes rappelant les événements qui ont conduit aux lamentations de saint Pierre apparaissent en bas-relief. En bas à droite, saint Pierre renie le Christ pour la troisième fois, ce qu'il exprime en levant trois doigts. Au-dessus de la scène, en haut à droite, on voit le coq chanter, les ailes déployées et le bec ouvert, signe que la prédiction du Christ s'est accomplie. En haut à gauche, le Christ est emmené par des soldats cruels et moqueurs, ce qui ajoute encore à l'amertume du chagrin de Pierre, car cela se produit en même temps que Pierre le renie. Tout en présentant une image de profond désespoir humain, ce relief offrait un message d'espoir aux spectateurs, montrant que saint Pierre lui-même, le principal Apôtre, avait péché, s'était repenti et avait été pardonné.

Schenck, qui travaillait dans le sud de l'Allemagne et au nord de la Suisse, autour du lac de Constance, traitait fréquemment les thèmes religieux de la pénitence et de la souffrance, souvent pour des commandes provenant de monastères. Bien que fermement ancré dans la tradition de la gravure et de la sculpture sur bois du Nord – évidente dans le naturalisme purement expressif de ce relief –, Schenck connaissait aussi les modèles baroques italiens, comme l'attestent l'aspect monumental et le drapé animé de saint Pierre.

MC



J. 6: 85



- 25 LUISA ROLDÁN,
dite La Roldana
Espagnole (Madrid),
1652–1706
Saint Ginés de la Jara, 169(2?)
Bois polychrome (pin et cèdre)
et yeux de verre
175,9 cm
Inscription en haut du socle :
[LUI]S[A RO]LD[AN],
ESC[U]L[TO]RA DE CAMARA
AÑO 169[2?]; également
gravé plusieurs fois sur la robe :
S. GINES DE LAXARA
85.SD.161

Cette statue représente un défi aux limites entre l'art et la réalité. C'est une image saisissante, grandeur nature, sculptée et peinte pour ressembler à un être humain vivant ; la robe de brocart en bois a l'aspect du tissu. La statue possède les caractéristiques de la sculpture baroque espagnole. Sa présence devait intensifier l'expérience religieuse du spectateur en donnant une réalité à la figure sainte. Cet effet est renforcé par les gestes et l'expression du saint, qui avance en regardant intensément vers la gauche. Sa bouche est ouverte comme s'il parlait, sa main droite est tendue en signe d'émerveillement, et il tenait probablement autrefois un bâton dans sa main gauche.

Plusieurs légendes racontent comment saint Ginés, descendant de la famille royale française (d'où la fleur de lys, emblème des rois de France, qui apparaît dans le motif de la robe), vint à être vénéré dans la province de Murcie, connue sous le nom de La Jara, en Espagne. L'une d'elle raconte que le saint, rejeté sur le rivage à la suite d'un naufrage alors qu'il se rendait en pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, se fit ermite à l'endroit qui allait devenir, au XV^e siècle, le monastère franciscain de La Jara, et qui lui fut consacré. Une autre affirme que, après avoir été décapité, le saint jeta sa tête dans une rivière ; la tête tranchée vint s'échouer à La Jara, qui devint le centre de son culte.

Luisa Roldán, l'une des rares femmes sculpteurs connues du XVII^e siècle, fut formée par son père, le sculpteur Pedro Roldán de Séville. Elle réalisa de petits groupes en terre cuite ainsi que des sculptures en bois en collaboration avec son mari qui se chargeait de la polychromie et de l'*estofado*. La robe de *Saint Ginés* offre une brillante illustration de cette technique : la feuille d'or était appliquée sur le bois et couverte de pigment marron ; le pigment était ensuite gratté afin de révéler la dorure, pour imiter un motif de brocart, et enrichi au poinçon sur les surfaces dorées. La carrière de La Roldana culmina avec sa nomination comme sculpteur de la cour royale (*Escultora de Camara*) par Charles II en 1692 ; elle a signé le *Saint Ginés* de son nom et de son titre royal.

MC

26 FRANÇOIS GIRARDON
Français (Paris), 1628–1715
Pluton enlevant Proserpine,
coulé vers 1693–1710

Bronze

105,1 cm

Inscription en haut du socle :

F. Girardon Inv. et F.

88.SB.73

Girardon, principal sculpteur de Louis XIV, travailla sur des projets royaux aux châteaux de Versailles et de Marly, ainsi qu'à Paris. Il avait complété sa formation initiale par un séjour en Italie, où il étudia la sculpture antique et moderne, fondement de son style raffiné et classique. À son retour en France en 1650, Girardon fut soutenu par Charles Le Brun, premier peintre du roi. La commande en 1666 d'un important groupe en marbre, *Apollon servi par les nymphes*, pour la grotte de Thétis à Versailles confirma le succès de Girardon à la cour ; sa progression régulière à travers les rangs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture culmina par sa nomination au titre de chancelier en 1695.

Ce bronze s'inspire de la monumentale sculpture en marbre de Girardon ; c'est l'un des quatre groupes de trois figures représentant un enlèvement qui faisaient partie du projet grandiose de sculpture pour le Parterre d'Eau à Versailles. Ces groupes, dont chacun fut commandé à un sculpteur différent, devaient symboliser les quatre éléments, dans un vaste plan cosmique s'articulant autour de l'association entre Louis XIV et le dieu du soleil, Apollon. Le groupe de Girardon fait référence au feu et représente Proserpine enlevée par Pluton, dieu des Enfers, qui la fit reine de son royaume ardent. Pluton soulève Proserpine et enjambe le corps de l'une de ses compagnes, la nymphe Cyane, étendu à ses pieds ; celle-ci saisit un morceau du drapé dans une vaine tentative pour s'opposer à l'enlèvement.

Dans la conception de ce groupe en pleine lutte, Girardon a montré qu'il avait étudié le célèbre groupe à trois figures de Giambologna, *L'Enlèvement d'une Sabine* (1581–1582) ; il a imaginé une composition complexe qui offre toute une palette d'angles de vue satisfaisants et instructifs. Girardon s'est aussi inspiré du Bernin et de sa version spectaculaire à deux figures de l'histoire de Pluton et de Proserpine, dans laquelle la violence du sujet est exprimée par l'intensité de l'action, des gestes et des expressions. Girardon a atténué le mouvement et l'émotion qui caractérise le groupe du Bernin et a préféré donner une image plus noble et plus sobre de ce sujet, en accord à la fois avec le décorum caractéristique du classicisme français et avec les exigences de la commande d'une sculpture censée représenter un élément au sein d'un univers cosmique.

Girardon réalisa plusieurs versions en bronze de cette célèbre composition ; elles furent parfois couplées à un autre groupe du Parterre d'Eau, *Borée enlevant Orithya*, de Gaspard Marsy. Le J. Paul Getty Museum a acquis la sculpture de Girardon avec une version du groupe de Marsy.

MC et PAF





27 LORENZO OTTONI
Italien (Rome), 1648–1726
*Portrait en médaillon du pape
Alexandre VIII, 1691–1700*
Médaillon de marbre blanc monté
sur un socle de marbre *bigio antico*
Avec socle : 88,9 cm
Inscription autour du médaillon :
ALEX.VIII.P.O.M.FRAN.CARD.
BARB.F.F.
95.SA.9.1–.2

Ce portrait en médaillon représente le pape Alexandre VIII Ottoboni, qui régna brièvement du 6 octobre 1689 au 1^{er} février 1691. L'inscription, qui veut dire en français "Alexandre VIII Pontifex Optimus Maximus Cardinal Francesco Barberini l'a fait faire", identifie à la fois le sujet et, chose inhabituelle, celui qui l'a commandé, ce qui établit une relation étroite entre eux deux. Alexandre VIII, membre d'une noble famille vénitienne, se rendit populaire en réduisant les impôts, en augmentant les importations de denrées alimentaires peu coûteuses, en apaisant les tensions politiques avec la France et en soutenant Venise dans la guerre avec les Turcs. Il était fermement opposé aux jansénistes et autres mouvements de réforme. Le cardinal Francesco Barberini *Giuniore* commanda ce portrait pour honorer le pape qui l'avait élevé à la dignité de cardinal en 1690. Alexandre VIII est coiffé du *camauro*, bonnet orné d'hermine, et vêtu de la *mozzetta*, pèlerine humérale ; ces vêtements sacerdotaux mais non liturgiques étaient réservés aux audiences sans caractère officiel.

Le portrait en médaillon est placé sur un socle *bigio antico* sculpté en forme d'aigle à deux têtes et qui paraît tenir l'image en l'air. Rodolphe II octroya en 1588 à la famille Ottoboni le droit d'ajouter cet emblème impérial à ses armes, en reconnaissance de son aide dans la guerre contre les Turcs. Le sculpteur, Lorenzo Ottoni, a tiré parti de la teinte naturelle du marbre gris et a sculpté l'aigle dans la partie la plus sombre de la pierre, ce qui met en valeur le marbre blanc et lumineux du médaillon. Ottoni appartenait au cercle de la famille Barberini à la fin du XVII^e siècle à Rome ; il a aussi sculpté une série de bustes des membres de la famille Barberini, dont un du père du cardinal Francesco.

Cette œuvre associe plusieurs éléments apparaissant habituellement dans les monuments commémoratifs et la sculpture funéraire ; ils donnent un symbolisme dense à cette petite image commémorative du pape, réalisée dans la décennie qui suivit sa mort. Les portraits en médaillon faisaient souvent partie de l'architecture funéraire. En outre, l'aigle – référence au blason des Ottoboni et donc motif héraldique et dynastique – paraît porter l'image et, par son concept, le sujet vers le ciel. MC et PF



28 Attribué à
ANTON MARIA
MARAGLIANO
Italien (Gênes), 1664–1739
Christ enfant, vers 1700
Bois polychrome avec yeux de verre
73,7 cm
96.SD.18

Cette sculpture représente le Christ enfant, debout sur un socle évoquant un paysage rocaillieux, et nu à l'exception d'une cape fouettée par le vent qui s'enroule autour de ses bras et traîne derrière sa jambe gauche. Le haut de son torse et ses épaules sont tournés vers la gauche et il tend la main gauche, probablement pour présenter un objet aujourd'hui disparu. Il pouvait s'agir d'un globe évoquant l'idée du Christ *Salvator Mundi* (Sauveur du monde), ou peut-être d'une grappe de raisin illustrant un thème eucharistique. Sa main droite est tournée vers l'intérieur en un geste délicat qui suggère que le *Christ enfant* écoute les prières des spectateurs. La statue, sculptée complètement en ronde bosse et destinée à être vue sous tous les angles et d'en dessous, était peut-être portée lors de processions, forme populaire d'expression de la foi dans l'Italie du XVII^e siècle.

Son attribution à Maragliano s'appuie sur la comparaison avec ses œuvres connues, dont beaucoup furent réalisées pour les confréries de Gênes, où la tradition des sculptures en bois pour les processions était très présente. Les sculptures de Maragliano possèdent, comme le *Christ enfant*, un aspect vivant et animé, un naturalisme et un charme plein d'émotion caractéristiques de la sculpture en bois polychrome, et certains éléments tels que les boucles de cheveux en vrille et le drapé flottant leur confèrent un dynamisme typiquement baroque. Le *Christ enfant* est particulièrement charmant avec ses formes rebondies – ses chevilles, ses genoux potelés et son ventre rond – et par la douceur de son expression et la délicatesse de ses gestes qui permettent aussi de l'intégrer dans la culture visuelle de Gênes à l'époque, vers 1700.

MC







29 SOLDANI
(Massimiliano Soldani Benzi)
Italien (Florence), 1656–1740
Vénus et Adonis,
vers 1715–1716
Bronze
46,4 cm
93.SB.4

On peut soutenir que Soldani fut le meilleur fondeur de bronze de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle en Europe. Il était aussi, avec Giovanni Battista Foggini, le plus important des défenseurs du style baroque tardif à Florence.

Le groupe du Getty Museum illustre l'histoire de la mort d'Adonis, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (10.495–739). Les figures, typiques du style théâtral de Soldani, sont conçues comme si elles se trouvaient sur une scène, le sculpteur privilégiant une vue frontale qui rappelle les créations pour l'opéra – genre inventé à Florence un siècle plus tôt. La scénographie du groupe est rehaussée par la présence de détails du paysage, tels que le sol rocailleux, les fleurs et les nuages, qui servent de support au déroulement de l'histoire. Le groupe représente un moment crucial et met l'accent sur la tragédie poignante des amants – Adonis blessé et mourant gît sur le sol, tandis que Vénus,



qui vient d'arriver (son drapé flotte encore) berce la tête de son amant et le regarde dans les yeux. Soldani utilise le drapé fouetté par le vent et d'autres détails pour augmenter l'intense émotion dramatique et pour montrer à quel point son talent en tant que fondeur de bronze est immense. Ainsi, la laisse du chien que tient l'Amour debout est tendue d'une façon qui semble défier l'aspect statique du bronze.

Une deuxième version en bronze de ce groupe, aujourd'hui à la Walters Art Gallery de Baltimore, a conservé le socle d'origine où figure un cartouche portant l'inscription *AMORE RESVRGAM* (l'amour fait revivre), ce qui fait référence à la description faite par Ovide des gouttes de sang qui coulent de la blessure à la cuisse d'Adonis et qui, lorsqu'elles touchent le sol, sont instantanément transformées en anémones – détail apparaissant dans l'œuvre du Musée.

PF

30 EDME BOUCHARDON

Français (actif à Rome
et à Paris), 1698–1762

Saint Barthélemy,
vers 1734–1750

Terre cuite
57,2 cm
94.SC.23

Bouchardon est l'un des sculpteurs les plus importants du XVIII^e siècle en France et ses œuvres forment un lien capital entre les styles du somptueux classicisme baroque de Louis XIV et le néoclassicisme qui s'épanouit vers 1750. Bouchardon fut l'un des premiers sculpteurs français à explorer le style néoclassique parvenu à maturité ; il évita de tomber dans un académisme ennuyeux par un modelé naturaliste des surfaces, une élégante atténuation des proportions des figures et par l'introduction de poses simples et gracieuses. Ce *Saint Barthélemy* en terre cuite est sans doute une étude préliminaire rejetée pour le projet de décoration de l'église Saint-Sulpice à Paris. Cette commande, qui occupa le sculpteur de 1734 à 1750, consistait à réaliser des statues en pierre grandeur nature destinées à être placées en face de chaque pilier de la nef et du chœur. La composition minutieuse et sobre des figures, comme c'est le cas de ce *Saint Barthélemy*, se conforme aux exigences de ces emplacements. Bien que la statue définitive de *Saint Barthélemy* ne ressemble pas au modèle du Musée, deux autres sculptures de Saint-Sulpice, *Saint Pierre* et *Saint André*, reprennent la pose, le drapé et l'anatomie de cette terre cuite.

Saint Barthélemy, sujet de la terre cuite, vécut au I^{er} siècle ; il est censé avoir prêché en Inde et en Arménie avant d'avoir été écorché vif et décapité. Le saint est couramment représenté un couteau à la main, instrument de son martyre – sa propre peau écorchée vive drapée sur un bras ou étendue sur une souche d'arbre. Le saint était un sujet répandu dans la peinture du XVI^e au XVIII^e siècles, mais il apparaît rarement en sculpture. Dans l'œuvre de Bouchardon, le saint debout et à demi nu, les mains serrées sur un livre, regarde au loin sur sa droite comme s'il était plongé dans une vision divine. Le corps décharné et les traits émaciés du vieil homme sont traités avec une sensibilité exceptionnelle. Sa peau, accrochée derrière la souche d'arbre, est montrée jusque dans les plus horribles détails : les mains, les pieds et le sexe pendants sont parfaitement distincts.

PAF



31 JACQUES-FRANÇOIS-
JOSEPH SALY
Français (né à Valenciennes ;
actif à Rome, Paris et
Copenhague), 1717–1776
Faune tenant une chèvre, 1751
Marbre
84,1 cm
Inscription – gravée par erreur – sur le
socle : *NL. COUSTOU FECIT 1715*
85.SA.50

Ce marbre représente un nu masculin au corps souple, en *contrapposto* classique, appuyé sur une souche d'arbre et tenant une petite chèvre. On peut affirmer qu'il s'agit d'un faune (créature mythologique des forêts) à cause de la petite queue placée au-dessus de ses fesses, de la présence de la chèvre qui reprend ses propres traits caprins et du déploiement d'instruments de musique, souvent associés aux faunes et aux satyres. Le sculpteur Saly étudia à l'Académie Française de Rome de 1740 à 1748. Ses nombreuses études et copies d'après des modèles antiques ont à l'évidence servi à la composition de ce *Faune tenant une chèvre*, qui s'inspire d'au moins deux célèbres statues antiques : le *Faune avec un chevreau* du Museo Nacional del Prado à Madrid et le *Satyre avec des raisins et une chèvre* du Museo Capitolino à Rome.

Saly réalisa le modèle en terre cuite de cette statuette en marbre quand il était encore à Rome. Peu après son retour à Paris, il soumit une version en plâtre à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pour soutenir sa candidature auprès des membres de l'Académie. Si celle-ci approuvait le "morceau de réception", elle en commandait l'exécution en marbre. La sculpture définitive, si elle était acceptée, permettait à l'artiste de devenir membre à part entière de l'Académie. Le *Faune tenant une chèvre* de Saly fut accepté et l'artiste fut élu à l'unanimité membre de l'Académie en 1751. Comme d'autres morceaux de réception – indispensables à l'avancement de la carrière d'un artiste – le *Faune* de Saly figure parmi ses œuvres les plus délicatement sculptées et les plus soigneusement finies. Avec l'exposition du marbre au Salon de Paris en 1751, Saly obtint une reconnaissance immédiate et reçut ensuite des commandes de Louis XIV, de Madame de Pompadour et de Christian VII du Danemark.

PAF



32 FRANCIS HARWOOD

Anglais (actif à Florence),
actif 1748–1783

Buste d'homme, 1758

Calcaire noir sableux (*pietra da
paragone*) sur socle de marbre
jaune de Sienne

Avec socle : 69,9 cm

Inscription en bas du côté gauche
et au dos : *F. Harwood Fecit 1758*
88.SA.114

Harwood, l'un des rares sculpteurs anglais à s'être installé de façon permanente en Italie, consacra presque toute sa carrière à réaliser pour les aristocrates anglais des copies et des réductions de célèbres statues antiques, ainsi que des urnes en marbre et des manteaux de cheminée destinés à décorer leurs maisons de campagne. Le buste du Musée semble être le seul portrait connu de Harwood qui ne s'inspire pas d'un modèle antique ou contemporain. C'est de loin son œuvre la plus belle et la plus originale. La poitrine et les épaules larges, lisses et musclées du sujet s'achèvent en un arc majestueux. La poitrine dénudée, la forme de l'arc et le placement du buste sur un socle arrondi et classique rappellent les bustes antiques et témoignent de l'intérêt de Harwood pour l'Antiquité. Ils servent aussi à anoblir le sujet en l'associant à des précédents antiques.

L'identité du sujet reste inconnue. Les traits spécifiques de son visage et la petite cicatrice en haut de son front, au-dessus de l'œil droit, laissent penser que la sculpture représente un individu précis. Ces caractéristiques, ainsi que l'expression pleine de dignité et les associations antiques du buste, en font un portrait exceptionnel, non seulement dans l'œuvre de Harwood, mais aussi dans l'histoire plus large de la représentation en Europe des gens de couleur. Amenés pour la première fois en Angleterre en 1555, les Africains étaient au XVIII^e siècle des figures familières de la société britannique. Toutefois, leur représentation en art demeurait dans l'ensemble largement stéréotypée. En peinture, ils étaient en général figurés comme des domestiques et relégués à l'arrière-plan. En sculpture, leurs traits et leur costume étaient uniformisés pour avoir l'air exotiques. Le buste de Harwood, au contraire, est un portrait européen rare, sinon unique, d'un homme noir du XVIII^e siècle. PAF



33 JEAN-JACQUES CAFFIERI

Français (Paris), 1725–1792

Buste d'Alexis-Jean-Eustache

Taitbout, 1762

Terre cuite

Avec socle en plâtre : 64,5 cm

Inscription au dos : *M. Taitbout,*

ecuyer, chevalier de St. Lazare

consul de France a Naples,

Fait par j.j. Caffieri en 1762

96.SC.344

Jean-Jacques Caffieri, le dernier et le plus célèbre d'une famille d'artistes renommés, fut l'élève de son père, Jacques, puis de Jean-Baptiste Lemoyne à Paris. Il reçut le "prix de Rome" en 1748 et, pendant son séjour en Italie, travailla avec les peintres Jean-François de Troy et Charles Natoire. En 1757, Caffieri exposa des œuvres religieuses et allégoriques ainsi que des bustes au Salon de Paris et, deux ans plus tard, il devint membre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

La renommée de Caffieri fut d'abord établie par la série de portraits qu'il réalisa pour le Théâtre Français et, durant toute sa carrière, il exécuta de nombreux bustes de ses contemporains célèbres. En accord avec l'esprit de l'époque des Lumières, Caffieri associait le naturalisme et le réalisme à la pénétration psychologique dans le traitement de ses sujets et son *Buste d'Alexis-Jean-Eustache Taitbout* ne fait pas exception. Caffieri y a introduit des détails apparemment peu flatteurs tels que le nez proéminent de Taitbout, son front ridé, ses sourcils broussailleux, ses traits vieillissants et ses défauts, qui tous contribuent à rendre la figure plus vivante. Le sujet, dont la famille, belge, s'était installée à Paris sous le règne de Henri IV, était chevalier de Saint-Lazare et consul général de France à Naples. Le portrait de Caffieri semble une interprétation perspicace et sensible d'un homme que l'artiste connut peut-être personnellement lors de son voyage à Naples dans les années 1750. L'aspect informel de ce buste laisse penser qu'il a été commandé par le sujet lui-même ou par une personne de son entourage. Le caractère intime de l'œuvre est souligné par la représentation "en négligé" de Taitbout, vêtu d'une chemise ouverte au niveau du cou, et par la fraîcheur du modelé, le sens des détails réalistes et la forte présence qui en émane.

PAF et PF





34 JOSEPH NOLLEKENS
Anglais (Londres), 1737–1823
Vénus, 1773
Marbre
124 cm
Inscription sur le côté du socle :
Nollekens F: 1773
87.SA.106

Vénus, l'une des trois déesses de Nollekens appartenant à la collection du Musée, fut commandée par Charles Watson-Wentworth, second marquis de Rockingham, pour accompagner une statue de *Pâris* que possédait Rockingham et qu'il pensait être une œuvre antique de valeur. Avec *Pâris*, les déesses de marbre – *Minerve*, *Junon* et *Vénus* – formaient un groupe représentant le mythe classique qui raconte comment le berger mortel fut sommé de dire laquelle des déesses était la plus belle. Nollekens a choisi d'illustrer le début du Jugement de *Pâris*, en montrant chacune des concurrentes divines à une étape différente de la nudité et tentant d'emporter le vote du berger. *Minerve*, la déesse vierge de la sagesse et de la guerre et de loin la plus modeste des trois, lève le bras pour enlever son casque. *Junon*, la déesse du mariage, dénude un sein en ouvrant sa robe. *Vénus*, la déesse de l'amour et la gagnante du concours, est nue à l'exception de la sandale qu'elle est entrain d'enlever.

Bien que surtout connu comme sculpteur de bustes et de monuments, Nollekens s'intéressait beaucoup aux figures mythologiques isolées. Compte tenu de la rareté de telles commandes, les déesses de marbre du Musée constituent l'un des premiers groupes importants de sculptures destinés à une galerie et créés par un sculpteur anglais pour un client anglais. Nollekens étudia huit ans à Rome et son style, d'un classicisme maniéré modulé par un charme d'une timidité affectée, reflète l'influence de la sculpture italienne de l'Antiquité comme du XVI^e siècle. La statue de *Vénus* s'inspire dans sa composition de toute une série de sculptures, parmi lesquelles on peut citer les œuvres du sculpteur maniériste florentin Giambologna. L'intérêt que portait Nollekens à Giambologna, ainsi que ses ornements inventifs sur les thèmes mythologiques habituels, soulignent son approche lyrique, et moins rigide, du passé classique. PAF



35 CLODION
(Claude Michel)
Français (né à Nancy ; actif également à Rome et à Paris),
1738–1814
Vestale présentant une jeune femme à l'autel de Pan,
vers 1775
Terre cuite
45,1 cm
Inscription sur les nuages au dos à droite : *CLODION*
85.SC.166

Dans l'histoire de la sculpture européenne, Clodion est peut-être le plus célèbre des modeleurs d'argile. Durant ses neuf années d'étude à Rome (1762–1771), ses terres cuites acquièrent une telle renommée que, comme le note son premier biographe, ses œuvres étaient "achetées par des amateurs avant même d'être terminées". Il comptait parmi ses clients l'impératrice Catherine II de Russie qui tenta, sans succès, de l'attirer à sa cour. Pendant qu'il était à Rome, Clodion tira profit de l'intérêt croissant pour les terres cuites en tant qu'objets de collection ; sa brillante technique contribua aussi à ce qu'elles soient appréciées comme œuvres d'art en tant que telles (et pas seulement comme des esquisses ou des modèles pour des œuvres devant être réalisées en un matériau plus durable).

L'œuvre du Musée représente une femme, habillée en vestale, qui conduit une jeune fille devant un terme de Pan, le dieu des pâturages et de la fécondité. Cupidon, dont l'arc et les flèches sont posés par terre, vient de suspendre, de façon stratégique, une guirlande de roses autour du terme. L'encensoir fumant et le trépied sacrificiel placés à côté de Pan font penser qu'il s'agit d'un autel et que la scène est un rite d'initiation à l'amour ou au mariage. Des sujets similaires – où des personnages en costume de style classique participent à des scènes d'amour, de sacrifice ou à d'autres rites antiques – se répandirent en France durant le troisième quart du XVIII^e siècle. Ils furent traités par des peintres tels que Charles Natoire, Joseph Vien et Jean-Honoré Fragonard dans les années 1760 et 1770, ainsi que par les sculpteurs à l'origine des groupes en biscuit de la manufacture de Sèvres. La *Vestale présentant une jeune femme à l'autel de Pan*, par son attitude badine et romantique envers le monde classique, est typique des œuvres de Clodion, car elle forme une scène de genre non sérieuse constituée de figures mythologiques de second plan. (Clodion a rarement traité des scènes épiques ou représenté les principaux dieux classiques.) Le contraste entre un personnage masculin grotesque et une jolie figure féminine est également caractéristique. Cette terre cuite est conçue pour être vue principalement de face, même si elle est terminée en ronde bosse.

PF



36 Attribué à
PHILIPPE-LAURENT
ROLAND
Français (Paris), 1746–1816
*Groupe allégorique avec buste
d'un architecte* (peut-être Pierre
Rousseau), vers 1780–1790
Terre cuite
67,3 cm
97.SC.9



Ce groupe est centré sur le buste d'un homme placé sur un piédestal circulaire de style classique. Une figure féminine en costume antique, debout dans une pose désinvolte, jambes croisées – souvent employée pour représenter les muses – entoure de son bras gauche le buste qu'elle montre du doigt à deux petits enfants. L'un des enfants, assis sur un tabouret, lève les yeux et fait un geste vers le portrait, tandis que l'autre tente avec enthousiasme de monter sur le piédestal pour mieux voir. Par terre, derrière l'enfant debout, les attributs d'un architecte – compas, équerre, globe, livres et feuilles de papier roulées – indiquent la profession du sujet. Enfin, un petit chien, symbole traditionnel de la fidélité conjugale et de la piété familiale, est assis derrière la figure féminine, évoquant un autre aspect de la vie du sujet, son rôle de père de famille. L'attitude décontractée des figures envers le portrait suggère presque un lien familial, de même que le geste didactique de la femme rappelle le thème moralisateur, répandu au XVIII^e siècle, de la mère instruisant ses enfants.

L'attribution du groupe à Roland s'appuie sur le classicisme aimable et lyrique de la figure féminine, un des aspects de son style qu'il développa au cours d'un séjour de cinq ans à Rome. De plus, la sentimentalité et le naturalisme du groupe – évidents dans la pose décontractée de la femme et le traitement soigneux de son anatomie, dans l'énergie enjouée des enfants et dans le modelé doux et l'aspect sensible du buste – sont caractéristiques des sculptures attestées de Roland. MC

37 ANTONIO CANOVA

Italien (actif à Rome),

1757–1822

Apollon se couronnant,

1781–1782

Marbre

84,8 cm

Inscription sur le tronc d'arbre :

ANT.CANOVA/VENET.FACIEB./

1781

95.SA.71

Antonio Canova fut considéré comme le plus grand sculpteur néoclassique à partir des années 1790 et jusqu'à sa mort ; il fut aussi l'artiste européen le plus célèbre de son temps. Malgré sa réputation de chef de file du néoclassicisme, Canova, dans ses premières œuvres réalisées à Venise, montre plus d'affinités de style avec la sculpture du baroque tardif et du rococo. Cette statuette d'*Apollon* est la première œuvre romaine en marbre de Canova et marque un tournant majeur dans sa carrière. La figure, inspirée de l'étude directe des statues antiques, illustre à merveille le style gracieux et la beauté idéalisée qui allaient devenir les signes distinctifs du sculpteur au cours des quarante années qui suivirent.

En 1781, à Rome, Don Abbondio Rezzonico demanda à Canova de réaliser cette statuette d'*Apollon* dans le but de le mettre en compétition contre une *Minerve* (aujourd'hui disparue) du sculpteur romain Giuseppe Angiolini. La sculpture de Canova, conçue pour démontrer sa maîtrise du style néoclassique, est une étude de la pose et des proportions classiques. L'attitude du dieu nu se conforme aux critères du *contrapposto* : les membres en tension s'opposent aux membres détendus et le corps forme un équilibre harmonieux. Le sujet de la statuette s'inspire d'une histoire célèbre des *Métamorphoses* d'Ovide. Terrifiée par l'assiduité lascive d'Apollon, la belle nymphe Daphné adressa une prière à la déesse Diane, qui répondit en transformant Daphné en laurier afin de préserver sa virginité. Apollon se couronna de feuilles de laurier en se lamentant : "Puisque tu ne peux être mon épouse, tu seras du moins mon arbre. C'est de toi que ma chevelure, de toi que ma cithare, de toi que mon carquois toujours s'orneront, ô laurier" (1.557–559). Le fait que Canova ait choisi d'illustrer ce moment relativement calme et rarement représenté dans une histoire par ailleurs pleine d'action reflète son désir de se concentrer sur un nu inspiré du style classique – tâche rendue plus facile par l'absence de mouvement ou d'émotion intense. Il illustre également la préférence du sculpteur, toute sa vie durant, pour les scènes poignantes et chargées d'introspection.

PAF





38 JOHN DEARE
 Anglais (né à Liverpool, actif à
 Londres et à Rome), 1759–1798
*Vénus allongée sur un monstre
 marin avec Cupidon et un putto,*
 1785–1787

Marbre
 33,7 cm
 Signé en grec : ΙΩΑΝΝΗΣ
 ΔΕΑΡΗ ΕΠΙΟΙΕΙ
 98.SA.4

John Deare fut l'un des sculpteurs britanniques travaillant dans le style néoclassique les plus accomplis et les plus novateurs. Il a signé ce relief ("John Deare l'a fait") en grec plutôt qu'en latin, usage plus habituel. Enfant prodige, il commença son apprentissage en 1776 avec le sculpteur Thomas Carter. En 1780, il devint le plus jeune artiste à avoir remporté la médaille d'or de la Royal Academy. En 1785, grâce aux appointements qu'il reçut de l'Academy, Deare se rendit à Rome pour y étudier la sculpture antique. Il y réalisa des œuvres indépendantes et connut un grand succès, notamment auprès des touristes anglais qui faisaient le Grand Tour. Il se spécialisa dans la sculpture en relief, et on raconte que Canova lui-même louait son travail. La carrière florissante de Deare à Rome fut interrompue par sa mort prématurée, censée avoir été causée par une fièvre qu'il aurait attrapée en s'endormant délibérément sur un froid bloc de marbre, afin de puiser dans ses rêves l'inspiration pour sa prochaine œuvre.

Ce relief représente Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, allongée sur un monstre marin en forme de chèvre et avec une queue de poisson. Vénus entortille la barbe de la chèvre entre ses doigts – variante du geste de caresse du menton qui symbolise traditionnellement une intention érotique – et l'animal répond en lui léchant la main. Cupidon, à califourchon sur le monstre, est sur le point de décocher une flèche à Vénus et un putto tient une torche enflammée au centre de la scène, ce qui renforce l'imagerie amoureuse. L'allégorie de la luxure est suggérée par la position de Vénus sur la chèvre marine – depuis le Moyen Âge, la luxure était symbolisée par une femme chevauchant une chèvre.

La chèvre marine emporte Vénus à travers les vagues écumeuses, sculptées avec l'énergie et la précision caractéristiques de la technique magistrale de Deare dans les reliefs. Ceux-ci présentent toujours une grande variété de niveaux de sculpture : ainsi, le museau de la chèvre marine est vraiment en trois dimensions, le corps de Vénus est en haut-relief et Cupidon et le putto sont en bas-relief. Contrairement à la finition lisse et polie couramment visible dans la sculpture en marbre néoclassique, les œuvres de Deare font preuve d'une sensualité accentuée ; les traces laissées par les outils et les forets rappellent le travail physique exigé par la sculpture du marbre.

MC et PF



39 JOSEPH CHINARD
Français (Lyon), 1756–1813
*La Famille du général Philippe-
Guillaume Duhesme*, vers 1808

Terre cuite

56 cm

Inscription sur le devant :

chinard statuaire a Lyon

85.SC.82

Chinard fut le chef de file des sculpteurs du Premier Empire et, après Canova, le sculpteur favori de Napoléon et de la famille Bonaparte. Comme le peintre Jean-Auguste-Dominique Ingres, Chinard réalisa de nombreuses œuvres historiques et mythologiques de grande taille, mais il était surtout apprécié comme portraitiste. Très novateur dans sa façon de traiter les problèmes de forme posés par les bustes tronqués, Chinard atténuait l'effet des sections et créait une unité entre le buste et son socle ou son piédestal par l'emploi ingénieux d'accessoires très à la mode à l'époque. Les scènes en bas-relief et les accessoires chargés de sens introduisirent dans la sculpture de portraits des éléments narratifs qui étaient traditionnellement réservés presque exclusivement aux portraits peints.

Chinard, sans doute plus que tout autre, est à l'origine du goût durable pour les portraits en médaillon dans la France du XIX^e siècle. Ses petits profils ronds en relief de sujets distingués – comme celui que tient la femme dans l'œuvre du Musée – étaient produits en quantité, en plâtre ou en biscuit, et devinrent les modèles de milliers d'objets semblables exécutés au cours du siècle.

L'œuvre du Musée est caractéristique de la sculpture de Chinard par sa composition et ses formes classiques qui fournissent le cadre ou le support au traitement détaillé de la mode de l'époque. Il s'agit d'un groupe familial au milieu duquel apparaît le portrait en médaillon du général Duhesme, tenu à la main et regardé par sa femme et son fils. Les figures sont unies par l'amour, symbolisé par les angelots qui tiennent la corde entourant la banquette sur laquelle sont assis la mère et son fils. Il est rare de trouver ce type de sculpture, qui combine les portraits détaillés de trois membres d'une même famille (les vêtements et les coiffures de l'époque étant en outre représentés avec fidélité) dans une sorte de scène de genre imaginaire et touchante. Cette œuvre illustre bien les apports de Chinard à l'histoire de la sculpture – inclusion d'éléments narratifs dans le portrait et association de la mode et des événements dans une composition purement esthétique.

Philippe-Guillaume Duhesme naquit à Bourgneuf (Saône-et-Loire) en 1766 et mourut à Gennapes, en Belgique, en 1815. En 1808, il fut nommé gouverneur de la Catalogne, en Espagne. Chinard étant mort en 1813, deux ans avant le général Duhesme, cette œuvre ne peut donc être une maquette de la tombe de celui-ci. Il paraît plus probable que la terre cuite ait été réalisée en 1808 ou peu après, lorsque Duhesme se rendit en Espagne, laissant sa famille derrière lui, en France. Le groupe servait probablement de portrait souvenir familial.

PF









40 PIERRE-JEAN DAVID
D'ANGERS
Français (actif à Angers
et à Paris), 1788–1856
Buste de Mary Robinson, 1824
Marbre
46,4 cm
Inscription sur le côté du socle :
P.J. DAVID/1824
93.SA.56

David d'Angers fut le plus novateur et le plus influent des sculpteurs portraitistes de la période romantique. Ses premières œuvres, comme ce buste d'une jeune Américaine, révèlent aussi l'influence des tendances néoclassiques courantes à l'époque. Mary Robinson est représentée d'une manière qui est d'une simplicité absolue et d'une abstraction géométrique prononcée. Ses traits – si l'on en juge par la bosse sur l'arête de son nez et ses lèvres arquées – sont rendus fidèlement, mais son buste dénudé se termine en hermès carré et abstrait. Ses cheveux sont relevés en deux gros rubans qui se terminent par un déploiement de boucles flottantes. Cette coiffure compliquée joue sur la mode des coiffures stylisées de l'époque, inspirées des troubadours, et ponctue le buste de volumes à la sculpture profonde, presque architecturaux. La pureté géométrique de ce portrait est encore renforcée par l'absence totale d'ornements personnels – vêtements, bijoux ou accessoires pour les cheveux. La combinaison de traits du visage réalistes et d'éléments abstraits est caractéristique des portraits de femmes de David d'Angers dans les années 1820 et 1830. Comme les peintures de Jean-Auguste-Dominique Ingres, le *Buste de Mary Robinson* est un exemple subtil du raffinement stylisé qui caractérise les œuvres de beaucoup d'artistes du début du XIX^e siècle.

Mary Robinson était la fille du capitaine Henry Robinson (1782–1866), de Newburgh, dans l'État de New York. Le capitaine Robinson possédait personnellement ou avec des associés plusieurs paquebots qui naviguaient entre New York et Le Havre. Ce fut peut-être à l'occasion de ses fréquents voyages en France que Robinson devint un ami intime du marquis de Lafayette. Lafayette dut présenter Robinson à David d'Angers et faciliter la commande du portrait de Mary. En 1831, David d'Angers réalisa aussi un portrait de la femme d'Henry Robinson, Ann Buchan Robinson (1791–1853); ce buste en marbre est conservé au Museum of the City of New York.

PAF





P.J. DAVID

1824.

41 ANTOINE-LOUIS BARYE
Français (Paris), 1796–1875

Python tuant un gnou,
1834–1835

Plâtre avec retouches de cire rouge
27,9 cm

Inscription sur le socle : *BARYE*
85.SE.48

Barye fut le plus grand sculpteur de bronzes animaliers du XIX^e siècle, ainsi qu'un dessinateur accompli, un aquarelliste majeur et un membre de l'école de peintres paysagistes de Barbizon. Dans tous les matériaux, son œuvre, qui se caractérise par une observation scientifique des formes de la nature, fait souvent ressortir les instincts violents et prédateurs de ses sujets, ce qui le place nettement dans le mouvement romantique français. À la fin des années 1820, Barye prit l'habitude, qu'il conserva toute sa vie, de faire des dessins d'animaux en captivité au zoo du Jardin des Plantes, ainsi que de spécimens et de squelettes conservés au laboratoire d'anatomie comparée du Muséum d'Histoire Naturelle. Il assista aussi à des conférences données par des naturalistes français et lut des ouvrages spécialisés sur la zoologie et l'anatomie des animaux. Son étude poussée du monde animal lui permit de rendre avec justesse les mouvements et la musculature de ses sujets favoris – les bêtes sauvages exotiques engagées dans des luttes féroces. Par ces thèmes spectaculaires, Barye éleva le statut des bronzes animaliers au niveau des sujets plus traditionnels et académiques tirés de la Bible, de la mythologie ou de l'histoire.

En 1834, le duc d'Orléans commanda à Barye neuf petits groupes en bronze censés constituer les principaux éléments d'un "surtout de table" complexe, destiné au palais des Tuileries. Barye mit cinq ans à terminer la série, composée de cinq scènes de chasse et de quatre combats d'animaux, dont le *Python tuant un gnou*. Le modèle en plâtre et en cire rouge du Musée représente un python enroulé autour du corps d'un gnou mis à terre ; le python mord le cou du gnou en train d'expirer. La pose du gnou, tête renversée, gueule ouverte et naseaux palpitants, accroît le pathétisme de ce thème d'une grande violence. La maîtrise de Barye dans les détails réalistes – hachures croisées sur le corps glissant du serpent et lignes parallèles évoquant le poil hirsute du gnou, par exemple – rehausse la beauté brute de ces animaux engagés dans une lutte à mort pour leur survie.

PAF





42 HENRY WEEKES, R.A.
Anglais (né à Canterbury ;
actif à Londres), 1807–1877
Buste de Mary Seacole, 1859
Marbre avec socle entièrement
en marbre
66 cm
Inscription au dos : *H. WEEKES,*
A.R.A./Sc. 1859.
95.SA.82

Mary Jane Seacole, née Grant (1805–1881), était une extraordinaire Jamaïcaine métisse, mieux connue du public victorien comme l’infirmière infatigable qui prit soin des soldats britanniques pendant la guerre de Crimée. Née à Kingston, elle voyagea beaucoup en Amérique du Sud et en Amérique centrale, où elle acquit une expérience précieuse dans le traitement du choléra et de la fièvre jaune. Lorsque la guerre éclata en 1854, elle tenta d’obtenir un poste dans une unité médicale britannique, mais sa candidature fut rejetée plusieurs fois. Elle créa alors son propre “hôtel” en Crimée, offrant aux soldats de la nourriture, un toit et des soins médicaux. Elle acquit une réputation de dévouement et de courage désintéressés, se rendant quotidiennement sur le front pour soigner les blessés et les mourants. *The Wonderful Adventures of Mrs. Seacole in Many Lands*, autobiographie publiée en 1857, remporta un succès commercial immense auprès du public et fit connaître son nom dans toute l’Angleterre victorienne. On a pu identifier ce buste comme étant celui de Seacole à cause de la grande ressemblance des traits du visage et de la coiffure avec les portraits attestés de l’infirmière, notamment une aquarelle conservée à la National Library de Jamaïque et un buste en terre cuite de l’Institute of Jamaica.

Weekes, un élève de Francis Chantrey (1781–1841), se fit surtout une réputation de portraitiste et occupa le poste de professeur de sculpture à la Royal Academy de Londres de 1868 à 1876. La majorité des bustes de Weekes s’inspirent des types néoclassiques établis par Chantrey, mais l’artiste chercha à introduire un élément de fantaisie et d’invention dans le genre du portrait sculpté. Son buste de Seacole, de loin son portrait le plus imaginatif, associe naturalisme et fantastique. Dans le visage, modelé avec réalisme, apparaissent chaque nuance de la peau ainsi que chaque fossette ; les cheveux, épais et crépus, sont retenus en arrière par une résille, accessoire à la mode à l’époque. En même temps, la tête et le torse semblent surgir d’un bouquet de feuilles de palme aux courbes douces portant sans effort le poids du marbre – l’ensemble est placé sur un anneau convexe de feuilles stylisées. L’inspiration novatrice et fantasque de Weekes et sa sculpture magistrale font du *Buste de Mary Seacole* l’une de ses œuvres les plus accomplies.

PAF



43 JEAN-BAPTISTE
CARPEAUX
Français (né à Valenciennes,
actif à Paris), 1827–1875
Buste de Jean-Léon Gérôme,
1872–1873
Marbre
Avec socle : 61 cm
Inscription sur le côté gauche
sous la coupe : *Jb^e Carpeaux*
88.SA.8

Carpeaux, chef de file des sculpteurs du milieu du XIX^e siècle en France, était le portraitiste favori de Napoléon III et de sa cour. En général, le style des portraits de Carpeaux témoigne de la renaissance du style rococo qui influença une grande partie des sculptures de l'époque. Toutefois, les œuvres de Carpeaux sont aussi imprégnées d'un très grand réalisme, souvent poignant.

Le *Buste de Jean-Léon Gérôme* est un portrait amical d'un artiste qui, pour des raisons politiques, fut contraint de s'exiler en Angleterre. Il peut être considéré comme l'un des plus élégants et des plus attachants des portraits sculptés au XIX^e siècle. D'un point de vue typologique, Carpeaux a représenté son collègue de façon novatrice : l'œuvre est tronquée de façon irrégulière et placée sur un cartouche de style classique rappelant les œuvres antiques. Gérôme est figuré les joues et les yeux creux, les cheveux ébouriffés par le vent, éléments qui évoquent l'image romantique faisant de l'artiste un esprit aliéné par ses émotions. Bien que s'y trouvent associées des références aux romantiques et à l'art classique, le *Buste de Jean-Léon Gérôme* de Carpeaux est aussi tourné vers l'avenir et d'une sensibilité très moderne : le traitement inachevé du cou évoque l'effet produit par une esquisse impressionniste, qui met l'accent sur des détails spécifiques et traite les autres à la hâte.

PF

44 ALBERT-ERNEST
 CARRIER-BELLEUSE
 Français (actif à Paris),
 1824–1887
*Modèle pour un monument à
 Alexandre Dumas père,*
 vers 1883
 Terre cuite
 80,7 cm
 Inscription en haut du socle :
 A. CARRIER BELLEUSE.
 Inscription sur le pilier carré : TROIS
 MOUSQUETAIRES. VINGT ANS
 APRÈS. LES QUARANTE CINQ.
 LA COMTESSE DE CHARNY. / ANGÈ
 PISTOU. LA REINE MARGOT. / Comte
 de Monte Cristo. / ACTÉ. / Etc. Etc. Etc.
 94.SC.19

Cette sculpture en terre cuite représente le célèbre écrivain Alexandre Dumas père (1802–1870), qui acquit une renommée internationale avec ses romans historiques tels que *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo* (tous deux mentionnés dans l'inscription visible sur le pilier carré). Carrier-Belleuse était un ami proche de l'écrivain ; sa sculpture de Dumas – qui rappelle sciemment les portraits familiaux d'artistes du XVIII^e siècle – semble refléter cette intimité. Le sculpteur montre Dumas vêtu d'une chemise, de pantalons et d'une robe de chambre retroussée et maintenue en place de façon négligée et débraillée. La nonchalance apparente de l'accoutrement de l'écrivain forme un contraste frappant avec sa tête tournée de manière théâtrale et l'intensité de son expression. Les doigts de sa main droite placés comme s'ils tenaient sa plume et sa main gauche reposant sur une pile de pages manuscrites, Dumas regarde vers l'extérieur comme s'il avait été interrompu dans ses efforts de création. La silhouette de Dumas forme une masse verticale puissante et l'ensemble de la composition est conçu à grands traits simples. En ce sens, cette œuvre préfigure l'un des plus grands monuments modernes qui aient été érigés à un héros littéraire français, la statue de *Balzac* d'Auguste Rodin, qui travailla comme assistant à l'atelier de Carrier-Belleuse.

Carrier-Belleuse réalisa des modèles en argile nombreux et superbes ; ses œuvres se distinguent souvent par la cohésion des surfaces et l'abondance des détails. Le modelage de l'argile dans la sculpture du Getty Museum indique qu'il s'agit d'une esquisse. Le bord de la robe de chambre a gardé les empreintes des doigts du sculpteur qui a ajouté des morceaux d'argile et les a intégrés dans la surface ; les cheveux montrent les marques d'un style ou autre outil pointu. Ce modèle servit à préparer un monument en bronze érigé en 1884 à Villers-Cotterêts, ville natale de Dumas. Le bronze a été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, mais on connaît son aspect, très proche de celui de la maquette, grâce à des photographies de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles.

PAF



45 ADOLF VON
HILDEBRAND
Allemand (né à Marbourg ;
actif à Munich et à Florence),
1847–1921
*Double portrait des filles de
l'artiste*, 1889
Terre cuite polychrome
50 cm
86.SC.729

Hildebrand était l'un des chefs de file des sculpteurs allemands de son époque. Formé à Nuremberg et à Munich, il voyagea en Italie dans les années 1860 et 1870 pour étudier l'art de l'Antiquité et de la Renaissance ; à partir des années 1890 et jusqu'à sa mort, il partagea son temps entre Florence et Munich. La formation de son style fut très influencée par des sculpteurs de la Renaissance tels qu'Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano et Luca et Andrea della Robbia. Dans le *Portrait des filles de l'artiste* exposé au Musée, la ligne droite horizontale sous la poitrine qui termine le double buste, l'emploi d'une plinthe basse et ovale et le choix de la terre cuite polychrome comme matériau rappellent les portraits et les bustes de reliquaires italiens de la fin du XV^e siècle.

La sculpture du Musée représente les filles de Hildebrand, Silvia, âgée de quatre ans, et Bertel, âgée de trois ans. Ces portraits touchants et sensibles se distinguent des commandes de portraits officiels et de monuments plus sobres qui constituent la majorité des œuvres de l'artiste. Bien que le format de ce double buste soit rare dans l'histoire de la sculpture, il était courant dans la peinture néoclassique tardive et la peinture romantique, où il servait à mettre en valeur les liens émotionnels entre les amants, les amis ou les parents. Hildebrand fut un des rares sculpteurs à adopter cette formule pour un portrait sculpté indépendant. Il a représenté ses filles de façon intime, saisissant sa plus jeune fille dans un moment de rêverie secrète, et ce double portrait constitue un hommage aux liens d'affection entre l'artiste et ses sujets. PAF





46 GEORGE MINNE

Belge (actif à Gand, Bruxelles
et Saint-Martin-Laten),
1866–1941

Adolescent I, vers 1891

Marbre

42,9 cm

Inscription avec le monogramme
de l'artiste dans un cercle en relief
en haut du socle : *M*

97.SA.6

Les premières œuvres de Minne étaient relativement académiques, mais à la fin des années 1880, il commença à expérimenter des figures de nus nouveaux et introspectifs dans un style plus emblématique et symboliste. Ces œuvres, qui transmettent souvent une impression de mélancolie ou de mysticisme, étaient influencées par l'amitié de Minne pour des poètes appartenant au mouvement symboliste français.

Le marbre du Musée représente un jeune garçon à l'âge de la puberté, mince et nu, aux pieds très écartés et aux jambes raidies aux genoux. Le jeune garçon expose son corps en mettant en avant son sexe dans une attitude apparemment impudente et presque provocante. Toutefois, sa tête est rejetée en arrière et ses bras sont levés pour la cacher, comme s'il était honteux ou angoissé. Ainsi, par l'emploi d'une extraordinaire pose en Y inversé, l'artiste a réalisé un symbole hiéroglyphique de l'ambiguïté de la sexualité adolescente. La création dans le marbre de cette mince figure aux jambes très écartées constitue aussi un tour de force.

PF

47 VINCENZO GEMITO
 Italien (Naples), 1852–1929
Méduse, 1911
 Argent en partie doré
 Diamètre : 23,5 cm
 Inscription en bas au centre côté face :
 1911, GEMITO
 86.SE.528



À bien des égards, la vie de Vincenzo Gemito est de l'étoffe dont on faisait les romans au XIX^e siècle. Abandonné à la naissance sur le seuil d'un hospice pour enfants trouvés, l'enfant sans nom fut enregistré, selon l'habitude, comme *Genito* (ce qui veut dire, littéralement, "engendré" en italien), nom qui par suite d'une erreur d'écriture devint *Gemito*, poétiquement plus exact ("gémissement" ou "plainte"). À neuf ans, ce gamin des rues trouva du travail dans l'atelier d'un peintre. En 1868, alors qu'il n'avait que seize ans, il exposa à la Protomotrice di Napoli, et son œuvre fut achetée par la ville. Alors qu'il travaillait à deux importantes commandes officielles, Gemito sombra dans une grave dépression. En 1887, il fut interné dans un sanatorium, mais il s'en échappa immédiatement et rentra chez lui où, durant vingt ans environ, il se cacha dans une pièce, coupé du monde extérieur, ne voyant que quelques amis et travaillant par intermittence sur des sujets facilement accessibles (il fit notamment des dessins de poissons morts et des portraits de sa femme). En 1909–1910, il fit son retour dans le monde. À partir de cette époque et jusqu'à sa mort en 1929, il mena une vie relativement normale ; il continua à dessiner et à sculpter dans la même veine d'inspiration qu'il avait établie avant la réclusion qu'il s'était imposée.

Ses œuvres témoignent d'une quête de la beauté formelle s'inspirant des idéaux hellénistiques et d'une maîtrise de son art comparable à celle des artistes de la Renaissance. La *Méduse* du Getty Museum s'inspire beaucoup du plus grand camée antique encore existant, la *Tazza Farnese*, que l'artiste avait dû étudier au Museo



Archeologico Nazionale de Naples. Gemito a repris le motif d'écailles d'une peau de serpent étirée, apparaissant sur le bord extérieur de l'image antique, et l'a étendu en l'enroulant pour en couvrir tout le revers de son œuvre. De la sorte, Gemito a créé un nouveau type de sculpture qui n'est ni un objet décoratif (tel qu'une coupe ou *tazza*) avec des ornements sculptés, ni un médaillon traditionnel plat à la décoration répartie également de chaque côté. La *Méduse* de Gemito appartient à un genre qui lui est propre : elle ressemble à un relief, mais elle est finie sur les deux faces et se situe quelque part entre un médaillon et un objet sculpté aux angles de vue multiples. Avec sa forme de bouclier inversé, elle est posée de façon inconfortable sur son revers de peau de serpent comme un talisman du passé aux bords ourlés par le temps.

L'attirance de Gemito pour le sujet de Méduse provient peut-être en partie du potentiel graphique sinueux inhérent au sujet. Il est aussi possible de voir dans cette magnifique tête coupée auréolée de serpents un symbole de la quête d'un artiste qui, tout au long de sa vie, a cherché à révéler la beauté dans la laideur. Selon la mythologie, Méduse, jadis très belle, fut transformée par Athéna en un monstre terrible dont les cheveux étaient des serpents et dont les yeux transformaient les hommes en pierre. Elle fut décapitée par Persée et sa tête coupée était censée écarter le mal. Réalisée au moment où l'artiste sortait de la retraite qu'il s'était imposée, la *Méduse* et sa fonction traditionnelle de détournement du mal ne pouvaient être ignorées de Gemito qui cherchait à retourner dans le monde.

PF

INDEX DES ARTISTES

Les chiffres renvoient aux numéros des pages

- Anguier, Michel 67
Antico, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi,
dit 20
Artistes non identifiés :
 Flamand 70
 Italien 30, 42
Aspetti, Tiziano 40

Barye, Antoine-Louis 114
Bernin, Gianlorenzo Bernini,
dit le 52
Bouchardon, Edme 88

Caffieri, Jean-Jacques 94
Canova, Antonio 102
Carpeaux, Jean-Baptiste 119
Carrier-Belleuse, Albert-Ernest 120
Cellini, Benvenuto 27
Chinard, Joseph 106
Clodion, Claude Michel, dit 99

David d'Angers, Pierre-Jean 111
Deare, John 104

Gemito, Vincenzo 126-127
Giambologna, Jean Boulogne
 (ou Giovanni Bologna), dit 33, 44
Girardon, François 78

Harwood, Francis 92
Heiden, Marcus 61
Hildebrand, Adolf von 122

Laurana, Francesco 15

Maragliano, Anton Maria 83
Meit, Conrat 18
Minne, George 125

Nollekens, Joseph 97

Opstal, Gerard van 62
Ottoni, Lorenzo 81

Robbia, Girolamo della 24
Roland, Philippe-Laurent 101
Roldán, Luisa (dite La Roldana) 77

Saly, Jacques-François-Joseph 90
Sansovino, Jacopo (entourage de) 29
Schardt, Johann Gregor van der 35
Schenck, Christoph Daniel 74
Soldani, Massimiliano Soldani Benzi,
dit 86-87
Susini, Antonio 44
Susini, Giovanni Francesco 44, 56

Tacca, Ferdinando 65
Targone, Cesare 38

Verhulst, Rombout 68
Vries, Adriaen de 47, 48

Weekes, Henry 117

Les *Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum* constituent une série de sept volumes superbement illustrés qui présentent les plus belles œuvres de la collection permanente de ce Musée célèbre dans le monde entier. Chacun des volumes contient de magnifiques reproductions en couleurs accompagnées de commentaires sur l'histoire de l'art. Ils présentent chacun un département du Musée : Antiquités, Arts décoratifs, Dessins, Manuscrits, Peintures, Photographies et Sculpture. Ils forment un panorama inoubliable de cinq mille ans d'histoire de l'art, à présent regroupés dans une collection sans pareille.

DANS LA MÊME COLLECTION

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Antiquités

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Arts décoratifs

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Dessins

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Manuscrits enluminés

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Peintures

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Photographies

En couverture :
Attribué à Philippe-Laurent Roland
Français (Paris)

*Groupe allégorique avec buste d'un
architecte [détail], vers 1780-1790*

Terre cuite
97.SC.9 (voir no. 36)

La collection de sculptures européennes du J. Paul Getty Museum présentée dans cet ouvrage s'étend de la fin du XV^e siècle au tout début du XX^e siècle et rassemble des œuvres réalisées dans des matériaux très divers : marbre, bronze, albâtre, terre cuite, plâtre, bois, ivoire et or. La sculpture la plus ancienne est le *Saint Cyrillus* de Francesco Laurana, et la plus récente le portrait de *Méduse* de l'excentrique sculpteur italien Vincenzo Gemito. Dans cet ouvrage magnifiquement illustré figurent des sculptures d'Antico (*Buste de jeune homme*), de Cellini (un *Satyre* dessiné pour le château de Fontainebleau), de Giambologna (un *Personnage féminin* qui pourrait être Vénus), du Bernin (*Garçon avec un dragon*), de Canova (*Apollon se couronnant*) et de Carpeaux (*Buste de Jean-Léon Gérôme*). La splendide collection de bronzes maniéristes et baroques du Musée est en outre très bien représentée – on y trouve notamment des chefs-d'œuvre tels que le *Mercure* de Johann Gregor van der Scharde et deux superbes sculptures d'Adrian de Vries, le *Jongleur* et le *Cheval cabré*. Ces œuvres sont révélatrices de l'extraordinaire qualité de la collection de sculptures européennes postclassiques du J. Paul Getty Museum.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Angeles

Imprimé à Singapour

ISBN 0-89236-514-5



9 780892 365142 90000