Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse II-Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Emmanuel RÉMOND

Le 8 novembre 2021

De Rome à Paris, la restauration des sculptures antiques aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles.

Volume I- Étude

École doctorale **TESC**
Spécialité : **Histoire de l'Art**
Unité de recherche : **FRAMESPA**

Thèse dirigée par :
Jean NAYROLLES, Université Toulouse II-Jean Jaurès
et **Daniela GALLO**, Université de Lorraine

Jury
Emmanuelle ROSSO, Université Paris-Sorbonne, Rapporteuse
Barthélémy JOBERT, Université Paris-Sorbonne, Rapporteur
Alexandre MARAL, Conservateur général du patrimoine au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Examinateur
Jean-Marc Luce, Université Toulouse II-Jean Jaurès, Examinateur
Daniela GALLO, Co-directrice de thèse
Jean NAYROLLES, Co-directeur de thèse

Université Toulouse II-Jean Jaurès
Laboratoire FRAMESPA

THÈSE
Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité
Histoire de l'art

De Rome à Paris, la restauration des sculptures antiques aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles.

Emmanuel RÉMOND

Présentée et soutenue publiquement

Le 08 novembre 2021

Sous la direction de :
Jean NAYROLLES, Professeur des Universités, Université Toulouse II-Jean Jaurès
Daniela GALLO, Professeur des Universités, Université de Lorraine

JURY :

Emmanuelle ROSSO, Professeur d'histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, Rapporteuse
Barthélémy JOBERT, Professeur d'histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, Rapporteur
Alexandre MARAL, Conservateur général du patrimoine au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Examinateur
Jean-Marc LUCE, Professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse II-Jean Jaurès, Examinateur
Daniela GALLO, Professeur d'histoire de l'art, Co-directrice de thèse,
Jean NAYROLLES, Professeur d'histoire de l'art, Co-directeur de thèse

I

De Rome à Paris, restaurer les sculptures antiques aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles.

Sommaire

Note ____ ***13***

Remerciements ____ ***15***

Avant-propos ____ ***17***

Introduction générale ____ ***21***

I Première partie: le sculpteur-restaurateur ____ **27**

Introduction ____ 29

A. Restaurer les marbres, une activité annexe de sculpteur ? ____ 30

1) Sculptures antiques des collections royales aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles ____ 30

a) *Diane de Versailles* dans les collections royales, la restauration de Barthélémy Prieur ____ 30

b) Les restaurations d'antiques de Girardon : un héritage perdu ? ____ 33

2) Lambert-Sigisbert Adam ____ 44

a) Premières années ____ 44

b) Une collection en capital ____ 45

3) Sculpteurs et opportunités de restaurations ____ 55

a) Charles-Joseph-Louis Foucou ____ 55

b) Canlers, Delafontaine et la restauration des bronzes antiques ____ 60

c) Antoine-Denis Chaudet ____ 63

d) Pierre Cartellier ____ 65

B. Vers une spécialisation ____ 69

1) Précédents Romains ____ 69

a) La fortune de Bartolomeo Cavaceppi, sculpteur et théoricien ____ 70

b) La Raccolta d'Antiche statue busti bassirilievi ed altre sculpture de Bartolomeo Cavaceppi: ____ 73

c) La maison atelier de Cavaceppi ____ 76

d) La fortune de Carlo Albacini ____ 77

e) Un restaurateur incontournable de l'aristocratie européenne ____ 79

f) Vincenzo Pacetti et la restauration de la *Pallas de Velletri* ____ 83

2) Restaurations de plâtres d'étude au XVIII^e^ siècle ____ 88

a) Plâtres d'antiques de l'Académie de France à Rome ____ 88

b) Collections particulières de moulages ____ 93

c) Les plâtres Choiseul ____ 95

d) Restaurer les marbres pour diffuser les plâtres ____ 103

3) Toulouse, Rome et Paris, les vies de Bernard Lange ____ 108

a) Formation ____ 108

b) Voyage à Rome ____ 110

c) Nouveaux temps en France ____ 118

4) Le projet d'école de la restauration des marbres antiques ____ 124

a) Origines ____ 124

b) Le débat des premières restaurations au Louvre sous la Convention ____ 125

c) Contexte, concours et organisation de l'école de restauration ____ 130

C. Sculpture et architecture 135
1) La statuaire antique dans le décor urbain et architectural 135
a) Antiques de la façade des Tuileries 135
b) L'atelier du sculpteur François Masson aux Tuileries 142
c) Antiques restaurés du jardin des Tuileries 145
d) Statues antiques dans Paris 147
2) Restitution d'éléments de sculpture par les élèves architectes de l'Académie de France à Rome 150
a) Notions 150
b) Restitutions et restaurations de sculpture 153
c) Règlements et jugements des travaux des élèves architectes de l'Académie de France à Rome 156
3) Copies d'antiques, restaurées ou fragmentaires, dans le décor architectural. 163
a) L'exemple de Paris 163
Conclusion première partie 169

II Deuxième partie : institutions et marchE 171

Introduction 172
A. Le musée 173
1) L'état des marbres antiques dans les collections royales au XVIII[e] siècle 173
a) Hardy et les Rousseau 173
b) Duprez et Dejoux 178
c) Marly 186
2) Installation des sculptures antiques avant l'ouverture du 18 brumaire an IX 188
a) Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français 188
b) L'église ou le musée, l'argumentaire de Jean-Baptiste Giraud 191
c) Les restaurateurs, maîtres d'œuvre du placement des sculptures antiques 196
d) L'installation de l'*Apollon du Belvédère* au Louvre 205
3) Restaurer les antiques de Versailles après 1789 209
a) Louis-Jacques Pillon 209
b) Jean-François Lorta (1752-1837), Jean-Baptiste de Beaumont (1768-1852) 211
B. Le fonctionnement de l'atelier du Louvre, une activité à grands frais 225
1) L'atelier du Louvre, le musée Pio-Clementino en modèle ? 225
a) Ennio Quirino Visconti à Rome 225
b) Premiers temps du Muséum Central des Arts 228
c) Deuxième temps, rupture des ateliers et nouveaux acteurs 238
d) Salaires et positions des employés de l'atelier 244
e) Après Lange, Charles-René Laitié et Jean-Baptiste Debay 252
f) Accidents 256
2) Technique, mécanique et chimie de la restauration 258
a) Nettoyages 258
b) Techniques de montage des marbres 267
c) Plâtres, ciments et stucs 269
d) Outils 271
3) Choix et fournitures des marbres 274
a) Recherche de marbres *grecs* destinés aux restaurations 274
b) Le Saint-Béat comme substitut du Paros ? 281
C. L'économie et le marché de la restauration 287
1) Le modèle italien des ateliers privés, les commandes privées à Paris 287
a) Ateliers de sculpture à Rome 287

b) Paris, seconde capitale des restaurateurs 289
c) Sculpteurs 292
2) Les marbres dans le marché des antiques 297
a) Saisies et recherches 297
Conclusion deuxième partie 302

III Troisième partie : penseurs et praticiens 303
Introduction 304
A. Maintenir, restaurer ou restituer, les choix de l'administration, de l'antiquaire et du restaurateur 305
1) L'antiquaire et le restaurateur, une relation particulière 305
a) Les Visconti au musée Pio-Clementino 305
b) Lange et Visconti, de 1800 à la fin du Musée Napoléon 307
c) L'antiquaire et son restaurateur après l'Empire 318
2) Les premiers restaurateurs des marbres de Chiragan 323
B. Le sculpteur comme critique des restaurations 327
1) Restaurer le *Laocoon* au Musée Napoléon, la fin d'une pratique ? 327
a) Arrivée et moulage 327
b) Concours 334
2) Frédéric de Clarac et Bernard Lange, une confiance particulière 342
a) Continuité de Visconti 342
b) Écrits sur l'art, la question des restaurations 349
c) Clarac et les marbres des Pyrénées 352
3) Bertel Thorvaldsen, sa vision de la restauration, les frontons d'Égine 355
a) Découverte 355
b) Datation 359
c) Restauration 360
d) Critique 363
C. Fragments 367
1) La *Vénus de Milo* 367
a) Découverte 367
b) Acquisition et voyage vers Paris 370
c) Les premiers temps de la *Vénus de Milo* à Paris : présentation et essai de restauration 379
d) Histoire d'une restauration manquée. 380
e) Les interprétations de la *Vénus de Milo* 393
2) L'esthétique du fragment au musée Pio-Clementino et au Louvre 396
a) Fragments peints 396
b) Fragments exposés 399
Conclusion troisième partie 406

Conclusion générale 409

Bibliographie : 419
Sources imprimées : 419
Ouvrages et études : 428

Note

Plusieurs des sculptures citées dans ce volume bénéficient de notices individuelles dans le *corpus*. Leurs positions sont indiquées dans les notes de bas de page du présent volume. Les sculptures sont classées de manière géochronologique et par ordre alphabétique.

A.N. : Archives Nationales.
BnF : Bibliothèque nationale de France.

Remerciements

Ces quelques courtes lignes pour résumer toute la gratitude que je peux éprouver envers mes directeurs de thèse Daniela GALLO, Professeur des universités et Jean NAYROLLES, Professeur des universités. Pour leur confiance, leur écoute, leur soutien, leurs si nombreux conseils, leur sapience et leur exigence.

Lors de la première et unique rentrée des doctorants à laquelle j'ai participé, un des intervenants invitait les étudiants à venir le plus souvent possible dans les locaux du laboratoire FRAMESPA. Hélas et avec regrets, je n'y suis jamais venu et n'ai pas eu le loisir de rencontrer d'autres doctorants et enseignants-chercheurs. Me comparant brièvement au sculpteur Jean-Baptiste Giraud écrivant vers 1805 à une de ses amies, je demeurais « dans ma caverne retiré comme un ours, au milieu des plus beaux chef-d'œuvre grecs[1] ».

Malgré tout, cette thèse de doctorat a été l'occasion de rencontrer, de travailler ou simplement parler avec des personnes qui m'ont apporté une grande aide et qui, par leur générosité, leur regard, leurs conseils m'ont fait avancer dans ces recherches. Dominique ALSINA, Caroline BERNE, Laurent CAMBRIEL, Pascal CAPUS, Sylvain CARESSE, Maurice et Thelma CARTER, Daniel CAZES, Joël COSTES, Claire DALZIN, Estelle GALBOIS, Jean-Michel GRILLOU, Marianne HAMIAUX, Daniel IBLED, Patrick JALLET, Pascal JULIEN, Anne JOURDAIN, Nicolas de LARQUIER, Ludovic LAUGIER, Giovanna LEO, Jean-Marc LUCE, Alexandre MARAL, NRR, Spencer PELLIZZARI, Michel-Yves PERRIN, Etienne RAISSON, Charlotte RIOU, Daniel ROGER, Agnès SCHERER, Mireille SERNIGUER, Pascal TRARIEUX, Michel VANVINCQ, Gilles VIVIER, Jérémy VOLLANT, Nicolas ZENZEN.

À Paris ou au bord de la Seine, Adrienne NOWAC, Arthur et Romain BLANC-TAILLEUR pour les canapés, lits et banquettes que j'ai usés et espère continuer à user.

À mes parents Anne RÉMOND et Frédéric RÉMOND, à ma mère qui m'a donné le goût de l'Histoire, à mon père pour le souffle et les temps, ma sœur Myrtille condisciple de thèse, mes frères Benjamin et Matthieu chacun sur leur colline du Lot et de Tahiti.

Enfin et surtout à Marie pour sa présence, ses encouragements et son infinie patience,

à mes chers Saul et Suzanne.

[1] Aix-en-Provence, Musée-bibliothèque Paul Arbaud, dossier n°1893 A1. Lettre de Jean-Baptiste Giraud à « Citoyenne Madame » datée du 2e complémentaire, *circa* 1804-1806.

Avant-propos

À l'orée de ce siècle et après un séjour à New-York durant lequel un célèbre antiquaire m'avait montré son incroyable collection de marbres et plâtres de Canova, je me décidais sur la fin du XVIII^{e} siècle. Maîtrise sur les sculpteurs de Toulouse, Master II sur les marbres. À l'issue de ce cycle, Alexandre Maral me proposa de travailler sur le catalogue des sculptures du parc de Versailles dans la section des restaurations du XIX^{e} siècle. Travail seulement commencé.

Paris, Bordeaux, Aix-en-Provence. Durant ces années, je pensais de loin en loin à cette thèse mais le quotidien, pensais-je alors, m'empêchait d'y songer plus sérieusement. C'est en 2016, après avoir réussi un examen professionnel, que je me lançais. Ce serait maintenant ou plus jamais. Gilles Vivier, Jean-Michel Grillou, Michel-Yves Perrin et Alexandre Maral me conseillèrent et m'encouragèrent chaleureusement dans cette initiative. Demander son aide à Jean Nayrolles, qui avait été mon professeur depuis la première année d'Histoire de l'art, était une évidence. Guillaume Glorieux et Michel-Yves Perrin me conseillèrent de contacter Daniela Gallo, dont je connaissais les travaux seulement depuis 2005 grâce à son édition de l'*Histoire de l'art* de Winckelmann. Je suis toujours très honoré qu'elle ait accepté de devenir ma codirectrice de thèse.

À l'origine, ma première idée était de travailler sur les restaurations de sculpture de la fin du XVIII^{e} au début du XX^{e} siècle. Périodes Antique, Médiévale et Moderne. Les questions d'architecture seraient traitées chronologiquement. Jean Nayrolles me conseilla le premier de me concentrer sur les sculptures antiques.

En Maîtrise, j'avais été en mesure, grâce aux archives, d'identifier certaines sculptures restaurées dans les ateliers du Louvre. Mes recherches sur Versailles seraient utiles et j'espérais rapidement atteindre une centaine de sculptures et bas-reliefs pour composer le corpus. Sur les encouragements de Daniela Gallo, je progressais jusqu'à cent cinquante. Limite arbitraire car des dizaines – des centaines – sont passés dans les ateliers du Louvre pour des interventions de natures très diverses. Pensons à l'immense collection Borghèse dont nombre de restaurations, originellement faites de plâtre, avaient cédé lors de leurs démontages puis transports de Rome à Paris. De l'achat de la collection en 1807 aux réorganisations des salles après la chute de

l'Empire, sculptures et bas-reliefs étaient installés au fil des aménagements des salles. Pour exemple, le probable *Amour*[2] transporté de l'atelier des restaurations et originellement destiné à la Salle des Grâce en 1817 en même temps qu'un grand nombre de blocs de marbre, des figures encore indéterminées entraient dans les ateliers des restaurateurs[3].

Beaucoup de longues nuits ont été consacrées à ce travail. Plusieurs pistes, idées et intuitions n'ont hélas pas pu être développées ici, par manque de temps et finalement par choix. Travailler davantage sur Winckelmann ou Canova aurait été long et sans apporter un grand résultat. Je regrette aussi de ne saisir que de pâles reflets de la personnalité d'Ennio Quirino Visconti et des relations qu'il entretint avec Bernard Lange. Une étude fine et un décodage des notes de Lange – des numéros et mesures – permettrait peut-être de mieux comprendre l'ordonnance véritable des œuvres dans les salles du Musée Napoléon, qui ne correspond pas toujours aux *Notices* de Visconti et quelles sculptures et bustes patientaient dans les dépôts et ateliers du Louvre.

Une conservatrice honoraire du Louvre m'avait un jour rapporté l'adage selon lequel en matière de conservation, les prédécesseurs étaient des incapables et les successeurs des ingrats. La formule s'applique à merveille à la question des restaurateurs d'œuvres d'art. Depuis la Renaissance – pour arbitrairement décider d'une origine – jusqu'à nos jours, les méthodes et techniques des restaurateurs ont considérablement évoluées. De procédés énergiques aux nettoyages les plus doux, tout est fait maintenant pour préserver les épidermes des sculptures. Les patines antiques ont souvent disparues et ne laissent plus voir que des polissages propres au goût des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles et c'est souvent par ce prisme que nous devons maintenant considérer les marbres antiques exposés.

Une grande partie de cette thèse repose sur des recherches menées dans les archives. Les pièces trouvées m'ont permis d'identifier certaines œuvres et leurs passages dans les ateliers des restaurateurs. La confrontation avec leurs états actuels n'est cependant pas simple puisque certains antiques, comme ceux de Versailles exposés dans les jardins, ont été à nouveau restaurés après la période étudiée. Comme à Toulouse les compléments modernes des sculptures de Chiragan peuvent avoir été perdus ou supprimés. Des analyses scientifiques

[2] Probablement Borghèse, il pourrait s'agir de l'*Amour* conservé au musée du Louvre sous le n° inv. MR 140. Aucun *Amour* est installé dans la Salle des Grâces en 1817 [*Les Grâces*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR211 ; n°132 inv. de 1810 ; n°588 catalogue Borghèse].

[3] A.N. O^{3} 1397**.** « Mémoire d'ouvrages de charpente […] relatifs aux transports et rangement des bustes, figures, marbres dans les salles des antiques et dans les ateliers de Restauration. Pendant l'année 1817, sous les ordres de Monsieur le Directeur et de Monsieur Fontaine architecte. Par Ballu fils, entrepreneurs rue des Récollets n°8. […] Du 1er au 18 octobre, Pour transporter la statue de l'amour […] Du 1er au 31 décembre […] ». Voir vol. III, Annexes.

pourraient venir compléter ces premiers travaux et déterminer, entre-autre, quels types et natures de marbre auront été choisis par les sculpteurs.

Les lacunes devront être comblées et j’espère y participer.

Introduction générale

Depuis la Renaissance, rares sont les fragments de sculpture antique à s'être suffis à eux-mêmes et à avoir été exposés sans retouche, complément, consolidation ou mutilation. Lors de la constitution des premières collections de sculptures antiques en France, les marbres arrivaient pour la plupart d'Italie déjà restaurés. La pratique était suffisamment répandue – et ancienne, le *Torse de Milet* avait été restauré au II^e^ siècle en vue d'un remploi[4] – et connue des artistes, savants et antiquaires pour qu'Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel* de 1690, pût définir l'acte de restaurer « une statuë de marbre, ou de bronze, quand on répare ce qu'il y a de gasté, de rompu, de brisé ». Près de trente ans plus tôt, Giovani Antonio Borboni louait le travail et l'apprentissage des sculpteurs restaurateurs qui, confrontés aux fragments dépareillés, apprenaient à les souder comme l'envisageaient les chirurgiens pour les corps blessés[5]. Cette école était-elle considérée ? Les Encyclopédistes au milieu du XVIII^e^ siècle affirmaient avec raison que les restaurations de grandes œuvres telles l'*Hercule Farnese*, le *Faune Borghese* ou la *Vénus d'Arles* avaient été faites par les plus habiles sculpteurs quand Winckelmann, dans les mêmes années, dénonçait la restauration par Jean-Baptiste Boudard, à Parme, d'un tronçon colossal de statue de Jupiter pour faire deux figures[6].

De la Révolution à la Restauration, alors que les œuvres saisies dans les collections aristocratiques, puis lors des campagnes militaires ont composé les socles des musées, va se dessiner le besoin d'acquérir, en France, les techniques de restaurations jusqu'alors presque exclusivement maitrisées par les artistes italiens. Si l'entretien des marbres des collections royales est attesté, le phénomène des restaurations de grande ampleur commence avec la création du Musée Central des Arts, organisé sous l'influence des musées de Rome. En comparaison du nombre de marbres, faible était alors le nombre de bronzes antiques dans les collections françaises, royales ou aristocratiques, origines des musées voulus par l'Assemblée

[4] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2792. Voir Brigitte Bourgeois, *« À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre, méthodologie de l'intervention et résultats »*, in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e^ année, n°1, 1997, p. 148.
[5] Philippe Sénéchal, « *Restaurations et remplois de sculptures antiques* », in. *Revue de l'Art*, Paris, 1988, n°79. pp. 47-51.
[6] Voir Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, édition et notes de Daniela Gallo, Paris, Le livre de poche, 2005, p.65.

législative, puis la Convention en 1792. La génération d'hommes nés peu après 1750, à laquelle appartenaient Ennio Quirino Visconti, Antoine Quatremère de Quincy, Bernard Lange, Antonio Canova, dont l'activité sera intense durant les premières décennies du XIX^e^ siècle vivront, en conscience ou non, les prémices d'un nouveau regard sur la sculpture antique.

Si les petits bronzes antiques existaient dans les cabinets des amateurs, les sculptures de grande taille, par leur rareté, étaient bien moins courantes dans les grandes collections. Les fragments de marbre – utilisés comme remblais et trouvés lors de fouilles quand ils n'avaient pas servi à la confection de chaux – avaient, comme les bronzes, une valeur financière importante. Avant mise en vente et installés dans les intérieurs ou dans les jardins des palais européens, ceux-ci nécessitaient, ainsi que la plupart des objets de fouille, des travaux allant du simple nettoyage à des interventions plus lourdes, de la réparation à la recomposition. Jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, malgré les efforts de la Papauté pour limiter l'exportation des antiquités, l'épicentre du marché et de la restauration des sculptures antiques se concentra à Rome, avant de se diffuser en Europe dans les premières décennies du XIX^e^ siècle. Notre étude se cantonne essentiellement à la France qui bénéficia d'un transfert de compétence par l'arrivée de restaurateurs spécialistes venus – ou chassés – de Rome pour travailler aux débuts du Musée Central des arts. Néanmoins, dans un contexte où les artistes et savants voyageaient en Europe pour se former, nous aborderons la découverte des fragments d'Égine et de l'arrivée en Angleterre des marbres du Parthénon, deux tournants dans l'appréhension de l'Antiquité.

En France, la présence de sculptures antiques restaurées avait servi le pouvoir royal et montré sa puissance aux autres souverains européens. François I^er^ avait cherché à obtenir des antiques célèbres, le pape Paul IV offrit un présent exceptionnel à Henri II – la *Diane chasseresse* dite *Diane de Versailles* – Louis XIV utilisa toutes les ressources de sa puissance pour acheter des sculptures antiques et des tableaux de maîtres italiens. En 1685 il acquit les fameux *Germanicus* et *Cincinatus*, et aucun autre monarque avant lui n'avait réussi à obtenir des œuvres aussi célèbres. Le Roi-Soleil faisait intervenir les plus grands sculpteurs de son temps pour la mise en place et les restaurations des marbres. Il peut paraître étonnant, à cet égard, qu'aucune synthèse n'ait été faite sur les réparations d'œuvres que les rois, au moins jusqu'à Louis XVI, affectionnaient, que l'Empire adora et qui formèrent plusieurs générations d'artistes. Cela vient peut-être du fait que ces activités de restauration étaient classées parmi les pratiques très secondaires des arts, les techniques étant parfois moins étudiées que les grands courants artistiques. Le terme de « restauration », pour qualifier les réparations, restitutions et créations aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles renvoie encore aujourd'hui une connotation péjorative. En décembre 1909, le conservateur des antiques du Louvre, Antoine Héron de Villefosse, insistait

sur le fait qu'on ne restaurait – qu'on ne complétait plus – les antiques au Louvre, et la *Victoire de Samothrace*, largement étudiée, en était alors le plus bel exemple[7]. « Toute la question est de savoir s'il faut supprimer radicalement les restaurations ; elle est particulièrement délicate. À diverses époques on est tombé d'accord pour reconnaître qu'il fallait agir avec mesure et prudence, qu'il était impossible de prendre une décision générale et surtout d'appliquer cette décision de manière hâtive. […] Le conservateur ne se croit pas le droit de trancher tous les cas de son autorité[8] ». Encore en 2019, dans ce contexte de défiance vis-à-vis des interventions du passé, Bernard Lange, le responsable de l'atelier des restaurations du Louvre jusqu'à sa mort en 1839, était bocardé comme « Lange exterminateur[9] ».

Alors que penser d'Ennio Quirino Visconti et du comte de Clarac ?

Les restaurations des sculptures antiques aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles sont aujourd'hui mieux connues grâce à plusieurs études fondamentales, encouragées depuis la publication de *L'amour de l'Antique* de Francis Haskell et Nicholas Penny. Seymour Howard avait fait office de précurseur en étudiant la carrière de Bartolomeo Cavacceppi (PhD. 1958). En Allemagne les collections des musées de Berlin ont été étudiées par Astrid Fendt (2012). Chiara Piva s'est intéressée aux ateliers du musée Pio-Clementino (2007) et Ernest Berger avait organisé en 1982 un très important congrès sur le Parthénon et ses sculptures aujourd'hui conservées au British Museum. En octobre 2001 s'était tenu au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, un important symposium réunissant plusieurs spécialistes autour de la question des restaurations de sculptures antiques avant que l'institution édite en 2019 *The fragment, an incomplete story* dirigé par William Tronzo. Ces travaux si utiles ne traitaient qu'assez marginalement d'œuvres conservées hors d'Italie, d'Angleterre ou d'Allemagne.

En France, c'est de manière plus ponctuelle que des études sur les restaurations des sculptures antiques ont été menées et il n'existait à ce jour aucune synthèse regroupant ces interventions faites au début du XIX^e^ siècle. Outre les écrits des auteurs témoins directs tels Thomassin aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles puis, Millin, Émeric-David, Quatremère de Quincy,

[7] Marianne Hamiaux, *La Victoire de Samothrace : découverte et restauration*, Journal des Savants, 2001, p. 153-223 ; Marianne Hamiaux, *La Victoire de Samothrace : étude technique de la statue*, Monuments Piot, 83, 2004, p. 61-129 ; Jean-Luc Martinez, *La restauration de la Victoire de Samothrace : un projet international de recherche et de restauration du monument, 2013-2015*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. 158^e^ année, n°2, 2014, p. 933-948 ; François Queyrel, *La sculpture hellénistique, tome 1. Formes, thèmes et fonctions*, Paris, Picard, 2016 , p. 187-192.

[8] Ar. Nat. 2014 0044/42 et Ar. Nat. 2014 0044/44. Voir vol. III, Annexes.

[9] L'expression serait de Prosper Mérimée ? Geneviève Bresc-Bautier, *La sculpture des jardins de Marly*, Paris, Louvre édition, Mare et Marin, 2019, p. 108. Pour les premières citations, voir : Paul Mesplé, *Notes et documents sur le sculpteur Bernard Lange*, Toulouse, L'Auta, 1960, p. 16. Paul Mesplé, « *L'amitié bénéfique pour les artistes toulousains du peintres Jean Suau et du sculpteur Bernard Lange, restaurateur de la Vénus de Milo* », in. Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres, Toulouse, 1968, pp.115-123.

Alexandre Lenoir, Ennio Quirino Visconti, Petit-Radel ou le comte de Clarac au siècle suivant, seules les archives conservées demeurent les principales sources de renseignements sur les activités des restaurateurs. Hélas celles-ci, comme le regrettait Étienne Michon pour l'Ancien Régime, « ne fournissent à l'archéologue, en quête d'identifications », que de faibles secours[10].

Salomon Reinach en 1906 – et Étienne Michon avant lui (1900) – publièrent des articles sur la découverte et l'installation de la *Vénus de Milo* dans les salles du Louvre. Parmi ses multiples recherches, Michon s'intéressa également à l'histoire des fragments du Parthénon conservés à Paris (1894) et aux restaurations de l'*Apollon* de Nîmes (1899). Quelques décennies plus tard, en 1963, Christiane Pinatel étudia les sculptures antiques alors placées dans les jardins de Versailles. Outre l'histoire des installations et la cartographie des déplacements des statues depuis la création du parc, C. Pinatel donna de précieuses informations sur les réparations et restaurations des marbres qui subissaient les affres du temps. Claude Rolley, dans sa somme sur la sculpture grecque (1994), montrait des états historiques des œuvres en comparaison avec leurs états archéologiques. Jean-Luc Martinez aborda au cours de plusieurs de ses publications, dont l'édition commentée de l'inventaire de 1810 des antiques du Musées Napoléon (2004), certaines des restaurations faites au Louvre. Geneviève Bresc-Bautier étudia les coûts des premières restaurations des marbres Borghèse à l'occasion de la grande exposition du Louvre sur Dominique-Vivant Denon (1999), avant de traiter dans son ouvrage sur la sculpture des jardins de Marly (2019) – entre autres grâce aux rapports de Duprez et Dejoux – les états des statues disposées dans les jardin du château avant 1789[11]. Alexandre Maral avait contribué à une meilleure connaissance des restaurations menées par François Girardon. Ainsi des auteurs spécialistes des périodes antiques et modernes ont contribué à mettre en lumière les restaurations des sculptures antiques en France mais nulle étude générale des restaurations, des ateliers et des sculpteurs actifs à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle n'avait été envisagée.

L'état de la question est sensiblement différent pour l'étude des restaurations et restitutions d'architecture, de peinture ou de céramiques. En 1988, Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz avaient étudié les envois de restitution de monuments antiques faits par les élèves architectes de l'Académie de France à Rome. Brigitte Bourgeois – et Alain Pasquier qui travaillèrent sur le *Gladiateur Borghèse* (1997) – dirigea le colloque sur *l'Europe du vase antique* (2013) qui abordait largement les relations à leur commerce, leur restauration et

[10] Étienne Michon, *Trois statues antiques au Louvre*, in. Revue des Études Grecques, T. 16- 70, 1903, pp. 198-207.

[11] À l'occasion de nos recherches sur les restaurations des sculptures du parc de Versailles, nous avions travaillé en 2006 et 2007 sur ces rapports contenus dans le dossier O^{1} 2087 conservé aux Archives nationales.

l'histoire des collections. De même, la question de la restauration des peintures à Paris entre les années 1750 et la fin de l'Empire a été traitée par Noémie Étienne (2012) qui adjoint à son ouvrage un dictionnaire des restaurateurs de tableaux, ce qui prouvait l'existence d'une véritable communauté d'artistes et de praticiens. Dans les dernières années du XVIII^{e} siècle, les administrateurs du Musée Central des arts décrivaient à l'inverse le manque de spécialistes de sculpture, la cause en étant que « pour 200 tableaux qui seront à réparer, il ne se trouvera pas un buste antique à rétablir[12] ».

Nous nous proposons donc d'étudier autour de trois axes, la question de la restauration des sculptures antiques et de ses acteurs, en France, entre les années 1770 et les années 1850.

Une première partie questionne le métier de sculpteur. En France, au XVII^{e} siècle, Drouilly, Granier, Mazière ou Girardon travaillent à compléter les sculptures acquises pour Louis XIV en Italie et intervinrent sur des marbres célèbres comme la *Vénus d'Arles*. En Italie, un marché spécifique de marbres restaurés, principalement destiné aux *Grands-Touristes* anglais se développa au XVIII^{e} siècle. Avant eux, Barthélémy Prieur avait restauré la *Diane à la biche* offerte à Henri II. Ces restaurations, d'abord ponctuelles en France, vont être de plus en plus nécessaires au XVIII^{e} siècle. Se pose alors la question de la formation des sculpteurs, issus pour la plupart de l'Académie et qu'un séjour à Rome continua de sensibiliser aux antiques. Les ateliers romains restauraient, mais à quel moment la « méthode italienne » arriva en France et comment se propagea-t-elle ? Si les sculptures les plus précieuses étaient destinées à être mises à l'abri dans les salles des musées, qu'en était-il des ornements et bas-reliefs antiques et comment les architectes se saisirent-ils de l'antique, original ou copié, fragmentaire ou complété ?

Un deuxième axe interroge le musée et le commerce des antiques à Paris. Une première question se pose rapidement : si un atelier de restauration est souhaité par les premiers administrateurs du Musée Central des arts, dans quel état se trouvaient les marbres antiques à la fin de l'Ancien Régime ? Comment Louis XVI et sa cour voyaient les sculptures de Versailles ? Étaient-elles blanches et immaculées dans les jardins et exemptes d'éclat dans la Galerie des glaces ? Les ateliers de restauration et celui des marbres en particulier évoluent depuis leur création.

Nous essaierons de présenter leurs différentes organisations et leur constante adaptation aux arrivées de sculptures à exposer, leurs déménagements, leur économie, leur personnel, leurs fournisseurs ainsi que les techniques employées par les sculpteurs et marbriers.

[12] A. N. F^{21} 570 « L'administration du musée central des arts au ministre de l'intérieur, Paris le 16 floréal an 10. »

L'approvisionnement en marbre, qui posa rapidement problème, sera aussi étudié. Entre Paros et Saint-Béat, où se fournir ?

Enfin, dans une troisième partie, se poseront les questions du rapport des commanditaires, qu'ils soient antiquaires ou conservateurs, avec les sculpteurs. Quatremère de Quincy, dans ses *Lettres à Canova* publiées en 1818, louait le projet de restauration des sculptures d'Égine par Thorvaldsen, mais trois années plus tard, son avis tranchera la question des bras de la *Vénus de Milo* en faveur d'une non-restauration. Durant cette période, un changement de paradigme se fait sentir. Les sensibilités et la lecture des œuvres sont profondément modifiées en parallèle de l'archéologie moderne qui se développe. Le praticien répondait-il aux attentes du savant ou avait-il ses idées propres dans le cas de restaurations ? Au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les travaux d'Adrien de Longperrier et de Félix Ravaisson-Mollien, conservateurs du département des Antiquités du Louvre, sur le remontage des fragments de la *Victoire de Samothrace*, sont à ce propos éloquents.

En complément de cette étude, nous proposons un corpus d'œuvres – limité à cent-cinquante notices et qui ne vise pas l'exhaustivité, trop de temps aurait été consacré à cet exercice et seules les sculptures antiques sont ici étudiées – permettant d'avoir une vision globale et, par conséquent, plus juste de l'activité des sculpteurs restaurateurs durant ces décennies. Outre les changements de régimes politiques de cette période, ces années voient le passage de grandes collections, détenues en majeure partie par la noblesse et le roi, à des institutions muséales, dont le Louvre, nommé au fil des périodes Musée Central des arts puis Musée Napoléon et Musée Royal, est le fer de lance. Des sculptures antiques venues de toute la France et d'Europe vont y être rassemblées et exposées. Si le Louvre accumule les chefs-d'œuvre, Versailles, à la fin de l'Empire, sera aussi le théâtre de restaurations et d'aménagements. Les découvertes archéologiques du sud de la France, encouragées par les sociétés savantes, complèteront les jeunes musées et des sculpteurs participeront à la mise en vue de ces marbres et rares bronzes antiques.

Comme nous le verrons, l'identification des sculptures restaurées n'est pas sans poser problème. Si un certain nombre d'interventions étaient connues aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, des sculpteurs plus proches de nous intervinrent par la suite. Le recours aux sciences naturelles et aux techniques actuelles de datation n'ayant pas été possible ici, seuls les documents d'archive et les études face aux œuvres à la manière de Giovanni Morelli furent envisagées afin d'aboutir à des résultats et suggérer de nouvelles identifications.

I PREMIERE PARTIE:
LE SCULPTEUR-RESTAURATEUR

Introduction

De la Renaissance à la fin du XVIII^{e} siècle, le sculpteur n'est pas le seul sachant reconnu pour interpréter les sculptures antiques. Il a toutefois la légitimité de l'artiste pour reconstituer et compléter les fragments selon ses propres vues. Entre les XVII^{e} et XIX^{e} siècles, certains sculpteurs vont restaurer des marbres à la marge de leur profession alors que d'autres en feront carrière. En France, Girardon, Drouilly, Granier et Mazière travaillent à compléter les sculptures acquises pour Louis XIV en Italie. Avant eux, Prieur avait restauré la *Diane à la biche* offerte par le pape Paul IV à Henri II. Ces restaurations, d'abord ponctuelles en France, vont être de plus en plus nécessaires au XVIII^{e} siècle. Se pose alors la question de la formation des sculpteurs, issus pour la plupart de l'Académie et qu'un séjour à Rome continuait de sensibiliser aux antiques. Les ateliers romains restauraient, mais à quel moment la *méthode italienne* – terme introduit en France à la toute fin du XVIII^{e} siècle et désignant, chez le restaurateur de sculpture, la pose de pièces de marbre à la manière des marqueteurs – se propagea-t-elle et comment ?

Les marbres antiques, ne vont plus seulement orner les jardins et les palais. Ils entrent au musée alors que leurs copies, exercices d'élèves ou commandes de particuliers se répandent dans les intérieurs et sur les façades des nouveaux immeubles.

A. Restaurer les marbres, une activité annexe de sculpteur ?

1) Sculptures antiques des collections royales aux XVI^e et XVII^e siècles

a) *Diane de Versailles* dans les collections royales, la restauration de Barthélémy Prieur

Au XVI^e siècle, *Artémis à la biche*, dite *Diane de Versailles*, serait la première sculpture antique restaurée en France[13]. Le château de Fontainebleau, réaménagé à partir de 1528 par François I^er, devint un important foyer artistique. Le Rosso ou Francesco Primaticcio, dit le Primatice, réalisèrent les décors intérieurs des appartements privés et des galeries, tous composés de scènes mythologiques. Le goût du roi pour l'Antiquité se reflétait aussi par sa volonté de collectionner des sculptures antiques, comme le faisaient alors les papes et les membres de la noblesse italienne. Dans ce but, Primatice fut envoyé à Rome en 1540 pour procurer au roi des sculptures antiques, « ce en quoi [il] le servit avec tant d'application, qu'en peu de temps il acheta cent vingt-cinq pièces – têtes, torses et figures[14] ». À cette époque, seuls des sculptures antiques de taille modeste ou des fragments furent acquis. Henri Sauval (1623-1676) assurerait que la *Diane de Versailles* « passa de Rome en France sous François I^er, que d'abord elle fut placée au château de Meudon[15] ». Comme le rapporte Don Martin de Aragon y Gurrea duc de Villahermosa (1549-1581)[16], la *Diane* entra dans les collections royales sous le règne d'Henri II par don du pape Paul IV en 1556 et non par l'entremise du Primatice[17]. Elle est la seule sculpture antique exportée d'Italie avant la seconde moitié du XVII^e siècle.

Sous le règne de Charles IX, la sculpture est intégrée dans le jardin de la Reine à Fontainebleau, lieu inspiré des jardins italiens. La statue séjourne ensuite à Paris entre 1602 à 1669. Sous le règne d'Henri IV, elle est placée au Louvre, dans la Salle des Antiques dont elle

[13] Voir vol. II, Corpus p. 70. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 152, Ma 589.
[14] Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Tome II, Actes Sud, Arles 2005 [1568].
[15] Une notice de 1973, conservée au Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Louvre donne comme premier placement de la déesse le château de Meudon avant son déménagement à Fontainebleau. Cette mention est rayée, la *Diane* n'a jamais séjourné au château de Meudon.
[16] Jean-Luc Martinez (dir.), *Les antiques du Louvre*, Paris, RMN éditions du Louvre, 2004, p. 91
[17] Étienne Michon, *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1894, Séance du 13 juin 18, pp. 168-169

était l'ornement principal. Une copie en bronze, destinée à une fontaine fut alors commandée à Barthélémy Prieur pour la remplacer à Fontainebleau[18]. La *Diane* est ensuite déplacée vers l'appartement bas du roi au château des Tuileries, lieu où elle est gravée par Mellan en 1669 et qui indique que la patte avant droite de la biche était alors manquante[19]. Suivant les lieux de pouvoir de la monarchie, Louis XIV la fera transporter à Versailles en 1686 pour l'installer dans une des niches centrales de la Galerie des Glaces[20]. Elle y demeurera jusqu'à son retour au Louvre le 18 pluviôse an 6 – 6 février 1798[21].

Le voyageur Van Buchell, séjournant en France entre 1585 et 1586, qui doutait qu'un « objet de cette valeur » ait été placé en extérieur durant l'Antiquité, décrivit la statue à Fontainebleau dans un jardin « délicieux et beau, toujours verdoyant », alors que « les injures du temps ont obligé de [la] restaurer en certaines parties ». *Diane* arriva certainement en France restaurée et Suzanne Favier notait qu'aucune source ne permettait d'émettre l'hypothèse qu'une première restauration fut faite par les sculpteurs Imbert ou Jacques Julliot, présents à Fontainebleau entre 1540 et 1550, ou Fremyn Roussel entre 1563 et 1570[22]. Entre 1600 et 1602, Barthélémy Prieur, élève de Germain Pilon et nommé sculpteur du Roi en 1594 révisa la restauration de *Diane* avant son transport à Paris[23]. Un marché signé par Prieur devant notaires précisait que le sculpteur avait pour mission de :

> « restablir, applicquer et remasticquer toutes les pièces de marbre blanc qu'il faudra pour racomosder la figure de Diane anthique que sa Majesté a faict venir expres de Fontainebleau avec le cerf ou chevreuil qui est a costé d'elle, la nettoyer et poncer le mieux et plus proprement que faire se pourra et, l'ayant restablie de tout poinct, sera tenu la former et getter en bronze, la réparer et la rendu en bon estat et perfection à la charge et condition de fourme au dit preneur aux despens de sa Majesté le marbre blanc qui sera nécessaire pour le restablissement de la dite figure ensemble ung [encastrement] de marbre noir dans lequel sera tenu encastré le pied de la dite figure en luy faisant faire aux depens de sa dite majesté le dit encastrement pour la tenir et regi ferme et stable qui sera aussy fourny et taillé aux despens de sa dite Majesté[24] ».

[18] Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'Amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européenne, 1500-1900*, Hachette, Paris, 1988, n°100 p. 216.
[19] Claude Mellan, *Statues et bustes antiques des maisons Royales*, première partie, Paris, 1679, pl. 1.
[20] Laure Aumaître, Céline Morisseau, « *Graver l'Antique : Mellan, Baudet et la collection de Louis XIV (1668-1681)* », in. *Histoire de l'Art*, n° 52, juin 2003, pp. 15-28. Alexandre Maral et Nicolas Milovanivic, *Versailles et l'antique*, Artlys, Paris, 2012, p. 34
[21] Wilhelm Fröhner, *Notice de la sculpture antique*, Mourgues, Paris, 1878, n°98.
[22] Cité par Suzanne Favier, *À propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la « Diane à la Biche »*, *La revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1970, n°2 p. 76. Arnold Van Buchel, Descri*ption de la Ville de Paris*, Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et d'Ile-de-France, Tome XXVI, Paris, H. Champion, 1899, p. 161.
[23] Haskell et Penny, 1988, p. 216.
[24] A. N. Minutier central des notaires XIX, 346. Cité par Suzanne Favier, 1970, n°2 pp. 71-77. Voir Annexes Vol. III, p. 5.

À l'exception de la création d'une nouvelle plinthe de marbre noir indiquée dans le marché, un possible remontage et le comblement des failles et fractures, il est malaisé de déterminer exactement l'importance des opérations de Prieur et les zones d'intervention sur le marbre. Ponça-t-il les quatre membres et la tête ? Refit-il le bras gauche de la déesse en partie ou en totalité ? Henri Sauval rapporta les critiques des interventions de Prieur :

> « Sans difficulté donc, cette figure est antique et excellente toute ensemble ; et comme les chefs d'œuvres les plus parfaits ne se peuvent garantir de la critique, quelques-unes, difficiles à contenter, s'attachant aux jambes, disent qu'elles sont trop grattées… qu'«elles sont presque tout d'une pièce depuis le pied jusqu'au gras de la jambe » ; d'autres pourtant, qui tout au moins, ont le cou aussi bon que ceci, on parle tout autrement ils soutiennent au contraire que ces jambes-là sont admirables, que dans tout le reste du corps, il ne se voit rien de plus accompli…
> « Des jambes, on passe aux autres parties, et les savants dont je viens de parler, tout opposés qu'il soient, demeurent d'accord touchant les pieds, qu'ils ont été regrattés et gâtés en même temps et ne savent à qui s'en prendre sinon à Barthélémy qui l'a restaurée : c'est lui, ajoutent-ils, qui lui a fait ce vilain bras qui déplaît à tant de monde, et en manger de si mauvaise grâce, que quelques-uns le nomment brusquement la partie honteuse de cette chasseresse…[25] »

L'*Artémis* serait une copie romaine du second classicisme du I^er^-II^e^ siècle et Adolf Furtwängler est le premier, à la fin du XIX^e^ siècle à proposer que la statue s'inspire d'un modèle en bronze des années 330 av. J.-C. attribué au sculpteur athénien Léocharès. L'analogie est proposée par sa ressemblance avec l'*Apollon du Belvédère*, trouvé au XV^e^ siècle sur le site de l'ancien Antium, lieu de villégiature des Empereurs romains. La *Diane* aurait été découverte au XVI^e^ siècle dans les environs de Nemi, l'antique Nemus Dianae, principal sanctuaire de la déesse dans le Latium.

En 1634, elle est décrite comme la *Diane d'Éphèse* par Henry Peacham (1578-1644) et ce n'est que Jean-Aimar Piganiol de la Force qui réfutera définitivement cette idée en 1701[26]. Lewis Richard Farnell, en 1885, proposait que la *Diane*, avec l'*Apollon du Belvédère* et l'*Athéna du Capitole* étaient des éléments d'un groupe élevé, à Delphes, par les Étoliens après l'expulsion des Gaulois du temple en 279 av. J.-C. et que ce groupe dérivait d'une création du V^e^ siècle av. J.-C. commémorant, toujours à Delphes, l'expulsion des Perses[27]. Plusieurs variations, dont l'*Artémis de Délos* ont comme prototype commun la *Diane chasseresse*[28] .

[25] Suzanne Favier, 1970, p. 73. Citation extraite de Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, chés Charles Moette, libraire, rue de la Bouclerie à St Alexis, près le pont St Michel. Jacques Chardon, imprimeur-libraire, rue du Petit-Pont, au bas de la rue St Jacques à la Croix d'or, 1724, Vol. 2, p. 43.
[26] Jean-Luc Martinez, 2004, p. 91
[27] Lewis Richard Farnell, "*Diane de Versailles"*, in. *The Journal of Hellenic studies*, London, Macmillan, 1885, VI, p. 128.
[28] Charles Picard, *Nouvelles et correspondances*, Revue Archéologique, Paris, PUF, 1941, I, p. III

Après ce séjour à Versailles débuté en 1686, un décret de 1792 annonça l'enlèvement de la *Diane* pour Paris. Le 6 février 1798, elle est emportée au Musée Central des Arts pour y être déposée dès le 23 février. Elle ne figure pas au catalogue de l'inauguration de 1800 et n'est exposée dans les salles du Louvre qu'à partir de 1802. Aujourd'hui, les parties modernes de la *Diane* sont : une grande partie du diadème, le nez ; les oreilles ; un grand morceau du cou à gauche et en bas, la main gauche et le bras gauche jusqu'à l'épaule ; l'avant-bras et la main droite ; les deux extrémités du carquois ; des éclats dans la draperie et la chevelure ; l'extrémité des gros orteils, le pied droit et une section de la jambe droite. Pour la biche, des morceaux de corne, oreilles, le museau, le cou, la queue et les pattes. Comme nous le verrons, les compléments de Prieur seront en grande partie refaits au Louvre, entre 1801 et 1802, ceci expliquant son absence lors de l'inauguration du Musée Central.

b) Les restaurations d'antiques de Girardon : un héritage perdu ?

Soixante-quatre sculptures antiques sont aujourd'hui considérées comme ayant été restaurées par François Girardon au cours de sa carrière[29]. Dans ce nombre figurent des marbres de Louis XIV, ceux de sa propre collection ainsi que d'autres, propriété d'aristocrates.

Entre 1668 et 1669, Girardon est en Italie pour vérifier que les antiques envoyés au roi de France sont de la meilleure qualité[30]. Son voyage est peut-être ordonné par l'architecte Claude Perrault à l'occasion de la construction de la colonnade du Louvre[31]. À cette occasion, il se familiarise avec les grands modèles antiques et à partir de son retour, en juin 1670, il est sollicité pour réparer et restaurer des bustes au Louvre, à Versailles et dans les magasins du roi. En 1677, dix-huit têtes antiques ou réputées antiques, quinze de marbre et trois de bronze, provenant du magasin royal de Fontainebleau sont confiées au sculpteur par ordre de Colbert[32] et de cet ensemble, un grand buste en marbre blanc de *Mars* fut complété en *Alexandre* vers 1684. Sous la direction de Girardon, les bronziers Pierre Langlois, Nicolas Meusnier et Pierre Varin ajoutèrent au nouvel *Alexandre* une draperie et un coq de bronze doré. Girardon aurait de son côté complété la partie haute de la tête et le casque de l'empereur[33]. En 1701 et jusqu'en

[29] Voir la catalogue des marbres antiques dont la restauration est attestée par Girardon dans : Alexandre Maral, *Girardon, le sculpteur de Louis XIV*, Arthena, Musée de Versailles, 2015, pp. 502-508.
[30] Geneviève Bresc-Bautier, *L'importation du marbre de Carrare à la cour de Louis XIV*, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. http://journals.openedition.org/crcv/12075
[31] Roberto Gargiani (dir.) *L'architrave le plancher la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, Lausanne, p. 376.
[32] Alexandre Maral, 2015, pp. 153-154. Sénèque et deux bustes de Néron en bronze ; Mars, deux bustes de Vitellius, Lucius Verus, un satyre, sept personnages masculins et quatre féminins en marbre.
[33] Versailles, n° inv. Sa 32, MR 2454.

1713, Piganiol de la Force signale le buste au bosquet de l'Étoile dans le parc de Versailles[34]. Avant 1722 il est transféré, avec sa colonne, dans les jardins de Trianon dans l'Antisalle de la Salle des ormes-en-boule où il demeure pendant la replantation des jardins en 1776 et est inclus dans la nouvelle composition de l'amphithéâtre de la Salle des Marronniers[35]. Le buste d'*Alexandre le grand* était toujours sur une colonne de marbre jaune antique en 1786, mais son état se dégradait et Claude Dejoux le décrivait en 1788 avec « le bout du nez à restaurer, les joints du casque à refaire, un morceau derrière le col à rapporter, la petite [gorgone] sur la cuirasse à reformer[36] ».

Lors de la visite de Moitte, Dufourny, Pajou et Barthelemy à Versailles le 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799], les administrateurs ne retinrent aucun des bustes de la Salle des Marronniers pour garnir le Muséum Central des Arts[37]. Le buste d'*Alexandre* est seulement mentionné en réserve au château de Versailles en 1824 et en 1864 ; son relevé d'état de conservation indiquait encore une cuirasse de bronze aujourd'hui disparue[38].

Si Girardon délégua la création de la gaine drapée et la restauration du *Jupiter de Versailles*[39] provenant de Dijon à Jean Drouilly, il restaura avant 1684 le buste de *Junon*[40] dont la gaine ornée d'écailles avait été réalisée par Noël Jouvenet (actif entre 1670 et 1711). Le *Jupiter* et la *Junon* provenaient du palais de Granvelle à Dijon où ils décoraient la cour depuis 1612. Les deux sculptures furent offertes à Louis XIV par Charles-François de La Baume, comte de Saint-Amour en 1683. Après 1701, les deux termes sont placés au Théâtre d'eau. En

[34] Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly […]*, à Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1701, pp. 310-311. « En entrant dans ce Bosquet [de l'Étoile], on voit un Buste d'Alexandre dont la tête est antique (on la croit de Phidias.) Ce Buste qui est de Girardon, est sur une colomne d'albâtre Oriental qui est antique, & d'ordre ïonique. » Christiane Pinatel, *Les statues antiques des jardins de Versailles*, Picard, 1963, p. 35.

[35] Alexandre Maral, 2015, p. 156.

[36] A. N. : O[1] 2087. « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787 […]. Au S[r] de Joux sculpteur de Sa Majesté. Dans le courant de l'année 1788. « Salle des Marronniers huit bustes antiques. Hercule… une dent a la peau de lyon a réparer. Déjanire… trois morceaux de draperie a réparer, et plusieurs à rétablir. Alexandre …le bout du nez à restaurer, les joints du casque à refaire, un morceau derrière le col a rapporter, la petite sur la cuirasse a reformer » A. N. : O[1] 2087. « Sculptures du château et jardin de Versailles. M[r] Duprez 30 avril 1788. […] L'Amphithéâtre des Maronniers est orné par 21 bustes dont 17 en marbre et quatorze en bronze »

[37] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1[er] messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300[e] séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799] »

[38] A. N. Ancien AL 38DD7. Etat de conservation relevé en 1863, dressé en 1864 par J. Geslin inspecteur. Restaurations faites entre 1850 et 1864.

Salle	Des	Marroniers	
Girardon	Marc-Aurèle	Bout du nez refait, 1 pierre au cou	Mauvais état, bout du nez à refaire
Id.	Othon	Bout du nez refait	Et à refaire
	Alexandre	Tête rapportée à la cuirasse	

[39] Voir vol. II, Corpus, p. 276. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 78.

[40] Voir vol. II, Corpus, p. 207. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 460.

1786, Duprez constate leur bon état respectif[41] alors que Dejoux note en 1788 : « Buste de Junon… au col du buste les fils et joints du col fracassés à réparer et un autre fil à gauche, trois morceaux de draperie à reformer et le bout du nez aussi à reformer[42] ». Ces dommages doivent correspondre aux anciennes restaurations n'ayant pas résisté au temps. Le *Jupiter* est transporté à Paris en 1797 et ce n'est que deux ans plus tard que dans « le Bosquet du Théâtre d'Eau près la Pièce du Dragon » est retenue par les commissaires du musée Central une « tête de Junon colossale trouvée suivant Piganiol à Besançon[43] ». Avant d'être exposé dans les salles du Louvre, le buste transita par l'atelier du musée. Entre 1805 et 1814 le restaurateur Bernard Lange limita certainement son intervention à la seule remise en état du marbre, nettoyages et l'installation d'un nouveau piédouche[44].

En 1660 était découvert à Langres une statue d'homme en toge datant du II^e^ siècle, sculpture rapidement surnommée « consul » ou *Sénateur de Langres*[45]. Le jésuite Jacques Vignier (1603-1669) fixe la découverte par le maître maçon Didier Forgeot au 7 décembre 1660, dans une maison située près du prieuré de Saint-Martin[46]. Le chanoine de la cathédrale de Langres, Théodecte Tabourot (1609-1689), date de son côté la découverte au 12 décembre 1662, « rue des Chavannes proche le grand jeu de Paulme, et joignant le jardin du prieur de Saint-Martin[47] ». Durant près de vingt-cinq ans, la statue demeure dans l'Hôtel de ville « dans une armoire faict exprez[48] ». Une tête, celle d'un barbare, avait été trouvée à Langres vers 1671 aux portes de la cité lors de travaux portant sur les fortifications[49]. Elle aurait ensuite été envoyée à Louis Phélyppeaux, marquis de Lavrillière (1599-1681), secrétaire d'État de 1621 à 1681 et grand amateur d'art italien avant d'être réquisitionnée au profit de Louis XIV. La restauration et le remontage du *Sénateur* par Girardon, avec cette tête, prirent fin en 1685. La statue est

[41] A. N. : O[1] 2087. « Etat indicatif formé par le sieur Duprez, sculpteur des restaurations qu'il jugerai nécessaires aux sculptures des château et jardin de Versailles […] S^r^ Duprez sculpteur de Sa Majesté dans le courrant de 1785 et 1786. « Ancien Théâtre D'eau Pan enseigne Apollon à jouer de la flûte à sept tuyaux, le pouce du pied gauche d'Apollon à refaire. Jupiter. Therme antique… en bon état. Junon Buste antique… en bon état. […] »

[42] A. N. : O[1] 2087. « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787. […]Au S^r^ de Joux sculpteur de Sa Majesté. Dans le courant de l'année 1788. […] »

[43] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1^er^ messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300^e^ séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799]. »

[44] Voir vol. II, Corpus, p. 207. BnF, Papiers de Visconti. NAF 5988 Catalogue antiques du Louvre II. Fol. 48, de la main de Lange. « Junon colos. aux cabanes. Pent. 99 cent sans piédouche. […] ».

[45] Paris, Louvre, n° inv. Ma 3522. En dépôt au musée d'art et d'histoire de Langres. BnF, Agence du bâtiment du roi, *Sénateur de Langres*, dessin du fonds Robert de Cotte, département Estampes et photographie, Réserve FB-26-FOL. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40261594v

[46] Maral, Milovanivic, 2012, p. 64.

[47] Arnaud Vaillant et Yvan Malogorne, *« Une statue impériale au musée de Langres ? À propos d'un togatus en marbre »*, in. *Revue archéologique de l'Est*, RAE, tome 64, 2015, pp. 485-493.

[48] Jules Formigé, *Note sur la Vénus d'Arles*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 55e année, N. 8, 1911. p. 658

[49] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 3513.

installée dans les jardins de Versailles entre 1686 et 1694, d'abord dans l'allée nord entre le Bassin d'Apollon et le Grand Canal. Durant ces années, Girardon restaura le *Titus* également installé dans le bas de la Grande Perspective[50]. À partir de 1707, et jusqu'à sa saisie après la Révolution, le *Sénateur* est déplacé autour du bassin d'Apollon du côté du nord[51]. Claude Dejoux notait en 1788 le délabrement de la statue et des restaurations de Girardon :

> « Pourtour du bassin d'Apollon du côté du Nord […] Sénateur Romain… a la main droite quatre doigts à rapporter, et dix morceaux de draperie dont le plus long a 10 p° et les autres jusqu'à 5p°. un morceau sur le poignet gauche de 5 de long sur 2 de large le tout a rapporter. Un morceau au bas du col faisant partie des clavicules de 6 p° sur 13 un morceau derrière le col faisant partie du joint de rapport de 7 sur 2°, un morceau faisant partie de l'avant bras, et du bras droit de 10 p sur 5p, et une partie de dessous et le nud du bras de 5p°1/2 sur 2 p° 9 li. A rapporter. »[52]

Il sera ensuite transporté au palais des Tuileries où il demeure jusqu'en 1871. Le *Sénateur de Langres* transite certainement dans l'atelier de restauration du sculpteur François Masson (1745-1807) avant d'être intégré à la galerie ouverte des Tuileries, côté jardin où il est gravé en 1818 dans les *Promenades au jardin des Tuileries*[53] et y demeure jusqu'à l'incendie de 1871. Seul le *togatus* antique est aujourd'hui conservé.

À partir de 1684, Girardon intervient à Marly pour superviser les restaurations de sculptures dont il avait aussi dirigé la présentation. En 1689, il est rétribué 500 livres « pour avoir restauré un torse antique représentant un Bacchus » qui est installé le 4 novembre dans le bosquet de Louveciennes ; « Au dessus des six Pavillons qui font du côté de Luciéne, il y a un Bosquet qui renferme plusieurs morceaux & plusieurs Fontaines. […] Au bas il y a un chandelier d'eau, c'est-à-dire une Fontaine de rocaille faite en manière de chandelier. Elle est entre deux Statues qui sont : Un Bacchus antique restauré par Girardon, & un Apollon antique[54] ». Ce *Bacchus* provenait de la collection romaine du cardinal Camillo Massimo dispersée en 1677. Sa dernière mention, en 1788, donne une idée des réparations entreprises par Girardon aux bras, aux cuisses, aux cheveux, à la peau de bête et à la vigne.

> « Apollon à la Cascade orné de 8 figures… […] Bacchus antique… le joint du rapport de la main droite sur la tête à réparer, le joint du rapport du col à réparer qui est très large, une masse de cheveux de deux pouces à rapporter le joint du bras à réparer […] un morceau de la peau de 7 ° sur 8 li[gnes] par derrière et un morceau de ladite peau à rapporter

[50] Voir vol. II, Corpus, p. 135. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 1067. Christiane Pinatel, 1963, pp. 27-28.
[51] Pinatel, 1963, pp. 27-28. Maral, 2015, p. 158.
[52] A. N. : O[1] 2087. Rapport de Claude Dejoux de 1788.
[53] *Promenades au jardin des Tuileries et du Luxembourg, ouvrage orné de quatre-vingt-quatre gravures représentant les cent soixante-huit statues et autres monumens qui décorent les palais des Tuileries et du Luxembourg, ou qui embellissent leurs jardins*, Paris, chez Melle Prudhomme, rue des Marias, n° 182, N°8 Pl. V
[54] Piganiol, 1701, p. 386-387

en plusieurs endroits ladite peau mutilée à réparer, le joint sur les cuisses à réparer, une pampre de bois de vigne à rapporter.[55] »

Certainement déplacé durant la Révolution, peut-être à Paris ou à Saint-Cloud, sa localisation est aujourd'hui inconnue[56].

Trois *Muses* de Marly auraient aussi été restaurées par François Girardon. La tête, les mains, les deux couronnes et le pied droit de la *Tragédie*, ou *Melpomène*, auraient été refaits par le premier sculpteur du roi[57]. Tout comme *Clio* et *Thalie*[58], elle est signalée au Parnasse de Marly qui avait été aménagé en 1702. À partir de 1707, elle est placée dans le Bosquet d'Agrippine de Marly. Très ruinée, *Melpomène* est déplacée sur la terrasse du Jeu de Paume en 1800. En 1818, la description des *Promenades dans les jardins des Tuileries* indiquait que la muse « toujours peinte sous les traits d'une femme majestueuse, triste, fière, superbement vêtue [tenait] un sceptre d'une main et un masque de l'autre[59] ». La sculpture de la muse *Clio* aurait disparu depuis la Révolution.

Jugea-t-on en ce temps nécessaire sa restauration[60] ?

Est-elle la *Clio* visible sur la planche 41 des *Promenades au jardin des Tuileries et du Luxembourg*[61]?

Sa tête et ses deux mains auraient aussi été refaites par Girardon avant 1702[62].

Toutes ces sculptures, laissées en extérieur et victimes des affres du temps, conservent-elles encore, lorsqu'elles nous sont parvenues, des éléments et compléments de Girardon ? L'affirmer serait délicat et le premier sculpteur de Louis XIV dirigea certainement plusieurs des interventions que les auteurs lui ont attribuées. Avant Dejoux, plusieurs marbriers et sculpteurs furent engagés pour « faire toutes les restaurations des doigts, nezs autres de cette espèce, du nettoiement des figures, bustes et bases » dans les jardins de Versailles, Trianon et Marly, effaçant peu à peu les compléments du grand sculpteur[63] .

---

[55] A. N. O[1] 2087. Rapport de Claude Dejoux de 1788.
[56] Voir vol. II, Corpus, p. 40.
[57] Voir vol. II, Corpus, p. 93.
[58] Voir vol. II, Corpus, p. 420.
[59] *Promenade aux jardins des Tuileries et du Luxembourg et les gravures représentant les 168 statues et autres monuments qui décorent les palais des Tuileries et du Luxembourg* […], 1818, pl. 42, n°69.
[60] A. N. : O[1] 2087. Rapport de Claude Dejoux de 1788. « Clio…»
[61] *Promenade aux jardins des Tuileries […],*1818, p. 67 « Fer à cheval de la terrasse. Côté droit : CLIO. Cette muse préside à l'histoire. Elle est représentée sous la figure d'une jeune fille, tenant de la main droite une trompette, et de la gauche un livre. On donne pour attribut à cette muse une trompette, parce qu'elle publie et consacre les faits et la mémoire des grands hommes pour l'instruction des peuples et des rois. »
[62] Maral, 2015, p. 160.
[63]A. N. O[1] 1763/A/3 Maison du Roi Ancien Régime (1748-1752)1749 Représentation du sieur Rousseau touchant les entretiens des marbres et rocailles du département du Château de Versailles. « A la mort du duc d'Antin en 1736, M. Orry donna des entretiens au Sieur Pajot et les lui augmenta de 53 francs en le chargeant de faire toutes les restaurations des doigts, nezs autres de cette espèce, du nettoiement des figures, bustes et bases. »

Les sculptures antiques les plus précieuses de la collection de Louis XIV se trouvaient dans la Grande Galerie de Versailles où quatre niches et quatre espaces dans les angles offraient des emplacements de choix aux plus belles œuvres du monarque. Les appointements de Girardon furent en mars 1684 de 600 livres pour avoir restauré sept figures de marbre installées dans la Grande Galerie[64]. Fin 1686 s'y trouvaient l'*Apollon de Smyrne*[65], la *Vénus de Smyrne* ou *Vénus de Troade*[66], *Diane d'Éphèse*[67], *Bacchus*[68]. Ces quatre sculptures auraient été restaurées par Girardon, les trois premières étant confirmées avec la visite de l'ambassade de Siam dans le *Mercure Galant* de novembre 1686[69].

La main du sculpteur, intimement associée à la collection de marbres antiques de Louis XIV et à la Grande Galerie, doit encore être retrouvée dans trois sculptures qui faisaient le prestige de cet ensemble : *Uranie*[70], une *Vestale*[71] et la *Vénus d'Arles*[72]. L'origine des deux premières est inconnue. Elles sont installées dans le château de Versailles après 1686, en remplacement de deux *Sénateurs*[73] « aux côtés de l'Arcade par laquelle on entre dans le Sallon de la Paix, on trouve deux Statues posées sur des piédestaux en saillie, lesquelles font symmetrie avec celles qui sont à l'entrée du Sallon de la Guerre. D'un côté c'est une Vestale, figure antique de marbre restaurée par Girardon ; elle garde le Feu Sacré, seule image qu'elles eussent de Vesta, fille de Saturne, & femme de Janus […]. De l'autre côté, c'est la Muse Uranie, c'est-à-dire Céleste. Elle présidoit à l'Astrologie , & est couronnée d'étoiles. Girardon l'a restaurée[74] ». Elles n'en bougeront plus avant 1798.

La *Vestale* a été fortement restaurée au XVII^e^ siècle, ses deux mains, la tête et le pied gauche auraient été refaits par Girardon. Un petit autel, visible sur les gravures de Thomassin[75] et Petit-Radel a disparu après 1806[76]. Durant le premier tiers du XIX^e^ siècle, cet autel fixait aussi le choix iconographique du restaurateur. « La dénomination de Vestale, qu'on avait donnée à la première de ces statues, était fondée sur la restauration faite par Girardon, qui y

[64] Maral, 2015, p. 162.
[65] Voir vol. II, Corpus, p. 27. *Apollon vainqueur du serpent Python* type de l'*Apollon Lycien*, Paris, musée du Louvre n° inv. Ma 928. Étienne Michon, *Trois statues provenant de Smyrne dans l'ancienne collection du roi*, Revue des Études Grecques, tome 16, fascicule 70,1903. pp. 198-207
[66] Versailles n° inv. MV 8645 ; n° 305 inv. de 1810.
[67] Paris, musée du Louvre n° inv. Ma 589.
[68] Versailles n° inv. MV 8618
[69] Maral, 2015, p. 162.
[70] Château de Versailles, n° inv. Ma444 MV 7333. Considérée comme l'*Espérance* av*ant sa restauration par Girardon*. Augustin Legrand, *Galerie des Antiques*, Renouard, Paris, 1803, 89 planches.
[71] Paris, musée du Louvre n° inv. Ma918 n°325 inv. de 1810.
[72] Voir vol. II, Corpus, p.144. Paris, musée du Louvre n° inv. Ma439 n°315 inv. de 1810.
[73] Maral, 2015, p. 166.
[74] Piganiol,1701, pp. 98-99
[75] Thomassin, 1723, pl. 9 ;
[76] Charles-Paul Landon, *Annales du Musée […]*, Paris, Vol.5, 1803. Petit-Radel, 1806, IV, pl. 2.

avait ajouté un petit autel. Débarrassée maintenant de cet accessoire, elle n'offre d'autre caractère que celui de la déesse de la Pudicité[77] ». En 1788, seul un morceau de draperie au-dessus du genoux gauche était à rapporter[78].

Pour l'*Uranie*, une copie romaine d'un original grec d'époque classique (vers 480-323 avant J.-C.), la manière de Girardon a aussi été retrouvée dans le modelé de la tête, la répartition des mèches de cheveux et la perfection des traits du visage.[79] Elle se trouvait dans un bon état général en 1788, bien que le restaurateur envisageait de refaire au ciseau plusieurs draperies[80]. Après son transport à Paris, la *Muse* passa par l'atelier des restaurations du Louvre entre 1798 et 1803 avant d'être installée dans les salles du Musée Central[81]. Visconti écrivait : « Salla d'Apollo […] Urania con il volume, cippolla, testa e mano destra moderna con parimente, il braccio manco marmo greco con il braccio destro moderno[82] ».

En 1668 lors de son passage en Arles, Girardon avait probablement eu vent de la découverte, en 1652, de la *Vénus*[83]. Remontée par Jean Sautereau puis restaurée – sans ajout des bras – une première fois par Jean Dedieu en 1675-1676, la *Vénus* avait alors été installée au rez-de-chaussée de l'hôtel de ville. En juillet 1663, la ville d'Arles, qui désirait s'attirer les faveurs du Roi, la fit offrir à Louis XIV par son premier consul de Grille[84]. Une autre possibilité serait qu'en 1684, Louvois qui avait obtenu en septembre 1683, le titre de surintendant des Bâtiments, arts et manufactures de France, réclamât, pour Versailles, la sculpture. Le 26 juin 1684, la *Vénus d'Arles* est remise à Girardon par ordre verbal de Louvois[85]. Au mois d'août, la

[77] Visconti et Clarac, 1817, p. 38 « LA PUDICITÉ , statue. » ; Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne… par le C^te^. F. de Clarac*, 1841, n° 1885, *Pudicité*, marbre, pl. 331 et 766.
[78] A. N. : O[1] 2087. Rapport de Claude Dejoux de 1788. « A l'Extrémité de la Grande Galerie. Atenant l'entrée du Salon de la paix sont deux statues placées chacune des côtés de cette entrée. Une Vestale… un morceau de draperie a rapporter audessus du genoux gauche. Uranie… plusieurs draperies a refaire au ciseau. »
[79] Maral, 2015, p. 166.
[80] A. N. : O[1] 2087. *Op.Cit.* Rapport de Claude Dejoux de 1788. « Sculptures du château et jardin de Versailles. M^r^ Duprez 30 avril 1788 Etat indicatif formé par le sieur Duprez, sculpteur des restaurations […] dans le courrant de 1785 et 1786. […] A Lextremité de la Galerie sont encore deux statues de chaque coté. Une Vestale… un bout de draperie de 2 pouces a refaire. L'astrologie… en bon état. […]. »Visconti Ennio Quirino, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la Galerie des antiques du musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, 1800. Visconti notait au n° 132 que « la tête et les bras [de l'*Uranie*]sont restaurés par Girardon, le bras gauche était bien indiqué par le pli de la draperie qui est traité avec beaucoup de goût. »
[81] Visconti, *Notice*, 1803, n°132 Uranie, salle de l'Apollon. « Le bras gauche était bien indiqué par les plis de la draperie qui est traitée avec beaucoup de goût. » La note manuscrite de Visconti indique que le bras (original ?) gauche manquait. Aurait-il été refait après son arrivée au Louvre ? La présence ou absence de *marmo greco* (marbre à gros grain ?) serait instructive.
[82] BnF, Papiers de Visconti. NAF 5979 Musée Français Fol. 78
[83] Voir vol. II, Corpus, p.144. Paris, musée du Louvre n° inv. Ma 439.
[84] Jules Formigé, *Note sur la Vénus d'Arles*, in. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 39, 1911, pp. 658-664.
1911. p. 658.
[85] Maral, 2015, p. 167.

statue est soumise à un examen très attentionné du sculpteur. Avant d'entreprendre la restauration des bras, Girardon fit un petit modèle en cire qu'il présenta à Louis XIV. Le roi, convaincu par l'esquisse de Girardon et avant que l'avis de l'Académie ne soit rendu, approuvait l'idée du sculpteur de donner au fragment l'identité de Vénus plutôt que celle de Diane[86]. Girardon intervint sur la draperie, sous l'avant-bras gauche de la sculpture, la poitrine et compléta le torse fragmentaire, de deux bras tenant un miroir et une pomme. Il refixa aussi la tête de la déesse dont l'origine, ou du moins l'orientation, est encore débattue[87].

Le cas de la *Vénus d'Arles* est symptomatique et illustre avec justesse le dilemme entre restauration et création. Dès le XVI[e] siècle, les sculpteurs – Nicolas Cordier en tête – passaient de la restauration à la composition et rencontraient une sorte d'émulation à rivaliser avec les maîtres anciens et tenter de pénétrer leurs intentions[88]. Ainsi, la restauration envisagée par Girardon se confond avec le remploi d'un fragment antique pour en livrer un nouveau modèle. Ce *détournement* du sens originel du fragment authentique, très certainement envisagé sans malice mais dans un geste artistique, ne peut donc pas être considéré comme une restauration au sens actuel du terme et ce n'aurait été qu'involontairement que le sculpteur se serait approché du modèle d'origine. L'œuvre de Girardon, complétée par un fragment l'antique, fut immédiatement admirée. Elle supplantait désormais la *Vénus de Smyrne*[89]. Girardon avait inventé un nouveau modèle de déesse, tenant à la fois la pomme dans la main droite – en allusion au jugement de Pâris – et un miroir dans la main gauche. L'inclinaison de la tête, pour que le regard se jette dans le miroir, fut modifiée. Ce miroir aurait été perdu pendant le transport de la statue de Versailles à Paris. Le torse, en revanche, n'aurait pas été modifié ou affiné par Girardon[90]. Charles Ravaisson-Mollien affirmait que les pieds et le vêtement l'avaient été[91].

Au début de XVII[e] siècle, une restauration de sculpture antique devait être totale et non se limiter à des réparations aux parties connues. Il s'agissait d'une occasion, pour un sculpteur

---

[86] Jerry Podany, *Lessons from the Past*, in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True (dir.), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, p.15. *Mercure Galant*, août 1684, pp. 319-321. Alexandre Maral, *Le Versailles de Louis XIV, Un palais pour la sculpture*, Éditions Faton, Dijon, 2013, Chapitre XI Versailles et l'antique.

[87] Vaillant et Malogorne, 2015, § 9.

[88] Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*. Rome, École Française de Rome, Publications de l'École Française de Rome,1984, n° 73, p. 177 et 185. Voir aussi Aline Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour Essai sur la sculpture française du XVIII[e] siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 46.

[89] Maral, 2013, *Versailles et l'antique*, chap. XI

[90] Brigitte Bourgeois, *À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre, méthodologie de l'intervention et résultats, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141e année, N. 1, 1997. pp. 152-153.

[91] Charles Ravaisson-Mollien, *La critique des sculptures antiques au musée du Louvre. A propos des Catalogues en préparation, Revue Archéologique* Nouvelle Série, Vol. 32 (Juillet à Décembre 1876), p. 37

tel Bernin, d'exprimer et de mettre en œuvre ses considérations personnelles afin de créer un modèle original. À l'inverse, il pouvait aussi s'agir d'un travail de recomposition avec des multitudes de fragments anciens[92]. L'Algarde, peut-être le plus novateur si l'anachronisme est permis, serait le plus en phase avec les restaurateurs du XVIII[e] siècle, privilégiant la recherche et le rapprochement avec les types antiques originaux par des comparaisons avec des modèles qu'il connaissait et dont il pouvait s'inspirer[93]. Tout au long du XVII[e] siècle, deux conceptions s'étaient établies. Les restes statuaires de l'Antiquité, en tant que tels, pouvaient être complétés par un thème ancien qui leur était attribué et ce, généralement, indépendamment de leurs représentations réelles, comme la *Sainte Agnès* de Nicolas Cordier[94]. Cette conception était la plus répandue, au point d'en devenir une quasi norme. En parallèle, le sculpteur et restaurateur Orfeo Bosselli (1597-1667), qui était depuis les années 1640 soutenu par la famille Ludovisi, rédigea dans les années 1650-1660 ses *Osservationi della Scoltura Antiqua*[95]. Dans son texte, il y affirmait que l'art ancien devait servir l'artiste en tant qu'enseignement et que, dans la mesure ou l'état fragmentaire d'une sculpture en affecterait le sens, il faudrait la compléter. Les attributs, choisis par des restaurateurs ayant étudié l'iconographie ancienne, devaient servir d'accessoires à une parfaite et parfois nouvelle compréhension. Les restaurateurs baroques, s'ils respectaient les proportions des fragments, n'hésitaient pas à incorporer des éléments stylistiques personnels dans leurs compléments, ou à faire des ajouts importants comme la banquette de l'*Hermaphrodite Borghèse*[96]. Il était également décisif que la figure laisse une impression intacte et que les ajouts se fondent avec l'original. Les fragments complétés au XVII[e] siècle devaient être associés à une personne historique ou une figure mythologique et la présence de tête reliée au corps importait au plus haut point.

Bosselli commença sa formation dans l'atelier de François Duquesnoy. Il aida ensuite Bernin sur le chantier de la basilique Saint-Pierre avant de se brouiller avec le maître, scandalisé par ses succès qu'il considérait comme une aberration détestable par rapport aux véritables préceptes de la sculpture. « Bosselli took pen in hand. He took comfort in comparing himself

[92] Yves Bruand, « *La restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621-1632)* », in. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome, École Française de Rome, LXVIII, 1956, n°68, p. 405.
[93] Yves Bruand, 1956, p. 418.
[94] *Sainte Agnès*, tronc antique en albâtre, tête et membres en bronze doré. Maître-autel de la basilique Sainte-Agnès-hors-les-Murs, Rome, avant 1605.
[95] Manuscrit conservé à la bibliothèque Corsini de Rome. Phoebe Dent Weil, *"Contributions toward a History of Sculpture Techniques : 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture"*, in. *Studies in Conservation*, London, Routledge, Vol. 12:3, 1967. pp. 81-101
[96] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 231, II[e] siècle, peut-être une copie d'un original grec du II[e] siècle avant notre ère. Découvert à Rome en 1608 dans les thermes de Dioclétien. Matelas composé en 1619 par le Bernin, marbre antique confié pour restauration à David Larique durant les mêmes années par le cardinal Scipion Borghèse. Achat de la collection Borghèse en 1807. Marbre restauré par David Larique.

with Vitruvius who had faced a similar bad fate : no commissions and doomed to live in an era in which he viewed bad taste to reign supreme[97] ».

Les *Osservazioni della Scoltura antica* de Bosselli sont une des sources les plus complètes de travaux de restauration du XVII^e^ siècle. Pour Boselli, la restauration des marbres antiques était un sujet grave et seuls les plus grands artistes et savants, connaissant l'anatomie, les proportions, les attributs de chaque divinité et respectant les fragments afin de réaliser des restaurations correctes, pouvaient envisager ces travaux. Le *Faune Rondanini*[98] restauré par François Duquesnoy fut admiré par Boselli qui, de son côté, restaura probablement le *Faune Grec* Mazarin[99]. Bien que comportant des restaurations baroques, il reconnut la réussite du Bernin dans sa restauration de l'*Ares Ludovisi*[100]. Au XVII^e^ siècle, il n'était pas encore possible d'envisager le travail de restauration comme une profession, car tout sculpteur pouvait faire face à une demande d'intervention. Ce n'est qu'au siècle suivant, avec la massification des demandes de remise en état des fragments antiques, que des sculpteurs vont se spécialiser dans ces travaux. De grands efforts pour préserver les têtes étaient envisagés. Les torses acéphales étaient de préférence complétés avec une tête antique et les marbres les moins complétés se négociaient le mieux[101].

En 1786, la statue de la *Vénus d'Arles* était considérée comme en bon état avec seulement « un bout de draperie de 8 pouces de long à refaire[102] » ; bout de draperie de seulement « 3 pouces[103] » en 1788. La *Vénus* demeura dans la Grande Galerie du château de Versailles jusqu'en 1797, date à laquelle les administrateurs du Musée Central la réclamèrent. Avant d'être exposée, la *Vénus* transita, en mars 1800, par les ateliers des restaurations du Louvre. Sa tête, qui devait être moulée par Getti, fut détachée et replacée par Lange avant son installation dans la *Salle des Divinités* renommée Salle de l'Apollon[104]. Le miroir ayant disparu, la tête aurait été replacée dans une position qui ne reprenait ni la restauration de Girardon, ni la posture originelle. Ennio Quirino Visconti, bien qu'admirant et respectant le travail de Girardon,

[97] Phoebe Dent Weil, Vol. 12:3, 1967. p. 82.
[98] Londres, British Museum, figure restaurée par Duquesnoy ers 1625-1630, n° inv. 1988,1208.1
[99] Voir vol. II, Corpus, p. 456.
[100] Rome, Palazzo Altemps, n° inv. 8602.
[101] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, p. 44.
[102] A. N. : O^1^ 2087. Rapport de Duprez, 1785-1786.
[103] A. N. : O^1^ 2087. Rapport de Claude Dejoux de 1788.
[104] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1^er^ messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 333^e^ séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800] « Sur la proposition du même membre, le Conseil arrête qu'on saisira le moment où la tête de la Vénus d'Arles se trouve détachée du corps, pour la faire mouler. »A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 297^e^ séance, aujourd'hui 28 brumaire an 8 [17 novembre 1799]»

n'était pas convaincu par la proposition du sculpteur. Il envisageait davantage une *Vénus Victorieuse* portant dans la main gauche, le casque de Mars ou d'Énée et s'appuyant de la main droite sur une pique, « ainsi qu'elle est figurée dans les médailles[105] ». Le comte Frédéric de Clarac conservera la même idée que son prédécesseur[106].

Marcellus[107], *Titus*[108] ou encore les huit *bustes des Césars*[109] donnés au roi par le cardinal de Bouillon ou le buste d'*Alexandre* en porphyre[110], réputés antiques, seront aussi restaurés par François Girardon. La renommée du sculpteur occulta peut-être d'autres statuaires tels Drouilly ou Pierre Granier (1655-1715) et Simon Mazière (1649-1720) qui intervinrent peut-être en 1686-1787 sur les *Jupiter* et *Junon de Smyrne* disposés en extérieur, de part et d'autres de l'Allée royale du jardin de Versailles[111]. Près d'un siècle après sa mort, François Girardon demeurait dans les mémoires et les guides du Musée Napoléon rappelaient et – en un sens respectaient – ses interventions tout en critiquant les choix iconographiques de son époque. Malgré tout, un bras s'élevait au-dessus de tous les autres, celui de Laocoon dont le modèle avait été imaginé par Girardon à la fin du XVII^{e} siècle.

[105] Visconti, *Notice de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon*, 1803, n°138 p. 122-123.
[106] Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture antique et* moderne, Tome 4, Collections de l'Europe, n° 1307.
[107] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1207.
[108] Voir vol. II, Corpus, p. 135. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1067
[109] Seuls deux subsistent aujourd'hui. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 2339 et MR 2350
[110] Versailles, n° inv. MV 8613. Edmond Bonnafé, *Recherches sur les collections des Richelieu*, Paris, 1883
[111] Voir vol. II, Corpus, p. 480.

2) Lambert-Sigisbert Adam

a) Premières années

Lambert-Sigisbert Adam était issu d'une famille de sculpteurs, graveurs et fondeurs lorrains. Claude le Français ou Claude Adam, le premier qui eût acquis une certaine célébrité, sculpta, à Rome, la figure du *Gange* de la fontaine Navone sous la direction du cavalier Bernin en 1650[112]. Le 10 octobre 1700, Lambert-Sigisbert Adam, fils de Jacob-Sigisbert Adam (1670-1747) et de Sébastienne Le Léal naissait à Nancy. Jacob-Sigisbert, bien que sculpteur de la cour de Lorraine et du roi de Pologne Stanislas Leczinski, n'occupa jamais une place en vue, mais jouissait d'une solide réputation après s'être spécialisé dans la création de feux, bénitiers et figures de saints[113]. Lambert-Sigisbert se forma jusque vers 1718 dans l'atelier familial avant de se rendre à Paris où le sculpteur François Dumont (1687-1726) le reçut dans son atelier jusqu'en 1723, date à laquelle il présenta le prix de Rome. Le sujet, cette année-là pour l'épreuve de peinture et de sculpture, était *Evilmérodach, fils et successeur de Nabuchodonosor, qui délivre des chaînes Joachim que son père avait tenu captif depuis dix-sept ans*. François Boucher et Lambert-Sigisbert obtinrent, chacun dans leur discipline, le premier prix.

Edme Bouchardon, premier prix en 1722 avec un bas-relief ayant pour sujet *Gédéon choisit ses soldats en observant leur manière de boire*, fit le voyage de Rome avec Adam et tous deux devaient y demeurer bien davantage que les quatre années d'études promises aux lauréats. Adam et Bouchardon entrèrent à l'Académie de France le 18 septembre 1723 et présentèrent au directeur Charles-François Poerson leurs brevets et dessins[114]. Poerson, âgé et malade, fut remplacé le 3 avril de l'année suivante par le chevalier Nicolas Vleughels et Adam « entra rapidement dans les grâces de ce nouveau maître » avant d'être remplacé dans ces attentions par Bouchardon[115]. Ce dernier aurait peut-être été choisi par Alexandre Albani pour restaurer l'*Antinoüs* découvert en 1724[116]. Carlo Antonio Napolioni (1675-1742), qui restaura plusieurs marbres du cardinal Albani[117] et Bouchardon ne participèrent qu'exceptionnellement à des travaux commandés par Polignac.

---

[112] Henri Thiron, *Les Adam et Clodion*, Paris, A. Quantin, 1885, p. 22
[113] Henri Thiron, 1885, p. 23
[114] Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, Vol. 6. Pièce 2538. Poerson au duc d'Antin. Charles-François Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome de 1704 à 1725. Le 21 septembre 1723.
[115] Henri Thiron, 1885, p. 36.
[116] C.D.A.F., VIII pièce n°3629. Vleughels à d'Antin, le 21 janvier 1733. Rome, Musée du Capitole, n° inv. 751.
[117] C.D.A.F., VIII pièce n°3109, Vleughels à d'Antin, le 26 novembre 1727 « Il [le cardinal Albani] a vu un portrait en marbre qu'un de nos pensionnaires [Bouchardon] a fait, qui lui a beaucoup plu ; aussi est-il très bien. […] Le

b) Une collection en capital

Élu à l'Académie française en mai 1704, Melchior de Polignac fut désigné comme auditeur de Rote en 1706 et rejoignit Rome où il resta jusqu'en 1709. Ordonné prêtre en 1722, il reçut le titre de cardinal-diacre en septembre 1724. La même année, il est renvoyé en Italie afin de participer au conclave qui élut Benoît XIII. Le cardinal de Polignac demeura ensuite à Rome comme chargé d'affaires de la France auprès du Saint Siège jusqu'en 1732. Son successeur, le cardinal François-Joachim de Bernis, décrivait ainsi la cour d'ambassade du cardinal de Polignac dans la Ville éternelle : « Magnifique, aimant les antiquités, connaissant les arts, accueillant les artistes, il était là dans son centre. Son palais était une espèce d'académie où il se faisait plus de dissertations que d'affaires[118] ».

Par une lettre du 6 février 1725, Poerson avait annoncé au duc d'Antin que : « Mgr de Polignac ayant vu dans une vigne du duc de Parme une espèce de tombeau de marbre antique, que l'on y a trouvé en fouillant en terre, s'étant fort appliqué à regarder un bas-relief qui est autour de ce monument, qui luy parut très beau, ce qu'ayant seu, ce prince donna aussitôt ses ordres pour que l'on en régala à son Éminence[119] ». Francesco Farnèse, duc de Parme, dirigeait alors un chantier de fouilles sur le Palatin et plusieurs bas-reliefs de la Domus Flavia furent découverts en 1724 et 1725. Peu de temps après, en août 1725, Polignac confia pour restauration à Pierre de l'Estache (1688-1774) un sarcophage antique trouvé dans le Campo Vaccino[120]. Seul le bas-relief figurant les *Noces de Bacchus et Ariane* est aujourd'hui conservé[121]. Pierre de l'Estache avait peut-être déjà été confronté à des restaurations de marbres antiques puisque Vleughels écrivait au mois d'août que le « palais s'ajuste fort bien, et les statues, qu'on pose et qu'on restaure, rendront les appartements bien décorez, et on trouvera de quoi se perfectionner partout, jusques sur le degré, où les figures antiques se trouvent dans un très beau jour[122] ».

La première vraie rencontre entre Polignac et Lambert-Sigisbert Adam date, selon Vleughels, de la visite à l'Académie du cardinal, le 19 janvier 1727. Polignac « voulut tout voir,

---

Cardinal Albano me pria de permettre au sculpteur dont il avoit vu l'ouvrage de lui restaurer une des plus belles figures antiques qui soit dans Rome et qu'on a trouvé il y a quelque temps. Je lui ai dit qu'il étoit le maître, mais cela par honnêteté ; si, après qu'il aura fini la figure qu'il a commencé […] ».

[118] *Correspondance de Voltaire et du cardinal de Bernis* p. 251–252, lettre de Bernis à Voltaire 1772. Cité dans Gilles Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières : Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe 1769-1791*, Rome, École Française de Rome, janvier 2011, n° 435, p. 257

[119] C.D.A.F., VII, pièce n° 2850 Poerson au duc d'Antin. Le 6 février 1725.

[120] C.D.A.F., VI, pièce n°2930, Poerson au duc d'Antin.

[121] Marbre. H. 0,74 m ; L 1,88 m. Potsdam, château de Sans-souci, Bildergalerie, Inv. Sk. 321. Anne-Lise Desmas, *Pierre de L'Estache (1688 ca.-1774) : un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux*, dans *Studiolo*, 1, 2002, site internet www.lestache.com.

[122] C.D.A.F., VII, pièce n° 2932. Vleughels au duc d'Antin. Le 10 août 1725.

fit l'honneur aux pensionnaires de monter et d'entrer dans toutes leurs chambres et de regarder avec plaisir la plupart des études qu'ils ont faites, dont il fut très content. Un des sculpteurs, nommé Adam, qui est Lorrain, lui fit voir deux bustes qu'il a travaillez, représentant une Amphitrite et un Neptune, qu'il a faits par étude. Ces deux morceaux lui plurent si fort qu'il les a pris pour orner son apartement[123] ». Depuis son arrivée à Rome, Polignac composait sa collection de marbres qui provenaient de fouilles faites à partir de 1728 dans la Villa Hadriana à Tivoli, puis à Rome et dans ses environs. Elle allait devenir une des plus renommées de son temps, par la découverte du groupe d'*Achille retrouvé par Ulysse au milieu des filles de Lycomède*[124] en 1729 près de la Via Latina et par celle de la *Joueuse d'osselets*[125] découverte à proximité de Saint-Jean-de-Latran en 1732. Le 13 octobre 1729, le cardinal, fier de ses découvertes, écrivait au secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Claude Gros de Boze (1680-1753), dont il était lui-même membre honoraire et glissait : « J'espère qu'un jour vous ne serez pas mécontent des petits trésors de cette espèce, que la terre de ce pays cy me fournit en les cherchant, c'étoit un vrai dommage qu'ils restassent ensevelis.[126] » Sur l'emplacement du palais de Néron, au mont Palatin et dans les ruines du palais de Marius, sur la voie Latine, entre Frescati et Grotta Ferrata vers l'antique Tusculum, furent extraits de nombreux fragments dont la plupart avaient souffert de leur enfouissement et dont certains allaient bientôt former la *Famille de Lycomède*. Polignac confia de nouvelles restaurations aux frères Lambert-Sigisbert et Nicolas-Sébastien (1705-1778) qui avaient gagné sa confiance comme restaurateurs depuis 1728[127]. Lambert-Sigisbert avait, selon Vleughels, restauré « un petit Faune pour Mgr le Cardinal de Polignac, où il a fait les bras, la tête et les mains. Quelques connoisseurs ont dit qu'il est heureux que la tête ait été perdue, ayant peine à croire que l'antique eût été aussi belle. La figure cependant est de bonne manière grecque ; S. É. est très satisfaite[128] ».

[123] C.D.A.F., VIII, pièce n° 3078. Vleughels au duc d'Antin. Jeudi 22 mai 1727.
[124] Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, n° inv. Sk 49, 50, 218, 221, 222, 497, 588, 593, 594
[125] Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, n° inv. Sk 494.
[126] Astrid Dostert, *La description historique des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour : une collection « romaine » sous le regard de l'érudition française*, Journal des savants, 2001, p. 95
[127] Henri Thiron, 1885, p. 49. Huberta Heres et Gerald Heres, *Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Zur Geschichte einer Statuengruppe*, Forschungen und Berichte, Bd. 20, 150 Jahre Staatliche Museen zu Berlin, 1980, p. 106 « Son biographe, Frère Faucher, écrit : « Un homme privé voulait construire un domaine entre Frascati et Grotta Ferrata. Lors de l'excavation des puits de fondation, il restait d'anciens murs épais et solides qui ne pouvaient être enlevés. Le cardinal est venu là-bas. […] Les fouilles ont été poursuivies et, après l'ouverture d'un mur très épais, il y avait un magnifique salon orné, entre autres, de dix statues de mouture naturelle, du plus beau marbre et du plus beau travail. Ils forment un groupe et décrivent l'histoire d'Achille, reconnue à la cour des Lycomes […]. Les statues ont été perturbées lors de leur découverte, comme c'est presque toujours le cas. Le cardinal l'a fait restaurer par un sculpteur français très habile qui travaillait à l'Académie royale de Rome. La manière dont cet artiste distingué réussit honorera à jamais son goût et sa capacité. »
[128] C.D.A.F., VIII pièce n°3220. Vleughels à d'Antin, le 10 février 1729. Non localisé.

Le *Mercure de France*, en octobre 1741 rapportait que Polignac, « jugeant, par différents ouvrages, que M. Adam avait formé son goût sur le plus précieux de l'antique », le chargea de restaurer les figures de la *Famille de Lycomède*. « L'artiste répondit aux vues du respectable et savant prélat et son ciseau ressuscita en quelque sorte cette famille antique. Et l'intelligence souveraine qui règne dans cette restauration a rendu presque impossible la distinction des parties anciennes et de celles dont M. Adam fut le créateur par une imitation de l'art grec aussi parfaite que raisonnée[129]». Cette publication, comme une réclame, annonçait le goût de l'époque et l'attitude d'un restaurateur, créateur, face au fragment antique. Vers 1730, la restauration de douze personnages, hélas non identifiés, de la collection Polignac était terminée dans l'atelier d'Adam[130]. La même année, le sculpteur écrivait au duc d'Antin pour lui annoncer son intention de participer au concours de la décoration de la nouvelle fontaine de Trévi. Parmi les concourants, se trouvaient Luigi Vanvitelli (1700-1773), Pietro Bracci (1700-1773), Nicola Salvi (1679-1751) et Bouchardon[131].

En 1732, Polignac était rappelé à Paris. L'année précédente, le cardinal avait confié l'exportation de ses sculptures à son restaurateur. Bloqués à Rome pour des conditions défavorables de transport maritime ainsi que par l'absence de permis d'exportation, les marbres demeurèrent dans les ateliers de l'Académie de France jusqu'en 1733 lorsqu'Adam fut à son tour contraint de quitter l'Italie sous l'impulsion du duc d'Antin qui s'étonnait qu'Adam restaure à Rome des figures destinées à Paris[132]. En 1732, Vleughels estimait qu'Adam en « avait bien pour deux ans à travailler pour restaurer les figures que M. le Cardinal de Polignac [avait] trouvées et achetées[133]». À Paris, il resta en contact avec Polignac dont les sculptures, finalement rapportées de Rome, n'étaient pas du tout restaurées ou en état d'être présentées avec de nouveaux socles et piédestaux. Si, au Palazzo Altemps de Rome le cardinal pouvait exposer sa collection dans la cour à arcades, il en était autrement dans l'Hôtel de Sully loué

[129] Henri Thiron, 1885, p. 50.
[130] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, 3 vol. p. 36. C.D.A.F., VIII pièce n°3418. — VLEUGHELS à D'ANTIN. « Le 2 may 1731. […] Adam et Bouchardon ont tout-à-fait quitté l'Académie et ont pris des ateliers dans Rome, l'un auprès de Saint-Pierre, où il travaille au portrait du Pape, à celui de M. le Cardinal de Rohan et à celui de M. le Cardinal de Polignac, et Adam restaure des antiques pour ce dernier, dont tous les balots partent et qui a fait venir un vaisseau exprès de Marseille à Civita-Vechia pour tout emporter. Tout le monde le regrette icy. […] »
[131] Hereward Lester Cook, *The Documents Relating to the Fountain of Trevi*, The Art Bulletin, Vol. 38, n° 3, 1956, p. 156. Henri Thiron, 1885, L'étude, aurait obtenu « tous les suffrages, et les juges du concours votèrent à l'unanimité sa prompte exécution. Mais, au dernier moment, de puissantes influences amenèrent l'abandon du projet » et Vanvitelli l'emporta. Le bénédictin lorrain Dom Augustin Calmet (1672-1757) attribua cette détermination finale au pape. p. 56-57
[132] Henri Thiron, 1885, p. 64. C.D.A.F., VIII pièce n°3525. leughels au duc d'Antin. « À Chantilly, le 20 avril 1732. C.D.A.F., VIII pièce n°3550. Adam, élève de l'Académie au duc d'Antin. « Le 3 juillet 1732. […] »
[133] C.D.A.F., VIII, pièce n°3518. Lettre de Vleughels au duc d'Antin, Rome 3 avril 1732.

après son retour à Paris en 1732. Grâce à la description de Moreau de Mautour, nous savons que Polignac avait transformé la grande chambre de l'appartement de la duchesse de Sully en salle des antiques[134]. Les arrivées successives des sculptures obligèrent ensuite le cardinal à exposer les pièces individuelles dans l'orangerie du jardin. Dès 1735 et jusqu'à sa mort, Polignac habita dans l'Hôtel de Mézières au Faubourg Saint-Germain où s'installait la noblesse en ce début de XVIII[e] siècle. Là, six salons et un vestibule étaient dévolus à l'exposition de la collection dont la description fut donnée dans le *Mercure de France* d'Avril 1735[135]. En 1738, la vente de la collection des sculptures du cardinal avait été décidée afin de renflouer le domaine familial endetté[136]. Cependant, jusqu'au décès du cardinal le 20 novembre 1741, Adam se vit confier des restaurations qu'il réalisait dans son atelier de la galerie du Louvre.

Afin d'accroitre le prestige de sa collection, Polignac avait probablement fait ajouter des figures à partir des dix fragments dans le but de créer la *Famille de Lycomède*, un thème assez courant sur les sarcophages romains et mis à la mode dans la première moitié du XVIII[e] siècle[137]. Le groupe s'inspirait de l'Iliade, lorsqu'Achille, qui doit mourir devant les murailles de Troie, est démasqué parmi les filles du roi de Skyros Lycomède, par Ulysse, lui-même travesti. Le groupe sculpté figurait donc Ulysse en marchand, Achille en longue robe avec lance et bouclier et autour d'eux la reine, ses six filles se parant de bijoux et Athéna tenant le jeune Pyrrhus, fruit des amours d'Achille et Deidamie[138]. La considération d'un fragment de robe sur un corps masculin orienta le cardinal et son restaurateur vers l'épisode de la famille de Lycomède et l'interprétation de toutes les statues en découla[139]. Le cardinal de Polignac entendait avec un tel groupe, rivaliser avec le groupe des *Niobides* dont des plâtres se trouvaient dès le XVII[e] siècle à l'Académie de France de Rome[140]. Les restauration d'Adam paraissaient totalement fondées et cohérentes, d'une virtuosité parfois supérieure à l'antique et davantage conformes au goût de

[134] Astrid Dostert, *Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich Geschichts und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im Februar 2009 vorgelegt von Astrid Dostert. Prof. Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer ; Prof. Dr. Adolf H. Borbein. Tag der Disputation : 6. Juli 2009, p. 101. Astrid Dostert, François de Polignac 2001, p. 62.

[135] *Mercure de France*, April 1735, pp. 691-96 Pour la description du groupe des *Filles de Lycomède*. Voir Annexes Vol. III, p. 3.

[136] Astrid Fendt, 2012, p. 24.

[137] François de Polignac(dir.), *La fascination de l'Antique 1700-1770 Rome découverte, Rome inventée*, Paris, Somogy, Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, 1998, p. 70.

[138] François de Polignac, 1998, p. 70.

[139] François de Polignac, « *Archéologie, prestige et savoirs. Visage et itinéraire de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742.* » in. Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian (éd.), *L'anticomanie. La collection d'antiquité aux 18[e] et 19[e] siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, pp.19-31. Haskell et Penny, 1988, pp. 52-55. Orietta Rossi Pinelli, *« La parabola del gruppo di Licomede, 1729-1829 »*, in. Salvatore Settis(dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, 1986, III, pp. 230-233.

[140] Florence, Galerie des Offices, n° inv. 298

l'époque. Avec cet ensemble, la collection du cardinal se trouvait « à la croisée entre la tradition esthétique classique et la naissance d'une archéologie autonome liée au mécénat pour la triple nécessité de la fouille, de la conservation et de la publication[141] ». Pour intervenir sur les marbres, Adam avait réalisé sur les fragments antiques des plans de coupe aux surfaces nettoyées et polies, destinés à recevoir les compléments modernes qu'il concevait.

L'époque durant laquelle le cardinal de Polignac demeura à Rome correspondait à un temps de profond bouleversement pour l'histoire des collections qui se formaient et se vendaient en parallèle d'un puissant renouveau de la recherche archéologique dans le Latium. Albani et Polignac, amis et rivaux, avaient chacun un rôle dans le développement de ces collections, le premier achetant des ensembles quand le second cherchait sans cesse à découvrir de nouvelles pièces. Dans les premières décennies du XVIII^{e} siècle, les papes avaient droit au tiers du produit de toutes les fouilles effectuées sur leur domaine. Ils pouvaient aussi empêcher l'exportation de toutes les œuvres jugées importantes et ce droit était fréquemment exercée ou détourné. L'ouverture du musée du Capitole en 1734 devait être un outil palliant au mouvement d'érosion qui touchait les grandes collections privées romaines dont les trésors étaient vendus à des étrangers. L'acquisition en 1732-1733, d'une partie de la première collection Albani que le roi de Pologne convoitait dans son intégralité, poussa Clément XII à interdire l'exportation des marbres antiques par l'édit du 10 septembre 1733. Parvenant finalement à contourner ce blocus, les marbres de Polignac n'arrivèrent à Paris qu'entre 1734 et 1736. En effet, il fallut la promesse du cardinal de se rendre à Rome en cas de nouveau conclave, pour que le camerlingue Annibale Albani, frère ainé du puissant cardinal Alexandre Albani, autorise finalement la sortie des derniers marbres de Rome qui se trouvaient au centre d'enjeux de goût et d'intérêts[142].

Dans les années 1730, l'antiquité était passée de mode à Versailles et les goûts de Louis XV étaient différents de ceux de son prédécesseur. En 1731, le roi n'avait pas répondu aux demandes d'achat de la collection du cardinal Alessandro Albani alors lourdement endetté et les 408 œuvres furent finalement achetées par le pape en décembre 1733. Vingt ans plus tard, trois sculptures antiques provenant de la Villa Hadrienne étaient aussi proposées au roi Louis XV par Jean-François de Troy pour la somme de 63 000 livres. Le directeur de l'Académie insistait sur le fait qu'on « ne peut rien ajouter à la beauté de ces morceaux, qui ont, de plus, l'avantage d'estre parfaitement conservés. Ce sont peut-être les seules statues antiques qui n'ayent point besoin d'être restaurées, les Lantin, l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Gladiateur

[141] François de Polignac, 1992, pp. 22-23.
[142] Dostert, 2001, p. 97-98

et toutes les figures du Capitole et du Vatican l'ayant été[143] ». L'offre fut déclinée. Les changements de goût de Versailles eurent des conséquences sur l'accueil fait à Paris de la collection du cardinal de Polignac – un des très rares ensembles d'antiques apportés en France au début du XVIII[e] siècle – bien que celle-ci eut suscité l'enthousiasme d'amateurs tels le président de Brosses et Joseph Spence[144]. Dès 1732, Voltaire exaltait les chefs d'œuvre du salon de Marius dans le *Temple du Goût*[145]. Entre 1735 et 1738, la description du groupe de la *Famille de Lycomède* évolua. A l'hôtel de Sully, le groupe ne comportait encore que dix figures et à l'hôtel de Mézières, une onzième figure apparut : celle d'une jeune femme ayant un genou à terre et paraissant se coiffer. Adam venait sans doute d'en achever la restauration. Depuis l'inventaire de 1738, cette statue fut incorporée au groupe en devenant une septième fille de Lycomède[146]. La nouvelle organisation du groupe révélait tout l'art de la mise en scène et la façon dont les statues avaient été arrangées par Lambert-Sigisbert Adam pour composer un véritable tableau dramatique[147].

Des fragments en attente de restauration demeurèrent dans l'atelier d'Adam jusqu'à la mort du prélat en 1742. La collection de Polignac devait être mise en vente pour rembourser les lourdes dettes accumulées par le cardinal. Les marbres furent adjugés à un prix assez faible avant d'être revendu avec bénéfices par le marchand et intermédiaire Mathieu François Petit au roi Frédéric II. Le seul ensemble de la *Famille de Lycomède* fut racheté par le monarque pour 100 000 livres auquel s'ajoutait la *Joueuse d'osselets* et l'ensemble de la collection du cardinal dont le catalogue présentant 311 lots, dont vingt-trois statues de marbre, avait paru en 1742[148].

Les sculptures, après un transport par bateau qui avait couté 24 000 livres, entrèrent la même année au château de Charlottenburg à Berlin. La collection avait ensuite été divisée dans les nouvelles résidences du roi. Le groupe de *Lycomède* fut exposé dans un temple antique dans le Neuen Palais de Postdam. Depuis Paris, les sculptures avaient voyagé dans de bonnes conditions et seules de petites restaurations complémentaires aux bustes furent réalisées par le

[143] CDAFR, pièce n° 4326, De Troy à Orry, 17 mars 1741.
[144] Dostert, 2001, p. 95
[145] François de Polignac, « *Archives de l'archéologie romaine du XVIII[e] siècle. Documents inédits sur les fouilles d'Anzio, de la via Latina et du Palatin (1711-1730) »*, in. *Mélanges de l'École française de Rome,* Antiquité tome 112, n°2. 2000, p. 630.
[146] Dostert, 2001, p. 136
[147] Dostert, 2001, p. 140-141
[148] *État et Description des Statues tant Colossales que de grandeur naturelle, & de demie nature , Bustes grands et moyens, & demi-Bustes, Bas-Reliefs de différentes espèces, Urnes a Colonnes, Inscriptions, & autres Ouvrages antiques, tant Grecs que Romains trouvés à Rome ; assemblés, & apportés en France par feu M. le cardinal de Polignac*. A Paris, de l'imprimerie de J. B. Coignard, Imprimeur du Roy, 1742. Voir Vol. III Annexes, p. 3.

sculpteur de la cour Johann Gottlieb Heymüller (1715-1763)[149]. Au XVII[e] siècle, des marbres de plus petites dimensions avaient été achetés par les rois de Prusse dans des collections hollandaises et en 1671, dans la collection du marchand d'Amsterdam Gerrit Reynst qui les avait rapportés de Venise[150]. L'influence de l'entrée des marbres de la collection de Polignac restaurés par les Adam et dans une moindre mesure par Edme Bouchardon fut immense[151]. Profitant de cette notoriété, François-Gaspard Adam (1710-1761), frère cadet de Lambert-Sigisbert se rendit à Postdam et devint le principal sculpteur de Frédéric II. Il y fonda un atelier de sculpture qui influença considérablement Johann Gottfried Schadow (1764-1850) et Christian Daniel Rauch (1777-1857)[152]. La collection achetée par Frédéric II de Prusse est répartie pour l'essentiel entre le département des antiquités des Musées de Berlin, où se trouvent la plupart des pièces majeures, et les châteaux de Sans-Souci et Potsdam.

En 1736 déjà, une *Fille de Lycomède* était reconnue comme la muse *Érato par* le peintre Johann Justin Preisler (1698-1771) qui travaillait à Rome dans le cercle du baron Stosch[153] . À son tour en 1761, Winckelmann, bien que n'ayant pas vu les statues, contesta le « caractère hétéroclite » du groupe. Konrad Levezow (1770-1835) – sous l'influence de Winckelmann – futur directeur de l'Antiquarium de Berlin en 1804[154], puis Ennio Quirino Visconti[155] contestèrent à leur tour les restaurations d'Adam et reconnaissaient des *Muses* dans les *Filles de Lycomède,* alors qu'*Achille* serait *Apollon citharède*. Visconti en 1807 remarquait que les sculptures – exposées Salle de l'Apollon au Louvre après les saisies de 1806 – étaient de tailles différentes bien que, selon lui, il était évident que ces sculptures avaient été faites pour être ensemble. Entre 1807 et 1815, Visconti et les administrateurs ne cherchèrent pas à entreprendre une nouvelle restauration du groupe[156] alors que de petites réparations aux mains de l'Euterpe

[149] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, 3 vol. p. 23
[150] Astrid Fendt, 2012, p. 23.
[151] *Enfant assis* ou *Pluton*, Berlin, Antikensammlung n° inv. 355. Voir chapitre suivant.
[152] Astrid Fendt, 2012, p. 45.
[153] Astrid Dostert, François de Polignac, *La description historique des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour : une collection « romaine » sous le regard de l'érudition française*, Journal des savants, 2001, pp. 140-141
[154] Konrad Levezow *Uber die Familie des Lykomedes. Eine Archäologisches Untersuchung*, Berlin, 1804. François de Polignac (dir.), 1998, p. 70.
[155] Ennio Quirino Visconti, *Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, […] conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807[…]*. Paris : Dubray, Imprimeur du musée Napoléon, 1807, notice n° 71. Ennio Quirino Visconti, *Opere […]*., vol. IV, Milano, 1831, *Monumenti de Museo Francese*, pp. 51-52.
[156] Ennio Quirino Visconti, *Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins, et objets curieux, conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807[…]*. Paris : Dubray, Imprimeur du musée Napoléon, 1807, notice n° 71. Landon, 1807, vol. 15 « On a réuni sur le n° 71 dix statues en marbre, représentant Achille à la cour de Lycomède ; elles sont antiques et ont été restaurées par un sculpteur français. » Ennio Quirino Visconti, *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti*…, vol. IV, Milano, 1831, *Monumenti de Museo Francese*, pp. 51-52. « Peut-être qu'un antiquaire aurait suggéré à l'artiste une autre idée, celle de rendre ces statues à leur ancien sujet ; car enfin on ne peut pas douter qu'elles n'aient représenté les muses avec Apollon citharède

de Berlin étaient envisagées au Louvre[157]. Était-ce dû à l'ampleur de la tâche et au manque de moyens, au prestige de la restauration d'Adam qui ne camoufla pourtant pas son style[158] ? En ce début de XIX[e] siècle, le sujet suscitait encore de l'intérêt puisqu'il avait été proposé en concours en 1801, par Goethe[159].

Le groupe, en réalité *Apollon et les Muses*, daterait de la seconde moitié du II[e] siècle et serait une copie d'un original attribué à Philiscos de Rhodes[160]. Le caractère masculin du corps dissimulé sous un vêtement féminin incita probablement Polignac avant Adam à envisager la restauration et l'organisation des sculptures autour de ce thème qui semblait plausible selon les connaissances du début du XVIII[e] siècle[161]. Christian Rauch allait concrétiser en 1829 les nouvelles restaurations envisagées avec l'archéologue Aloys Hirt (1759-1839)[162] et Konrad Levezow. Ceux-ci avaient condamné les restaurations d'un autre temps et qui avaient marqué dans la pierre les courants intellectuels et artistiques qui s'étaient succédés et affrontés en Europe[163]. Aujourd'hui, à l'exception de quelques têtes – *Deidamie* et *Ulysse* – conservées à Postdam[164], les anciennes restaurations d'Adam n'existent plus que par des moulages[165].

Polignac légua, en 1742, par testament, plusieurs marbres antiques à Adam en paiement de son travail de restauration. Un nombre assez élevé de marbres antiques de la collection Polignac étaient de simples fragments et des pièces très mutilées[166]. Le graveur et historien

---

et avec Bacchus habillé en femme, divinité qui accompagne souvent ces déesses, et à laquelle on avait consacré l'un des sommets du Parnasse.» Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels annexés par la France en Allemagne autour de 1800*, Édition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2003, vol. n°2, pp. 44-49, cat. n°71.

[157] Berlin, Antikensammlung, n° inv. Sk 218

[158] Anne-Lise Desmas, *Le ciseau et la tiare, les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*, Rome, Coll. de l'École française de Rome, 2012, p. 187

[159] Concours organisé par Goethe dans les *Propylées*. Rapporté dans le *Magasin Encyclopédique*, VI[e] année, T. 4, Paris, an 8, 1800, p. 109.

[160] Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, édition établie par Daniela Gallo, La Pochothèque, Le livre de poche, Paris, 2005, note n°104, pp. 749-750.

[161] Huberta Heres Gerald Heres, *Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Zur Geschichte einer Statuengruppe*, Forschungen und Berichte, Bd. 20, 150 Jahre Staatliche Museen zu Berlin, 1980, p. 109. Astrid Dostert, François de Polignac, 2001, p. 141. Astrid Dostert, *Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac*. […] 6. Juli 2009. Astrid Dostert, François de Polignac 2001, p. 62.

[162] Jürgen Zimmer, *Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften*, Jahrbuch der Berliner Museen, 41. Bd., 1999, p. 147

[163] François de Polignac, « *Archéologie, prestige et savoirs. Visage et itinéraire de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742.* » in. Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian (éd.), *L'anticomanie. La collection d'antiquité aux 18[e] et 19[e] siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, pp.19-31

[164] Stiftung Preussischer Schlösser und Garten Berlin-Brandeburg, Skulpturensammlung, *Ulysse* n° inv. Gk III 936 ; *Deidamie* n° inv. 1055.

[165] Paul Seidel, *Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen*, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 13. Bd., 4. H. (1892), p. 199

[166] Archives notariales, Minutier central, XCIL, 521, inventaire estimatif accompagnant l'acte de cession de ces antiques à Adam moyennant abandon de ses créances sur la succession du prélat, 20 novembre 1742. Pour la liste exhaustive des marbres, voir : Astrid Dostert, François de Polignac, 2001, p. 148. Douze sculptures en ronde bosse et une quinzaine de fragments de tête, buste et morceaux divers.

Pierre-Jean Mariette critiqua très vivement Adam – fait encore assez rare en cette première moitié de XVIII[e] siècle – qui, selon le savant, ne put jamais se défaire de la collection malgré tous les soins qu'il prît pour les annoncer. « Il les fit graver, et les planches ne furent pas reçues plus favorablement. Cet artiste mettoit dans tout ce qu'il faisoit, un goût sauvage et barbare, et ne se faisoit regarder que parcequ'on imaginoit que personne ne scavoit fouiller le marbre comme lui, et, pour le persuader, il faisoit en sorte que tout formoit trou dans ses ouvrages. Aussi les figures ont-elles plutost l'air de rochers que de tout autre chose[167] ».

En 1754, Lambert-Sigisbert Adam faisait éditer à Nancy son *Recueil de Sculptures Grecques et Romaines*[168]. Ce *Recueil* ou *Collection* annonçait la mise en vente de soixante-huit sculptures antiques trouvées dans les ruines du Palais de Néron au Mont Palatin, et dans celles du Palais de Marius. Le *Recueil* présentait des sculptures acquises par Adam à Rome ainsi que des antiques qui étaient encore dans son atelier à la mort de Polignac et qui lui avaient été cédées par ses héritiers en paiement d'arriérés[169]. D'autres sculptures antiques provenaient de la collection de Nicolò Maria Lercari, secrétaire d'Etat de Benoît XIII depuis 1726. Après restaurations, Adam chercha à les vendre en annonçant des origines parfois douteuses, car bien peu de fragments antiques provenaient réellement des fouilles entreprises par Polignac[170]. Le frontispice du *Recueil* – gravé en 1754, année de naissance de Bernard Lange, le futur restaurateur du Musée Central des arts – représente *Le Temps qui découvre les ruines du palais de Marius en 1729* . Il montre la découverte, en présence du cardinal de Polignac, des statues dans les ruines de la villa et l'*Achille* déjà pourvu de ses ajouts ultérieurs. À la planche n°36, une nouvelle *Fille de Lycomède* était mentionnée. Adam créa ainsi de nouvelles figures antiques faisant appel au goût artistique de son époque, la restauration baroque reprenant le style hellénistique des figures. Il était, en effet, dans les usages du début du XVIII[e] siècle, comme au siècle précédent, de donner aux torses, une richesse narrative afin que les figures nouvellement créées, puissent être décrites comme une reconstitution comportant des fragments antiques

[167] Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. T. 1, ouvrage publié... par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, J.-B. Dumoulin, Paris, 1853-1862, p. 10.

[168] Lambert-Sigisbert Adam, *Collection de Sculptures Antiques Grecques, et Romaines Trouvées à Rome dans les ruines des Palais de Néron, et de Marius. Les Originaux de cette Collection de Marbre sont chez le S[r]. Adam l'ainé Sculpteur ordinaire du Roy […]*, se vend à Paris, Joullain, Marchand d'Estampes, Quay de la Mégisserie à l'enseigne de la Ville de Rome, 1755. Frontispice de 1754.

[169] Au moins deux prix de restauration d'Adam sont connues, celles du *Phrygien* des planches 32 et 33 pour 240 livres et celle de *Diane figure drapée* planche n°34 pour 260 livres. Voir Astrid Dostert, 2009 ; Astrid Dostert, François de Polignac, 2001, p. 149.

[170] François de Polignac, *Archives de l'archéologie romaine du XVIII[e] s. Documents inédits sur les fouilles d'Anzio, de la via Latina et du Palatin (1711-1730)*, Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité tome 112, n°2. 2000, 642.

plutôt qu'une antiquité restaurée[171]. Les antiques restèrent dans l'atelier d'Adam jusqu'à sa mort et leurs mises aux enchères les 5 et 9 juillet 1759. Un « petit bas-relief du tombeau du jeune Néron gravé au frontispice des antiquités d'Adam » est identifié par Jean Naigeon en l'an 3 dans le dépôt de la rue de Beaune avant que sa trace ne soit perdue[172]. Les sculptures sont aujourd'hui dispersées de Malibu à Saint-Pétersbourg, avec pour exception, le *Persée* du palais du Luxembourg[173].

[171] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, 3 vol. p. 43
[172] A.N. F[17] 1192 D. Émigrés. « État actuel du Dépôt National des objets d'art et antiquités de la rue de Beaune […] 22 thermidor [an 3 ?] ».
[173] Martial Philippe, *« Adam et l'antique, le «Persée» du Luxembourg »*, in. Revue de l'Art, 1992, n°95. p. 71-72.

3) Sculpteurs et opportunités de restaurations

Charles-Joseph-Louis Foucou, Antoine-Denis Chaudet, Charles-Stanislas Canlers (1764-1812) et Pierre Cartellier ont essentiellement eu une carrière de création basée sur des commandes de sculptures. Cependant, tous ont été confrontés à des restaurations de sculptures antiques pendant le Directoire et l'Empire.

a) Charles-Joseph-Louis Foucou

Charles-Joseph-Louis Foucou ou Jean-Joseph Foucou ? Seuls les prénoms Joseph et Louis fixent une identité du sculpteur encore mal définie. Foucou, d'après Louis Tuetey, serait né à Riez en Provence le 7 juin 1739. Pour Clarac, « Louis Foucou, sculpteur, académicien en 1785 », aurait vécu entre 1736 et 1815[174] et il cite parmi ses productions, *Oreste et Iphigénie* un bas-relief sculpté pour le Louvre et une statue de *Bertrand du Guesclin*[175]. Le prénom Louis a peut-être été préféré durant la Restauration comme un hommage au retour des Bourbon.

Élève du sculpteur Jean-Jacques Caffieri, il obtint le prix de l'Académie en 1769 avec son interprétation de *Mucius Scevola bravant Porsenna*[176]. Il obtint son Brevet d'élève pensionnaire de l'Académie de France le 24 juillet 1771 et demeura à Rome jusqu'en octobre 1775[177]. Durant ces quatre années romaines, les directeurs de l'Académie ne mentionnent aucun de ses travaux ou de ses envois en France. Seule une « une perspective en deux volumes d'Andrea Pozzo » est rapportée dans les comptes de l'Académie en 1778[178]. Foucou étant déjà de retour en France, s'agissait-il d'un arriéré de paiement ? En 1777, le sculpteur exposait au Salon une *figure de nymphe*[179]. En 1785, un *Fleuve* en marbre – comme l'avait proposé avant

[174] Frédéric de Clarac, 1861, *Vol. 1*, p. 680.
[175] Frédéric de Clarac, *Description du Musée Royal des Antiques du* Musée Royal, Paris, 1820, p.98 ; Frédéric de Clarac, *Description du Musée Royal des Antiques du Louvre* […], Paris, 1830, p. 92.
[176] C.D.A.F.R., Vol Vol. 12, pièce 6247, note n°1.
[177] C.D.A.F.R., Vol. 12, pièce 6260. Du 24 juillet 1771. « Brevet d'élève pensionnaire de l'Académie de Rome pour le sr Louis Foucou, Sculpteur. Nous, marquis de Marigny, etc. Sur les bons témoignages qui nous ont été rendus de la bonne conduitte du sr Louis Foucou, natif de Riez, en Provance, âgé de 28 ans, élève de M. Caffieri, et de ses talens dans l'art de la sculpture qu'il a étudié tant sous led. sr Caffiery qu'à l'École des élèves protégés établie par Sa Majesté au Louvre à Paris, l'avons choisy et nommé pour être l'un des élèves pensionnaires de l'Académie royale entretenue à Rome pour le service de Sa Majesté, sous la conduite et discipline de M. Natoire, directeur d'icelle. En foi de quoy, etc. » C.D.A.F.R., Vol. 13, pièce n° 6694.
[178] A. N. O[1] 1949, Comptes de l'Académie de France à Rome, 1768-1792. Octobre 1778 payé au sieur Foucou 18 jours pour « une perspective en deux volumes d'Andrea Pozzo pour l'Académie. »
[179] Henri Thiron, 1885, p. 294. Peut-il s'agir des *Bacchantes* conservées à Londres, au sein de la Wallace Collection sous les n° inv. S35 et S36 ?

lui son maître Caffieri en 1759 – lui permet d'être reçu à l'Académie[180]. Deux bustes de *Puget* et du *Bailly de Suffren* en plâtre sont exposés au Salon la même année[181]. D'autres sculptures sont régulièrement présentées : en 1789, un modèle de la figure de *Bertrand du Guesclin* aujourd'hui conservée au château de Versailles[182] est exposé et, en 1791, c'est « une figure de femme pour une torchère en marbre » qui est exposé au Salon[183]. En 1801, Foucou reçoit 3000 Frs comme prix de sculpture du Concours général pour le modèle de la statue de *Pierre Puget*[184]. Une figure du peintre *Eustache Le Sueur* était montrée au Salon de 1804[185].

En 1790, les sculpteurs Moitte, Foucou, Boizot, Dejoux, Caffieri, Gois, Bridan, résidaient au Louvre. Rallié aux idées de David, Jean-Joseph Foucou est nommé à la Commission d'instruction publique, dans la section de sculpture, le 22 nivôse an 3 (11 janvier 1795])[186]. Antoine Mongez (1747-1835) et Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818) y siégèrent dans la section des antiquités. Foucou participait aussi aux travaux de la Commission des arts au côté d'Alexandre Lenoir et Jean-Honoré Fragonard. Le 18 pluviôse an 2 (6 février 1794), un décret compléta l'organisation de la Commission des arts en désignant nominativement ses membres et en les répartissant en douze sections d'après leurs attributions respectives, avec deux mille livres d'indemnité. Les membres qui recevaient un salaire pour d'autres travaux publics ou emplois étaient tenus d'opter pour l'une de ces deux indemnités et tous étaient obligés de se munir de certificats de civisme. Le règlement spécifiait aussi que les membres du Conservatoire du Muséum national faisaient automatiquement partie de la Commission des arts[187]. La séance du 25 nivôse an 3 (14 janvier 1795) est particulièrement

[180] Paris, musée du Louvre, R.F. 3979.
[181] *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre...*, Imprimerie des bâtimens du Roi, 1785, p. 53
[182] Le marbre ne sera terminé qu'en l'an 7. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 266e séance, aujourd'hui 13 thermidor an 7 (31 juillet 1799) […] » A. N. 2014 0044/42 et 2014 0044/44. Bernard Lange restaurera le monument en 1837. Lettre de Lange à Cailleux du 24/03/1837. Après que les ouvriers de l'atelier se soient déplacés à Versailles pour restaurer le statue de Du Guesclin, Lange demande une indemnité aux ouvriers pour « le déplacement et le zèle qu'il ont mis à leur ouvrage. » Mémoire de restauration, entre le 20/10/1836 et le 21/02/1837. Présents sur le chantier : Rousseau, Fessar, Turpin, Descours. Total 6 journées. Sculpture de Foucou à Versailles, achevée en 1799.
[183] *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre...*, Imprimerie des bâtimens du Roi, 1785, n°46
[184] Charles Paul Landon, *Précis historique des productions des arts, […]*, T. 1er, à Paris, Didot Jeune, an X, 1801, vol 1. Jugement des prix du concours général, pp. 25-27.
[185] Charles Paul Landon, 1804, vol 4, p. 138.
[186] Henri Thiron, 1885, p. 359-361. ; Nicholas Mirzoeff, *Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93*, Eighteenth-Century Studies, The Johns Hopkins University Press, Vol. 31, No. 2, Questions of Gender (Winter, 1997/1998), pp. 153-174.
[187] Louis Tuetey (éd.), *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts […]*, MDCCCCXII, p. LX. « Pour la dernières séance de nivôse an 4, le registre porte les signatures suivantes : Philopon, Fragonard, G. Olivier,

instructive sur le rôle que Foucou aura au sein du Comité d'instruction publique : procéder à la réception des tableaux et objets destinés au Muséum de Paris, dresser les inventaires des sculptures rassemblées dans les dépôts, mais aussi les manuscrits et objets d'art à retirer des ventes du mobilier national ou à mettre en vente[188]. À l'inverse, bijoux et effets en or et argent étaient mis en vente afin de recueillir 20 000 Francs qui serviraient à financer les premiers travaux du Muséum[189]. Sa fonction était aussi de rédiger les rapports relatifs aux propositions de création des artistes[190]. Avec Barthélémy, il fut chargé de dresser l'inventaire des marbres et statues provenant de la Bourse, alors déposés chez le citoyen Terrier[191]. Avec d'autres commissaires, dont Bonvoisin, Foucou alla en 1795 au château de Compiègne « pour y faire la visite des objets précieux » et s'assurer que tous les objets de sciences et d'arts y étaient bien conservés[192].

Le château de Fontainebleau, transformé pendant la Révolution en caserne et en hôpital, recélait, en 1795, des sculptures antiques et modernes que la Commission souhaitait voir transporter à Paris. L'année précédente, décision avait été prise de mettre en vente le Boudoir Turc, offert par Louis XVI à la reine Marie-Antoinette en 1777, « ensemble trop riche et trop fastueux pour des Républicains[193] ». À l'occasion du changement d'usage du château, les bas-reliefs, plaquages de marbres, colonnes, statues et cheminées avaient été enlevés, ce qui avait causé des dommages annoncés comme « mineurs uniquement par le déplacement des œuvres,

Lamarck, Molard, Buache, R.-G. Dardel, L. Langlès, Levesque, David Le Roy, Naigeon l'aîné, Lannoy, J.-T. Mercklein, Charles, Le Roy (sic), Foucou, Naigeon, Lelièvre, Beljambe. Fortin, Bonvoisin, Lenoir, Barbier. »

[188] Louis Tuetey (éd.), *Procès-verbaux […]*, vol. II ; du 5 nivôse an III au 5 nivôse an IV, 19 prairial an III (17 juin 1795), p. 272 « Les citoyens Barrois, Barbier, Bonvoisin, Naigeon, Lamarck et Foucou sont invités à se réunir primidi pour faire un rapport sur les avantages qui résulteraient pour la République de la vente de quantité d'objets qui encombrent les Dépôts littéraires et autres, qui ne peuvent à raison de leur mérite figurer dans un Muséum national, et de l'acquisition de plusieurs autres monuments précieux que la loi restitue aux veuves ou parents des condamnés, et dont il serait très important de traiter de gré à gré. »

[189] A. N. F^{21} 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3. Voir vol. III, Annexes.

[190] Louis Tuetey (éd.), *Procès-verbaux […]*, vol. II ; du 5 nivôse an III au 5 nivôse an IV, Imprimerie Nationale, Paris, MDCCCCXVII, 14 janvier 1795, pp. 54-55. Foucou s'occupa, entre autre, d'un projet de monument à la mémoire de Gresset pour la ville d'Amiens. Autre exemple propre à la période : « Dardel, Dupasquier et Foucou font un rapport dont la Commission avait été chargée par le Comité d'instruction publique sur la pétition du citoyen Stouf, qui propose de métamorphoser une statue de Vincent de Paule, dont il avait été chargé par l'ancien gouvernement, en une figure symbolique de la Vérité qui, cherchant le jour, se débarrasse de son voile et découvre l'innocence opprimée. Les conclusions du rapport sont qu'il soit accordé à cet artiste une somme de 3000 livres pour faire un nouveau modèle. La Commission adopte ces conclusions et arrête le renvoi du rapport au Comité. » p. 127.

[191] Louis Tuetey (éd.), MDCCCCXVII, séance du 5 thermidor an 3 (23 juillet 1795), pp. 301-304.

[192] Louis Tuetey (éd.), MDCCCCXVII, séance du 15 floréal an 3 (4 mai 1795), pp. 237-238.

[193] A. N. F^{17} 1269 « Liberté égalité, le 30 prairial an 2^{e} Rapport fait à la commission temporaire des arts par le citoyen Bonvoisin, l'un de ses membres sur la mission dont elle l'avait chargé par son arrêté du 15 prairial, tant à Fontainebleau qu'aux districts qui sont sur la route, accompagné en vertu du même arrêté des citoyens Thibaudot […] Bourdon Expert […] Sellier, marbrier. […] » Voir Vol. III Annexes.

effectué par des gens peu exercés à ces sortes de travaux[194] ». Bonvoisin avait été le premier à se rendre à Fontainebleau. Il relevait, dans un rapport non daté, une première liste de sculptures susceptibles d'orner le Museum Central.

> « Les chiffres indiquant les articles du procès-verbal dont tous ces objets sont tirés, et ce signe * indique les plus beaux. Savoir :
>
> N°1 Trois statues antiques en marbre blanc de 6 pieds de proportion représentant, l'une un Bacchus, l'autre un Berger, la troisième, un Consul Romain. Cette dernière a besoin de restauration. […][195]
>
> N°19* Trois petits bas-relief antiques de marbre blanc[196].
>
> N°25 Deux bustes antiques de bronze ; huit figures idem, savoir * le Mercure, * l'Apollon du Belvédère, une Vénus, * le Laocoon et * Hercule Commode, […].
>
> N°27* Une statue de Diane en bronze moulée sur l'antique.
>
> N°29* Trois masques antique de marbre blanc.
>
> N°30* Six statues antiques de marbre blanc[197].
>
> N°32* Le Tireur d'Épine en bronze moulé sur l'antique […], * un fragment de bas-relief antique en marbre, représentant une figure en trophée[198] […]
>
> N°38 Un chapiteau composite de marbre blanc, quatre figures antiques idem, ayant besoin de restaurations[199] ; * une figure antique idem, représentant la Nature, un Apollon idem[200] ».

En plus de ces sculptures, devaient s'ajouter cinq statues antiques mutilées, « dont l'une représente une Cléopâtre assez belle[201] », plusieurs fragments de statues, bas-reliefs, bustes tombeaux antiques [202], une *Vénus* antique mutilée « dont les cuisses et les jambes sont modernes », « une grande quantité d'objets qui, quoique mutilés, portent l'empreinte du goût sévère de la pureté du style antique[203] ». Les membres de la Commission temporaire des arts

---

[194] A. N. F[17] 1197/2 « Le 22 thermidor de l'an 3 de la République Une et Indivisible. Rapport du Directoire de la Commission Temporaire des arts […]sur les dégradations du ci-devant château de Fontainebleau. »

[195] A. N. F[17] 1269. Rapport de Bonvoisin du 17 prairial an 2. Ces trois sculptures se trouvent dans la cour du Cheval Blanc au bas du grand perron sur les piédestaux des fontaines. Dans la niche de droite se trouve la « figure mutilée, de marbre blanc ayant besoin de restaurations représentant un Consul Romain. » Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1112.

[196] A. N. F[17] 1269. *Ibidem* « Appartement de la ci-devant Reine. Seconde antichambre. Trois petits bas-reliefs antiques, incrustés dans la cheminée, et encore trois autres en marbre. »

[197] A. N. F[17] 1269. « Cour des fontaines. Six statues antiques de marbre blanc, et sept bustes idem. »

[198] [198] Jean-Luc Martinez, n° 927 inv. de 1810 ? p. 458

[199] A. N. F[17] 1269. « Quatre figures antiques de marbre blanc mutilées. Une figure représentant la Nature idem, un buste de Lucius Verus. Un Apollon debout en marbre. »

[200] A. N. F[17] 1269 S.L.N.D. « Fontainebleau. Note des principaux objets d'art et énoncés dans le procès-verbal fait à Fontainebleau en vertu de l'arrêté de la commission temporaire des arts du 15 prairial, et à elle remis le 30 du même mois par le citoyen Bonvoisin ; lesquels objets peuvent servir à orner le Museum. […] » Non localisé. Martinez, n° 394 inv. de 1810 ?

[201] Martinez, n° 366 inv. de 1810 ? Si tel est le cas, œuvre non restaurée au Louvre ?

[202] Dont Paris, musée du Louvre *Diogène*, n° inv. Ma 49. Martinez, dont n°522 inv. de 1810, p. 279 ?

[203] A. N. F[17] 1269 Fontainebleau, du 21 vendémiaire l'an 3 de la République. Rapport de Dardet et Bonvoisin, chargés par la Commission temporaire des arts d'examiner de nouveau les objets mis par elle en réserve dans le ci-devant Château de Fontainebleau, et de déterminer ceux d'entre eux qu'il est instant de faire transporter à Paris. » Voir Vol. III Annexes.

étaient attentifs aux œuvres conservées à Fontainebleu depuis qu'au mois d'août 1795, s'était déroulé un événement qui avait suscité un certain émoi dans leurs rangs : les dégradations commises par des gendarmes sur des sculptures mises en caisse et prêtes au départ pour Paris[204]. Foucou, missionné sur place pour constater les dommages estima finalement que les dépenses en réparations n'excèderaient pas la somme de mille livres et que seules d'anciennes restaurations avaient été dégradées[205].

Au sein de ces commissions, Foucou fréquenta Alexandre Lenoir, conservateur du Musée des Monuments français ouvert au public en 1795 dans le couvent des Petits-Augustins. Ce dernier lui confia diverses restaurations de marbre dans la salle des sculptures du XVII^{e} siècle. Le 28 floréal an 5 [17 mai 1797], Lenoir remettait la statue antique de *Bacchus*[206] provenant du jardin de Richelieu aux administrateurs du Muséum[207] et Probablement apporté de Rome en 1633 pour décorer le château du cardinal de Richelieu en Poitou.

Louis-Armand de Wignerod du Plessis, maréchal de Richelieu (1696-1788) le fit déplacer en 1748 avec un groupe d'une douzaine de sculptures à Paris. Quarante-six années plus tard, en 1792, le *Bacchus* est « déterré pour ainsi dire de chez l'Héritière de Richelieu », rue de l'Union, Faubourg du Roule par Lenoir[208] . Ce dernier note qu'il « étoit en morceaux et sur le point d'être vendu à vil prix, ainsi que les deux *Esclaves* de Michel-Ange[209] ». Lenoir fît restaurer le prestigieux *Bacchus* par Foucou avant mai 1797 et c'est probablement lui qui proposa l'ajout du thyrse visible sur la gravure du *Musée des Monuments français*. Le conservateur du Musée des Monuments français n'était pas le seul à solliciter ce sculpteur et nous retrouvons le nom de Foucou dans des travaux de plâtrerie tout au long des comptes rendus des séances du conseil du Musée Central. La restauration du Bacchus, avec du plâtre, aurait pu être faite de manière temporaire par ses soins et d'autres réparations et petites restaurations lui furent probablement confiées.

En mai 1798, Foucou proposait le modèle du tombeau à ériger en mémoire de l'assassinat, en janvier 1793, de Bassville à Rome[210]. Deux ans plus tard, il était choisis avec dix-neuf autres sculpteurs pour réaliser un buste de grand homme, et c'est celui du général Auguste Picot de

[204] A. N. F^{17} 1269 « Fontainebleau, ce 2 thermidor l'an 3eme de la République. Voir Vol. III Annexes. « La municipalité de Fontainebleau aux citoyens composant le Directoire de la Commission temporaire des arts […]. »
[205] A. N. F^{17} 1269 « Fontainebleau, ce 2 thermidor l'an 3eme de la République ». Voir Vol. III Annexes.
[206] Voir vol. II Corpus p. 43.
[207] Louis Courajod, *Alexandre Lenoir son journal et le Musée des monuments français*, Honoré Champion, Paris,1878, vol.1, n° 837, p. 117.
[208] Alexandre Lenoir, *Notice*, 1795, n°193, p.36
[209] Alexandre Lenoir, *Notice, op.cit.* « Une statue antique, grecque, de grandeur naturelle, de marbre blanc, représentant un Bacchus, de la main droite tenant son thyrse, et de l'autre une grappe de raisin : sa couronne de lierre, est d'une délicatesse et d'un fini inconcevable. »
[210] C.D.A.F.R., Vol. 17, pièce 9747.

Dampierre (1756-1793) qui lui échût[211]. En septembre 1804, il projetait de réaliser par souscription, un groupe statuaire figurant *un jeune homme et l'abbé de l'Épée*.[212] Sur l'Arc de Triomphe du Carrousel, qui représente une véritable anthologie de la sculpture française des années 1801-1808, Foucou sculpta seulement, en 1806, un *chasseur de cavalerie*[213]. Il travailla de 1806 à 1810 à la colonne de la Grande Armée place Vendôme à Paris[214]. Les dernières années de sa vie sont aujourd'hui moins documentées mais ces éléments permettent de dresser le portrait d'un sculpteur polyvalent dont la création demeurait l'activité principale tout en étant actif dans les administrations et commissions antérieures à l'organisation du Musée Napoléon.

b) Canlers, Delafontaine et la restauration des bronzes antiques

Charles-Stanislas Canlers (1764-1812) avait étudié à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris où il avait été l'élève du sculpteur Claude Dejoux. Au cours de sa carrière de fondeur de bronze, Canlers avait été payé 10 000 Francs en 1808 pour la fonte de 15 bustes de Napoléon I^{er} d'après le modèle créé par Antoine-Denis Chaudet[215]. En 1807, Canlers avait été occupé à la très importante restauration faite aux éléments du *Quadrige de la porte de Brandebourg*. Le groupe monumental figurant la déesse de la Victoire sur un char tiré par quatre chevaux avait réalisé par Johann Gottfried Schadow en 1793-1794. Formé de cuivre, il avait souffert lors de son démontage et de sa descente depuis la Porte de Brandebourg qui était à la fin du XVIII^{e} siècle une des portes d'entrée de Berlin. Le monument avait été érigé par Carl Gotthard Langhans (1732-1808) pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II entre 1788 et 1791. Le *Quadrige*, trophée des victoires de Napoléon I^{er}, devait être placé en bonne vue dans la capitale de l'Empire napoléonien et les « avaries » détectées dans les différentes parties de la sculpture devaient être comblées. Sur un premier budget de 30 000 Francs pour les encadrements et restaurations des tableaux et statues venus d'Allemagne, plus des deux tiers furent dépensés pour les travaux de réparation aux quatre chevaux, au char et à la Victoire. Des ateliers spécifiques situés dans l'Orangerie du Muséum et dans la salle des Menus Plaisirs furent

[211] A. N. 20150282/13 « 332^{e} séance, aujourd'hui 5 germinal an 8 [26 mars 1800] » Voir Vol. III Annexes. Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture Antique […]*, Paris, 1861, *Vol* VI, p. 209, n°3575B.
[212] *Journal des arts, des sciences et de littérature*, n° 415, 5 floréal an 13, p. 168.
[213] Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture Antique […]*, Paris, 1861, *Vol. 1*, p. 622 ; CAILLEUX Jean, *Aspects of Neo-Classicism in France*, The Burlington Magazine, Vol. 115, No. 840 (Mar., 1973), p. xii.
[214] Louis Tuetey, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts […]*, vol. 1 ; 1er septembre 1793 au 30 frimaire an III, Imprimerie Nationale, Paris, MDCCCCXII, p. IX.
[215] A. N. O^{2} 839. Voir Vol. III Annexes.

aménagés[216]. Malgré ces efforts, le quadrige ne sera jamais été exposé à Paris et demeura dans des caisses jusqu'à l'entrée des troupes du général Blücher en 1815.

Entre 1807 et 1810, les administrateurs du Musée Napoléon le chargèrent d'au moins trois restaurations sur des bronzes antiques. La principale restauration de Canlers porta sur l'*Orant* ou *Jeune athlète*, de Berlin[217]. Ce bronze de grandeur naturelle, découvert au début du XVIII[e] siècle dans la région de Naples, était entré dans les collections de roi de Prusse en 1747, puis exposé au château royal de Berlin, à partir de 1786, où Denon le saisit en 1806. Dès l'année suivante, L'*Orant* était exposé au Louvre dans la Salle de Diane. Il eut ensuite l'honneur d'être placé aux côtés du *Laocoon* jusqu'en 1815. L'apparence de l'*Orant* n'a pas été modifiée par Canlers. Le mémoire de son intervention est assez précis, Canlers apporta au bronze, une stabilisation intérieure de la tête et des bras par le placement d'un « croisillon et un boulon[218]». Pour y parvenir, il procéda à l'enlèvement du noyau intérieur, caractéristique des bronzes creux. Les bras qui étaient « cassés dans différents endroits » furent aussi rajustés tout comme les pieds « crevés » lors de la fonte du bronze ; le noyau ayant, selon Canlers, explosé par la chaleur et les dégazages. Son travail avait été rétribué par Denon 795 Francs[219] et la qualité de son intervention a été confirmée en 1994 par des analyses sur les différentes étapes de restauration de ce célèbre bronze[220]. En 1810, les conservateurs du Musée Napoléon le rappelèrent et au moins deux interventions de ce sculpteur sont attestées en 1810 pour les réparations de deux vases de forme Médicis en bronze, hélas non identifiés, pour lesquelles Canlers reçut 96 Francs[221].

---

[216] A. N. O^2 847. Voir Vol. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. « Mémoire des ouvrages faits au quadrige de la Porte de Brandebourg à Berlin pour les réparations occasionnées par la dépose et le transport à Paris. Les ouvrages faits en 1807 sous les ordres de M. Denon, Directeur Général du Musée Napoléon […] par Canlers, fondeur ciseleur rue Meslée n°29, […]» A. N. O^2 835. Musée Napoléon. Compte des recettes intérieures. An 1808. « Au sieur Canlers pour solde de ses travaux relatifs la réparation du quadrige de la porte de Brandebourg 8492. […] » A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution, 1809. Envois des tableaux et statues de la Galerie de Cassel, note au Directeur général. S.L.N.D. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960 « Mémoire des ouvrages faits au quadrige de la Porte de Brandebourg à Berlin pour les réparations occasionnées par la dépose et le transport à Paris. » Voir Vol. III Annexes.

[217] Voir Vol. II Corpus, p. 264. Berlin, Staatliche Museen Kulturbesitz, Antikensammlung, n° inv. Sk2.

[218] Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels annexés par la France en Allemagne autour de 1800*, Édition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2003, vol.1, pp. 336-337. Noémie Étienne (dir.), *La restauration des œuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815 : pratiques, transferts, enjeux*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Genève en octobre 2010, Léonie Hénault, *Introduction*. *CeROArt* [Online], HS | 2012, Online since 16th April 2012.

[219] A. N. O^2 839 Canlers « Note d'horaires du 9 juin 1807. Monsieur Vivant Denon, Directeur du Musée Napoléon […] Canlers a restauré sur l'invitation de monsieur Lavallée et sous vos hospices. » Cité dans Bénédicte Savoy, 2003, vol.2, n° 36, pp. 28-29.

[220] Bénédicte Savoy, 2003, vol. 1, p.337.

[221] A. N. O^2 839 Le 29 décembre 1810, Note de Canlers « Je soussigné reconnaît avoir reçu de la Direction du musée Napoléon la somme de 96 Fr. pour avoir raccommodé deux vase en bronze forme Médicis et qui étoient fracturés. […] Signé Canlers, Denon » Voir Vol. III Annexes.

Canlers n'a pas été le seul restaurateur à travailler à la remise en état des bronzes antiques exposés dans les salles du Musée Napoléon. Pierre-Maximilien Delafontaine (1774-1860), fils de Jean-Baptiste-Maximilien Delafontaine (1750-1820), syndic de la corporation des fondeurs-doreurs-graveurs parisiens commença une carrière de peintre et exposa aux Salons de 1798 à 1802 après s'être formé dans l'atelier de Jacques-Louis David[222]. C'est en 1802 qu'il débuta sa carrière de bronzier. Après la chute de l'Empire, il travailla à la décoration du Louvre. Durant les règnes de Louis XVIII et Charles X, il produisit différents bronzes d'ornements pour Pierre François Léonard Fontaine et réalisa les fontes de sculptures de James Pradier ou François Rude[223]. En 1808, Delafontaine restaura un buste en bronze pour la somme de 192 Francs. À cette occasion, il livra un mémoire détaillant ses interventions de ciselure et le montage et ajustage des cheveux, du front, des joues, du menton et du col jusqu'au bas du buste, ainsi que des raccords de dorure et la création d'une patine vert antique reproduisant les oxydations du bronze[224]. L'inventaire de 1810 ne décrit que trois bustes en bronze doré mais seul celui d'*Antonin Pie* est dégradé tel que le décrit Delafontaine[225]. Le faible coût de son intervention nous pousse à croire qu'un remontage des parties, en plus de la patine, a été fait avant l'exposition du buste dans les salles du musée en 1809[226]. La grande implication et le sérieux avec lequel sont menées, sous l'Empire, la restauration des œuvres les plus prestigieuses conquises en Allemagne s'envisage aussi pour ce bronze venu d'Italie. Les mémoires de ces quatre restaurations de bronze et cuivre sur des sujets de tailles très variées (du groupe au vase) permettent de se faire une idée des coûts généraux des fondeurs et restaurateurs de ce type d'œuvre.

[222] L'incertitude demeure pour déterminer qui du père ou du fils réalisa cette intervention.
[223] Sophie Descamps-Lequime, Benoît Mille, Dominique Robcis, Nathalie Balcar, *Child with a Bulba in the Louvre. History of the Reconstruction and Restoration of an Ancient Bronze*, In. Erik Risser, David Saunders, *The Restoration of Ancient Bronzes, Naples and Beyond*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2013, p. 89.
[224] A. N. O^2 839 « Arrêté suivant le prix convenu à la somme de cent quatre-vingt-douze francs. Paris, ce 31 mai 1809. E. Q. Visconti. […] Pour acquis de la somme de cent quatre-vingt-douze francs. Delafontaine. »
[225] Martinez, Inventaire de 1810, n^{os} 1212 [Munich, Antikensammlung] ; 1213 [Munich, Glyptothèque, n° inv. Gl457] et 1223 [Parme] . Buste d'Antonin Pie, Parma, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. n. B1 559 ? n° 1223 inv. de 1810
[226] Louis Petit-Radel, 1805, T.3, n° XLVIII.

c) Antoine-Denis Chaudet

Élève de Jean-Baptiste Stouf, puis d'Étienne Gois père – qui réceptionnait le courrier de Lange lors de son arrivée à Paris en 1794[227] –, le sculpteur Antoine-Denis Chaudet remporte en 1784, le premier prix de Rome dont le sujet était *Joseph vendu par ses frères*. À son retour en France, après quatre années passées dans la Ville Éternelle, Chaudet est agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1789. Nommé membre de l'Institut en 1805, il devient le 1er février 1810, quelques mois avant sa mort, professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris, en remplacement de Louis-Jean-François Lagrenée l'Aîné et aura pour successeur François-Frédéric Lemot. Outre le fameux buste de Napoléon Ier – dupliqué de manière quasi-industrielle en marbre et en série plus limitée par Canlers[228] afin d'être envoyé dans les préfectures – et le *Napoléon Ier en imperator* érigé en 1810 à Paris pour couronner la colonne de la Grande Armée place Vendôme, ses sujets élégiaques et antiquisants, toujours gracieux et expressifs, étaient remarqués et appréciés par le milieu des artistes sous l'Empire. Exposé au Salon de 1802, le modèle en plâtre du délicat *Amour prenant un papillon*, sera achevé en marbre par son ami Pierre Cartellier et présenté au Salon en 1817 avant d'être acquis par Louis XVIII[229].

À ce jour, seule la restauration de la *Messaline portant Britannicus enfant*, marbre antique, est attribuée à Chaudet[230]. Les circonstances de l'entrée dans les collections royales et son installation dans le parc de Versailles de la *Messaline* ne sont pas connues, tout comme ne l'était, durant de longues années, son identité. Thomassin, par exemple, la considérait comme « Une Madone » et les commissaires Moitte, Dufourny, Pajou et Barthelemy voyaient un portrait dans cette « Statue de femme drapée, tenant un enfant.[231] » Ce n'est que dans les premières années du XIXe siècle que Visconti remarqua que la draperie soutenant et entourant le jeune enfant « présentoit, dans son agencement, un jet absolument pareil à celui de ces draperies symboliques de Jupiter […] cet enfant, déjà placé au rang des dieux mortels, était donc né dans la pourpre : Britannicus est le seul prince de cette époque qui ait joui d'un tel avantage […].[232] » L'interprétation de Visconti est toujours admise et a depuis été consolidée. Dès l'an 6, la statue avait été remarquée par sa qualité et il est décidé, le 16 novembre 1799 que,

[227] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, Paris, le 20 germinal an II [9 avril 1794]. N° inv. 67-62-9.
[228] Les deux versions se trouvent régulièrement présentées en ventes publiques.
[229] Paris, musée du Louvre, n° inv. LL56.
[230] Voir Vol. II Corpus, p. 102. Paris, Musée du Louvre, n° inv. MR 280, Ma 1224.
[231] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [6 décembre 1799]. Voir Vol. III Annexes.
[232] Jacques-Maximilien Bins, comte de Saint-Victor, II, 1821, non paginé. Voir aussi Visconti, 1817, n° 142.

pour suppléer « au non transport en France des objets en sculpture de la Villa Albani à Rome », plusieurs statues provenant de Versailles, dont une « femme tenant un enfant » seraient apportées à Paris[233]. Elle ne sera exposée qu'en 1815 dans la Salle de Diane.

En 1788, l'état des restaurations nécessaires aux statues des jardins de Versailles, rédigé par Duprez, mentionne au pourtour du Bassin d'Apollon « Une femme qui porte un enfant… cette figure est tellement ruinée qu'elle est en danger de tomber faute de plinte[234]. » Duprez ne donne cependant pas d'éléments plus précis pour connaître l'état exact de la statue et savoir, par exemple, si la main droite de *Messaline* était déjà relevée comme nous la voyons aujourd'hui. La restauration du marbre pourrait avoir connu deux phases. Bins de Saint-Victor, souvent cassant vis-à-vis des restaurateurs, nous donne, dans sa notice, de précieuses informations sur une première intervention par Antoine-Denis Chaudet.

> « La main droite et les doigts de la gauche, plusieurs portions de draperie, la tête de l'enfant et ses pieds, sont des restauration modernes, mais des restaurations habilement faites, et qui seront sans doute remarquées avec intérêt, lorsqu'on saura qu'elles furent exécutés, dans sa jeunesse, par l'auteur du *Cyparisse*[235], par ce Chaudet qu'une mort prématurée a enlevé à la France, au moment même qu'un tel chef-d'œuvre venoit de le placer au rang des premiers sculpteurs de son siècle.[236] »

Puisque faite « dans sa jeunesse », cette restauration de Chaudet n'a très certainement pas été faite à son retour de Rome en 1789. Duprez était chargé des restaurations des collections de la Couronne et la déclarait ruinée. C'est vraissemblablement vers 1800, lors de l'arrivée du marbre au Louvre que la *Messaline* aura été complétée. La main droite de l'impératrice – qui, sur la gravure de Thomassin en 1723 tendait du raisin à son enfant – serait-elle de Chaudet ? Est-ce aussi à cette époque que les traces de polychromie évoquées par le comte de Clarac ont été effacées[237] ? La seconde phase de restauration, ou du moins le passage dans l'atelier des restaurateurs du Louvre est attesté par une note de Bernard Lange donnant les mesures de la statue[238]. La plinthe, qui manquait en 1788, a-t-elle été faite dans les ateliers du Louvre ? Si

---

[233] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume. « 294^{e} séance, aujourd'hui 25 brumaire an 8 [16 novembre 1799]». Voir Vol. III Annexes.

[234] A. N. O^{1} 2087 Marbres Ancien Régime Année 1788 : Sculptures du château et jardin de Versailles. « Etat indicatif formé par le sieur Duprez, sculpteur des restaurations qu'il jugerai nécessaires […]. Mémoire des entretiens annuels et des restaurations […] ordonné par M. le comte d'Angivilliers […] Pourtour du Bassin d'Apollon : […] 7 statues antiques : […]. » Voir Vol. III Annexes.

[235] *Cyparisse pleurant son faon chéri*, 1798, musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau. Clarac, *Musée de sculpture 1826-1853*, I, p. 445

[236] Jacques-Maximilien Bins, comte de Saint-Victor, II, 1821, non paginé.

[237] Clarac, *Musée Royal*, 1816, « La dernière restauration de ce groupe, qu'on avoit placé dans les jardins de Versailles, a été dirigée par feu M. Chaudet. La tête est finement exécutée ; mais les draperies, quoiqu'agencées avec un grand goût, sont d'un travail médiocre : elles étoient peintes. »

[238] BnF, Papiers de Visconti, NAF 5980. Mélange de sculpture antique. Fol. 129, Papier S.L.N.D. de la main de Lange. « Le groupe de Messaline et Britannicus a 6 pieds d'hauteur et 4 pouces de plinthe ce qui fait 6 pieds 4

cette intervention, plus ingrate, revenait à Lange, elle n'en demeurait pas moins essentielle pour l'installation définitive de la sculpture dans les salles du musée en 1815.

d) Pierre Cartellier

Toussaint-Bernard Émeric-David et Antoine Quatremère de Quincy appréciaient le style de Pierre Cartellier et les deux auteurs lui consacrèrent des notices élogieuses. « Philippe, serrurier-mécanicien, esprit inventif, mais simple ouvrier et dénué de toute ressource pécuniaire, […] favorisa de toute sa puissance l'émulation[239] » de son fils, le sculpteur Pierre Cartellier qui commença sa formation à l'École gratuite de dessin de Paris et entra ensuite dans l'atelier de Charles-Antoine Bridan. A la mort de son père, Pierre Cartellier travailla à la sculpture de modèles de pendules et des ornements d'orfèvrerie et de bronzerie ; « mais il fallait aussi remporter le grand prix aux Écoles royales : c'était là un point capital pour son avenir[240] ».

Par deux fois, le sculpteur échoua et jamais « les ambitions rivales, qui ne manquent guère les occasions de révéler les côtés faibles de leurs antagonistes, ne s'aperçurent que l'éducation de M. Cartellier avoit été privée de cette influence salutaire des œuvres de l'antiquité dans leur pays natal ; influence qui, semblable à celle du soleil de printemps sur les productions de la nature, concourt aussi activement, dans le jeune âge, au développement et à la qualité des fruits de l'imitation[241] ». À deux reprises, Cartellier se présenta au concours de Rome et par deux fois il échoua. Il lui fallut « entrer en lutte, sans avoir vu l'Italie, avec de jeunes maîtres nourris pendant cinq années de l'étude des plus précieux trésors de l'antiquité. Mais, s'il ne vit pas l'antique, on peut dire qu'il le devina[242] ». Seul un prix d'encouragement au Salon de 1793, lui fut décerné.

Sculpteur en vue durant l'Empire, Pierre Cartellier est chargé de réaliser le bas-relief de la *capitulation d'Ulm* sur la façade de l'Arc de triomphe du Carrousel. Proche de Dominique-Vivant Denon, dont il fera le portrait en bronze qui ornera sa tombe au cimetière du Père-

---

pouces. La largeur de la plinthe 2 pds. 3 pouces. N'ayant point de mètre en ce moment je me suis servi du pied du Roi, ancienne mesure d'usage. »

[239] Toussaint-Bernard Émeric-David, *Vie des Artistes anciens et modernes, architectes, sculpteurs, peintres, verriers, archéologues, etc*., réunis et publiés par les soins de M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob), Charpentier Paris, 1853, imprimerie Gerdès, p. 346.

[240] Toussaint-Bernard Émeric-David, 1853, p. 346.

[241] Antoine Quatremère de Quincy, *Recueil de Notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut par M. Quatremère de Quincy, Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cartellier, sculpteur. Lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 13 octobre 1832*, Adrien Le Clère, Paris, 1834, pp. 402-415

[242] Toussaint-Bernard Émeric-David, 1853, p. 346.

Lachaise, le directeur du Musée Napoléon le chargea de la restauration « d'une statue impériale très précieuse représentant l'empereur Trajan, provenant de la conquête de 1806[243]. »

Le fragment provenait-il vraiment de Berlin ou pouvait-il avoir une autre origine ?

La même année, des antiques, dont deux statues impériales provenant de Turin, avaient été envoyés à Paris par le sculpteur Giacomo Spalla, futur conservateur du Musée impérial de Turin et chargé des restaurations des sculptures[244]. Cet envoi suivait « deux figures égyptiennes de 2 mètres de proportion » *Isis* et *Osiris* arrivées à Paris en 1802[245]. Relativement au *Trajan*, Denon évoqua seulement le torse antique « du plus beau travail mais absolument insignifiant dans l'état où il était » d'une figure militaire dont la cuirasse était ornée de tous les attributs d'un vainqueur de l'Orient et auquel Cartellier, pour la somme de 6 000 Francs, adjoint ce qui était, pour Denon, le « plus beau portrait qui aura été fait » de l'Empereur. Le directeur du Musée Napoléon comparait l'aspect de sa création au *Marc-Aurèle* provenant du château royal de Berlin et exposé Salle de Diane jusqu'en 1815[246].

Si, comme nous l'avons vu, l'origine du fragment est incertaine et que la description de cet antique prouve que le *Trajan* de Berlin[247] ne peut correspondre, alors un second fragment de sculpture représentant cet empereur aurait été rapporté de la campagne d'Allemagne.

Autre hypothèse : pourrait-il y avoir une confusion sur l'origine de ce fragment ?

L'*Auguste cuirassé* placé au pourtour du Bassin d'Apollon à Versailles, réputé antique et aujourd'hui non localisé, possédait un manteau et une « cotte d'armes » comme le précisait

---

[243] Voir vol. II Corpus, p. 338. Non exposée en 1807. *Supplément à la notice des antiques du musée*, Paris, 1815, p. IV, petite statue de Trajan provenant des conquêtes d'Allemagne. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sur le Consulat et l'Empire, correspondance (1802–1815)*, RMN, 1999, 2 Vol., 1468p. Pièce n°1539. Une incertitude demeure quant à l'origine de ce fragment antique. Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvres*, in. Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Paris, 1999, p. 184 note n°31. Cf. Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 1999, pièce n°682, œuvres prises dans les musées de Turin.

[244] A.N. O^2 330. Transports de marbres de Turin, daté 1806. A. N. O^2 835 dossiers 3. Pièces sur le sculpteur Jacques, Giacomo Spalla. A. N. 2014 0044/42. Lettre de Champoiseau, consul de France à Turin, à Félix Ravaisson, membre de l'Institut, le 13 novembre 1883. A. N. F^{21} 571 Lettre de Comolli, professeur et directeur de l'école de sculpture de l'Athénée de Turin au général Jourdan, Conseiller d'État. S.L.N.D. Sculptures impériales cuirassées restituées en 1815. Jean-Luc Martinez, n°95 et n°374 inv. de 1810.

[245] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 407e séance, aujourd'hui 5 frimaire an 9 [16 décembre 1800]. La première une *Isis à tête de lionne* hauteur 1,92 m. La seconde *Osiris figure debout* hauteur 2,35 m. La figure d'*Isis* est retournée à Turin après 1815. La figure d'*Osiris* n'est pas localisée aujourd'hui. *Osiris* devait être restauré avant son arrivée en France. La notice de l'inventaire précise hauteur de « 2, 35m et cm proportion de la figure restaurée dans l'état actuel 1,67 m et cm. » Peut-être que cette statue d'*Osiris* avait-elle été démontée pour son transport et était dans l'atelier des restaurations lors de la rédaction de l'inventaire ? Turin, Musée archéologique, n° 249 ? et non localisé. Martinez, n°1465 et 1476 de l'inv. de 1810.

[246] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999. A. N. AF IV 1050 dr. 4 n°29. *Marc-Aurèle*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer, n° inv. SK368.

[247] Berlin, Antikensammlung Sk355. Voir vol. II Corpus, p. 338. Astrid Fendt , *La non-restauration des statues antiques berlinoises à Paris*, CeROArt [En ligne], 2012, mis en ligne le 10 avril 2012.

Duprez en 1788[248]. La statue, dans un des projets d'aménagement des salles du Louvre, aurait dû être installée après 1802 dans une niche aménagée dans la Salle des Romains. Finalement non exposée, elle est absente de l'inventaire de 1810[249].

Se pourrait-il que le fragment antique de la « statue impériale dite d'Auguste avec une cuirasse de cotte de mailles[250] », pris par Moitte, Dufourny, Pajou et Barthelemy entre le grand bassin d'Apollon, et le Grand Canal en 1799, ait été abandonné dans les ateliers du Louvre au cours de sa première restauration, son identité perdue, puis confié à Cartellier qui refit la tête, le « bras droit et la main droite en signe de paix, […] une épée dans la gauche en signe de guerre et de commandement », les deux jambes au-dessous des genoux et quantité de plis, masses de draperies avant de teinter « les parties de restauration pour les faire ressembler autant que possible au marbre antique[251] » ?

Le programme imposé par Dominique-Vivant Denon était clair, la tête de cet *Empereur* avait été remplacée par un portrait de Napoléon I^{er} et la nouvelle figure était destinée à la Salle du Conseil des Tuileries où elle demeura probablement jusqu'à la fin de l'Empire[252]. Aucune source ne mentionne la réaction de Napoléon I^{er} face à la restauration du *Trajan*. Sa destination, le palais des Tuileries, la rendait moins sujette à des réserves sur l'effet qu'elle produirait sur le public. Cartellier décrit dans son mémoire l'attitude de l'empereur, mais rien sur sa figure.

Ressemblait-elle à la tête de son *Napoléon I^{er} en costume de sacre* terminé 1815 ?

Le symbole était puissant, Napoléon I^{er} était comparé à Trajan, celui qui avait mené l'Empire romain à son expansion maximale. En cette même année 1808, Denon venait d'essuyer un échec avec le *Napoléon triomphateur* en plomb doré que François-Frédéric Lemot avait sculpté pour être joint au quadrige de Saint-Marc destiné à être exposé sur l'Arc de

---

[248] Voir vol. II Corpus, p. 35. A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime « Sculptures du château et jardin de Versailles. M^r Duprez 30 avril 1788. »
Alexandre Maral, *L'« Estat présant des figures » (1686), première description des sculptures des jardins de Versailles après l'installation de la cour : un document inédit.* In. *Bibliothèque de l'école des chartes*. 2012, tome 170. Versailles. *De la résidence au musée Espaces, usages, institutions XVII^e-XX^e s*, Études et documents réunis par Fabien Oppermann, n° 166, p. 98.

[249] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 575^e séance, aujourd'hui 13 messidor an 10 [2 juillet 1802] « Dans les niches qui doivent être pratiquées : Néron… de Dorsai Auguste avec cuirasse… de Versailles ».

[250] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 300^e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [6 décembre 1799] ».

[251] A.N. O^2 839/15 « 17 novembre 1808. État de proposition de payement à faire à M. Cartellier, statuaire, pour restauration d'une statue antique de l'empereur Trajan. 6000. « Restauration des objets de la conquête de 1806. Un torse antique présumé une statue de Trajan. Restauré d'après l'ordre de M. Denon, directeur du Musée pour Cartellier sculpteur. […] » A. N. O^2 835. Musée Napoléon. Compte des recettes intérieures. An 1808. « Au sieur Cartellier pour restauration d'une statue antique de l'empereur Trajan 6000. »

[252] Sculpture considérée comme perdue. A-t-elle été démontée au retour des Bourbons ? Brûla-t-elle dans l'incendie des Tuileries en 1871 ? Geneviève Bresc-Bautier, *Dominique–Vivant Denon, premier directeur du Louvre*, in. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, Paris, 1999, p. 135. Daniela gallo, *Pouvoirs de l'antique*, p. 32, in. Jean-Claude Bonnet (dir.), *l'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Belin, Paris, 2004, p. 485.

triomphe du Carrousel[253]. Trois années plus tard, allait être présenté à Napoléon I[er], dans la Salle des hommes illustres, son portrait en *Mars Pacificateur* par Antonio Canova. Le marbre colossal allait aussi être rejeté par l'Empereur des Français « farouchement opposé à la nudité idéale et à toute effigie trop évocatrice d'un pouvoir héroïque et absolu[254] ».

Ce réseau de sculpteurs et bronziers fut donc sollicité de manière assez exceptionnelle durant la première décennie du XIX[e] siècle et la restauration des sculptures ne représentait pas l'essentiel de leurs activités, mais, peut-être, un prestigieux complément de revenus entre leurs commandes respectives ?

Ces exemples démontrent que plusieurs sculpteurs, à Paris, connaissaient les techniques de restauration et que des artistes en vue et toujours de grand talent furent appelés à ces travaux. Louis-Pierre Deseine, prix de Rome en 1785, s'appliqua aussi à restaurer des sculptures, dans les collections des princes de Condé et à Notre-Dame de Paris[255]. Aucun antique et assez peu de commandes ne lui seront confiées durant l'Empire, la majeure partie des sculptures étant réparée et restaurée dans l'atelier du Louvre sous la direction de Lange, alors que les commandes étaient souvent obtenues par allégeance aux régimes politiques.

[253] Daniela Gallo, *Pouvoirs de l'antique*, 2004, p. 321. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999. Pièce n°1442-1. 13 juin 1808 Lettre de Denon à M. Lemot, statuaire. « Monsieur, J'ai passé un de ces jours à votre atellier pour y voir l'état de vos travaux pour le quadrige de la place du Carrousel et n'ai pas trouvé qu'ils fussent au point désiré. Je n'ai vu que quelques parties séparées de la statue de Sa Majesté et d'une des Victoires, et un seul homme occupé à réparer votre dernier modèle.»

[254] Daniela Gallo, *Pouvoirs de l'antique*, 2004, p. 328. Pour les débats autour de la question du nu en sculpture, voir *Le Journal des arts, de littérature et de commerce*. n° 346, 20 Floréal an 12 [12 mai 1804] ; n° 347, 25 Floréal an 12 [17 mai 1804]. « Que les personnes scrupuleuses qui trouveront ces statues indécentes, regardent l'admirable groupe du Laocoon. Ce grand prêtre d'Apollon et ses enfants sont nus ; dira-t-on que ce groupe est indécent ? Couvrez de lourd manteau ces trois figures, elles ne seront plus supportables. […] Débarrassez la Sculpture de ses entraves, et vous aurez bien mérité des Arts et de la gloire nationale. Signés, Bonnemaison, Petitot […] Cartelier, Dumont, […] Foucou, Ramey, […] Espercieux, […] Lorta, Lange, Rigô, et autres. »

[255] Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, CTHS, 2013, p. 458-537.

B.Vers une spécialisation

1) Précédents Romains

Si compléter et réparer des sculptures antiques avait été, en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, une activité marginale de la grande majorité des sculpteurs, le florissant commerce des vestiges archéologiques poussa certains artistes d'Italie à se spécialiser dans cette pratique de la restauration et Rome en devint son centre marchand où l'émulation favorisait les talents.

Entre 1622 et 1631, Ippolito Buzzi (1562-1634), Alessandro Algarde et Gian Lorenzo Bernini avaient restauré des marbres de la collection Ludovisi. Si l'Algarde et Buzzi eurent un rôle de restaurateur officiel, les interventions de Bernin sur les sculptures de cette collection ne furent qu'un intermède. En effet, Bernin se trouvait dès 1622 au service du cardinal Scipion Borghèse pour lequel il avait déjà restauré des antiques et créé les groupes d'*Énée et Anchise*, puis *Pluton et Proserpine*[256]. Bernin, auréolé de gloire par ses créations, ne s'attacha pas à un travail suivi de restaurateur et n'utilisa ses talents que pour des sculptures antiques remarquables telles que le *Mars* ou *Arès Ludovisi* découvert cette même année 1622[257]. La tête de l'*Éros*, les deux bras et le pied gauche furent refaits et leur modernité « mises en relief [258] » par le style du sculpteur qui usa d'un marbre blanc de Carrare aux divers polis contrastant avec le pentélique plein de rugosités du fragment antique. Le matelas de l'*Hermaphrodite Borghèse*, réalisé vers 1620 par Bernin, d'un ton plus clair que le fragment antique restauré par David Larique pour le cardinal Scipion Borghèse, contribua à transformer complètement l'œuvre originale découverte en 1608 dans les Thermes de Dioclétien[259]. Buzzi, au contraire, veillait davantage aux accords de type et de ton des marbres et n'hésitait pas à compléter des fragments antiques avec des éléments anciens. Au siècle suivant, des sculpteurs romains, tels Cavaceppi, Albacini et Pacetti vont se spécialiser dans la pratique de la restauration des sculptures.

[256] Yves Bruand, *La restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621-1632)*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome, École Française de Rome, LXVIII, 1956, n°68, p. 399.
[257] Yves Bruand, 1956, p. 400. *Arès Ludovisi*, copie romaine d'un original Grec vers 420 av. J.-C. Marbre pentélique, restaurations en marbre de Carrare. Rome, Museo nazionale romano di palazzo Altemps, n° inv. 8602.
[258] Yves Bruand, 1956, p. 402.
[259] Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 231.

a) La fortune de Bartolomeo Cavaceppi, sculpteur et théoricien

L'inventaire après décès du *prince des restaurateurs* Bartolomeo Cavaceppi, né vers 1715-1716 et « mort richissime[260] » à Rome en décembre 1799, révéla une collection de 1 000 statues antiques et 7 300 dessins de maîtres anciens, dont beaucoup, achetés en 1762 après le décès du peintre Pier Léone Ghezzi (1674-1755), composaient la collection du sculpteur[261]. Au fil de sa vie, Cavaceppi devint un collectionneur passionné de peintures et objets archéologiques et vers 1770, il était devenu le plus grand antiquaire de Rome et le premier à personnifier la figure du marchand restaurateur. Ses activités florissantes lui permirent de s'installer, à partir de 1767, dans une immense maison atelier située Strada Orsina à proximité de la Piazza del Popolo, haut lieu de la vie artistique romaine[262]. Dès 1800, les statues de la collection de Cavaceppi étaient acquises par la famille Torlonia, une grande partie des plâtres, par Thorvaldsen et nombre de dessins, par le musée de Berlin[263]. L'époque durant laquelle Bartolomeo Cavaceppi exerça correspond à l'optimum du prestige international de Rome en matière d'étude et de commerce d'antiquités.

Cavaceppi commença certainement sa formation dans l'atelier romain de Pierre-Étienne Monnot (1657-1733) avant d'entrer dans celui de Carlo Antonio Napolioni (1675-1742)[264]. Napolioni était, dans les années 1730, un incontournable restaurateur des sculptures antiques avec comme principal *patron* le cardinal Alessandro Albani pour qui Cavaceppi et Napolioni travaillèrent de manière certaine en 1734[265]. Dans son désir de restaurer les marbres, le vœu

[260] Daniela Gallo, « *Pour une Histoire des antiquaires romains au XVIII*e siècle », in. *Naples, Rome, Florence, une Histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII*e*-XVIII*e *s.)*, (dir.) Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, École Française de Rome, Rome, 2005, p. 268. Jessica Hughes, *The myth of return : restoration as reception in eighteenth-century Rome*, Classical Receptions Journal, Vol 3. 1, 2011, p. 5 note n°14. Inventaire après décès réalisé avec Giovanni Pierantoni (1742-1817), marié avec Flavia di Paolo Cavaceppi, nièce de Bartolomeo Cavaceppi.

[261] Chiara Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi, un laboratorio di restauro della antichità che voleva diventire un Accademia*, Ricerche di Storia dell'Arte 70, 2000, p. 16.

[262] Rome, Archivio Vicariato, Stato Delle Anime. N°26 Santa Maria del Popolo 1781-1786. Voir Vol. III Annexes.

[263] Maria Giulia Barberini et Carlo Gaspari (ed*.) Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717–1799)*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, 25 gennaio-15 marzo 1994 / a cura di Maria Giulia Barberini e Carlo Gasparri, Fratelli Palombi Editori, Rome, 1994. 144 pp.

[264] Seymour Howard, *Some Eighteenth-Century "Restored" Boxers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 56 (1993), p. 245

[265] Edmund Southworth, *The Role of the Collector Henry Blundell of Ince*, in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, p. 109

d'*accompagnare l'antico* était toujours présent et Cavaceppi découvrit au cours de sa formation la statuaire antique et les méthodologies et techniques de son maître[266].

Cavaceppi et à Clemente Bianchi, gagnant en réputation, se voient confier après 1744 les restaurations des sculptures du musée du Capitole, dont celle du *Faune Rouge* découvert à Tivoli en 1736[267]. À partir de 1751, la clientèle de Cavaceppi s'internationalise, il se lie aux Anglais de Rome pour lesquels il va directement restaurer des marbres antiques sans l'intermédiaire de marchands[268] et dans les années 1760-1770, il travaille pour le roi de Prusse qui acquit, durant cette période, seize sculptures dont les compléments seront supprimés entre les années 1820 et le début du XX^{e} siècle avant d'être définitivement perdus[269]. À la différence d'Adam et Bouchardon, encore dans la tradition baroque du XVII^{e} siècle, le style de Cavaceppi est considéré comme un mélange d'éléments du baroque tardif et du classicisme primitif – annonçant le néoclassicisme – et représentant des nouveaux modes de restauration dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle[270].

La reconnaissance de Cavaceppi passa, outre des talents incontestés de sculpteur, par sa prudence et sa posture déclarée de toujours adapter ses interventions au style des fragments à restaurer[271]. Selon le sculpteur, les additions devaient être discrètes, mais visibles et la manière du maître ancien devait en priorité être retrouvée. Salvatore Maria di Blasi, acheteur de Cavaceppi pour le couvent de San Martino alle Scale, nota ainsi dans son journal que la plus grande valeur de Cavaceppi était d'imiter le style ancien et que des experts ne parvinrent pas à distinguer un antique de sa copie moderne[272].

La nouvelle direction prise par les restaurateurs allait se faire en parallèle de la transformation des recherches antiquaires en une véritable science archéologique, et la grande

---

[266] Francesco Paolo Arata, *Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) «celebre ristauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino*, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, L'Erma di Bretschneider, Vol. 99 (1998), p. 217.

[267] Rome, Musée du Capitole, n° inv. 81.3547

[268] Nancy Ramage, *Restorer and collector : Notes on Eighteenth-century recreations of Roman statues*, in. *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity* (dir.) Elaine Gazda, The American Academy in Rome, The University of f Michigan Press, 2002, p. 64. Cavaceppi sera aussi marchand de peintures et dessins au grès de la constitution de sa collection. Voir .

[269] Howard, 1982, p. 152. Albacini, Clemente Bianchi, Paolo Cavaceppi, Giuseppe Nollekens et Giovanni Pierantoni travaillèrent pour lui.

[270] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, vol. 1, p. 46

[271] Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculpture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, sculore romano*, Rome, 1768-1772. *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*. Non paginé. « conquistato uno stile versato in tutte le maniere : degno della perfetta, pieghevole alla mediocre e alla inferiore. Imperocché, il restaurare con convenienza questa o quella scultura, non consiste nel saper fare un bel braccio, una bella testa, una bella gamba, ma nell'agguagliare ed estendere, dirò così, la maniera e l'abilità dell'antico Scultore di quella statua alle parti che vi si aggiungono di nuovo. »

[272] Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, *L'arte di ben restaurare*. La *Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini Editore, 2011, p. 27.

rupture, en ce milieu du XVIII[e] siècle, l'arrivée de Johann Winckelmann à Rome le 19 juillet 1755, année de l'installation de Cavaceppi à son propre compte[273]. Les nouvelles réflexions autour des problématiques de restauration signifiaient essentiellement l'abrogation des pratiques antihistoriques. L'intégration de compléments modernes aux fragments antiques devait être un nouvel outil de recherche qui viendrait appuyer et confirmer les études archéologiques et recherches de savants. Cela signifiait également l'inauguration d'une pratique qui ouvrait la voie aux idées actuelles de restauration, contraires aux intégrations jusque-là pratiquées. Grâce à ce « saut qualitatif » stimulé par les chercheurs et mis en œuvre par d'excellents praticiens, la restauration des sculptures devint peu à peu une profession en elle-même, soutenue par la passion pour l'archéologie de fortunés amateurs, tels les Anglais Gavin Hamilton ou Thomas Jenkins [274] . Les restaurateurs les plus estimés occupèrent rapidement des situations auparavant réservées aux artistes les plus célèbres. Ils travaillaient pour un public instruit, aristocratique et international, dépositaire de solides connaissances classiques, qui participait aux théories artistiques les plus avancées et dont les goûts et choix se reflétaient dans les restaurations proposées. Cavaceppi était pleinement intégré à ce milieu et lui-même était décideur des types d'intégration lorsqu'il travaillait pour lui. Carlo Albacini ne réagissait-il pas dans ses restaurations à l'extrême blancheur des sculptures de Canova en proposant lui-même des compléments aux lignes nettes de marbres sans grains et très blancs[275] ? En parallèle, d'autres ateliers de restaurateurs, moins prestigieux, fournissaient aux curieux et amateurs moins fortunés des fragments complétés, mais surtout des reproductions et copies raffinées d'antiques célèbres ainsi que des moulages en plâtre de moins grand prestige, mais d'un prix nettement plus attractif. Dans ce contexte d'exaltation consécutif aux découvertes archéologiques de Pompéi, Herculanum et l'ouverture de fouilles dans le Latium, le restaurateur se retrouvait auréolé de l'immense prestige de restituer les œuvres et de faire revivre au monde les œuvres corrompues par le temps[276].

[273] Anne-Lise Desmas, *Le ciseau et la tiare, les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758,* Coll. De l'École française de Rome, Rome, p. 20.
[274] Orietta Rossi-Pinelli, *Artisti, falsari o filologhi ? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, Ricerche di Storia dell'arte 13-14, 1981, p. 42-43.
[275] Charles Rhyne, *Themes, Approaches, Issues, and Questions*, in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True, 2001, p. 265.
[276] Orietta Rossi-Pinelli, 1981, p. 46.

b) La Raccolta d'Antiche statue busti bassirilievi ed altre sculpture de Bartolomeo Cavaceppi:

Au XIX[e] siècle, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert insistait sur le fait que les méthodes les plus nécessaires à l'art de restaurer les antiques restaient à publier puisqu'il n'existait selon lui aucun véritable traité important sur ce sujet. En effet, les techniques spécifiques des restaurateurs de sculpture étaient – tout comme celles destinées aux peintures – rarement connues en dehors des cercles des ateliers. En 1764, puis en 1767, Winckelmann fait paraitre sa *Geschichte* en deux versions. Cavaceppi fera aussi deux versions de sa *Raccolta d'antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, publiée en trois volumes ornés de riches gravures : le premier en 1768, le deuxième en 1769 et le dernier en 1772. Dans chaque volume était présenté un nombre égal de sculptures restaurées par Cavaceppi avec, souvent, les noms des propriétaires auxquels les statues avaient été vendues. L'ouvrage de Cavaceppi avait une seconde mission plus implicite qui devait lui servir à marquer une distance entre ses réalisations et celles d'autres restaurateurs romains. En 1768, ce genre de publication n'interpellait pas totalement à Rome. Des éditeurs ou artistes, tel Piranèse, proposaient des ouvrages ou notices destinés aux amateurs et antiquaires, mais l'opération de Cavaceppi était davantage une manière de vanter ses restaurations qui oscillait entre catalogue promotionnel et traité théorique, entre commerce et érudition[277], bien qu'on n'y trouva « aucune observation savante sur les caractères du nu, rien sur l'harmonie des formes, sur la disposition, et rien même d'essentiel sur les techniques de cette opération[278] ».

Dans la *Raccolta*, Cavaceppi revendique la nécessité, pour le restaurateur, de posséder des outils critiques et des connaissances afin de déceler les contrefaçons. Pour la technique, le catalogue de Cavaceppi est illustré de gravures montrant les étapes du travail du restaurateur, de l'esquisse en argile ou en plâtre jusqu'au report sur la sculpture à l'aide de cadre de mise au point. Pour Cavaceppi, la restauration des sculptures était importante pour la formation des artistes, la conservation des œuvres et la formation du goût. Selon les théories esthétiques de l'époque, Cavaceppi opposait les imitateurs de la nature à ceux des anciens. Quatre axes principaux, appliqués par le sculpteur, sont explicitement énoncés.

[277] Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, 2011, p. 11.
[278] Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, chez Deflorenne libraire, quai de l'École, 1829-1851, T. 2, chap. 11.

Premièrement, le restaurateur doit identifier le sujet de la sculpture, déchiffrer son iconographie et si besoin recueillir les conseils de spécialistes et d'érudits, il doit pouvoir mettre en doute l'Histoire, la mythologie et les idées du public – l'inverse des positions d'Adam – car ses affirmations ne sont pas absolues. Face aux incertitudes de l'interprétation, le *bon* restaurateur doit reconstruire la statue sans placer des détails distinctifs qui permettraient d'identifier le sujet. Il doit laisser intactes les parties incompréhensibles – afin que des fautes ne puissent pas lui être imputées – et laisser les futurs chercheurs saisir l'iconographie – dans la mesure où il serait très dommageable pour une statue et surtout pour son restaurateur, de se trouver déclarés publiquement sous une mauvaise identité et discrédités par les critiques. Cavaceppi avance encore une position assez novatrice, mais qu'illustrait partiellement la non restauration du *Torse du Belvédère*[279], le fait de laisser voir au public une sculpture non restaurée, si l'état des fragments, trop dégradés lors de leurs découvertes, empêchent le restaurateur de distinguer le sujet, afin de laisser la possibilité aux érudits d'identifier le sujet réel de cette statue[280]. À Rome, nous le verrons quelques années plus tard, les expositions envisagées par les Visconti intégreront des fragments antiques.

Deuxièmement, Cavaceppi insiste sur l'utilisation, par le restaurateur, d'un marbre similaire à celui du fragment à compléter : salin, saccharoïde, de Paros, grec à gros grain, de Carrare. La différence de marbre ne doit en aucun cas heurter le regard du spectateur. Le style doit être digne de la perfection, pas médiocre ou inférieur. Le sculpteur, comme un programme, insistait sur le fait que « bien restaurer une sculpture, ce n'est pas savoir faire un beau bras, une belle tête, une belle jambe, mais égaliser et étendre la manière et l'habileté du sculpteur antique » afin de maintenir une uniformité de style avec le fragment antique[281]. Là était peut-être le concept fondamental du traité : la distinction affirmée par Cavaceppi entre la profession de restaurateur et celle de sculpteur.

Enfin, le complément moderne devait parfaitement se joindre avec le fragment antique. Les plans de coupe jointifs, entre les fragments antiques et compléments modernes, devraient apparaître comme irréguliers et aléatoires comme les cassures des statues antiques mais rendus invisibles par la méticulosité du praticien[282]. Bartolomeo Cavaceppi, tout en se défendant de vanité et d'orgueil, pointait les erreurs des sculpteurs modernes qui, dans leur élan pour égaler les maîtres anciens, remaniaient et mutilaient l'intégrité des marbres antiques. Selon Cavaceppi,

[279] Rome, Musée Pio-Clementino, n° inv.1192. Découvert à Rome dans les années 1430 et signé Apollonios, fils de Nestor, Athénien » Copie romaine du II^e siècle d'après un original du I^er siècle av. J.-C.
[280] Cavaceppi, *Raccolta*. *Dell'Arte di ben restaurare le Antiche Statue*, Vol.1, 1768, non paginé.
[281] Cavaceppi, *Dell'Arte di ben restaurare le Antiche Statue*, 1768, Vol.1, Non paginé.
[282] Cavaceppi, 1768, Vol.1, Non paginé.

les sculpteurs osaient « faire les maîtres avec ces sculptures alors qu'ils devraient restaurer pour apprendre et conserver le style antique[283] ».

Dans le second volume de la *Raccolta*, publié en 1769, Cavaceppi abordait le brûlant sujet du commerce et des faux antiques dont l'amateur et le collectionneur devaient absolument se méfier. Le restaurateur mettait en évidence qu'à l'aube de ce dernier tiers du XVIII^{e} siècle, se vendaient à Rome des sculptures modernes présentées comme de véritables morceaux antiques – Cavaceppi lui-même ne fut probablement pas exempt de ces pratiques. Coopératif avec le collectionneur, il se présentait comme un acheteur tout en se positionnant en tant que conseiller de premier choix, la pleine confiance de ses clients lui ayant été accordée grâce à de bons achats de figures antiques habilement restaurées[284].

Dans le troisième et dernier volume de la *Raccolta*, Cavaceppi se déclarait en faveur de la valorisation du fragment par une réduction du nombre des ajouts modernes. Ceux-ci ne devaient pas dépasser le tiers de l'œuvre, car au moins deux tiers de fragment antique étaient nécessaires pour reconstituer correctement la sculpture, à l'aide d'éléments antiques ou modernes[285]. Bien que soumis aux exigences progressives des antiquaires et érudits, il est aujourd'hui reconnu que Cavaceppi divergea entre théorie et pratique et qu'il dépassa régulièrement ce quota. En tant que marchand et malgré ses dénégations, Cavaceppi était aussi soumis aux contraintes du marché et aux souhaits des conservateurs et des collectionneurs aristocratiques[286].

Francis Haskell et Nicholas Penny dans *L'amour de l'Antique*, résument l'attitude de Cavaceppi qui, en partie « à cause de son amitié pour Winckelmann, aida à rendre consciente une profession jusque-là connue pour son manque de retenue[287] », mais son influence fut-elle si grande en dehors de ses élèves et du réseau qu'ils formèrent ?

Le processus qui se tenait en faveur de la transformation des modalités des restaurations était désormais introduit. En quelques générations, il allait passer d'un processus inventif et décoratif, à une démarche guidée par les analyses précises et archéologiques de savants, pour finalement aboutir à une réaction marquée contre tous les types de restauration[288].

[283] Cavaceppi, 1768, Vol.1, Non paginé.
[284] Cavaceppi, 1769, Vol.2, Non paginé.
[285] Lars Olaf Larsson, *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung*, Konsthistorisk Tidsskrift, Stockholm 1969, no.1.
[286] Astrid Fendt, 2012, pp. 50-51
[287] Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p.122.
[288] Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988,p.122.

c) La maison atelier de Cavaceppi

L'atelier de Cavaceppi se situait à Rome dans le Campo Marzio, entre la piazza del Popolo et la piazza di Spagna, au rez-de-chaussée d'un immeuble faisant l'angle de la via del Babbuino et du vicolo Gesù e Maria, tout prêt de l'ancien atelier de Domenico Amici (mort en 1724) et Carlo Antonio Napolioni[289]. Dans cette zone étaient alors implantés de très nombreux ateliers d'artistes. Peu à peu, fortune se faisant, Cavaceppi devint propriétaire d'une grande partie du pâté de maison et logea des membres de sa famille et de son personnel. Paolo Cavaceppi (1723-1804), également sculpteur et restaurateur, demeura dans l'ombre de son frère chez qui il vivait[290]. Nicola Bougacci y vécurent plus de quinze années[291]. Plusieurs *scalpellini*, ouvriers et sculpteurs, travaillaient en collaboration avec Cavaceppi et des sculpteurs appelés à une grande réussite, tels Giovanni Pierantoni (1742-1817) ou Carlo Albacini (1734-1813), sortirent de l'atelier du maître. Les réseaux d'artistes se consolidaient aussi par alliance et la fille de Paolo Cavaceppi se maria avec Giovanni Pierantoni, sculpteur et restaurateur, qui travailla pour les musées du Vatican à partir de 1771. Il y restaura la *Melpomène*[292] saisie par les troupes françaises à la suite du traité de Tolentino en 1798. Pierantoni devint partenaire de Thomas Jenkins et Gavin Hamilton pour lequel il compléta l'*Antinoüs Braschi*[293]. Le quartier allant de la piazza di Spagna à la piazza del Popolo était très fréquenté, dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, par les artistes et voyageurs. Goethe logea durant son séjour romain via del Corso, le sculpteur Joseph Nollekens vicolo del Babbuino. Cavaceppi accueillit dès les années 1760, des personnalités illustres venant de toute l'Europe tels Gustav III de Suède, Catherine II de Russie ou le pape Pie VI. À partir de 1770, son atelier était mentionné dans certains guides du Grand Tour pour le fabuleux nombre de sculptures antiques, restaurées et à vendre[294]. Antonio Canova lui rendit visite en 1780 dès son arrivée à Rome et relata son étonnement face

[289] Cristiano Giometti, *Per accompagnare l'antico The restoration of ancient sculpture in early eighteenth-century Rome*, Journal of the History of Collections, June 3, 2009 p. 7. Francesco Paolo Arata, *Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) «celebre ristauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino*, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Vol. 99, 1998, p. 155

[290] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 424^{e} séance, aujourd'hui 5 pluviôse an 9 [25 janvier 1801]. 449^{e} séance du 5 floréal an 9 [25 avril 1801] .

[291] Chiara Piva, 2000, p.8.

[292] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 411.

[293] Rome, musées du Vatican, n° inv. 256.

[294] Chiara Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi, un laboratorio di restauro della antichità che voleva diventire un Accademia*, Ricerche di Storia dell'Arte 70, 2000, p.5.

à la parfaite exécution des reproductions et des restaurations d'antiques exécutées dans son atelier[295].

Selon Seymour Howard, Cavaceppi laissait ouvert son atelier à de jeunes artistes et Nollekens se forma probablement à certaines techniques élaborées dans cet *open studio* où le magasin et le laboratoire de restauration se mélangeaient, montrant sculptures de marbre, moulages, esquisses en terre et copies[296]. Les fragments antiques complétés sous la direction du maître suivaient un même cheminement. Zone de déchargement du marbre, porche pour le travail des sciages des blocs, forge pour la réparation des outils des sculpteurs, l'atelier de restauration dirigé par Bartolomeo Cavaceppi – si on l'étudie rétrospectivement – avec ses ouvriers spécialisés dans les terres, les moulages, les intégrations de marbre est le prototype souple de l'atelier du XIX[e] siècle où la division du travail, selon les spécialités, standardisait les processus de création[297]. Les tâches les plus délicates et techniques étaient toujours réalisées par les plus proches aides de Cavaceppi.

d) La fortune de Carlo Albacini

Ce n'est pas sans raison que Carlo Albacini (1734-1817), à la suite de son maître Bartolomeo Cavaceppi, se fit représenter en train de modeler une figure, un stylet dans la main droite dans un tableau attribué à Stefano Tofanelli (1752-1812). À Rome comme à Paris, pour le restaurateur, le premier modèle en terre était décisif pour la réussite du projet, car il annonçait à son destinataire l'identité de la sculpture avec ses compléments. Le processus est bien documenté, rappelons seulement l'esquisse de la *Vénus d'Arles* présentée à Louis XIV par Girardon. Le projet partait d'une esquisse en terre, puis un grand modèle était réalisé en stuc ou en plâtre. Le complément de marbre était finalement sculpté, les plans de coupe ajustés avant d'être confiés à un polisseur. L'énorme demande d'objets antiques et leur commerce, malgré les interdits d'exportation décidés par les papes, entraîna rapidement, dans la Rome du XVIII[e] siècle, l'installation et la grande spécialisation d'artisans et d'artistes restaurateurs[298]. Carlo Albacini est le premier d'une lignée de sculpteurs. Son fils Filippo Albacini, né à Rome le 14 février 1777, bénéficia dans sa jeunesse d'une formation dans l'atelier familial et, grâce au

[295] Chiara Piva, 2000, p.6.
[296] Seymour Howard, *Boy on a Dolphin : Nollekens and Cavaceppi*, The Art Bulletin, Vol. 46, N° 2, Juin 1964, p. 181.
[297] Chiara Piva, 2000, p.15.
[298] Chiara Piva, *Restorating and Making Sculpture in Eighteenth-Century in Rome. A Shared Practice*, p. 31 in. Tomas Macsotay (ed.), *Rome, Travel and the sculpture capital, c. 1770-1825*, Routledge, Abingdon and New-York, 2017.

soutien de Canova, sera reçu professeur à l'Academia di San Luca le 7 avril 1814. Il aura lui-même un fils, Achille Albacini (1841-1914), qui embrassera aussi la carrière de sculpteur avec la même virtuosité que ses aînés, menant des recherches plus naturalistes et expressives[299].

Carlo Albacini résida dans l'atelier de Cavaceppi entre 1756 et 1759 et dans les années 1760 et 1770, il était dans le cercle des intimes de son maître et proposait des restaurations à Charles Townley, William Blundell, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins et aux marchands romains. Son commerce perdura jusqu'à l'arrivée des troupes françaises en Italie. Dans les années 1760, le philosophe Giovanni Ludovico Bianconi (1717-1781) s'impliqua dans le commerce des antiquités pour le compte de Frédéric II de Prusse. Il n'existait semble-t-il pas à Berlin, de sculpteur suffisamment compétent et Bianconi se lia à Bartolomeo Cavaceppi qui s'occupait de restaurer des marbres destinés à la collection royale[300]. Le successeur de Bianconi, le baron et architecte Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff (1736-1800), également chargé d'acquérir des sculptures antiques, acheta dans l'atelier d'Albacini 21 bustes et sculptures antiques entre 1789 et 1790. Albacini, depuis les années 1780 était considéré comme le meilleur restaurateur d'antiquités de Rome, et même le meilleur restaurateur de son temps selon von Erdmannsdorff[301]. Giovani Pierantoni, qui travaillait comme restaurateur des marbres antiques au Vatican depuis 1771 et Albacini, dépassèrent, en un sens, leur maître[302]. Albacini copiait des antiques pour des princes d'Allemagne, de Russie et d'Espagne. Dans les années 1780, il restaura et fit commerce d'antiques pour Catherine II de Russie. Intime de Canova qui aimait son style, il est élu en 1783 à l'Académie de Saint Luc[303].

Albacini était, par un désir de perfection de l'exécution, dans la lignée de son professeur Cavaceppi jusqu'au début des années 1770, puis il développa certainement ses propres idées sur la restauration des antiquités dans les deux dernières décennies du XVIII^{e} siècle, accentuant l'image néoclassique d'une antiquité blanche et immaculée. Albacini avait le souhait de créer une nouvelle antiquité en apparence parfaite tandis que Cavaceppi incorporait consciencieusement de nouveaux vestiges antiques. Cavaceppi donnait à ses compléments une apparence inégale par le bais de surfaces et plans de coupe artificiellement vieillis. Les compléments d'Albacini, même s'il s'agissait de fragments antiques remployés, donnaient

[299] Mario Pepe, *Carlo, Filippo e Achille Albacini scultore romani*, Capitolium, Rassegna del comune di Roma, Roma, dicembre 1960, pp. 28-29.
[300] Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, vol.1, p. 29.
[301] Astrid Fendt, 2012, p. 32.
[302] Orietta Rossi-Pinelli, 1981, p. 45
[303] Edgar Peters Bowron et Joseph Rishel (dir.), *Art in Rome in the eighteenth century*, Philadelphia Museum of Art, 16 March-28 May 2000 The Museum of Fine Arts, Houston, 25 June-17 September 2000, Philadelphia Museum of Art, pp. 225-226.

quant à eux une apparence de pièces jointes parfaitement autonomes et les surfaces étaient retravaillées de sorte qu'il ne soit plus possible de retrouver les anciennes cassures des marbres. Cavaceppi et Albacini avaient la volonté, ou du moins la sincérité, de recréer une antiquité plus juste alors que les Adam ou Bouchardon transformaient un torse antique en une figure antique vêtue d'un costume contemporain[304]. Les marbres antiques restaurés et achetés à Rome au XVIII[e] siècle révèlent le goût et le style de ce temps. Dans l'atelier de Cavaceppi, sous l'influence de Winckelmann, ont été créées des statues dont les affres du temps étaient imités. Albacini a créé des figures autonomes, aussi intactes que possible, qui correspondaient davantage à l'idéal néoclassique de l'antiquité.

e) Un restaurateur incontournable de l'aristocratie européenne

Dès le début des années 1770, une fois son indépendance acquise, Albacini noua des relations avec le marchand Thomas Jenkins qui alimentait en antiquités plusieurs de ses clients dont le collectionneur Charles Townley. Parmi toutes les sculptures, Albacini restaura la célèbre *Vénus Townley* découverte à Ostie à la fin de l'année 1775[305]. Seize ans plus tard, le sculpteur complétait le *Discobole Townley* découvert lors des fouilles de la Villa Hadriana en 1791 et acheté en janvier 1792 par Thomas Jenkins[306]. La restauration déplut à Townley qui envisageait la tête de l'athlète tournée vers l'arrière et non pas plongée vers l'avant[307]. Jenkins fit aussi restaurer par Albacini l'*Héraclès Lansdowne* découvert à Tivoli dans les années 1790-1791[308].

À partir de 1773, il intervint régulièrement sur les sculptures antiques du nouveau musée du Vatican. Dès le début des années 1780, Albacini accueillait – dans son atelier du 67 vicolo dei Incurabili situé à proximité de ceux de Cavaceppi et de Canova – en plus du pape Paul VI, une clientèle internationale de collectionneurs, *dilettanti*, artistes et savants. Goethe qui visita l'atelier, témoigna avoir vu un torse d'Apollon ou de *Rome* déifiée, trouvé dans la collection Farnèse et destiné à Naples[309]. Comme pour la *Zingarella* Borghèse avant lui, des bras de

[304] Astrid Fendt, 2012, p. 55.
[305] Londres, British Museum, n° inv. Sculpture 1575.
[306] Londres, British Museum, n° inv. Sculpture 250.
[307] Gerard Vaughan, *"Albacini and his english Patrons"*, Journal of the History of Collections, Vol. 3, Issue 2, 1991, p. 183.p. 195.
[308] Copie romaine des années 125. Malibu, The J. Paul Getti Museum, n° inv. 70.AA.109. Seymour Howard, "*Restoration and the Antique Model Reciprocities between Figure and Field"*, p. 36 in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True, 2001, p. 38
[309] Johann Goethe, *Voyage en Italie*, Bartilla, coll. Omnia, Paris, 2012, p. 415, « Rome, mardi 17 juillet » 1787. Ce *Torse* assis d'Apollon est peut-être un torse de *Déesse Rome* conservé à Naples, au Museo Archeologico nazionale di Napoli, n° inv. 6281; R. 707. Albacini aurait remplacé les compléments modernes de bronze par des éléments en marbre blanc, mettant au goût néoclassique le fragment. Voir Philippe Sénéchal, *I marmi antichi della*

bronze lui étaient installés[310]. Entre 1786 et 1800, Ferdinand IV avait commandé à Albacini la restauration des collections antiques héritées d'Élisabeth Farnèse en vue de leur déménagement. L'immense tâche occupa Albacini les quinze années suivantes[311].

Albacini, durant les deux premières décennies de sa carrière, eut comme principal commanditaire, Thomas Jenkins. Gavin Hamilton (1723-1798), peintre archéologue et antiquaire, le sollicita régulièrement durant ces années. Un autre collectionneur, Henry Blundell of Ince (1724-1810), ami de Charles Townley, commanda à Albacini des copies de bustes antiques, dont la fameuse *Diane* aujourd'hui conservée à Liverpool[312]. Cette activité de copie de sculptures antiques occupait beaucoup de sculpteurs qui cherchaient à vendre leurs productions aux touristes fortunés. Canova, lors de sa visite de l'atelier d'Albacini en 1780 rapporte qu'un apprenti travaillait à la copie d'un buste de *Lucius Verus* – dont l'original était encore dans la collection Borghèse à Rome – identique à celui fourni en 1777 à Blundell[313]. Albacini, comme Cavaceppi, profitait du dépôt dans son atelier de statues antiques pour effectuer des surmoulages en plâtre, moulages utiles pour leurs travaux de restauration et objets recherchés par les savants, artistes et collectionneurs[314]. En plus de ces plâtres, Albacini se constitua très certainement une collection d'antiques sur le modèle de son maître, le restaurateur prélevant un tribut sur les pièces qui lui étaient confiées. Ainsi en mai 1801, Léon Dufourny, membre de l'Institut et missionné à Rome en tant que commissaire du gouvernement français pour la récupération et la conservation des objets d'art en Italie, devait saisir dans l'atelier du restaurateur, parmi soixante-treize éléments provenant de la Villa Albani, « douze morceaux de sculpture [315] » antique, dont dix bas-reliefs sont certainement aujourd'hui conservés au Louvre[316].

---

collezione Farnese, in. *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia*, 1995, p. 127. Philippe Sénéchal, *Le premier inventaire des antiques du Palais Farnèse*, in. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, tome 108, n°1, 1996, p. 248.

[310] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 393. Découverte vers 1556, compléments par l'Algarde ou Nicolas Cordier.

[311] Gerard Vaughan, 1991, p. 184

[312] Liverpool Museum, Ince n° inv. 2.71959.148.2.2. Voir Elizabeth Bratman, *"Carlo's Albacini's Diana at Ince"*, in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True, 2001, p. 115

[313] Hugh Honour, *Canova's Studio Practice-I : The Early Years*, The Burlington Magazine, Vol. 114, n°. 828, Mar. 1972, pp. 146-156+159 p. 153 ; Gerard Vaughan, 1991, p.189.

[314] Seymour Howard, *Ancient Busts and the Cavaceppi and Albacini Casts*, Journal of the History of Collections, 1991, pp 199-217.

[315] C.D.A.F.R., pièce n°9861. « Instructions pour le citoyen Dufourny […] 21 floréal an IX [11 mai 1801]. […] Parmi les objets qui sont réservés à la République se trouvent les deux chaises curules en rouge antique qui étoient au Vatican [n°s 1177 et 1178 de l'inventaire de 1810. Le siège n° 1178 est aujourd'hui conservé au musée du Louvre : n° inv. Ma 1389. Le siège n° 1177 est enlevé du musée Napoléon en 1815 et est aujourd'hui à Rome dans les musées du Vatican.]. […] »

[316] Paris, musée du Louvre, n°s inv. Ma 271, Ma 2192, Ma 2281, Ma 264, Ma 3907, Ma 1604, Ma 2174, Ma 39, Ma 3788, Ma 2158, Ma 2148, Ma 3853, Ma 1645, Ma 2137 et Ma 1655.

Dans la seconde partie du XVI[e] siècle, les Farnèse avaient accumulé une immense collection répartie entre Parme et Rome[317]. À partir de 1545-1546, elle fut considérablement augmentée par la découverte de groupes tels l'énorme *Supplice de Dircé* dit *Taureau Farnèse*, et un *Hercule* décapité lors des travaux d'excavation envisagés autour des Thermes de Caracalla pour la construction de la basilique Saint-Pierre de Rome[318]. L'achat d'antiques et de collections entières, comme celle des Sassi en 1546, rendit la collection Farnèse supérieure et de loin, en qualité à celles de tous leurs rivaux[319]. La *Vénus Callipyge* entra vraissemblablement dans la collection durant les mêmes années puisqu'en 1556, elle est décrite par Ulisse Aldrovandi (1522-1605) comme étant au palais Farnèse[320]. Au cours de la première moitié du XVII[e] siècle, après l'intégration de l'héritage de Fulvio Orsini, la collection atteignît son apogée et se rapprocha, en qualité, des trésors de la papauté[321].

Charles de Bourbon (1716-1788) accéda au trône du royaume des Deux-Siciles en 1734 à dix-huit ans. En 1750, le futur Charles III d'Espagne décida de faire aménager des nouvelles pièces de son palais de Portici, dans le but d'accueillir les trouvailles des fouilles d'Herculanum, découverte en 1718 par le prince d'Elbeuf et en 1748 de Pompéi, citée identifiée avec certitude en 1763. Les collections royales, d'une grande réputation durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle étaient cependant peu connues par des reproductions dont la diffusion était strictement encadrée par la cour. L'architecte Luigi Vanvitelli (1700-1773) rechercha à partir de 1772, des

[317] Philippe Sénéchal, « *Le premier inventaire des antiques du Palais Farnèse* », in. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, Rome, EFR, tome 108, n°1. 1996. pp. 241-264.

[318] *Taureau Farnèse*, Naples, Musée National, n° inv. 6002. Pline l'Ancien, attribue le modèle aux jumeaux Apollonios et Tauriscos de Tralles à la fin du II[e] s. av. J.-C. Possible copie romaine du début du III[e] s. Une restauration est envisagée entre 1789 et 1790 avant son export vers Naples. Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p. 338. Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. III Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi et varia*, Electa, Verona, 2010, pp. 20-24. *Hercule*, Naples, Musée National, n° inv. 6001. Copie romaine du début du III[e] s. signée Glycon d'Athènes, version agrandie d'un original grec du IV[e] s. av. J.-C. attribué à Lysippe. Jambes restaurées par Guglielmo della Porta vers 1569. Après la découverte quelques années plus tard des jambes originales, Michel-Ange proposa que les compléments de della Porta soient conservées, les artistes modernes pouvant ainsi se comparer aux Anciens. L'*Hercule Farnèse* entre dans l'atelier d'Albacini en février 1787. Les jambes originales, retrouvées durant la seconde moitié du XVI[e] s. ; offertes au roi de Naples par les Borghèse à l'occasion du déménagement de la statue, furent replacées en 1794 par Filippo Taglioni (1745-1809). Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. III Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi et varia*, Electa, Verona, 2010, pp. 17-20. Philippe Sénéchal, *I marmi antichi della collezione Farnese*, in. *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia*, 1995, p. 128.

[319] Bertrand Jestaz, « *La collezioni Farnese di Roma* », in. *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia*, 1995, p. 152. Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p. 26.

[320] Copie romaine de la fin du I[er] s., d'après un original grec des années 300 av. J.-C reliée au temple d'Aphrodite Callipyge de Syracuse. Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988*, pp. 352-353. ; Lucio Mauro et Ulisse Aldrovandi, *Le Antichita De La Citta Di Roma*, Venedig, 1556, p. 120 et pp. 158-159. Pour une étude, voir Daniela Gallo, *Ulisse Aldrovandi, Le statue di Roma e i marmi romani*, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, T. 104, n°2. 1992. pp. 479-490. La *Vénus* a été restaurée par Albacini à partir de fragments de torses antiques mentionnés dans l'inventaire Farnese de 1568. Philippe Sénéchal, 1996, p. 248. « Un des torses d'hommes, de qualité médiocre, fut utilisé par Carlo Albacini en 1786 pour la restauration de la Vénus Callipyge cf. inventaire Venuti-Hackert de 1783-1786 ».

[321] Philippe Sénéchal, 1995, p. 123.

objets d'exception susceptibles de décorer les résidences royales de Caserte et de Naples. Cette année-là, il s'était rendu à Rome pour dresser un état des marbres existant dans le palais Farnèse que Charles de Bourbon avait reçu en héritage en 1731, au même titre que toutes les propriétés et collections. À partir de 1779, les premières figures antiques vont être transportées par petits groupes vers Naples. C'est surtout dès 1786 et jusqu'en 1800 que le transfert des marbres provenant du palais Farnèse, de la Farnésine, des jardins Farnèse et de la villa Madame à Rome, organisé par Domenico Venuti et l'antiquaire et peintre de la cour des Bourbons Jacob Philipp Hackert se firent[322]. Venuti avait visité en 1783 les collections Farnèse de Rome. Hackert et lui revinrent ensemble à Rome en 1786 et le peintre considéra les marbres des jardins de la Villa Madame comme des mauvaises sculptures « sevibili per il marmo »[323].

Le choix des restaurations des sculptures revenait en partie à Albacini qui avait très certainement été recommandé au roi par Domenico Venuti. Ce dernier exerçait aussi la fonction de directeur de la fabrique de porcelaine de Capodimonte avec qui le sculpteur collabora et « in costante rapporto anche con Antonio Canova, conosciuto tramite Giuliano Capranica, residente a Napoli negli anni Ottanta del Settecento e parente di Faustina de Grillo, intima amica » du restaurateur[324]. Venuti supervisa la restauration des sculptures Farnèse et veillait à leur transport entre Rome et Naples. Il n'hésita pas à proposer de compléter un torse acéphale avec une tête de Ferdinand IV[325]. Nous avons déjà évoqué des montages similaires à Paris sous l'Empire. Selon l'inventaire Farnèse de 1786, les marbres entraient dans l'atelier d'Albacini avant tout pour être nettoyés, les compléments ne se faisant que si la nécessité l'imposait. Le bras droit de l'*Éros du type de Centocelle* a ainsi été refait dans l'atelier d'Albacini qui en changea le geste, en étendant le bras vers l'avant[326]. Les bras et la jambe gauche du *Dionysos* ont aussi été refaits *molto bene*[327] par Albacini dans les toutes dernières années du XVIII[e] siècle. Le *Ganymède*[328] passa aussi par l'atelier du restaurateur qui réorganisa les regards du prince troyen et de Zeus

[322] Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p.92
[323] Philippe Sénéchal, 1995, p. 127-128.
[324] Valeria Rotili, *L'archivio privato degli scultori accademici Carlo e Filippo Albacini*, cura Laura Bertolaccini, Accademia Nazionale di San Luca, ATTI 2011 - 2012 direttore responsabile Francesco Moschini, p. 339. Voir aussi Gabriella Prisco, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in. *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia Fornari Schianchi*, Palazzo Ducale di Colorno, Parma, 4 marzo - 21 maggio 1995, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre - 17 dicembre 1995, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte Publisher Electa, 1995, 2. Vol. pp. 28-40.
[325] Gabriella Prisco, 1995, p.29, ill. 1
[326] Naples, Museo Archeologico, n° inv. 6353. Copie romaine d'un original en bronze des années 350 av. J.-C. Voir *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia Fornari Schianchi*, 1995, p.391 ; Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. I*, 2010, pp. 87-88.
[327] Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. I*, 2010, p. 133. Naples, Museo Archeologico, n° inv. 6318. Torse acéphale dans l'inventaire de 1566. Copie romaine du II[e] s., d'après un original grec du IV[e] s. av. J.-C. attribué à Praxitèle.
[328] Naples, Museo Archeologico, n° inv. 6355. Groupe daté du II[e] s.

transformé en aigle[329]. Le groupe du *Satyre et Dionysos enfant* a lui-aussi été modifié par le remplacement des deux bras du satyre qui, sur les gravures du XVI^e^ siècles portait une grappe de raisin dans la main droite et retenait Dionysos avec la gauche. Des cymbales ont été placées dans les nouvelles mains créées par Albacini[330]. Le restaurateur réalisa aussi les quatre membres de l'*Antinoüs* décrit dans la collection Farnèse en 1581[331]. Plusieurs sculptures ont seulement été nettoyées pour retrouver leur blancheur. Elles n'avaient pas de réels besoins d'être restaurées en vue de leur conservation et l'ont été pour des raisons esthétiques et iconographiques, la connaissance archéologique et surtout le goût ayant évolué entre le XVI^e^ et cette fin du XVIII^e^ siècle. C'est au milieu des années 1770 que des changements et des divergences dans les modes de restauration s'observent. Pour Albacini et Jenkins, la perfection des formes, combinée à une blancheur éclatante des marbres exigeait une grande sophistication des raccords de parties antiques remployées ou de compléments modernes. En cela, Albacini s'était éloigné de son maître Cavaceppi qui cherchait moins à dissimuler les joints et éclats de marbre[332].

f) Vincenzo Pacetti et la restauration de la *Pallas de Velletri*

Au XVIII^e^ siècle, l'archéologie se résumait bien souvent à des travaux de terrassement uniquement destinés à la recherche d'objets et d'œuvres, dans une attitude bien éloignée des bases théoriques et méthodologiques peu à peu mises en place au siècle suivant. En Italie, la période sera une des plus ardentes pour les recherches d'objets antiques menées par les antiquaires, les artistes et les collectionneurs. Le territoire de Velletri, cité éloignée d'une quarantaine de kilomètres de Rome, était considérée comme un centre important pour les archéologues amateurs, poussés par les collectionneurs et les propriétaires terriens en quête de trésors. La zone était connue pour renfermer des restes de constructions résidentielles d'époque romaine et avait déjà livré, au XVII^e^ siècle, des sculptures telles la *Léda Giustiniani*[333]. C'est dans cette ferveur d'activité et de recherche qu'à l'été 1797 est découvert, à Troncavia près du

[329] Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. I*, 2010, p. 27 ; *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia Fornari Schianchi*, 1995, p.394
[330] Naples, Museo Archeologico, n° inv. 6322. Groupe daté du II^e^ siècle. Carlo Gasparri, 1995, pp.395-397.
[331] Naples, Museo Archeologico, n° inv. 6030. Groupe daté des années 130.
[332] Gerard Vaughan, 1991, p. 186
[333] Rome, Collection Torlonia, n° inv. 187. Angela Gallotini, *Le sculture della collezione Giustiniani : Documenti, L'Erma Di Bretschneider*, coll. Xenia Antiqua, Roma, 1998, p. 56 et 151. Marco Nocca, *Dalla vigna al Louvre : la Pallade di Velletri*, Fratelli Palombi editore, Rome, 1997, pp. 15-16.

vignoble de Giovanni de Santis, une statue colossale en marbre immédiatement reconnue comme une *Pallas*.

Cinquante-neuf fragments de marbre composaient la *Pallas* et à l'exception de son bras droit disparu, objet d'une ancienne restauration, la sculpture était presque complète[334]. Les morceaux de la statue avaient été rassemblés dans le *tinelletto* de la propriété de Giovanni de Santis à l'automne 1797 et le sculpteur Maximilien Laboureur (1767-1831) y constatait et décrivait son état le 24 novembre avant que les différents morceaux soient déplacés dans les salles du palais Toruzzi de Velletri. La tête, les bras, le pied droit et une grande partie du pied gauche étaient détachés et les plus petits fragments du manteau avaient été rassemblés dans un panier. Rapidement alertés, des acheteurs se présentèrent. Le sculpteur Giuseppe Franzoni (1752-1837) fut envoyé par le pape Pie VI pour connaître l'état et la valeur de la statue. Le peintre, archéologue et diplomate Robert Fagan (1761-1816), offrit 4 000 Scudi pour la *Pallas*[335]. En novembre 1797, Vincenzo Pacetti (1746-1820), un des premiers sculpteurs à venir contempler la déesse, faite « di una buona maniera greca[336] », apprenait l'offre anglaise. Pacetti enchérit le 30 novembre à 6 000 Écus[337]. Le 11 décembre, un contrat de vente était signé entre Pacetti et Santis et le sculpteur, en éprouvait le plus grand plaisir de sa vie en revoyant la *Pallas*[338].

L'entrée des troupes françaises dans Rome, le 10 février 1798, empêcha la transaction d'être confirmée. Le 28 avril, lorsque l'armée s'empara des États du Pape, les commissaires envoyés pour organiser le gouvernement de Rome, revendiquèrent cette statue comme venant d'être découverte dans le pays conquis. Les fragments de marbre furent transportés à Rome au palais Mancini, siège de l'Académie de France. Anxieux, Pacetti nota dans son journal « *Ora vedremo come anderà quest'affare*[339] » pour une sculpture désormais disputée entre les français, le duc Braschi et lui-même[340]. En juin 1798, Pacetti s'entretint pour la première fois

[334] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 464. Copie romaine d'après un original grec des années 430 av. J.-C. attribué à Crésilas. Filhol, dans le *Musée Napoléon* rapporta des informations erronées relatives à l'hypothétique nom du propriétaire de la maison où avait été trouvée la statue. La qualité et le prestige de la sculpture avaient certainement fait croire que seul un empereur romain aurait été en mesure de posséder la statue et qu'un autre empereur, Napoléon I[er], la possédait désormais. Antoine Filhol […] et Joseph Lavallée, *Galerie du Musée Napoléon*, réd. Par J. Lavallée, publié par Filhol graveur, Paris, 1804-1828. 11 vol., *Galerie du Musée Napoléon*, Imp. Gillé Fils, An XII – 1804, Vol 3. Marco Nocca, 1997, p.18.
[335] Marco Nocca, 1997, pp. 39-40.
[336] Vincenzo Pacetti, *Roma (1771-1819) I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio, Biroli Stefanelli, Naus Editoria, Napoli, 2011, c 178r, p. 182
[337] Vincenzo Pacetti, 2011, c 178v, p. 182. 19 septembre 1797. *Feghen* offre 4000 écus pour la statue de la *Pallas*. Pacetti veut faire une offre supérieure, « essendo una bella figura ».
[338] Vincenzo Pacetti, 2011, c 179r, p. 183
[339] Vincenzo Pacetti, 2011, c 183r, p. 187. Le 28 avril 1798.
[340] Marco Nocca, 1997, p. 51.

avec le commissaire Perillier de la restauration à faire à la statue et c'est entre 1798 et 1799 que Pacetti, payé par les Français, remontait les fragments et créait la main droite de la déesse[341].

En novembre 1798, les troupes napolitaines entrèrent dans Rome et mirent en place un système de taxe limitant l'exportation d'objets antiques trouvés dans les États du pape[342]. La réaction immédiate de cinquante artistes de Rome, qui vivaient uniquement des travaux de restauration et du commerce des antiques avec les Grands-touristes, poussa le pape à abolir ces droits de douane[343]. La *Pallas*, confisquée, comme l'étaient tous les objets d'art que les commissaires avaient réuni à Ripa Grande et au Château Saint-Ange, ne sera finalement restituée aux troupes françaises qu'à l'issue du Traité de Florence du 28 mars 1801[344]. Pacetti sera alors indemnisé de 10 500 écus pour la statue[345]. L'histoire était bien connue des contemporains et le graveur Antoine-Michel Filhol résuma assez justement les évènements qui se succédèrent jusqu'à l'obtention de la *Pallas* par les troupes françaises[346]. Bien que le Premier Consul avait fini par « dire qu'il ne ferait pas la Guerre pour une Statue[347] », obtenir la *Pallas* – dont la négociation se termina en messidor an 10 [juillet 1802][348] par la restitution des 290 planches gravées sur cuivre des *Antichità d'Ercolano esposte*, elles-mêmes saisies à Naples en 1799[349] – était primordial pour Denon, les commissaires français en Italie et les membres du conseil d'administration du musée Central.

[341] Vincenzo Pacetti, 2011, c 184r, p. 188. C.D.A.F.R. pièce n° 9860. Talleyrand à Chaptal, le 21 floréal an 9 [11 mai 1801]. […] De tous les monumens que les François ont laissé à Rome, le plus remarquable sans doute, le plus digne de figurer à Paris entre le Laocoon et l'Apollon du Belvédère est la Minerve de Velletri […] achetée simultanément par un Anglois et le duc Braschi.» Vincenzo Pacetti, 2011, c 209r, p. 218, 19 juillet 1801 Franzoni et Pacetti décrivent la restauration de la Pallas à l'Académie de San Luca.

[342] Vincenzo Pacetti, 2011, c 188r, p. 193

[343] C.D.A.F.R., pièce n° 9904, lettre de Cacault à Talleyrand du 27 janvier 1802. « Rome, 7 pluviôse an 10 [27 janvier 1802]»

[344] Article 8 du Traité de Florence, 28 mars 1801. « La cour de Naples restitue à la France tout ce qu'elle avait emporté de Rome et déclaré propriété de son gouvernement. » À cette suite, la France se trouve en position d'une partie des antiquités de la collection Albani.

[345] Vincenzo Pacetti, 2011, c 207v, p. 216. Le 8 mai 1801.

[346] Antoine Michel Filhol, Armand Charles Caraffe et Joseph Lavallée, 1804-1815, vol 3. 32e livraison pl. 6. Un résumé plus précis est donné par Léon Dufourny. Voir CDAFR, pièce n°9913. « Note de Dufourny, Commissaire des Arts en Italie sur la « Pallas de Velletri. Naples, 19 ventôse an 10 [10 mars 1802]. Voir aussi Visconti, *Notice*, 1803, n°20, pp25-26. Visconti émet le premier l'idée de la « maison de campagne d'Auguste » qui sera reprise par Filhol. Émeric-David et Visconti, *Musée Français*, vol. IV, non paginé. Petit-Radel, 1807, I, pl. 7.

[347] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 572e séance, aujourd'hui 3 messidor an 10 [22 juin 1802] ». Voir Vol. III Annexes.

[348] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 579e séance, aujourd'hui 27 messidor an 10 [16 juillet 1802]. Voir Vol. III Annexes.

[349] Daniela Gallo, « *Les antiques au Louvre. Une accumulation de chefs d'œuvre* », in. Marie-Anne Dupuy (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, ed. RMN, Paris, 1999, Catalogue de l'exposition au musée du Louvre (Paris, 20-10-1999 / 17-01-2000), p. 184.

La statue est encaissée à Naples le 9 fructidor an 10[350] [28 juillet 1802] et n'arrive à Paris qu'en décembre 1803[351] où elle est exposée à proximité du buste d'*Athéna* du type de Velletri[352] découvert entre 1768 et 1775 et restauré par Cavaceppi.

À Rome, la restauration par Pacetti de la *Pallas* consista, après moulage, en un remontage des fragments retrouvés mais aussi le nettoyage du *tartre* dont elle était couverte et la confection des parties détruites qui étaient essentiellement les draperies, l'avant-bras droit et la main droite[353]. Au début de l'année 1804, le citoyen Artaud, secrétaire de la légation française à Rome, apporta à Denon un fragment original de la main et une partie de l'avant-bras droit de la Pallas de Velletri qui avaient été trouvés lors de fouilles postérieures[354]. Denon, à la vue de ces morceaux, insista sur le fait qu'ils prouvaient que la restauration de Pacetti ne remplissait pas « l'intention du sculpteur à qui l'on doit ce chef-d'œuvre » et que ces morceaux pourraient « servir à diriger les artistes employés dans les ateliers du Musée lorsque je les chargerai de la restauration de la main de cette statue[355] ». Filhol jugeait la main droite refaite par Pacetti « insignifiante[356] ». Le directeur du Musée Napoléon souhaitait probablement que la pose de la main droite figure plus expressément la préhension du manche de l'invisible lance. Finalement, seule une restitution de la *Pallas* avec sa lance dans la main droite a été envisagée sur la médaille de 1804 gravée par Nicolas Brenet (1773-1846) célébrant le Code civil[357]. Outre l'installation de la sculpture dans les salles du Musée Napoléon, la seule intervention du restaurateur Bernard Lange, sous la direction de Visconti, aura été la description des marbres de la salle des Empereurs[358]. Visconti faisait l'éloge de la déesse dès 1803 et voyait en 1812 la *Pallas* comme

[350] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 587e séance, aujourd'hui 25 thermidor an 10 [13 août 1802] » ; « 589e séance, aujourd'hui 9 fructidor an 10 » [27 août 1810] » Voir Vol. III Annexes.
[351] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, Paris, 1999, Pièce AN14, 7 décembre 1803, notes du 18 frimaire an XII « La *Pallas de Velletri* est arrivée : elle est retenue au Jardin des Plantes par l'impétuosité de la rivière et la crainte de briser contre les ponts le bateau qui la porte. » Pièce n°313 Lettre de Denon au citoyen Monge, sénateur. « Venez la voir, mon cher collègue, elle est maintenant décaissée. […] »
[352] Munich, Glyptothek, n° inv. 213. Saisi en 1798, restitué au prince Albani en 1815 et vendu au prince héritier Louis de Bavière. Copie romaine du deuxième quart du IIe s., d'après un original grec des années 430-420. av. J.-C. Buste exposé dans le vestibule de la galerie des Antiques au Louvre.
[353]C.D.A.F.R., pièce n°9913. « Note de Dufourny, Commissaire des Arts en Italie sur la « Pallas de Velletri. Naples, 19 ventôse an 10 [10 mars 1802]. […] « Dépenses faites par le Gouvernement françois pour le transport, la restauration, le moulage et l'encaissement de la Pallas de Velletri. »
[354] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, Paris, 1999, Pièce n°344, 3 ventôse an 12 [23 février 1804].
[355] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, Paris, 1999, Pièce n°344, 3 ventôse an 12 [23 février 1804].
[356] Antoine Michel Filhol, Armand Charles Caraffe et Joseph Lavallée, 1804-1815, vol 3. 32e livraison pl. 6. « La main droite a été restaurée à Rome, mais fort mal. Il faut espérer que l'on fera disparaître cette main insignifiante que le marbrier a ajouté, et que, guidé par la main antique que possède le Musée, on pourra restituer à cette statue ses attributs, que l'on présume avoir été une lance qu'elle tenait dans la main droite, et une figure de la victoire, qu'elle portait dans la gauche. »
[357] Marie-Anne Dupuy, *Vivant Denon ou les paradoxes du directeur des Arts*, in. Marie-Anne Dupuy (dir.), 1999, p. 271.
[358] BnF, Archives Visconti, NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 377. Note de Lange sur les marbres de couleur dans la salle de la *Pallas de Velletri* et de celle du *Candélabre*. « Salle de la Pallas de Velletri. Les 4

un des rares marbres originaux « qui appartiennent à cette époque si ancienne et pourtant si brillante de la sculpture grecque[359] » emportée en Italie après la conquête de la Grèce en 146 avant notre ère. John Flaxman, en 1813, envisageait au contraire qu'il s'agisse d'une copie romaine exécutée d'après un original grec célèbre[360]. En 1807, Schweighaeuser indiquait dans *Les Monuments antiques du Musée* que la main gauche paraissait avoir tenu anciennement une patère ou une victoire[361]. Jacques Bins de Saint-Victor n'admirait pas la sculpture qui, bien que « noble et sévère », était d'une exécution « médiocre » faite par un « imitateur timide » et dont les bras, antiques et modernes, étaient traités « avec peu de sentiment[362] ». Malgré les critiques, la *Pallas* n'a pas été dérestaurée et demeure aujourd'hui telle que Vincenzo Pacetti la voyait en 1799 dans les salles du palais Mancini après avoir rendu sa grandeur à ce « sublime ouvrage de marbre de Paros[363]».

colonnes de vert antique du même côté de la statue ont en totalité 11 pieds 9 pouces. Celles qui sont vis-à-vis 11 pieds. Les 4 de granit rose qui sont aux deux extrémités de la salle 11 pieds 5 pouces. Les 2 de brèche dite arlequine et non d'Alep ont 10 pieds 11 pouces, 2 lignes. Celles qui sont vis-à-vis d'albâtre oriental même proportion […] »

[359] BnF, Archives Visconti, NAF 5973, Inscriptions, Notes, Fol. 106, manuscrit original. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, Paris, 1999, 9, Pièce n°2318, 18 février 1812. Voir vol. III Annexes.

[360] Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988*, p.307.

[361] Louis Petit-Radel, 1807, vol.1, pl.7.

[362] Pierre Bouillon et Jean-Baptiste Bins de Saint-Victor, *Musée des antiques*, 1827, vol. 1, non paginé.

[363] Visconti Ennio Quirino Visconti, *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti*…, vol. IV, Milano, 1831, p.288.

2) Restaurations de plâtres d'étude au XVIII[e] siècle

a) Plâtres d'antiques de l'Académie de France à Rome

Sous le règne de Louis XIV, durant le dernier quart du XVII[e] siècle, aura été constituée la plus importante collection à vocation didactique de moulages sur des figures antiques. Le Bernin, lors de son voyage en France de 1665 visita l'Académie de Paris. À cette occasion, il donna son sentiment que l'instruction des jeunes artistes devait d'abord être faite sur l'étude des manières antiques avant l'étude d'après nature, pour former en eux l'idée du beau[364]. L'Académie de France à Rome, fondée en 1666, permettait aux employés et protégés du roi de collecter des œuvres d'art, complétées ou nécessitant des restaurations, et de réaliser des moulages sur les sculptures antiques des grandes collections italiennes[365]. Jusqu'en 1685 et l'achat par Louis XIV des *Germanicus* et *Cincinatus*, la collection de moulages crût fortement, mais le « ressentiment » de cette fuite de chefs-d'œuvres ralentit pour quelques années, la constitution de ce fond destiné à l'étude et à l'ornement[366].

Les moulages, par leurs difficiles acquisitions, étaient l'objet de constantes attentions. Peu après le décés, à Rome, du directeur de l'Académie Charles-François Poerson, Vleughels annonçait au duc d'Antin que quelques figures, dont « le cheval de Marc-Aurèle » « à qui il manque quelque chose », étaient en fin de restauration[367]. Il s'agissait très certainement de plâtres moulés sur des sculptures antiques abimées au cours de manipulations et du déménagement entre le palais Capranica, siège de l'Académie depuis 1684, et le palais Mancini pour lequel un contrat de location était signé le 31 mai 1725, avant son achat par Louis XV en 1737. Au XVIII[e] siècle, les directeurs successifs de l'Académie s'attachèrent encore à enrichir la collection de plâtres moulés sur les figures antiques, et firent de l'institution une des plus

[364] Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne, Gazette des beaux-arts, Paris, 1885, p. 134. Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988*, p. 52.

[365] CDAFR, pièce n°3611. Vleughels à d'Antin, le 4 décembre 1732 à propos de l'*Antinoüs du Capitole* découvert en 1724 , à la Villa Hadrien, à Tivoli, lors de fouilles entreprises par le Comte Giuseppe Fede. Rome, Musée du Capitole, n° inv. 751. Voir aussi CDAFR, pièce n°3625. Vleughels à d'Antin, le 8 janvier 1733. Sur le projet de restauration, voir CDAFR, pièce n°3629. Vleughels à d'Antin, le 21 janvier 1733 et 3630, réponse de d'Antin à Vleughels, 24 janvier 1733.

[366] Paris, musée du Louvre, *Germanicus Savelli* ou *Statue funéraire et honorifique de Marcellus Neveu et premier gendre d'Auguste*, vers 20 avt. J.-C., n° inv. Ma 1207. Paris, musée du Louvre, *Hermès, Mercure rattachant sa sandale, dit Cincinnatus*, II[e] s. après J.-C., d'après un original grec vers 300 avt J.-C., n° inv. Ma 83.

[367] CDAFR, pièce n°2945. Vleughels à d'Antin, le 13 septembre 1725. *Statue équestre de l'empereur Marc-Aurèle*, bronze doré, vers 161-180 ap. J.-C., Rome, Musei Capitolini, n° inv. MC 3247. Voir Raymond Chevallier, *La statue équestre du Capitole vue par les Français*, Revue belge de philologie et d'histoire, tome 62, 1984, pp. 79-97. CDAFR, pièce n°2953. Vleughels à d'Antin, le 2 octobre 1725.

importantes gypsothèques d'étude pour les artistes [368] . Les moulages provenaient essentiellement d'Italie, mais aussi de France, comme s'en étonnait en 1727 le cardinal Alexandre Albani, regardant les statues antiques qui sont à Versailles. En effet, le prélat avait été surpris de découvrir par les moulages, qu'il y eut en France de si belles antiques. Lorsque Vleughels lui parla du *Bacchus* de Versailles[369], le cardinal lui demanda de faire en sorte de l'avoir à Rome, car il fallait « en quelque manière restituer à Rome ce qu'on en a ôté[370]». Le décès de Benoît XIII et la convocation du conclave de 1730 avait attiré à Rome, cardinaux et ecclésiastiques en vue de l'élection du nouveau pape. Ainsi, l'abbé de Ravanne, au mois d'avril, visita l'Académie et s'étonna de voir tant de statues données à la vue des visiteurs et des pensionnaires alors que très peu d'entre-elles étaient auparavant exposées[371]. Vleughels, à cette occasion, rapportait au duc d'Antin que certains moulages étaient perdus, comprenons ici délabrées, mais « qui, dans un temps à venir, se peuvent retrouver, quoique les originaux soient en Espagne[372]. » Le directeur de l'Académie songeait peut-être au groupe de *Castor et Pollux*, ou au *Faune au chevreau* achetés par le roi Philippe V d'Espagne à la couronne de Suède en 1724 et analysait le travail de ses prédécesseurs[373] :

> « Il faut avouer que ceux qui ont commencé l'Académie n'avoient rien épargné pour s'approprier tout ce qu'il y avoit de beau dans Rome en sculpture antique et que tout fût exécuté avec un grand soin. Il y a des statues si bien moulées et d'un plâtre si beau que, la main dessus, on croit que c'est du marbre ; ces gens-là s'y connoissoient, aimoient l'étude et les belles choses. Depuis, tout a dégénéré et on avoit très négligé ces beaux morceaux. A présent, par les bontez et les attentions que V. G. a bien voulu avoir, tout est bien restauré, et on peut assurer que tout est encore mieux qu'auparavant, et les choses sont sur un pied qui fait honneur à la France, et on voit chez nous d'un coup d'œil, outre les beaux meubles qui n'ont jamais paru à Rome, tout ce qu'il y a de beau en statues, qui sont bien maintenues et dans un arrangement propre à l'étude, ce qui fait un sensible plaisir à la veuë[374] ».

L'année suivante, Vleughels, toujours soucieux de maintenir l'Académie dans une situation économique saine et de limiter les dépenses, assurait le directeur des Bâtiments du Roi

---

[368] Anne-Lise Desmas, *L'atelier des sculptures du palais Mancini*, in. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, sous la direction de Marc Bayard, Émilie Beck Saiello et Aude Gobet, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016, p. 259

[369] Paris, musée du Louvre, n°inv. MR 105.

[370] CDAFR, pièce n°3109, Vleughels à d'Antin, le 26 novembre 1727. Un événement similaire est rapporté dans Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988,* p. 53.

[371] CDAFR, pièce n°3315. Vleughels à d'Antin, le 20 avril 1730.

[372] CDAFR, pièce n°3315. Vleughels à d'Antin, le 20 avril 1730.

[373] Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p. 191 et 227. *Castor et Pollux*, groupe aussi appelé *Groupe de San Ildefonso*, Madrid, musée du Prado, n° inv. B4778. Création du I^er^ s. av. J.-C. *Faune au chevreau* Madrid, musée du Prado, n° inv. B4778. Copie romaine du II^e^ s., d'après un bronze peut-être de l'école de Pergame du III ^e^ s. av. J.-C. Une épreuve est finalement trouvée en 1732.CDAFR, pièce n°3611. Vleughels à d'Antin, le 4 décembre 1732. À propos d'un « Ciparis qui porte sur ses épaules un daim » antique dont une copie moderne se trouverait à Versailles.

[374] CDAFR, pièce n°3315. Vleughels à d'Antin, le 20 avril 1730. A.N. O^1^ 1960/296.

que seules de faibles dépenses seraient maintenant engagées pour augmenter, ou du moins remplacer les épreuves trop dégradées de la collection des moulages. À présent, les épreuves étaient hors de danger et « bien placées ; elles servent pour l'étude et en même temps d'ornement, et, s'il y arrive la moindre chose, je le fais restaurer sur-le-champ[375] ». C'est ce qui arriva en janvier 1732 lorsque le mufle du *Porcellino* antique est brisé par une échelle[376]. Vleughels, « chagriné sensiblement » y fit « remédier sur-le-champ » du fait qu'il s'agisse de l'unique plâtre, dans Rome, de cette sculpture. Finalement, le directeur de l'Académie pouvait écrire au duc d'Antin qu'il l'avait « si bien fait restaurer qu'il n'y paroît pas ; mais il est toujours chagrinant de posséder de belles choses et utiles, et de les voir maltraitées[377] ».

Les accidents n'étaient pas les seuls responsables de la décrépitude des moulages en plâtre. Par « succession des temps et par négligence », le moulage de la *Nymphe à la coquille* Borghèse était ruiné en 1732[378]. Durant la même année était découverte la *Joueuse d'osselets*, probablement restaurée par Edme Bouchardon, qui enflammait les esprits et allait, à son tour être moulée au bénéfice des académiciens[379], tout comme le *Mars Ludovisi* copié en 1730 par Lambert-Sigisbert Adam pour Versailles[380]. Vleughels, au soir de sa vie annonçait au duc d'Antin qu'il laisserait de belles choses dans l'Académie ayant, comme les premiers directeurs de l'Académie, eu « le bonheur de remettre le tout dans son lustre » et de restaurer les plâtres, dont certains « étoient entièrement détruits, comme le petit Ciparis, le petit Apollon, etc. » Il eut à cœur d'enrichir l'Académie par des moulages de sculptures célèbres afin que les élèves, puissent étudier et profiter de leur séjour romain « sans sortir de la maison[381] ».

---

[375] CDAFR, pièce n°3460. Vleughels à d'Antin, le 27 septembre 1731.

[376] *Sanglier de Calydon* ou *Porcellino*, Florence, galerie des Offices, n° inv. 1914/63. Copie romaine du II^e^-I^er^ s. av. J.-C. D'après un groupe sculpté, peut-être de *La chasse de Calydon*, d'après Lysippe ? Jean Charbonneaux, *Les sculptures antiques du musée des Offices*, Journal des savants, 1960, p. 81. Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988*, pp. 329-330.

[377] CDAFR, pièce n°3500. Vleughels à d'Antin, « A Rome, ce dernier janvier 1732 ».

[378] CDAFR, pièce n°3526. Vleughels à d'Antin, le 21 avril 1732.

[379] Est-elle la *Vénus* dont parle Vleughels ? CDAFR, pièce n°3551. Vleughels à d'Antin, A Rome, ce 3 juillet 1732. « On [le cardinal de Polignac] devoit donner à restaurer à Bouchardon une belle Vénus qui vient d'être trouvée ; c'étoit pour Sa Sainteté ; mais il a compris qu'il falloit toujours tout quitter pour obéir à son bienfaiteur. » François Souchal, « *Recherches sur la joueuse d'osselets ; le modèle hellénistique et les copies antiques et modernes* », in. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1960, 1962. pp. 119-120.

[380] Dont une copie en plâtre avait été restaurée en 1739 par Nicolas Scagnetti. Anne-Lise Desmas, *L'atelier des sculptures du palais Mancini*, in. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, sous la direction de Marc Bayard, Émilie Beck Saiello et Aude Gobet, 2016, pp. 255-271.CDAFR, pièce n°3611. Vleughels à d'Antin, le 4 décembre 1732. « J'ay fait mouler, avec la permission de V. G-, le Mars, qui n'y avoit jamais été et dont j'ay envoyé le marbre en France ; voici le Ciparis, et, excepté quelques bustes qui sont de peu de dépense, il ne nous manque rien. » Rome, Museo nazionale romano di palazzo Altemps, n° inv. 8602. Francis Haskell et Nicholas Penny, *1988*, pp. 281-282.

[381] CDAFR, pièce n°4002. Vleughels à d'Antin, le 17 février 1736.

En août 1758 est dressé l'état « de ce qu'il y a appartenant au Roy dans son Académie de peinture et sculpture à Rome[382] ». Soixante-dix-neuf copies de sculptures et bas-reliefs, pour la plupart antiques, composaient la collection de plâtres servant à l'étude des artistes. Parmi celles-ci, se trouvait une sculpture du *Lantin*, peut-être originaire de la collection Mattei que Jean-François de Troy avait obtenu la permission de faire mouler en 1739[383]. Prudent, de Troy avait annoncé à Philibert Orry, directeur général des Bâtiments du Roi et successeur du duc d'Antin, qu'il n'en ferait tirer des plâtres que lorsqu'il aurait « reçeu des ordres pour le faire en marbre, parce que ces plastres se gâtent dans les ateliers, et c'est multiplier les frais inutilement.[384] » Outre les *Mémoires de dépenses faites pour l'académie de France à Rome et des pensionnaires du roi* où sont notifiées certaines réparations des plâtres, un des rares témoignages sur celles-ci est donné par Charles-Claude Flahaut de la Billaderie, comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi en 1782, à l'occasion de l'obtention de nouveaux moulages par le peintre Louis-Jean-François Lagrenée, directeur de l'Académie de Rome depuis 1781[385]. Deux plâtres moulés sur des marbres antiques, une *Vénus accroupie avec un amour* et un *Ganymède*, « deux très bonnes figures », avaient été échangés à un mouleur contre la permission de mouler le plâtre de la *Sainte Suzanne* de François Duquesnoy, « ce qu'il a fait avec toutes les précautions convenables, et même qu'il l'a restaurée en plusieurs endroits où elle étoit mutilée.[386] » D'Angiviller invitait ensuite Lagrenée, en juin 1782, à la prudence vis-à-vis des surmoulages d'épreuves en plâtre. L'opération, jugée délicate par d'Angiviller, devait en cas d'accident être à la charge du mouleur qui serait tenu de fournir une autre épreuve moulée d'après l'original alors que les petits accidents pouvaient être fort bien réparés par les élèves. « Rien de si commun dans les atteliers de sculpture. L'on ne conçoit même pas comment trois ou quatre élèves n'ont pas le zèle de restaurer un beau plâtre mutilé. La réunion des parties est l'ouvrage d'un mouleur, mais le surplus doit être celui d'un sculpteur[387] ».

[382] CDAFR, pièce n°5291, le 9 aoust 1758.
[383] CDAFR, pièce n°4228. De Troy à Orry, septembre 1739. Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, p. 169.
[384] CDAFR, pièce n°4231. De Troy à Orry, 16 octobre 1739.
[385] A.N. O^1 1947 Comptes de l'Académie de France à Rome, 1722-1760 « Mémoire des dépenses faites pour l'Académie de France à Rome et des pensionnaires du roi pendant le mois de décembre 1781 […] Pour avoir fait restaurer *Les Lutteurs, la jambe du cheval de Marc-Aurèle* et quelques doigts cassés à différentes figures. 2 Écus. »
[386] CDAFR, pièce n° 8260. D'Angiviller à Lagrenée, 28 juin 1782.
[387] A. N. O^1 1950 et 1951 « Conto di ristauri fatti alle sotte Figure per avere ristaurato il Germanico, La Flora, Una Figura con spighe in mano, La Notomia [sic] del'Cavallo, Appolino di Medici, un Faunetto dormiente, Il fauno con La Capra, Il Fauno con Le Nacchere, Il Bacco con La Tigre, Altra figura a me non cognista, Alto Appollino nelle stanze del nudo, Li due Pruppi della Lotta, La Venere nelle Cammere dell'[illisible] Sig^{re} Direttore. Ho Ricevuto dell'Signor directeur due Scudi 50 Vincenzo [malpri] ». CDAFR, pièce n° 8260. D'Angiviller à Lagrenée, 28 juin 1782. Les restaurations des plâtres étaient plus fréquemment confiés à des artistes ou mouleurs romains.

En juillet 1782, Lagrenée répondait au directeur des Bâtiments du Roi et lui faisait part de ses considérations sur les restaurations de plâtres :

> « Si, jusqu'à présent, je n'ai pas chargé les pensionnaires de restaurer les figures mutilées, ç'a été pour ne les point distraire d'études plus sérieuses ; il est pourtant certaines restaurations que je leur feré faire avec le tems, comme des figures dont les mains sont mutilées entièrement ; alors, il faudrait qu'ils modelassent des mains d'après nature, puis les faire mouler et les rejoindre ensuite aux figures ; voilà la seule manière de parvenir à les bien restaurer, vue qu'on ne permetteroit pas de mouler ces parties sur les originaux, et l'impossibilité sur celles qui sont, ou à Florence, ou en pais éloigné, tels que les Filles de Niobé, qui sont à Florence, etc., toutes sans mains à l'Académie. Les deux figures en plâtre acquises pour l'Académie, quoi qu'elles soient bonnes et quelles aillent de pair avec plusieurs autres figures, et dans le cas d'être copié en marbre par ceux qui le demanderont, ne sont pourtant pas de cette première beauté, tel que l'Apollon, le Gladiateur, le Laocon, la Vénus de Médicis, et de la réputation du Joueur de disque, qui, quoi qu'à mon avis les jambes ne soit pas aussi belles qu'on pourrait le désirer, ont pourtant un goût de nature rare, mais moins belles que le reste de la figure, et il me semble que, tant que les sculpteurs et les peintres jetteront leur dévolu sur des objets qui les piqueront, on ne peut mieux faire que de leur laisser le choix, en tant qu'ils ne se tromperaient pas, parce que, dis-je, faisant des copies qu'ils ont choisies, ils les feront mieux ; ils les savoureront davantage.[388] »

Les copies de sculptures d'après l'antique, réalisées par les élèves académiciens, étaient elles aussi sujettes à critiques. En 1786, Claude Michallon reprenait un marbre que Barthélémy-François Chardigny (1757-1813) avait ébauché. Il s'agissait de la copie en marbre, très peu avancée, d'après une *Junon* antique non identifié qui devait être envoyée au roi. Lagrenée estimait que Michalon s'en acquitterait bien, « car il travaille le marbre avec une grande facilité ». C'est surtout le rapport à la copie d'une sculpture antique, la critique de son éventuelle restauration et l'apprentissage des jeunes artistes qui sont ici mis au jour : copier les Anciens ou s'inspirer de la nature. Les bras du modèle n'étaient pas antiques et étaient le fruit de restaurations. Michalon demandait alors la permission « de consulter la nature »pour réaliser son exercice puisqu'il considérait la restauration de la *Junon* défectueuse et que « cela feroit une meilleure copie[389] ». Le comte d'Angiviller répondait ainsi à Lagrenée sur la permission de Michallon de ne pas suivre son modèle en plâtre, mais de refaire des mains à cette copie « d'après nature » :

> « Sur cela, je vous observerai qu'en ordonnant de suivre exactement les modèles antiques, j'ai seulement entendu parler de ceux qui étoient réputés bons ou excellens, et m'opposer à cette inquiétude ou à cette présomption d'un jeune artiste qui souvent imagine qu'il fera mieux en travaillant d'après la nature qu'en suivant un modèle déjà excellent. Mais, lorsqu'une statue antique ne sera pas du nombre de celles qu'on répute généralement excellentes, et qu'elle péchera par quelques parties, ou que ces parties qui

[388] CDAFR, pièce n° 8265. Lagrenée à d'Angiviller, 17 juillet 1782.
[389] CDAFR, pièce n° 8702. Lagrenée à d'Angiviller, le 5 février 1786.

> manquoient auront été médiocrement restaurées, je ne vois rien de mieux à faire que de refaire ces parties d'après nature. Ainsi, dans le cas présent de la Junon, dont les bras sont d'un artiste moderne qui n'a pas supérieurement réussi dans sa restauration, vous ferez bien de laisser faire au S[r] Michalon les bras de sa figure d'après nature ; et vous pouvez, à cet égard, vous régler dans d'autres circonstances semblables d'après cette explication.[390] »

Afin de transposer le modèle du plâtre au marbre, une machine à mettre au point, employée dans les ateliers romains et français, mais vraisemblablement inventée à l'Académie, devait être employée[391]. Cavaceppi ou Albacini profitaient aussi de la commande d'une restauration pour effectuer une copie en plâtre de la sculpture. Des modifications de copies antiques pouvaient alors être proposées et les plâtres des modèles restaurés, par exemple ceux des sculptures Farnèse par Albacini, étaient parfois réutilisés ou plus simplement destinés à la vente. Ainsi, en 1802, Carlo Albacini propose à Joseph Suvée (1743-1808), directeur de l'Académie de France à Rome entre 1795 et 1807, un lot de plâtres à la vente. La cour de Naples, pouvait cependant découvrir ce commerce et s'y opposer, Albacini demanda la plus grande discrétion à Suvée sur cette affaire[392]. Le directeur, de son côté, négociait le retour des plâtres de la collection de l'Académie qui avaient été emportés sans grand soin à Naples. En 1801 il réalisa un inventaire des plâtres qui étaient encore dans un nombre assez important sans toutefois préciser les états dans lesquels ils se trouvaient, et ceci après les mises à sac du palais Mancini en 1793, puis en 1798 et après que de nombreuses épreuves avaient été restaurées en avril 1792[393].

b) Collections particulières de moulages

Le sculpteur Jean-Baptiste Giraud (1752-1830) avait, grâce à un riche parent, eu la possibilité de parfaire sa formation artistique à Paris où il entra comme apprenti chez l'orfèvre

---

[390] CDAFR, pièce n° 8709. D'Angiviller à Lagrenée, le 8 mars 1786. Un siècle plus tard, la crainte d'être face à un moulage suspect d'interprétation n'était plus aussi évidente. Voir Roland Recht, *Le moulage et la naissance de l'Histoire de l'art*, in. Jean-Louis Cohen (dir.), *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne : actes du colloque tenu à Paris au musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999*, Musée des monuments français, Cité de l'architecture et du patrimoine, Centre des monuments nationaux, éd. du patrimoine Collection Idées et débats 1999, Paris, , 2001, p. 46

[391] Article Encyclopédie, *Sculpture en marbre* par le Chevalier de Jaucourt, 1765.

[392] Chiara Piva, *Restorating and Making Sculpture in Eighteenth-Century in Rome. A Shared Practice* in. Tomas Macsotay (ed.), *Rome, Travel and the sculpture capital, c. 1770-1825*, Routledge, Abingdon and New-York, 2017, p.31.

[393] CDAFR, pièce n° 9239. Ménageot à De Laporte, le 11 avril 1792 . Antoinette Lenormand-Romain, *Au cœur de la formation artistique. La galerie de moulage de l'Académie de France à Rome à la lumière des archives comptables (1804-1914)*, Studiolo, revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Somogy éditions d'art, Paris, 2017, pp 245-269

Colin. En 1779, au cours de son premier séjour romain, Giraud, passionné par l'antiquité comme tous les artistes de sa génération, fut mis en contact avec l'art de Jacques-Louis David. Il s'intéressa aussi à l'anatomie humaine, qu'il étudia à Rome dans le cadre de l'Ospedale di Santo Spirito in Sassia[394]. Rentré à Paris en 1785, Giraud fut agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1788, avant d'être reçu membre l'année suivante, avec son morceau de réception exposé au Salon de 1789, *Achille blessé* qui y rencontra un vif succès[395]. L'œuvre fut considérée comme le manifeste d'une conception française du néo-classicisme en sculpture : le beau réel, fondé sur la référence à l'antique et sur l'observation de la réalité anatomique[396]. L'*Achille* fut loué par David, qui vit alors en Giraud « le premier sculpteur de chez nous […] le seul qui tient réellement de l'antique et qui soit réellement savant[397] ».

Ayant hérité de soixante-dix mille livres de rente par son oncle, Giraud retourna en Italie à la fin de l'été 1789 où, introduit à Florence auprès du peintre Jean-Baptiste Wicar par David, il obtint la permission de mouler certaines œuvres. David, enthousiaste, annonçait à Wicar :

> « il va faire en sorte que dans la Place Vendosme, où est son hôtel, nous puissions croire que nous sommes à Rome. Il nous l'a déjà fait voir par une vingtaine de superbes antiques qu'il a à Paris. Rome à la place Vendosme ! Certes la métamorphose est difficile à imaginer. Prêtés vous-y, comme je l'espère, et tout ira bien[398] ».

Entre 1789 et en 1792, Giraud fut reçu par François-Guillaume Ménageot et le cardinal de Bernis à qui il exposa son projet de faire mouler une grande partie des plus belles figures des musées de Rome pour « s'entourer à Paris de toutes ces belles choses[399] ». Ainsi, « il s'enferma pour ainsi dire dans le musée du Vatican, et parvint à y établir son domicile pendant trois ans.[400] » Bien des difficultés s'opposèrent à son projet et il n'hésita pas à soudoyer des gardiens qui lui permirent finalement de mouler l'*Apollon du Belvédère*, en échange de six couverts et d'une cuillère à ragoût en argent[401].

En 1800, Charles-Alexandre-Amaury Pineux, dit Amaury Duval (1760-1838), chef du bureau des Beaux-arts de Paris, affirmait à Bonaparte que Giraud possédait la plus vaste et la

[394] Ces informations nous ont été données par Alexandre Maral.
[395] Aix-en-Provence, musée Granet, n° inv. S-823.2.1.
[396] Dorothy Johnson, *Le réalisme classique ou le « beau réel » dans la sculpture française, 1790-1816*, in. *Le progrès des arts réunis, 1763-1815, mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire,* Actes du colloque Bordeaux-Toulouse 22-26 mai 1989, textes recueillis et présentés par Daniel Badreau et Bruno Tollon, pp. 337-344.
[397] *Louis David. Lettres et documents divers (1748-1825),* Nouvelles Archives de l'art français, 1874-1875. lettre datée du 17 septembre 1789, pp. 401-402.
[398] *Louis David. Lettres et documents divers (1748-1825),* pp. 401-402.
[399] CDAFR, pièce n°9023. Ménageot à d'Angiviller, le 28 octobre 1789.
[400] Jacques paillot de Montambert, *Traité complet de la peinture*, Paris, Deflorenne, 1829, vol. 1, p.456
[401] Jacques paillot de Montambert, 1829, vol. 1, p. 456

plus rare collection de figures moulées sur l'antique et que son musée était ouvert à tous les jeunes artistes[402]. En trois décennies, Giraud collecta près de deux cent moulages de figures antiques dont certaines lui servaient à l'étude comparative des sculptures. Giraud s'essaya, dans une démarche de restitution plus que de restauration, à assembler et réassembler des fragments de groupes comparables tels le *Pasquino* dont des éléments avaient été moulés à Rome et à Florence sur les trois versions fragmentaires alors connues[403]. En 1794, Giraud refusait de laisser mouler ses plâtres décris par Détournelle dans son journal *Aux armes et aux Arts*, de peur de les voir se détériorer ou qu'ils ne le soient accidentellement durant ces opérations délicates[404]. Le sculpteur avait néanmoins fait appel, avant février 1798, au mouleur Pierre Hellouin pour remettre en état certains de ses moulages, et c'est au même mouleur que les administrateurs du Musée central s'adressèrent pour réparer les plâtres que le comte de Choiseul-Gouffier avait fait mouler à Athènes[405].

c) Les plâtres Choiseul

En 1786, Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838) débute sa deuxième mission pour Marie-Gabriel-Florent-Auguste comte de Choiseul-Gouffier qui avait été nommé ambassadeur de France à Constantinople en 1784. Fauvel avait suivi, à partir de mars 1773, une formation de peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et sculpture. Il avait voyagé en Grèce pour la première fois en 1780, recruté par le comte de Choiseul-Gouffier, afin de seconder comme dessinateur, l'architecte-ingénieur Jacques Foucherot (1746-1813), compagnon du

[402] Meredith Shedd, *A neo-classical connoisseur and his collection : J.-B. Giraud's museum of casts at the Place Vendôme*, *Gazette des beaux-arts*, juin 1984, pp. 198-206.
[403] Florence, Loggia dei Lanzi, Groupe de *Ménélas portant le corps de Patrocle*. Groupe découvert à Rome, copie romaine d'époque Flavienne d'après un original grec d'époque hellénistique, vers le III^{e} s. at. J.-C. Voir Francis Haskell et Nicholas penny, *1988*, pp. 313-320. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829. T.1, p. 352. Assemblage d'un groupe par Giraud, « parfaitement moulé ». « Le plus beau de tous [les répétitions ou fragments du groupe de Ménélas et Patrocle] est le fragment qui est à Rome, et qu'on désigne sous le nom de Pasquino. Après celui-ci, on remarque à Florence deux groupes entier. C'est, je crois, sur une 3^{e} copie antique que M. Giraud a fait mouler la précieuse empreinte qu'il possède à Paris et, à laquelle il a réuni les jambes moulées sur celles que l'on conserve au musée du Vatican avec d'autres fragments de ce même groupe, fragments parmi lesquels se voient les épaules de Patrocle avec la blessure qu'Euphorbe lui avait faite ; on y observe aussi la tête de Ménélas, bras provenant d'une autre copie ; il conserve aussi un pied de Patrocle appartenant à une autre répétition antique. »Certains fragments de moulages assemblés par Giraud ont été décrit par E. Q. Visconti dans son catalogue du Musée Pio-Clementino dans une entrée : Tête et fragments du groupe de Ménélas avec le corps mort de Patrocle. Visconti, *Catalogue du Musée Pio-Clementino*, 181, t.6 pp. 212-222. Meredith Shedd, 1984, p. 201.
[404] Édouard Pommier, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, Paris, 1991, p. 332. Meredith Shedd, 1984, p. 202.
[405] A. N. F^{21} 570 « Les talents de ce citoyen dans cette partie sont connus de tous les artistes sculpteurs et l'on peut s'en convaincre dans le cabinet du citoyen Girans (GIRAUD) il a réparé plusieurs figures et statues mutilées. »

jeune aristocrate pour la deuxième fois[406]. Durant les dix années que Fauvel passa au service du comte de Choiseul-Gouffier, il collecta plus de la moitié des 237 sculptures et fragments antiques décrits dans le catalogue de la vente Choiseul en 1818[407].

En 1786, Fauvel arrive à Athènes avec, comme une de ses premières missions, de réaliser des moulages sur les principaux monuments antiques de la ville. Dès cette année, il obtint des autorisations pour fouiller le sous-sol de la ville. Fauvel, bien qu'étranger aux techniques des moulages, regardait le travail du mouleur comme le seul « qui pût reproduire les chef-d'œuvres des grands maîtres, avec une justesse mathématique[408]». En février 1787, le vice-consul de France à Athènes Démétrius Gaspari annonçait au ministre français des Affaires étrangères que Fauvel avait terminé de mouler les premières sculptures du Parthénon et que les plâtres, en compagnie de treize pièces de marbre, allaient prendre la mer à destination de Marseille sur le navire *L'Afrique*. Malgré les difficultés de l'approvisionnement en plâtre, une seconde campagne de moulage des bas-reliefs du Parthénon se termina en 1790[409]. Entre ces deux périodes, durant l'été 1788 au retour d'un voyage à Constantinople, Fauvel mena des recherches archéologiques dans les Cyclades et à Santorin. Sur cette île, il découvrit, lors de fouilles qui durèrent une vingtaine de jours, une statue de femme drapée connue aujourd'hui sous le nom de *Chairopoleia*[410]. La statue embarqua avec une vingtaine de marbres, le 4 août 1788, sur la bombarde *Jésus-Maria-Joseph* et arriva à Marseille le 10 mai 1789.

Les deux années 1788 et 1789 sont les plus riches en acquisition puisque qu'une métope et une plaque de la frise du Parthénon célèbre sous le nom de *Plaque des Ergastines* sont acquises par Fauvel au bénéfice de Choiseul-Gouffier[411]. Vingt hommes et trois paires de bœufs durent être employés pour transporter la plaque jusqu'au port du Pirée où elle fut sciée dans son épaisseur pour la rendre plus maniable. En janvier 1802 à Paris, Fauvel, qui était interrogé par les administrateurs du Musée Central des Arts au sujet de l'état du bas-relief, déclara que les

[406] Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce : Fauvel et sa méthode*, Paris, CTHS, coll. l'art & l'essai, 2014, pp.29-31.
[407] Alessia Zambon, *Louis-François-Sébastien Fauvel et la constitution de la collection Choiseul-Gouffier*, in. Odile Cavalier (dir.), *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Avignon-Le Pontet, Fondation Calvet-Éditions Barthélémy, 2007, p.65. Dubois L.-J.-J., *Catalogue des objets d'art formant la collection de feu Monsieur le comte de Choiseul-Gouffier, pair de France et ministre d'État*, Paris, 1818.
[408] *Magasin Encyclopédique*, 1802, T.2. p. 240 « En 1787, le C. Fauvel retourna seul dans l'Attique. Ce fut alors qu'il moula toutes les sculptures d'Athènes. »
[409] Alessia Zambon, 2007, pp.65-72.
[410] Voir notice, vol. II Corpus p. 359.
[411] Métope X sud. Une seconde métope (VI sud) également tombée du temple, brisée en trois morceaux expédiée en 1803 est prise par les anglais et conduite à Malte. Elle n'arrivera jamais en France. *Plaque des Ergastines*, voir notice, vol. II Corpus p. 391. Paris, Louvre, n° inv. Ma 738. Position X sud. Le marbre aurait été découvert le 25 janvier 1789 lors de fouilles au bas de la façade est du Parthénon. La plaque était tombée du temple suite à l'explosion de 1687.

deux têtes, alors perdues et recherchées, se seraient détachées au cours de cette opération. Elles auraient été remises par l'archéologue au capitaine Mauric, commandant du *Hazard*, en même temps que la frise[412]. De vaines recherches s'engagèrent pour les retrouver à Marseille[413].

Les caisses de Choiseul provenant de Grèce, qui étaient à Marseille en février 1793, furent distraites par décret du 10 octobre 1792, de la vente de son mobilier pour être placées dans les musées voulus par la République alors que lui, taxé d'immigré, voyait ses autres biens être confisqués et destinés à la vente[414]. L'inventaire de 1793 indique que les caisses étaient placées dans trois magasins différents selon leur provenance : Égypte, antiques et modernes d'Italie et enfin celles provenant de Grèce et d'Asie mineure. En 1797, une importante quantité de moulages de Choiseul – cinquante-quatre caisses – avait quitté à moindre frais Marseille pour Paris en suivant le convoi des commissaires chargés de la recherche des monuments d'art en Italie. Les objets étaient dans un grand délabrement et leur exposition était jugée impossible « sans au préalable les avoir restaurés.[415] » De son côté, le bas-relief des *Ergastines* quitte Marseille au début du printemps 1798, avec le grand convoi emportant à Paris certaines des plus célèbres sculptures de Rome. Le marbrier tassellateur Mariano Giosi, mort en 1810, et le sculpteur Jean-Guillaume Moitte les surveillaient. Au Louvre, la *plaque* va être déposée dans les Jardins de l'Infante en bordure du palais en 1801[416] et c'est là que Quatremère de Quincy la découvrit, encore dans sa caisse, et affirma y avoir vu des restes de couleur[417], couleurs qui

[412] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 525e séance, aujourd'hui 23 nivôse an 10 [13 janvier 1802] » Voir vol. III Annexes. Jean Marcadé et Christiane Pinatel, *Les avatars de la plaque des Ergastines du Louvre au XIXe s.*, Parthenon-Kongress Basel, 4-8 Avril 1982, 1984, p. 339. ZAMBON Alessia, 2007, p.73.

[413] A.N. F17 1058 « Marseille, le 18 germinal an 10. Achard, Bibliothécaire et conservateur du musée. Au Citoyen, Ministre de l'Intérieur. » Voir vol. III Annexes.

[414] Fernand Benoit, « *Les antique de la collection Choiseul-Gouffier au musée de Marseille* », in. *Provence historique*, 35, 1959,1–23. Jean Marcadé et Christiane Pinatel, 1984, p. 338.

[415] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. Rapport S.L.N.D. considéré initialement comme antérieur à 1806 et finalement antérieur à 1797 : Rapport sur la restauration des antiques signé Chaptal. Sur les restaurations des statues et monuments antiques. Voir vol. III Annexes.

[416] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 479e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 9 [6 août 1801]» Voir vol. III Annexes.

[417] Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien*, […], 1815, p. 31, note n°1. « La preuve de ceci [la couleur des marbres] aurait pu encore être constatée à Paris même sur le fragment originale de cette frise qui se voit actuellement au Muséum, si, en le nettoyant, on n'eût fait disparaître quelques restes de couleur, que je me souviens d'y avoir vu lorsqu'il était encore dans sa caisse. » Sur la polychromie des marbres du Parthénon, voir : Alessia Zambon, *Les premiers voyageurs et la dorure du Parthénon : mise au point sur une controverse ancienne*, PUF, *Revue archéologique*, 2012/1 n° 53, pp. 41-61. Brigitte Bourgeois, *« Un peuple d'ombres ». Quatremère de Quincy et les couleurs de l'antique, au Louvre, vers 1800*, in La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée (XVIIIe-XIXe s.), Paris, Techne, n°27-28, 2008, pp. 159-166. Francisco Buranelli (dir.) *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Collana di Studi e Documentazione, Musei Vaticani, De Luca Editori d'Arte Città del Vaticano, Roma 2004, p. 356.

auraient été effacées avant son exposition dans les salles du Louvre en 1803[418].

La restauration du bas-relief de Phidias passa par plusieurs étapes et son « nettoyage » en était la première épreuve. Au début de nivôse an 10 (janvier 1801), Visconti relatait l'étonnement du Premier Consul à ne pas voir le bas-relief encore exposé dans les salles du musée. Le conservateur des antiquités informa alors Bonaparte « que ce bas-relief était trop mutilé et qu'avant de l'exposer, il était nécessaire de le faire réparer » et c'est alors que Visconti proposa, vu le désir manifesté par le Premier consul, « qu'on s'occupa de cette importante restauration[419] ». Moitte se proposa immédiatement de tenter de restaurer le marbre et de « diriger l'artiste attaché à la restauration des antiques », le sculpteur Bernard Lange, chef de l'atelier de restauration des marbres antiques depuis le 14 décembre 1801[420].

> « Un membre observe que cette réparation exigera les soins et les talents de l'artiste habile ; Il rappelle que déjà le citoyen Moitte s'est proposé de la tenter, mais il pense que pour l'entreprendre il lui sera nécessaire pour faire ses modèles étudier le style de cette belle sculpture d'avoir un plâtre de ce qui reste. Il appuie donc la proposition du citoyen Visconti, et demande qu'il soit donné des ordres au citoyen Getty pour qu'il s'occupe aussitôt qu'il aura terminé le moule du Laocoon d'estamper ce bas-relief[421] ».

La présence et le travail du mouleur étaient nécessaires. Dans les ateliers de restauration romains et dans l'atelier du Louvre, le plâtre, la terre et le marbre coexistaient. Le plâtre était le plus souvent utilisé pour proposer le projet et le restaurateur pouvait, par ses recherches trouver la signification des fragments comme un philologue reconstruisant un texte incomplet[422]. Moitte, se sentant certainement accusé de légèreté pour avoir oublié les fragments du Parthénon à Marseille, interrogea de nouveau Fauvel qui maintint sa déclaration[423]. Une enquête est alors envisagée à Marseille, mais aucun fragment n'est finalement retrouvé[424] et Moitte formula à nouveau sa proposition « obligeante et désintéressée » de restaurer le bas-

[418] Ennio Quirino Visconti, *Notice de la galerie des antiques du musée Napoléon*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, an XI, 1802, n° 42, pp. 37-38, salle des Saisons. « Avant que ce marbre eût été nettoyé, il conservait quelque trace de la couleur *encaustique* dont, suivant l'usage des Grecs, on enduisait la Sculpture ; et les trous qui y paraissent encore, avaient servi, suivant des analogies bien certaines, à y établir des accessoires en bronze doré. »
[419] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 524e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 10 [8 janvier 1802] » Voir vol. III Annexes.
[420] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 517e séance, aujourd'hui 23 frimaire an 10 [14 décembre 1801]. Voir vol. III Annexes
[421] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 524e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 10 [8 janvier 1802] » Voir vol. III Annexes.
[422] Chiara Piva, 2017, p.31.
[423] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 531e séance, aujourd'hui 13 pluviôse an 10 [2 février 1802] » Voir vol. III Annexes.
[424] A. N. F17 1058 « Marseille, le 18 germinal an 10. [8 avril 1802] Achard, Bibliothécaire et conservateur du musée. Au Citoyen, Ministre de l'Intérieur J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire pour me demander des têtes que l'on vous a dit avoir été encaissé à part par le C. Fauvel et remises en dépôt au musée de Marseille.» Voir vol. III Annexes.

relief d'Athènes[425].

Fin juillet 1802, la plaque est finalement accrochée encore incomplète. C'est ainsi qu'elle est exposée dans la Salle des Saisons du Musée Napoléon et sous cet aspect que Landon la fait graver en 1805 pour les *Annales du Musée et de l'école moderne*[426]. Selon Michon, la restauration par les compléments de plâtre n'aurait été envisagée que vers 1818-1820 et en effet, Bernard Lange envoya vers 1820 à son ami le peintre Toulousain Jean Suau, un plâtre de bas-relief provenant d'Athènes accompagné d'une lettre :

> « Tu trouveras, dans la caisse, un bas-relief dont je viens de restaurer le marbre ; je suis fâché que ce ne soit qu'une ébauche du marbre que je viens de finir qui est bien autrement fait, j'ai préféré quoique cela te l'envoyer plutôt que de le détruire, comme je fais ordinairement, pour t'en faire connaître la composition : il nous vient d'Athènes et quoique il ne soit pas terminé on n'y reconnaît toujours la belle et grande école des grands maîtres du Siècle de Périclès ; tu trouveras aussi pour remplissage 4 autres têtes dont tu disposeras également à ton gré.[427] »

Cet extrait de lettre faisait-il référence au morceau de la frise des Panathénées ou était-ce le modèle d'un autre bas-relief collecté par Fauvel ?

Il existe dans les réserves de l'École des Beaux-arts de Toulouse un moulage en plâtre de la *Plaque des Ergastines* correspondant en tout point à la gravure publiée dans *Le musée de sculpture* de Clarac[428]. Le texte de Lange est cependant imprécis, l' « ébauche » pouvant aussi se rapporter au haut-relief du *Centaure et de la femme Lapithe* également restauré par le sculpteur durant les mêmes années et dont un plâtre complété est conservé dans les collections de l'université d'Heidelberg[429]. Dans le cas présent, les épreuves de plâtre montrent l'état dans lequel les visiteurs, amateurs et institutions lointaines de Paris contemplaient les fragments restaurés du Parthénon au XIX^{e} siècle.

Pour revenir aux plâtres moulés par Fauvel à Athènes, ceux-ci arrivèrent en mauvais

---

[425] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 563^{e} séance, aujourd'hui 1er prairial an 10 [21 mai 1802]. Le citoyen Moitte rappelle la proposition qu'il fît il y a quelques mois de faire transporter dans l'atelier de restauration le bas-relief présumé de Phidias, provenant d'Athènes qu'il a rapporté de Marseille afin qu'il y soit estampé et qu'il puisse s'occuper de sa restauration ainsi qu'il l'a proposé au Conseil. » « 572^{e} séance, aujourd'hui 3 messidor an 10 [22 juin 1802] Voir vol. III Annexes. Cité par Jean Marcadé et Christiane Pinatel, 1984, p. 339.

[426] Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne…*, Paris, Vol. 5, pl. 42 ; 1805. Marianne Hamiaux, *Les marbre de la collection Choiseul-Gouffier au musée du Louvre*, 2007, p. 98.

[427] Correspondance Suau, Musée Paul Dupuy, Toulouse. Lettre 67-62-80 [Sans date, circa 1821-1822]. Un élément nous faisant penser que le moulage dont parle Lange est bien celui des *Ergastines* est le poids. Le moulage d'une des métopes en plâtre aurait été bien trop lourd et fragile pour être transporté de Paris à Toulouse par diligence. Cependant, pourrait-il aussi s'agir du moulage d'un bas-relief de la collection Fauvel ? Voir par exemple les notices, vol. II Corpus p. 409 et p. 411.

[428] Clarac, 1826-1853, détail de la planche 211, n°35

[429] Paris, Musée du Louvre, n° d'inventaire Ma 736 Découverte par Fauvel en 1788. Recueillie « aux pieds du temple par M. Fauvel » selon J. J. Dubois. Achat du Louvre en 1818, ancienne collection Choiseul-Gouffier. Voir vol. II, Corpus, p. 388. Nos remerciements à Nicolas Zenzen pour la documentation photographique du plâtre.

état à Paris en 1797. Fauvel était un peintre et, comme nous l'avons précédemment exposé, il n'avait aucune connaissance en matière de moulage avant d'arriver à Athènes en 1786. Henry-Gatien Bertrand, connu pour ses *Cahiers de Sainte-Hélène* dans lesquels il décrivit les faits et gestes de l'Empereur exilé, rapporta le procédé qu'employait Fauvel pour mouler les reliefs par application de terre glaise. « Un coffrage permet à cette argile de sécher et, à partir de cette empreinte, du plâtre [était] coulé dans le moule ainsi obtenu ». Fauvel précisait aussi que le moule devait être savonné et huilé : « On fait dissoudre le savon dans l'huile, il se dissout avec l'eau-de-vie ; lorsque les moules sont secs, il faut les tremper dans l'eau quelques temps avant de s'en servir[430] ». La multiplication des moulages sur des sculptures célèbres – ce qui n'était bien évidemment pas le cas des marbres du Parthénon – inquiétait les conservateurs. Ainsi, peu de temps après l'arrivée du *Laocoon* dans les salles du Louvre, Visconti questionna Lange au sujet de la surface luisante du marbre et le restaurateur en expliqua la cause au savant : l'usage de savons utilisés pour détacher le plâtre du marbre[431].

Les épreuves de plâtre étaient renforcées par une armature de bois et de fer, ce qui les rendait très lourdes et très fragiles. Le métal, au contact de l'humidité s'oxydait, gonflait et faisait éclater le plâtre. De tous les moulages de Fauvel réalisés entre 1786 et 1802, seule une partie arriva entière à Marseille puis à Paris où la plupart des biens de Choiseul-Gouffier furent séparés en novembre 1798 : les marbres antiques au Musée Central des Arts, les plâtres moulés sur l'antique dans la Salle des plâtres et les plâtres moulés sur des ornements d'architecture, au Musée d'architecture[432]. Rapidement, le mouleur Pierre Helloum – ou Hellouin – appuyé par les sculpteurs Moitte, Boichot, Giraud, Roland, Pajou, Julien, Dejoux et Bridan chercha à obtenir et eût une place, pour mouler ou restaurer des plâtres. Les membres du conseil du musée, « vu les talents reconnus du Pétitionnaire [décidèrent]

1) Qu'il est instant de rétablir autant que possible les Plâtres moulés sur l'antique dans la Grèce par Choiseul Gouffier, lesquels plâtres sont déposés en ce moment dans la Salle des Plâtres antiques.
2) Que personne n'est plus en état que le Citoyen Pierre Helloum de ce travail minutieux et difficile, il arrête que la Pétition de ce Citoyen sera adressée au Citoyen Renou surveillant des écoles de Peinture, Sculpture et architecture avec invitation expresse de l'employer à cette opération.[433]»

[430] Extrait du journal d'Henry-Gatien Bertrand. Cité dans Alessia Zambon, 2014, pp. 145-146.
[431] BnF, Papiers de Visconti, NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol. 89. S.L.N.D, de la main de Lange. Laocoon, Rome, Musée Pio-Clementino, n° inv. MV 1059/0/0. Voir vol. III Annexes.
[432] CDARFR pièce n° 9861. « Instructions pour le Citoyen Dufourny. Vous veillerez à son exécution pour ce qui vous concerne. Le 11 floréal an 7 [30 avril 1799], la Commission du Directoire exécutif arrêta la confiscation de la collection des dessins de Palmyre et de Balbek, de même que des plâtres de l'émigré Choiseul-Gouffier; je vous remets copie de cet arrêté sous le n° 18 ; vous assurerez son exécution. […] » A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 186e séance aujourd'hui 1er brumaire an 7 de la république [22 octobre 1798] » Voir vol. III Annexes. Voir vol. III Annexes.
[433] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 187e séance, aujourd'hui 13 Brumaire an 7 [3 novembre 1798]». Helloum postulait aussi à une place pour nettoyer les marbres. Voir vol. III Annexes.

La décision prise, les trente caisses contenant des bas-reliefs moulés sur les différents monuments d'Athènes déménagent dans la Salle d'anatomie au Louvre. Le ministre de l'Intérieur, Nicolas François de Neufchâteau est rapidement alerté de l'arrivée des plâtres à Paris et les pense être dans un tel état de dégradation « qu'ils ne peuvent être décaissés sans tomber en plâtras ». Aussitôt, il demanda si le local les accueillant était convenable et quels moyens étaient les « plus nécessaires pour les préserver de la destruction lorsqu'on les exposera ?[434] » Le conseil rassura François de Neufchâteau sur leur état et sur leur qualité, tous précieux, de la plus grande importance pour l'étude et que leur restauration serait facile et peu dispendieuse.

Hellouin – autre orthographe – fut donc chargé, sous la surveillance de Pajou, Moitte et des professeurs de l'école, de faire la restauration de ces moulages, mais sa tâche était très limitée et encadrée. Le peintre Antoine Renou (1731-1806), qui avait été secrétaire-adjoint de l'Académie royale de peinture et de sculpture, avait pris la fonction de surveillant secrétaire des écoles spéciales de peinture, sculpture et d'architecture sous le Directoire. Il donnait en novembre 1798 son avis sur le travail du restaurateur :

> « Vous avez adressé à l'Administration du Musée central des arts le citoyen Helloüin, et cette administration me le propose comme l'homme le plus propre à rapprocher avec soin les fragments des monuments grecs que Choiseul-Gouffier a fait mouler à Athènes.
>
> J'ai consulté des professeurs en exercice qui se trouvent être deux statuaires.
>
> Sans se laisser aller à un enthousiasme, on peut dire superstitieux pour l'antique, qui n'a pas besoin de ces fragments pour confirmer sa gloire, ni sans vouloir mériter le blâme du public, si on ne le laissoit pas au moins jouir de ces restes, dont lui-même appréciera le mérite, les professeurs ont pensé qu'il serait bon de charger le citoyen Helloüin de la restauration de ces morceaux, en ne lui permettant point d'ajouter tête, corps ni membre qui manqueroient à quelques figures de ces bas-reliefs. En conséquence, ils sont d'avis que ce travail ne peut se faire par entreprise ou forfait.[435] »

Hellouin était donc payé à la journée et ne pouvait donc pas compléter les manques des plâtres. Les sculpteurs se réservaient-ils cette mission ? Le restaurateur avait pour certains, bonne réputation, Renou assurant que tous les artistes ayant fait travailler Hellouin, attestaient « qu'il aime bien à employer son temps[436] ». Les administrateurs du Musée Central étaient, en revanche, plus circonspects puisqu'ils recevaient la proposition de Renou avec fraicheur et renvoyaient le choix du restaurateur à l'administration du musée. C'est « à elle de choisir le

[434] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 190e séance aujourd'hui 29 brumaire an 7 [17 novembre 1798]. » Voir vol. III Annexes.
[435] A. N. F21 570 « Le citoyen Renou, surveillant secrétaire des écoles spéciales de peinture, sculpture et d'architecture. Le 19 Brumaire an 7 [9 novembre 1798] » Voir vol. III Annexes.
[436] A. N. F21 570 Le citoyen Renou, surveillant secrétaire des écoles spéciales de peinture, sculpture et d'architecture. Le 19 Brumaire an 7 [9 novembre 1798] » Voir vol. III Annexes.

restaurateur dans lequel elle aura confiance. Il serait à craindre que le restaurateur proposé par le citoyen Renou ne fut pas plus que lui admirateur de l'antique. » C'était encore dans ces années un critère majeur qui s'amenuiserait peu à peu et Denon en serait un des instigateurs. Les secrétaires du Conservatoire, Foubert et Lavallée, confirmaient finalement les talents et compétences d'Hellouin, « l'homme le plus en état de rapprocher les fragments des monuments grecs » que Choiseul-Gouffier avait fait mouler à Athènes par Fauvel. « Les talents de ce citoyen dans cette partie sont connus de tous les artistes sculpteurs et l'on peut s'en convaincre dans le cabinet du citoyen Girans [Giraud] il a réparé plusieurs figures et statues mutilées.[437] » L'importance des moulages était reconnue, tous « les artistes devant s'intéresser à la conservation de ces plâtres précieux[438] ».

Le traitement du restaurateur était de 6 Francs par jour et son travail, surveillé par Moitte et Pajou, ne devait durer que quelques mois[439]. En juillet 1800, les restaurations se continuaient et les premiers plâtres restaurés quittaient les ateliers pour la Grande Galerie du Louvre et l'église de la Madeleine où ils étaient rangés provisoirement[440]. Jean-André Getti (décédé le12 novembre 1819), mouleur dont l'atelier jouxtait la Salle des plâtres antiques où étaient réparés les fragments, fournissait systématiquement le plâtre et les matériaux propres aux restaurations[441]. Malheureusement, tous les efforts des administrateurs pour remettre en état et exposer les plâtres Choiseul dans les salles du Musée Central furent déçus. En 1801, Choiseul-Gouffier, ayant obtenu par aide certaine de Talleyrand d'être rayé de la liste des immigrés, se décida à rentrer en France et obtint la restitution de ses biens restés à Marseille et de ceux déjà transférés à Paris « pour lui faciliter la continuation de son *Voyage sur la Grèce* [442]». Les administrateurs du Musée Central des Arts discutèrent alors sur la nature des objets à restituer et décidèrent, en accord avec le désir manifesté par le Premier Consul, de ne lui rendre qu'une partie de ses collections[443].

---

[437] A. N. F[21] 570 « L'administration du musée central des arts au Ministre de l'intérieur, lettre signée Foubert et Lavallée. 19 nivôse an 7 [8 janvier 1799] ». Voir vol. III Annexes.
[438] A. N. F[21] 570 « L'administration du musée central des arts au Ministre de l'intérieur, lettre signée Foubert et Lavallée. 19 nivôse an 7 [8 janvier 1799] ». Voir vol. III Annexes.
[439] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 206[e] séance du 18 nivôse an 7 [7 janvier 1799]. » « 235[e] séance, aujourd'hui 18 germinal an 7 [7 avril 1799] ». Voir vol. III Annexes.
[440] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 287[e] séance, aujourd'hui 3 brumaire an 8 [25 octobre 1799] » Sur le placement de plâtres moulés sur les monuments antiques d'Italie dans le but de composer un musée d'Architecture. « 366[e] séance, aujourd'hui 3 thermidor an 8 [22 juillet 1800]. » Voir vol. III Annexes.
[441] A. N. MC/RE/XXV/6 Minutes et répertoires du notaire Denis Victor Huard de La Marre, mars 1811- décembre 1827 (étude XXV). « Inventaire après décès de Jean-André Getti, propriétaire, demeurant à Paris rue de l'Oratoire, n° 4, arrivé le 12 novembre 1819. »
[442] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6. « 585[e] séance, aujourd'hui 18 thermidor an 10 [6 août 1802]. » Voir vol. III Annexes.
[443] Marianne Hamiaux, 2007, p. 99-100.

« L'opinion unanime du Conseil est […] que les bas-reliefs antiques en marbre, ou ceux moulés à Athènes doivent être conservés, et qu'ils seront moulés, afin qu'on puisse, pour remplir l'intention du Ministre, en remettre des empreintes au citoyen Choiseul-Gouffier.

Relativement aux marbres Grecs nécessaires aux restaurations et blocs de matières précieuses, tel que porphyres et granits, comme une grande partie a été utilisée, et que le reste est nécessaire à l'Établissement, le citoyen Choiseul sera prévenu qu'ils ne peuvent lui être restitués. […][444] ».

Ce n'est qu'au cours de la vente aux enchères de la collection du comte de Choiseul-Gouffier, déroulée le 17 août 1818, que le Musée Royal acquît, pour 3 000 Francs, les moules de la frise du Parthénon et pour la somme de 26 400 Francs la *métope*. Cette dernière entra aussitôt dans l'atelier des marbriers pour y être restaurée avant d'être moulée[445].

d) Restaurer les marbres pour diffuser les plâtres

Dès 1795 est installé au sein du Musée Central des Arts un atelier de moulage en plâtre destiné à reproduire des sculptures antiques. Cette activité était, à la fin du XVIII^{e} siècle, assez largement dominée par les sculpteurs italiens présents en France[446]. Dans les années 1780, Jean-Antoine Houdon avait installé son propre atelier de fonderie et forma Jean-André Getti, mouleur d'origine toscane, aux techniques de fonte à la cire perdue[447]. Getti participera à la fonte du *Desaix* et au projet non abouti de la gigantesque *Renommée,* qui devait surplomber la coupole du Panthéon, par le sculpteur Claude Dejoux[448]. Entre 1806 et 1812, Getti participa à la fonte du *Napoléon* de Houdon destiné à Boulogne-sur-Mer pour couronner la colonne de la Grande armée[449]. Le contact avec ce sculpteur fut certainement un élément déclencheur de son entrée dans les ateliers de moulage du Musée central.

---

[444] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, « 585^{e} séance, aujourd'hui 18 thermidor an 10 [6 août 1802]. » Voir vol. III Annexes.

[445] Une épreuve de cette *Dixième métope* avec les compléments modernes entra dans les collections du au musée des antiquités de l'Université d'Heidelberg avant 1886. *Dixième métope du côté sud du Parthénon, Centaure et femme Lapithe.* Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 736. Découverte par Fauvel en 1788. Recueillie « aux pieds du temple par M. Fauvel » selon J. J. Dubois. Voir vol. II Corpus p. 388.

[446] Les mouleurs italiens ne possédaient cependant pas le monopole de l'activité. Florence Rionnet, *Un instrument de propagande artistique : l'atelier de moulage du Louvre*, *Revue de l'Art*, 1994, n°104. pp. 49-50.

[447] La première mention de Getti en France remonterait à 1763, date du mariage d'un mouleur originaire de Lucques, à Lyon. Il arriverait à Paris vers 1768. Pauline Carminati, *Du colportage au musée du Louvre. Les mouleurs italiens en France au tournant du XIX^{e} s.*, Diasporas n° 32, 2018, pp. 113-124.

[448] Élisabeth Lebon, *Fonte au sable, Fonte à cire perdue : Histoire d'une rivalité*, coll. Faire Savoir, ed. Ophrys, INHA, Paris, 2012, p.41. A. N. 20150282/16 Ancien 1BB7, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, An 11 et An 12.« Travail du Lundi 5 germinal an 12 [26 mars 1804]» Rappel d'arriérés de paiement.

[449] Élisabeth Lebon, 2012, p.41.

À Paris, au tournant du XIX[e] siècle, les mouleurs italiens disposaient d'un quasi-monopole et étaient installés au faubourg Saint-Antoine, quartier situé à proximité des carrières du nord-est parisien. Getti y disposait peut-être d'un atelier mais son parcours demeure flou. En juin 1804 – alors que Getti travaillait dans l'atelier des moulages du Louvre[450] au moins depuis la fin de l'année 1798 et jouissait du privilège d'un logement contigüe aux ateliers de moulage – est évoqué un arriéré de paiement remontant à 1793 et celui-ci permet de mieux comprendre son parcours entre 1768 et 1793[451].

> « Le Citoyen Getti, revenant d'Espagne, fut appelé en Suède et se disposait à partir au commencement de la révolution, lorsqu'une réquisition précise du gouvernement l'arrêta en France pour couler en bronze la statue colossale de M. Dejoux qui devait être placée sur le Panthéon. Le traité qui fut passé à cette époque avec lui, atteste la considération qu'on avait de ses talents, et quoiqu'il fût spécifié dans l'acte que si la statue ne s'exécutait pas, il serait de même payé, il n'a reçu aucun payement qu'il aurait été en droit de revendiquer, si à cette époque on eut pu le faire sans danger[452] ».

En janvier 1799, l'atelier de Getti se trouvait près de la Salle des plâtres antiques du Musée Central[453] . En vue de l'installation de l'*Apollon du Belvédère* dans la Salle des divinités, le moulage du marbre lui fut commandé pour adapter au mieux son piédestal[454]. À cette occasion, Lange obtint une des plus belles épreuves en plâtres de cette célèbre sculpture pour son ancien maître, le Toulousain François Lucas, qui l'offrit à son tour à l'école de sculpture de la ville vers 1808[455]. Les prises d'empreintes pour les moulages des sculptures et fragments antiques de grande taille, afin d'éviter leurs sorties des salles d'exposition et les dangers encourus, se faisaient directement dans les salles d'exposition et non dans l'atelier

[450] L'atelier des moulages était une source importante de bénéfice de l'institution. A. N. O^2 835, « Musée Napoléon. Compte des recettes intérieures. » A. N. O^2 843 « Liste des plâtres moulés sur les statues antiques vendus par le musée Napoléon en 1811. » Voir vol. III Annexes. Sur l'exemple d'un musée client des ateliers de moulage de Paris, voir Wilfred Geominy, *Le musée d'art académique de Bonn […]*, in. Jean-Louis Cohen (dir.), *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne : actes du colloque tenu à Paris au musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999*, Musée des monuments français, Cité de l'architecture et du patrimoine, CMN, Éd. du patrimoine, Collection Idées et débats 1999, Paris, 2001, p. 142.

[451] Ancien A. M. N. Y30-01. Nouvelle cotation aux A. N. : 20150043 [?]. Document du 18 germinal an 9 [8 avril 1803]. Vincent, Régnault et Julien «commissaires chargés par le gouvernement de la surveillance du moulage des figures antiques [certifient que] le citoyen Getti a […] été nommé par le Ministre de l'intérieur pour effectuer les susdits moulages et nommé gardien spécial des creux de la République. […] la perfection des ouvrages exécutés par le citoyen Getti, son zèle et son assiduité à remplir les devoirs de sa place et le désintéressement qu'il a toujours manifesté lui ont [valu] toute l'estime des commissaires. »

[452] A. N. 20150282/1 Ancien 1BB7, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, An 11 et An 12. « Travail, du Lundi 15 Prairial an 12 [4 juin 1804]. » Voir vol. III Annexes.

[453] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1[er] messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 206[e] séance du 18 nivôse an 7 [7 janvier 1799]. » Voir vol. III Annexes.

[454] Voir vol. II Corpus p. 21.

[455] Toulouse, A. M. T., Série R, ancien BX35, Délibérations du bureau des sciences et des arts, an XIII-1807.

du mouleur[456]. Une des premières et des plus fameuses réalisation de Getti fut le moulage *in situ* « effroyablement difficile par ses contre-dépouilles[457] » du *Laocoon* dont les bras des enfants et du père, fruit de l'interprétation de Girardon, avaient fraîchement été placés au fragment antique par Mariano ou sous la direction de Pajou[458]. Un document, probablement de la main de Getti, détaille le temps, au moins seize journées avec l'aide de deux garçons mouleurs, les matériaux et les segments du plâtre du *Laocoon* disponibles[459]. La première épreuve complète était mise à prix 1 800 Francs[460]. Bernard Lange, toujours soucieux d'être l'intermédiaire privilégié des artistes et enseignants du lycée de Toulouse, proposa à Jean Suau, en mai 1802, d'obtenir une bonne épreuve du *Laocoon* dont le prix, pour les quatorze épreuves suivantes, était fixé à 600 Francs, après quoi son prix baisserait à 500 Francs[461] . En juillet, Lange rappelait son ami pour qu'un « beau plâtre », annoncé comme le premier ne leur échappe pas[462]. Finalement, le premier tirage étant parti à Lyon, les Toulousains obtinrent le second ou le troisième plâtre du *Laocoon*, objet d'étude et de fierté pour les artistes[463]. Dans l'autre sens, le sculpteur Jean-Pierre Vigan réalisa pour un ami non identifié de Lange le moulage d'une « grosse tête d'Alexandre mourant qui vient d'un marbre antique existant à Florence », soit la *Tête de géant mourant* dit aussi l'*Alexandre mourant* dont une épreuve existait dans les

[456] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 237e séance, aujourd'hui 28 germinal an 7 [17 avril 1799]. » Voir vol. III Annexes.
[457] Geneviève Bresc-Bautier, « *Dominique-Vivant Denon, Premier directeur du Louvre* », in. *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, sous la dir. de P. Rosenberg, Paris, RMN,1999, p. 130.
[458] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799]. » Voir vol. III Annexes et infra.
[459] Probablement le gendre de Getti Étienne Micheli. Geneviève Bresc-Bautier,1999, p. 130. Chiara Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Edizione Quasar, Roma 2007, p. 175. Pietro Piggiani, né à Rome dans les années 1769 et fils d'Andrea Piggiani s'occupa à Paris de fabrication de moules. Pietro Piggiani, entra à l'atelier des moulages vers 1816.
[460] Documents non daté et non signé. Circa 1800-1802. Ancienne cotation aux A. M. N. : Y 2-2. Nouvelle cotation aux A. N. : 20150043 [?]. Voir vol. III Annexes.
[461] Toulouse, Musée Paul Dupuy. Correspondance Lange-Suau, lettre datée du 27 floréal an 10 [17 mai 1802], n° inv. 67-62-23. A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, « 565e séance, aujourd'hui 8 prairial an 10 [28 mai 1802] Le salaire de Getti pour ce travail est précisé. Voir vol. III Annexes.
[462] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, lettre datée du 21 messidor an 10, [10 juillet 1802], n° inv. 67-62-24. « Cette figure s'encaisse en deux caisses dont la première contient le père, etc, et une petite pour le restant où est un fils, etc. La grande caisse pèse environ 1000 livres de poids et la petite 400, ce qui te fais au plus 1400 livres de poids, cela s'encaisse avec précaution et on n'a pas besoin d'emballage pour arriver en bon état. »
[463] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, lettre datée du 20 vendémiaire an 11 [12 octobre 1802], n° inv. 67-62-25. Le sculpteur Jean-Pierre Vigan questionnait Suau après l'arrivée du plâtre à Toulouse. Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Vigan-Suau 19 décembre 1802 « Au cas que tu l'aies reçu, tu me ferais le plaisir de me dire si c'est une bonne épreuve comme je n'en doute pas, tu dois avoir trouvé un endroit propice pour le dessiner de partout, mais je pense que tu auras fait faire un piédestal tournant comme l'on fait à Rome afin de le dessiner de tous les côtés et qu'il soit bien éclairé, je ne doute pas que d'après tes connaissances tu aies besoin de mes conseils. »

collections de l'ancienne Académie royale de Toulouse[464].

La plupart des moulages étaient réalisés après leur passage dans l'atelier des restaurations, mais la *Cérès Mattei* échappa à cette règle, la prise d'empreinte ayant été faite « avant qu'on lui donne pour faire disparaître les taches de rouille de fer dont elle est couverte, la patine nécessaire pour détruire le mauvais effet que ces taches produisent[465] ». Vingt-cinq épreuves de la tête de la *Vénus d'Arles*, vendues 7,50 Francs dont un tiers revenait à Getti furent coulées entre avril et août 1800, époque de la restauration du marbre[466]. Le mouleur participait aussi assez directement à l'activité des restaurations. Pour le *Titus* de Versailles, dont les jambes étaient modernes et ne leur convenaient pas, Moitte, Pajou et l'architecte toulousain Jean-Armand Raymond (1742-1811), ces derniers proposèrent « que ces jambes qui sont beaucoup trop fortes pour la statue soient estampées et ensuite modelées sur le plâtre, afin que s'il y a possibilité, elles soient retravaillées dans la masse[467] ». À l'inverse, les plâtres sont aussi un moyen de connaître les états antérieurs aux restaurations ou modifications des sculptures antiques. Le buste en plâtre de *Démosthène*, portant l'estampille des ateliers du Musée Central et dont un rare exemplaire est conservé à l'École supérieure des beaux-arts de Toulouse, montre l'enroulé du pallium à l'arrière du cou du philosophe. Le manteau sera supprimé par l'intervention des restaurateurs[468].

Encore au début du XIX^{e} siècle, les plâtres pouvaient être un enjeu diplomatique et économique. En 1800, les administrateurs du Musée Central espéraient retrouver les creux et moules conservés à l'Académie de France à Rome qui avaient été abandonnés après l'assassinat de Bassville et le départ des français en 1793[469]. Les élèves du Roi d'Espagne réclamaient désormais des moulages et deux exemplaires du *Gladiateur* à la France et non plus aux dépositaires des grandes collections romaines[470]. Mêlés aux ventes des estampes et notices des

[464] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, lettre du 26 fructidor an 8 [13 septembre 1800] n° inv. 67-62-16 et 67-62-19]. Copie romaine d'un original grec perdu de l'école de Pergame, vers le milieu du II^{e} s. av. J.-C. Florence, Galerie des Offices, n° inv. 338.

[465] Voir vol. II Corpus p. 65. A.N. 20150282/13, Ancien 1BB4, « 313^{e} séance, aujourd'hui 3 pluviôse an 8 [23 janvier 1800] » et « 333^{e} séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800] ». Voir vol. III Annexes.

[466] Voir vol. II Corpus p. 144. A.N. 20150282/13, Ancien 1BB4, « 367^{e} séance, aujourd'hui 5 thermidor an 8 [24 juillet 1800] ». Voir vol. III Annexes.

[467] Voir vol. II Corpus p. 135. A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 612^{e} séance, aujourd'hui 18 brumaire an 11 [9 novembre 1802] ». Voir vol. III Annexes.

[468] Voir vol. II Corpus p. 203. L'estampage permettait aussi de reproduire à moindre coût des éléments de frise. Le cas existe de compléments de bas-reliefs par la mise en place de têtes en plâtre très certainement moulées sur d'autres sculptures, comme le *Marc-Aurèle* transformé en *Trajan* Borghèse. Voir vol. II Corpus p. 296.

[469] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 321^{e} séance, aujourd'hui 28 pluviôse an 8 [17 février 1800] » Voir vol. III Annexes.

[470] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 347^{e} séance, aujourd'hui 3 prairial an 8 [23 mars 1800] » Voir vol. III Annexes. *Galate mourant* ou *Gladiateur mourant*, copie romaine d'un original grec en bronze, vers 230-220 av.

œuvres, Denon rapportait en 1809 que le musée Napoléon en faisait annuellement une recette de trente à trente-six mille Francs et la vente de ces éditions devrait rapidement être strictement encadrée[471]. Bouillet, gardien des salles du Muséum Central, avait, en l'an II, la permission informelle de faire mouler les marbres antique et de les vendre pour améliorer sa condition[472]. Cette liberté lui est peu à peu retirée et les administrateurs du musée seront très vigilants à ce que des contrefaçons, qui ne disposaient pas de l'estampille du Muséum, ne soient pas mises sur le marché comme le proposait le nommé Poli, mouleur du Faubourg Saint-Antoine qui, en juillet 1802, était surpris à contremouler les plâtres que l'administration vendait au profit de l'établissement[473]. André Getti – ou un membre de sa famille portant le même prénom – réussit à outrepasser ces interdictions puisqu'il vendait, en 1807, à l'administration de l'École des sciences et des arts de Toulouse, des surmoulages des statues de *Bacchus*, de l'*Appoline*, et le groupe de *Castor et Pollux*. Les membres du Bureau des sciences et des arts, clients du mouleur achetaient les plâtres en reconnaissant qu'ils n'étaient pas « d'une aussi belle épreuve que si les moules du sieur Getty avaient été jetés sur l'antique même[474] ».

J.-C. créé pour commémorer la victoire d'Attale I[er] de Pergame sur les Galates. Rome, Musée du Capitole, n° inv. S 747.

[471] Dupuy, Le Masne de Chermot, Williamson, 1999, AN87, fin décembre 1809-début janvier 1810. A. N. O^2 841, pièce n°61. « Copie des notes rédigées par M. Denon en réponse aux observations faites par Sa Majesté dans la séance du conseil de sa Maison du 25 décembre 1809 et sur les fonds demandés pour les musées dans le projet de budget de 1810. »

[472] A. N. 20150497/112. « Lettre de Poudevin, directeur de la 2[e] division aux Citoyens représentant le Comité d[e Salut Public] ». Document similaire en A. N. F^{21}569. Voir vol. III Annexes.

[473] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 578[e] séance, aujourd'hui 24 messidor an 10 [13 juillet 1802] » Voir vol. III Annexes.

[474] A. M. T. BX35, Délibération du bureau des sciences et des arts. Séance du 2 octobre 1807. Getty est aussi orthographié Getti dans les délibération du bureau des sciences et des arts de Toulouse. Ce mouleur viendrait de Bordeaux et s'installe à Toulouse en 1808.

3) Toulouse, Rome et Paris, les vies de Bernard Lange

a) Formation

Les registres paroissiaux conservés à Toulouse et étudiés par Paul Mesplé donnent de précieux renseignements sur les origines de la famille Lange. Le grand-père du futur sculpteur, Angel d'Angeli, était originaire de Rome et était venu à Toulouse avec un autre membre de sa famille, Mario Thiedi, pour y établir une manufacture de cordes d'instruments de musique, ce qui est attesté par une supplique aux Capitouls de 1690[475]. Les Angeli fondèrent ainsi une entreprise familiale qui domina rapidement le marché local.

« Bernard, fils légitime à Jean-Joseph Lange, tripier, et à Marguerite Castex, mariés, né au rapport du père le septième août mille sept cens cinquante quatre a été baptisé le neuvième dudit » par le prêtre Paule en l'église Saint-Nicolas de Toulouse[476]. Son père, Jean-Joseph Lange avait épousé la fille d'un aubergiste avant de s'installer sur la rive gauche de la Garonne dans le quartier Saint-Cyprien. Tous deux moururent à quelques jours d'intervalle en décembre 1770 et janvier 1771[477]. Bernard, fils unique, a certainement été rapidement soutenu par sa famille qui le destinait au barreau. Il opta, comme son ami Jean Suau qui avait aussi débuté des études de droit, pour la carrière des Beaux-Arts. Suau était issu d'une famille aisée du même quartier, honorée plusieurs fois du Capitoulat et propriétaire de terres viticoles aux alentours de Toulouse qu'il agrandît tout au cours de son existence[478].

En 1775, Jean Suau débute sa formation à l'Académie de Toulouse où il est élève du peintre Pierre Rivalz (1720-1785). Rivalz était l'ordonnateur des expositions de l'Académie, peintre des capitouls et garde des collections municipales. Avec le peintre Jean-Baptiste Despax (1710-1773), il était à l'origine de la Société des Arts, fondée en 1746. En 1750, par lettres patentes de Louis XV, l'école devint Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, la seule en France, après celle de Paris, qui fut autorisée à porter ce titre. En ce dernier quart du XVIII^{e} siècle, l'Académie était divisée en deux camps : les coloristes, autour de Jacques Gamelin (1738-1803) et les dessinateurs, autour de Pierre, dit le chevalier Rivalz, et de

[475] D'autres documents indiquent la profession de « faiseur de cordes à violon » ou « faiseur d'instruments musicaux ». Paul Mesplé, *Notes et documents sur le sculpteur Bernard Lange*, éditions de L'Auta 7 rue du May, Toulouse, 1960, p. 2.
[476] A. M .T., Registre de la paroisse Saint-Nicolas, 1754, feuillet n°52. Par altération, les noms des descendants devinrent Dangely, Angely et Lange. Paul Mesplé, 1960, p.3.
[477] Marguerite Castex le 30 décembre 1770 à l'âge de 44 ans et Jean-Joseph Lange le 3 janvier 1771 à 65 ans.
[478] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance de Pierre-Théodore Suau à son père des 5 et 31 juillet 1811.

ses élèves à qui il donnait régulièrement comme modèles les dessins d'Antoine Rivalz, dit le Romain de Toulouse[479]. Suau remporta quelques succès auprès de l'Académie entre 1775 et 1781 jusqu'à finalement obtenir le Grand Prix de peinture en 1784. Le sujet du concours, dominé par un des faits marquants de cette année était : *la grande Révolution opérée dans le nouveau monde*[480].

Lange eut un cursus plus bref et son entrée à l'Académie de Toulouse date des années 1773-1774. Un document de 1793 précise que Lange avait obtenu en 1775, au Salon de Toulouse qui se déroulait au Capitole, le premier prix de dessin anatomique ou prix d'anatomie extérieure couronné d'une médaille de quinze livres. En 1777, et ayant des « succès, à chaque concours[481] » annuel, il obtint la médaille d'or – d'une valeur de trois cent livres – pour prix de la composition de sculpture[482]. Cette année-là, il avait exposé au Salon cinq sculptures : les *Arts*, le *Sacrifice de Flore*, un *Enfant sur un bélier que Vénus fait promener avec un sylvain* et deux bas-reliefs de terre non identifiés[483].

La formation de Lange à l'Académie de Toulouse est peu documentée. Les témoignages de ses contemporains mentionnent tous qu'il s'était formé auprès de François Lucas, sculpteur qui domina la création toulousaine des années 1770 à sa mort en 1813[484]. Lucas avait fait sa formation auprès de son père Pierre Lucas (1692-1752), lui-même élève de Marc Arcis, sculpteur du Roi, et d'Antoine Rivalz. Tout comme Lange, il devint orphelin à seize ans. Il entra ensuite à l'Académie et commença rapidement à réaliser des commandes pour la noblesse locale[485]. Passionné d'histoire romaine et de littérature latine, François Lucas fit deux séjours en Italie, à Florence en 1766, puis à Rome en 1773-1774. Là, il copia des statues antiques et

[479] Jean Penent, *La peinture à Toulouse et le retour du classicisme 1700-1835*, thèse de doctorat sous la direction d'Yves Bruand, Toulouse, Université du Mirail, 1981.2 vol., p. 226 et p. 229.
[480] Toulouse, Musée des Augustins, *La France offrant la liberté à l'Amérique*, n° inv. MNB 93-8. Suite à ce succès, Suau fut reçu l'année suivante comme professeur adjoint de dessin à l'Académie. Robert Mesuret, « *Un professeur d'Ingres : Jean Suau, dessinateur d'histoire naturelle* », in. *Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. 22, 1959, pp. 280-286.
[481] Paul Mesplé, 1960, pp. 3 et 9.
[482] Toulouse, musée des Augustins, Attestation du prix d'anatomie décerné à Bernard Lange, le 26 août 1777. « Nous, Modérateur et Secrétaire Perpétuel de l'académie Royale de Peinture, Sculpture et architecture de la Ville de Toulouse Certifions que le Sieur Bernard Lange natif de cette ville Élève de l'académie et de M. Lucas Professeur de sculpture a remporté les Prix D'anatomie et de Sculpture. En foi de quoi nous luis avons accordé le Présent Certificat signé de notre main après y avoir apposé le Sceau de l'académie pour Servir et Valoir ainsi que de raison, à Toulouse, le vingt-six août mil sept cent Soixante-dix-sept. Le chevalier d'Aufrery, Delanote Secrétaire perpétuel, Lucas profes. et directeur. Par [illisible] de L'académie Langlade écrivain garde sceau. »
[483] Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972, p. 324.
[484] Brigitte Bonnin-Flint, *Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813)*, Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, Tome 106, N°205, 1994. Du commerce : l'urbanisme : Toulouse, XII^{e}-XIX^{e} s. pp. 73-78.
[485] Voir un rare exemple conservé de portrait en pied réalisés par François Lucas : Toulouse, musée des Augustins, *Jean-Charles Ledesmé, baron de Saint-Elix*. Terre cuite de 1762. Achat 2018, sans n° inv.

exposa à son retour un *Apollon* de marbre au Salon du Capitole en 1775[486]. Sa passion pour l'antique eut très certainement un grand retentissement dans l'esprit de Bernard Lange et de ses condisciples de l'Académie. Lucas collectionnait les monnaies, médailles et inscriptions. Grâce à son mécène et ami, le baron de Saint-Elix, il enrichit sa collection avec des bustes d'empereur, découverts dès 1760 lors des premières fouilles de la villa de Chiragan à Martres-Tolosane. Lucas et Lange eurent tout au long de leur vie un attachement indéfectible. Ainsi, en 1779, lors de la vente pour 1 600 livres de la maison dont Lange avait héritée, ce n'était pas un membre de sa famille proche, mais Lucas qui était le mandataire du sculpteur alors expatrié.

b) Voyage à Rome

Le 26 août 1777, Lange obtenait la médaille d'or de l'Académie et huit jours plus tard, le 3 septembre était établi un sauf-conduit en sa faveur lui permettant d'envisager le voyage de Rome.

> « Nous, Capitouls-gouverneurs de la ville de Toulouse, chefs des nobles, juges en causes civiles, criminelles, de la police de la voirie en ladite ville et gardiage d'icelle : A tous ceux que ces présentes verront, salut. Savoir faisons et attestons que le Sieur Bernard Lange, âgé de vingt-deux ans environ, et de l'Académie Royale de cette ville, taille de cinq pieds quatre pouces, cheveux châtain clair les yeux bruns, part cette ville, où, grâce à Dieu, il n'y a aucun soupçon de maladie contagieuse, en bonne santé pour aller à Rome et en autres lieux, priant et requérant tous Gouverneurs, Maires, Échevins, Jurats, Consuls, et tous ceux qu'il convient de prier et de requérir, ce vouloir lui donner bon et libre passage, ainsi que nous avons fait, sans lui faire ni souffrir qu'il lui soit fait, ni donné aucun trouble ni empêchement, offrant en pareil cas d'en faire de même. […][487] ».

L'Italie était lointaine et le prix reçu ne couvrait pas les frais du voyage à Rome. Les artistes devaient obtenir des aides de mécènes ou être soutenus par leurs proches[488]. Lange était issu d'une famille semblant prospère. Voyagea-t-il seul vers Rome ou était-il accompagné de son compatriote le sculpteur Jean-Pierre Vigan (1754-1829) dont le milieu social d'origine est

[486] Toulouse, musée des Augustins, *Apollon*, vers 1774-1775, n° inv. RA 889 BIS. Il s'agit d'une copie de l'*Apollino* de Florence, copie romaine du I^er^ s. ap. J.-C. d'un original grec du IV^e^ s. av. J.-C. , l'*Apollon Lycien* attribué à Praxitèle. Florence, Musée des Offices, n° inv. 1914 no. 229.

[487] Toulouse, musée des Augustins, n° inv. 48-19-2. Sauf-conduit du 3 septembre 1777. Signé Brassalière, chef du consistoire ; Mascart, Capitoul.

[488] Luigi Gallo, *Gli artisti dell'Académie royale de Toulouse e Roma (1775-1785)*, in. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, sous la direction de Marc Bayard et Aude Gobet, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016, p. 379.

mal connu[489] ? Son trajet devait emprunter la voie du Canal royal de Languedoc vers Sète puis ensuite, par la terre ou la mer, Marseille, Toulon ou Antibes où un navire menait vers Gênes.

La première étape de Lange vers Rome – qui nous est connue par sa correspondance avec Jean Suau – est Carrare, avec une lettre écrite de Rome en septembre 1778, peu après son arrivée dans la Ville, le 1er septembre en compagnie de Vigan[490]. Lange parle à son ami Suau d'un envoi vers Toulouse de six médailles ou portraits de marbre qu'il avait sculpté à Carrare. Elles figuraient des empereurs, deux devaient encore être terminées et un donné ou mis en vente par Lucas. À cet envoi étaient jointes des académies dessinées et une esquisse de deux bas-reliefs dont l'un était un sujet allégorique mettant en scène une personne connue de Suau. Lange demeura à Carrare plusieurs mois, car il travaillait aussi à une tête antique ébauchée en marbre et à un groupe de Bacchus et Ariane alors mis sous les points et donc aussi de marbre[491]. Au mois d'août, et seulement par les insistances d'un certain Moretti, il s'était décidé à partir vers Rome. Moretti accompagnait l'abbé Defarges « venu pour certaines affaires » qui concernaient le cardinal de Bernis, archevêque d'Albi en 1764, devenu cardinal en 1769, ambassadeur à Rome à partir de 1774 et duquel Lange sollicita une protection[492]. L'inventaire de la collection personnelle du cardinal de Bernis révélait un goût particulier pour l'art languedocien.

Le prélat avait-il été, au moins un temps, mécène du sculpteur[493] ?

« Quant aux beautés qu'on voit à Rome et que j'ai vues, il ne m'est pas possible de t'en donner seulement une teinture, tu ne pourras jamais te le figurer que lorsque tu le verras toi-même comme j'ose l'espérer » ; écrivait le sculpteur à Suau peu de temps après être arrivé dans la ville où il allait demeurer quinze années. Dans les premiers jours de septembre 1778, Lange se rendit au siège de l'Académie Royale et remit toutes les lettres de protection qu'il avait à Joseph-Marie Vien. Celui-ci lui témoigna sa surprise de constater que les Toulousains n'avaient aucune pension de l'Académie tandis que toutes les petites provinces tenaient « un ou deux

[489] Paul Mesplé, « *Ingres à Toulouse* », in. *Ingres et ses maîtres, de Roques à David*, Musée des Augustins, 14 mai-26 juin 1955, Toulouse, 1955, p.10-11. Vigan est connu pour avoir été le premier professeur de dessin d'Ingres et son logeur entre1791-1797 durant ses années de formation à Toulouse. Roques était son maître de peinture et Briant, aurait été son professeur de peinture de paysage. Vigan demeurera lié à la famille d'Ingres. Dans une lettre adressée à Jean Suau, il annonçait « je viens de recevoir une lettre d'Ingres père, il m'annonce qu'il va m'envoyer l'esquisse de son grand prix que j'attends avec impatience. » Toulouse, musée Paul Dupuy, Lettre de Vigan à Suau, « Albi ce 20 nivôse an 10 [10 janvier 1802] ».

[490] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. Le classement de la correspondance donne comme première pièce une lettre non datée sous le n° inv. 67-62-2 que nous croyons être postérieure du fait de la présence à Rome de Jean-Pierre Vigan.

[491] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-3. Rome, 23 septembre 1778. La localisation de ces œuvres est à ce jour inconnue.

[492] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-3.

[493] Jean Penent, 1981, p. 277.

jeunes gens pour étudier et que jamais on en [avait] vu aucun de l'Académie de Toulouse.[494] » Vien, à la suite de cette entretien, devait écrire à Louis de Mondran (1699-1792), modérateur de l'Académie de Toulouse pour solliciter une bourse qui n'arriva vraissemblablement pas[495]. Vien, membre-associé de l'Académie de Toulouse, accorda-t-il vraiment une attention aux élèves toulousains[496] ? Il aida peut-être Lange à trouver une place puisqu'à peine vingt jours après son entrée dans Rome, Lange était dans un atelier romain où il travaillait « dans un autre temps[497] » et donc à la tâche ou à la journée. L'autre possibilité est que les tensions du marché des œuvres d'art à Rome dans ces années facilitaient l'accession à des missions dans les ateliers des artistes.

Du séjour romain de Vigan, nous ne savons presque rien. Il aurait fait le portrait d'après nature du pèlerin mendiant Benoît-Joseph Labre (1748-1783) qu'il présenta au Salon de Toulouse en 1784[498]. Les relations de Lange avec Vigan se dégradèrent peu à peu, le second jalousant les succès du premier. Selon Lange, il « ne pouvait souffrir de me voir avancer et cherchant toujours à détruire l'estime qu'on pouvait avoir pour moi mais heureusement que les personnes avaient un peu plus d'estime pour moi[499] ». Vigan quitta Rome vers septembre 1779 et le 18 janvier 1780 arrivait un autre Toulousain, le peintre Guillaume-Joseph Roques (1757-1847), vainqueur du grand prix de l'Académie de Toulouse en 1777 avec le *meurtre de Philippe, père d'Alexandre le Grand*[500]. Roques était issu d'un milieu très modeste et – bien que financé par le savant et capitoul François Garipuy (1711-1782) – arriva à Rome endetté[501]. Comme Lange, Roques venait à Rome avec des lettres de recommandation et comptait sur le réseau des artistes déjà en place. Le sculpteur lui annonçait, désabusé, « que cela ne pourrait lui servir que pour recevoir des compliments » et en effet, Roques revint « fort chagrin » de ses démarches[502]. Afin de recevoir son hôte, Lange fut obligé de prendre un autre logement qui puisse lui être commode pour peindre[503]. À nouveau, les inimitiés se ressentaient ou du moins, Lange, hâbleur,

[494] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau.. N° inv. 67-62-3. Cité dans Luigi Gallo, 2016, p. 379.
[495] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau.. N° inv. 67-62-2. Sans lieux ni date. En 1780, Lange reçoit la somme de 400 francs, certainement liée à la vente de la maison en 1779.
[496] Jean Penent, 1981, p. 277.
[497] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau.. N° inv. 67-62-3.
[498] Œuvre non localisée. Dans les années 1770, d'autres artistes ont peint le visage du mystique. Son gisant de marbre, en l'église Sainte-Marie-des-Monts, est sculpté en 1892 par Achille Albacini (1841-1914).
[499] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau.. N° inv. 67-62-2. Lettre non datée et considérée à tort comme la plus ancienne de la correspondance.
[500] Œuvre non localisée.
[501] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-4. Rome, 26 janvier 1780. « Il devait payer en arrivant sept louis pour la poste qu'il avait pris à Gênes et n'en avait que six. »
[502] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-3.
[503] Toulouse, Musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-4.

dévaluait à son profit les démarches de ses condisciples de l'Académie de Toulouse. Le jeune sculpteur reprochait à son camarade « sa maladie de poche », ses « talents pour son art mais bien d'ignorance pour la littérature », qu'il ne sache « pas même parler un mot de français et n'[avait] que superbe sans sentiment[504] ». Roques, de son côté, jalousait les succès de Lange et médisait sur Suau demeuré dans sa province natale et alors encore considéré comme un rival. Roques, à l'inverse de Suau, aura une carrière locale et bénéficiera de commandes. Afin de rester discret et de cacher à Roques des informations, Lange demandait à Suau de lui écrire à « l'étude Du S[r] carlo albacini a lar. des grecs[505] ». L'atelier d'Albacini, considérablement agrandi en 1779, se trouvait vicolo dei Greci 48 et vicolo dei Greci 3. C'est dans cet environnement que le Toulousain se familiarisa avec la restauration des sculptures antiques, mais quels rôles pouvait-il avoir dans cet atelier[506] ?

En 1785, Lange disposait de son propre atelier à Rome, Strada della Catena, un quartier moins fréquenté des artistes et relativement éloigné des palais de Carolis et Mancini où vivaient et étudiaient les élèves de l'Académie de France, ce qui ne l'empêchait pas d'être impliqué dans le réseau des artistes vivant à Rome[507]. Dans les mêmes années, un autre Toulousain, le peintre Pierre-Henri de Valencienne, *protestante*, vivait à proximité de la Piazza di Spagna, *79-179 Babuino verso il Corso,* en voisin des sculpteurs Antonio d'Este, Giovanni Pierantoni, Bartolomeo et Paolo Cavacceppi, Giovanni Crozati et Agostino Penna[508]. Un homonyme, Piertro Lange, âgé de 46 ans en 1786 exerçait la profession d'antiquaire Corso verso Babuino[509]. Dans son atelier, Bernard Lange organisait des expositions de sculpteurs étrangers de sa génération et l'Allemand Philipp Jakob Scheffauer (1756-1808) y exposa sa remarquée *Flore*[510]

[504] Correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-4.
[505] Correspondance Lange-Suau. N° inv. 67-62-4.
[506] Valeria Rotili, *L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e mercato*, in. *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850) Akteure und Handlungsorte*, Herausgegeben von Hannelore Putz und Andrea Fronhöfer, De Gruyter, Berlin, 2019, p. 72. Chiara Piva, *Restoring and Making Sculptures in Eighteenth-Century Rome. A Shared Practice*, in. Tomas Macsotay (éd.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, p.48. Nous envisageons des recherches dans les archives privées de Carlo et Filippo Albacini conservées à Rome aux Archivio Storico nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca.
[507] Rome, Archivio Vicariato Stato Delle Anime. Status Animarum Paroe Ciae S: Maria in Via Late de Urbe 1764-1783. 1779: Nella strada del Casso Palazzo de Carolis. Pierre de Berny. David et les pensionnaires de l'Académie.
[508] Rome, Archivio Vicariato Stato Delle Anime. Santa Maria del Popolo 1781-1786 « 79-179 Babuino verso il Corso, Terzio piano Monsieur Pietro Valenzio Francese… Protestante 30 »
[509] Rome, Archivio Vicariato Stato Delle Anime. Santa Maria del Popolo 1781-1786 p. 105 « Corso verso Babuino terzo Piano 45 cc Sig. Piertro Lange Antiquarion 46 »
[510] Œuvre non localisée. Johann Heinrich Dannecker et Jakob Philipp Scheffauer arrivent à Rome en 1785 avec une bourse du Duc Karl Eugen von Württemberg. Chacun d'eux devait composer deux statues des Quatre Saisons pour décorer la bibliothèque du château de Hohenheim. Gherardo de Rossi écrivait dans *Memorie per le Belli Arti* et le *Giornale delle Belle Arti* que la *Flore* de Scheffauer était exposée dans le studio du sculpteur Bernard Lange de Toulouse qui vivait Strada della Catena. Le quartier dépendant des deux paroisses San Angelo in Pescheria et San Maria in Campitelli. Nos recherches dans les Stato Delle Anime, Archivio Vicariato n'ont hélas rien donné. Susanne Adina Meyer, *Promoting Sculpture in Eighteenth-Century Rome. Exhibitions, Art Criticism, Public*, in.

avant d'être reçu à l'Académie de Toulouse en 1790 avec un *Méléagre* de terre fait à Rome[511]. Dans les années 1778-1793, les sculpteurs romains, selon leurs reconnaissances, avaient des travaux variés : de la commande d'originaux pour les artistes les plus doués, les marbres destinés aux grands touristes, les travaux des musée du Vatican, ainsi que les restaurations, le commerce et la copie d'antiques et d'œuvres d'art[512]. Lange œuvra, dans une bien moindre mesure que Cavaceppi, au métier d'artiste et à celui de marchand puisqu'il possédait un cabinet comprenant au moins un tableau d'Hannibal Carrache[513].

Bien que n'ayant pas laissé beaucoup de traces dans les archives de l'Académie de France, Lange était inséré dans la communauté des artistes français et étrangers. Il disposait d'une clientèle prestigieuse et fortunée, faisant, selon Alexandre du Mège, les bustes en marbre de plusieurs princes russes[514]. Alphonse Brémond, dans ses *Annales* publiées en 1865, moins de trente ans après la mort du sculpteur, rapporte qu'« il exécuta plusieurs statues destinées au palais du prince de Condé qui lui méritèrent les éloges des artistes[515] ». Sur ce point, le *Giornali* du sculpteur Vincenzo Pacetti (1746-1820) est éclairant, Lange devait travailler en collaboration avec le sculpteur Jean-Baptiste Boiston (1734-1814) qui avait le titre de sculpteur du prince de Condé. Boiston résidait à Paris rue Mêlée entre 1772 et 1782[516]. En 1790, Pacetti et Lange estimaient « due busti di marmo di Carrara rappresentanti Homero e Cicerone sculpiti da M. r. Bojston » pour la somme de 180 scudi. À cette occasion, Pacetti qualifiait Lange de « giovane di garbo[517] ». Lange conserva très certainement un réseau de clients étrangers même après son départ de Rome puisqu'en 1811, Pierre-Théodore Suau (1787-1856), fils de Jean Suau et alors élève de David, regrettait qu'un *Bacchus* et le *Printemps sous les traits*

Tomas Macsotay (éd.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, p. 64.

511 Toulouse, musée des Augustins, n° inv. 2004 1 14.

512 Daniela Gallo, *In the Shadow of the Star. Career strategies of sculptors in Rome in the Age of Canova (c. 1780-1820)* in. Tomas Macsotay (éd.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, pp. 115-129.

513 Voir vol. II Corpus p. 531. *Hercule enfant étouffant les serpents par Annibal Carrache.* Paris. Musée du Louvre, Paris, Département des peintures, n° inv. 206.

514 Alexandre du Mège, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la ville de Toulouse*, Toulouse, Librairie Chapelle, 1846, vol. 4, p. 134. Lange bénéficia peut-être des relations qu'Albacini avait forgé auprès des nobles grands touristes russes ?

515 Alphonse Brémond, *Annales du XI^e^ s. de la ville de Toulouse de 1800 à 1850*, Toulouse, Imprimerie J. Pradel et Blanc, 1865, p. 230. Le texte doit être pris avec des réserves pour ses tendances hagiographiques. Quatre sculptures d'ornement destinées au château de Chantilly selon Alexandre du Mège. Alexandre du Mège, 1846, vol. 4, p. 134

516 *Almanach Général des marchands, négociants et commerçants de la France et de l'Europe […]*, Paris, chez Valade, Libraire, rue Saint Jacques, 1772, p. 378 ; A. N. Minutes et répertoires du notaire Claude-Nicolas Ballet, 1782, MC/ET/LXV/447.

517 Vincenzo Pacetti, *Roma (1771-1819) I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio, Biroli Stefanelli, Naus Editoria, Napoli, 2011, n°108r, 11 octobre 1790.

de Flore en marbre exposés aux Salons de 1811 et 1812 passeraient « sans doute un jour en Angleterre, c'est une perte que feront alors les arts français ; je ne désire pas l'approche de ce moment[518]».

En 1788, Lange participa à la taille du bas-relief de Claude Michalon (1752-1799) en mémoire à Jean-Germain Drouais (1763-1788) placé dans l'église Santa Maria in Via Lata de Rome[519]. Le sculpteur exerça aussi comme praticien pour d'autres sculpteurs. En effet, cette fonction qui dans d'autres pays était considérée comme une tâche ingrate était, à Rome, une activité considérée et rémunératrice[520]. En 1789, il dégrossissait, dans l'atelier de l'Académie, le bloc de marbre destiné à Barthélémy Corneille (vers 1760-1812) pour sa copie de l'*Adonis* du Vatican et recevait la somme de 139 écus pour son travail fait entre janvier et août[521]. Lange rencontra certainement Antonio Canova durant ses années romaines et lia avec lui une relation suivie puisqu'en 1810 lors de sa visite à Paris, il était, avec le peintre David en plus de Quatremère de Quincy, un des très rares artistes français à le fréquenter. Pierre-Théodore Suau rapporta à son père un événement, sans savoir s'il était « bon que l'on sache que [son] ami y était.[522] » Lange avait, pour la bonne tenue de ses affaires, des attitudes troubles et positions parfois antagonistes puisqu'il répondit en 1814 à la commande d'un buste de Louis XVIII par la loge maçonnique nancéienne Saint-Jean-de-Jérusalem qui l'initia[523]. Canova et Lange se rendirent ensemble à « Fontainebleau pour prendre séance de l'impératrice » au début du mois d'octobre 1810 en vue de la création de la statue de l'*Impératrice Marie-Louise en Concorde* aujourd'hui conservée à Parme[524]. Alexandre Dumège rapportait l'anecdote, romancée, que la

[518] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Suau,Parils, le 16 janvier 1811, n° inv. 67.62.98.
[519] Alexandre du Mège, 1846, vol. 4, p. 134. Alphonse Brémond, 1865, p.230. Louis Réaux, *Les sculpteurs français en Italie*, Les Éditions Universelles, Paris, 1945, pp. 101 et 102. Paul Mesplé, *Notes et documents sur le sculpteur Bernard Lange*, éditions de L'Auta 7 rue du May, Toulouse, 1960, p. 4.
[520] Chiara Piva, 2017, p.48.
[521] Peut-il s'agir de l'Adonis n° inv. MV-150-0-0 ? A. N. O[1] 1952 Académie de France à Rome, 1787-1789 « J'ai reçu de M. Ménageot Directeur de L'acad. Des arts le somme de cent huit Écus Romains pour avoir ébauché une figure en Marbre re présentant L'adonis du vatican ce 1[er] avril 1789. B. Lange. » A. N. O[1] 1947 « Mémoire de la dépense faite pour l'Académie de France à Rome et des pensionnaires du roi pendant le mois d'avril de l'année 1789 ». Voir vol. III, annexes. CDAFR, pièce n°8987. Lettre de Ménageot à d'Angiviller « A Rome, le 25 février 1789. » CDAFR, pièce n°9134. Lettre de Ménageot à d'Angiviller « A Rome, le 22 décembre 1790. » Anne-Lise Desmas, *L'atelier des sculptures du palais Mancini*, in. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, sous la direction de Marc Bayard et Aude Gobet, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016, p. 265.»
[522] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance de Pierre-Théodore Suau à son père Jean Suau, lettre du 24 octobre 1810,n° 67-62-91.
[523] BnF, Fichier Bossu n° 178 (Lanen-Laplace).
[524] L'i*mpératrice Marie-Louise en Concorde*, musée de Parme, Galerie nationale *Portrait de Marie-Louise, la Concorde*, n° inv. 968. Gérard Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, 1964. p.39-55. Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance de Pierre-Théodore Suau à son père Jean Suau, lettre du 10 mars 1811, lettre n° 67-62-106. Correspondance de Lange-Suau, lettre du 26 avril 1813, lettre n° 67-62-55. « J'ai le projet de t'envoyer la tête du Pâris de Canova avec quelqu'autre chose quand nous aurons l'occasion d'envoyer des caisses de plâtre. » Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, n° inv.

« tête de l'impératrice fut modelée alors, à la fois, par les deux artistes, et comme par improvisation, pendant que Marie-Louise jouait au billard[525]. » À l'issue de ce séjour, Canova confia à Lange un présent, destiné à Quatremère, et un temps conservé à son domicile. Il s'agissait d'un buste en marbre de son *Parîs* qui d'après Pierre-Théodore Suau ne pouvait être décrit que de vive voix. À Toulouse, quelques années après la mort de Lange, l'honneur d'une telle relation faisait tourner les têtes et on imagina qu'en 1811, Canova « avait demandé la main de Mademoiselle Lange, mais celle-ci refusa afin de ne pas quitter ses parents.[526] » Une relation plus envisageable est le rapport de Lange avec la famille impériale. Nous savons qu'il restaura des antiques pour Murat et Pierre-Théodore Suau indiquait à son père en 1813, sans en donner l'origine, qu'il était possesseur « d'une tête de Canova qui lui a été donnée par sa majesté l'impératrice Joséphine. C'est une *Hélène* (plâtre)[527] ».

La naissance de Mademoiselle Lange avait pour origine une rupture. En quittant Toulouse, Bernard Lange abandonnait une idylle avec *Toinette* Suau, sœur de son ami peintre à laquelle il écrivait dans les premières années de son séjour romain et qui conservera une place dans son cœur tout au long de sa vie et son « profil fait de souvenir à Rome[528] » était encore accroché dans l'intérieur du sculpteur en 1810. Lange épousa finalement une Romaine que, malgré nos recherches, nous n'avons pas été en mesure d'identifier.

Lange rencontra-t-il son épouse dans ces cercles artistiques de Rome ?

Nous savons, par les correspondances, que la musique était importante pour lui, que c'était son milieu social d'origine et qu'elle était pratiquée en famille à la guitare, au chant et à l'épinette. Son épouse était-elle musicienne ?

Les ateliers romains de sculpture, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, étaient des entreprises où les spécialistes compétents collaboraient pour la création de sculptures et les relations sociales, artistiques et financières, allaient jusqu'à l'interdépendance [529] .

H.ck-19. Ancienne collection Joséphine de Beauharnais, château de Malmaison, achat de 1815. Un buste du *Pâris* est aussi conservé à Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, n° inv. H.ck-826, achat de 1859. Canova et David se retrouvèrent en novembre 1810 autour d'un chocolat. Jules David, *Le peintre Louis David, 1748–1825, souvenirs et documents inédits*, Paris, Bayard, 1880, p. 493.

[525] Alexandre du Mège, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judicaires et littéraires de la ville de Toulouse*, Toulouse, 1846, Laurent Chapelle, pp. 134-135.

[526] *Ibidem.* Un buste de la fille de l'artiste est conservé à Toulouse. Toulouse, Musée des Augustins, Buste de Mme Marbelle née Lange, 1812, n° inv. RA 896.

[527] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance de Pierre-Théodore Suau à son père Jean Suau, lettre du 7 mars 1813, n° inv. 67.62.147. Pierre-Théodore Suau est hélas muet sur l'origine du don et ne dit que « je vous dirai dans un autre moment comment elle lui a été donnée ». Des restaurations ou des sculptures avaient-elles été faites par Lange à la Malmaison et le buste donné en cadeau à cette occasion ?

[528] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance de Pierre-Théodore Suau à son père Jean Suau, lettre du 5 septembre 1810,n° 67-62-86.

[529] Chiara Piva, 2017, p.53-54.

En 1777, Rome comptait quatre-vingt-quatre ateliers de sculpteurs et malgré la crise et le départ des français, il en demeurait cinquante en 1802, dont beaucoup vivaient des travaux de restauration et de la vente de sculptures antiques aux amateurs étrangers[530].

Le 13 janvier 1793, Nicolas-Jean Hugou de Bassville est assassiné à Rome sous les yeux de son secrétaire, l'archéologue Charles-Alexandre-Amaury Pineux dit Amaury Duval (1760-1838) sérieusement blessé dans l'attaque[531]. Joseph Chinard rapporte dans une lettre à Bonaparte, une des missions – sa libération après son arrestation du 22 septembre 1792, au motif qu'il travaillait au groupe du *Fanatisme terrassé par la Raison* – qui avaient conduit Bassville à Rome depuis Naples[532]. Le 18 décembre 1792, sur la demande de David, la Convention supprima le poste de directeur de l'Académie de France à Rome. Bassville se retrouvait en tant qu'agent de la France, à la tête de l'institution. Dans la nuit du 1er au 2 janvier 1793, les armes royales de la façade de l'Académie de France sont déposées et celles de la République, confectionnées par les artistes français, devaient y être apposées. Le dimanche 13 janvier, Bassville accompagné de son épouse, de son fils, du major La Flotte et d'Amaury Duval se promenaient en calèche sur le Corso et la piazza Colonna la cocarde tricolore sur la poitrine. A cette vue, la population romaine leur jeta des pierres et les Français durent se réfugier chez le banquier Moutte. Les portes furent enfoncées et Bassville reçut un coup de couteau qui entraîna sa mort le lendemain[533]. Le 1er février se répandait dans Rome, la nouvelle de la mort de Louis XVI. Malgré les appels au calme lancés par Pie VI, les français furent chassés de la ville.

À la fin du mois de mai 1793, le « citoyen L'Ange, de Toulouse, sculpteur, établi, marié à Rome depuis longtems » était à Florence[534] . Sa fuite avait été précipitée, il laissait épouse et fille dans les États du Pape, avait été obligé de vendre « ses outils pour avoir de quoi se sauver de Rome », mais avait eu « le bonheur de sauver ses marbres » qu'il souhaitait envoyer à Toulouse via Marseille[535]. En juillet, François Cacault qui s'occupait du rapatriement des

[530] *Diario Ordinario* de 1777. Chiara Piva, 2017, p.49. CDAFR, pièce n° 9904, lettre de Cacault à Talleyrand du 27 janvier 1802.
[531] CDAFR, pièce n° 9636., lettre de Delacroix à Cacault du 11 mai 1797.
[532] Gérard Pelletier, *Rome et la Révolution Française : La théologie et la politique du Saint-Siège devant la Révolution Française (1789-1799)*, Rome, Collection de l'École française de Rome n° 319, 2014, pp. 403-405. CDAFR, pièce n° 9613, lettre de Chinard à Bonaparte, vers février 1797. « La Révolution françoise est arrivée. Tout artiste aime la liberté. Il sent impérieusement qu'elle est la mère des talens. […] » sur un thème similaire, voir la vente SVV Osenat du 23 mai 2020, lot n°71, la *Raison* sous les traits d'Apollon et le *Peuple* sous les traits de Jupiter foudroyant la Religion et l'Aristocratie.
[533] Gérard Pelletier, 2014, p. 408
[534] CDAFR, pièce n° 9435, lettre de Cacault à Lebrun du 25 mai 1793.
[535] CDAFR, pièce n° 9435, lettre de Cacault à Lebrun du 25 mai 1793. CDAFR, pièce n° 9459, lettre de Cacault à Desforges du 13 septembre 1795. D'autres artistes français, mariés à des femmes romaines décidèrent de rester à

français, artistes et savants de Venise et Rome maintenant réfugiés à Florence transmit des ordres à Marseille pour payer, aux frais de la Nation, le coût du transport de deux caisses contenant les ouvrages de Lange « et toute sa fortune qu'il envoy[ait] à Toulouse, sa patrie.[536] » En septembre, parmi les Français toujours présent à Florence se trouvaient « Corneille, sculpteur, ancien pensionnaire, Lange, sculpteur » qui gagnait à peine de quoi vivre et « Denon, graveur de l'Académie[537] » qui s'était réfugié à Venise dans les premiers moments de la Révolution. Le séjour toscan des sculpteurs Bridan, Corneille et Lange dura encore et, à la fin du mois d'octobre, ils prenaient la mer vers Marseille[538].

c) Nouveaux temps en France

Le 6 avril 1794, Bernard Lange était à Paris. Il prévenait, par lettre, Jean Suau de son retour en France et, dans un dénuement certain, lui demandait si des compatriotes Toulousains pouvant l'aider se trouvaient à Paris. Pour correspondance, le sculpteur lui donnait une adresse où lui écrire : « Citoyen Gois, sculpteur, cour du Muséum, ci-devant le Louvre, Lange, Paris.[539] » Ne pouvant payer la somme de 700 Francs pour le transport de ses caisses contenant marbres et figures en terre, Lange avait été dans l'obligation de laisser ses caisses à Marseille. Se détourner vers Toulouse lui avait été impossible, car il venait « de rappeler la demande qui fut faite par la municipalité, de même que par le citoyen Cacault, etc[540] ». Durant l'été, bien que les restaurations de sculptures soient ralenties[541], Lange commençait à travailler au Louvre et son témoignage de la matinée du 31 août 1794 nous éclaire sur le drame qui se déroula à Paris.

> « Comme j'entrais au Louvre à sept heure vingt minutes, j'ai entendu comme un coup de canon qui m'a fait arrêter et de suite trois ou quatre autres ont succédé, bien plus fort encore, et m'ont fait concevoir un grand danger. Les vitres du Louvre qui tombaient de toutes parts m'ont épouvantées et je me suis sauvé sur le milieu de la place croyant qu'on bombardait le Louvre et m'attendait à tout instant à voir tomber le palais. De toute part, le peuple criait aux armes, c'est sans doute disait-on à la Convention, et cela parce que la

Rome. « Il y a à Rome deux peintres françois, Salos et Blanchard. Ils sont mariés. Le premier a écrit qu'il se disposoit à revenir. »

[536] CDAFR, pièce n° 9446, lettre de Cacault à Desforges du 13 juillet 1793.

[537] CDAFR, pièce n° 9459, lettre de Cacault à Desforges du 13 septembre 1793.

[538] CDAFR, pièce n° 9477, lettre de Cacault à Paré du 8 novembre 1793. « Aux citoyen Lange, sculpteur… 40 écus ». Toulouse, Musée des Augustins, passeport de Bernard Lange « Dato di Livorno li 22 ottobre 1793, Francesco Seratti »

[539] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau Paris 9 avril 1794, n° inv. 67-62-9. Probablement Étienne-Pierre-Adrien Gois, dit Gois Père (1731-1823).

[540] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-9.

[541] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution Lettre signée L.S. du 26 Pluviôse, [15 février 1794] La conservation demande qu'un membre « se rende dans les différents ateliers de restauration et suspende tout travail jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné ».

> Convention a été en permanence cette nuit pour la discussion des sept membres dénoncés par Lecointre, laquelle discussion a été terminée pour déclarer l'accusation calomnieuse, de quoi il paraît que le peuple ne soit pas trop content.[542] »

Ce matin-là, à 7h15, entre 30 et 150 tonnes de poudre noire entreposées dans le magasin du château de Grenelle avaient explosé causant la mort de centaines d'ouvriers, la destruction de nombreux bâtiments dont le couvent des Visitandines de Chaillot et le bris de très nombreuses vitres et de vitraux des églises de Paris. À l'occasion de cette missive écrite deux jours après la mort de Robespierre, à la « hâte » et avec émotion, le sculpteur annonçait à son ami de bonnes nouvelles. « J'ai deux statues antiques à restaurer, j'y travaille sans discontinuer et comme ce sont les deux où il y a le plus de travail à faire, y ayant les têtes et les bras à refaire et autres choses cela me tiendra encore quelques mois après quoi je viendrai vous voir combien même je devrais me fixer à Paris. [543] »

Pressé par son déficit pécunier, Lange retarda encore son voyage à Toulouse et se rendit dans la petite ville normande de Bolbec où le maire Jacques-Dominique Ruffin, acquis aux idées nouvelles et à la Révolution française, avait décidé de doter la ville d'un réseau urbain des eaux. En mars 1794, trois fontaines publiques sont construites et Ruffin réclame à la Convention, des figures de marbre provenant de Marly dont l'extraction et l'inventaire s'étaient déroulés en novembre 1793 afin d'orner ces trois monuments[544]. Le 15 juillet 1794, le sculpteur Antoine-Léonard Dupasquier (1748-1831), membre du Muséum, attesta que les groupes du *Génie des Arts relevé par le Temps*[545] et d'un *Enfant appuyé sur une gerbe d'eau*[546] provenant du parc de Marly « pourront être employés de manière avantageuse dans un autre endroit que celui destiné au centre des Arts[547] ». Finalement, c'est une figure de *Diane chasseresse*[548],

---

[542] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-8. « Paris, le 14 thermidor [sic]à 10 heures et demi l'an 2e [31 août 1794]».

[543] Peut-il s'agir de la *Minerve Craufurd* ? l'*Amour Craufurd* ? Voir vol. II Corpus, p. 110 et 233. Autres pistes, une figure non identifiée de la collection de Louis-Hercule-Timoléon de Cossé-Brissac (1734-1792). A. N. F^{17} 1192 D «État des objets d'art provenant du Dépôt National de la rue de Beaune, […] Brissac n°228 […] » A. N. F^{17} 1192 D «État des objets d'art d'antiquité conservés au Dépôt National rue de Beaune […] Choiseul […] une figure assise antique en marbre, la tête et les bras cassés. […] » A.N. F^{17} 1192 D Document signé Dardel, Picault et Fragonard. « Paris ce vingt-quatre Thermidor an 2 [11 août 1794] […] Dorset. […] Crainford Émigré rue de Clichy. […] Brissac […] »

[544] Claire Étienne, *Un dépôt révolutionnaire : des statues de Marly à Bolbec*, In Situ [En ligne], 1 | 2001, p.2. Mis en ligne le 24 avril 2012. URL : http://insitu.revues.org/1055 ; DOI : 10.4000/insitu.1055

[545] Claire Étienne, 2012, p.2 Groupe acheté à Gênes au marbrier Jérôme Denais le 20 décembre 1700.

[546] A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, aux groupes, Statües, Bustes, Termes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements et jardin du Château de Marly, […] dans le courant de l'année 1788. » Peut-être « une statue appuyée sur une urne » qui, en 1788 ne nécessitait aucun travail de restauration. Voir vol. III Annexes.

[547] Claire Étienne, 2012, p.2

[548] Claire Étienne, 2012, p.3. Sculpture par Jean-Baptiste Poultier (1653-1719). *Diane* Comptes des bâtiments du Roi, 1716.

provenant aussi de Marly qui prendra la place du groupe de l'*Enfant*. Afin de restaurer et mettre en place les groupes, Lange s'installa pour huit mois à Bolbec, en mars 1795. À Suau, il prétendait être dans cette petite ville « chargé de plusieurs monuments publics dont un de dix-sept pieds » sans préciser à son ami qu'il s'agissait seulement de restaurations[549]. À en croire l'état des sculptures en marbres du parc de Marly dressé en 1788 par Claude Dejoux, les réparations se concentrèrent sur le groupe anciennement nommé *Le tems qui tire le mérite de l'obscurité* et le piédestal de la Diane payé à Jean Hardy en 1717[550]. Avant de quitter Bolbec, Lange offrit le dessin du Monument en Groupe représentant les *Arts relevés par le Temps*, au conseil municipal qui le plaça « dans l'endroit le plus apparent du lieu des séances.[551] »

En février 1797, alors que la situation économique sous le Directoire était morose, Lange était de retour à Paris et vivait rue Beauregard, n°209. L'année précédente, il était un des cinquante artistes signataires de la prudente pétition du 29 thermidor an IV initiée par Quatremère de Quincy contre le déplacement des monuments d'antiquités provenant de Rome[552]. Ce projet bientôt réalisé était le fruit d'un processus débuté à l'aube de la décennie. En janvier 1791, Hendrik Jansen, traducteur de Winckelmann, publia son *Projet tendant à conserver les arts en France, en immortalisant les évènements patriotiques et les citoyens illustres* qui rejoignait les thèses du savant sur l'art grec, l'épanouissement des arts étant corrélé au règne de la liberté. En décembre de la même année, Armand de Kersaint, au Conseil du département de Paris, déclarait que la France devait l'emporter sur la Rome antique et que Paris, désormais « peuplée d'une race d'hommes régénérée par la liberté », devait être la nouvelle capitale des arts[553]. L'institution d'une ère nouvelle, républicaine, proclamée du 22 septembre 1792, affirmait que la France pouvait désormais gérer le temps et l'espace, ce qui engageait aussi une nouvelle politique patrimoniale capable de surmonter le vandalisme jacobin initié sous la Convention. La Révolution devait créer ses propres symboles, conserver les monuments dont elle avait hérité et détruire les emblèmes de l'Ancien Régime. Le Muséum Central des Arts, qui ne comprenait à son ouverture que la Grande galerie où étaient exposées les collections

[549] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-10. Lettre du 9 octobre 1795 « je suis dans cette commune, depuis environ six mois ».
[550] A. N. O[1] 2087 Marbres Ancien Régime « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787 […]. Au S[r] de Joux sculpteur de sa Majesté, dans le courant de l'année 1788. […] « Le tems qui tire le mérite de l'obscurité. […] ». Voir vol. III Annexes.
[551] Toulouse, musée des Augustins, n° inv. 48 19 5. « Du Registre des Délibérations de la commune de Bolbec est extrait ce qui suit. Aujourd'hui Quinze Brumaire l'an quatre de la République [6 novembre 1795]. »
[552] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Édouard Pommier (éd.), Paris, Macula, 1989, pp 141-142. « Pétition adressée au Directoire le 29 thermidor an IV [16 août 1796], par cinquante artistes, pour appuyer les thèses de Quatremère de Quincy.
[553] Armand Guy Kersaint, *Discours sur les monuments publics prononcé au Conseil du département de Paris le 15 décembre 1791*, cité par Édouard Pommier, Paris, 1989, p. 19.

royales devenues propriétés de la nation et certaines œuvres saisies chez les émigrés ou dans les églises, remplira alors une mission encyclopédique, puis souhaitée universelle. Dans ce contexte, exalté par les victoires de 1794, le peintre et député Antoine Sergent recommanda au Comité d'instruction publique d'imiter les Romains qui, « en dépouillant la Grèce, nous ont conservé de superbes monuments ». L'architecte Wicar considérait que les revendications par la France de l'héritage antique étaient légitimes et Boissy d'Anglas appelait les Grecs comme maîtres et modèles[554]. Les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, faits pour la République, attendaient leur délivrance, pour trouver, « dans la Musée national, le lieu où leur destinée s'accomplira[555]. » Dufourny, Lorta, Fontaine, Percier, Pajou, Denon, Lange, Masson ou Dejoux, tous signataires de la pétition de Quatremère, auront finalement un rôle à jouer dans l'entreprise du Muséum et les spoliations, alors considérées comme des rapatriements des chefs-d'œuvres de l'humanité dans la capitale des arts avant que les conquêtes ne s'intensifièrent sous le Directoire, puis l'Empire. La thèse de Quatremère, selon laquelle l'art a une histoire impossible à comprendre sans la connaissance de son contexte, condamnait de manière implicite le Muséum naissant[556]. La réponse du Directoire fut une contre-pétition publiée dans le *Moniteur* du 3 octobre 1795, qui recueillait 37 signatures, dont celles de Pajou, rapidement nommé membre du Conseil du Muséum, Lenoir, Chaudet, David, Vien. Quatremère, exilé en Allemagne, ne fut pas témoin de l'entrée triomphante, le 27 juillet 1798, des monuments des arts et des sciences saisis majoritairement à Rome. Ce même jour, huit gardiens du Muséum, les « mieux habillés, et les plus remarquables par leur taille » étaient invités en remerciement de leur zèle, aux travaux de l'institution « pour marcher autour du char de l'Apollon dans la cérémonie pour la réception des monuments d'Italie[557]. »

À Paris, dans les dernières années du XVIII^{e} siècle, Lange était très inséré dans le réseau des artistes. Il fréquentait David avec qui il était, selon ses dires, très bien et arrangeait les « plâtres et marbres, etc.[558] » qu'il avait certainement réussi à rapatrier de Marseille avec

[554] Édouard Pommier, *La théorie des arts*, in. Philippe Bordes et Régis Michel, *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Librairie du bicentenaire de la Révolution Française, éd. Adam Biro, Paris, 1989, p. 184.
[555] Édouard Pommier (éd.), Paris, 1989, p. 24.
[556] Édouard Pommier, *La théorie des arts*, in. Philippe Bordes et Régis Michel, 1989, p. 194.
[557] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 157^{e} séance aujourd'hui 5 thermidor an 6 de la république [23 juillet 1798] ; « 158^{e} séance aujourd'hui 8 messidor an 6 de la république [26 juillet 1798]. Voir annexes.
[558] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-13. Paris, le 30 pluviôse an 5 [18 février 1797]. Voir à ce sujet Paul Mesplé, *David et ses élèves toulousains*, Archives de l'art français, Nouvelle période T. XXIV, Librairie F. de Nobele, Paris, 1969, pp. 91-102.

d'autres œuvres de maîtres anciens et qu'il chercha peut-être à vendre[559]. Le sculpteur envisageait aussi de faire quelques modèles pour le Salon de 1797 « avec quelques marbres à moins que quelque chose ne se présente de mieux.[560] » Il n'exposa rien en 1797 et 1798, mais en 1799, c'était un tableau de sa propre collection, un *clair de Lune* du peintre Pierre Wallaert (1753-1812) dont la production s'inspirait de Joseph Vernet et qui voyagea probablement en Italie et dans le Midi de la France, que Lange exposa[561].

Le souhait de Lange de percevoir une indemnisation de ses pertes de Rome se réalisa finalement. Dans leur rapport au Directoire du 17 juillet 1797, les commissaires Dufourny et Debures Villiers écrivaient à propos de la répartition de l'indemnité de trois cent mille livres, stipulée par l'article 18 du traité de Tolentino dévolue au Toulousain :

> « Ce sculpteur, après avoir étudié de longues années à Rome, y avoit fixé son domicile. Il s'y étoit marié et avoit un atellier de sculpture avec un cours de travaux, lorsqu'un ordre arbitraire du Gouvernement romain, du 10 février 1793, l'a chassé de l'état ecclésiastique et l'a forcé d'abandonner à la fois sa femme, ses enfans et son établissement. Depuis quatre ans, il végète ici sans travaux et il a épuisé le peu de moyens qui lui restoient pour faire passer quelques secours à sa famille. Peu de réclamans ont autant de droits à la répartition.[562] »

À Suau, Lange donnait davantage de détails :

> « Tu sauras que je viens de recevoir la moitié de la somme qui m'a été fixée […] par l'article 18 de Tolentino signé par le pape pour les français qui ont souffert à l'époque de la mort de Bassville. Ma part a été de 5 000 livres quoique j'en ai perdu 25 000, mais c'est toujours quelque chose pour quelqu'un à qui il ne reste plus rien.[563] »

Lange faisait son dernier séjour dans la Ville éternelle pour « rapprocher autour de lui sa chère famille » et « revoir cette si belle et chère Rome ». Quatre années après l'avoir quitté, il revenait dans une ville troublée. Lange devait espérer, sinon retrouver une situation, au moins envisager des affaires. Le 28 juin 1798, jour où il rendait visite à Pacetti, l'Academia di San Luca était fermée par ordre de la République romaine[564]. Le 20 février 1798, le pape Pie VI

[559] Lange fait don à Suau « une académie originale de Sieur Aur [Anton Aur ?] de qui j'ai beaucoup de belles choses. Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-13.
[560] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-13.
[561] *Explication des ouvrages de peinture et dessin sculpture architecture et gravure des artistes vivants, Exposé au Muséum centrale des Arts le 1er Fructidor an VII la République française*, n°320 p. 60. En 1800, il expose un *buste de Colbert* et une esquisse de son *Esculape enseignant aux hommes la vertu des simples qu'il leur montre*, n°439 et 440 p. 73.
[562] CDAFR, pièce n° 9202 « Rapport fait au ministre des Relations extérieures par les citoyens Dufourny et Debures Villiers, nommés par arrêté du Directoire exécutif, du 22 messidor an 5, pour donner leur avis sur la répartition de l'indemnité de trois cent mille livres, stipulés par l'article 18 du traité de Tolentino. » Pièce n° 9202 de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. 17 p.87
[563] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 67-62-14, lettre du 17 octobre 1797.
[564] Vincenzo Pacetti, 2011, n°184r, 28 juin 1798.

était exilé en France après la proclamation de la République romaine consécutive à l'entrée dans la ville des troupes du général Berthier. Le savant Ennio Quirino Visconti, *cameriere d'onore* du pape Pie VI depuis 1775, puis conservateur du musée du Capitole en 1788, devint à cette occasion ministre de l'Intérieur et un des cinq consuls de la République romaine[565]. Le 29 juin, Visconti confirmait la fermeture de l'Academia à Pacetti, ce qui n'était pas sans rappeler la fermeture, en France, des Académies en 1793[566]. Le 29 août 1798, Lange revenait voir Pacetti pour lui donner – ou lui vendre – des antiquités en marbre, des chevalets et des tableaux, ce qui était annonciateur d'un départ sans retour vers Paris où l'année suivante, il allait retrouver au Louvre, Ennio Visconti, d'abord nommé sans exercer le poste de professeur d'archéologie auprès du musée[567]. Lange restera, pour les artistes et les conservateurs du Louvre, un lien avec Rome. Il négocia en 1805 un plâtre du *Faune Barberini*[568] restauré par Pacetti en 1799 et encore en 1816 avec Filippo Albacini (1777-1858) pour une épreuve de l'*Hercule Farnèse* dont le père, Carlo, avait supervisé la restauration en 1787[569].

Durant ses années romaines, Lange ne se limita pas à la seule communauté française présente autour de l'Académie de Rome. Marié à une Romaine, il était, durant ses années italiennes, pleinement intégré au milieu artistique européen en tant que sculpteur, marchand et restaurateur. Son réseau formé à Rome, sa proximité et ses relations avec les italiens et Ennio Visconti en particulier lui seront, à Paris, d'une aide précieuse pour la seconde partie de sa vie.

[565] Voir la biographie de Visconti par Daniela Gallo sur le site de l'INHA. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html

[566] Vincenzo Pacetti, 2011, n°184r, 29 juin 1798.

[567] Vincenzo Pacetti, 2011, n°164r, 29 août 1798. « Adi 29. M. r. Lange mi hà dato alcuni pezzi di marmo antichi, 6. cavalletri, una cassa rotta, ed altre tavole, ed altro, per le quali gli ò regalato una medaglia dell'Accademia di Campidoglio. » Peut-il s'agir d'une médaille relative au prix Clementino ?

[568] Munich, Glyptothèque achat 1810 par Louis I^{er} de Bavière, n° inv. 218. Copie romaine d'un bronze original grec de l'école de Pergame de la fin du II^{e} s. ou du début du III^{e} s. av. J.-C. Voir Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, pp. 222-224.

[569] Naples, Musée Archeologico Nazionale, n° inv. 6001. Copie romaine agrandie du début du III^{e} s. signée Glycon d'Athènes d'un original grec en bronze du IV^{e} s. av. J.-C. attribué à Lysippe ou à son école. Voir Francis Haskell et Nicholas Penny, 1988, pp. 249-252.

4) Le projet d'école de la restauration des marbres antiques

a) Origines

Entre 1797 et 1800 est imaginée une école de restauration des peintures et des sculptures au sein du Musée Central des Arts. Le besoin de former des artistes français aux techniques de restauration des sculptures visait à autonomiser les nouvelles administrations muséales françaises, jusque-là tributaires du savoir-faire italien alors que les spoliations, encore considérées comme des rapatriements, puis des tributs, s'intensifiaient. À la fin de l'Ancien Régime, les Grand-touristes et collectionneurs faisaient presque exclusivement appel aux restaurateurs romains et leurs œuvres transitaient par Rome.

Le peintre Louis-François Cassas (1756-1827), qui assista à l'éruption du Vésuve en 1779, avait, lors de son second séjour à Rome entre 1787 et 1791, la mission de faire restaurer des marbres antiques collectés en Grèce et en Orient par le comte Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier [570] . Cassas avait suivi l'ambassade de son mécène à Constantinople dès 1784[571]. En 1787, Cassas se plaignait de l'allongement de son séjour causé par l'attente des marbres et fragments antiques qu'il devait y faire restaurer avant son départ. Ceux-ci n'arrivèrent que le 2 janvier 1788[572]. À Rome, Cassas fréquenta la communauté des artistes, dont Goethe, qui trouvait ses dessins « d'une beauté éblouissante[573] ». Cassas mit à profit son séjour romain pour mettre au net ses esquisses. Très impatient de rentrer à Paris, il ne pouvait « guère partir d'ici avant d'avoir terminé une infinité d'objets commencés, et faire restaurer plusieurs statues » trouvées durant les voyages de Choiseul-Gouffier [574] » dont certaines – toutes ? – avaient été confiées aux sculpteurs Maximilien Laboureur (1739-1812) et

[570] Jules Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Paris, V^ve^ Jules Renouard, t. III, 1858, pp. 200-203.
[571] En 1779, lors de son premier séjour en Italie, Cassas assista à l'éruption du Vésuve. Voir DUMESNIL Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Paris, V^ve^ Jules Renouard, t. III, 1858, pp. 200-203.
[572] Lettre de Cassas à Desfriches. Rome 22 mai 1787. Antoine Gilet, *Louis-François Cassas (1756-1827) dessinateur et agent du comte de Choiseul-Gouffier*, cat. *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Musée Calvet, Avignon, 2007, pp. 58-59. Jules Dumesnil, t. III, 1858, p. 259. Antoine Gilet, 2007, pp. 58-59.
[573] Johann Goethe, *Voyage en Italie*, traduction de l'allemand par Jacques Porchat, traduction révisée, complétée et annotée par Jean Lacoste, Bartilla, coll. Omnia, Paris, 2012, pp. 449 et 453-455.
[574] Jules Dumesnil, t. III, 1858, pp. 269-270. Lettre de Cassas à Desfriches. Rome 13 juin 1788. Antoine Gilet, 2007, p. 58.

son fils Francesco Massimiliano Laboureur (1767-1831)[575]. Son attente devait durer jusqu'en 1789 pour que tous les ouvrages « commencés en marbre et autres, soient finis, pour ne rien laisser ici en partant » et que les effets de Choiseul puissent être envoyés à Marseille où un destin singulier les attendait[576] .

Si certains sculpteurs français connaissaient les techniques de restauration, la décision de Choiseul de faire restaurer ses marbres semblait symptomatique : en plus d'être une halte du chemin vers la France, Rome était le centre marchand où les restaurations de sculptures antiques se faisaient par les meilleurs praticiens et spécialistes. Vingt années plus tard, le directeur du Musée Napoléon Dominique-Vivant Denon annonçait fièrement son désaccord à propos de deux vasques de granit rouge provenant des thermes de Dioclétien. Ces marbres antiques mis en vente par les marchands Lethiers et Bocchini étaient à « repiquer et polir » pour 1 400 Francs en plus de leur prix de vente et pour Denon, les « matières dures se travaillent à Paris avec succès et peut-être à meilleur prix qu'à Rome[577] ». Denon prenait comme exemple huit colonnes de granit rose oriental faites « dans les ateliers du musée avec des tronçons de cette matière venus de Marseille il y a quelques années » et qui avaient peut-être pour origine, les achats et découvertes de Choiseul-Gouffier[578]. Durant ces années, le travail des restaurateurs s'était considérablement développé et le Musée Napoléon disposait d'un atelier organisé. Les polémiques des dernières années du XVIII[e] siècle avaient marqué les esprits et le souhait d'employer et de former des sculpteurs restaurateurs de haut niveau demeurait primordial.

b) Le débat des premières restaurations au Louvre sous la Convention

À la suite de la suppression des Académies, prononcée le 8 août 1793, la Convention avait adopté un décret prescrivant d'apposer les scellés sur les portes des appartements occupés par les académies supprimées. Le 15 août, le Montagnard Charles-Gilbert Romme (1750-1795),

---

[575] L.-J.-J. Dubois, *Catalogue des objets d'art formant la collection de feu Monsieur le comte de Choiseul-Gouffier, pair de France et ministre d'État*, Paris, 1818, pp.1-2 « Statues. I.[***]. Basalte vert. Figure d'un homme debout, la tête enveloppée d'une large coëffe, […] Cette statue avoit éprouvé anciennement quelques dégradations qui ont été réparées à Rome par le sculpteur Massimiliano, artistes très intelligent dans ce genre de travail.» Antoine Gilet, 2007, p. 59.

[576] Jules Dumesnil, t. III, 1858, pp. 285-287. Lettre de Cassas à Desfriches. Rome 26 avril 1789.

[577] A. N. O^2 844 Lettre du 25 février 1811.Voir vol. III Annexes. Vasques de granit rouge des thermes de Dioclétien à « repiquer et polir ». [dans la correspondance Denon Placées à cette époque sur la terrasse, devant le casin de la Villa Negroni. La première de 10 pieds 3 pouces sur 5 pieds 1 pouce. La seconde de 9 pieds sur 3pieds 3 pouces. L'une est brisée, l'autre anciennement réparé.] Restauration 1400 francs. Non achetées, les vasques sont peut-être à Berlin.

[578] A. N. O^2 844 Lettre du 25 février 1811. *Ibidem*.

qui avait été chargé, avec Fabre d'Églantine, de concevoir le calendrier révolutionnaire, le peintre David et deux autres Conventionnels étaient nommés pour inventorier tous les effets conservés dans les dépôts des Académies et en assurer leur conservation[579]. Au sujet des inventaires des sculptures antiques, des recommandations étaient faites pour identifier les parties antiques et modernes.

> « Les artistes les plus exercés ont quelquefois de la peine à reconnaître si une statue, un buste, une tête, est antique ou moderne, et imitée de l'antique. On se souviendra qu'il vaut mieux avouer son ignorance que de s'exposer, en jugeant au hasard, à des erreurs dont on aurait à rougir.
>
> On annoncera quelles parties d'une statue ont été restaurées. Cette indication est nécessaire pour juger de son mérite. Elle est indispensable pour donner une dénomination aux statues ; car la plupart des attributs qu'elles portent et qui pourraient les caractériser sont le produit de l'imagination des restaurateurs. Ces artistes ont rarement assez bien connu la mythologie et les usages des Anciens pour restaurer avec intelligence.[580] »

L'année suivante, le 15 ventôse an 2 (5 mars 1794), les membres du Conservatoire demandaient, sur la proposition faite par le « Citoyen Lesueur », qu'aucun des membres du Conservatoire du Muséum ne puisse être chargé d'aucune restauration des œuvres, « motivée sur l'existence du principe que tout homme est admis à concourir aux travaux nécessaires de la République.[581] » Trois années plus tard, le principe était formalisé et nul tableau, nul objet d'art, ne serait « mis en restauration qu'en vertu d'une délibération du conseil qui constatera l'état et l'objet à restaurer ». L'œuvre ainsi restaurée devait aussi être évaluée après sa restauration et son état consigné dans un registre des délibérations. Les membres du Conseil du Muséum devaient aussi veiller aux objets, tableaux et sculptures, pendant et à chaque étape de leur restauration[582]. En septembre 1796, le ministre de l'Intérieur Pierre Bénézech rédigeait, à l'attention des membres du Conseil d'administration du Musée Central des Arts, une note traitant de la nécessité de former en France une école de restauration des tableaux[583]. Cette ambition était importante, car les conservateurs souhaitaient une plus grande transparence de ces pratiques que des personnes intéressées tentaient « d'envelopper des voiles du Mystère[584]. »

---

[579] Louis Tuetey (éd.), *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts […]*, vol. 1 ; 1er septembre 1793 au 30 frimaire an III, Imprimerie Nationale, Paris, MDCCCCXII, p. V.
[580] Louis Tuetey (éd.), vol. 1, p. XVII.
[581] S'agit-il du compositeur Jean-François Lesueur (1760-1837) ? A. N. Ancien 1BB1, Procès-verbaux du Conservatoire 31 janvier 1794 au 15 janvier 1796. Conservatoire, registre des Procès-verbaux, années 2e de la république française Une et Indivisible. Séance, du 15 ventôse an 2.
[582] Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, RMN, Paris, 1992. Ancien A.M.N. 1BB3. « Organisation de l'administration du Musée Central des arts.[…] Art 7e […] ». Voir vol. III Annexes.
[583] A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 171e séance aujourd'hui 19 fructidor an 6 […] ». Voir vol. III Annexes.
[584] A. .N. 20150282/13. « 171e séance aujourd'hui 19 fructidor an 6 […] » Voir vol. III Annexes.

En mai 1794, le peintre et restaurateur Jean-Michel Picault (1750-1794) avait déjà rédigé un rapport annonçant un concours pour le recrutement des restaurateurs qui était l'aboutissement d'une série de protestations menées par les peintres Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) et David[585]. Le 21 thermidor an 2 (8 août 1794), la Commission temporaire écrivait au Comité de Salut Public pour lui demander la suspension de la restauration des figures antiques qui avaient été « livrées à des mains inhabiles et maladroites[586] ». Quelques jours plus tôt, le 6 messidor an 2 (24 juin 1794), avait été annoncé l'organisation d'un « Concourt ouvert par la convention et par son Comité de Salut Public pour la restauration des monuments tableaux et statues que renferme le musée[587] » dont le règlement, était d'abord précisé en cinq articles. Finalement, le 24 messidor an II (12 juillet 1794), seulement « un très petit nombre » de concourants s'étaient présentés[588]. Le concours, finalement annulé, ne prévoyait qu'une seule épreuve pour la restauration des peintures, mais chaque étape devait être contrôlée par les membres du Conservatoire et le résultat final serait jugé six mois après l'intervention des concourants. Les interventions ne devaient être résistantes et pérennes et ne pas se décomposer [589]. Si l'épreuve de restauration des tableaux était très précise et normée par dix articles, celle de sculpture n'en comportait qu'un seul :

> « Art. 13e : Les artistes sculpteurs qui se présenteront pour concourir à la restauration des statues, bas-reliefs, ou autres morceaux seront tenus d'offrir au jugement du jury des morceaux de sculptures qu'ils auront réparés [et] préalablement constaté par procès-verbal du conservatoire.[590] »

Nous savons que Lange était employé à quelques restaurations de sculpture au Louvre en août 1794, mais d'autres sculpteurs – tels Jean-Joseph Foucou qui semble avoir été fréquemment associé à des travaux de restauration commandés par Alexandre Lenoir – étaient-ils visés[591] ? Le 30 thermidor an 2 (17 août 1794), la Commission temporaire des sciences et

[585] Béatrice Lauwick, Isabelle Cabillic, Claire Gerin-Pierre, *Les concours de restaurateurs de peinture au Louvre*, Paris Techne, 2008, *La science au service de l'art et des civilisations*, pp. 105-111. Voir Jean-Baptiste Lebrun, *Réflexions sur le Museum national par le citoyen Lebrun*, 1792. Jean-Marie Roland de La Platière, *Réponse de Roland aux réflexions sur le Muséum national par le citoyen Lebrun*, 16 janvier 1793.
[586] A. N. 2015 0497/112 « Paris, le 21 Thermidor an 2 [8 août 1794], lettre du représentant du peuple, président de la commission temporaire de l'Art Mathieu Aux Citoyens composant le Comité de Salut Public. Voir vol. III Annexes.
[587] A. N. F21 570 « Musée du Louvre. Concourt ouvert par la convention et par son comité de salut public pour la restauration des monuments tableaux et statues que renferme le musée. » Voir vol. III Annexes.
[588] A. N. F21 570. 24 messidor an 2 [12 juillet 1794]. « Liberté Égalité. Le conservatoire du muséum national des arts à la commission exécutive de l'instruction publique. Signé Dardel. » Voir vol. III Annexes.
[589] A. N. F21 570. 1er thermidor en 2 [1er juillet 1794] « Extrait du registre des arrêtés du comité de salut public de la convention nationale, du septième jour de messidor l'an deuxième de la république française une et indivisible. […] Signé Barere, Billaud, Varenne, Collot d'Herbois, Prieur, Carnot et Lindet. » Voir vol. III Annexes.
[590] A. N. F21 570. 1er thermidor en 2 [1er juillet 1794] *Ibidem.*
[591] Voir vol. II, Corpus, p. 43. *Bacchus Richelieu*.

des arts se réunissait pour formuler les articles régissant le plan d'organisation des dépôts dont ceux des « marbres et Monuments » situé dans le couvent des Petits-Augustins et celui enfermant les peintures et sculptures rue de Beaune[592]. Les budgets des restaurations étant limités, les membres du Conservatoire décidèrent que, si les travaux à envisager à une œuvre étaient supérieurs à 400 Francs, une délibération sur l'utilité du travail à faire statuerait et déciderait des restaurations, si la rareté ou si la valeur de l'œuvre était trois fois supérieure au coût des travaux. Les réparations de sculptures antiques continuèrent de manière sporadique et des nouvelles questions – laissées sans réponse – étaient soulevées et rendues publiques par Oudry, secrétaire général de la Commission des Arts :

> « 1) Ne conviendrait-t-il pas par respect pour l'antiquité et pour en rendre l'étude plus sûre et plus utile de renoncer absolument à toute restauration des fragments de sculpture antique, afin de laisser une démarcation bien prononcée entre les ouvrages Romain ou grec et des ouvrages modernes ?
>
> 2) En réduisant le travail de la restauration au simple remplacement des pièces ou fragments de statues antiques, quel serait le meilleur mode à adopter pour ce travail et à qui doit-on le confier ?[593] »

De qui pouvait provenir l'intuition de ces problématiques dans une période où les restaurations et les attributions de ces marchés déchainaient des passions ? De l'entourage de David ? Le même Oudry rapportait une autre proposition préfigurant le projet d'école de restauration :

> « Ne seroit-il pas utile aux progrès des élèves dans l'are de les exercer ~~qui ont longtemps copié l'antique~~ sur des copies de fragments antique pour y faire les additions nécessaires au complément de la figure comme au moyen d'appliquer leurs premières études de l'antique et de passer ainsi de la copie à la composition ?[594]

Quelques années plus tard, en 1810, l'archéologue Aubin-Louis Millin (1759-1818), qui envisageait que, dès l'antiquité, les sculptures bénéficiaient de restaurations, reprenait la première proposition d'Oudry mais ne l'appliquait que par un exercice mental. « J'observe tous les jours, sur ce point, les extravagances des modernes. Quand je juge d'une statue, je supprime la restauration avant de chercher ce qu'elle peut être[595] ». En février, les membres de la

---

[592] A. N. F[17] 1192 D « Séance du 30 Thermidor an 2[e] [17 août 1794] Conservation des objets des sciences et des arts réunis dans des Dépôts convenables pour la Commission Tep. des Arts adjointe au Comité d'Instr. Pub.» Voir vol. III Annexes..

[593] A. N. F[17] 1197/2 « Les trois questions sont renvoyés aux sections de peinture, sculpture et antiquités pour faire un rapport. 15 Pluviôse [an 3 ?] [3 février 1795]. Oudry Secrétaire […] » Voir vol. III Annexes.

[594] ANetFet17et1197/2. *Ibidem.* Voir vol. III Annexes.

[595] Aubin-Louis Millin, François-Joseph-Michel Noël**,** *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts,* Au Bureau du Magasin encyclopédique, chez Gabriel Dufour et compagnie, Paris, 1810, vol. 3, p. 81. « *Archéologie. Fragment des remarques sur quelques monuments antiques, faites par Jean Winckelmann, et extraites de ses manuscrits par M. Hartmann.* […] »

Commission temporaire des Arts, à l'occasion d'un déplacement dans la Salle des Antiques du Louvre « pour y voir l'état de restauration dans lequel se trouvent les figures antiques qui y sont déposées[596] » observèrent que « les figures qui sont restaurées, et celles qui sont dans les mains des Artistes restaurateurs peuvent être continué, comme n'étant pas du nombre de celles que l'on pouvait choisir pour orner le Museum. » Les membres de la Commission apprécièrent, durant leur visite, de découvrir que les artistes occupés aux restaurations étaient « grands admirateurs » des fragments de l'antiquité et y portaient « avec timidité leurs mains restauratrices ». Cependant, à l'issue de leur visite, ils envisagèrent rapidement « de suspendre toutes autres restaurations et particulièrement celle de la *Minerve* dite *Justiniani* jusqu'à ce que le concours sur les restaurations ait fait connaître ceux des artistes qui sont les plus capable de remplir cet objet important pour les arts et l'instruction publique[597] ».

La *Minerve* dont il est fait mention ici ne pourrait-elle pas être une des figures antiques à laquelle Lange travaillait dès 1794 avant son départ pour Bolbec ? Elle sera ensuite déplacée au Musée des Monuments français en avril 1795 avant son retour au Louvre en mars 1797[598].

Jusqu'à l'arrivée à Paris en 1798 des marbres provenant des saisies faites en Italie, seul un petit nombre de sculptures aura été réparé au Louvre car, le plus souvent, ces travaux étaient confiés à des marbriers. Ainsi Michaud rajusta le piédouche d'un buste de *Néron*[599] en porphyre et la cuisse moderne d'un petit *Bacchus antique* « fracturée sous l'ancien conservatoire[600] ». L'obligation de créer un atelier pérenne de restauration des sculptures et le vœu d'une école dédiée à cette pratique devinrent nécessaires face à l'afflux des œuvres importées à Paris

[596] A. N. F[17] 1197/2 « Liberté Égalité Ce 15 pluviôse l'an 3[e] [3 février 1795] Section de sculpture. D'après un arrêté pris par la commission temporaire des Arts le premier frimaire l'an troisième de l'Ère Républicaine. La Section de Sculpture s'est transporté le 8 suivant à la Sale des Antiques pour y voir l'état de restauration dans lequel se trouvent les figures antiques qui y sont déposées. […] » Voir vol. III Annexes.
[597] A. N. F[17] 1197/2 « Liberté Égalité Ce 15 pluviôse l'an 3[e]. » Signé Dupasquier. Voir vol. III Annexes.
[598] Voir vol. II Corpus, p. 113 *Athéna du type Hope-Farnèse*. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma331. Louis Courajod (éd.), *Alexandre Lenoir son journal et le Musée des monuments français*, Paris, Honoré Champion, 1878, vol.1, p. 98 « 686 – Le 19 dudit, reçu, du même lieu [Salle des Antiques du Louvre], une statue antique en marbre blanc, représentant Minerve -plus, deux morceaux de marbre; -plus, une étude anatomique en marbre, attribuée à Pillon. » Ancien A.M.N. AA3 28 ventôse an 5 ; 18 mars 1797. Yveline Cantarel-Besson,1992. Voir vol. III Annexes.
[599] Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, *Néron*, Italie, première moitié du XVII[e] s., n° inv. MV 8609 ? Voir Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, *Versailles et l'antique*, Artlys, Paris, 2012, p. 106-107.
[600] Voir vol. II Corpus, p. 37. *Petit Bacchus tenant une coupe dans la main gauche, dit Bacchus Mazarin*. Ancienne collection Richelieu. Saisie révolutionnaire, 1793, Inventaire MR 110 (n° usuel Ma 337). Ancien A.M.N. AA3 28. 23 prairial an 6, [11 juin 1798].

c) Contexte, concours et organisation de l'école de restauration

Louis-Anthelme Marin (1756-1825), député du Mont-Blanc, faisait adopter le 21 décembre 1797, une motion d'ordre du Conseil des Cinq-Cents dans laquelle il accusait l'administration du Musée Central de ne pas conserver les tableaux dans de bonnes conditions et que les restaurations étaient opérées à son avis par « des ignorants » ayant « gâté » de précieux chefs-d'œuvre[601]. Dix jours plus tard, l'administration du musée se défendait que jamais « accusation ne fut plus fausse, plus calomnieuse, plus irréfléchie. […] Déjà une espèce de jury d'artistes, inconstitutionnellement appeler par une commission est allée vérifier les faits que le dénonciateur avoit allégués : Tous se sont trouvés faux, ou d'une date antérieure à l'établissement.[602] » Outre les tableaux, la commission assurait qu'elle avait « réunis au musée toutes les statues et vases antiques qui étoient à Versailles » et que, grâce à ses précautions, toutes les opérations assez difficiles avaient été exécutées sans aucun accident[603]. Surtout, les auteurs du rapport réglaient ouvertement leurs différends avec le camp de David :

> « Tout ce qu'a dit à la Tribune le Député Marin paroit lui avoir été suggéré par un artiste célèbre, son ami, qui voudrait de nouveaux tyranniser les arts comme il l'a fait sous la Convention. D'ailleurs, il déteste l'administration actuelle, et surtout un ou deux de ses membres. Il voudrait en former une de son choix, si même son projet n'est pas d'être seul administrateur. C'est un véritable malheur pour les arts que cet artiste joigne des passions si haineuses à des talents aussi sublimes. [604]»

« L'affaire Marin » – débutée en 1794 et qui ne se terminera pas avant 1798 – aux échos entendus dans toute l'Europe, catalyse les débats autour des restaurations de peinture, dont les plus fameux artisans sont les Picault père et fils ou Pierre Carlier (mort en 1818), dans une période neuve, celle de la création des musées[605]. Léonor Mérimée (1757-1836), second prix de Rome en 1787, puis chimiste, proposa, en l'an II, qu'une commission interdisciplinaire composée d'artistes, de savants et chimistes s'intéresse à la diffusion des techniques de restauration de peintures[606].

---

[601] Citations extraites de Natalie Coural et Claire Gerin-Pierre, *La restauration du carton de l'École d'Athènes de Raphaël en 1797 et la politique de conservation de l'administration du Louvre*, Techne, Paris, 2008, *La science au service de l'art et des civilisations*, p. 115.

[602] A.N. F[21] 570 « 11 Nivôse an 6 [31 décembre 1797] Rapport de la commission nommée dans l'assemblée pour examiner les questions suivantes : restauration peinture. Attaque du citoyen Marin du conseil des 500 au sujet de l'état de conservation des peintures rapportées. Défense de l'administration du musée du sujet de cette nature et des restaurations. » Voir vol. III Annexes.

[603] A.N. F[21] 570 « 11 Nivôse an 6 » [31 décembre 1797]. *Ibidem.*

[604] A.N. F[21] 570 « 11 Nivôse an 6 » [31 décembre 1797]. *Ibidem.*

[605] Noémie Étienne, *La restauration des peintures à Paris (1750–1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, PUR, collection Art et société, Rennes, 2011, p. pp. 226-229.

[606] Noémie Étienne, 2011, p. 79.

Outre les académies, la Révolution avait provoqué en 1793, la fermeture des universités. En 1794, par manque d'ingénieurs, la Convention créait autour de savants tels Gaspard Monge, Lazare Carnot, Louis-Bernard Guyton-Morveau et Claude Louis Berthollet – eux-mêmes intéressés par les questions de restauration de peinture – l'École centrale de travaux publics, qui prendra le nom d'École polytechnique dès l'année suivante. Dans les provinces, les Écoles centrales sont organisées à partir de 1795. Reprenant bien souvent les professeurs des académies, elles auront la charge d'enseigner le dessin et les arts. Si la pratique de la restauration des peintures était encore entourée de secrets jalousement gardés, la restauration des sculptures aux techniques moins nombreuses relevait de pratiques d'atelier, de la sensibilité et des connaissances du sculpteur.

En mai 1800, le Muséum était « toujours entravé » par le manque d'espace et l'école de restauration de tableaux, dont la nécessité se faisait toujours plus sentir, était de plus en plus envisagée[607]. La propagande exaltée d'une France seule à même de sauver de l'anéantissement et de « l'impéritie des réparateurs italiens » les tableaux légitimait la présence de restaurateurs au sein de l'établissement[608] . Le 18 ventôse an IX (9 mars 1801), est donc annoncé le projet, considéré comme urgent, de création d'une école de restauration des peintures et des sculptures[609]. Le projet, à l'origine seulement destiné aux peintures, avait été soumis quelques jours plus tôt par les administrateurs du Louvre à Jean-Antoine Chaptal, ministre de l'Intérieur très sensible aux questions d'éducation et de formation[610]. Lors de la 435ème séance du Conseil du Muséum, le 13 ventôse an IX (4 mars 1801), les membres arrêtaient un premier projet d'école en dix articles et d'un budget de fonctionnement annuel de 28 860 Francs[611]. Lange et Mariano, avec des traitements respectifs de 4 000 et 1 000 Francs, sont donc proposés pour y

[607] A. N. F[21] 570 Mémoire signé Foubert et Lavallée, le 12 floréal an 8 [2 mai 1800] de la République. « Mémoire sur les localités nécessaires pour compléter au Musée Central l'exposition des tableaux et des statues antiques qu'il possède pour procurer à cet établissement les ateliers et les magasins indispensables pour la restauration et la conservation de ces monuments. […] » Voir vol. III Annexes.

[608] *La Décade Philosophique, littéraire et politique*. An 6 de la République Française. IIème trimestre, 10 nivôse [samedi 30 décembre 1797]. Au sujet de la polémique pour la restauration de tableaux du Museum. « Dans une lettre datée de Rome, les mêmes commissaires [Monge, Bertollet et Moitte] en partageant le désir que leur avait témoigné l'Administration d'exposer le plutôt possible ces immortels trophées de la victoire, la préviennent toutefois « que plusieurs de ces tableaux ont été altérés par l'impéritie des réparateurs italiens et qu'ils ont besoin de la main habile des Artistes français en ce genre, pour paraître avec tout leur éclat : la France les sauvera de l'anéantissement où ils seraient tombés dans moins de vingt ans, et c'est un service important que les Arts recevront des soins de l'Administration du Musée. »

[609] A. N. F[21] 567 « Musée Central des arts. Mémento des travaux les plus urgents à faire au Musée et des objets de première utilité, exposé au Ministre de l'Intérieur pendant la visite qui est la faite à cet établissement le 1er Ventôse an 9 [20 février 1801]. Fait à l'administration du Musée Central des Arts le 2 Ventôse an 9. Signé Foubert et Lavallée. Voir vol. III Annexes.

[610] A.N. 20150282/14. Ancien 1BB5. « 432e séance, aujourd'hui 3 ventôse an 9 [22 février 1801].» « 434e séance, aujourd'hui 8 ventôse an 9 [27 février 1801] […]. Voir vol. III Annexes.

[611] A.N. 20150282/14 435ème séance du Conseil du muséum, le 13 ventôse an 9 [4 mars 1801] Voir vol. III Annexes.

enseigner « l'art de la statuaire et la restauration ». Mariano Giosi était de son côté envisagé pour le poste de « professeur de marbrerie et de travail de la pierre dure[612] ».

Les administrateurs du Musée Central des arts motivaient leur souhait de créer une école de restauration intégrée au musée pour accélérer ces travaux et réduire au maximum les coûts des interventions, payées à la prestation. Les traitements des professeurs seraient fixes et non plus à l'acte ou à la journée. Les dépenses de matériel et de fonctionnement seraient présentées au ministère par trimestre d'avance, et c'est lui qui déterminerait les fonds disponibles pour ces objets. « Enfin il n'existerait plus d'autres dépenses à porter en compte que celle d'un homme ordinaire et journalière, celles de chauffage, luminaires, frais d'impression, restauration de dessins, ouvriers et gardiens payés à la journée.[613]» Les administrateurs espéraient ainsi « maintenir cet avantage remporté sur les prix de ces sortes de travaux qu'on enveloppait ci-devant des ombres du mystère et […] maintenir […] les plus habiles restaurateurs, et en obtenant de leurs soins d'excellents élèves.[614] » La rémunération des maîtres devait être attractive par « un traitement annuel, payable par 12ème et chaque mois, et pour que ce traitement ne s'élève pas aussi haut qu'ils auraient droit de le prétendre, de leur offrir l'espoir d'une récompense de retraite lorsqu'ils auront fait de bons élèves[615] . » Dans l'esprit des administrateurs du musée, l'école aurait formé neuf élèves en trois années pour 2 000 Francs et leurs travaux auraient dédommagé les frais engagés bien au-delà de ces dépenses[616]. Un élève restaurateur serait accepté par année avec un traitement annuel croissant, 600 Francs la première année, 900 Francs pour la deuxième et la troisième année de restauration de sculpture antique dirigée par Lange. Ceux de Mariano toucheraient de 200 à 400 Francs par an. Ces gratifications annuelles des élèves n'étaient cependant que le « strict nécessaire[617] ». Les salaires des praticiens seraient revus à la hausse et un logement au Louvre leur serait accordé. Ainsi « au citoyen Lange, augmentation au prix qui était attribué annuellement à ses travaux : 920. Le

[612] Voir chapitres suivants. Geneviève Bresc-Bautier, *Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre*, p. 135 et Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvres*, in. Marie-Anne Dupuy (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, ed. RMN, Paris, 1999, Catalogue de l'exposition au musée du Louvre (Paris, 20-10-1999 / 17-01-2000), pp. 183. Gérard Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, de Boccard, 1964, p. 147. A. N. F[21] 570, livret p. 27. Voir vol. III Annexes.

[613] A. N. F[21] 570 « Le 18 Ventôse an 9 [9 mars 1801], L'administration du Musée Central des Arts au Ministre de l'Intérieur […]. Signé Foubert et Lavallée. » Voir vol. III Annexes.

[614] A. N. F[21] 570 « Le 18 Ventôse an 9 ». *Ibidem.*

[615] A. N. F[21] 570 « Le 18 Ventôse an 9 ». *Ibidem.*

[616] A. N. F[21] 570 « Musée central des arts an 9. Tableau des dépenses de restauration de peinture et de sculpture comprenant les frais de l'école projetée, calculé par année aussi pour trois années consécutives à cause de la variation dans le nombre des élèves et dans les gratifications qui leur sont attribuées. […] Dépenses réelles de l'école projetée […] Certifiée conforme, signé Foubert et Lavallée. » Voir vol. III Annexes.

[617] A. N. F[21] 570 Seconde lettre à date identique. « Le 18 Ventôse an 9 [9 mars 1801], L'administration du Musée Central des Arts au Ministre de l'Intérieur […]. Signé Foubert et Lavallée. » Voir vol. III Annexes.

citoyen Lange était payé pour ses travaux de restauration à raison de 10 Fr. par jour, pour 328 jours d'œuvre, 3280 Fr., différence entre 4000 Fr. qui lui seraient attribués par année pour ses travaux et l'enseignement : 720[618]». La situation de Mariano se serait améliorée puisqu'il était question, selon les sources, que son salaire, jugé insuffisant, passe à 3000 Francs « pour ses travaux et l'enseignement[619] ».

Fait très important dans le choix des recrutements des candidats, un même profil des élèves restaurateurs était recherché par les administrateurs du musée. Les « élèves pour la peinture et la sculpture seront des artistes formés qui n'envisagent pas dans l'avenir des succès assurés se livreront à cet état particulier.[620] » Autres points d'attention, les élèves recevraient un brevet d'élève à la manière des élèves académiciens de Rome et les frais des fournitures de l'atelier de restauration des sculptures consistantes en cuivre, plomb, mastic, outils, étaient évalués à 1800 Francs par an avant d'être quadruplés quand ils n'étaient que de 800 Francs de peintures, vernis, esprit de vin et couleurs pour l'atelier de restauration des peintures[621]. Durant quelques jours, Lange devint optimiste sur son avenir et son statut au sein du Muséum. Cela n'allait pas durer. Il écrivait à son ami Jean Suau :

> « Il faudrait bien du changement pour que je puisse perdre la place que j'occupe et dont d'après le projet de l'administration, donné, accepté et approuvé par le Ministre de l'Intérieur, je dois être nommé par ce dernier à la place que j'occupe sous la dénomination de Professeur de l'école de Restauration des Statues Antiques nationales (c'est la dénomination qu'on se propose de donner à cet établissement).
>
> Actuellement, je suis placé par l'administration du Musée composée de douze à quinze des premiers artistes à qui seuls appartiennent la direction de tous les travaux relatifs au Musée, lesquels m'ont chargé de la sculpture à faire et qu'ils décident faire aux statues qu'ils pensent restaurer.[622] »

Chaptal, en mai 1801, après avoir évalué le projet d'école « générale pour la restauration des tableaux et des statues antiques », accepta temporairement et seulement pour une durée trois années, le principe d'une école de restauration, mais limita à 500 Francs l'augmentation de Mariano qui, « par la nature des ouvrages de restauration à exécuter au musée, sera

---

[618] A. N. F[21] 570 « Musée central des arts an 9. Tableau des dépenses de restauration de peinture et de sculpture comprenant les frais de l'école projetée » Voir vol. III Annexes.
[619] A. N. F[21] 570 « Musée central des arts an 9. Tableau des dépenses de restauration de peinture et de sculpture comprenant les frais de l'école projetée […] » . *Ibidem.*
[620] A. N. F[21] 570 Seconde lettre à date identique. « Le 18 Ventôse an 9 [9 mars 1801], L'administration du Musée Central des Arts au Ministre de l'Intérieur […]. Signé Foubert et Lavallée. » *Ibidem.*
[621] A. N. F[21] 570 « Musée central des arts an 9. Tableau des dépenses de restauration de peinture et de sculpture comprenant les frais de l'école projetée […] ». *Ibidem.* A. N. F[21] 570 « Musée central des arts projet d'école de restauration. Sans date, an 9. […] Signé Foubert et Lavallée ». A. N. F[21] 570 « Le 27 vendémiaire en 10 [19 octobre 1801], l'administration du Musée central des arts au Ministre de l'Intérieur. […]». Voir vol. III Annexes.
[622] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, Paris, 28 thermidor an IX [16 avril 1801]. N° inv. 67-62-20.

probablement occupé et attaché toute sa vie à cet établissement » et refusa l'obtention de logements aux professeurs[623]. Le 29 ventôse an 10 (20 mars 1802), après un probable rappel des administrateurs du Musée Central sur les avantages qui existeraient « de former des élèves dans un art assez négligé et que beaucoup de restaurateurs de tableaux exercent souvent au hasard[624] », Chaptal prît sa décision :

> « Je vous préviens Citoyens que j'ai ajourné l'établissement d'une école de restauration près le musée central à une époque où les circonstances permettront de se livrer à la dépense que nécessiterait le projet que vous m'avez présenté. En conséquence vous pouvez très bien faire continuer les travaux de ce genre ainsi qu'il a été d'usage par le passé.[625] »

D'une pratique d'atelier aux demandes du jeune Musée Central, le projet de fonder une école de restauration vraiment institutionnalisée était une grande nouveauté qui dépassait de loin, par ses vues productivistes, *l'école* – la tradition –de restauration de l'Académie de San Luca annoncée par Bosselli[626]. Si la question de la baisse des coûts des restaurations était annoncée comme argument premier, la présence des plus grandes œuvres antiques à Paris ne plaida pas, en 1802, pour qu'une formation unique des restaurateurs soit engagée. Restaurer des marbres était complémentaire d'une carrière artistique ou de marbrier et aucun sculpteur, pas même Lange, ne l'envisageait encore comme une activité principale[627].

Le sculpteur restaurateur, qui était jusque-là, et avant tout, un artiste, un créatif, deviendrait, dans l'optique de cette formation, un technicien répondant aux uniques souhaits des conservateurs. Le ministère de l'Intérieur pensait dès l'origine que cette école ne devait durer que pendant trois années consécutives, car il était alors difficilement concevable qu'une école établie à perpétuité pour un genre de travail momentané et dont « l'aliment » ne pouvait être qu'accidentel[628]. Denon, lui aussi, pensait qu'un jour, les restaurations des sculptures et peintures cesseraient, du fait de la bonne conservation des œuvres au sein du musée.

---

[623] A. N. F[21] 570 « Le Ministère de l'Intérieur, de la République une et indivisible. Paris le 14 floréal an 9 [4 mai 1801] »

[624] A. N. F[21] 570 « Le 29 ventôse an 10 [20 mars 1802], note du Ministère de l'Intérieur […] Signature le chef de la quatrième division. »

[625] A. N. F[21] 570 « Note du Ministre à l'administration du Musée central des arts, le 3 germinal 10 [24 mars 1802]. »

[626] Brigitte Bourgeois, « *Secure for Eternity » Assembly Techniques for Large Statuary in the Sixteenth to Nineteenth Century*, in. Grossman, Podany, True, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, p.152

[627] En 1801, Lange expose deux bustes, *Turenne*, marbre disparu dans l'incendie du palais des Tuileries en 1871 et *Colbert*, œuvre non localisée. *Salon des artistes français. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*... impr. de E. Pigelet, Paris, 1801 « Lange, de Toulouse, aux ci-devant Capucins, chaussée d'Antin. 439. Buste du Grand Colbert. Exécuté en marbre, pour la galerie des Consuls. 440. Esculape enseignant aux hommes la vertu des simples qu'il leur montre. Cette figure demandée nue dans cette esquisse sera drapée dans l'exécution. »

[628] A. N. F[21] 570 « Le ministère de l'Intérieur, Paris le 14 floréal an 9 de la République une et indivisible. Rapport demandé par le ministre de l'Intérieur.

C. Sculpture et architecture

1) La statuaire antique dans le décor urbain et architectural

a) Antiques de la façade des Tuileries

Le 2 septembre 1792 est instituée la Convention nationale, terme emprunté à la révolution américaine et signifiant à la fois la préparation d'une nouvelle Constitution et l'exercice provisoire d'un pouvoir unique et sans partage. Le 24 avril 1793, le château et le jardin des Tuileries deviennent palais national et jardin national placés sous la tutelle du ministère de l'Intérieur. L'ancienne salle du Théâtre-Français est choisie pour accueillir la nouvelle assemblée et c'est finalement tout le château des Tuileries transformé en maison du peuple qui va être affecté au gouvernement révolutionnaire. L'architecte Pierre-Barthélémy Vignon, avec un budget de 300 000 livres, est d'abord choisi pour aménager le palais avant que Guy de Gisors, soutenu par David avec un projet donnant une prépondérance au peuple, ne soit finalement retenu. L'ancienne chapelle est convertie en salle des gardes avec stucs représentant la liberté et l'égalité, l'hémicycle de la Convention est décoré de huit figures entre les fenêtres qui représentent des philosophes et hommes politiques : Démosthène, Lycurgue, Solon, Platon, Camille, Publicala, Brutus et Cincinnatus. Durant ces travaux, les Conventionnels siègent dans la salle du Manège où est votée la mort de Louis XVI le 14 janvier 1793. La constitution de l'abbé Sieyès du 25 août 1795, qui avait comme but d'éviter tout retour du despotisme, instituait la séparation des pouvoirs. Dès lors, les directeurs du Conseil des Cinq-Cents siégèrent au palais Bourbon et ceux du Conseil des Anciens, au pavillon central des Tuileries où ils occuperont, dans l'attente de la fin des travaux, la salle du Manège et celle de la Convention. Pour organiser les lieux, Étienne Chérubin Leconte (1760-1818) est nommé nouvel architecte du palais, fonction qu'il conservera jusqu'au 3 nivôse an IX (24 décembre 1800), jour de l'attentat de la rue Saint-Nicaise et de son remplacement – entre autres pour des raisons de sécurité – par Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine[629].

Le 30 août 1793, le sculpteur Louis-Simon Boizot procéda à l'inventaire des sculptures de Marly. Craignant le vandalisme, il invitait le ministre de l'Intérieur à faire déplacer les

[629] Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot, *Le château des Tuileries*, Herscher, Paris, 1983, pp.100-101. Lecomte sera par la suite nommé architecte du roi de Naples. Lot de dessins 34 dessins par Lecomte, vente OVV Eve du 26 juin 2018, lot n°321, Paris, Hôtel Drouot.

œuvres au Muséum au sein des Tuileries où Claude Dejoux fit entreposer certaines statues fragiles dans les pavillons du château[630]. Dans les années 1795-1799, alors que les plantations du jardin étaient recomposées de tulipiers de Virginie, tilleuls, sycomores, marronniers, platanes, rosiers et que les orangers de Meudon, Bellevue, Trianon et Sceaux étaient déplacées ; les architectes Gisors et Lecomte s'appliquèrent rapidement à faire venir les plus belles sculptures en marbre et bronze des anciennes maisons royales de Marly et Fontainebleau ainsi que certaines autres choisies parmi les saisies révolutionnaire sur les biens des émigrés, dont celles du comte d'Orsay[631].

Dès l'an II, les commissaires étaient, de la même manière, envoyés dans les anciennes demeures royales à la recherche de sculptures antiques et modernes susceptibles d'être transportées à Paris. Le commissaire Bonvoisin, en juin 1795, se rendait à Fontainebleau pour choisir des œuvres destinées à « orner le Museum » et il découvrait, au milieu de copies d'après l'antique, « un fragment de bas-relief antique en marbre, représentant une figure en trophée[632] » et trois « statues antiques en marbre blanc de 6 pieds de proportion représentant, l'une, un Bacchus, l'autre un Berger, la troisième, un Consul Romain. Cette dernière a besoin de restauration[633]. » Ces trois sculptures se trouvaient dans la cour du Cheval Blanc au bas du grand perron sur les piédestaux des fontaines. La plupart des sculptures avaient subi les affres du temps ou la récente colère de gendarmes fraîchement licenciés[634]. Toutes les œuvres ne furent pas déplacées à Paris. Ainsi, les boiseries du Boudoir Turc de Marie-Antoinette, livré en cadeau de Louis XVI en 1777, apparaissaient comme un « ensemble trop riche et trop fastueux pour des Républicains, et plutôt propre à être échangé avec l'étranger par la Commission des subsistances, en effectuant l'enlèvement de toutes les parties qui le composent avec soin et précaution, après en avoir fait lever le plan pour les pouvoir replacer. […][635] ». Quelques temps après, puis régulièrement, le Musée Central obtiendrait des fonds provenant de ventes de « bijoux inutiles à l'art et à l'instruction[636] ». D'autres antiques ou copies d'antiques mutilés

[630] Geneviève Bresc-Bautier, Anne Pingeot et Antoinette Le Normand-Romain, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, RMN, Paris, 1982, vol. 1, p. 58.
[631] Geneviève Bresc-Bautier, Anne Pingeot et Antoinette Le Normand-Romain, 1982, pp. 63-69
[632] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 531 ; n° 927 inv. de 1810 ?
[633] Voir vol. II, Corpus, p. 293. Paris, musée du Louvre, *Personnage en toge*, n° inv. Ma 1112, n° 348 inv. de 1810. A.N. F^{17} 1269 S.L.N.D. « Fontainebleau. Note des principaux objets d'art et énoncés dans le procès-verbal fait à Fontainebleau en vertu de l'arrêté de la commission temporaire des arts du 15 prairial [an 3] [3 juin 1795], et à elle remis le 30 du même mois par le citoyen Bonvoisin.» Voir vol. III, Annexes.
[634] A.N. F^{17} 1269 « Fontainebleau, ce 2 thermidor l'an 3^{eme} de la République [20 juillet 1795]. Voir vol. III, Annexes.
[635] A.N. F^{17} 1269 « Liberté égalité, le 30 prairial an 2^{e} [18 juin 1794] Rapport fait à la commission temporaire des arts par le citoyen Bonvoisin, […] Bourdon Expert […] Sellier, marbrier. » Voir vol. III, Annexes.
[636] A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4 « 166^{e} séance aujourd'hui, trois fructidor an 6 de la République française. Voir vol. III, Annexes.

provenant de Fontainebleau furent destinés à Paris l'année suivante, mais leur affectation finale demeure incertaine. Bonvoisin sélectionna un ensemble de cinq statues dégradées, en plus d'une « grande quantité d'objets qui, quoique mutilés, portent l'empreinte du goût sévère de la pureté du style antique[637] ». Le commissaire identifiait « une Cléopâtre assez belle[638] », une « Vénus antique mutilée, dont les cuisses et les jambes sont modernes » ainsi que « plusieurs fragments antiques de statues, bas-reliefs, bustes[639], tombeaux etc. [640] ». N'ayant peut-être pas été déplacés cette année-là, car le conseil municipal de Fontainebleau s'indignaient du projet d'enlèvement des œuvres d'art de leur ville, ces statues sont peut-être les « deux Muses, figures drapées, antiques. une minerve mutilée. trois consuls dont deux sont mutilés » destinés à orner le jardin des Tuileries avec la « Nimphe Egerie, antique. » finalement emportés par le sculpteur François Masson, successeur de Claude Dejoux comme restaurateur des sculptures des Tuileries durant l'été de l'an V[641].

En 1786, le sculpteur Claude Dejoux avait été chargé de la surveillance et des restaurations en marbre, des groupes et statues du jardin et de celles installées sous les portiques du palais des Tuileries. Son traitement était de six cent livres par an jusqu'à ce que son salaire lui soit « porté en liquidation jusqu'au 10 août 1790[642] ». En floréal an V (mai 1797), Masson prenait la place de Dejoux. Les commissaires indiquaient dans leur rapport que, puisque Dejoux ne s'était pas présenté depuis longtemps pour s'informer des travaux envisagés, qu'il n'avait pas réparé en marbre les monuments mutilés ou dégradés et qu'il n'avait présenté aucun projet de restauration ni d'embellissement, la commission avait pourvu à son remplacement[643].

> « La Commission considérant qu'il est intéressant et justifié de faire choix d'un statuaire instruit et assidu pour réparer les statues et autres monuments d'art, placés et à placer dans l'enceinte du palais et du jardin national des Thuileries et [illisible] du talent et de la moralité du citoyen Masson statuaires à Paris le nomme pour remplir dès ce jour la fonction de statuaire et réparateur des objets d'art en lieu et place du citoyen Dejoux révoqué par la présente.[644] »

---

[637] A. N. F[17] 1269 « Liberté Égalité. Fontainebleau, du 21 vendémiaire l'an 3 [12 octobre 1794] de la République. Voir annexes. Voir vol. III, Annexes.

[638] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 340, n°366 inv. de 1810? Si tel est le cas, non restaurée au Louvre ?

[639] Voir vol. II, Corpus, p. 56. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 49, n°522 inv. de 1810 ? A. N. F[17] 1269 *Ibidem.*

[640] A. N. F[17] 1269 *Ibidem.*

[641] Dont le *Personnage en toge*. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1112. A. N. C 528. Conseil des Anciens, Tuileries. Prairial an 5. Note du 12 prairial an 5 [31 mai 1797] et 29 prairial an 5 [17 juin 1797] « Si la décoration des palais nationaux qui embellissent la capitale de la république française, fixent votre attention, Vous croirez, Citoyens représentants, qu'il est de toute justice de ne point enlever toutes les richesses des autres villes pour en former le dépôt dans un seul endroit. »

[642] A. N. C 529 « Claude Dejoux, Sculpteur membre de l'Institut national. Aux Citoyens représentants du peuple Membres de la Commission des inspecteurs du Conseil des Anciens. […] De Paris ce 9 germinal de l'an V[e] [29 mars 1797] de la République française. Dejoux, Galeries du Louvre n°4. »

[643] A. N. C 529. Le 19 prairial an V [7 juin 1797].

[644] A.N. C 528. « Le 5 prairial an V[e]. » [24 mai 1797]

Dejoux, piqué au vif, rapportait alors au président de la commission, ses états et les travaux pour lesquels il n'avait pas été payé, réclamant 4 578,14 Francs « d'honoraires et réparations provisoirement faites en plâtre » et attendait, de son « amour pour les arts », justice à ses réclamations.[645] » Quelques temps auparavant, Dejoux s'était expliqué quant à des médisances dont il aurait été victimes et surtout précisait ce en quoi son travail d'entretien des sculptures consistait :

> « je fis plusieurs restaurations en marbre qui est en d'abord mutilées ou enlevées, le déterminant à les faire en stuc, mais ayant éprouvé le même sort, je me bornais à les faire en plâtre, afin que ces productions des Arts, ne parussent pas si désagréable yeux des spectateurs. N'ayant aucun payement pendant l'espace de cinq ans, mes facultés ne me permettoient plus de faire les avances qu'il auroit fallu faire, pour mettre toutes ces pièces de rapports en marbre. D'ailleurs cette dépense eut été inutile ; l'ignorance et la méchanceté ne pouvant se contenir : Elles [illisible] tous.
>
> Ce désordre m'a fait gémir plus d'une fois, mais il n'étoit pas en mon pouvoir de l'empêcher ; tout ce que je pouvois faire c'était de réparer le mal autant qu'il dépendoit de moi.[646] »

Le sculpteur faisait peut-être aussi un rappel à des possibles actes de vandalismes dont les sculptures placées sous sa garde auraient été victimes. Il continuait ensuite sur les nettoyages prodigués aux sculptures et confirmait être l'auteur des réparations des sculptures installées sous les portiques du Palais des Tuileries « lesquelles étoient comment on le sait en très mauvais état[647] ».

> « J'ai conservé sans altération les statues, en ce que je n'ai fait que faire disparaître les Lychens. (ou mousse) alors le ton, [ami de l'œil et des amateurs[648]] de couleur se rétablît. Je n'ai jamais approuvé qu'on écurât les statues comme un chaudron, car tout frottement leur est funeste, et cet usage barbare n'est connu qu'en France. Mon devoir est de travailler à la conservation des Monuments qui me sont confiées, et non pas d'accélérer leur destruction. Le Tems, cet ennemie de toutes productions ne le fera que trop tôt. […][649] »

Les techniques de ponçage et frottements ici décriées étaient alors au cœur de discutions et de débats. Dejoux, qui avait travaillé à Versailles le savait mieux que quiconque, nous y reviendrons. Des restaurations en plâtre, que Claude Dejoux détaillait pour justifier ses arriérés de paiement, avaient donc été faites aux sculptures installées sur la façade donnant sur le jardin

[645] A. N. C 528. « Paris, ce 1er brumaire de l'an VI [22 octobre 1797] de la République français, Dejoux au président de la commission. Sur la fin de son activité aux Tuileries. »
[646] A. N. C 528. « Claude Dejoux, Sculpteur membre de l'Institut national. Aux Citoyens représentants du peuple Membres de la Commission des inspecteurs du Conseil des Anciens. […]De Paris ce 9 germinal de l'an Ve [29 mars 1797] de la République française. Dejoux, Galeries du Louvre n°4. » Voir vol. III, Annexes.
[647] *Ibidem.*
[648] Cf. brouillon dans le même dossier.
[649] A.N. C 528. *Ibidem.*

du palais des Tuileries[650]. Le type de restauration, avec un matériau aussi fragile, ne pouvait qu'être temporaire, mais était en cohérence avec les aménagements peu coûteux faits de tissus et de stucs réalisés dans les salles du palais sous la Convention. Les écrits de Claude Dejoux ne décrivent pas les statues que chacun pouvait alors voir, sauf pour la troisième figure sous « les portiques, à partir du Millieu à gauche du côté du midi » décrite comme un *Sénateur Romain*. La planche n°5 des *Promenades aux jardins des Tuileries et du Luxembourg,* publié en 1818, décrit la « Façade des Tuileries, côté du jardin. Galerie ouverte et percée de portiques de chaque côté, où sont placées dix-sept statues en marbre représentant des Sénateurs Romains avec leurs toges. Une dame Romaine[651] ». La gravure donnée dans les *Promenades* montre l'état fragmentaire d'au moins trois sculptures. La gravure, de petite taille et devant permettre les identifications des *Sénateurs,* ne pouvait rendre compte de l'aspect dégradé des figures dont les restaurations de plâtre remontaient à vingt-deux années.

En juin 1825, le comte Auguste de Forbin, directeur des musée royaux et Antoine Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts alertaient le président de l'Académie sur l'état des marbres antiques de la façade du palais et proposèrent de les remplacer par des œuvres modernes :

> « Dix-huit statues antiques en marbre, presque toutes frustres et la plupart très médiocres, sont placées sous les arcades du Château des Thuileries, du côté du jardin. Je me suis assuré que la restauration de ces figures serait coûteuse, longue et insignifiante. J'ai eu la pensée que je soumets à l'Académie, de charger des statuaires pensionnaires de l'École de France à Rome, de l'exécution de ces dix-huit statues, qui doivent représenter des grands hommes de l'Antiquité, tels que Solon, Licurgue, Numa, Justinien, Périclès, Alexandre, Scipion, Auguste, Platon, Socrate, Cicéron, Caton, Homère, Virgile, Pline, Tacite, Phidias, Archimède.[652] »

Il s'agit d'un rare exemple assumé de totale déconsidération de sculptures antiques qui doit se comprendre dans le contexte de la Restauration, mais aussi de l'accroissement des collections du Louvre et plus généralement dans les prémisses d'un grand mouvement de commande de sculpture et d'encouragement des artistes par les commandes publiques qui

---

[650] A.N. C 528. « État des réparations faites provisoirement en plâtre […] sous les portiques du palais National des Thuilleries dans le Courant de l'an IV[e] par Claude Dejoux, Sculpteur, Membre de l'Institut National. Présenté aux A paris ce 24 Thermidor de l'an VI [11 août 1798] Voir vol. III, Annexes.

[651] Voir vol. II Corpus, p.133. Adèle Prudhomme, *Promenades aux jardins des Tuileries et du Luxembourg Promenades aux jardins des Tuileries et du Luxembourg, ouvrage orné de 84 gravures représentant les 168 statues et autres monuments qui décorent les palais des Tuileries et du Luxembourg, ou qui embellissent leurs jardins*, Paris, Nicolle, libraire, 1818, pl. 5.

[652] Rome, Archives de la Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°236 « Copie d'une lettre datée du 10 juin 1825, adressée par M. Le Comte de Forbin, Directeur G[al] des Musées Royaux, Gentilhomme honoraire de la chambre du roi. À Monsieur le président de l'Académie Royale des Beaux-Arts. » Signé Forbin et Quatremère de Quincy. Le comte de Forbin et Quatremère de Quincy étaient en bon termes avec Lange. C'est vraisemblablement vers lui qu'ils se seront tournés pour obtenir confirmation de leur point de vue. Voir vol. III, Annexes.

durera tout au long du XIX[e] siècle. Les figures envisagées par Forbin devaient avoir six pieds de proportion et Guérin, le directeur de l'École de France à Rome, proposait de faire exécuter une statue par an à chaque pensionnaire, ce qui ne dérangerait pas le cursus et les obligations des élèves et qui était perçu comme un moyen d'encouragement et d'émulation nécessaire aux élèves. De plus, le jardin des Tuileries avec ses sculptures, était admiré. Des sculptures « toutes frustres et la plupart très médiocres » ne pouvaient être acceptées sur la façade de la résidence du roi[653]. L'iconographie sculptée de la façade du château pouvait, grâce au talent des pensionnaires de l'Académie, être enrichie par des figures de savants, artistes, philosophes et chefs politiques de l'antiquité. Cependant et de manière assez rapide, Quatremère faisait marche arrière le 1[er] juillet 1825 et écrivait au directeur de l'Académie des Beaux-Arts pour repousser le projet, arguant que cette mesure compromettrait le bon ordre des études des pensionnaires[654].

Que devinrent ces sculptures antiques ? Elles ne sont plus visibles sur les photographies et dessins du palais datant de la seconde moitié du XIX[e] siècle après la transformation de la façade commencée par Le Fuel en 1861. Leurs destins, après l'incendie des 22 et 23 mai 1871 sont divers[655].

Ces *Sénateurs* ou *Togati* ont des origines multiples, souvent obscures et difficiles à identifier. En 1788, Dejoux, avait consigné l'état des sculptures du parc de Versailles et Marly avant de proposer les réparations à envisager. La convocation des États généraux et les évènements de l'année suivante rendirent inenvisageables ces restaurations coûteuses. Dans la Salle verte de Marly se trouvaient les statues togées de quatre « sénateurs » : *Publianus*, *Attitus*, *Cicéron* et *Caton* ainsi que le marbre du *Consul Fabius*. À lire Dejoux, les marbres étaient ruinés et nécessitaient des restaurations à hauteur de 6 235 livres[656]. Dans la même zone du parc de Marly étaient les sculptures de *Tarquinius Filuis*, *Papyrius*, *Sénèque*, *Valérius* et *Brutus* dans un état comparable aux précédentes et pour lesquelles Dejoux envisageait un coût des restaurations de 8 310 livres[657]. Malheureusement, l'origine des autres sénateurs demeure

[653] Bien que les emblèmes de l'Empire aient été effacés, Louis XVIII, lors de son installation dans le château des Tuileries, ne décrocha pas les portraits des maréchaux qui avaient rejoint sa cause en 1814.
[654] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°237
[655] Deux *Sénateurs* sont envoyés à Versailles. Mis en dépôt au musée national des châteaux de Versailles et Trianon, n°[os] inv. Ma 5189, Ma 5188. Geneviève Bresc-Bautier, *La sculpture des jardins de Marly*, Louvre édition, Mare et Marin, Paris, 2019, pp. 420-426.
[656] A. N. O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, aux groupes, Statües, Bustes, Termes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements et jardin du Château de Marly, ordonné par Monsieur le Comte d'Angiviller […]. Au S[r] de Joux sculpteur de sa Majesté, dans le courant de l'année 1788. […] Salle Verte » Voir vol. III, Annexes.
[657] A.N. O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, […] jardin du Château de Marly, […] dans le courant de l'année 1788. […] Tarquinius Filuis […] Papyrius […] Sénèque […] Valérius […] Brutus […]».Voir vol. III, Annexes.

encore incertaine et des remplacements des statues ont pu se produire peu de temps après leur installation. Les conservateurs du Musée Central réclamaient en septembre 1800 « deux figures de Consuls qui avoisinent de droite et de gauche le Pavillon de l'Unité au palais national des Tuileries, dignes d'entrer dans la collection de statue antique du Musée […] pour être placées dans la Salle des Romains.[658] » Ces dernières, selon les *Notices* du musée ne semblent pas avoir été installées dans les salles du musée durant les premières années du XIX[e] siècle. En revanche, un « *Consul assez beau »* antique provenant du parc du château de Sceaux compléta peut-être une première disposition des figures de la façade des Tuileries[659]. À la même époque, des bustes provenant du jardin de Grand Trianon sont extraits afin de décorer la façade du palais des Tuileries. La *Dame romaine* pourrait-elle provenir de la collection d'Orsay ? Une *Cérès* avait été saisie le 27 floréal an 2 (16 mai 1794) rue de Varenne dans la maison de Grimod d'Orsay et il s'agit de la seule statue antique de la collection déplacée vers les Tuileries[660]. La présence de *Cérès* – déesse de l'agriculture, des moissons et de la fertilité – pourrait correspondre assez bien à la façade du palais, déjà peuplée de *Sénateurs* et *Consuls*, où le Conseil des Anciens siégeait[661].

Si en 1824, la mémoire de l'origine de la saisie des *Sénateurs* n'était pas encore effacée, leur création faisait débat. L'inspecteur et conservateur du dépôt des marbres, Gaulle, envisageait très sérieusement que celles-ci avaient été faites à « différentes époques, les unes remontent au beau temps de la sculpture romaine, d'autres sont moins parfaites et en les considérant toutes attentivement, on décline facilement la décadence de goût chez les romains jusqu'au Bas-Empire, ce qui comprend un espace de près de 400 ans. » Les marbres représentaient, selon lui, « des préfets, des proconsuls envoyés dans les Gaules pour les gouverner au nom du peuple romain ». L'inspecteur, pour argumenter son idée proposait d' « examiner le marbre de chaque statue. Il est à croire qu'il s'en trouverait exécutées en

[658] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 297[e] séance, aujourd'hui 28 brumaire an 8 [19 novembre 1799] […]». « 301[e] séance, aujourd'hui 8 frimaire an 8 [29 novembre 1799] […] « 315[e] séance, aujourd'hui 8 pluviôse an 8 [28 janvier 1800] […]» Voir vol. III, Annexes.

[659] A.N. C 529 Sans date, an 6, vers 1798. Du parc de Sceaux sont extraits des copies d'antiques et, au bout de l'allée, vis-à-vis de la cascade un « Consul assez beau de même proportion que ce qui sont [placés ?] il manque le pied droit. » Voir vol. III, Annexes.

[660] A.N. F[17] 1269 « État des statues, figures, groupes antiques et autres chefs-d'œuvres des arts, qui, au 27 floréal de l'an 2 [16 mai 1794] sont dans la maison de Grimod d'Orsay, rue de Varenne n° 666 et 667 à Paris. […] » Outre plusieurs sculptures antiques et modernes se trouvait une collection de 72 bustes annoncés comme antiques. Inventaire de 235 pièces. A. N. F[17] 1192 D «État des objets d'art provenant du Dépôt National de la rue de Beaune, remis par le Citoyens Naigeon Conservateur du dit dépôt, […] 5 thermidor an 4 de la République. [23 juillet 1796] […]. » Voir vol. III, Annexes.

[661] A. N. F[21] 570 Lettre signée Lavallée et Foubert, le 8 frimaire an 8 [29 novembre 1799], l'administration du Musée Central des arts au ministre de l'Intérieur. D'autres torses, fragments antiques et statues de *Consuls* indéterminés provenaient peut-être directement du château des Tuileries. Pour pallier au retard des marbres provenant d'Italie, des sculptures antiques ayant « besoin de quelques restaurations », sont réclamées. Voir vol. III, Annexes.

marbre des Pyrénées, et par le style de la sculpture, on pourrait rapporter leur exécution à des temps plus au moins éloignés et connaître d'une manière certaine l'époque où les romains ont commencé et continué à faire usage du marbre des Gaules[662] ». Obtenir un marbre statuaire de France était alors un enjeux pour lequel l'Inspecteur général des carrières et membre de l'Académie des sciences Louis-Étienne Héricart de Thury (1776-1854) allait déployer toute son influence.

b) L'atelier du sculpteur François Masson aux Tuileries

La carrière de François Masson a été relatée par Jean-Baptiste Regnault puis par le comte Frédéric de Clarac et ce sont ceux qui donnent le plus d'informations sur la vie du sculpteur. Masson naquît en Normandie vers 1745 et, après une première formation dans l'atelier du sculpteur Guillaume Cousin (1706-1783), il devint rapidement élève de Guillaume II Coustou. En 1770, après avoir sculpté une fontaine commandée par l'évêque de Noyon pour la même ville, Masson partit à Rome, où il demeura jusqu'en 1775[663]. À son retour, il fut chargé par la ville de Metz d'importants travaux qui lui acquirent une solide réputation avant de créer le groupe de *Thétis plongeant Achille dans le Styx* et une *Flore*, productions qui auraient fait sa bonne réputation[664].

Masson est nommé en mai 1797, avec un salaire de 1 400 Francs, statuaire du Corps législatif et du Conseil des Anciens avec les fonctions de s'occuper du placement des statues, vases et autres ornements ainsi que des restaurations des sculptures en marbre, en remplacement de Dejoux immédiatement révoqué[665]. Peu après sa nomination, comme nous l'avons vu, Masson se rend à Fontainebleau avec mission d' « examiner les monuments d'art qui existent dans les dépôts nationaux et désigner ceux qui sont susceptibles d'ordonner le Jardin du Palais national du Conseil des anciens[666] ». Outre les bronzes célèbres de Primatice[667], Masson retint

[662] A.N. F[13] 765/16. « Suite de quelques observations sur les marbres des Pyrénées. Ancienneté de l'exploitation des carrières. Par Gaulle. Voir vol. III, Annexes.
[663] Jean-Baptiste Regnault, *Notice historique sur François Masson, par M. Renault* (sic), *Membre de l'Institut et de la Légion d'Honneur*, S.L.N.D.
[664] Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne…* par le C[te]. F. de Clarac, Paris, Imprimerie royale, vol. 1, 1841, pp. 611-612.
[665] A.N. C 528. Conseil des Anciens, Tuileries, prairial an V. « Le 5 prairial an 5[e] [24 mai 1797] » Voir. Vol. III, Annexes.
[666] A.N. C 528. Conseil des Anciens, Tuileries, prairial an V. « Du 12 an 5[e]» [31 mai 1797]. Voir. Vol. III, Annexes.
[667] Sylvia Pressouyre, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, Bulletin Monumental, T.127, n°3, Paris, 1969, pp. 223-239.

plusieurs sculptures antiques et modernes ainsi que des figures et fragments antiques dont un *Consul* reconnu quelques temps après par Visconti comme *Lucius Caninius*[668].

En janvier 1800, Visconti et Léon Dufourny remarquèrent dans le palais des Tuileries plusieurs « antiquités », bustes, marbres antiques et quatre fragments de sculptures dans l'atelier de Masson provenant de Fontainebleau. Il s'y trouvait aussi une « figure de muse assise, dite Agrippine provenant de Marly gravée par Mellan[669] ». Malgré les offuscations des Bellifontains vis-à-vis de leurs sculptures, aucune protection des sculptures restantes ne fut envisagée. Ainsi en décembre 1800, les administrateurs du Musée central apprenaient par la voix du frère du sculpteur Jean-Guillaume Moitte, professeur à l'École centrale du département de Seine-et-Marne, que des antiquités existaient encore à Fontainebleau.

> « Il a remarqué sous la porte dite Dorée ; 5 statues en marbre de 6 à 7 pieds de proportion. Elles sont mutilées. Quelques-unes ont de belles parties, mais il ne les croit pas antiques. Elles ont été encaissées pour être transportées à Paris ; mais les caisses se sont brisées et pourrissent. Dessus on a jeté des têtes, bras, pieds et autres fragments. Sous la galerie dite des Cerfs : 10 statues de la même proportion que les précédentes. Dans le même état pour l'encaissement. Dans ces 10 statues quoique très mutilées, il en existe quelques-unes qui méritent l'attention des artistes, il croit qu'on pourrait en disposer surtout afin qu'elles ne restent pas plus longtemps à l'injure du temps et exposées à être mutilées davantage par les enfants qui jettent dessus des pierres.[670] »

Jean-Guillaume Moitte et Ennio Quirino Visconti se rendirent sur place et à leur tour proposèrent de recueillir sur la terrasse du palais communiquant avec la bibliothèque, un buste en bronze de l'empereur *Drusus*[671], un buste en marbre cassé au-dessus du col représentant *Diogène*[672], « cinq torses antiques, deux de femmes, trois d'hommes, un torse d'un guerrier, un torse d'Adonis, un torse de génie funèbre, deux torses de Vénus nue » et dans le local de la bibliothèque, un bas-relief de marbre pentélique représentant « un héros nu avec un trophée d'armes derrière lui[673] ».

L'atelier de François Masson et le dépôt des marbres se situaient en extérieur, au pied de la grande terrasse et de la galerie du Muséum, à proximité des salles du Comité de Salut

---

[668] Voir vol. II, Corpus, p. 293. *Lucius Caninius, Personnage en toge*, n° 348 inv. de 1810. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1112.
[669] Voir vol. II Corpus, p. 269. A.N. O^1 2087. Voir. Vol. III, Annexes. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 315^e séance, aujourd'hui 8 pluviôse an 8 [28 janvier 1800] […]. » Quelques mois plus tard, la pluspart des marbres étaient toujours dans l'atelier de Masson. A. N. 20150282/14 « 397^e séance, aujourd'hui 28 vendémiaire an 9 [20 octobre 1800]. Voir. Vol. III, Annexes. Geneviève Bresc-Bautier, 2019, pp. 388-391.
[670] A. N. 20150282/14 « 519^e séance, aujourd'hui 28 frimaire an 10 » [19 décembre 1801]. Voir. Vol. III, Annexes.
[671] Dépôt au palais de Fontainebleau, n° inv. MR 1546, n° 1442 inv. de 1810.
[672] Voir vol. II, Corpus, p. 56. *Diogène*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 461, n°522 inv. de 1810.
[673] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 798, n° 927 inv. de 1810.

public[674]. Le sculpteur, à la différence des employés des ateliers de restauration du Musée Central, disposait d'un logement dans le haut du Pavillon de l'Égalité qui donnait sur le jardin. Celui-ci était composé de trois pièces et une cuisine, ce qui en faisant un logement particulièrement spacieux pour un artiste. Une des premières tâches confiées à Masson, dès l'an V, était de s'occuper des réparations des figures mutilées arrivées récemment de Fontainebleau et destinées à l'embellissement des jardins des Tuileries. Pour ce faire Masson, demanda à « autoriser le mouleur des antiques du Museum, André Getti, à faire les creux nécessaires pour les réparations [675] ». Masson avait très probablement eu connaissance des techniques de restauration durant son séjour romain. Pour rappel, à partir d'un premier moulage étaient envisagées les restaurations. Le moulage permettait à l'artiste de travailler à son modèle avant de sculpter le complément dans le marbre et de l'adapter aux fragments.

Masson et les conservateurs du Muséum se fréquentaient tout en recherchant à ce que les transferts d'œuvres – antiques au Muséum et modernes aux Tuileries – se fassent en harmonie, mais des plaintes, comme pour la *Diane* de Guillaume I^er^ Coustou[676], un groupe de *Bacchus et faune*[677] et la *Minerve* antique de Marly furent émises par les membres du Conseil du Musée Central[678]. La *Minerve* de Marly, avec deux *Consuls* antiques étaient réclamés par Ennio Visconti. Masson proposa, en échange de ces marbres, la copie du *Centaure* qui était alors placée dans la cour du musée, et le groupe d'*Hippomène et d'Atalante* copié d'après l'antique pour orner le jardin des Tuileries[679].

Les activités de restaurateur de Masson semblent avoir peu à peu cesser. En octobre 1802, en compagnie des sculpteurs Bridan fils, Boichot, Gois père et fils, Corbet, Petitot, Lange, Dumont, Cartellier et Foucou, Masson demanda à être chargé de l'exécution d'un des bustes qui devaient être placés dans la Galerie du Musée Central[680].

---

[674] A. N. C 528, « Du 14 messidor an 5 [23 juin 1797]» « La cloison qui enferme l'attelier et le dépôt des marbres s'accumulent journellement des immondices qui rendent en quelque sorte la promenade de la terrasse impraticable à raison de l'odeur infecte ».

[675] A. N. C 528, 6 messidor an 5. [24 juin 1797].

[676] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1912. A.N. C 528 « Du 23 messidor an V [11 juillet 1797] Plainte de la Commission au ministre de l'Intérieur contre Lenoir ». Voir vol. III, Annexes. Geneviève Bresc-Bautier, Paris, 2019, pp. 147-149.

[677] A.N. C 528 « Paris, le 29 messidor an 5^e^ année républicaine [17 juillet 1797]. » Voir vol. III, Annexes.

[678] Voir vol. II, Corpus, p. 113. Paris, musée, du Louvre, n° d'inventaire MR 282 ; Ma 33.

[679] *Hippomène* par Guillaume I^er^ Coustou, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1810. Atalante, par Pierre Lepautre ? Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1804. Confusion avec le groupe d'*Apollon et Daphné* n° inv. MR1807 ? A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 301^e^ séance, aujourd'hui 8 frimaire an 8 [29 novembre 1799] »

[680] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, « 605^e^ séance, aujourd'hui 25 vendémiaire an 11 [17 octobre 1802]. » Lange ne reçoit pas de commande. Le site Artnet évoque la vente du *buste d'un Général du I^er^ Empire*, créé vers 1802. Par la suite, Masson réalisera les bustes des maréchaux d'Empire *Jean Lannes* Versailles, galerie des Batailles. En 2015, vente du 15 novembre, OVV J.P.Osenat Fontainebleau, lot n° 276, le *Maréchal Masséna, à l'antique, buste en Hermès (1807)*, Marbre, 65 x 40 x 32.5 cm, adjugé 22 000,00 €.

Dans son *Journal*, Pierre Fontaine consignera le décés du sculpteur et restaurateur. Il souhaitait le faire remplacer, sur les chantiers en cours, par l'un de ses camarades de Rome, Auguste Félix Fortin, qui avait œuvré aux sculptures de l'arc de Triomphe du Carrousel et du fronton de l'aile sud de la Cour Carrée[681].

c) Antiques restaurés du jardin des Tuileries

Entre les automnes de l'an III et de l'an IV furent transportés et partagés entre le Muséum Central et le jardin des Tuileries, d'abord les bronzes, puis les marbres provenant du parc de Marly [682] . En avril 1798, la Commission temporaire des arts envisageait l'embellissement du jardin alors dit National et d'y former un musée à ciel ouvert où les artistes viendraient se former sur les plus beaux modèles de l'antiquité[683]. Les orangers de Saint-Cloud, de Sceaux, du Raincy, de Bellevue, de Meudon furent aussi déplacés avant que les sculptures en marbre ne les retrouvent :

> « La grande allée du jardin, [des orangers] exige le placement d'un nombre aussi considérable de statues et de vazes, pour en compléter l'ornement, qu'il existe dans le jardin et dans le parc de Versailles beaucoup de ces statues et vazes qui peuvent en être déplacés sans nuire au surplus de la décoration dudit jardin et parc dans lequel les objets d'art sont entassés et qu'il ne peut qu'être très politique de les diviser, tant pour propager le bon goût, que pour ôter tout espoir de retour vers l'ancien Régime[684] ».

Quatorze sculptures provenant du parc de Versailles mais aussi onze copies d'antique, vingt termes et huit vases étaient destinées au jardin. Parmi ceux-ci, un « Jupiter antique restauré[685] » et l'« Apollon pithien, antique[686] ne furent pas remis à Leconte et à Masson. En revanche, le *Milon de Crotone*[687] de Pierre Puget y demeurera jusqu'en 1819. Le 30 août 1793, les neuf *Muses* antiques du Parnasse de Marly sont sélectionnées par la Commission des

---

[681] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, 2 juin 1808. Augustin Félix Fortin, Louvre, Cour Carrée, fronton de l'aile sud : *Les Armées de l'Empire, accompagnées des Muses de l'Histoire et des Science*s ; deux *Génies debout*, tympan du premier étage, 1809.
[682] Geneviève Bresc-Bautier, Anne Pingeot et Antoinette Lenormand-Romain, 1982, p. 69.
[683] A.N. C 529. « Du 5 floréal 6e année républicaine [24 avril 1798] ».
[684] Louis Tuetey, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts […]*, vol. 1 ; 1er septembre 1793 au 30 frimaire an III, Imprimerie Nationale, Paris, 1912, p.168. A. N. C 529. « Du 5 floréal 6e année républicaine ».
[685] Voir vol. II, Corpus, p. 276. *Jupiter*, dit *de Smyrne* ?
[686] Il ne s'agit probablement pas d'un antique véritable. A. N. O1 2087 « Sculptures du château et jardin de Versailles. Mr Duprez 30 avril 1788. Etat indicatif formé par le sieur Duprez, sculpteur des restaurations qu'il jugerai nécessaires aux sculptures des château et jardin de Versailles. Etat et Mémoire des entretiens annuels et des restaurations […] Sr Duprez sculpteur de Sa Majesté dans le courrant de 1785 et 1786. […] Coté du Midi Pourtour de la terrasse, à commencer par le statue […] Apollon pithien… La moitié de la main droite anciennement raporté est en dessous du passable. […] »
[687] Paris, musée du Louvre, n° inv. M.R. 2075.

Monuments pour Paris. Dix piédestaux, sur les soixante projetés pour accueillir toutes les sculptures du jardin, étaient à la disposition de Leconte en 1799 pour les sculptures de Marly[688]. L'architecte réclama, sur les conseils de Masson, la copie moderne de l'*Uranie du Capitole* provenant de Sceaux pour compléter l'ensemble disposé à l'ouest du Fer-à-cheval[689]. Les *Muses* étaient dégradées lorsqu'elles arrivèrent à Paris et Masson s'employa à les restaurer jusqu'à leurs placements vers 1800[690]. La comparaison entre le descriptif des restaurations à envisager en 1788 et les gravures publiées par le comte de Clarac laissent comprendre le travail envisagé par Masson :

> « Polymnie… un morceau du col, et des clavicule de 3° sur 1°, le bras gauche à rapporter, un morceau sous l'épaule droite, de 7°, un morceau de draperie sur la jambe de 13° […] plusieurs joints et trous à rétablir, […] un morceau de draperie à rapporter en bas du ventre de 18 sur 5 dont tous les joins sont en mauvais état, il faut nécessairement les rétablir[691]. […]
>
> Erato… au joint de rapport du col et une masse de cheveux à rétablir un morceau sur l'épaule gauche qui formera aussi une masse de cheveux de 2° 4li, sur 15 li. Un morceau de 5° 6li sur 1p° 6 li à l'archet qu'elle tient de la main gauche, d'un pied onze pouces, à la même main un doigt à rapporter, le joint de rapport du bras à l'épaule il faut y rapporter un morceau de 6° sur 9li, un mamelle de 3° à rapporter, et deux doigts à la même à rapporter, un joint au bas du génitoire à rétablir, à un morceau rapporter les joints à rétablir au pied gauche, l'orteil à deux bouts de doigts à réparer, un morceau de draperie su côté gauche […] un morceau de 3° sur 21 li au joint qui passe sur la fesse.[692] »

À la première *Polymnie,* Masson refît vraisemblablement le bras gauche – aucun tracé en pointillé n'est visible sur la gravure de Clarac – le pied droit et les reprises de draperie. Pour l'*Érato*, hormis l'archer, les réparations furent davantage une remise en état général. Cette réunion de dix *Muses* – dont l'une remplaçait Apollon ? – devint un temps le pendant extérieur du groupe des *Filles de Lycomède* saisi par Denon après la campagne d'Allemagne et exposé Salle de l'Apollon au Musée Napoléon. Après l'incendie du palais, comme pour effacer la mémoire, les filles de Zeus et Mnémosyne furent dispersées autour de Paris. En 1822 puis en

[688] A.N. C 528 « Du 6 thermidor an 5e de la République [24 juillet 1797]. Etat général des travaux Commencés d'après les ordres de la Commission des inspecteurs du Conseil des anciens. […] 7° Sur la terrasse du fer à cheval joignant les chevaux pégase, il sera dressé dix piédestaux pour recevoir les muses. […] »

[689] A.N. C 529 « « Du 27 vendémiaire an 6e [18 octobre 1797]. Vu la notte du citoien Masson, Sculpteur figuriste du Palais des anciens, portant qu'il existe au cydevant Château de Sceau, qui appartenoit jadis a la veuve dorleans […] Scavoir […] une muse haute de 6 pieds d'après l'antique Lesquels objets sont un mutilés. Un consul Romain auquel le pied droit manque. […] » Voir vol. III, Annexes. Geneviève Bresc-Bautier, 2019, p. 426.

[690] Voir vol. II, Corpus : pp. 40 ; 62 ; 93 ; 113; 269 ; 420.

[691] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1914. Clarac, n°1000, pl. 352-353

[692] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1916. Clarac, n°1021, pl. 352-353. *Euterpe* ou *Terpsichore* dans Bresc-Bautier, Pingeot et Lenormand-Romain, 1982, vol. 2 p. 434 ; *Euterpe* dans Geneviève Bresc-Bautier, Paris, 2019, pp. 403-406. Le descriptif de la chevelure à restaurer : « rétablir un morceau sur l'épaule gauche qui formera aussi une masse de cheveux » nous interpelle sur l'identité proposée. A.N. O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, […] Château de Marly ». Voir vol. III Annexes.

1824 et 1825 sont envisagées deux premières campagnes de réparation des sculptures du jardin des Tuileries avant qu'une restauration générale des statues ne soit lancée en 1847[693].

d) Statues antiques dans Paris

Le traité de Milan du 16 mai 1797, actant la paix entre Venise dont le doge avait été contraint à la fuite et les troupes menées par Bonaparte, obligeait les Vénitiens à livrer aux Français une sélection d'œuvres d'art, tableaux et sculptures. Le 13 décembre 1797, sous les vives protestations des Vénitiens, les soldats français, à l'aide de grues que Carle Vernet dessina, retiraient de la façade de la basilique Saint-Marc les quatre *Chevaux de bronze* qui n'avaient pas été déplacés depuis leur installation par le doge Enrico Dandolo en 1254 à l'issue de la quatrième croisade[694]. Arrivés lors de la procession des œuvres d'art prises en Italie au côté du *Laocoon* ou de l'*Apollon du Belvédère*, les *Chevaux* sont temporairement déposés au Musée Central avant d'être déplacés aux Invalides[695]. Un projet visait alors à transformer le bâtiment en temple de Mars[696] et là furent envoyé le *Lion* de Saint-Marc, le « Mars en repos en bronze de d'Orsay et de la grande cuve provenant de Saint-Denis[697] ». Le journal de Fontaine éclaire sur leurs pérégrinations entre les différentes places publiques. Les *Chevaux* devaient initialement être placés au centre de la grande cour des Invalides et des travaux préparatoires sont débutés entre janvier et septembre 1800[698]. Fontaine lui-même n'approuvait pas le projet et espérait davantage voir « les chevaux de Corinthe, l'un des plus anciens monument de l'industrie et de l'art des Grecs, […] aux Invalides et que les arts auxquels la victoire les avait donnés les réclameront, ils demanderont qu'ils soient placés ou dans le dépôt des musées, ou sur le sommet d'un temple, d'un arc de triomphe, pour lequel ils paraissaient avoir été faits.[699] »

---

693 A.N. 2014 0044/44 Février à décembre 1822, Paiement à Lange « restaurateur des antiques du Musée Royal la somme de 500 Frs pour restaurations des vases et statues du jardin des Tuileries. » Note de Lange du 8 avril 1824». Voir annexes. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. En 1847 se trouvaient douze bronzes, soixante-huit marbres et une vingtaine de vases dans le jardin des Tuileries. Nettoyages des statues, deux mois avec 5 ouvriers. « Les piédestaux d'une vingtaine de statues des jardins sont dans un état indigne de cette belle promenade ».

694 Fernando Mazzocca, Paola Marini et Roberto de Feo., *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 septembre 2017-2 avril 2018, Marsilio/Electa, Venise, 2017, pp.156-169.

695 A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 179e séance aujourd'hui 16 vendémiaire an 7 [7 octobre 1798] ». Voir vol. III, Annexes.

696 *Magasin Encyclopédique*, Vème année, Tome 5, Musée Central des Arts, p. 112.

697A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 309e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 8 [8 janvier 1800] ». Voir vol. III, Annexes.

698 Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, ENSB-A ; I. F. A ; S. H. A. F., Paris, 1987, vol. 1. Année 1800 19 nivôse [9 janvier] et 21 germinal [11 avril].

699 Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, Année 1800, 7 vendémiaire [29 septembre].

En décembre 1800, les sculpteurs Chaudet et Lemot, aidés par l'architecte Percier, sont chargés de proposer un monument à élever sur la place des Victoires à la mémoire des généraux Desaix et Kléber et dont la composition devait faire entrer les *Chevaux*. Le monument final en l'honneur du général Desaix, mort d'une balle en plein cœur lors de la bataille de Marengo est terminé seulement en 1810 et inclura une obélisque antique de la collection Albani[700].

Finalement, après une proposition de Fontaine de placer les *Chevaux* « sur les piédestaux du soubassement de la colonnade du Louvre que l'on restaure pour en faire le Palais des Sciences et des Arts[701] », il est décidé, en 1802, qu'ils seront installés sur les quatre piédestaux des entrées latérales de la grande grille des Tuileries où ils demeurent jusqu'en 1808[702]. Leur dernière place dans Paris sera la composition du char surplombant l'Arc de Triomphe du Carrousel élevé sur un dessin de Percier et Fontaine et orné des sculptures dont les thèmes furent choisis par Denon. En 1815, ils furent, selon Fontaine, brutalement retirés de l'Arc du Carrousel et reprirent le chemin de l'Italie[703]. « Ils étaient arrivés couleur de bronze, et sont repartis dorés.[704] » Ainsi donc, l'aspect général des quatre *Chevaux* antiques aurait été modifié à Paris, mais s'agissait-il d'un vigoureux nettoyage ou avaient-ils été entièrement redorés ?

L'autre bronze emblématique de Venise, le *Lion*, dont l'origine serait étrusque, aurait été restauré en France avant 1802, car des dommages se produisirent à Venise lors de sa descente de la colonne, puis lors de son transport vers Paris[705]. Les ailes, la Bible et la queue se

[700] Voir vol. II, Corpus, p. 314. Daniela Gallo, « *Pouvoirs de l'Antique* », in. Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 317-329 et 439-443. Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *Beau comme l'antique, vrai comme la nature*, Nineteenth-Century French Studies, Vol. 35, No. 1, Sculpture et poétique : Sculpture and Literature in France, 1789-1859, UNP, 2006 pp. 36-51.

[701] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, Année 1800, 17 frimaire, [8 décembre].

[702] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, Année 1802, 17 nivôse [7 janvier]. 25 fructidor, [12 septembre] « Les chevaux de Venise ont été transportés sur les quatre piédestaux des grilles de côté à l'entrée de la cour des Tuileries. Leur pause et leur scellement exige des précautions et nous avons prié MM Lemot et Chaudet de surveiller l'exécution de ce travail. Nous espérons qu'il sera entièrement terminé dans les premiers jours du mois prochain. » Gravure de Claude-Louis Desrais (1746-1816), *Vue de la grande parade passée par le Premier Consul*.

[703] Fontaine, *Journal 1799-1853*, septembre 1815 « Les quatre chevaux antiques de Venise que l'on avait attelés au char de l'arc du Carrousel sont réclamés par les Autrichiens pour être replacé sur le portail de l'église de Saint-Marc à Venise. Un colonel autrichien était venu il y a quelques jours me demander de la part de l'Empereur de les lui livrer, et d'après le refus que j'avais eu ordre de faire, un ingénieur anglais assisté des pionniers de son régiment s'est chargé du travail. Le tout s'est passé militairement de nuit en brisant les pierres, arrachant les scellements, mutilant les deux Victoires en plomb qui devaient rester, et détruisant à dessein tous les ornements du char. »

[704] Anonyme, *La promenade aux Tuileries ou description historique de ce palais et des statues du jardin*, Peytieux libraires, Paris, 1827, pp.165-166. Voir aussi Antoine Quatremère de Quincy, *Sur deux lettres relatives aux Chevaux de Venise, l'une de Monsieur Mustodixi à Monsieur l'abbé Morelli, imprimée à Padoue en 1816 ; l'autre de Monsieur de Schlegel aux éditeurs de la Bibliothèque italienne, imprimée à Florence en 1816*, Journal des Savants, Paris, juin 1817, pp. 343-348

[705] Charles Casati, *Origine étrusque du lion de Saint-Marc (Venise)*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 35e année, n°4, 1891, pp. 261-262. *Journal des arts, des sciences et de littérature*, 6ème année, n° 357, 15 messidor an 12 [4 juillet 1804], Musée central des arts, pp. 65-66.

détachèrent. Il fut placé à Paris sur la fontaine faisant face aux Invalides. Le nom de Charles Stanislas Canlers peut-il être envisagé pour cette dernière restauration de bronze ? Canlers était dans l'atelier de Dejoux et en 1806-1807, c'est lui qui allait s'occuper, avec beaucoup d'ingéniosité, de la restauration de l'*Orant* de Berlin[706]. L'historien et critique Emanuele Antonio Cicogna (1789-1868) notait en 1815 qu'il avait été « traité Dieu sait comment » à Paris et qu'on « lui avait mis la queue entre les jambes en signe de mépris à l'égard de la grandeur vénitienne[707] ». Cette même année, le *Lion* enlevé sans précaution ni égard, subissait de nouveaux dommages ; les « Anglais [l'ayant] brisé en le laissant tomber de la hauteur du piédestal sur les bordures du bassin de la fontaine[708] ». Arrivé à Venise le 7 décembre 1815 en quatorze morceaux, sa réparation se ferait par un sculpteur de la Sérénissime.

De la Convention à la fin de l'Empire, l'antiquité est partout dans Paris. Les sculptures sont envisagées pour intégrer et décorer façades, jardins et places publiques avec des programmes cohérents. Dans les salles du Musée Napoléon, d'autres périodes vont rapidement être mises à l'honneur par Dominique-Vivant Denon. Suivant cette tendance, le restaurateur des antiques, Bernard Lange, remontera ou inventera avec splendeur un autre élément d'architecture, la *Cheminée* de la salle des Caryatides attribuée à Jean Goujon[709].

[706] Voir vol. II, Corpus, p. 264.
[707] Gennero Toscano, *Le lion de Saint-Marc est brisé : Millin et Venise*, in. Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie, actes du colloque sous la direction d'A.-M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti et G. Toscano, Paris, Institut national du patrimoine, 27-28 novembre 2008 et Rome, la Sapienza Universita di Roma, 12-13 décembre 2008, Rome, Campisano Editore, 2012, p. 475
[708] Fontaine, *Journal 1799-1853*, année 1815, 27 septembre.
[709] Voir vol. II, Corpus, p. 536. Jacques-Guillaume Legrand et Charles-Paul Landon, *Description de Paris et de ses édifices…*, seconde édition, 2 vol., Treuttel et Würtz, Paris, 1818, p. 293 « À l'autre extrémité de la salle, en face de la tribune, est une très belle cheminée, décorée de statues attribuées à J. Goujon : l'une représente Flore, l'autre Bacchus. Ces deux beaux ouvrages, restaurés par Monsieur Lange, sont rendus à leur première destination. Ils avaient été fait primitivement pour orner une cheminée dans la même salle. » Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, vol. 1, 1841, p. 457.

2) Restitution d'éléments de sculpture par les élèves architectes de l'Académie de France à Rome

a) Notions

L'édition de 1727 du *Dictionnaire* d'Antoine Furetière (1619-1688) dispose d'une entrée *Restaurer* définie, pour les sculptures, comme l'action de « remettre en son premier état une figure mutilée ». L'auteur poursuivait en indiquant que la plupart des statues antiques avaient été restaurées et souvent par les plus habiles des sculpteurs. Dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et d'Alembert, l'entrée *Restaurer* contenait une courte note relative aux sculptures qui reprenait la définition du *Dictionnaire* complétée de références de sculptures : « l'Hercule de Farnèse, le Faune de Borghèse à Rome, les Lutteurs de la galerie du grand-duc de Florence, la Vénus d'Arles qui est dans la galerie du roi à Versailles, &c.[710] » Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy naît à Paris en 1755 dans une famille de marchands drapiers anoblie en 1780. Se destinant d'abord à une carrière juridique, il entre en 1772 dans l'atelier de Guillaume II Coustou. Après sa formation dans l'atelier parisien, Quatremère fait son premier voyage d'Italie de 1776 à 1780. Il y visite Rome, Naples, Paestum et la Sicile. Après un retour en France, il engage son second voyage dans les années 1783-1784 et va se lier avec William Hamilton et par lui, avec Antonio Canova. Si Quatremère et Canova correspondirent tout au long de leur vie, René Schneider surestimait peut-être l'influence du savant sur le sculpteur en estimant qu'il l'avait déterminé à vouer son art à l'imitation de l'Antiquité et pris sur lui, ce que René Schneider considérait comme une autorité durable, dérivant presque en une collaboration[711].

Les entrées *Restauration* et *Restaurer* du *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy, dans son édition de 1832, annoncent le point de vue que le penseur avait

[710] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et d'Alembert, vol. 14 p. 193. Voir aussi : RESTAURATION, s. f. (Architect.) C'est la réfection de toutes les parties d'un bâtiment dégradé & dépéri par mal - façon ou par succession de tems, en sorte qu'il est remis en sa première forme, & même augmenté considérablement. Daviler. […] » « Réparer, (Sculpt.) une statue ou toute autre figure de fonte, c'est la retoucher avec le ciseau, le burin ou tout autre instrument pour perfectionner les endroits qui ne sont pas bien venus ; on en ôte les barbes & ce qu'il y a de trop dans les joints & dans les jets. » Le *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet et Levesque (1792), ignore le mot restauration. *Raccorder* s'applique aux tableaux, et *raccommoder* pour les sculptures.

[711] René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910. Talon-Hugon Carole, *« Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. 1755-1849 »*, in. Carole Talon-Hugon (dir.), *Les théoriciens de l'art*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2017, p. 541-546

mis en pratique au cours de sa carrière. L'entrée *Restauration* est associée au travail que fait l'architecte lorsqu'il envisage de retrouver l'ensemble, l'ordonnance, le plan et les élévations d'un bâtiment selon ses restes et ruines pour arriver à reproduire « la totalité d'une ordonnance, avec ses formes, ses rapports et ses proportions.[712] » En revanche *Restaurer* s'employait, davantage pour traiter de la sculpture et la définition de Quatremère est un véritable programme que le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts entendait imposer, et qui mérite d'être livré en intégralité :

> « Le mot *restaurer* est devenu fort usuel depuis l'époque où les arts ont refleuri, surtout en Italie vers le quinzième et le seizième siècle. Alors on se mit à rechercher, dans les ruines de Rome antique, et de quelques autres villes, les restes des statues mutilées, que des bouleversements successifs ont enfouies sous les décombres des édifices dont autrefois elles faisoient l'ornement. Presque tous ces ouvrages étaient de marbre, on s'occupa de leur rendre l'intégrité de leur première forme, en refaisant, avec la même matière, les parties dégradées et les membres qui leur manquoient. C'est ce qu'on appela *restaurer*. Dans le nombre infini de statues antiques reconquises sur la destruction et la barbarie, il s'en est trouvé très-peu qui n'aient eu aucun besoin d'être restaurées en quelque partie. L'art de *restaurer* demande un talent spécial et qui n'est pas commun, parce que rarement les artistes habiles et renommés s'y sont livrés. […] Depuis que le style de l'Antiquité est devenu plus familier, il s'est formé des hommes habiles, sinon à imiter, du moins à contrefaire, dans les restaurations, la manière ou si l'on peut dire la physionomie de l'antique.[713] »

Dans l'édition de 1832 ne se trouvait plus un passage extrait de la même définition dans la version du *Dictionnaire d'architecture* de l'*Encyclopédie méthodique* publié entre 1788 et 1825. Quatremère, qui s'inspirait peut-être de la dissertation de Christian Heynes (1729-1812) – et d'autres avant lui – sur les erreurs occasionnées dans l'explication des statues antiques par leurs restaurations, écrivait que rares étaient les restaurations en mesure de remplacer la perte du travail original et que certaines interventions avaient induit en erreur antiquaires et érudits[714]. Pour Quatremère, après la découverte de la *Vénus de Milo*, les interventions étaient trop souvent disproportionnées, « on a vu porter la manie de la restauration au point de refaire, non plus un membre à une statue, mais une statue entière à un membre de statue ou à un fragment de torse. Combien de fois encore, pour raccorder le nouveau à l'antique, n'a-t-on pas altéré et fait disparaître le travail original[715] ? » Quatremère faisait ensuite un parallèle avec les restaurations faites aux édifices antiques pour lesquels les conséquences des interventions exagérées étaient

[712] Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture : comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques... de cet art*, T. 2, Éd. A. Le Clère et Cie, Paris, 1832, T. 2, p. 375.
[713] Antoine Quatremère de Quincy, 1832, T. 2, pp. 375-376.
[714] Christian Heynes, *Sammlung antiquarischer Aufsässe*, II, Leipzig, 1779.
[715] Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture. Tome 3 , par M. Quatremère de Quincy, dédiée et présentée a monseigneur de Lamoignon, garde des sceaux de France,* à Paris, chez Panckoucke, libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins, MDCCCXXV, 1788-1825

de bien moins grande conséquence que lorsqu'il s'agissait de sculpture. Ce passage incluant les éventuelles erreurs que le maître d'œuvre des restaurations de sculpture pouvait causer aux études des antiquaires et savants.

En 1832, la *Vénus de Milo* était exposée remontée dans les salles du Louvre. Dans ce contexte, la position de Quatremère sur les restaurations des sculptures – désormais assez acquise – méritait-elle encore d'être mentionnée ? Le savant accentuait ensuite son propos, en s'appuyant sur le récent dégagement de l'Arc de Titus dont le projet de restauration datait des années 1810. L'architecte Jean-François-Julien Mesnager (1783-1864), prix de Rome en 1800 et pensionnaire de l'Académie de 1805 à 1810, avait, dès la fin de son cursus, la responsabilité des travaux que les Français avaient engagé à partir de 1810 : les temples de la Concorde, d'Antonin et de Faustine, de Vénus et Rome, la basilique de Maxence. L'architecte italien Giuseppe Valadier était associé à tous ces chantiers[716] et va, entre 1818 et 1821 et contre l'avis de Canova, superviser les travaux de l'Arc de Titus qui sera, selon les mots de Stendhal une fatale restauration, infamie commise sous le règne du bon Pie VII[717]. Quatremère, au contraire, louait la restauration de l'arc heureusement dégagé de tout ce qui l'obstruait et « fort sagement encore restauré dans ses parties mutilées ». Valadier incitait à ce que les restaurations montrent distinctement l'ancien et le nouveau en rétablissant ce qui manque sur le modèle des parties qui subsistent[718].

La seconde notion essentielle que développe Quatremère est celle de *restitution* en architecture. Au XVIII[e] siècle, les encyclopédistes donnaient à ce terme une définition essentiellement juridique, la restitution étant l'action de rendre une chose à celui à qui elle appartient[719]. Quatremère, au siècle suivant, reprenait d'abord la définition comme l'action ou l'idée de rendre ce que le temps ou toute autre cause a supprimé, avant d'en préciser le sens appliqué à l'architecture. La restitution serait donc « l'action ou l'idée de faire revivre certains

[716] Ève Gran-Aymerich, *Les chercheurs de passé 1798-1945, aux sources de l'archéologie*, CNRS édition, Paris, 2007, pp. 1271.
[717] Stendhal, *Promenades dans Rome*, préface de Michel Crouzet, édition de V. Del Litto, Gallimard, Folio Classique, 1997, pp. 254-255. Christopher Johns, *Canova and the Politics of Patronage in Revolutionnary and Napoleonic Europe*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, U.S.A., 1998, p.79. La position de Stendhal est strictement opposée à celles de Quatremère. Voir aussi Milovan Stanic, *Canova, une cristallisation esthétique...*, in. Daniela Gallo (dir.), *Stendhal Historien de l'art*, actes du colloque, Grenoble, 3-5 juin 2010 [organisé par le LARHRA, Laboratoire de Recherche Historique en Rhône-Alpes et le Musée de Grenoble], PUR, Collection Art & société, Rennes, 2012, p.90.
[718] Voir aussi l'édition en deux volumes : Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture : comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques... de cet art*, T. 2, A. Le Clère et Cie, Paris, 1832, T. 2, pp. 751. « Premièrement, on ne doit restaurer que ce qui existe de leurs débris, que dans la vue d'en conserver la tradition et les modèles, et la mesure de ses restauration doit dépendre au plus ou du moins d'intérêt qui y est attaché, ou du dégradé, délabrement où le monument est parvenu.»
[719] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et d'Alembert, vol. 14 p. 193.

ouvrages entièrement perdus et ravis par le temps » par le travail de la critique et de l'art, à l'aide des descriptions historiques et des observations des monuments semblables, afin d'en reproduire des images les plus fidèles possibles. *Restaurer* et *Restituer* sont donc deux termes aux portées différentes et dont l'application, en sculpture et architecture, est limitée pour le premier à une recomposition alors que la seconde est théorique, archéologique et historique. L'œuvre restaurée est complétée grâce aux restes et fragments conservés alors que l'œuvre restituée l'est « d'après les autorités qui sont retrouvées dans les descriptions »de Pausanias, Strabon ou Diodore de Sicile[720].

b) Restitutions et restaurations de sculpture

Outre les mémoires rédigés par le savant et mis en image, traitant du bouclier d'Achille, du char funéraire d'Alexandre ou le bûcher d'Héphestion à l'aide des descriptions des auteurs classiques, Quatremère proposa plusieurs études et dissertations sur des grandes œuvres disparues ou conservées, la plupart – sauf le *Mémoire sur la course armée et les oplotodromes* proposant une nouvelle interprétation du *Gladiateur Borghèse* – ayant une influence décisive, jusqu'au renouveau des études antiquaires. Dans son *Mémoire,* Quatremère tentait de démontrer que ce prétendu gladiateur serait un oplitodrome, un athlète se livrant à l'exercice de la course armée, et envisageait que le *Gladiateur* soit un *athlète sphalérite* et non un homme armé[721].

En 1812, quatre ans avant de faire le voyage à Londres et de découvrir les marbres du Parthénon, Quatremère présentait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sa proposition de *Restitution des deux frontons du temple de Minerve à Athènes*[722]. La présentation du savant avait été illustrée par un plâtre modelé par ses soins. L'édition de la *Dissertation* de 1829, agrémentée de planches, montrait le fronton occidental restitué par le dessin d'après les dessins faits par Charles Marie François Olier, marquis de Nointel (1635-1685) lors de son voyage à Athènes vers 1673-1674. La restitution du fronton oriental l'était grâce à une patère antique

[720] Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture. Tome 3,* 1788-1825.
[721] Antoine Quatremère de Quincy, *Mémoire sur la course armée et les oplotodromes, in. Recueil de dissertations sur différens sujets d'antiquité par M. Quatremère de Quincy...,* 1819, p. 69-126. *Gladiateur Borghèse,* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 527. Œuvre d'Agasias d'Éphèse, fils de Dosithéos exécutée vers 100 avt. J.-C. d'après un original grec du IV^{ème} siècle avt. J.-C. Marbre brisé en dix-sept morceaux lors de sa découverte à Nettuno, au sud de Rome vers 1609. La statue a été restaurée en 1611 par Nicolas Cordier. Voir : Brigitte Bourgeois et Alain Pasquier, *Le gladiateur Borghèse et sa restauration*, Paris, 1997. Alain Pasquier, *Le Gladiateur Borghese ou la gloire d'un soldat inconnu*, in. *D'après l'Antique,* cat. Louvre, Paris, 2000, pp. 276-277.
[722] Antoine Quatremère de Quincy, *Restitution des deux frontons du temple de Minerve à Athènes ou Dissertation pour servir à l'explication des sujets que la sculpture y avoit représenté ainsi qu'à la réfutation de l'opinion des anciens voyageurs, et de quelques critiques modernes […],* in. *Monuments et ouvrages d'art antique restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins […],* vol. 1 Paris, Renouard libraire, 1829, pp. 2-59.

conservée à Bologne. Elle envisageait aussi une nouvelle interprétation des figures placées au centre du fronton occidental, la dispute de Minerve et Neptune et donnait l'orient comme entrée principale du temple, ce qui emporta « l'adhésion de tous [723] ». Visconti et Canova encouragèrent Quatremère à se rendre à Londres voir les marbres du Parthénon, qu'il prenait alors pour de la « sculpture de bâtiment » et ce n'est qu'après avoir vu les moulages de Jean-Baptiste Giraud et de Canova qu'il se décida, en 1818, à entreprendre le voyage. La découverte de ces précieux restes lui ferait dire à son retour en France que « qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu » et surtout écrire sept lettres à Antonio Canova dont quelques passages traitent de la restauration et de l'étude des marbres antiques[724].

> « On blâme assez généralement ici l'usage de restaurer les statues antiques : il est vrai qu'on en a fait jadis à Rome un grand abus. Cependant je suis persuadé que jamais l'antique n'eût produit, sur le goût du public, l'effet qui s'est opéré depuis un demi-siècle, si tous les monuments de sculpture avaient été laissés dans l'état de mutilation où les artistes se plaisent souvent à les voir […].[725]»

Quatremère voyait dans l'étude et l'imitation de l'antiquité, l'origine et la seule possibilité du développement des beaux-arts. Pour lui, les restaurations avaient un intérêt didactique réel : en effet, l'œuvre lacunaire pouvait heurter un observateur non averti et était appréciable seulement des connaisseurs. En revanche, une œuvre restaurée était plus facilement abordable et de fait plus attirante[726]. Malgré cette posture, Quatremère ne perdait pas de vue l'aspect pittoresque des fragments et s'il était lui aussi sensible à la poésie des fragments, il n'oubliait pas ce qu'il considérait comme des dangers. Vue complétée, l'œuvre risquerait d'être prise pour ce qu'elle n'est pas, en la considérant achevée malgré ses amputations, ou en l'augmentant de toute la beauté que l'imagination seule était capable de lui prêter[727].

Pour ce qui est des restaurations de sculpture et leur iconographie, Quatremère prônait la cohérence et, à l'inverse de Lord Elgin, pouvait envisager la restauration sans qu'elle soit envisagée uniquement pour plaire au public d'un musée. « Lorsque la restauration

---

[723] Antoine Quatremère de Quincy, *Restitution des deux frontons[…]*, 1829, pp. 31-34. René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, Hachette, 1910, pp. 231-232. Ennio Visconti, *Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon, et de quelques édifices de l'Acropole d'Athènes […]*, Paris, Dufart Libraire, 1818, pp. 14-15.

[724] René Schneider, 1910, pp. 229-230.

[725] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du temple de Minerve à Athènes*. Par M. Quatremère de Quincy, Rome, 1818. Quatrième lettre, p. 140.

[726] Quatremère songe au « commun des hommes, qui étrangers au fond de l'art, à sa science et à sa pratique, veulent être pris par les yeux, et sont souvent rebutés de l'aspect incomplet d'une statue mutilée, que le temps a altérée encore dans le poli de la matière. » Antoine Quatremère de Quincy, 1818, quatrième lettre à Canova, p. 143.

[727] Antoine Quatremère de Quincy, 1818, deuxième lettre à Canova, p. 109.

n'endommage point le travail original, lorsqu'elle ne falsifie ni le sujet ni sa composition, par des additions mensongères, pourquoi se refuserait-on à en faire revoir dans leur ensemble des ouvrages qui tirèrent souvent de cet ensemble la plus grande partie de leur valeur et qui ne peuvent réellement plaire à tous les yeux, que par le complément de ce que les accidents du temps leur avaient enlevé[728] ». À l'inverse des frontons d'Égine, Quatremère, en se rangeant à l'avis de Canova, déconseilla toute restauration[729]. Ces sculptures devaient être considérées comme des objets d'étude, rares fragments originaux échappés aux mutilations successives et propres à remplir des lacunes dans l'histoire du goût[730]. L'autre argument avancé par Quatremère pour renoncer à une restauration était technique, stylistique. Il aurait aussi été simplement périlleux, pour un sculpteur, de se mesurer à Phidias et Quatremère avait en mémoire le projet de restauration du *Laocoon*[731].

Malgré ces considérations, les préoccupations didactiques de Quatremère ne pouvaient, on le devine, se satisfaire d'une seule exposition de fragments et lui-même affirmait à cette époque son désir de voir les marbres de Phidias retrouver leur intégrité dans des prototypes de plâtre, ou du moins un aspect proche de l'état dans lequel les Athéniens du Siècle de Périclès pouvaient le voir. Ainsi et selon lui, la restitution d'une des façades du Parthénon posséderait, l'avantage de replacer les sculptures dans leur contexte d'origine d'après un fac-similé de temple[732]. « La collection Britannique compte, au milieu de ces savants débris, sept à huit morceaux, auxquels il ne manque que peu de chose, que quelques extrémités et des détails, pour devenir des statues entières, des groupes complets.[733] » De cette remarque il conçoit l'idée d'une restauration sur des moulages en plâtre, ce qui revenait à la méthode utilisée par tous les restaurateurs de sculpture pour créer leur prototype et que le sculpteur Giraud expérimentait à partir de ses propres moulages. Surtout, Quatremère envisageait un nouveau concours de restauration des fragments du Parthénon, qui serait aussi un moyen d'étude, « à ceux qui voudroient en hasarder l'essai » à partir d'épreuves en plâtres et la démarche permettrait de « rendre à ces chefs-d'œuvre une sorte de vie, et cette valeur d'existence qui tient à l'idée d'une chose entière et finie.[734]»

[728] Quatremère de Quincy, 1818, quatrième lettre à Canova, p.82
[729] Quatremère de Quincy, 1818, quatrième lettre à Canova, pp. 82-83. « Je crois qu'on fait très-sagement, à Londres, de laisser ces ouvrages dans l'état où le temps et la destruction les ont transmis.»
[730] Quatremère de Quincy, Lettre première à Canova, p.17.
[731] Quatremère de Quincy, quatrième lettre à Canova, pp. 82-83.
[732] Quatremère de Quincy, 1818, première lettre à Canova, pp. 21-22.
[733] Quatremère de Quincy, 1818, quatrième lettre à Canova, p. 83.
[734] Antoine Quatremère de Quincy, 1818, quatrième lettre à Canova, p. 88.

En définitive, le projet de Quatremère ne sera pas réalisé, mais en 1818, il usera de toute son influence pour décider le gouvernement de l'achat de la métope de Choiseul-Gouffier, le *Centaure enlevant une femme,* achetée pour 26 400 Francs face aux enchérisseurs envoyés d'Angleterre et de Bavière, alors que le comte de Forbin, était « surpris que l'opinion attache une idée presque superstitieuse à... ce métope si fruste..., qui offre plus de traits de la barbarie des Turcs que du ciseau de Phydias[735]». Après l'achat, les marbres acquis par le Louvre sont immédiatement exposés par Clarac dans la Salle des Romains, non loin de la *Plaque des Ergastines*[736]. Ils seront finalement restaurés, complétés d'ajouts modernes très certainement en plâtre par Bernard Lange dans les ateliers du Louvre, avec le très probable assentiment – la direction ? – de Quatremère[737].

c) Règlements et jugements des travaux des élèves architectes de l'Académie de France à Rome

À Rome, le travail de l'architecte Charles Percier ayant laissé le plus grand souvenir, est son *envoi* du relevé – considéré comme une restauration par Ménageot – de la colonne Trajane établi durant dix-huit mois entre 1788 et le 20 janvier 1790, date du départ des dessins pour Paris[738]. Ce travail de dessin des pensionnaires architectes de l'Académie avait deux buts complémentaires : parfaire la formation des jeunes artistes au contact des grandes œuvres de l'antiquité et former une documentation de première main sur les plus importants édifices de Rome. Malgré les débats, ce n'est qu'à la fin du XVIII^{e} siècle que la liste des monuments fut établie. Dans ses *Lettres familières*, Winckelmann se préoccupait, pour les monuments antiques de Nîmes, de fixer l'état des bâtiments afin d'en documenter les ruines à venir[739]. La colonne Trajane fut assignée à Percier, qui souhaitait d'abord étudier l'arc de Triomphe de Septime Sévère, qui servira, avec l'arc de Constantin, de modèle à l'arc du Carrousel[740]. La vue de la

[735] Voir vol. II, Corpus, p. 388. A. N. O^{3} 1400. 1818, Achat des marbres de la collection Choiseul-Gouffier. Petit-Cuenot commissaire-priseur, note du comte de Clarac. Voir vol. III, Annexes. René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830),* Paris, Hachette, 1910, pp.234-235» Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 736.

[736] Marianne Hamiaux, *Les marbre de la collection Choiseul-Gouffier au musée du Louvre*, Avignon, 2007, p.95

[737] À ce jour, nous n'avons trouvé aucune source prouvant cette hypothèse envisagée au regard des positions de Quatremère sur les marbres du Parthénon et les restaurations des marbres d'Égine par Bertel Thorvaldsen.

[738] CDAFR, pièce n° 9007. Ménageot à D'Angiviller. Rome, le 22 juillet 1789.

[739] Johann Joachim Winckelmann, *Lettres familières de M. Winckelmann, seconde partie,* Amsterdam, 1781, p. 213. « Ces monumens se mutilent tous les jours, & c'est arrêter les ravages du temps que d'en donner un portrait fidèle accompagné d'une restauration appuyée sur leurs débris. »

[740] Entre 1802 et 1807, Pie VII fait effectuer des fouilles et restaurations à l'arc de Septime Sévère et au Colisée. Durant les décennies suivantes, les autorités pontificales accueilleront favorablement les études archéologiques désintéressées des monuments romains.

restitution de la colonne Trajane, moins ruinée que d'autres monuments, fera dire à l'archéologue Désiré Raoul-Rochette qu'il était « impossible de clore plus dignement l'histoire de l'ancienne Académie, ni d'inaugurer d'une manière plus heureuse l'avènement d'une nouvelle école. »

Au cours des premières années du XIX^e^ siècle débute un mouvement systématique de fouilles archéologiques à Rome auquel participent les élèves académiciens. « À l'aide de fouilles judicieuses, et le flambeau de l'art à la main, ces élèves courageux ont arraché à la terre jalouse qui l'enfermait dans son sein le secret de plusieurs de ces plans d'édifices admirables encombrés des gravois de leurs frontons brisés, et des débris de leurs colonnes tombées en ruine par la barbarie ou l'insouciance des peuples.[741] » En troisième année, l'élève devait relever un état contemporain du monument étudié et au cours de l'année suivante, une *restauration* ou restitution graphique était proposée. Les restitutions du XIX^e^ siècle tenaient aussi à la reconstitution, à la reconstruction et donc à l'invention des formes architecturales des édifices dont les vestiges étaient insignifiants ou même inexistants[742] ». Les exercices de restauration étaient donc des recherches, par les élèves architectes, d'un état originel du monument antique qui pouvaient emporter les élèves vers des conjectures arbitraires corrigées par les académiciens.

En 1778, est établi le premier règlement comportant l'obligation, pour les élèves académiciens de la classe d'architecture, de livrer des restitutions de monuments antiques. Si le monument était entier, l'exactitude et la précision seraient évaluées. En revanche, si le monument ne présentait plus que des masses « dépouillées des marbres et des ornemens et que l'élève ait à les suppléer et restituer », son travail serait « conduit par la pénétration et le jugement ». Ce qui se « trouveroit encore entier, même de moins important, sera dessiné avec exactitude pour donner à connoître autant qu'il sera possible par ces fragments, la vraisemblance de décoration et ornemens suppléés et restitués.[743]» Le règlement de 1787, auquel Percier et ses contemporains durent se conformer, remettait en cause ce modèle, car il était observé que les étudiants n'avaient pas de connaissances assez importantes pour restituer les monuments. L'Académie limita alors sa demande à des relevés précis des existants avant de demander aux élèves de quatrième année, entre 1799 à 1821, des dessins « géométraux » d'un monument antique d'Italie, dessinés d'après nature et dans son état exact. À ce premier relevé

[741] Rapport lu par Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) le 5 octobre 1816. Cité par Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz, *Les envois de Rome. Architecture et Archéologie*, Collection de l'École française de Rome n°110, École française de Rome, Rome, 1988, p. 173.
[742] Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz, 1988, p. 211.
[743] Rapport du 6 avril 1778 signé Moreau, Guillaumot, Peyre le Jeune. Cité dans : Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz, 1988, p. 19.

devaient être joints des dessins des restaurations du monument choisi, telle qu'ils les concevaient et un écrit sur son histoire et sa construction[744]. Ainsi, en 1810, Auguste Guénepin rédigea un mémoire sur la restauration de l'arc de Titus et en 1824, les fouilles et restaurations des thermes de Caracalla par Abel Blouet enthousiasmeront Quatremère qui fera publier le mémoire en 1827[745]. Le dernier règlement de l'Académie, en vigueur entre 1821 à 1948, obligeait les élèves architectes à produire une *restauration*, et un précis historique du monument[746].

Comme le rappelait Quatremère en 1830, une des études, « en architecture, pour la quatrième année du Pensionnaire, doit être la restauration de quelques monuments antiques, plus ou moins dégradé, travail par lequel le pensionnaire doit s'exercer à suppléer ce que la destruction a fait disparaître, soit avec l'observation des restes ou indications de l'édifice, soit avec les analogique de monuments semblables[747] ». Afin d'aider les élèves, le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts proposa en 1835 qu'un cours d'archéologie soit donné aux pensionnaires et celui-ci fut dispensé à partir de l'année suivante par un certain Hibly. Surtout, un peintre et un sculpteur étaient censés rapporter les difficultés rencontrées par les élèves architectes[748].

Les corrections de Quatremère étaient parfois abruptes et il était difficile aux élèves de s'affranchir de l'omnipotent Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, « forteresse de la doctrine[749] ». En juin 1830, Henri Labrouste, pensionnaire architecte, proposa une restitution du temple de Paestum critiquée par l'Académie. Le sculpteur Charles-Émile Seurre (1798-1858) était aussi sévèrement jugé vis-à-vis d'un groupe envoyé à Paris après restitution à la manière des architectes[750]. Devant le grondement des réactions, Quatremère estima que ses remarques tenaient « à une petite théorie qu'[il croyait] fondée sur la diversité des sujets convenables à chaque art, selon que la nature de chacun employe (comme par exemple la poésie) des moyens

[744] Rapport du 12 juin 1786 signé de Wailly, Trouard, Jardin et Pâris. Cité dans : Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz, 1988, pp. 27-28.
[745] *Restauration des thermes d'Antonin Caracalla, à Rome, présentée en 1826 et dédiée en 1827 à l'Académie des beaux-arts* par Abel Blouet qui sera nommé à la tête de la section architecture sculpture de l'expédition scientifique de Morée en 1828.
[746] Article 17. An 4ème année,
[747] Archives Villa Medici, carton n° 34 période Vernet, pièce n°44. Le 26 juin 1830, le Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Quatremère de Quincy.
[748] Archives Villa Medici, carton n° 37 période Ingres. Carton 37, lettres de Quatremère sur la création d'un cours d'archéologie. 21 mars 1836, création d'un cours d'archéologie par le professeur Hibly [?]. En 1838 sera prise la décision de maintenir ou non cette section. Archives Villa Medici, carton n° 37 période Ingres, pièce n° 193. 1837, Le Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Quatremère de Quincy.
[749] René Schneider, 1910, p. 241.
[750] Archives Villa Medici, carton n° 34 période Vernet, pièce n°44, 26 juin 1830, Le Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Quatremère de Quincy.

immatériels, ou (comme la sculpture dans son imitation) la matière elle-même, à représenter des idées abstraites, d'où il résulte que l'idée perd souvent tout son esprit en prenant un corps.[751]» Cette remarque, découlant de l'art poétique d'Horace et que Gotthold Éphraïm Lessing avait développé dans son *Laocoon* est fondamentale dans la pensée de Quatremère[752]. Un décalage avec la jeune génération des artistes s'installait. Quelques années plus tôt, à l'occasion de la correction du travail de restauration de Jean-Baptiste Lesueur (1794-1883), qui portait sur le forum de Trajan, Quatremère avait redonné des éléments pour mieux comprendre les attendus d'un exercice au fond basé sur l'empirisme :

> « Qu'est-ce qu'une Restauration ?
>
> C'est la conjecture la plus probable appuyée d'autorité, de la forme, de la figure et des proportions d'un monument, aujourd'hui en ruine, et de ce qu'il pouvait être au temps de sa splendeur : c'est aux recherches, aux études, à la sagacité de l'artiste à approcher le plus près de la vérité. C'est ce genre de travail qui fait connaître si l'architecte a profité de ses études sur les monuments antiques[753] »

Quelques exemples de corrections de restaurations permettent de faire penser que le travail des élèves architectes, pour ce qui est des éléments sculptés, confinait parfois à l'invention. François Villain, premier prix en 1820, pour sa restauration de la basilique d'Antonin Pie[754], et à défaut de données certaines sur les figures qui les décorent, sur l'inscription de la frise, sur les bas-reliefs du fronton et sur les figures qui le surmontent, aurait dû, selon Quatremère, s'inspirer « des monuments, bas-reliefx et médailles antiques, ou dans les ouvrages des auteurs anciens qui en traitent ». De même, reproche lui était fait de ne pas avoir suffisamment expliqué, dans son mémoire ce qui l'avait dirigé dans la composition de ses figures et de son bas-relief[755]. La méthode de *restitution* était donc celle du maître et les élèves devaient s'y conforter sous les aspects *archéologiques* et artistiques, et c'est ce que réussissait à allier Léon Vaudoyer (1803-1872) dans sa restauration du « beau fragments du frontispice de Néron[756] ».

---

[751] Archives Villa Medici, carton n° 34 période Vernet, pièce n°44, 26 juin 1830, Le Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Quatremère de Quincy. 23 janvier 1830, Le Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Quatremère de Quincy.

[752] Gotthold Éphraïm Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768).

[753] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin, pièce n°20 « Restauration du Forum de Trajan par M. Lesueur – 4e année […] 1824. »

[754] Rome, temple d'Antonin et Faustine, construit à partir de 141, transformé en église au VIIe s. (San Lorenzo in Miranda). Des fouilles sont entreprises sur le site en 1546, vers 1810 et par intervalles jusqu'en 1876.

[755] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°31« Rapport de la section d'architecture, à l'académie des Beaux-arts de l'Institut, sur les ouvrages envoyés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome pour l'exercice de 1824. […]et enfin, d'où est tirée l'inscription de la frise. DIVO. MARCU. ANTONINO. PIO. EX.S.C. »

[756] Restauration déjà entreprise en 1811 par Jean-Baptiste Débedan, prix de Rome en 1806. Voir Jean-Michel Leniaud, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, coll. Mémoires et documents de l'École des Chartes,

Pour « l'essai de restauration » de l'une des faces de l'arc de Septime Sévère par Jean-Louis Duc (1802-1879), élève de Percier ; Quatremère trouvait heureux l'ajustement des aigles en bronze qui, « d'après des conjectures de ce pensionnaire », devaient être placés au-dessus des colonnes[757]. Dans cette proposition, bien éloignée du monument original, Quatremère appréciait l'idée que la totalité de l'inscription puisse être vue alors que des statues la tronqueraient et « nuiraient également à l'unité du bel antique qu'elle occupe et qui est un modèle de grandeur et de simplicité[758]. » L'arc de Titus évoqué plus haut, qui avait été dégagé en 1822 et dont Luigi Valadier dirigea la fin de la restauration donna aussi lieu à des essais de restitution de la part des élèves architectes. Jacques-Félix Duban (1797-1870) envisagea que sur la clef de l'arc était originellement une figure de Rome triomphante. Pour Quatremère, le dessin de cette sculpture et des ornements de l'arc, malgré leur caractère d'invention, étaient « exécutés avec une perfection particulière », qui rendait très bien, « le vrai caractère de cette sculpture. » Le savant profitait de cette correction pour, à nouveau, rappeler une des attentes du travail des élèves. Bien que l'étude de la sculpture ne soit qu'un but secondaire aux travaux des élèves architectes, ces derniers devaient profiter de leur séjour romain pour étudier les modèles antiques, car un les ornements, bien ou mal exprimés, pouvaient « embellir ou défigurer un profil[759] ». Au sujet d'une autre restauration de Duban en 1827, celle du temple de Jupiter, Quatremère était moins enthousiaste vis-à-vis du travail de celui qui allait construire les nouveaux bâtiments de l'école des Beaux-Arts de Paris[760]. « Quoi qu'il ne reste rien de celui de Jupiter, et que celui de Junon présente encore trois colonnes et des chapiteaux en marbre […] il y a en fait tout à créer pour en faire la restauration. […] M. Duban a placé dans le fronton un médaillon en bronze représentant le simulacre de la divinité. » Sans donner son point de vue, le savant pensait que l'importance du temple demandait une autre décoration[761].

Les travaux des élèves sculpteurs étaient scrutés de même. James Pradier copiant un *Ganymède* antique était critiqué sur le choix du modèle de la sculpture à copier mais aussi sur l'absence d'initiative à refaire une tête d'un meilleur dessin, le modèle de tête restauré étant

n°61, Paris, Vol. 1 1811-1815, 2001, p. 94. Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°65. Léon Vaudoyer 1828. Voir vol. III, annexes.

[757] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n° 66 « M. Duc 2e année. […] ». Voir vol. III Annexes.

[758] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n° 66. Rome, arc édifié vers 203 ap. J.-C. À l'origine, un quadrige de bronze conduit par l'empereur et ses fils, couronnait l'arc.

[759] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°39, document signé Percier Quatremère de Quincy.

[760] David Van Zanten, *"Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840"*, in. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 37, n° 3 (Octobre 1978), pp.161-174.

[761] Archives Villa Medici, carton n° 30 période Guérin. Pièce n°73. « M. Duban 4e année. Temple de Jupiter. »

jugé médiocre[762]. Louis Petitot recevra un commentaire similaire au sujet de sa copie d'une *Muse* antique anciennement restaurée en *Cérès*. « M. Petitot, en la copiant, auroit pu lui substituer ses véritables attributs.[763] » D'autres élèves sculpteurs tels Henri-Joseph Rutxhiel ou encore Pierre-François-Grégoire Giraud (1783-1836), ami de Jean-Baptiste Giraud, recevront des commentaires similaires sur leurs travaux de copies de sculptures d'après l'antique[764].

Ainsi, restaurations et restitutions étaient essentielles pour le « chef d'école[765] » Quatremère qui tenait cet exercice pratique en haute estime, nécessaire à la pédagogie de l'Académie et à la formation culturelle des artistes autant que celle des amateurs. Si ses propres restitutions avaient marqué les milieux artistiques et savants et que ses disciples formaient une véritable cour, les premiers défenseurs du gothique s'organisent au début des années 1820 et les Salons de 1824 et 1827 verront se dessiner la victoire des romantiques. Le génie de Quatremère avait fait de l'Antique le goût de la Restauration et la révolution de 1830 sonnait le début de sa « défaite[766] ». Antique et idéal contre la copie de la nature étaient les principes de Quatremère qui donne sa démission de Secrétaire perpétuel de l'Académie en juin 1839. Les épreuves de restauration en architecture lui survivront et perdureront jusqu'aux premières décennies du XX^{e} siècle. Si le savant tenta d'imposer sa pédagogie aux artistes formés durant la première moitié du XIX^{e} siècle, son influence aura été peu importante sous l'Empire où, au Louvre, les antiquités étaient sous la garde d'Ennio Visconti. Toussaint-Bernard Émeric-David s'appuya sur le sculpteur Giraud pour écrire ses *Recherches sur l'art statuaire* et il est très envisageable de penser que Quatremère bénéficia, pour ses études, de ses relations avec Visconti, mais surtout avec Lange qui lui permit d'être au plus près des sculptures antiques exposées ou en cours de restauration. Quatremère n'avait-il pas été un des premiers à voir à Paris la *Plaque des Ergastines* encore encaissée avant son nettoyage[767] ? Lange et Quatremère étaient en estime mutuelle et de même sensibilité politique lorsqu'on pense au monument en

[762] Lille, palais des Beaux-Arts ? Archives Villa Medici, carton n° 23 période Thévenin. Pièce n°24 bis [1817-1818]
[763] Œuvre non localisée. Archives Villa Medici, carton n° 23 période Thévenin. Pièce n°25. Cérès, copie en marbre d'après l'antique par M. Petitot. Cette jolie petite statue antique qui fut restaurée avec l'intention d'en faire, on ne sait trop pourquoi, une Cérès, a été reconnue depuis quelques années par la confrontation qui en a été faite avec plusieurs figures antiques ajustées de même, pour avoir été une Muse. […] » Voir vol. III, Annexes.
[764] Archives Villa Medici, carton n° 23 période Thévenin. Pièce n°290. 16 février 1819 Le Secrétaire perpétuel de l'Académie au Directeur de l'École de France à Rome. Copies d'après l'antique.» Voir vol. III, Annexes.
[765] René Schneider, 1910, p. 364.
[766] René Schneider, 1910, p. 423.
[767] Brigitte Bourgeois, « *« Un peuple d'ombres ». Quatremère de Quincy et les couleurs de l'antique, au Louvre, vers 1800 »*, in La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée (XVIII^{e}-XIX^{e} s.), Paris, Techne, n°27-28, 2008, p. 162.

mémoire de la famille de la Rochejaquelein commandé en 1828[768]. Pour preuve de ces relations, le savant commanda au restaurateur du Louvre au moins deux autres monuments funéraires, celui d'Alexandre-Charles-Emmanuel de Crussol-Florensac, dit Bailli de Crussol et le cénotaphe à la mémoire de François-Pierre-Louis de la Motte-Baracé de Senonnes et de son épouse, morts guillotinés en 1794 et édifié en 1818 en l'église de Senonnes[769]. Sous la Restauration, la seule prise de position de Quatremère sera pour la *Vénus de Milo*, uniquement restituée bien qu'un prototype de restauration avait été envisagé par Lange, selon les ordres du comte de Clarac[770].

[768] Pour l'église de Saint-Aubin-de-Baubigné ? Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre du 28 mars 1828, n° inv.67-62-78.
[769] Alexandre-Charles-Emmanuel de Crussol-Florensac, Pair de France, mort en 1816. Cimetière du Père Lachaise, Paris (18e division 4e ligne U24). Voir correspondance Lange-Suau, lettre du 3 mai 1816 adressée à Jean Suau, M. P.D., n° inv. 67.62.60. Daniela Gallo, *Notice du saint Jean-Baptiste enfant (1821-1822)* par Canova, Galerie Trebosc Van Lelyveld.
[770] Voir infra.

3) Copies d'antiques, restaurées ou fragmentaires, dans le décor architectural.

a) L'exemple de Paris

Au XIX^e^ siècle, les architectes vont, dans quelques cas, insérer des copies de sculptures antiques ou de sculptures à l'antique dans les façades et décors intérieurs des édifices. Nous nous intéressent ici, à l'aide de quelques exemples, à l'utilisation de la statuaire antique et antiquisante dans les décors architecturaux néoclassiques.

Dès 1805 ont lieu d'importants travaux d'aménagement au sein de l'aile nord du palais des Tuileries. Une des grandes réalisations de Percier et Fontaine est la transformation, à partir de janvier 1806, du salon des Cent-Suisses en salon des Maréchaux. Comme la tribune de la salle des Caryatides au Louvre, dont les figures féminines avaient été sculptées par Jean Goujon vers 1550, Percier et Fontaine vont faire installer des reproductions des statues de Goujon pour asseoir un caractère neuf et antiquisant à cette ancienne salle de musique aux murs blancs, ornée de dix-huit bustes de généraux et douze portraits en pied des premiers maréchaux d'Empire. Formant un quasi-retable païen – le Concordat passé – au-dessous duquel étaient disposés les trônes impériaux. Les caryatides, bien que modernes, s'inséraient dans un décor à l'antique et devaient aussi rappeler le produit des conquêtes sur les arts déposé au Louvre voisin. Elles formaient un élément architectural aisément reproductible et peu onéreux, certainement par moulage en plâtre ou en carton-pierre, les travaux d'aménagement de la salle ayant duré moins de deux ans.

L'année 1806 voyait naître un autre projet, colossal, l'arc de Triomphe de l'Étoile, voulu par Napoléon I^er^ au lendemain de la bataille d'Austerlitz pour commémorer les victoires des armées de l'Empire. Le toulousain Jean-Arnaud Raymond, grand prix d'architecture en 1766 et architecte en chef du palais du Louvre depuis 1798 ainsi que son confrère Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811), lui aussi grand prix d'architecture furent mis en concurrence pour sa conception. Chalgrin, lauréat final, s'inspira de l'arc tétrapyle de Janus et de l'arc de Titus à Rome, ce dernier étant alors en pleine restauration[771].

[771] Isabelle Rouge, *Le chantier de l'arc de triomphe de l'Étoile à travers le fonds Jules-Denis Thierry de la bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Livraisons d'histoire de l'architecture, n°1, 1er semestre 2001. pp. 127-134. Éloi La Barre, *Projet d'un Arc de Triomphe, dont l'exécution avait d'abord été arrêtée pour l'emplacement de l'Étoile, […] d'après les dessins originaux de feu Jean-Arnaud Raymond, architecte, membre de l'Institut...*, Firmin-Didot, Paris, 1812, p. 9.

En 1823, Benoît Véro, installé rue Montesquieu, achète l'hôtel particulier construit par de Dreux d'Aubray à la fin du XVII^e^ siècle et, avec son associé Dodat, charcutier rue du faubourg Saint-Denis, le fait raser en 1823. Les deux hommes font alors, dans une affaire spéculative, édifier en 1826 le passage actuel qui reliait le Palais-Royal et les Halles de Paris. Le passage, sur quatre-vingt mètres de long, offrait un raccourci entre ces deux lieux très fréquentés et très en vue au XIX^e^ siècle, de nombreuses personnalités comme la tragédienne Rachel y occupant un logement dans les étages alors que le rez-de-chaussée est une enfilade de boutiques. Les deux entrées du passage, fermées par des grilles, sont encadrées de pilastres ioniques et couronnées de balcons. L'aménagement intérieur de la galerie donne l'impression d'une grande longueur par la trame diagonale de son carrelage noir et blanc et la faible hauteur du plafond, le tout renforcé par l'alignement des boutiques sur un strict plan horizontal. La façade ouvrant sur la rue du Bouloi est décorée de deux statues, chacune placée dans une niche du premier étage, qui annoncent à elles seules les activités intérieures du passage. Celle de gauche représente *Mercure*, dieu des commerçants et voyageurs et celle de droite est une copie du *Satyre au repos* de Praxitèle[772]. Le *Satyre* est aujourd'hui mutilé et a perdu, à une date inconnue, son bras gauche depuis le milieu du deltoïde et son avant-bras droit. Le copiste du XIX^e^ siècle, au vu du plan de coupe, avait certainement utilisé deux blocs de pierre pour réaliser la sculpture, la jointure se situant au niveau de l'épaule gauche du *Satyre*.

Si la copie moderne était fidèle au modèle antique, elle avait gagné une feuille de vigne pour couvrir la nudité qui heurtait la morale publique. En effet, en 1828, le ministère de la Maison du Roi rappelait à Alphonse de Cailleux (1788-1876), qui, en 1825, avait obtenu le secrétariat général des musées royaux, que la question du nu autrefois débattue entre artistes avait été tranchée par le pouvoir royal[773].

> « Depuis longtemps la morale publique est blessée par la complète nudité d'un certain nombre de statues placés dans les musées et les jardins […]. C'est donc rendre un véritable service à la société et aux beaux-arts que de voiler ce que ces modèles présentent de plus choquant. Il existe pour cela [...] un usage autrefois et qui ne peut nullement détériorer les statues : il consiste à fixer une feuille de vigne sur ce qui caractérise le sexe du sujet […][774] »

[772] Rome, musées du Capitole, copie romaine datée des années 130. Saisie en 1798 suite au Traité de Tolentino, exposée salle des Saisons au Louvre à partir de 1800, restituée en 1815. Connu par une centaine de réplique, rapproché d'une description de Pline l'Ancien, le *Satyre périboétos* de Praxitèle serait une sculpture en bronze créée vers 340-350 av. J.-C.

[773] Daniela Gallo, « *Pouvoirs de l'antique* », in. Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004, pp. 317-329

[774] A. N. 20140044/2. Le 4 mai 1828 « La maison du roi rappelle à M. de Cailleux de faire mettre des feuilles de vigne sur les nudités. » Pièce jointe : Note du 21 septembre 1824 « relativement à quelques statues dont la nudité heurte la morale publique. […] ». Voir vol. III, Annexes.

Si le *Satyre* est bien identifiable, le *Mercure* à qui une feuille de vigne ou de figuier a aussi été ajoutée, pose davantage de questions. Aucun *Mercure* ou *Hermès* antique conservé en France après 1815 n'est comparable à cette figure moderne. En revanche, il possède, dans son *contrapposto,* ses crêtes iliaques très marquées, son mouvement général, une ressemblance avec le *Bonus Eventus* du Louvre, mais surtout avec l'état Richelieu de la sculpture – *Mercurio* – avant sa restauration souhaitée par Visconti[775].

Se pourrait-il que cette sculpture ait été faite d'après un plâtre jeté sur l'antique après sa saisie sur la façade sud du palais de Richelieu et son arrivée à Paris vers 1800 ?

Non loin de là, au 136 de la rue Montmartre, se dresse un immeuble de six étages dont les cinq niveaux supérieurs sont ornés de copies de sculptures et bustes antiques. Bien que leurs tailles soient réduites et leurs aspects généraux, d'une qualité très inférieure aux modèles originaux, il est possible de reconnaître dans les deux niches du premier niveau deux sculptures, l'une de *Nymphe* portant un vase et l'autre *Hercule* ou un *Faune* jeune. Au niveau supérieur se trouvent un autre *Faune* musicien et une *Vénus* dans la pose de l'exemplaire Médicis conservé au musées des Offices de Florence, à la seule différence que celle-ci est couverte d'une draperie lui entourant les flancs, sa main gauche retenant le tissu. Plus haut, une *Nymphe* – Euterpe ? – se reposant sur une lyre ou cithare et un troisième *Faune* dont les génitoires sont dissimulées par une branche feuillagée provenant du tronc sur lequel le *Faune* s'appuie. Enfin, à l'avant dernier niveau et sous deux bustes d'*Apollon*[776] aux regards convergents, sont une figure dans la pose de l'*Apollon lycien* et une *Vénus au bain*. Cet immeuble à pan de bois a été construit sous la Restauration et illustre la typologie des immeubles de rapport construits à cette époque, avec un développement allant des espaces commerciaux au rez-de-chaussée, entresols puis habitations du plus au moins prestigieux[777].

À Paris, un autre immeuble dont la façade est décorée de statues est celui du 3 rue Soufflot. Ici aussi, des sculptures copiées sur l'antique sont placées dans des niches en cul-de-four. Dans le quartier des Batignolles, aménagé dans les années 1840 pour loger une population issue de la petite bourgeoisie, au 22 rue Biot, se dresse un immeuble de trois étages sur laquelle sont deux sculptures à l'antique, *Hébé* portant une aiguière et *Cérès* avec une couronne de fleurs. À l'étage supérieur deux bustes de *Pâris* et *Vénus*. Toujours dans le même quartier de Paris, au numéro 16 de la rue Lemercier se trouvent quatre sculptures installées dans les niches du premier étage de la façade. Sur la partie gauche de la façade sont *Hygie* reconnaissable – bien

[775] Voir vol. II Corpus, p. 178, *Bonus Eventus*.
[776] S'agirait-il de deux bustes symétriques de l'*Apollon du Belvédère* ?
[777] L'architecte de l'immeuble serait Jean-Alexandre Navarre père.

que la coupe ou le coq de sa main gauche ait disparu – au serpent s'enroulant autour d'un bâton et une *Vénus* s'inspirant de la *Vénus du Capitole* que le sculpteur aurait couverte d'une toge et dont un exemplaire se trouvait à Paris après l'achat de la collection Borghèse par Napoléon I[er] en 1807[778]. Sur la partie droite de la façade, l'état fragmentaire des sculptures rend plus difficile leur identification[779].

Cette mode architecturale fera florès puisque par exemple dans le sud de la France, à Cahors, existe un immeuble, certes moins exubérant, mais qui reprend les codes similaires aux constructions parisiennes. Sur la façade de l'immeuble du 49 boulevard Gambetta sont placées, aux deuxième et troisième étages, deux sculptures dans des niches dont le fond d'un rouge aujourd'hui passé devait rappeler le vermillon pompéien. L'organisation des sculptures est ici inversée, c'est une copie du buste d'*Alexandre le Grand en Hélios* augmentée d'un pilier hermaïque, lui-même placé sur un socle carré orné de palmettes, qui est installé à l'étage noble et non une sculpture en pied[780]. Si les copies et interprétations de sculptures antiques étaient réalisées par des praticiens souvent méconnus, à Toulouse, Louis-Alexandre Romagnési (1776-1852), sculpteur et restaurateur, mit son talent au service du jeune architecte Urbain Vitry (1802-1863) pour la décoration de la maison Lamothe située au 57 de la rue des Filatiers. Entre 1824 et 1826, Vitry avait été chargé du réaménagement de la place de la Trinité et, à cette occasion, une fontaine – la première bénéficiant de la nouvelle alimentation en eau venant du château d'eau – avait été installée au centre la place[781]. Vers 1825-1827, Vitry est chargé de la construction de la maison Lamothe lors des travaux d'alignement de la rue des Filatiers. C'est le même sculpteur, Romagnési, élève de Pierre Cartellier, qui réalisa les trois naïades de bronze de la fontaine et les sculptures de *Pomone* et *Mercure* en carton-pierre de la façade du bâtiment. Bernard Lange est peut-être l'artiste qui mît en relation Romagnési et Vitry. Les deux sculpteurs avaient travaillé à la décoration de l'aile nord de la Cour Carré du palais du Louvre, Romagnési étant chargé des représentations de l'*Histoire* et de l'*Éloquence* quand Lange sculptait la *Logique* et l'*Éloquence.* Romagnési, comme Louis-Pierre Deseine, participa aux restaurations des sculptures du portail Sainte-Anne de la cathédrale Notre-Dame de Paris en 1818[782].

[778] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 316.
[779] Pourrait-il s'agir d'*Antinoüs* et d'une *muse* ?
[780] Rome, Musée du Vatican, Palazzo Nuovo, n° inv. MC 732. *Alexandre le Grand en hélios*, copie romaine d'après un original hellénistique des III[e]-II[e] s. av. J.-C.
[781] Une fontaine jumelle existe à Perpignan sur la place Bardou-Job. La fontaine a été offerte par le baron Hippolyte Desprès, maire de la ville entre 1818 et 1827 et inaugurée le 30 octobre 1831.
[782] Alain Erlande-Brandeburg, *Le saint Marcel du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris : sa « dérestauration »*, Revue du Louvre, n°3, 1985, p. 178.

Vers 1865, Gustave Doré, le « plus illustre des illustrateurs[783] » dont la mère Alexandrine Doré avait hérité un hôtel particulier à Paris au 73 de la rue Saint-Dominique, correspondant au numéro 7 aujourd'hui, et lui-même agrandi en 1849, fît édifier un atelier ouvrant aujourd'hui sur le numéro 27 de la rue Bellechasse. Le premier étage du bâtiment n'est pas sans rappeler un temple antique, quatre pilastres dont les deux centraux soutiennent un fronton. Au-dessus d'une tête couronnée sont les initiales G. D. de l'artiste. Sous la corniche et entre chacun des pilastres sont, à gauche et à droite de la sculpture centrale, deux bas-reliefs.

La *Plaque des Ergastines* avait été restaurée et complétée dans les ateliers du Louvre, sous la direction de Lange avant 1821[784]. Le bas-relief de gauche représente deux personnages, des Héros ou Archontes à rapprocher de la frise du Parthénon conservée à Londres[785]. Le bloc numéro VI de la frise est très dégradé. Sur les personnages initialement sculptés, seuls des bras, parties de torse et péplos nous sont parvenus. L'épaule droite du personnage central sur le bas-relief antique et les plis du péplos du dernier donnèrent assez d'éléments au restaurateur pour qu'il restitue un ensemble très lacunaire. Celui sur le côté droit montre les trois premiers personnages de la *Frise des Panathénées*. Ces personnages ne sont, hors contexte, que des éléments décoratifs de l'architecture. Leur caractéristique est d'être sculptés entièrement complétés, tels que gravés dans l'ouvrage du comte de Clarac[786].

Pourquoi montrer sur la façade de son atelier deux parties de bas-reliefs, l'un conservé à Londres et l'autre à Paris ? Outre une probable admiration de Doré, pouvait-il y avoir un lien avec sa propre clientèle principalement établie sur les deux rives de la Manche ? Sans concours ni malice, Doré avait détourné le rêve de Quatremère.

À quelques rues de là, au 4 de la rue Paul-Louis Courrier dans le même quartier qui attirait les artistes au milieu du XIX^{e} siècle, se dresse un bâtiment qui, avant transformations, aurait, selon le *Dictionnaire historique des rues de Paris* de Jacques Hillairet, abrité l'atelier d'Ingres entre 1827 et 1829[787]. Sur la façade droite du bâtiment, sous la corniche annonçant la toiture est un bas-relief sur lequel on dénombre onze personnages. Il s'agit aussi de la *Plaque*

[783] Philippe Kaenel, *Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883)*, In. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 66-67, mars 1987, Histoires d'art, pp. 35-46.
[784] Voir vol. II, Corpus, p. 391. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 825 (Ma 738)
[785] Voir vol. II, Corpus, p. 540. Londres, British Muséum, *Héros ou Archontes*. Bloc VI de la frise est du Parthenon, vers 447–433 av. J.-C.
[786] Clarac, 1826-1853, détail de la planche 211, n°35.
[787] Manuel Charpy, *Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914*, Histoire urbaine, 2009/3, n° 26, p. 43-68. DOI : 10.3917/rhu.026.0043. URL : https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-43.htm. Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Éditions de minuit, 1963, 2 vol.

des Ergastines restaurée, mais ici les trois figures de gauche ont été dupliquées à la droite, certainement dans le seul but d'équilibrer la composition d'ensemble.

Les très nombreux aménagements de Paris réalisés durant la Restauration, puis tout au long du XIX^{e} siècle, repoussant les limites de Paris au mur des Fermiers généraux jusqu'à l'enceinte de Thiers, donna la possibilité à des promoteurs de créer des logements pour la bourgeoisie. Le néoclassicisme, longtemps très présent en architecture, s'accorda avec la sculpture qui était son ornement le plus intime et qui rappelait palais et jardins prestigieux[788].

[788] Voir Laure Dalon, *« La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois »,* in. *Bourdelle, sculpteur architecte*, in. Livraison d'histoire de l'architecture, n° 12, deuxième semestre 2006, p. 9–19.

Conclusion première partie

Du XVII^{e} au XIX^{e} siècle, l'activité de restauration des sculptures évolua avec le goût et les connaissances des commanditaires, qu'ils soient collectionneurs, savants ou conservateurs. Certains sculpteurs tels François Girardon, vont restaurer des marbres à la marge de leur profession alors que d'autres, parmi lesquels Bartolomeo Cavaceppi, en feront carrière. Antoine-Denis Chaudet et Pierre Cartellier eurent chacun l'opportunité de répondre à des commandes de restauration de sculptures, bien que la pratique tende à se professionnaliser en France et alors que chacun d'eux trace sa propre carrière d'artiste. Bernard Lange, qui demeura à Rome entre 1777 et 1792, travailla dans l'atelier d'Albacini et comme journalier à l'Académie avant d'ouvrir son propre atelier de sculpture. C'est durant ces années qu'il se familiarisa – dans une bien moindre mesure que Cavaceppi – à la pratique lucrative de la restauration et du commerce des œuvres d'art. Son retour en France et son installation à Paris coïncidèrent avec le projet de créer une école de restauration des œuvres d'art dont la section de sculpture serait dirigée par lui. La sculpture est l'art qui s'insère avec le plus de facilité dans les jardins et les architectures. Après le départ des antiques de Marly et de Trianon, si les plus grandes œuvres entrèrent au Louvre, les *Muses* et *Sénateurs* anciennement installés dans les jardins furent insérés dans le nouveau décor de la façade du château des Tuileries. La Révolution, la création du Musée Central, la présence de nouveaux acteurs et de nouvelles méthodes allaient moderniser cette ancienne pratique d'ateliers.

II DEUXIEME PARTIE : INSTITUTIONS ET MARCHÉ

Introduction

Après une première partie consacrée aux sculpteurs, le deuxième axe interroge le musée et le commerce des antiques à Paris. Une première question se pose rapidement : si un atelier de restauration est souhaité par les premiers administrateurs du Musée Central des Arts, dans quel état se trouvaient les marbres antiques à la fin de l'Ancien Régime ? Comment Louis XVI et sa cour voyaient les sculptures de Versailles ? Étaient-elles blanches et immaculées dans les jardins et exemptes d'éclats dans la Galerie des glaces ?

Au Louvre, les ateliers de restauration et celui des marbres en particulier évoluent depuis leur création. Nous essaierons de présenter leurs différentes organisations et leur constante adaptation aux arrivées de sculptures à exposer, leurs déménagements, leur économie, leur personnel, leurs fournisseurs ainsi que les techniques employées par les statuaires et marbriers. L'approvisionnement en marbre, qui posa rapidement problème, sera aussi étudié. Entre Paros et Saint-Béat, où se fournir ?

Si des collections célèbres comme celle de Quentin Craufurd ou celle du comte d'Orsay étaient présentes en France avant la Révolution, qu'en était-il sous l'Empire et la Restauration ? Dans quelle mesure les particuliers pouvaient-ils faire appel à des restaurateurs de marbres antiques ?

A. Le musée

1) L'état des marbres antiques dans les collections royales au XVIII^e siècle

a) Hardy et les Rousseau

Drouilly, Granier, Girardon, Hardy et Mazière intervinrent régulièrement pour restaurer et compléter des sculptures antiques, fragmentaires ou mutilées, que Louis XIV avait rassemblées à Versailles ; mais d'autres ouvriers, praticiens, sculpteurs travaillèrent aussi à maintenir les sculptures antiques et modernes en bon état. À la fin de sa vie, Jean Hardy (1653-1737) travailla à plusieurs réparations des sculptures du parc. Pour exemple, en mai 1730 et après avoir fait « des trous de 6 pouces pour y mettre des goujons scellés en plomb[789] », Hardy remettait, mains et mèches de cheveux à certaines figures, hélas non identifiées, du groupe d'*Apollon servi par les nymphes*, alors installé dans la Grotte de Thétis. La même année, en juillet, Hardy intervenait pour une importante restauration qui pourrait concerner une *Livie* antique, aujourd'hui perdue. Duprez, en 1786, ne décrivait qu'une seule sculpture antique au pourtour du Bosquet de l'Étoile dont le bras droit avait été « anciennement rapporté[790] ».

Dans ces conditions, le casque mentionné dans la main de *Livie* par Hardy serait-il un attribut de l'empereur Auguste son époux ?

Le casque aurait-il été transformé en masque au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle ?

> « Relèvement et restauration d'*une figure* de marbre du Bosquet de l'Etoile qui avait été jetée au bas de son piédestal, laquelle a eu le bout du bras avec la main cassée, où il a fallut faire des trous de trépans pour y mettre des goujons capable de soutenir la main avec le casque qu'elle tient et l'avoir coulé en plomb aussi bien que la tête de la figure […] remasticage du bout du nez et refaire en plâtre tous les doigts du pied droit.[791] »

[789] A. N. O[1] 1763/A/3. 31 mai 1730. Mémoire de restauration de Jean Hardy.
[790] A. N. O[1] 1763/A/3. « Mémoire de sculptures faites pour le service de Roi dans les jardins du château de Versailles par l'ordre de Monseigneur le duc d'Antin. » A. N. O[1] 2087 « Sculptures du château et jardin de Versailles. M[r] Duprez 30 avril 1788. […] Bosquet de l'Etoile […] Pourtour dudit Bosquet […] Livie femme d'Auguste ». Voir vol. III, Annexes. Localisation actuelle inconnue. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly […]*, à Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1717, vol. 2, p. 165. Pinatel, 1963, p.44
[791] A.N. O[1] 1763/A/3. Copie conforme 1281/5/6. Mémoire de sculptures faites pour le service de Roi dans les jardins du château de Versailles par l'ordre de Monseigneur le duc d'Antin. 7 juillet.

Toujours en juillet 1730, Hardy travaillait à la restauration d'un *Faune antique* posé à l'entrée du Bosquet du Dauphin reconnaissable comme le *Faune grec Mazarin* pour lequel il créa « une branche de pampre toute entière pour cacher la nudité », recréa le pied droit qu'il posa sur un sabot de plomb[792].

Quel pouvait être l'effet visuel produit par la juxtaposition du marbre blanc, tirant probablement vers le gris du fait de son maintien en extérieur et le plomb lui-même sombre ?

Les marbres étant nettoyés régulièrement, les compléments de plomb subissaient-ils un traitement chimique les éclaircissants, tel le blanchissement à l'huile utilisé à Marly sur les six groupes d'enfants portant des vases[793]?

En 1736, à la suite de la mort du duc d'Antin, et peu avant celle de Hardy, un certain Pajot était chargé par Philibert Orry, successeur du duc d'Antin comme directeur des Bâtiments du roi, « de faire toutes les restaurations des doigts, nezs autres de cette espèce, du nettoyement des figures, bustes et bases.[794] » Pajot utilisait, pour le nettoyage des sculptures en marbre, une solution composée de savon noir et d'esprit de sel d'Angleterre, soit de l'acide chlorhydrique. Selon les rapports et mémoires, il apparaît que ses principaux travaux portent sur les sculptures des fragiles plombs des bassins[795]. Au monument de la *France triomphante* du Bosquet de l'Arc de triomphe sur lequel était intervenu Hardy, Pajot refaisait en 1741 un faisceau d'armes, un groupe de flèches, une queue de lion, soixante-douze feuilles de laurier et dix fleurs de lys[796]. Il travailla aussi en 1742 à la réfection et à la consolidation de l'ensemble du groupe du *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, au Bassin de Cérès[797].

Jules-Antoine Rousseau (1710-1782), succède à Pajot pour l'entretien des figures et vases du parc. Rousseau avait été élu membre de l'Académie de Saint-Luc en 1753 comme sculpteur et celui-ci connaissait Versailles puisque son père, Alexandre Rousseau dit de Corbeil avait participé au décor sculpté de la chapelle royale sous le règne de Louis XIV. Jules-Antoine Rousseau avait aussi été engagé pour faire un vase en « marbre d'Égypte, ou verd moderne »

---

[792] Voir vol. II Corpus, p. 456. A. N. O^1 1763/A/3. 17 juillet 1730 : « Hardy a fait restaurer le figure du *Faune antique* posé à l'entrée du Bosquet du Dauphin […] ». Voir vol. III, Annexes.

[793] Vincent Maroteaux, « *De Versailles à Marly. Le plomb dans le décor sculpté des jardins* », in. *Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles*, Versailles, n°12, 2009, p. 146

[794] A. N. $O^1$1763/A/3 Maison du Roi (1748-1752). Année 1749.

[795] Vincent Maroteaux, 2009. pp. 135-150.

[796] Versailles, parc du château, fontaine en plomb est due à Jean-Baptiste Tuby, Antoine Coysevox et Jacques Prou, 1678-1684. Voir A. N. $O^1$1790. Année 1741 : « Mémoire de la sculpture en plomb qu'il convient de faire pour les réparations de l'Arc de Triomphe du Jardin de Versailles. […]Au trophée de la *France triomphante* :« Un faisceau d'armes […] un groupe de flèches [...] une queue de lion […] 72 feuilles de laurier d'environ 18 pouces de long […] 6 branches et 10 fleurs de lys ».

[797] A. N. $O^1$1790. Année 1742 : Versailles, parc du château, groupe par Lambert Sigisbert Adam, 1736-1740. Année 1743 : Mémoire des ouvrages de sculpture faits […] au Bassin de Cérès. « Armatures de la sculpture […] soudures sur toute la sculpture » par Pajot.

dont le pendant était sculpté par Simon Mazière[798]. En 1749, le marché de l'entretien des figures actait que seraient refaits « aux dépenses de l'entrepreneur toutes les parties mutilées […] comme doigts, nezs et autres légères restaurations et dont les marbres lui seront fournis par le roi ainsi que les crampons, goujons de fer et de cuivre[799] » et plusieurs restaurations de sculptures en marbre étaient engagées dès l'année suivante du côté du Parterre Nord et aux statues adossées à la palissade de clôture du Bosquet de l'Arc-de-Triomphe[800].

En juillet 1779, alors que le rocher du Bosquet des Bains d'Apollon était en chantier – accaparant le marbrier sculpteur Boucher qui avait participé aux réparations des sculptures de la cour du château – Louis XVI, lors d'une promenade « sur les travaux du jardin » annonça son plus grand contentement.

> « Le rocher des Bains d'Apollon surtout a paru l'intéresser singulièrement il l'a examiné dans le plus grand détail et en est sorti on ne peut plus satisfait. Le roy a parût seulement étonné qu'on fût si longtemps à réparer les groupes du bassin de Latone d'autant mieux qu'il a remarqué que ce bassin a été un des premiers faits par rapport à la maçonnerie aux marbres[801]».

Les sculptures de plein air, livrées aux intempéries et aux affres du temps, devaient sans cesse être réparées. En 1779, Jules-Hugues Rousseau dit l'Aîné (1743-1806) et Jean-Siméon Rousseau de la Rottière (1747-1820) qui avaient pris la succession de leur père en 1777, allaient être suppléés par Casanna dans les réparations des figures du jardin[802]. Celui-ci ne donnant pas satisfaction, il est proposé que Boucher travaille aux réparations des sculptures avec un traitement de 2400 livres pour les jardins de Versailles et 600 livres pour Marly, retirant une partie de leur emploi de nettoyage des sculptures aux Rousseau. « Les conditions de cet entretien seront au reste que tout ce qui est petites parties, comme nez, doigts, oreilles y seront compris, mais s'il y en a fait de plus considérable, comme une main, un bras, un pied, de tête, alors ce sera l'objet d'un mémoire par Heurtier que je ferai examiner et approuver par le premier

[798] Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly* […], à Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1701, p. 164.
[799] A. N. O[1] 1763/A/3. 1749
[800] A. N. O[1] 1790. Le16 juillet 1750, « Etat des statues, piédestaux et vases du jardin de Versailles dont les joints et fils des marbres exigent d'être mastiquées et les parties mutilées ou tronquées qui ont besoin d'être restaurées. » Voir vol. III, Annexes.
[801] A. N. O[1] 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. Versailles le 13 juillet 1779, lettre de l'architecte Jean-François Heurtier, architecte (1739-1822) au comte d'Angiviller. Voir vol. III, Annexes. Voir aussi Pierre de Nolhac, *Histoire du château de Versailles*, Émile-Paul Frères éditeurs, Paris, 1918, pp. 175-176.
[802] Jules-Hugues dit Rousseau l'Ainé désigné comme dessinateur et premier sculpteur des Bâtiments, Chambre et Cabinet du comte d'Artois puis en 1779 comme sculpteur des Bâtiments de la Reine. Jules-Hugues et son frère Jean-Siméon dit Rousseau de la Rottière sont désigné en 1774 puis qualifiés en 1780 de peintres et décorateurs de la Reine. Un décor peint en vente à Paris le 28 novembre 2018, SVV Coutau-Bégarie, lot n°227.

peintre des ouvrages d'art.[803] » Cette décision causa l'ire des deux frères dont le travail était réduit aux parties d'architecture et aux vases décorés de bas-reliefs et qui réclamèrent à partir de 1783 la somme considérable de 21 000 livres arriérés de paiement, avant qu'un nouvel accord ne soit pris en 1785 entre les frères et le Comte d'Angiviller[804].

Les évènements naturels, pluie, gel et tempête étaient à l'origine de la plupart des dégradations des sculptures. Les arbres étaient aussi une source de menace pour les sculptures du parc. L'abbé Pierre-Charles de Nolin (1717-1796), directeur de la pépinière du faubourg du Roule et contrôleur des pépinières royales recherchait avec Heurtier en 1791, au sujet des sculptures du Bosquet du Labyrinthe des « précautions à prendre pour garantir les statues des jardins de Versailles de taches noires que l'humidité leur occasionne. » Ils convenaient alors de « supprimer les branches qui sont sur les statues, afin que l'eau qu'elles reçoivent ne puisse pas s'égoutter sur elles.[805] » Sur les célèbres tableaux d'Hubert Robert *L'entrée du Tapis vert à Versailles* et la *Vue du Bosquet des bains d'Apollon*, exposés au salon de 1777, le groupe de *Castor et Pollux* par Antoine Coysevox et la tête de *Milon de Crotone* par Pierre Puget sont peints dans les tons de gris sans qu'il s'agisse d'ombre portées. Le peintre a-t-il voulu montrer de manière réaliste la véritable couleur des marbres vers 1775[806] ?

Les animaux causaient eux aussi des dommages aux plantations du parc et aux sculptures. En 1785 une biche était à l'origine de « différents dégâts en broutant les fleurs des parterres aussi que la charmille et en y faisant des trous, comme aussi se jetant dans le bassin de Neptune dont elle ne peut ensuite se retirer qu'en montant sur les groupes.[807] » Parer « aux accidents qui peuvent résulter de la liberté donnée aux animaux qu'on met en pâture dans les

[803] A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. Versailles le 17 septembre 1779, non signée [le comte d'Angiviller ?], à Heurtier. Voir vol. III, Annexes.
[804] A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. Les deux frères Rousseau au Comte d'Angiviller, Versailles, le 3 juillet 1783, lue le 20 mai 1784. A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Le 15 janvier 1785, […]. Voir vol. III, Annexes.
[805] A. N. O^1 1791. Lettre signée de l'abbé Nolin, Paris, le 15 février 1791. Ces plantations devaient s'être déroulées dans les années 1753-1772 [?]. Voir aussi Felice Olivesi, « *Les regarnis de Versailles et de Trianon à travers vingt commandes aux Pépinières du roi (1753-1772)* », in. *Bulletin du Centre de recherche du château de* Versailles [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 19 novembre 2012.
[806] En 1788, Dejoux note les réparations à envisager aux deux sculptures. A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime. « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787. […] Dans le courant de l'année 1788. Savoir […] Milon les morceaux de rapport du lyon les déplacer et remettre en place, en réparer des joins, et du Rocher en plainte a remettre en place, l'anneau de sa coupe à rapporter. Castor et Pollux la Flamme du flambeau que la statüe tient de sa main gauche à déplacer, et à remettre en place, refaire le bout des flammes, le doigt de la petite statüe à reformer, qui est sur l'autel à rapporter et un bout de doigt à reformer. » Hubert Robert *L'entrée du Tapis vert à Versailles* et la *Vue du Bosquet des bains d'Apollon*. Versailles, musée, n° inv. MV 775 et MV 774. Salon de 1777 : « Deux vues des Jardins de Versailles, dans le temps qu'on en abattoit les arbres. Ces deux Tableaux ordonnés pour le Roi, ont 7 pieds de large, sur 1 et demi de haut. »
[807] A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. Versailles, le 11 juin 1785, lettre anonyme à l'écuyer de la Reine. « ces petits désordres car sûrement vous sentez qu'ils ne sont pas susceptibles d'être tolérés dans des jardins comme ceux de Versailles. »

allées[808] » de la pièce des Suisses, « dans la prairie et avenues voisines[809] » était aussi un nouvel enjeux dans le parc de Versailles dont les murs avaient été modifiés au bénéfice des villages limitrophes et enclavés dans le parc. Enfin, les promeneurs, habitants des villages voisins, ouvriers, ouvrières et raccrocheuses étaient surveillés tandis que les lingères et blanchisseuses étaient priées de s'éloigner des pièces d'eau où « le spectacle désagréable de tous les haillons qu'on vient à laver[810] » fit envisager au comte d'Angiviller de faire inscrire sur des petites plaques de fer blanc placées sur des poteaux aux endroits les plus fréquentés du parc des avis interdisant d'y laver le linge ou d'y déverser des immondices[811]. Durant les dernières années de présence de la famille royale à Versailles, les dégâts commis aux sculptures du parc poussèrent également d'Angiviller à légiférer en défendant « de toucher aux statues, figures, vases des jardins avec des cannes et des bâtons, comme aussi, et à plus forte raison, de monter sur les piédestaux[812] ».

Si de profondes transformations des jardins avaient eu lieu sous le règne de Louis XVI par la replantation complète des jardins pendant l'hiver 1774-1775, les sculptures antiques et modernes installées dans la galerie des Glaces et dans les bosquets extérieurs n'étaient pas excessivement soignées.

En faisant intervenir Duprez et Dejoux, d'Angiviller n'envisageait-il pas, malgré l'absence de moyens et alors que la Révolution grondait, de faire restaurer les sculptures afin de faire renaître la splendeur du parc de Versailles ?

---

[808] A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Lettre du comte d'Angiviller ?

[809] A. N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. « Le 24 mai 1787, signé d'Angiviller. De par le Roi et Monsieur le Comte d'Angiviller, Directeur et Ordonnateur Général des Bâtiments, Jardins, Arts, Académies et Manufactures royales, Grand voyer de la Ville de Versailles. […] Enjoint au Prévost des bâtiments du roi et aux gardes de veiller exactement à l'exécution du présent ordre. »

[810] A.N. O^1 1791 « Versailles, le 15 O^{bre} 1788 Rapport au Sergent de la garde du jardin de Versailles du 14 O^{bre} 1788. Marie Sauger, fille couturière en lingerie âgée de 47 ans natif d'Orléans, demeurant chez le S^r. Jouie rue Berthier. Élisabeth Dessinge fille couturière en robe âgée de 25 ans natif d'Abbeville en Picardie demeurant au Caffée [illisible] rue St. Honoré à Paris. Les deux arrêtées le 21 mai 1789 à 9 heures et demie et remises à la Prévôté de l'hôtel pour avoir été trouvé raccrochant dans le jardin. » A.N. O^1 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. « À Versailles, le 24 mai 1787 ». Voir vol. III, Annexes.

[811] A.N. O^1 1791 « Le 24 mai 1787, signé d'Angiviller. De par le Roi et Monsieur le Comte d'Angiviller, Directeur et Ordonnateur Général des Bâtiments, Jardins, Arts, Académies et Manufactures royales, Grand voyer de la Ville de Versailles. » Voir vol. III, Annexes.

[812] A.N. O^1 1791 Ordonnance royale, non datée, vers 1786-1789 « De par le Roi et M. le Comte d'Angiviller […] Sur ce qui nous a été représenté, que, depuis que l'abord de la plus grande partie des Jardins de Versailles a été livré au Public par la suppression des palis placés pour favoriser la nouvelle plantations, quelques personnes y ont commis des dégâts […]. » Voir vol. III, Annexes.

b) Duprez et Dejoux

Du sculpteur Duprez on sait peu de choses. En 1785-1786, il travaillait à la restauration faite aux deux têtes de cerfs de part et d'autre d'une des grilles de la cour des Marronniers pour laquelle il avait utilisé de la pierre de Saint-Leu[813]. Durant les mêmes années, il rédigea, à la demande du comte d'Angiviller, un état indicatif des restaurations qu'il jugerait « nécessaires aux sculptures des châteaux et jardins de Versailles[814] ».

Claude Dejoux, dont la carrière est davantage connue, livrait en 1787 trois mémoires, le premier sur les « Statües, Bustes, thermes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent le jardin des thuilleries[815] » ; le deuxième sur les « Statuës, Bustes, Thermes et Vases de marbre, ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements, jardins de Versailles et de Trianon[816] » et le dernier sur les « groupes, Statües, Bustes, Termes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements et jardin du Château de Marly »[817]. Ces mémoires, dont la mise en œuvre est improbable à la veille de la Révolution au moins en raison de leur coût – 99 342 Livres pour le mémoire de Dejoux à Versailles – rendent un instantané précis de l'état des sculptures antiques et modernes des collections royales à la fin de l'Ancien Régime. Comment Louis XVI voyait-il les antiques de Versailles et de Marly ?

Dejoux, dans son rapport de 1788 prenait l'exemple symptomatique d'une sculpture de *Guerrier* placée dans les jardins de Trianon au bout de « l'Allée neuve du coté du Nord » pour démontrer l'état général des marbres. Il « y auroit beaucoup à faire : il est restauré en plomb comme beaucoup d'autres statuës » et la surface du marbre – si ce n'est l'œuvre dans son ensemble– en était « désagréable à l'œil[818]». L'état des antiques installés dans les salles du château était, à moindre mesure, similaire. Dans la galerie des Glaces, des morceaux de draperie

[813] A. N. O[1]1805 pièce n°23. Voir vol. III, Annexes.
[814] A. N. : O[1]2087 « Etat et Mémoire des entretiens annuels et des restaurations qui sont à faire aux Grouppes, Statues, Thermes, Vases ornés de Bas-reliefs. Le tout en marbre qui décorent l'intérieur du Chateau et le parc de Versailles ordonnés par Monsieur Le Comte d'Angiviller directeur et ordonnateur Général des Batiments du Roy, Jardins, Arts, Académies et manufactures Royales, Gouverneur de Rambouillet. Sous l'inspection de Monsieur Heurtier, architecte du Roy au S[r] Duprez sculpteur de Sa Majesté dans le courrant de 1785 et 1786. » Voir vol. III, Annexes.
[815] A. N. : O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, aux groupes, Statües, Bustes, thermes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent le jardin des Thuilleries, ordonné par Monsieur le Comte d'Angiviller […], dans le courant de l'année 1788. » Voir vol. III, Annexes.
[816] A. N. : O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787. aux Groupes, Statuës, Bustes, Thermes et Vases de marbre, ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements, jardins de Versailles et de Trianon ordonné par Monsieur Le Comte d'Angiviller […]. Dans le courant de l'année 1788. » Voir vol. III, Annexes.
[817] A. N. : O[1] 2087 « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, aux groupes, Statües, Bustes, Termes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements et jardin du Château de Marly, ordonné par Monsieur le Comte d'Angiviller, […] dans le courant de l'année 1788. Voir vol. III, Annexes.
[818] A. N. : O[1]2087, Dejoux, 1788. Voir vol. III, Annexes.

s'étaient détachés de la *Vénus d'Arles*[819], le bout de l'orteil du pied gauche et un doigt de la main gauche manquaient au *Bacchus de Versailles* et des manques mineurs existaient aux autres antiques de la galerie[820]. En revanche, la description des restaurations à envisager à l'*Artémis* dite *Diane de Versailles* est éloquente et révèle un état très proche de celui gravé par Mellan en 1669 alors que la sculpture était encore au palais des Tuileries[821].

> « Diane… l'orteil du pied gauche à rapporter, et le doigt a reformer, les bois du cerf, et une oreille a remettre en place, le goujonner, une jambe a rapporter et l'autre a remettre en joint des morceaux de draperie à rapporter et d'autres à réparer au ciseau.[822] »

Cet état permet de comprendre les parties que Lange et Giosi refirent à la *Diane* dans l'atelier des sculptures du Louvre entre mars et décembre 1801, restauration pour laquelle le sculpteur et le tasselateur reçurent les félicitations des membres du conseil du Musée Central des Arts[823]. À l'occasion de la présentation de la statue dans les salles du musée, un rédacteur du *Journal des arts* louait une restauration, « exécutée avec art et intelligence […] sous la surveillance des Sculpteurs et du citoyen Visconti », qui s'était concentrée sur la biche et la tunique de la déesse[824]. Le torse de l'*Uranie* antique, une copie romaine d'un original grec d'époque classique, avait au moins été complété d'une tête due à Girardon – sinon entièrement créée par lui – avant son placement dans le galerie des Glaces. Dejoux note qu'elle se trouvait dans un bon état général en 1788, bien que des réparations ou des retailles au ciseau à plusieurs

[819] A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. « Salon de la Grande Galerie en entrant par le Salon de la Guerre ». *Vénus d'Arles,* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma439.
[820] *Bacchus de Versailles*, Versailles, n° inv. MV 8618. A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. « Vers le milieu de la Galerie dont quatre statuës dont deux de chaque côté Germanicus [Paris, musée du Louvre, n° inv. 1207]… le pouce un doigt de la main gauche a rapporter, ainsi qu'un morceau de draperie. Une Vénus [de Smyrne, Versailles, n° inv. MV 8645]… a la main droite un doigt à rapporter et les bouts des doigts des pieds a reformer au ciseau, et un morceau de draperie a rapporter. Une Dame Romaine [Versailles, n° inv. MV 9049]… deux bouts des doigts des pieds et des draperies à reformer. […] A l'Extrémité de la Grande Galerie. Atenant l'entrée du Salon de la paix sont deux statues placées chacune des côtés de cette entrée. Une Vestale [Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma918 n°325 inv. de 1810]… un morceau de draperie a rapporter audessus du genoux gauche. Uranie [Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma444 n°104 inv. de 1810]… plusieurs draperies a refaire au ciseau. » Le mémoire de Duprez est moins détaillé. A. N. : O[1] 2087, « Sculptures du château et jardin de Versailles. M[r] Duprez 30 avril 1788. […] Sous l'inspection de Monsieur Heurtier, architecte du Roy au S[r] Duprez sculpteur de Sa Majesté dans le courrant de 1785 et 1786.[…] Salon de Vénus. Cincinnatus… en bon état. Statues de la grande Galerie en entrant par le Salon de la Guerre. La Vénus d'Arles… un bout de draperie de 8 pouces de long a refaire. Bacchus… un doigt de la main gauche a refaire. Vers le milieu de la Galerie sont quatre autres statues de chaque coté Germanicus… un doigt a la main gauche a refaire Vénus… un doigt a la main droite a refaire Une dame Romaine…en bon état Diane… au pied gauche le bout du pouce a refaire. A l'extrémité de la Galerie sont encore deux statues de chaque côté. Une Vestale… un bout de draperie de 2 pouces a refaire. L'astrologie… en bon état. » Voir vol. III, Annexes.
[821] Voir vol. II, Corpus, p. 70. *Diane de Versailles*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 589.
[822] A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. Voir vol. III, Annexes.
[823] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 519[e] séance, aujourd'hui 28 frimaire an 10 [19 décembre 1801]. » Voir vol. III, Annexes.
[824] *Le Journal des arts, de littérature et de commerce* , n° 192, p. 432, 30 Ventôse an X [21 mars 1802,].

draperies soient envisagées[825]. Entre 1798 et 1803 Visconti écrivait : « Salla d'Apollo […] Urania con il volume, cippolla, testa e mano destra moderna con parimente, il braccio manco marmo greco con il braccio destro moderno ». La *Muse* comme le *Cincinnatus* qui avait été acheté par Louis XIV en 1685 pour Versailles, passèrent par l'atelier des restaurations du Louvre avant d'être installés dans les salles du Musée Central des Arts[826].

Dans l'Orangerie du château, le *Louis XIV* de Martin Desjardins était encore « en bon état » en 1788, mais durant la Révolution, le portrait en pied du monarque allait être dénaturé et le visage du roi remplacé par celui de Brutus – Lucius Junius Brutus, fondateur légendaire de la République romaine, dont la mort avait été mise à l'honneur lors du concours de l'Académie en 1793[827]. Le rétablissement du portrait de Louis XIV est envisagé vers 1814-1815 et le sculpteur Jean-François Lorta (1752-1837) est chargé de sa conception d'après le portait exécuté par Bernin[828]. À ses côtés se trouvait l'*Isis*, considérée comme une *Reine d'Égypte* en 1722 alors qu'en 1788, Dejoux et Duprez ne la voyaient que comme une statue « de pierre de touche » pour laquelle des restaurations devaient être faites à la draperie et à la main gauche. Ennio Visconti lui redonna l'identité de la déesse avant 1817[829].

---

[825] *Espérance* ou *Uranie*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma444 ; n°104 inv. de 1810. N. : O[1] 2087. *Op.Cit.* Rapport de Claude Dejoux de 1788. Voir vol. III, Annexes. Ennio Quirino Visconti, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la Galerie des antiques du musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, 1800. Visconti notait au n° 132 que « la tête et les bras [de l'*Uranie*] sont restaurés par Girardon, le bras gauche était bien indiqué par le pli de la draperie qui est traité avec beaucoup de goût. » Alexandre Maral, 2015, p. 166.

[826] *Uranie*, Ennio Quirino Visconti, *Notice*, 1803, n°132 Uranie, salle de l'Apollon. « Le bras gauche était bien indiqué par les plis de la draperie qui est traitée avec beaucoup de goût. »*Cincinnatus*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 83. BnF, Papiers de Visconti. NAF 5979 Musée Français Fol. 78 « Salla di Laocoonte Cincinnato, cippollo, braccio manco e mano destra moderna con parte della gamba destra » Voir Ennio Quirino Visconti, *Notice*, An 9, n°100 « Jason, *dit* Cincinnatus » A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. Une restauration postérieure en 1846 : A. N. 20140044/42 [Ancien A16] 23 octobre 1847. Note sans signature : « réparer le bout de doigt de pied de la statue de Cincinnatus n°170. Ce morceau est chez M. Jousselin. » A.N. 2014 0044/44 1846 à 1847, ordres donnés à de Bay par le comte de Cailleux 23/10/1847 […] Réparer le bout du doigt de la statue de Cincinnatus n°170. » Voir vol. III, Annexes.

[827] Philippe Bordes, « *Lucius Junius Brutus. Un projet d'exposition au musée de la Révolution française (Vizille) »*, in. *Dix-huitième Siècle*, n°27, 1995, L'Antiquité, pp. 285-292. Antoine Denis Chaudet avait sculpté un buste de Brutus pour la cour intérieure et du Palais des Consuls en mars 1800. Son nom peut-il être avancé comme auteur de cette transformation ? A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4. « 332[e] séance, aujourd'hui 5 germinal an 8 […]». Voir vol. III, Annexes.

[828] Versailles, musée du château, n° inv. MR 1836. Alexandre Maral, *L' « Estat présant des figures » (1686), première description des sculptures des jardins de Versailles après l'installation de la cour : un document inédit* In. Bibliothèque de l'école des chartes, 2012, tome 170, Versailles. *De la résidence au musée Espaces, usages, institutions XVII[e]-XX[e] s.*, Études et documents réunis par Fabien Oppermann, p. 63 et p. 96. A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Ancien AL S16 Restauration, réparations Paris, 20 mai 1816 Devis approuvé par Pradel. A.N. Ancien A.L. S30. Lorta, dossier du sculpteur. Le 3 novembre 1815 : Demande de marbre par Lorta pour la restauration du *Louis XIV*. A. N. O[3] 1436 Maison du roi, exercice 1817. Matériel. Ancien A.M.N. V16/1. Paris, le 30 septembre 1814. Voir vol. III, Annexes. Anne-Marie Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermot, Elaine Williamson, 1999, pièce n°3302 du 15/12/1814. Denon au marquis de Cubières.

[829] Voir vol. II, Corpus, p. 249. *Isis* de Versailles, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma3621. A. N. : O[1] 2087, 1788, Dejoux et O[1]2087, 1785-1786, Duprez. Voir vol. III, Annexes.

Claude Dejoux, dans son *État des réparations* des sculptures, propose à celui qui devait être son premier lecteur, certainement le comte d'Angiviller, de le suivre dans les jardins de Versailles et détaillait les interventions aux statues du parc qu'il projetait. « On entre dans le Parc par le vestibule qui est à l'extrémité de la Cour de marbre, à l'extrémité des Galeries que l'on traverse avant de se rendre aux parterre d'Eau » et bientôt se trouvent les « Statues de l'allée royale au tapis verd du côté du nord » où menaçait le *Jupiter de Smyrne* dont le foudre était à regoujonner, tout comme l'étaient beaucoup de morceaux de sa draperie et des fissures à remastiquer[830]. Le *Jupiter de Smyrne* sera, lui aussi, restauré dans les ateliers du Louvre après son déplacement à Paris en 1800.

Au bord du bassin d'Apollon, du côté du nord, se trouvait un « Sénateur romain » connu aujourd'hui sous le nom de *Sénateur de Langres* qui nécessitait d'importantes restaurations au cou, aux mains et bras que le sculpteur Masson réalisa avant son placement sur la façade du palais des Tuileries donnant sur le jardin[831]. Parmi les douze sculptures placées entre le Bassin d'Apollon et le Canal le long des palissades de Charmilles, seul l'*Orphée* de Pierre Franqueville (1548-1615) n'était pas antique[832]. Du côté du nord, Duprez dénombrait sept statues dont cinq antiques et deux modernes. Les sculptures étaient tellement « dégradées et fracassées » qu'une mention spéciale allait être présentée « une autre fois » par Dejoux[833]. Duprez envisageait des réparations aux draperies et mains d'un *Sénateur romain*[834], d'*Auguste*[835], d'*Antinoüs*[836], de

[830] Voir vol. II, Corpus, p. 276. *Jupiter de Smyrne*, Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 13. A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, « 300[e] séance, […] 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799] » « 337[e] séance […] 3 Floréal an 8 [23 avril 1800]» Voir vol. III, Annexes.

[831] Voir vol. II, Corpus p. 133, *Sénateurs des Tuileries*. Le *Sénateur de Langres* est la première sculpture en haut à gauche de la gravure publiée dans Adèle Prudhomme, *Promenades aux jardins des Tuileries* […], Paris, Nicolle, libraire, 1818, pl. n°5.Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma3522. Sculpture en marbre du II[e] s., à Versailles entre 1684 et les premières années du XIX[e] s. Maral, Milovanivic, 2012, p. 64. A. N. : O[1] 2087, 1788, Dejoux.

[832] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1858. Exécuté à Florence vers 1598. A. N. : O[1] 2087, 1785-1786, Duprez. « 3[e] Orphée, statue moderne… Les cinq doigts de la main gauche à refaire ». A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. Voir vol. III, Annexes. Pinatel, 1963, pp. 27-30. Confusion possible, un second *Titus* dont la description correspondrait davantage : A. N. : O[1] 2087, 1785-1786, Duprez. « Pourtour du Bassin d'Apollon Sept statues antiques [côté sud] L'empereur Titus… une portion de bouclier de 18 pouces de haut sur 3 pouces 6 lignes de large plus audit Bouclier un autre morceau de 6 pouces sur 5. La poignée de l'Epée. Le pouce de la main gauche et celui du pied droit, cinq morceaux a refaire ». Voir vol. III, Annexes.

[833] A. N. : O[1] 2087, 1785-1786, Duprez. A. N. : O[1] 2087, 1788, Dejoux. Voir vol. III, Annexes.

[834] Antique, voir Pinatel, 1963, p. 28. A. N. : O[1] 2087, 1785-1786, Duprez. « 1[ere] un Sénateur romain… deux doigts a la main droite à refaire, ensuite quatre morceaux de draperie de 2 pouces un de 7 pouces un de 6 pouces plus trois autres morceaux deux de 8 pouces et un de 3 pouces. »

[835] Voir vol. II, Corpus p. 35. Non localisée, n°417 inv. de 1810. Clodius Albinus ? *Empereur* des Tuileries ? voir Pinatel, 1963, p. 33. A. N. : O[1] 2087, 1785-1786, Duprez. « 2[e] L'empereur Auguste… un morceau de manteau de 14 pouces de long sur 7 pouces de large plus a la cotte d'armes deux morceaux un de 7 pouces. L'autre de 4 pouces sur 4 pouces, plus sur la poitrine un bout de ruban de 5 pouces, aux L'ambrequins un autre morceau de 2 pouces »

[836] Placé à la fin du XVIII[e] s. ? Pinatel, 1963, p. 28. A. N. : O[1]2087, 1785-1786, Duprez. « + 6[e] Antinoüs… Le pouce et le doigt index de la main gauche a refaire plus a la main droite un doigt trois bouts de draperie depuis 5 pouces jusqu'à 6 pouces de long »

Titus[837] dont la main droite sera refaite dans les ateliers du Louvre et à une statue dont le sujet n'est pas connu[838]. Aujourd'hui et après un passage au Louvre, seule la *Junon de Smyrne* se trouve dans le parc de Versailles[839]. *Messaline voilée portant Britannicus* alors tellement ruinée qu'elle était « en danger de tomber faute de plinthe » et six autres statues antiques dont l'*Auguste* et le *Titus* avaient été sélectionnées pour le Musée Central sans que la plupart puissent aujourd'hui être identifiées avec certitude[840].

Dans la Salle des Marronniers étaient huit bustes de marbre face à face sur deux rangs et quatre sculptures dont deux placées sur des socles en marbre du Languedoc[841]. À l'exception de deux sculptures, une *Muse*[842] et une *Dame romaine*[843] restaurées en 1821 par Lorta, tous étaient, par erreur, considérés comme antiques par Dejoux et Duprez[844]. Ces deux dernières sculptures étaient très détériorées au niveau des mains et des têtes. Il est difficile de déterminer à laquelle des sculptures les travaux de restauration de Dejoux étaient destinés[845]. Au Bosquet de la Colonnade, l'*Apollon Lycien* alors dit *de Smyrne* avait perdu sa main droite, son bras gauche et était défiguré par un manque de marbre au niveau de la mâchoire[846].

Plus au nord, au Théâtre d'eau, le buste de *Junon* provenant de Besançon – à proximité duquel se tenait le terme de *Jupiter* – était en mauvais état lorsque les commissaires du Musée Central le choisirent pour Paris[847]. Un morceau du nez manquait et le complément du XVII^{e} siècle se détachait du fragment antique. À peu de distance étaient exposés les deux *Faunes* dits *Grec* et *Romain* antiques provenant de la collection du cardinal Jules Mazarin[848]. Ces marbres,

---

[837] Voir vol. II, Corpus p. 135. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1067 n°295 inv. de 1810. A. N. : O^{1} 2087, 1785-1786, Duprez. « 7^{e} L'Empereur Titus […] »

[838] Pinatel, 1963, p. 28. Statue de *Femme* ? A. N. : O^{1} 2087, 1785-1786, Duprez. « 4^{e} + transposition a faire une statue dont le sujet n'est pas connu. »

[839] Voir vol. II, Corpus p. 480.

[840] *Messaline voilée portant Britannicus*, voir vol. II, Corpus p. 102. A. N. : O^{1} 2087, 1785-1786, Duprez « Pourtour du Bassin d'Apollon […]. » A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 300^{e} séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799] » Voir vol. III, Annexes.

[841] Pinatel, 1963, p. 35.

[842] Voir vol. II, Corpus, p. 462. *Femme drapée, Vestale*, copie romaine d'après un original grec du IV^{e} s. av. J.-C.

[843] Voir vol. II, Corpus, p. 497. *Femme drapée, Vestale*, dite *Faustine*, d'après un original grec du IV^{e} s. av. J.-C.

[844] A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. « Salle des Marronniers huit bustes antiques […] » A. N. : O^{1} 2087, 1785-1786, Duprez « La salle des Marronniers cette salle est ornée par huit bustes et quatre statues antiques […]».

[845] A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux. « Salle des Marronniers […] Une Muse…. […].»

[846] Voir vol. II, Corpus, p. 27. A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux. « Colonnade […] L'Apollon près la colonade du côté du couchant. […] » *Apollon de Smyrne*, *Apollon Lycien*, copie romaine d'un original grec, l'*Apollon* exposé au Lycée d'Athènes, attribué à un sculpteur grec du IV^{e} s. avt. J.-C., Praxitèle ou Euphranor. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 928 MR 79.

[847] Voir vol. II, Corpus, p. 207. *Buste de divinité féminine*, dite *Junon de Granvelle*, II^{e} et XVII^{e} s. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 768. A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux.» *Jupiter de Versailles*, Terme. Torse du II^{e} s. d'après un modèle du V^{e} s. av. J.-C. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 768. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 300^{e} séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 (…) [29 janvier 1799] Dans le Bosquet du Théâtre d'Eau près la Pièce du Dragon Une tête de Junon colossale trouvée suivant Piganiol à Besançon » Voir vol. III, Annexes

[848] Voir notice *Faune Grec* vol. II, Corpus, p. 456.

faisant paire, étaient en possession de Mazarin au moins depuis 1639 alors qu'il demeurait à Rome au palais Cornaro[849]. En 1661, le *Faune grec* était installé dans la galerie haute du palais Mazarin à Paris et en 1665, Colbert achetait pour 3000 Livres, les deux « satyres ou faunes » pour le compte du roi Louis XIV. Dejoux décrivait le *Faune romain*, reconnaissable à ses cymbales « à rapporter », comme très morcelé et auquel manquait le nez, le menton, des doigts et morceaux des pieds[850]. Son pendant flûtiste, dit *Faune Grec*, était ruiné. Ses deux bras étaient à rapporter au niveau des épaules, les fragments devaient être réassemblés et des compléments refaits au visage, aux pieds, à la semelle et aux cuisses.

Dans le jardin des Sources ou bosquet des Goulettes avait été placée avant 1783 une *Atalante* antique qui était longtemps demeurée dans les jardins de Marly depuis son déménagement du palais des Tuileries à la fin du XVII^{e} siècle. L'*Atalante* avait été acquise à Rome par Mazarin avant, comme les deux *Faunes*, de suivre le cardinal dans son palais parisien en 1653 où elle demeura jusqu'à son achat par Colbert pour Louis XIV. Selon Piganiol de la Force, l'*Atalante* aurait d'abord été restaurée à Rome par François Duquesnoy[851]. Si le nom du restaurateur romain n'est pas confirmé, c'est vraisemblablement à cette époque que le fragment d'une *Diane* –le corps et la tête sont antiques– aurait été restauré en *Atalante*. Dans les demeures royales, Claude Bertin (mort en 1705) serait intervenu sur le marbre en 1694 avant son placement au bosquet de Marly où il resta jusqu'aux premières années du XVIII^{e} siècle lorsqu'il est remplacé par une copie exécutée par Pierre Lepautre (1659-1744)[852]. En 1786, Duprez notait que l'*Atalante* était antique et anciennement restaurée. Les cinq doigts de la main gauche et à la main droite, deux bouts de rouleau devaient être refaits[853]. Dejoux, toujours plus disert, annonçait un ouvrage considérable et des interventions bien plus conséquentes. La sculpture devait être intégralement démontée pour être redressée, ce qui laisse penser que les goujons de fer placés à Rome ou peu après son arrivée en France ployaient ou s'étaient oxydés. Les

[849] Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs (1602-1661),* RMN, Notes et Documents des musées de France, n°34, Paris, 1999, p. 53 et 316. Pinatel, 1963, p. 47.
[850] *Faune romain Mazarin*, Paris, musée du Louvres, n° inv. Ma4876. Depuis 1960, en dépôt au Musée national de Varsovie, n° inv. MND 2210. A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux. « Un Faune… le nez et le menton a rapporter le pouce et un doigt ? et une cimbale de la main droite a rapporter […] » Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, *Versailles et l'antique*, Artlys, Paris, 2012, p.51. Voir notice *Faune Grec* vol. II, Corpus, p. 456. *Faune grec Mazarin*, *Faune dansant* du groupe, dit de *l'Invitation à la danse*, II^{e} s. ap. J.-C. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MR 1917 (MV 7959). A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. « Un Faune… le nez et le dessus de la tête à rapporter, les deux bras […] seront rapportés vers le milieu des deltoïdes. » Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, 2012, p.38.
[851] *Atalante*, II^{e} siècle, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma522. Piganiol de la Force, 1701, pp. 393-394.Geneviève Bresc-Bautier, *La sculpture des jardins de Marly*, Louvre édition, Mare et Marin, Paris, 2019, cat n° 111, pp. 391-394.
[852] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 2029
[853] A. N. O^{1} 2087, 1785-1786, Duprez. Voir vol. III, Annexes.

membres devaient être replacés et des parties de marbre devaient être insérées en plus du poignard[854]. Durant la Révolution, la chasseresse a peut-être rapidement été mise en dépôt puisqu'il est fait mention d'une sculpture d'*Atalante* antique et un *Bacchus* qui avaient été remarqués par les membres de la commission des arts Dupasquier et Le Sueur en avril 1794 pour « servir à l'instruction publique et […] pour en être placés dans le Museum des arts à Paris.[855]» Ni en 1797, ni en 1799 l'*Atalante* antique ne suscita d'intérêt pour les conservateurs alors que la copie de Lepautre était installée en 1798 dans le jardin des Tuileries[856]. C'est seulement Jean-Baptiste Beaumont (1768-1868), élève de Pierre Cartellier (1757-1831) qui travaillera à sa restauration en 1848[857].

Dans les jardins de Trianon étaient aussi placées des sculptures antiques dont l'état équivalait à celles du parc de Versailles, c'est-à-dire laissées dans un relatif abandon avant que d'Angiviller ne reprenne activement leur entretien dans le troisième quart du XVIII[e] siècle[858]. Le *Silène ivre* qui faisait partie de la collection des sculptures antiques de Louis XIV était installé au moins depuis 1681 dans les jardins du parc de Versailles, au Bosquet de la Galerie d'eau[859]. En 1704, il est transporté dans la Salle ronde des antiques de Trianon où Dejoux le découvre en 1788[860]. Les travaux de restauration que Dejoux proposait étaient importants, des pièces de marbre devaient être placées sur la coiffure, la draperie, les jambes, le tronc d'arbre, la coupe devait être « reformée » et la grappe de raisin rapportée. Déplacé au Louvre le 8 nivôse an VIIi (29 décembre 1799), le *Silène* est restauré dans les ateliers du Louvre dirigés par Lange après la chute de l'Empire. Toujours dans la Salle Ronde, à proximité du *Silène*, étaient une

[854] A. N. O[1] 2087, 1788, Dejoux. « Bosquet des goulettes Atalante…» Voir vol. III, Annexes.
[855] A. N. F[17] 1197/2 « Rapport fait à la Commission temporaire des Arts pour la séance du 20 germinal l'an deux [9 avril 1794] de la République une et indivisible par les citoyens Dupasquier et Le Sueur membres de la commission des arts. […]» Voir vol. III, Annexes.
[856] A. N. Ancien 1BB1, Procès-verbaux du Conservatoire 31 janvier 1794 au 15 janvier 1796 Conservatoire, registre des Procès-verbaux, années 2[e] de la république française Une et Indivisible. « 27 messidor, [15 juillet 1797] […] » A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1[er] messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300[e] séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [29 janvier 1799]. » Restauration par Bernard Lange en 1826 d'un des quatre *Coureurs de Marly* dont l'Atalante de Lepautre était ? *Daphné poursuivie par Apollon* par Guillaume I[er] Coustou, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR1807. *Hippomène*, par Guillaume I[er] Coustou, Paris, musée du Louvre, n° inv.MR1810. *Atalante*, par Pierre Lepautre, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 2029. A. N. 20140044/42, ancien A16 1797-1840. 30 Juin 1826, signé Lange. « Travaux de marbrerie ; « Ont été refaits les doigts à une des statues, dite *La course* du jardin des Tuileries et plusieurs stucages […]. » Voir vol. III, Annexes.
[857] A.N. Ancien ALV16/1, Travaux de sculpture en juillet 1848. *Groupe de Laocoon* : main droite de l'enfant de droite et quatre doigts main droite de celui de gauche. À Laocoon, orteils pied droit. *Atalante* : lame du poignard ; tête du manche et main droite.
[858] Pinatel, 1963, p. 48.
[859] Voir vol. II, Corpus, p. 328. *Silène ivre* ou *Silène couronné de lierre*, seconde moitié du II[e] siècle ap. J.-C. Paris, Musée du Louvre. N° d'inventaire MR 343 ; Ma 291. Pinatel, 1963, pp. 32-35. Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, 2012, notice de Ludovic Laugier, p.41.
[860] A. N. : O[1] 2087, 1788, Dejoux. « Salle Ronde ornée de Six statues. Silène… » Voir vol. III, Annexes.

Minerve antique dont la tête de la chouette était à reformer[861] et la statue d'un *empereur* possiblement antique et qui – comme l'*Auguste*– possédait des lambrequins à reformer[862]. Dans la deuxième « Salle ronde ornée de quatre statuës » étaient encore deux sculptures réputées antiques dont un *Faune* dont la description ne correspond pas au *Silène Ivre*[863].

Toujours à Trianon, l'Amphithéâtre des Maronniers était orné de vingt-et-un bustes, dont dix-sept étaient de marbre et quatorze de bronze. Celui d'*Alexandre le Grand*, que Girardon avait complété, était placé sur une colonne de marbre jaune antique et possédait encore en 1788 une draperie touchant le col antique, mais la poitrine avait certainement déjà disparue[864]. Au Bassin du Plafond se trouvaient trois sculptures antiques dont seule la *Minerve assise restaurée en Rome* est identifiable par le porphyre constitutif de son corps. *Minerve* était ruinée, ses bras de bronze étaient détachés et Duprez quelques années plus tôt espérait « que ces morceaux ayent étés conservés.[865] » À peu de distance, dans une zone du jardin appelée par Dejoux *Salle des trois figures*, était la délicate *Flore* antique alors plus complète qu'aujourd'hui, mais dont le bras droit était détaché et qui ne sera remplacé, sans la couronne que la divinité tenait au XVII^{e} siècle, qu'en 1848 par Beaumont[866].

[861] Voir vol. II, Corpus, p. 118. *Minerve*, de Trianon, vers le II^{e} s. [?] Origine inconnue, au XVIII^{e} s. dans les jardins de Trianon. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 283 Ma 330. A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux.

[862] Voir vol. II, Corpus, p. 35. *Auguste cuirassé*, statue réputée antique. Œuvre non localisée. Ancienne collection royale, jardins de Versailles. A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. Voir vol. III, Annexes.

[863] A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. Voir vol. III, Annexes.

[864] A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. Trianon. « L'Amphithéâtre des Maronniers est orné par 21 bustes dont 17 en marbre et quatorze en bronze. Sur une colonne de marbre jaune antique. Le Buste d'Alexandre le grand » A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. « Alexandre… la draperie le join du col, et plusieurs morceaux à rétablir et remettre et remettre [sic] le col, la tête, et y rapporter un morceau » A. N. : O^{1}2087, 1788, Duprez. « Alexandre …le bout du nez à restaurer, les joints du casque à refaire, un morceau derrière le col a rapporter, la petite sur la cuirasse a reformer ». Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, 2012, pp. 108-109. Une transformation a-t-elle été faite en 1811 ? A. N. O^{2}841/265. Paris, le 18 janvier 1811. Boichard sculpteur et marbrier : piédestal buste d'Alexandre dans la salle des empereurs. Étienne Baudet, *Statues et bustes antiques des maisons royales*, à Paris, de l'Imprimerie royale, 1679, pl. n°41. Voir vol. III, Annexes.

[865] Voir vol. II, Corpus, p. 306. *Minerve assise restaurée en Rome*, Paris, Musée du Louvre. N° inv. Ma 768. Ancienne collection Mazarin. Tirée des jardins de Trianon à Versailles probablement en 1792. A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. Bassin du Plafond Statuë antique… […] Minerve antique en Porphire… […] » A. N. O^{1} 2087 « M^{r} Duprez 30 avril 1788. […] Bassin du plafond. Voir vol. III, Annexes.

[866] *Flore*, statue antique, H. 149cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MR1935, MV8556. A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. « Salle des trois figure Minerve […] Flore… le bras droit a rapporter depuis l'épaule, la main gauche à remettre en joint, et un doigt à rapporter, et le pied droit jusqu'au-dessus de la cheville a rapporter, deux morceaux à la jambe gauche près le joint du marbre de touche, un doigt à rapporter, en deux morceaux au tronc, plusieurs parties de draperie dans du marbre noir à rétablir. » Ancien A.L V/16/1. Travaux de sculpture du 23 au 38 octobre 1848. Modelage d'une main de *Flore* qui doit être placée « dans un bosquet vide ». Travaux de sculpture du 6 au 12 novembre. *Flore* : ajustage et pose nez ; oreilles ; pièces aux membre ; index M.G., travaux de sculpture du 13 au 26 novembre 1848 : *Flore* : main droite [?] tenant une fleur double. Gravée par Claude Mellan en 1670, une couronne dans la main droite et des fleurs dans la main gauche.

c) Marly

Le parc de Marly était redevenu un lieu d'agrément pour la cour sous le règne de Louis XV, mais, à l'exception des *Chevaux* de Guillaume I^er^ Coustou placés l'année de la mort du sculpteur sur les piédestaux d'entrée du parc, peu de nouveaux aménagements et travaux d'entretien sont envisagés durant la seconde moitié du XVIII^e^ siècle si bien que les restaurations de toutes les sculptures du parc devinrent nécessaires à la fin des années 1780. En 1787 et 1788, Dejoux proposa au comte d'Angiviller un état des réparations des sculptures estimé à l'énorme somme de 55 242 livres. Le montant de ce vaste chantier laissant comprendre le mauvais état des sculptures ne pouvait qu'être étalé sur plusieurs années. Dejoux justifiait son devis par le temps employé aux restaurations en extérieur sur les marbres, « pour faire les modèles sur place des parties de rapport », mais aussi sur les travaux de recherche et de sculpture, « y compris aussi le temps des mouleurs[867] ». Le signalement de mouleurs engagés à ces travaux est important. Il laisse entendre qu'une organisation en atelier sur un temps long était nécessaire et que de nombreux compléments de marbre et remplacements de parties allaient être sculptés par Dejoux et ses aides.

Le plan du château et du jardin de Marly, édité en 1753 par l'abbé Delagrive, mentionnait trente-neuf sculptures antiques. Plus de vingt sculptures antiques – ou considérées comme telles par Dejoux – étaient réparties dans le parc à la fin de l'Ancien Régime. Près du Bassin des Carpes étaient un *Jupiter Antique* considéré en bon état par le sculpteur[868] et un *Mercure* dit antique mais qui pourrait être le *Jeune homme* aujourd'hui conservé au Louvre[869]. Dans la première Salle Verte étaient une *Diane Antique* et une *Faustine Antique* pour laquelle les restaurations seraient importantes alors que le *Jeune sacrificateur* et le *Tibère* paraissaient en bon état[870]. La sculpture de la fontaine d'Agrippine reconnue comme *Julia Mammea* ou

[867] A. N. : O[1] 2087, 1788, Dejoux. « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787, aux groupes, Statües, Bustes, Termes, et vases de marbre ornés de bas-reliefs qui décorent les appartements et jardin du Château de Marly, ordonné par Monsieur le Comte d'Angiviller directeur et ordonnateur Général des Bâtiments du Roi, Jardins, Arts, Académie, et Manufactures Royales. Au S^r^ de Joux sculpteur de sa Majesté, dans le courant de l'année 1788. »

[868] Pour les dessins, voir BnF, département des Estampes de la Photographie, Fb 26, Rdc 2007a et *Jupiter* par Pierre I^er^ Legros, BnF, département des Estampes de la Photographie, Fb 26, Rdc 2026a.

[869] Paris, musée du Louvre n° inv. MR 1959. A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. Marly « à … à la main droite trois doigts, et le caducée à rapporter, le génitoire à rapporter, le bout de l'orteil, et deux doigts du pied gauche à rapporter. »

[870] Localisations inconnues. La *Diane* a peut-être été restaurée par Girardon ? A. N. : O[1]2087, 1788, Dejoux. Marly *« Faustine Antique* … le nez à rapporter une falange d'un doigt de la main droite à faire, et le pouce de la main gauche à rapporter, le crampons qui tient les deux blocs à mettre en place et recouvrir d'un morceau de 10 sur 3. les doigts de 2. P. à reformer sur le même marbre, un morceau de draperie à gauche de 6° sur 1° et plusieurs files à rétablir. Pinatel, 1963, cat. n°2 ?

Poppée sortant du bain était ruinée. La tête, les mains et de larges morceaux de la draperie de marbre manquaient[871]. Les neuf *Muses* antiques nécessitaient aussi d'importants travaux de restauration qui ne seront entrepris qu'après la Révolution[872]. « Au bout d'un Berceau qui termine ces bosquets » était l'*Hercule* dont la description par Dejoux correspond parfaitement à l'*Hercule Farnèse* aujourd'hui installé dans le parc de Versailles dont « le join qui traverse les cuisses » était à restaurer[873]. À peu de distance de l'*Hercule* était *Silène Portant Dionysos enfant* dont le torse antique avait été complété vers 1702-1703 par Jacob Van den Bogaert, dit Jacques Desjardins (1671-1737). En 1788, les restaurations de Desjardins devaient être reprises, car les jointures des fragments antiques et modernes avaient cédées[874].

La Révolution faucha le souhait du comte d'Angiviller de voir les sculptures de Versailles, Trianon et Marly telles que Louis XIV pouvait les contempler. La plupart des sculptures antiques furent sélectionnées par la Commission des Monuments en 1793, puis par les membres du Conseil d'administration du Musée Central. Dans les dernières années du XVIII^{e} siècle et sous l'Empire, elles sont réparties entre le Louvre, les Tuileries et Versailles où leurs restaurations s'étalèrent sur plus de quarante ans. Les descriptions de ces sculptures mutilées, attaquées par les mousses et lichens, sont représentatives de l'ensemble des marbres des jardins de Marly, Trianon et Versailles. Malgré les souhaits, à la toute fin de l'Ancien Régime, de redonner aux parcs royaux toute leur splendeur, une impression de *folie* et de ruine, subie ou désirée ressort des *États des réparations* de Claude Dejoux. Le 30 novembre 1794, une première liste des sculptures choisies pour le Musée Central était arrêtée – toutes ne sont pas emportées – avant qu'un second choix, opéré sous le patronage d'Ennio Visconti peu après son arrivée à Paris, ne dépeuple davantage les jardins[875].

---

[871] Voir vol. II, Corpus, p. 269. *Julia Mammea* ou *Poppée sortant du bain*, n° inv. MR 294, n° 202 inv. de 1810. A. N. : O^{1} 2087, 1788, Dejoux. Marly « Agrippine…»

[872] Voir vol. II, Corpus, p. 62 pour *Calliope*, *Polymnie*, *Clio*.

[873] Voir vol. II, Corpus, p. 471 et 475. A. N. : O^{1}2087, 1788, Dejoux. Marly « Hercule… Le joint du rapport du nez à réparer, un morceau de 2° sur 2P au col par derrière à rapporter, et les deux joints de rapport du col à réparer, le joint de rapport du bras droit à l'épaule à réparer dont l'ouverture est de 3 à 4, quatre bouts de doigts de la même main à rapporter dont deux pourront se reprendre sur les boules la hanche est rapportée, le join qui traverse les cuisses à restaurer […]. »

[874] Voir vol. II, Corpus, p. 491. *Silène portant l'enfant Dionysos*, copie romaine d'un original grec du IV^{e} s. av. J.-C. attribué à Lysippe. Versailles, parc du château, n° d'inv. 9155 MR 344.

[875] A. N. 20150044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution « État des tableaux recueillis par la Commission des arts du district de Versailles provenant de la liste civile le 30 novembre 1794. Marbres, figures antiques […]». A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300^{e} séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [6 décembre 1799] » ; « 317^{e} séance, aujourd'hui 15 pluviôse an 8 [3 février 1800]. » Voir vol. III, Annexes.

2) Installation des sculptures antiques avant l'ouverture du 18 brumaire an IX

a) Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français

Après le renversement de la monarchie le 10 août 1792, Roland, ministre de l'Intérieur nomme une commission chargée de sélectionner dans les différents dépôts parisiens, les œuvres d'art dignes du futur Muséum. Le dépôt des Petits-Augustins, dirigé par Lenoir qui en avait été nommé gardien par la municipalité de Paris en juin 1791 à la suite de la décision de l'Assemblée constituante de nationaliser les biens du clergé, est un des premiers concernés. Ses heureuses tentatives pour sauver les monuments anciens et de l'Ancien Régime du vandalisme des révolutionnaires allaient donner naissance au Musée des Monument français, mais malheureusement, certaines sculptures ne pouvaient – trop dangereux ou simplement hors de ses préoccupations ? – être complètement sauvées. Ainsi le *Louis XIV* par Martin Desjardins, crée vers 1679-1683, sera décapitée et transformée en *Brutus* sous la Révolution avant d'être restauré par Jean-François Lorta[876]. De même le visage du monarque, sur le grand bas-relief d'Antoine Coysevox placé dans le salon de la Guerre à Versailles, et figurant *Louis XIV équestre, couronné par l'allégorie de la Victoire et foulant les ennemis terrassés* avait été martelé. C'est en 1817 que Bernard Lange redonnera au roi son visage, sa couronne et son sceptre[877]. Les fleurs de lys qui couvraient le manteau de *Marie Leszczynska en Junon* furent effacées et la statue de *Louis XV en Jupiter* « dépouillée des attributs de la royauté ». Les marbres retrouvèrent leur aspect originel en 1823 sous le ciseau de Lorta[878].

[876] Versailles, musée du château, n° inv. MR 1836. Alexandre Maral, *L' « Estat présant des figures » (1686), première description des sculptures des jardins de Versailles après l'installation de la cour : un document inédit* In. Bibliothèque de l'école des chartes, 2012, tome 170, Versailles. *De la résidence au musée Espaces, usages, institutions XVII^e^-XX^e^ s.*, Études et documents réunis par Fabien Oppermann, p. 63 et p. 96. A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Ancien AL S16 Restauration, réparations Paris, 20 mai 1816 Devis approuvé par Pradel. A.N. Ancien A.L. S30. Lorta, dossier du sculpteur. Le 3 novembre 1815 : Demande de marbre par Lorta pour la restauration du *Louis XIV*. A. N. O^3 1436 Maison du roi, exercice 1817. Matériel. Voir vol. III, Annexes. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°3302 du 15/12/1814. Denon au marquis de Cubières.

[877] A. N. O^3 1221 « Mémoire signé Lange, Dufour, Rondelet Paris le 6 juin 1817. « Bâtiments de la Couronne, Château de Versailles. « Mémoire de restaurations par Lange, statuaire demeurant à Paris Fb. St Germain rue de l'abbaye n°15, a faites aux statues de la balustrade de la cour de marbre et dans d'autres parties du château […]. » Voir vol. III, Annexes.

[878] *Marie Leszczynska en Junon*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR1813, 1731 par Nicolas Coustou. *Louis XV en Jupiter*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR1811, 1731 par Guillaume Coustou. A.N. O^3 1437/E375 « Paris, le 10 janvier 1823 Proposition de paiement à Lorta : 1477, 57 franc. Mémoire de restauration pour le 4^e trimestre 1822. […] *Figure de Louis XV* dans le parc de grand Trianon. […] *Figure de la Reine, femme de Louis XV*, formant pendant au même endroit. Voir vol. III, Annexes.

Sur les façades de l'éphémère hôtel que Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais avait fait bâtir en 1790, étaient sculptés des bas-reliefs dont, ni l'auteur, ni les thèmes, ne sont aujourd'hui identifiés. Le 20 frimaire an 3 (10 décembre 1794), le sculpteur Robert-Guillaume Dardel, un temps nommé au Conservatoire du Muséum Central, vint sur place et les trouva « mutilés telle sorte qu'il serait impossible par l'inspection de ce qu'il en reste, de se former une idée de ce qu'ils étaient ». L'hôtel, situé à faible distance de la Bastille, avait-il été victime de la fureur des vandales ? D'autres bas-reliefs ornant la terrasse de l'hôtel étaient demeurés intacts. Un certain Garret, architecte, conseilla qu'ils soient déposés et mis en sureté, comme venait de l'être le tombeau de François I[er], avant d'être transportés au Petits-Augustins. Selon l'architecte, il y avait dans « ce dépôt un homme à sa place, chose bien rare. C'est un zélé et éclairé conservateur. De plus il est artiste.[879] » Dardel, écrivant à l'abbé Grégoire qui avait popularisé le terme de vandalisme, s'interrogeait ensuite sur la passion de l'Antique dont les restes étaient recherchés alors que les œuvres des périodes plus récentes suscitaient un plus faible intérêt des administrateurs du Muséum Central.

> « N'y aurait-il pas à craindre aussi une espèce d'indifférence bien coupable, de certaines gens, admirateurs exclusifs de l'antique, qui oseraient mépriser les chefs-d'œuvre nationaux qui les égalent et souvent les surpassent, tels que ceux dont il s'agit ? N'y aurait-il pas à craindre aussi l'esprit soporifique académique, qui méprise tout excepté la manière et qui regardant cette manière comme le nec plus ultra écarterait s'il pouvait toutes les beautés du genre[880] ».

Les premiers antiques du dépôt provisoire provenaient de la collection des Augustins déchaussés, dits Petits-Pères, mais des marbres antiques trouvés dans les églises, tel le tombeau de Caylus font rapidement croître la collection[881]. En 1792, outrepassant ses missions, Lenoir précéda les membres de la Commission des monuments chez la veuve du maréchal de Richelieu où il découvrit, dans les écuries et dans l'orangerie de l'hôtel particulier situé rue de l'Union, dans le Faubourg du Roule, les *Esclaves* de Michel-Ange et les trois sculptures antiques provenant de la collection que le cardinal de Richelieu avait réunie dans son château du Poitou[882]. Selon Lenoir, le *Bacchus* fut presque déterré chez l'héritière du maréchal de

[879] A. N. F[17] 1197/2, transports de sculptures. « Paris, le 20 frimaire an 3 de la République une et indivisible. Citoyen représentant du Peuple [adressé à l'abbé Grégoire] […] ».
[880] A. N. F[17] 1197/2, transports de sculptures. *Ibidem.*
[881] Voir vol. II, Corpus, p. 142. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1[er] messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 313[e] séance, aujourd'hui 3 pluviôse an 8 [23 janvier 1800]». Voir vol. III, Annexes.
[882]Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Un musée révolutionnaire : Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Catalogue d'exposition au musée du Louvre du 7 avril au 4 juillet 2016, Paris, Musée du Louvre et éditions Hazan, 2016, p. 88. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1589. Jean-René Gaborit, *Michel-Ange. Les Esclaves*, coll. Solo, RMN/Musée du Louvre, Paris, 2004, p. 88.

Richelieu, alors qu'il « étoit en morceaux et sur le point d'être vendu à vil prix[883] ». Le *Bacchus Richelieu*, tout comme la *Vénus* et le *Mercure* ne seront finalement remis au Musée Central qu'en mai 1797 après que le premier eût été restauré vers 1793 par Foucou – il procéda à des raccords de marbre gris au-dessus de la cuisse gauche, entre l'épaule et le bras droit – et que les sculptures faisant partie de la succession Richelieu soient estimées[884].

Les années 1793-1794, étaient marquées par des tensions entre le Muséum Central des arts et le Musée des Monuments français, car des œuvres étaient réclamées par l'une ou l'autre institution. Le samedi 10 août 1793, le Muséum Central des arts ouvrait ses portes[885], Lenoir recevait à son tour l'autorisation de créer un Musée des Monuments français le 21 octobre 1795[886]. Cette même année, Lenoir obtint les bas-reliefs qui avaient été collectés en Grèce par Charles Marie François Olier, marquis de Nointel (1635-1685), ambassadeur de Louis XIV à Constantinople en 1673 qui seront eux aussi remis aux conservateurs du Muséum Central[887]. Lenoir sera encore confronté aux sculptures antiques durant la première décennie du XIX^{e} siècle. En 1807, il se rendait à Richelieu où des statues antiques, non retenues pour le Muséum Central, avaient été laissées sur place. Le château acheté par un certain Bontron était alors en pleine démolition et Lenoir acheta pour le château de Malmaison, propriété de l'impératrice Joséphine, huit sculptures antiques[888]. En 1809, il étudia deux cuves antiques trouvées à Paris[889] et la même

[883] Voir vol. II, Corpus, p. 43. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 87. Lenoir, *Notice*, 1795, n°193, p.36 « Une statue antique, grecque, de grandeur naturelle, de marbre blanc, représentant un Bacchus, de la main droite tenant son thyrse, et de l'autre une grappe de raisin : sa couronne de lierre, est d'une délicatesse et d'un fini inconcevable. »

[884] Voir vol. II, Corpus, p. 160 et 383. *Vénus Richelieu* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 4863. *Mercure Richelieu*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma573. Lenoir, *Journal*, 1837, p. 117 ; 28 floréal an 5. Des bustes antiques avaient été remis par Lenoir dès juillet 1793. Louis Tuetey et Jean Guiffrey, *La commission du Museum et la création du musée du Louvre, (1792–1793)*, Paris, 1910, pièce n°113 p. 225. A. N. 20150282/13 « 251^{e} séance, aujourd'hui 18 Prairial an 7 [6 juin 1799] […] Une Junon antique, très fracturée [Lenoir, Journal, II, p. 252, n° 127], Un Antinoüs dit Méléagre, le bras est fracturé [*Mercure Richelieu* n°0186 inv. de 1810; MR 272 ; Ma573], Une copie médiocre d'une statue de Méléagre, Un petit Faune courbé dont le torse est antique [*Bacchus* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma337. Lenoir, Journal, II, p. 246 n°93 ? P. 8, n° 70], Un Bacchus antique [*Bacchus Richelieu* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma87 MR 107], Une Vénus antique, copie d'antique [Original selon Lenoir, Journal, II, p.252 n°127 MNE 906], Un buste de Caracalla, copie. […]. »

[885] Décret réunissant à la Commission des Monuments la Commission nommée en vertu du décret du 11 août 1792. Louis Tuetey et Jean Guiffrey, 1910, p.1.

[886] Celles-ci perdureront. Geneviève Bresc-Bautier, *Denon et Lenoir, éternels rivaux, vieux complices*, in. Daniela Gallo (dir.) *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, Actes du colloque,1999, pp. 363-379.

[887] Voir vol. II, Corpus, p. 407.

[888] A. N.O^{2} 836. Lettre de Lenoir à Son Excellence Le Ministre de la Police générale de l'Empire. Paris, le 17 avril 1807. Voir vol. III, Annexes. Sur une des *Dame romaine*, Sophie Descamps-Lequime et Martine Denoyelle (dir.), *De Pompéi à Malmaison, les Antiques de Joséphine*, catalogue de l'exposition présentée au musée national du château de Malmaison et Bois-Préau, du 22 octobre 2000 8 au 27 janvier 2009, RMN Musée du Louvre, Paris, 2008, pp. 170-173. Pour *Auguste*, Sophie Descamps-Lequime et Martine Denoyelle, 2008, p. 203. Du château de Ménard provenaient des sculptures, réclamées pour les jardins en 1801. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802.« 442^{e} séance, aujourd'hui 8 germinal an 9 [29 mars 1801]».

[889] A. N. O^{3} 1391 Note d'A. Lenoir. Sur deux cuves en basalte et en porphyre trouvées à Paris en 1809. Voir vol. III, Annexes.

année, à la mort du baron Nicolas Van Hoorn, la loge Saint-Alexandre d'Écosse à laquelle Lenoir et Millin appartenaient, légua au conservateur une partie de sa collection d'objets égyptiens.

Au sein de son musée, Lenoir était entouré d'une petite équipe : le marbrier Scellier qui recevra en 1795 la somme de 37 879 Francs pour les transports et rangements des monuments en marbre provenant des églises supprimées, les sculpteurs Foucou, Lamothe[890], Louis Pierre Deseine ainsi que le sculpteur et graveur Pierre-Nicolas Beauvallet[891]. Scellier aura un rapport plus troublé avec le Muséum Central et sera un temps exclu de tous les chantiers de marbrerie, de transport et de restauration après avoir réclamé des sommes jugées trop importantes par les administrateurs[892]. Lenoir organisait dans son musée, des mises en scène pittoresques et spectaculaires. Des restaurations et remontages, audacieux pour l'époque, étaient expérimentés pour la *Diane d'Anet* de Jean Goujon. De véritables bois de cerf furent réclamés pour en « perfectionner la restauration » en 1800 après que les originaux aient été brisés par malveillance[893]. Peut-être mise en œuvre, la présentation ne dura pas et les sculptures modernes quittèrent en 1817, par ordre du comte de Forbin, le couvent des Petits-Augustins pour entrer au Musée Royal. Au Louvre, des juxtapositions d'ordre pratique avaient aussi été tentées. Et le sarcophage des *Néréides* reçut comme couverture une section de marbre antique qui lui était étrangère[894].

b) L'église ou le musée, l'argumentaire de Jean-Baptiste Giraud

Le *Décret pour l'ouverture du Muséum* du 27 juillet 1793, en ordonnant le transport de tous les antiques qui se trouvaient « dans toutes les maisons ci-devant royales, châteaux, jardins, parcs d'émigrés et autres monuments nationaux » avait servi de socle à la constitution de la

[890] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Paris, le 30 Frimaire an 12 [22 décembre 1803] » Voir vol. III, Annexes.
[891] Geneviève Bresc-Bautier, *Dominique-Vivant Denon, Premier directeur du Louvre*, in. *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*,1999, p. 135. Geneviève Bresc-Bautier (dir.), 2016, p. 90.
[892] Scellier sera aussi rétribué pour emporter les antiques vers le Muséum Central. Yveline Cantarel-Besson, 1992 [Ancienne côte A.M.N. AA3] 28 ventôse an 5 [18 mars 1797]. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, an 6 au 28 fructidor an 8. « 181e séance aujourd'hui 23 vendémiaire an 7 de la république » ; 186e séance aujourd'hui 1er brumaire an 7 de la république ; « 213e séance aujourd'hui 5 nivôse an 7. » Voir vol. III, Annexes.
[893] A. N. F21 567, Lettre de Lenoir, 22 germinal an 8. Voir vol. III, Annexes.e
[894] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1581, restauration par Beauvallet. A.N.F21 567 « Paris, le 22 germinal an 8 [12 avril 1800], Lenoir au ministre de l'Intérieur. […] » A.N. O3 1395 La statue de *Diane* par Jean Goujon se trouvait en janvier 1817 dans le jardin du musée des Monuments français. Geneviève Bresc-Bautier (dir.), 2016, p. 91. Au Louvre aussi des juxtapositions d'ordre pratique sont tentées. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 337e séance, aujourd'hui 28 germinal an 8 [18 avril 1800]» Voir vol. III, Annexes.

première collection réunie au Louvre[895]. La question des antiques s'était posée pour la première fois par décret de la Convention de 8 juin 1795 (20 prairial an III) qui ordonnait le classement méthodique et l'ouverture au public des collections du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale alors appelé Museum national des antiques.

Les campagnes d'Italie, commencées en 1792, avaient une origine stratégique et financière en 1796 et l'idée d'un enrichissement en tableaux et en antiquités était familière aux membres du Directoire qui donnaient des directives à suivre au général Bonaparte.

> « Le Directoire exécutif est persuadé, citoyen général, que vous regardez la gloire des beaux-arts comme attachée celle de l'armée que vous commandez. L'Italie leur doit en grande partie ses richesses et son illustration ; mais le temps est arrivé où leur règne doit passer en France pour affermir et embellir celui de la liberté. Le Muséum national doit refermer les monuments les plus célèbres de tous les arts, et vous ne négligerez pas de l'enrichir de ce qu'il attend des conquêtes actuelles de l'armée d'Italie, et de celle qui lui sont encore réservées. Cette glorieuse campagne, en mettant la république en mesure de donner la paix à ses ennemis, doit encore réparer les ravages du vandalisme dans son sein et joindre à l'éclat des trophées militaires le charme des arts bienfaisants et consolateurs.[896] »

L'armée d'Italie devint plus que toutes les autres le principal pourvoyeur du Muséum en sculptures antiques et modernes, objets d'art et tableaux. C'est le traité de Parme le 9 mai 1796 qui obligea les signataires à livrer aux vainqueurs des œuvres, puis le traité de Tolentino du 19 février 1797 qui cibla les collections du musée Pio-Clementino. Ainsi, au Muséum Central des Arts devaient être exposés les plus grandes œuvres « libérées » et la France en sa qualité de pays de la Liberté devenait l'héritière de la Grèce antique et donc destinataires des chefs-d'œuvre de l'humanité qui devaient être rapatriés sur son sol[897].

En octobre 1797 après l'annonce de l'arrivée prochaine des sculptures antiques prises par l'armée d'Italie et alors que les travaux du Louvre se poursuivaient, un grand débat anima les artistes afin de savoir quel pouvait être le premier lieu d'exposition des marbres et si une église, comme l'envisageait le gouvernement, pouvait convenir[898]. Roland, Chaudet et Giraud pour la sculpture, David, Hue et Gibelin pour la peinture, enfin Chalgrin, Delannoy et Dufourny pour l'architecture dressèrent un rapport présenté au Directoire le 3 brumaire an VI (24 octobre 1797). Les artistes estimaient que les salles du Louvre situées sous la galerie d'Apollon, par

[895] Louis Tuetey et Jean Guiffrey, 1910, pièce n°118, p.233
[896] *Le musée, une histoire mondiale* T.2 p. 35 Marie-Louise Blumer, « La commission pour la recherche des objets et des sciences en Italie (1796-1797) », La Révolution française, t.87, 1934, p. 69.
[897] Krzysztof Pomian, Le Musée, une histoire mondiale, T. 2 : L'ancrage Européen (1789-1850), Paris, Gallimard, p. 35.
[898] A. N.F^{21} 569. Paris, 1er brumaire an 6 [22 octobre 1797]. Hubert, architecte inspecteur du palais des sciences et des arts au ministre de l'Intérieur. Travaux d'aménagement des salles du Louvre pour 28661 francs « y compris les piédestaux.

leurs dimensions et éclairages, par leur proximité avec les résidences des artistes et la présence des peintures aidant aux études comparatives réunissaient un grand nombre d'avantages[899]. Le « jour y seroit assez favorable » et qu'en faisant disparaitre les ornements dorés « dont elles sont surchargées, et ne laissant que les plafonds qui sont précieux pour les arts, on pourroit donner en partie à ce local la sévérité convenable à l'accueil des œuvres[900] ». Seul le peintre Gibelin pensait que les antiques devaient être placées dans une église, car les statues devaient être étudiées par les artistes, antiquaires, historiens et savants mais aussi données à l'« admiration de tout un peuple, et inspirer même aux citoyens les moins instruits, le goût des belles formes. » Les œuvres attendues d'Italie et tous les autres objets d'antiquités possédés à Paris devaient être rassemblées pour faire un « Museum spécial » alors que le Musée Central « seroit destiné, dans son système à recueillir les monuments modernes à dater depuis la renaissance des arts en Europe jusqu'à nos jours. »

L'assemblée des artistes était en majorité d'avis que le Muséum d'antiquités ne pouvait pas être installé ailleurs qu'au Louvre, qui réunissait alors une grande partie des œuvres les plus précieuses et qui accueillait l'Institut. Ayant entendu ces arguments, les administrateurs du Muséum Central Charles de Wailly (1730-1798), Augustin Pajou – qui était gardien de la salle des Antiques du Louvre depuis 1777[901], Léon Dufourny (1754-1818), Nicolas-René Jollain (1732-1804), Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) et Étienne de La Vallée Poussin (1735-1802) repoussèrent le projet d'une installation des antiques dans les églises de Paris en insistant sur le fait que la lumière venant de haut n'était pas bonne pour les statues, que l'immensité du lieu « discorderoit avec leurs proportions » et surtout que les modèles italiens de musée étaient « toujours en rapport avec les objets qu'ils renferment[902] ». Pour ces raisons, auxquels s'ajoutaient les coûts et risques liés aux transports multiples des sculptures, les administrateurs se rangèrent à l'idée de faire placer de manière provisoire les statues venant d'Italie dans les salles basses du Louvre, sous la galerie d'Apollon et non dans une église comme les commissaires d'Italie le proposaient[903].

---

[899] A. N. F[21] 569. 19 vendémiaire [an 6 ?] [10 octobre 1797],

[900] A. N. F[21] 569. 29 vendémiaire [an 6 ?] [20 octobre 1797], signé de Wailly, Pajou, Dufourny, Jollain, Suvée, Lavallée « Observation de l'Administration du Musée Central des arts sur la Possibilité de placer les Statues antiques dans le Muséum et d'en faire jouir le Public aussitôt leur arrivée. » Voir vol. III, Annexes.

[901] Geneviève Bresc-Bautier, *Pajou et la conservation du patrimoine*, in. Guilhem Scherf (dir.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 7 et 8 novembre 1997, La documentation française, Paris, 1999, pp. 115-139

[902] A. N. F[21] 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3 Rapport présenté au Directoire le 3 brumaire an 6. Voir vol. III, Annexes.

[903] A. N. F[21] 569. 29 vendémiaire [an 6 ?] [20 octobre 1797]. A. N. 2015 0044/52/1 Paris, 19 Vendémiaire an 6, « Observations des Artistes composant le Conseil d'Administration du Musée central des Arts sur le projet

Jean-Baptiste Giraud, outre sa sensibilité de sculpteur, était peut-être l'artiste le plus investi dans ces questions d'installation des sculptures antiques à Paris autour de 1797. Originaire d'Aix-en-Provence, Giraud entra comme apprenti chez l'orfèvre Colin à Paris et son oncle, riche négociant, lui permit dès ses jeunes années, de mener une existence entièrement dédiée à l'étude de l'art. Son fameux *Achille blessé* lui permit d'être agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1789, année du retour de son second séjour en Italie[904]. Le marbre, immédiatement exposé au Salon, y rencontra un vif succès et la même année, Giraud projeta d'ouvrir au public sa collection de plâtre, qui était aussi le premier musée de sculpture antique comparée que la France possédait depuis les premières tentatives de François I^er^ et de Louis XIV[905]. Dans son hôtel particulier de la place Vendôme, sa « caverne » où il vivait « retiré comme un ours, au milieu des plus beaux chefs-d'œuvre grecs[906] », Giraud montrait aux artistes, savants et amis, de jour ou de nuit à la lumière des flambeaux, près de deux cents plâtres moulés sur des sculptures ou des membres humains disséqués. C'est donc pour ses connaissances ou du moins son expérience dans le domaine de la muséographie, qu'il fut consulté en 1797 lors de l'aménagement des salles de sculptures antiques du Muséum central du Louvre. « Les plus belles statues de Rome, prix des victoires des Français vont bientôt embellir la ville centrale de la république ; dans quel édifice allons-nous les recevoir ? Apollon et les muses viennent en personne parmi nous. Quel est le temple où ces divinités vont se reposer ?[907]» Il fallait, selon Giraud, que le lieu choisi ressemble autant que possible aux sites desquelles les œuvres avaient été tirées.

> « Quel est l'artiste, quel est le voyageur, qui ne se rappelle les sensations délicieuses qu'il a éprouvées dans le muséum des antiques du Vatican, qui n'ait senti combien la beauté et la convenance de cet édifice, sa grandeur, le bel effet de l'abondante lumière dont son intérieur est frappé, la richesse des décorations, la quantité des marbres, le granit, de porphyre qu'on y voit réuni, le silence qui y règne, la gaieté que la situation est la forme lui donne, et la vie enfin qui semble l'animer ajoutent au charme des belles figures qui le remplissent ? C'est ce muséum qu'il s'agit de remplacer. L'Europe qui allait

d'exposer Provisoirement les Statües antiques venant d'Italie soit dans une Église, ou partout ailleurs que dans le Muséum des arts. » A. N. 20150497/3. Voir vol. III, Annexes.

[904] Aix-en-Provence, musée Granet : *Achille blessé*, statue, marbre, 1789, inv. S-823.2. Extrait de notice par Alexandre Maral « L'œuvre fut considérée à juste titre comme le manifeste d'une conception française du néo-classicisme en sculpture : le beau réel, fondé sur la référence à l'antique et sur l'observation de la réalité anatomique. Cette œuvre fut notamment louée par David, qui vit alors en Giraud « le premier sculpteur de chez nous », « le seul qui tient réellement de l'antique et qui soit réellement savant ». Louis Courajod, *Le groupe en cire de Pierre-François-Grégoire Giraud*, *Gazette des beaux-arts*, 1891, II, p. 308

[905] Louis Courajod, 1891, p. 308. Meredith Shedd, *A neo-classical connoisseur and his collection : J.-B. Giraud's museum of casts at the Place Vendôme*, Gazette des beaux-arts, juin 1984, pp. 198-206.

[906] Aix-en-Provence, Bibliothèque patrimoniale Musée-bibliothèque Paul Arbaud, Dossier Émeric-David, lettre de J.-B. Giraud à une inconnue « Citoyenne Madame » datée du 2^ème^ complémentaire, date inconnue. N° inv. 1893A1

[907] A. N. F^21^ 570 Mémoire du sculpteur Giraud, Brumaire an 6. Formulation similaire dans A. N. F^21^ 569. S. L. N. D. Signé Jean-Baptiste Giraud [an 6 ?]. Voir vol. III, Annexes.

> y admirer l'Apollon et le Laocoon nous demande de lui faire voir ses chefs-d'œuvre dans un lieu qui en fasse briller toutes les beautés qui ressemblent autant qu'il se pourra au lieu dont on les avait tirées.[908] »

Outre le Louvre, Giraud suggéra que la salle du Conseil des Cinq-Cents soit transformée en salle d'exposition. Le lieu était isolé, à l'abri des incendies tant craints, « dans un lieu paisible d'un abord agréable et riant », dépendant du Louvre, facile à éclairer de tous côtés, déjà ouvert par le haut et assez grand pour le plaisir des spectateurs et pour l'étude. Le rez-de-chaussée du pavillon de l'Infante ou le niveau inférieur de la galerie d'Apollon avaient été proposés par les artistes, mais Giraud les estimait trop humide, trop sombre et trop petit, même si les niveaux étaient décaissés pour augmenter la hauteur de la pièce[909]. Selon le sculpteur, l'espace ne permettrait pas de s'éloigner suffisamment des sculptures qui, « suivant la règle ordinaire », devaient être étudiées à une distance égale à trois fois leur hauteur[910].

> « Il faut jeter sur les statues une lumière vive ; les finesse de la sculpture se perdent dans les demies teintes. Dans un pays où des brouillards perpétuels obscurcissent le ciel, on ne peut donc prendre trop de moyens pour ouvrir aux rayons de la lumière un chemin direct d'où ils se projettent avec fermeté : il faut même pour jouïr pleinement d'une figure telle que l'Apollon ou le Laocoon quelle soit placée entre plusieurs masses de lumière, qui l'éclairent de divers côtés, et qu'on puisse a volonté renforcer ou éteindre ; or, dans la galerie de l'infante, cet art est impossible […] quelques efforts que l'on fasse, la lumière y sera terne et confuse. L'Apollon sera toujours un dieu, mais on regrettera de ne pouvoir écarter le nuage qui obscurcira sa tête[911]».

Giraud conseilla que des expériences soient faites avec des plâtres qui permettraient de mieux ressentir les effets de la lumière sur les marbres et le cas échéant, de modifier la hauteur de leurs piédestaux, et que des artistes, dont Julien « qui a fait la plus belle copie de l'Apollon que nous connaissons », Vien, Renaud, Dejoux, Ramey, Percier soient associés à ces recherches[912]. Giraud proposa aussi de scinder la collection en plusieurs lieux et de fait, répartir l'administration du Muséum ce qui était une critique à demi-mot du nombre, jugé trop important, des administrateurs du Muséum. Il rappelait qu'à Rome « il n'y avait à l'immense musée des antiques du Vatican, qu'un gardien, un statuaire, pour ordonner l'arrangement des figures, un antiquaire pour les recherches savantes, et un architecte employé seulement dans la

[908] A. N. F[21] 570 *Ibidem*.
[909] A. N. F[21] 570 *Ibidem*. « Pour remédier à tous ses défauts, on m'a proposé de creuser le terrain et de rabaisser le sol de 3 pieds ; mais il est évident que lorsqu'en construisant le pavillon de l'Infante, on a élevé le sol d'une partie du rez-de-chaussée aux dépens du niveau du jardin […]. Si donc on creuse aujourd'hui ce terrain on doit juger que des salles déjà obscures, tristes, froides et humides le seront encore plus quand il sera rabaissé. »
[910] A. N. F[21] 570 *Ibidem*. S'agissait-il d'une habitude des dessinateurs ?
[911] A. N. F[21] 569. S. L. N. D. Signé Jean-Baptiste Giraud [an 6 ?]
[912] A. N. F[21] 570 Mémoire du sculpteur Giraud, Brumaire an 6. Voir vol. III, Annexes.

construction» des salles [913]. Si toutes les suggestions de Giraud ne furent pas suivies, l'installation de l'*Apollon du Belvédère* dans les salles du Muséum refléta certains des conseils que le sculpteur prodigua, bien que ce dernier rejeta l'accumulation des chefs d'œuvre en un même lieu :

> « En réunissant une très grande quantité de très beaux ouvrages dans le même lieu, on divise trop l'attention, on la fatigue, on favorise la légèreté, on engage le spectateur à mesurer son temps, on le pousse pour ainsi dire à ne regarder en passant les chefs-d'œuvre qui devraient le fixer, le rendre immobile. On sert la curiosité, on travaille moins ce qu'il ne faudrait pour l'instruction. Si on divise au contraire dans des lieux différents des objets dont chacun mérite l'attention toute entière, on multiplie en quelque sorte le temps, on divise aussi la foule, chaque local pouvant en proportion être plus grand, l'esprit plus tranquille siège mieux, l'imagination et le cœur en liberté, s'attachent et sentent plus fortement.[914] »

Dans un contexte différent, Napoléon I[er], peu avant l'achat de la collection Borghèse pensa lui aussi installer l'ensemble des marbres antiques en un lieu unique et distinct du musée qui portait son nom. L'église de la Madeleine, vide en 1807, avait alors les faveurs de l'empereur, mais c'est finalement le Louvre qui devait accueillir, intégrer et présenter la collection[915].

c) Les restaurateurs, maîtres d'œuvre du placement des sculptures antiques

La nomination d'Ennio Quirino Visconti comme directeur de la galerie des Antiques du Louvre le 18 décembre 1799 accéléra l'organisation du Muséum que le Premier Consul et sa cour allaient inaugurer le 18 brumaire an IX[916]. L'architecte d'origine toulousaine Jean-Armand Raymond (1742-1811), premier Grand prix d'architecture en 1766, succéda à Auguste Cheval de Saint-Hubert (1755-1798) en tant qu'inspecteur du Palais national des sciences et arts. De 1798 à 1800, il travailla à l'aménagement des anciens appartements d'Anne d'Autriche afin d'y ordonner les salles de la galerie des antiques, travail qui comprenait aussi le dessin des

[913] A. N. F[21] 569. S. L. N. D. Signé Jean-Baptiste Giraud [an 6 ?]. Voir vol. III, Annexes.
[914] Le raisonnement de Giraud se poursuit. A. N. F[21] 570 Mémoire du sculpteur Giraud, Brumaire an 6.
[915] Étienne Michon, « *Observations sur l'acquisition de la collection Borghèse par Napoléon* », in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 81[e] année, n° 5, 1937. p. 390
[916] Daniela Gallo, « *Le musée Napoléon et l'histoire de l'art antique* », in. *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, Actes du colloque organiser au musée du Louvre par le service culturel du 8 au 11 décembre 1999, pp. 687-723. Daniela Gallo, "*The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon : a new perception of ancient sculpture?*" , in E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Zibbe, E. van Wezel (éd.), *Napoleon's Legacy : The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, Berlin, 2009, p. 111-123.

piédestaux[917]. Durant les mêmes années, il supervisa les travaux de la salle de l'Institut, dont la restauration des *Caryatides* de Goujon était confiée au sculpteur François-Frédéric Lemot. Aidé d'un autre sculpteur, Lemot s'occupa de refaire des doigts de pieds et sculpta plusieurs morceaux de draperie en pierre qu'il goujonna à l'une des dites figures après avoir entaillé les sculptures pour créer des plans de coupe[918]. Jean-Armand Raymond et Ennio Visconti organisèrent le placement de cent treize sculptures antiques provenant d'Italie, des collections de la Couronne et de celles des émigrés. L'architecte et l'antiquaire n'étaient pas seuls face à cette immense tâche et les restaurateurs contribuèrent à la réussite de cette entreprise.

En juillet 1797 avait été prise la décision de faire venir à Paris Mariano Giosi (?-1810), tasselateur dont le talent, décrit par ses contemporains, était de remonter les statues mutilées et d'y placer des tasseaux, soit des petites pièces de marbre à la manière des marqueteurs. Mariano était alors considéré alors comme le meilleur artiste de Rome en ce genre et son salaire, à Paris, serait de 2000 Francs[919]. Giosi et Visconti s'étaient fréquentés au musée Pio-Clementino et peut-être aussi dans les musées du Capitole où l'un et l'autre avaient exercé des fonctions similaires à celles qui leurs seraient dévolues en France. Le tasselateur, qui voyagea avec le sculpteur Jean-Guillaume Moitte et qui logea un temps chez lui à Paris, était arrivé avec le deuxième convoi des sculptures venant d'Italie. Il devança d'un an Visconti alors que les restaurations des sculptures antiques, un temps arrêtées, étaient confiées à des marbriers tel Michaud qui réajusta le piédouche d'un buste en porphyre représentant Néron[920], une table d'échantillon de marbres précieux dont quatre morceaux se sont décollées et la « cuisse moderne d'un petit Bacchus antique […] fracturée sous l'ancien conservatoire.[921] » Pendant les premiers mois suivant son arrivée à Paris, une autre tâche était dévolue à Mariano, celle de tous

[917] A. N. F[21] 569. Paris, 1er brumaire an 6 [22 octobre 1797]. Hubert, architecte inspecteur du palais des sciences et des arts au ministre de l'Intérieur. Aménagement des salles du Louvre pour 28661 francs. Voir vol. III, Annexes.
[918] A. N.O[2] 835 « À Paris le 24 fructidor l'an 4e [10 septembre 1796] de la République Aperçu des restaurations faites aux cariatides de Jean Goujon dans la salle de l'Institut National par Lemot sculpteur d'après les ordres du citoyen Hubert architecte. »
[919] Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts* », RMN, Paris, 1992. A.M.N. T 16 13 messidor an 5 [1er juillet 1797] […]Brigitte Bourgeois, *« Un peuple d'ombres ». Quatremère de Quincy et les couleurs de l'antique, au Louvre, vers 1800*, in La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée (XVIIIe-XIXe s.), Paris, Techne, n°27-28, 2008, p. 161 et 165. Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvre*, 1999, Paris, Louvre, 2001, p. 183. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 157e séance aujourd'hui 5 thermidor an 6 de la république [23 juillet 1798]». « 181e séance aujourd'hui 23 vendémiaire an 7 [14 octobre 1798] de la république […] ».Voir vol. III, Annexes.
[920] Non localisé, absent de l'inventaire de 1810.
[921] Voir vol. II, Corpus, p. 37. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 110 n° usuel Ma 337. A.N. 20150282/13 « 193e séance, Présidence du citoyen Vien. Aujourd'hui 3 frimaire an 7 [23 novembre 1798]» Yveline Cantarel-Besson, 1992. A.M.N. T 16 3 ventôse an 6, [21 février 1798]. Annonce de l'arrivée prochaine de Mariano, engagé pour « les réparations à faire aux statues antiques qui en auraient besoin, d'un habile sculpteur poseur de pièces ». A.M.N. AA3. 23 prairial an 6, [11 juin 1798]».

les travaux de marbrerie, « sciages et polissages de Marbres pour socles, fûts de colonnes et de tables ainsi que les Mouvements et Placements desdites matières[922]».

Avant d'entrer dans les salles du Louvre en travaux, les caisses contenant les sculptures d'Italie avaient été entreposées dans le jardin de l'Infante jouxtant le Louvre. Celles-ci, faites de planches goudronnées, entoilées et remplies de paille firent rapidement craindre un incendie causé par la proximité d'ouvriers qui, soit en fumant, soit même en préparant les effets nécessaires à leurs travaux, pouvait se propager aux maisons de bois avoisinantes et au palais du Louvre[923]. Outre le feu, l'autre crainte des conservateurs était la supposée malveillance des enfants des portiers Chèvre et Réveillon. Ceux-ci avaient la réputation de continuellement vaquer dans les salles basses du Louvre et de mutiler tout ce qui se trouvait à leur portée. Les membres du conservatoire craignaient donc que doigts, oreilles et nez des statues antiques soient fracturés une fois placées[924]. Les enfants n'étaient pas les seuls vandales craints. Peu après son placement, un des doigts en marbre de la muse *Clio* avait été arraché et un individu avait tracé sur le rouleau tenu dans une de ses mains des phrases indécentes[925]. Les membres du Conseil réagirent et de ce jour, un gardien du musée devait continuellement être en surveillance dans les salles de l'Apollon et des Muses[926].

En septembre 1798, le charpentier Pellagot avait été appelé par les membres de l'administration du Muséum pour le transport et le placement de chaque groupe ou statue. Le tarif de 100 Francs était convenu pour chaque sculpture sans que celui-ci ne puisse être diminué ou augmenté « sur le plus ou moins d'embarras que chaque marbre présentera[927]». Pellagot proposait d'utiliser une chèvre de bois, une grue à main, pour installer les marbres sur les socles alors que les bustes et bronzes seraient déplacés « à force de bras ».

La galerie des Antiques comportait, lors de son inauguration du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800), six salles suivant un parcours thématique inspiré des musées romains du Capitole et du Vatican[928]. Le visiteur débutait son parcours de la salle des Saisons vers la salle des Hommes illustres, parfois nommée Vestibule, avant de découvrir la salle des Romains, puis celle qui accueillait le *Laocoon*. S'ensuivait la salle de l'Apollon située sous la Grande Galerie

[922] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 174e séance aujourd'hui 28 fructidor an 6 de la république [14 septembre 1798] ». Voir vol. III, Annexes.
[923] A. N. 20150282/13 « 165e séance. Présidence du citoyen Barthélémy. Aujourd'hui 1er fructidor an 6 [1er août 1798] de la République […] » Voir vol. III, Annexes.
[924] A. N. 20150282/13 « 221e séance du conseil Présidence du citoyen Robert aujourd'hui 3 ventôse an 7[21 février 1799] […] » Voir vol. III, Annexes.
[925] Voir vol. II, p. 60. Rome, musée du Vatican, n°203 inv. de 1810, pp 126-127.
[926] A. N. 20150282/13 « 349e séance, aujourd'hui 8 prairial an 8 [28 mai 1800] […] »
[927] A. N. 20150282/13 « 174e séance aujourd'hui 28 fructidor an 6 de la république [14 septembre 1798] »
[928] Daniela Gallo, 2001, p. 687. Reproduction du Plan de la Galerie des Antiques, p. 715, Fig.1.

et enfin la petite salle des Muses terminait le parcours des amateurs. Au début de l'année 1799, Pajou, Moitte, Raymond et les commissaires se déplacèrent dans les dépôts de Mailly-Nesle créés en 1793 d'où ils tirèrent un *Achille*, un *Apollon avec une lyre*[929]. Au Magasin des marbres du Directoire, ils sélectionnèrent quatre petites figures antiques de femmes dont les têtes et les mains manquaient[930], « 1 figure de Cérès antique[931], Platon, Socrate[932], Cicéron, Caracalla, un Philosophe, Antonin, Junon, Castor, Janus[933], un Empereur, bustes antiques en marbre, Une petite figure de Junon antique[934] » en vue de leurs placements dans les salles basses du Muséum. À la même période, les membres du Conseil s'occupaient des moyens de faire restaurer les sculptures fracturées que possédait déjà le Muséum avant l'arrivée de celles de Rome et l'architecte Raymond déclarait son intention de construire « pour cet usage un atelier de restauration de plain-pied avec les salles basses dans la cour qui donne sur le jardin du Musée et qui est encombrée en ce moment de plusieurs objets de démolition » grâce à un premier budget de 1200 Francs[935].

En septembre 1799, un certain Locatelli, peut-être Giovanni-Battista Locatelli (1735-1805), qui résidait rue des Saussaies faubourg Honoré n° 1243 proposa ses services comme restaurateur des sculptures antiques[936]. Quelques années plus tôt, un certain de La Planche avait aussi proposé ses services comme restaurateur, mais n'aura été employé qu'aux effacements des « signes féodaux, et à la dépose des objets d'art qui doivent être convoyés[937] ». Moitte et Pajou se rendirent dans l'atelier de Locatelli et demandèrent rapidement que Suvée et Robert effectuent une seconde visite. Le jugement tomba, sans appel. « Aujourd'hui ces 4 commissaires déclarent unanimement que les travaux en sculpture que le Citoyen Locatelli leur a présentés, sont de la dernière médiocrité et qu'ils ne peuvent être utilisés au Musée ainsi que

[929] A. N. 20150282/13 « 219e séance aujourd'hui 25 pluviôse an 7 [13 février 1799] » *Mars* anc. coll. du comte d'Orsay ? Paris, musée du Louvre n° Ma883 ? *Apollon jeune* du comte d'Orsay, au Louvre jusqu'en 1815 ? Ferdinand Boyer, « *La collection d'antiques du Comte d'Orsay à la veille de la Révolution* », In. *Comptes rendus […] l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97e année, N. 4, 1953, p.440. David A. Wisner, "Jean Naigeon at The Dépôt de Nesle: a collector and culture-broker in the First French Republic", J. H. Coll. 8/2, 1996,pp. 155-165.

[930] Non localisées. L'un d'elles pourrait-elle être *Léda*, Paris, musée du Louvre n° inv. Ma23 ?

[931] Paris, musée du Louvre, n° 66 inv. de 1810, n° inv. Ma930 ?

[932] Paris, musée du Louvre, n° 651 inv. de 1810, n° inv. Ma59 ?

[933] Voir ° 534 inv. de 1810 ?

[934] Voir n° 161 inv. de 1810 [Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma131 ?] A.N. 20150282/13 « 227e séance, aujourd'hui 23 ventôse an 7 [13 mars 1799] »

[935] A. N. 20150282/13 « 238e séance, aujourd'hui 3 floréal an 7 [22 avril 1799] »

[936] Gérard Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, de Boccard,1964, p.160. A. N. 20150282/13 « 275e séance, aujourd'hui 15 fructidor an 7 […] 284e séance, aujourd'hui 23 vendémiaire an 8 [15 octobre 1799] »

[937] A. N. F17 1197/2 «Rapport de la section de sculpture à la commission temporaire des arts. La commission Temporaire des arts, ayant renvoyé à la section de sculpture la dernière pétition du citoyen de la Planche, sculpteur et marbrier ». Voir vol. III, Annexes.

le demandait le Ministre.[938] » Les membres du Conseil, pressés par l'éphémère ministre de l'Intérieur Quinette, statuèrent alors que les restaurations « à faire aux statues quand on les décaissera » ne seront confiées qu'à « des artistes statuaires du premier mérite actuellement sans occupation.[939] » Lange, qui avait déjà travaillé au Louvre, proposa sa candidature le 23 janvier 1800, certainement après avoir été informé du poste par la communauté des artistes. À raison de dix Francs par journée de travail et la fourniture d'outils neufs, il devenait au début du mois de mars « sculpteur attaché à l'atelier des restaurations en sculpture[940] ». Quelques mois plus tard, Lange annonçait à Jean Suau la nouvelle de sa nomination et le souhait du ministre de l'Intérieur Chaptal de voir le Muséum Central ouvert au public en novembre 1800 pour commémorer le 18 brumaire. Le sculpteur, à cette annonce et devant les si nombreuses restaurations à faire, écrivait à son ami qu'« on le verra tel qu'il sera…[941]».

Un événement contraria les administrateurs du Muséum à la fin de novembre 1799. Ces derniers apprenaient en effet « le non transport en France des objets en sculpture de la Villa Albani à Rome[942] » qui allait nécessairement contrarier la première organisation des Salles basses. Le plan, arrêté le 8 messidor an 6 (16 juin 1798), devait être repensé. Des sculptures antiques furent recherchées aux Tuileries et au Jardin des Plantes[943]. Le parc de Versailles, qui avait déjà payé un lourd tribut pour la constitution du premier projet de la salle des Divinités, en subirait encore les conséquences par le choix, en 1799, de trente-quatre sculptures antiques[944].

---

[938] A. N. 20150282/13 « 290e séance, aujourd'hui 13 brumaire an 8 [4 novembre 1799]» et A. N. 20144793/7 (1794-1855). Voir vol. III, Annexes.

[939] A. N. 20150282/13 « 290e séance, aujourd'hui 13 brumaire an 8 [4 novembre 1799]». « 291e séance, aujourd'hui 15 brumaire an 8 [6 novembre 1799]». Voir vol. III, Annexes.

[940] A.N. 20150282/13 « 313e séance, aujourd'hui 3 pluviôse an 8 [23 janvier 1801] » ; 323e séance, aujourd'hui 5 ventôse an 8 [24 février 1802] » ; «324e séance, aujourd'hui 8 ventôse an 8 [27 février 1802]. » Voir vol. III, Annexes.

[941] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, lettre du 26 fructidor an 8 [13 septembre 1800]. Lettre n°67-62-16. Cachet de cire à l'image de l'*Apollon du Belvédère*.

[942] A.N. 20150282/13 « 294e séance, aujourd'hui 25 brumaire an 8 [16 novembre 1799]». Sophie Féret, *Un exemple de spoliation négociée : des antiques Albani à Paris*, in. Jean-Luc Martinez, *Les Antiques du Louvre, Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard le Louvre, Paris, 2004, p. 175.

[943] A.N. 20150282/13 « 297e séance, aujourd'hui 28 brumaire an 8 [19 novembre 1799]». […] « 299e séance, aujourd'hui 13 frimaire an 8 [4 décembre 1799] […] Enlèvement du Jardin des Plantes, « une statue antique de Mercure qui s'y trouve déposée. […] 301e séance, aujourd'hui 18 frimaire an 8 [9 décembre 1799] […] ».« 303e séance, aujourd'hui 8 nivôse an 8 [29 décembre 1799] […] »Thouin secrétaire du Museum d'Histoire Naturelle remet au citoyen Raymond la statue représentant un Mercure pour le Musée Central. […] « 315e séance, aujourd'hui 8 pluviôse an 8 [28 janvier 1800]». Voir vol. III, Annexes.

[944] A.N. 20150282/13 « 294e séance, aujourd'hui 25 brumaire an 8 [16 novembre 1799]. « L'administration observe au Conseil, […] il propose que pour remplacer ces objets […] on y substitue quelques-unes des statues antiques qui bordent le Grand Canal de Versailles. Il cite une statue de femme tenant un enfant [*Messaline portant Britannicus* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1224 placée Salle de Diane. Voir vol. II, Corpus, p. 102], deux figures de guerriers [*Titus* et *Auguste*, voir notices]et comme ces figures ont été marquées par le jury pour le Musée Central, le Conseil arrête que le citoyen Boucaut sera chargé d'apporter ces statues, il sera chargé de porter à Versailles les tableaux ci-après désignés […] ». « 297e séance, aujourd'hui 28 brumaire an 8 [19 novembre 1799]» Voir vol. III, Annexes.

La *Messaline portant Britannicus* située au bord du Grand Canal et huit sculptures de la Grande galerie, destinées au Muséum seront les premières livrées à Paris[945]. Également, « trois petites figures antiques représentant un Silène, une Minerve et une Polymnie » dont les états étaient dégradés furent immédiatement envoyées à l'atelier des restaurations pour des « nettoyages », que nous pouvons aujourd'hui comprendre comme des ponçages[946].

Le premier grand convoi des sculptures du parc de Versailles, arrivé au Louvre le 14 pluviôse an 8 (3 février 1800), ne comportait finalement que douze sculptures[947]. Au même moment l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus du Capitole*, le *Méléagre*, l'*Amazone*, les *Candélabres* du Vatican, « Le discobole penché, la Vestale portant le feu sacré, le Pâris, le buste d'Alexandre, de Ménélas, d'Ariane et de Minerve » étaient décaissés sans qu'il soit constaté de dommages par les commissaires[948]. Un autre choix retarda le placement des statues antiques, la hauteur des piédestaux qui passa de 1,25 mètre à 1,20 mètre pour toutes les statues en pied entrainant leur dépose et repose. « Quant aux quatre figures assises qui sont dans la Salle des Philosophes, leurs piédestaux seront tenus plus bas, et réduits à 82 cm.[949] » Le 13 janvier 1800, les quarante-trois premières statues antiques étaient placées. Les administrateurs du Muséum et Raymond, toujours pressés par Quinette de faire jouir au plus vite le public de la vue des trophées précieux, subissaient les reproches de travaux jugés trop lents sur l'aménagement et la décoration des salles de l'Apollon et du Laocoon. « Vous devez sentir combien nos concitoyens sont avides de voir les chefs-d'œuvre qu'on leur annonce depuis si longtemps. Toute négligence serait un délit envers eux, et surtout envers nos frères d'armes qui ont un droit bien acquis de jouir du fruit de leurs conquêtes[950] ».

La question des teintes des murs des salles d'exposition occupa les membres du gouvernement, car elles devaient s'accorder aux tons des marbres statuaires. Les murs du musée

---

945 Alexandre Maral, « *La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture* », In. Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles, n°16, 2013, p. 139. A. N. 20150282/13 « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [6 décembre 1799] »

946 *Silène*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 343 ; Ma 291 ; n°283 inv. de 1810. A.N. 20150282/13 « 303e séance, aujourd'hui 8 nivôse an 8 […] ». *Minerve*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 283 Ma 330 ; n°196 inv. de 1810. *Polymnie*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2404 ; n°331 inv. de 1810. Voir vol. II, Corpus, p. 328 et 118.

947 A.N. 20150282/13 « 317e séance, aujourd'hui 15 pluviôse an 8 [3 février 1800] Il a été apporté hier de Versailles les objets de sculpture suivant : […] » Voir vol. III, Annexes.

948 A.N. 20150282/13 « 301e séance, aujourd'hui 18 frimaire an 8 [9 décembre 1799]» « 302e séance, aujourd'hui 23 frimaire an 8 [14 décembre 1799] […] Les statues de Jules César en pontife, de César Auguste, et du poète Ménandre ont été décaissées, et se sont trouvées en parfait état. » Voir vol. III, Annexes.

949 A.N. 20150282/13 « 309e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 8 [8 janvier 1800]» Voir vol. III, Annexes.

950 20140044/2. « Paris, le 26, note sur l'arrangement des antiques, au citoyen Fortain, administrateur du Musée Central des Arts. Signé Dumauris. Reproches formulées à Raymond, architecte du musée sur la décoration de la salle de l'Apollon et du Laocoon. Le trépied d'Apollon n°134 doit être déplacé. Ce changement me paraît d'une haute importance pour le bon goût présente une idée poétique ». Paris, le 10 Brumaire an 8 [1er novembre 1799], le ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée central des arts. Voir vol. III, Annexes.

devaient être « rendus lices et peints d'une couleur favorable » afin que la lumière paraisse semblable au « jour d'atelier[951]». Raymond se concerta avec les administrateurs du Muséum Central sur le choix des teintes à donner aux murs des salles qui allaient grandement s'inspirer de celles du Pio-Clementino, dans les tons de bleu et jaune que rehaussaient des colonnes de marbre de couleur[952]. Pour la décoration de la salle dite des Héros Grecs rapidement renommée Salle du Laocoon, puis les salles des Romains, des Philosophes et des Saisons, les couleurs choisies par l'architecte Raymond, étaient le gris et le rose[953]. Les plafonds peints par Giovanni-Francesco Romanelli dans le Vestibule furent mis en restauration à partir de 1798 et les peintres Girodet, Guérin, Le Thiers, Peyron, Prud'hon et Hennequin, qui avaient gagné le concours pour l'ornement par des peintures la Salle du Laocoon, débutaient leurs œuvres en 1800[954].

Des travaux de restauration des sculptures, importants et soutenus, se poursuivaient en 1800[955]. Le placement des carreaux de marbre de la Salle de l'Apollon engendra sa fermeture temporaire et les membres du Conseil proposèrent « ce moment pour faire réajuster et nettoyer quelques-unes des figures antiques » qui allaient y être placées. La *Vénus d'Arles,* alors en pleine restauration et dont la tête était détachée pour être moulée, était de celles-ci[956]. Lange et Mariano, consultés sur le temps que les restaurations à faire aux statues placées dans la salle de l'Apollon exigeraient, répondirent « que six mois peut-être ne suffiront pas » pour les exécuter en marbre. Cette réponse eut pour conséquence immédiate d'envisager que ces réparations soient provisoirement faites en stuc « et que au fur et à mesure on fera les restaurations en marbre.[957]»

[951] A. N. 2015 0044/52/1 Paris, 19 Vendémiaire an 6, [22 Octobre 1797]. Voir vol. III, Annexes.
[952] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 178e séance aujourd'hui 13vendémiaire an 7 [4 octobre 1798] » Daniela Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon : a new perception of ancient sculpture?* , in E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Zibbe, E. van Wezel (éd.), Napoleon's Legacy : The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830, Berlin, 2009, Fig.n°1. Daniela Gallo, *A pagan display ? The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino*, Revista de História da Arte e Arqueologia, 22, juillet-décembre 2014, p. 26.
[953] A.N. 20150282/13 « 383e séance, aujourd'hui 25 fructidor an 8 [12 septembre 1800] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 385e séance, aujourd'hui 3 vendémiaire an 9 […]. »Voir vol. III, Annexes. Daniela Gallo, *Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 24.
[954] A.N. 20150282/13 « 320e séance, aujourd'hui 25 pluviôse an 8 [14 février 1800] […] Les sujets sont *La paix enchainant la guerre* ; *Trois enfants représentant les trois arts offrant au Laocoon une couronne de lauriers, Le génie de la victoire recevant de Minerve le feu sacré et le communicant aux trois arts réunis*…. » « 436e séance, aujourd'hui 15 ventôse an 9 [6 mars 1801] […] État des peintures et sculptures à exécuter dans les voûtes de la Galerie des Antiques du Musée Central des arts avec leur sujet, leur prix, et leur distribution entre les artistes désignés par le Ministre. […] »»
[955] A.N. 20150282/13 « 331e séance, aujourd'hui 3 germinal an 8 [24 mars 1800] […] »
[956] Voir vol. II, Corpus, p. 144. A.N. 20150282/13 « 332e séance, aujourd'hui 5 germinal an 8 [26 mars 1800] […] ; 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800]»
[957] A.N. 20150282/13 « 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800]»

Les statues antiques de Rome, à l'exception des marbres Albani et de Modène[958], étaient arrivées en bon état à Paris grâce aux solides caisses dans lesquelles les commissaires avaient soigneusement emballées les statues et les autres morceaux de sculptures de manière qu'aucune de leurs parties ne puisse « prendre de mouvements particuliers » ou subir des chocs. Les caisses étaient elles-mêmes soigneusement recouvertes de toile goudronnées pour les préserver des intempéries[959]. Si les premières sculptures antiques saisies en Italie arrivèrent sans dommages à Paris, certains éléments de restauration comme les bras modernes du *Laocoon* n'avaient pas traversé les Alpes. Était-ce le cas pour l'*Hercule Commode* auquel les membres du Conseil firent donner, par les restaurateurs du Muséum Central, une massue de stuc[960] ?

En juillet 1803, la *Vénus Médicis* arriva sans aucun accident à Paris. Voyagea-t-elle démontée ou était-elle dans un état impropre à son exposition dans les salles du musée ? Toujours est-il que quinze jours étaient nécessaires pour la remettre en état avant son installation dans la Salle du Laocoon[961] .

Les restaurations étaient donc majoritairement envisagées pour les sculptures provenant des anciennes collections royales qui allaient être exposées dans la salle de l'Apollon. L'*Apollon Sauroctone*[962], l'*Apollon Delphique* d'Écouen[963], l'*Apollon jeune*[964], l'*Antinoüs* d'Orsay[965], le *Mercure*, le *Mars*[966] et la *Minerve* Craufurd[967], l'*Uranie*[968] dont les draperies

[958] A. N. F[21] 570 Lettre de Lebrun au ministre de l'Intérieur, le 25 thermidor, an 5 [12 août 1797]. » Voir vol. III, Annexes.
[959] A. N. 20150282/13 « 165[e] séance. Présidence du citoyen Barthélémy. Aujourd'hui 1[er] fructidor an 6 [1[er] août 1798] de la République » A.N. 20140044/42 et 44. [Ancien A16] Rome 15 Frimaire an 7 [5 décembre 1798] « Les Commissaire du Gouvernement Français pour la recherche des objets des sciences et des arts en Italie aux administrateurs du Museum des arts […].» Voir vol. III, Annexes
[960] Voir vol. II, Corpus p. 84. *Hercule Commode*, musée du Vatican, Galerie Chiaramonti. A. N. 20150282/13 « 351[e] séance, aujourd'hui 15 prairial an 8 [4 juin 1800]. »
[961] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, lettre du 25 messidor an 9 (14 juillet 1803).
[962] Non localisés, n° 188 et 178 inv. de 1810.
[963] Restauration de la branche de laurier faite au Louvre avant son placement ? Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 533. Jacques Bins de Saint-Victor indique que la restauration du bras droit, faite à une date inconnue, s'inspire des médailles de Pella et d'autres villes dans laquelle Apollon est représenté tenant une branche de laurier à la main. Non paginé, vol. II.
[964] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 4802.
[965] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 175. Ferdinand Boyer, 1953. pp. 439-443 Antinoüs jeune, figure antique... hauteur 44 pouces (Inventaire 1794). La Commission des Arts indique : « Antinoüs, figure antique en marbre italien, restauré... » En 1844, Alfred d'Orsay note qu'il est au Louvre. A. N. F[17] 1269 « État des statues, figures, groupes antiques et autres chefs-d'œuvres des arts, qui, au 27 floréal de l'an 2 [16 mai 1794] sont dans la maison de Grimod d'Orsay, rue de Varenne n° 666 et 667 à Paris. » A. N. F[17] 1192 D. Document signé Bonvoisin « Ce 17 ventôse an 3 [7 mars 1795] […] ». Voir vol. III, Annexes.
[966] Non localisés, n°[s] 21 et 188 inv. de 1810.
[967] Non localisée, n° 200 inv. de 1810. A.N. F[17] 1192 D Document signé Dardel, Picault et Fragonard. « Paris ce 24 Thermidor l'an deuxième de la République une et indivisible par suite des objets transportés du dépôt de la rue de Beaune pour le Museum national des arts après l'arrêté du dix sept du courant. […] » Voir vol. III, Annexes.
[968] A. N. O[1]2087, Duprez 1788. « A Lextremité de la Galerie sont encore deux statues de chaque coté. […] L'astrologie… en bon état. » A. N. : O[1]2087, « Au S[r] de Joux sculpteur de Sa Majesté. Dans le courant de l'année 1788. Savoir […] Uranie… plusieurs draperies a refaire au ciseau ». Voir vol. III, Annexes.

étaient abimées, la *Vénus de Troade*[969], le *Mars Vainqueur*[970], *Melpomène*[971], la petite *Junon* « antique et très bien conservée[972] » des collections du duc de Penthièvre et le *Bacchus au repos* de Versailles[973] auquel le bout de l'orteil du pied gauche et un doigt de la main gauche furent restaurés. Toutes les sculptures, à des degrés divers, étaient endommagées alors que les antiques de Rome avaient bénéficié de meilleurs soins et d'une conservation plus souvent en intérieur tandis que les antiques des collections royales et de la noblesse française étaient généralement exposées à l'air, dans les jardins.

La deuxième salle pour laquelle les restaurateurs des sculptures furent sollicités est celle dite des Héros Grecs rapidement renommée Salle du Laocoon, puis les salles des Romains, des Philosophes et des Saisons[974]. Depuis le 8 avril 1800, et ce à la suite d'accidents causés par les ouvriers chargés de placer les statues antiques, le conseil du Musée Central avait arrêté « qu'à l'avenir il ne sera réuni ou placé aucune Statue que le citoyen Mariano ou le citoyen Lange n'y soient[975]». Les deux premiers restaurateurs du musée, biens qu'occupés à cette époque par de nombreuses restaurations de la Salle de l'Apollon, furent donc associés au placement de toutes les statues antiques, d'abord les plus imposantes peut-être restaurées en stuc après leurs placements sur les piédestaux et enfin les plus petites à la fin de vendémiaire an IX (octobre 1800) et un mois avant l'ouverture des salles décidée pour le 18 brumaire an IX[976].

[969] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 315, en dépôt à Versailles. Restauration de doigt et orteils au Louvre ? A.N. O[1] 2087 Marbres Ancien Régime « Etat des réparations qui étoient à faire avant l'année 1787 […] Au S[r] de Joux sculpteur de Sa Majesté. Dans le courant de l'année 1788.[…] ».A. N. 20150282/13 « 337[e] séance, aujourd'hui 3 Floréal an 8 [23 avril 1800] » Voir vol. III, Annexes.

[970] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 890.

[971] Voir vol. II, Corpus p. 96. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 25

[972] Voir vol. II, Corpus p. 88. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 131

[973] Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 622

[974] A. N. 20150282/13 « 383[e] séance, aujourd'hui 25 fructidor an 8 [12 septembre 1800] […]Sur la proposition de l'administration, le Conseil arrête qu'on s'occupera son délai de la réparation des figures exposées dans la Salle des Héros Grecs, et qu'on placera à la statue du Laocoon le bras en plâtre moulé sur celui que Girardon fit au groupe que possède l'école Nationale de peinture et sculpture, placé dans la salle dite du Laocoon. Voir vol. III, Annexes.

[975] A. N. 20150282/13 « 335[e] séance 18 germinal an 8 [8 avril 1800] ». Voir vol. III, Annexes.

[976]A. N. 20150282/13 « 392[e] séance, aujourd'hui 25 vendémiaire an 9 [17 octobre 1799] » Placement des petites statues dans les salles d'Apollon, du Laocoon, des Romains, des Saisons « 393[e] séance, aujourd'hui 28 vendémiaire an 9 [20 octobre 1799] » Proposition est faite d'ouvrir des salles antiques pour le 18 brumaire. *Vénus d'Arles*, Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 439. Voir vol. III, Annexes.

d) L'installation de l'*Apollon du Belvédère* au Louvre

> « Il était impossible d'apporter plus de soins à l'encaissement de ces monuments précieux ; aussi tous les artistes, même ceux qui, dans la crainte que ces statues ne fussent fracturées, s'étaient opposés à leur transport en France, doivent des remerciements aux citoyens Barthélémy et Moitte, qui ont surveillé et ordonné l'opération ».

Ainsi écrivait l'un des auteurs du *Journal des arts, de littérature et de commerce* à l'annonce de l'arrivée à Paris le 9 thermidor an IV (27 juillet 1798) « dans le meilleur ordre », de l'*Apollon du Belvédère*, couronné de lauriers, et des premières statues antiques venant de Rome[977]. L'auteur, dans son article de décembre 1799, repensait bien sûr à la controverse qui s'était jouée dans le milieu des artistes français et à l'appel de Quatremère de Quincy de 1796 sur le déplacement des monuments d'art d'Italie[978].

Dès le 1er juillet 1798, l'architecte Raymond recevait l'ordre d'expulser de son appartement situé au rez-de-chaussée du Louvre, le peintre Jérôme-Martin Langlois (1779-1838) et de le reloger dans les étages du palais. Son habitation était réquisitionnée « en remplacement du local destiné à recevoir la statue d'Apollon ». Pour ce faire et selon la décision du 8 messidor an IV (26 juin 1798), Raymond devait faire abattre toutes les cloisons et murs qui pouvaient empêcher l'exécution du plan des nouvelles salles du Musée Central[979]. Le même jour, Koliker, gardien *ad honores*, le portier Bosset et les « gardiens travailleurs » Dugoure, Dannois, Biagi, Barbier, Livernois et Forney, « les mieux habillés, et les plus remarquables par leur taille », étaient désignés pour représenter les employés du Muséum lors de la procession organisée pour l'arrivée à Paris des objets d'arts et des premières caisses contenant les statues antiques saisies en Italie et marcher autour du char de l'Apollon[980]. Une grande fête allait ensuite être donnée au Muséum le 31 juillet. Sur les 9 heures du soir, le palais national des sciences et des arts avait été illuminé et le bronze de l'*Apollon* placé au milieu de 16 pyramides garnies de lumières au centre de la cour. Le marbre antique, toujours encaissé depuis son transport de Rome à Paris, était ici remplacé par la copie en bronze de l'*Apollon du Belvédère* provenant de Fontainebleau, placé en quasi ex-voto dans la cour du musée[981]. Sur les portes, deux grands paravents sur lesquels avait été écrit : « Au Gouvernement, et aux armées de la république française les arts

[977] Voir vol. II, Corpus, p. 21. *Le Journal des arts, de la littérature et du commerce*, n° 28, 20 frimaire an 8, 11 décembre 1799, p. 9.
[978] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris, réédition de 1836 composées des *Lettres à Miranda* (1796) et des *Lettres à Canova* (1818).
[979] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 150e séance aujourd'hui 13 messidor an 6 de la république [1er juillet 1798]. » Voir vol. III, Annexes.
[980] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 158e séance 8 messidor an 6 [26 juin 1798]».
[981] Conservé à Fontainebleau, n° inv. MR 3283.

reconnaissants. » et « Les arts cherchent la terre ou croissent les lauriers. ». Ce second slogan était un résumé de justifications pour lesquelles les œuvres avaient été saisies. La France désormais libre était le pays où les arts s'exprimeraient. Onze heures sonnèrent le 31 juillet, le public se retira, les portes du Muséum Central se refermèrent et toutes les familles des artistes se réunirent sur l'un des gazons et se livrèrent « au plaisir de la danse jusqu'à quatre heures du matin.[982] »

Alors que l'aménagement des salles du Musée progressait, la question du piédestal de l'*Apollon* allait mobiliser plusieurs séances du conseil du musée dès avril 1799. Un membre, hélas non identifié, proposa qu'une médaille commémorant les victoires de Bonaparte soit placée sur le piédestal de l'*Apollon*[983]. Quatre « tables en mosaïque antique représentant des oiseaux » allaient aussi être placées sur ce piédestal[984] . En octobre 1799, le placement des statues devait débuter et l'*Apollon*, par son prestige, allait inaugurer les expériences de placement des antiques dans la Salle des Divinités, telles que les avait suggérées Giraud.

> « Un plâtre de cette statue ayant été provisoirement placé sur le piédestal qui doit la recevoir, on s'est occupé de la place de la hauteur à lui assigner. Après un mur examen, le conseil a arrêté que le piédestal serait diminué de 2 pouces ou centimètres environ sur la hauteur, et comme ce piédestal n'est point assez large, ils invitent l'architecte à lui en faire substituer un autre d'un seul dé[985]».

Une fois la hauteur du piédestal décidée, le 13 novembre 1799, le marbre était finalement décaissé et placé le 13 janvier 1800 dans la Salle des Divinités au n° 10 avec, dans l'ordre décidé par les membres du conseil :

> « 1er le Bacchus Richelieu, 2e un candélabre, 3e le Bacchus de Versailles, 6e la Junon du Capitole, 7e l'Hercule Commode du Vatican, 8e un candélabre, 9e la Vénus d'Arles, 10e l'Apollon du Belvédère, 11e la Vénus du Capitole, 12e et en retour du côté du quai, le Mercure venant des Augustins, 13e l'Hygie du Vatican, 14e l'Uranie de Versailles, 15e la Vénus Pudique de Versailles, 16e le Mercure dit Antinoüs du Vatican.[986] »

Deux bas-reliefs devaient encadrer l'Apollon, le premier, venu de Venise, représente *Suove Taurilla* ; le second, anciennement dans la salle des antiques du Louvre évoque les

[982] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 160e séance 15 thermidor an 6 [2 août 1798].» Voir vol. III, Annexes.
[983] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 168e séance du 8 fructidor an 6 [25 août 1798]. Voir également 335e séance, 18 germinal an 8 [8 avril 1800]. » Une plaque doit être fixée sur le piédestal de la statue de l'Apollon. Le texte est rédigé par Visconti et l'inscription fut dévoilée le 16 Brumaire à 11h par les membres du conseil, Vien et Pajou. Cf. 398e séance du 13 vendémiaire an 9 [5 octobre 1800]. Voir vol. III, Annexes.
[984] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 238e séance, aujourd'hui 5 floréal an 7 [24 avril 1799]. »
[985] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 293e séance, 23 brumaire an 8 [17 novembre 1799]. » Voir vol. III, Annexes.
[986] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 297e séance, 28 brumaire an 8[22 novembre 1799]. » Voir vol. III, Annexes.

funérailles d'une dame romaine[987]. Cependant, le placement définitif de l'*Apollon* n'était pas terminé, car un déséquilibre du marbre était à craindre. Deux solutions étaient envisagées pour fixer et soutenir la statue d'Apollon. Celles-ci furent menées de manière expérimentale dans le jardin du musée à partir du 14 février 1800. Les membres du conseil du musée nous apprennent que, pour reproduire la disposition de la sculpture à Rome, ils placèrent le bronze de Fontainebleau sur un socle d'une hauteur égale à celui sur lequel serait placé la statue originale. Blampignon, un entrepreneur régulièrement consulté pour l'achat d'outils en fer, proposait un système :

> « pour le soutenir, consistant en une branche de fer de 2 pouces ½, 8 centimètres environ de diamètre, montant perpendiculairement le long du piédestal, et suivant le tronc d'arbre jusqu'au dos de l'Apollon, craignant que cette branche n'ait pas, vu la nécessité où l'on est de la courber pour qu'elle ne paraisse pas à travers les jambes de l'Apollon, la force nécessaire, et considérant d'ailleurs qu'il serait impossible vu le volume dont on la propose, d'empêcher qu'elle ne soit vue, ce qui produirait un effet désagréable ; il a arrêté qu'on fera un modèle de support en bois, pour examiner s'il ne serait pas possible de le soutenir ainsi qu'il était à Rome[988]».

Les marbres blancs veinés étaient alors rares à Paris et la fixation définitive de la statue du dieu et le *Laocoon* allaient être faite entre mars et avril 1800 sur un morceau du piédestal installé place de la Concorde en 1793 et sur lequel reposait l'éphémère *Statue de la Liberté* de François-Frédéric Lemot[989].

> « Aujourd'hui les membres de l'administration ce sont assemblés pour arrêter définitivement le modèle de support de la figure d'Apollon. Ils ont décidé qu'il sera forgé une barre de fer de 7 centimètres de diamètre laquelle montera perpendiculairement derrière le piédestal jusqu'à la hauteur des épaules de l'Apollon qu'une seconde barre horizontale (?) placée sur la première entrera dans le trou anciennement pratiqué dans cette figure pour la soutenir et sera ensuite fortement scellé dans le mur de la niche. Ce moyen a paru le plus simple et le plus solide aux membres de l'administration et aux citoyens Monge, Berthelot ex-commissaires des arts en Italie qu'ils ont consulté à ce sujet. [990]»

Le 14 mai 1800, était réalisée la dernière étape du placement de l'*Apollon* :

> « La branche de fer destinée à supporter la statue de l'Apollon sur son piédestal a été fixée et scellée, et cette figure débarrassée des pierres de travertin qui enveloppaient sa partie inférieure, pierres qu'on avait mises à Rome pour la soutenir pendant le voyage. Cette

[987] *Sacrifice*, correspondant soit au bas-relief Ma1097 (paris, musée du Louvre). Selon Jean-Luc Martinez, dans l'édition de *l'Inventaire Napoléon*, n° 975, ce bas-relief aurait été installé en 1800 dans la Salle des Muses, puis de Diane par Visconti. Bas-relief non identifié. *ibid.* 293e séance, 23 brumaire an 8 [17 novembre 1799]. »
[988] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 320e séance, 25 pluviôse an 8 [14 février 1800] » Voir vol. III, Annexes.
[989] A. N. F21 570 Note sans date signée Raymond architecte Germinal an 7. Voir vol. III, Annexes.
[990] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 336e séance, 25 germinal an 8 [14 février 1800] »

opération fut faite avec un tel soin, que le stuc ancien qui était dans les fractures des jambes n'ont point variés, et puis la figure est arrivée dans l'état où elle était au Vatican. [991]»

Peu de modifications vont ensuite être faites pendant la quinzaine d'années durant lesquelles l'*Apollon* est exposé à Paris, mais un nettoyage – sans usage de pierre ponce ?– aurait éliminé une coloration rougeâtre sur l'épiderme du dieu[992].

Pourrait-il simplement s'agir d'anciennes coulures d'oxyde de fer provenant des goujons qui maintenaient en place les fragments du dieu ?

La plaque commémorative allait être gravée du nom des Consuls et l'éclairage naturel de la Salle de l'Apollon modifié par la réduction d'une fenêtre, l'effet recherché étant l'atténuation des « luisants du poli du marbre de cette statue ». Le palier de la sculpture était complété par l'ajout de plaques de marbre rouge antique issues d'un piédestal en ruine provenant des collections du comte d'Orsay, et la plinthe moderne de la statue était arasée au niveau de la corniche du piédestal, certainement pour des considérations esthétiques[993].

Le tableau d'Hubert Robert figurant *la Salle de l'Apollon* nous présente donc une image assez juste de l'organisation de cette salle, au détail près – comme dans toutes les images et descriptions de cet antique que nous connaissons à ce jour, aussi bien à Rome qu'à Paris – d'un *Apollon* dénué des renforts qui le soutenaient.

Dans cette course pour permettre aux premières sculptures d'être exposées dans les salles du Musée Central des Arts, certaines restaurations de stuc, pensées temporaires, seraient définitives. Le manque de moyens financiers, le faible nombre de restaurateurs et surtout l'incessant flot des œuvres entrées au Louvre par déplacements, conquêtes et achats ne permettant pas de soutenir le rythme souhaité.

[991] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 345e séance, 25 floréal an 8 [15 mai 1800] » Voir vol. III, Annexes.
[992] Brigitte Bourgeois, Techne, Paris, n°27-28, 2008, pp. 159-166.
[993] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 370e séance, 13 thermidor an 8 [1er août 1800] « Le conseil, sur la proposition de plusieurs membres, arrête qu'on fera graver derrière la plaque destinée à être placée dans la plinthe de la statue d'Apollon, cette seconde inscription. Bonaparte, Ier Consul Cambacérès, IIe Consul Lebrun, IIIe Consul Lucien Bonaparte Ministre de l'Intérieur. Et en forme de cachet ces mots : Musée Central des arts. » A. N. 20150282/14, Ancien 1BB5, 409e séance, 13 frimaire an 9 [4 décembre 1800] » A.N. 20150282/14, Ancien 1BB5 422e séance, 28 nivôse an 9 [18 janvier 1801]. Voir vol. III, Annexes.

3) Restaurer les antiques de Versailles après 1789

a) Louis-Jacques Pillon

Le sculpteur Louis-Jacques Pillon ou Pilon (1741- ?) est assez mal connu et sa formation demeure incertaine. Tout au plus sait-on qu'il serait né dans les années 1730-1740. En 1793, il est appelé par le représentant du peuple Charles de la Croix comme professeur dans une école gratuite de dessin et en 1796, il entra à la commission des arts de Versailles où il demeura jusqu'à la suppression de l'institution[994]. À la même époque, Pillon est embauché comme « préposé au netoyement des statues », sous la direction du peintre Joseph Duplessis (1725-1802), lui-même occupé à la fonction de surveillant des travaux nécessaires à la conservation des statues du parc[995]. Pour ses tâches, Duplessis était payé 3000 Francs par an et Pillon 500 francs avant d'être augmenté à 800 Francs dans les premières années du XIX^{e} siècle[996]. Les journaliers Dupeu, Fion et Petit, employés au nettoyage des statues du parc de Versailles, percevaient seulement 1,50 Franc par journée de travail[997]. À la mort de Duplessis, Pillon devint le chargé de la restauration des statues du parc[998].

Durant l'hiver 1806, en allant au parc de Versailles, Pillon se cassa la jambe « par un temps de verglas vers 8h du matin rue Dauphine », qui prendra sous l'Empire le nom de rue Napoléon. Transporté à l'hospice civil de Versailles, il y est soigné grâce aux recommandations des conservateurs Goulard et Lauzan[999]. Durant sa convalescence, son épouse et ses enfants reçurent les subsides nécessaires à leur survie, mais le restaurateur ne devait pas se remettre de sa chute. Cette même année, le conservateur des monuments extérieurs du parc de Versailles Michel de Cubières (1747-1821) alertait Denon sur l'alcoolisme de Pillon qu'il jugeait « hors

[994] A. N. O^{2} 845. 7 janvier 1812, Denon au duc de Cadore. Renseignements sur Pilon obtenus par [Lavallée] en 1812. Voir vol. III, Annexes.
[995] A. N. O^{2} 849, an IV. Voir vol. III, Annexes.
[996] A.N. O^{2} 843 Versailles, Musée spéciale de l'école française, 1809. Voir vol. III, Annexes.
[997] A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Statues de Versailles. Versailles, 14 avril 1804, Cubières demande à Denon d'embaucher Brunot en remplacement de Dupeu pour le nettoyage des statues. Ce dernier souffre des yeux.
[998] A. N. O^{2} 845. Lettre de Lauzan, Versailles, le 23 janvier 1812. En 1809, d'autres ouvriers travaillent au nettoyage des sculptures. A.N. O^{2} 843. Versailles, Musée spéciale de l'école française, 1809, fond de 2000 Fr. pour la restauration des statues du parc : Brunot, Pelletier et Isambart, chargé du nettoyage des statues. Payés 2 francs par jour. Boichard, sculpteur marbrier payé 303 francs pour réparation aux 2^{e} et 3^{e} trimestres de 4 vases en marbre blanc placée sous le péristyle du palais, restauration et pose des bustes des empereurs dans le jardin du Grand Trianon, demande 174,50 francs. A.N. O^{2} 836/2002. 14 avril 1810, paiement à Brunot et Pelletier nettoyeurs des sculptures. Voir vol. III, Annexes. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°61
[999] A. N. O^{2} 845. 7 janvier 1812, Denon au duc de Cadore. A. N. O^{2} 839/15 Pillon restaurateur à Versailles se casse la jambe en 1806, il est envisagé de le remplacer. Voir vol. III, Annexes.

d'état de travailler à la restauration des statues du parc[1000] ». Cubières avait été appelé à la conservation des statues et monuments des parcs de Versailles et Trianon par Denon pour ses connaissances chimiques et ses connaissances dans les arts. Grâce à lui, selon le directeur du Musée Napoléon, les statues des parcs n'avaient jamais été mieux entretenues[1001]. Pierre-Théodore Suau, élève de David à partir de 1810, visita Versailles accompagné de Lange en septembre de cette année. Lange était missionné par Denon pour examiner les sculptures de pierre placées sur la façade du palais donnant sur le parc[1002]. À l'occasion de ce voyage, Suau donnait un rapide compte-rendu à son père demeuré à Toulouse :

> « M. Lange était mon mentor ; le parc et le château sont magnifiques, nous ne pûmes voir que très imparfaitement le musée par le motif des réparations que l'on fait au château. Dans le nombre des tableaux qui presque tous sont peints par des artistes vivants, il y en a de très beaux, et de bien mauvais aussi, j'ai aussi vu St-Cloud, nous nous y arrêtâmes au retour de Versailles [1003]».

En 1812, à l'encontre de Pillon, Denon sévissait.

> « Depuis longtems j'eusse demandé sa destitution si l'état misérable où son ivrognerie a réduit sa famille ne m'eût apitoyé sur l'existence des malheureux qu'il a attachés à son sort. Mais les plaintes qui me sont faites par le conservateur des monumens extérieurs des palais de Versailles et de Trianon sont d'une telle gravité que je ne vois plus de moyens de pardonner[1004] ».

Pillon, poursuivi par ses créanciers, se cachait. Il était convaincu d'avoir mis en gage, pour la somme de 18 Francs, un buste en marbre dont le nez fracturé lui avait été confié par Cubières pour être réparé. Denon fit le nécessaire afin que le buste, propriété du gouvernement, soit retiré des mains du nouveau dépositaire en acquittant les fameux 18 Francs, lesquels furent prélevés sur les appointements de Pillon. Épuisé, Denon proposa malgré tout que si sa mauvaise conduite n'était pas un obstacle, il tenterait d'obtenir la retraite généralement accordée aux

[1000] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Versailles, le 1er juillet 1806.
[1001] A. N. 20150044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution Rapports de Vivant-Denon à l'Empereur Napoléon Ier sur le Musée, vers 1810. Ce document vient après le rapport de passation de pouvoir entre l'ancienne administration et Denon. Musée de Versailles, sans date, avant 1814. L'Empereur se demande pourquoi « il y a des conservateurs au Musée de Versailles tandis qu'un conservateur et un adjoint paraissent devoir suffire […]. »
[1002] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999. Pièce n°1910, Denon, 17 septembre 1810. « Le directeur général du musée Napoléon à M. l'intendant des Bâtimens impériaux. » Pièce n° 1904-1. Denon, le 7 septembre 1810. Les sculptures des balustres de Cour Royale et de la Cour des Marbres seront restaurées en 1814. Voir A. N. O^3 1221, mémoire de Lange. Voir vol. III, Annexes.
[1003] Toulouse, Musée Paul Dupuy, Correspondance Suau, lettre de Pierre-Théodore Suau à son père Jean Suau, lettre n° inv. 67.62.89. « Paris le 7 octobre 1810. »
[1004] A.N. O^2 845. 7 janvier 1812 Réponse du duc de Cadore, à Denon, sans date. Le buste est retiré des mains du dépositaire et la somme de 18f est payée. François Lauzan (1756-1835), conservateur des tableaux des palais de Versailles et de Trianon, écrivait à Denon le 23 janvier 1812. [A.N. O^2 845.] En « terminant ma lette, je ne dois pas vous dissimuler, Monsieur le Secrétaire, que Pilon est arrivé à un tel degrés de misère par suite de sa mauvaise conduite, que s'il ne mérite pas qu'on s'occupe des moyens de l'en tirer, il faut du moins […] prévenir le malheur qui en est toujours la suite immuable, le désespoir ! » Voir vol. III, Annexes.

serviteurs de la maison de l'Empereur, Pillon ayant travaillé au château de Versailles durant environ douze années[1005]. On accorda une pension de retraite à Pillon en 1812 et le « Musée même fut-il détruit, [un sculpteur] serait toujours nécessaire pour l'entretien et la restauration des statues du parc de Versailles et de Trianon[1006] ».

Pillon travailla-t-il à la restauration de marbres antiques ou à leurs piédestaux[1007] ? C'est probablement lui qui replaça la tête de la *Junon* d'après l'antique de Simon Mazière (1649-1722) détachée après la chute d'un arbre en 1806 et qui avait remplacé la *Junon de Smyrne* au Bassin d'Apollon après son départ vers Paris[1008]. Les rares lettres de sa main laissent croire qu'il était très strictement encadré par d'autres sculpteurs tels Augustin Pajou auquel il rendait compte de ses interventions sur le *Gladiateur Mourant* vandalisé en 1808 et sur la *Vénus à la Coquille* [1009].

b) Jean-François Lorta (1752-1837), Jean-Baptiste de Beaumont (1768-1852)

Afin de remplacer Pillon, Denon proposa en 1812 à l'Intendant Général de la Couronne Jean-Baptiste de Nompère, duc de Cador (1756-1834), Lorta au poste de restaurateur des sculptures du parc de Versailles. Lorta avait, selon le directeur du Musée Napoléon, la moralité, les talents et les qualités requises pour remplir cette place et Denon espérait pouvoir le mettre en activité au plus vite, « plusieurs travaux laissés en souffrance par son prédécesseur exigeant

[1005] *Ibidem.*
[1006] A.N. O^2 845. Denon au duc de Cador, Intendant Général de la Couronne. Le 6 avril 1812, approuvé le 9 avril. Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 1999, pièce n°2396.
[1007] Ancien ALV16/1. S.L.N.D. [Vers 1802 ?] Demande de restauration des piédestaux par le directeur du domaine de Versailles dont celui de l'Hercule Commode « qui se trouve tellement dégradé qu'il est à craindre que la statue ne tombe ».
[1008] Christiane Pinatel, 1963, p. 56. Versailles, le 16 mars 1806. Lettre de Cubières à Denon. « Le grand vent qui a soufflé pendant la nuit du 12 au 13 mars a déraciné un arbre qui dans sa chute a renversé une des statues qui ornent le demi-cercle du Bassin d'Apollon placé entre le Tapis Vert et le Grand Canal. Cette statue, que je crois antique, quoi que d'un travail médiocre, [illisible] Julia ou Junon. La tête a été séparée, c'est le seul dommage qu'elle ait éprouvée : je m'essaye à la faire replacer sur son piédestal […] P.S. Je m'occupe toujours de faire nettoyer les statues et vases qui en ont besoin. »
[1009] *Gladiateur* ou *Galate Mourant*, copie de la statue antique conservée à Rome au musée du Capitole par Michel Mosnier (?-1686). Versailles, parc du château, n° inv. MR2062. A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Statues de Versailles. Versailles, le 14 février 1808 Lettre de Cubières. Malveillance : Bris du pied du *Gladiateur mourant*. « C'est depuis 1 an la cinquième mutilation dont on s'est rendu coupable ». Versailles, le 28 novembre 1808 Lettre de Pillon «chargé de la restauration des statues du parc de Versailles et de Trianon. » « Je viens de restaurer en marbre du pied droit du Gladiateur Mourant placé dans le parc que les Malveillants avaient cassé pour la deuxième fois ». A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Statues de Versailles. Versailles, le 28 novembre 1808 Le sculpteur Pajou conseille Pillon dans son travail de restauration du *Gladiateur* et de la *Vénus à la coquille*. Voir vol. III, Annexes.

une prompte réparation[1010] ». Lorta débuta sa formation dans l'atelier de Charles-Antoine Bridan (1730-1805) avant d'obtenir le second grand prix de Rome en 1779 avec son *Sertorius assassiné chez Perpenna* qui lui permettra de continuer sa formation à Rome où il sera, comme tous les jeunes sculpteurs de sa génération, fortement marqué par l'antique. De retour en France, il obtient plusieurs commandes pour leur château de Bellevue et Madame Adélaïde acquiert en 1783, un *Berger assis avec une flûte* et une *Jeune fille assise avec un couple de colombes*[1011]. Après la Révolution, Lorta participe à plusieurs concours et sculpte le pendentif de la nef orientale du Panthéon intitulé le *Désintéressement, où deux femmes déposent leurs bijoux sur l'autel de la Patrie*. Il expose régulièrement des bustes au Salon et participa, en compagnie de Foucou, Lange et Lucas aux décors du palais des Consuls pour lequel il sculptera un *Chapelier, proclamant le décret de la suppression des titres*[1012]. En compagnie de Lange, il crée deux des quatre bas-reliefs de la Rotonde de Mars au Louvre en 1801-1802, salle qui formait l'entrée du musée des Antiques, *La France montrant le Milon de Puget* et *L'Italie montrant le Moïse de Michel-Ange*[1013]. Dès le 13 avril 1812, sept ans après le premier projet de restauration des sculptures du parc de Versailles, Jean-François Lorta était noté sur les états des employés du château dans les mêmes conditions financières que Pillon – 800 Francs par année avant que son travail ne soit rémunéré à la tâche. Denon faisait informer Simon Louis Pierre, marquis de Cubières (1747-1821), conservateur des sculptures et monuments extérieurs de Versailles de son arrivée[1014].

En 1792, le château de Versailles était érigé en établissement public et devint quelques temps un simple dépôt d'œuvres d'art. Jusqu'en 1795, le sculpteur Amable Boichard était chargé de la destruction systématique des symboles royalistes. En l'an IV (1795-1796), le commissaire conservateur de la section d'histoire naturelle Fayolle proposait de créer à Versailles un musée qui ouvrit en 1797 sous le nom de Musée spécial de l'école française. Vers

[1010] A.N. O^2 845. Denon au duc de Cador, Intendant Général de la Couronne. Le 6 avril 1812, approuvé le 9 avril.
[1011] Versailles, musée du château, n° inv. MR 9066 et MV 9067.
[1012] A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « Présidence du citoyen Pajou, 147e séance du conseil. Aujourd'hui 3 messidor an 6 de la république française. [21 juin 1798] ». Peut-il d'agir du toulousain François Lucas (1736-1813) ? Auquel cas Lange ne serait pas étranger à sa nomination. A.N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 332e séance, aujourd'hui 5 germinal an 8 [26 mars 1800]» Voir vol. III, Annexes. Il y aura finalement 28 bustes. Charles Paul Landon, *Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure* […] 1803. Nouvelles du 20 fructidor an 12 [7 septembre 1804]. Voir vol. III, Annexes.
[1013] Visconti, *Notice de la galerie du musée Napoléon*, an 11, p. 5. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne[…]*,vol. 1, 1841, pp. 515-516. Lange sculpta de son côté *L'Égypte montre le colosse de Memnon* et *La Grèce montre l'Apollon Pythien*. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 453e séance, aujourd'hui 18 floréal an 9 [30 avril 1801] ». Voir vol. III, Annexes.
[1014] A.N. Ancien ALV16/1. Versailles, le 15 fructidor an 13[2 septembre 1805. Lettre de Cubières à Denon Projet de restaurations aux « vases et statues ». A.N. O^2 836/1653. Cubières, conservateur des monuments extérieurs, était payé 3000 francs par an. Visconti 4000 francs à la même époque. Voir vol. III, Annexes.

1800, seuls les travaux les plus urgents étaient entrepris, comme ceux de la Colonnade. Durant l'Empire, Trianon avait été réinvesti par Napoléon I[er] qui nourrissait aussi d'importants projets pour Versailles. L'Empereur, au début de son règne, ne vint que de manière très épisodique visiter l'ancienne demeure royale, d'abord en mars 1805 puis avril 1806. Cubières faisait de son mieux pour montrer les parcs de Versailles et Trianon sous leur meilleur jour.

> « Sachant que Madame allait occuper le Grand Trianon je me suis empressé de faire nettoyer les statues qui en décorent le parc : 14 de ses statues (les plus apparentes) ont déjà nettoyé, il en reste 14 qui réclament les mêmes soins. Il serait convenable, je crois, que cet ouvrage fut terminée en même temps que les réparations faites au palais, mais pour cela, n'ayant que deux ouvriers, il m'en faudrait 14 de plus : voulez-vous bien m'autoriser à les prendre pour que cette opération soit terminé à propos ? Je crois que cela ne peut qu'être agréable à son altesse et à S. M. l'Empereur […][1015] ».

Selon Cubières, vingt-cinq bustes antiques ornaient le parc de Grand Trianon à la fin de l'Ancien Régime et il n'en restait plus que neuf dans les premières années de l'Empire[1016]. Cubières demanda à Denon qu'ils soient remplacés par des copies présentes dans les magasins de Versailles et que les gaines soient réinstallées[1017]. Des études successives de transformation du palais furent proposées à l'Empereur par les architectes Jacques Gondouin (1737-1818), Fontaine et Alexandre Dufour (1759-1835) entre 1806 et 1810, année durant laquelle Trianon fut séparé de Versailles de manière à créer un domaine indépendant[1018]. À Versailles, les plus importants travaux débutèrent vers 1810 en vue de l'installation du nouveau couple impérial où Marie-Louise, selon les plans de Fontaine, se serait installée dans les appartements de feu la reine Marie-Antoinette[1019]. Les défaites militaires de 1812 et la fin de l'Empire n'affectèrent pas le projet de restauration des monuments et sculptures des jardins. Le retour des Bourbons ne modifia pas l'ordre des musées, Cubières et Lorta travaillèrent à Versailles jusqu'à la fin de leurs jours.

En 1812, Cubières rappelait à l'attention de Denon que le parc de Versailles, qui jadis faisait l'admiration générale « par le nombre et la richesse de ses monuments », avait été

[1015] A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Versailles le 26 floréal an 13 [16 mai 1805]. Lettre de Cubières à Denon. « J'ai fait nettoyer, sans augmentation de frais, les principales statues de Trianon, j'ai fait relever une statue qui avait été renversée (sans fracture) [autre sculpture que la *Junon de Smyrne* ?] et je fais actuellement la même opération de nettoyage pour la conservation des monuments du parc de Versailles. »

[1016] A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime. 21 bustes dont 17 en marbre et quatorze en bronze selon Duprez en 1788. Cubières fait-il erreur ? Tous les bustes n'étaient pas antiques.

[1017] A. N. O^2 836/62 1812. Boichard sculpteur marbrier : gaines supportant « les bustes de la salle des Empereurs au jardin du grand Trianon »

[1018] A.N. O^2 842. Le budget des restaurations pour les années 1806 et 1807 était de 24000 francs.

[1019] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, ENSB-A ; I. F. A ; S. H. A. F., Paris, 1987, 21 janvier 1814 « Versailles est maintenant l'objet de nouveau débat et de nouvelles incertitude. Il faut qu'il soit restauré, et rendu habitable pour l'hiver prochain, et pour la somme de 6 millions. »

longtemps négligé, que l'entretien des sculptures n'avait pas été prioritaire et que Pillon n'en avait peut-être pas les compétences. L'arrivée de Lorta, « un sculpteur habile et zélé » répondrait maintenant aux intentions de Denon et aux désirs de Cubières, en travaillant à la restauration des monuments et des statues du parc[1020]. Peu après son arrivée, Lorta proposa d'intervenir sur les doigts, bras et anses de quarante-quatre statues et vases du parc, ce qui laisse imaginer l'état général des sculptures et le vandalisme dont certaines avaient été victimes[1021]. Des blocs de marbre et goujons de cuivre lui sont rapidement accordés afin que les premières sculptures retrouvent leur intégrité[1022]. Il semble qu'à la différence du Musée Napoléon, où Visconti encadrait les restaurations, les travaux de Lorta n'étaient pas systématiquement guidés par le conservateur des monuments extérieurs de Versailles.

Au moment de sa nomination, Lorta, comme son prédécesseur, travaillait au rez-de-chaussée de la maison de Cubières à Versailles. Ce dernier avait aménagé une pièce servant d'atelier de sculpture où il recevait les fragments provenant des fractures « faites aux monumens des deux parcs et les parties de marbre qui devoient servir aux restaurations[1023] ». À l'été 1813, Cubières souhaitant vendre sa maison afin de jouir d'un logement de fonction, l'atelier déménagea alors dans le pavillon des Roulettes et vers 1820 un second atelier était créé dans le Grand Commun du château de Versailles[1024]. Quinze sculptures modernes sont restaurées en 1813 par Lorta qui ne rédigea qu'un devis pour l'*Atalante* antique de Marly ; elle sera complétée par son successeur[1025]. Lorta était rétribué en septembre 1814 pour la

[1020] A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Versailles, le 15 novembre 1812. Lettre de de Cubières à Denon. Voir vol. III, Annexes.
[1021] A. N. O^2 842. S.L.N.D. : budget 1812 [existe en 2 exemplaire Ancien V16 aux A.M.N. et suite du document]. De Cubières à Vivant-Denon. « Note des réparations à faire aux statues qui couvrent le parc de Versailles avec devis estimatif. Présenté à M. Denon par M. de Cubières, conservateur des monuments. […] Total : 4124 francs. J'ai consulté 3 artistes pour ce devis qui se sont trouvés à peu près d'accord. » Signé Cubières. Voir vol. III, Annexes. Voir vol. III, Annexes.
[1022] A.N. O^2 836/6123. Le 6 septembre 1812. Etat des dépenses d'entretien des monuments extérieurs des palais de Versailles et Trianon pendant le second trimestre 1812. Voir vol. III, Annexes.
[1023] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Versailles, le 4 juin 1813. Lettre de de Cubières à Denon. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°2871 du 12 juillet 1813 « à l'intendant général de la Couronne. A Son Excellence le duc de Cadore, intendant général de la Couronne. »
[1024] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°2919, 17 août 1813 Denon au Grand Écuyer. « À Son Excellence le duc de Vicence, Grand Écuyer. »
[1025] A.N. O^2 837/1807. Versailles le 23 avril 1813 « Monuments extérieurs […] Par le sieur Lorta, restauration de 5 doigts du groupe de *Cinna Poètus et Aria*, payé 180 francs ». *Aria* : 3 doigts M.G. et 2 M.D. A.N. O^2 837/736. Versailles le 17 août 1813 « Par le sieur Lorta restaurateur […] » A. N. O^2 837/3665 Versailles le 26 janvier 1814 « Par le sieur Lorta restaurateur […] ». *Atalante*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma522. Copie romaine du II^e s. Ancienne collection Mazarin. Les restaurations se firent entre 1813 et 1848. A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime. Duprez 1785 et 1786, « Bosquet des goulettes Atalante. Antique restauré anciennement… a la main gauche les cinq doigts a refaire plus a la main droite deux bouts de rouleau ». A. N. O^1 2087 Marbres Ancien Régime. Dejoux 1788. « Bosquet des goulettes Atalante […] Ouvrage considérable ne réformant pas les draperie. » Ancien AMN, 1DD80, avant 1813 « Devis approximatif des réparations à faire aux statues qui sont au jardin de grand Trianon […] L'Atalante, le menton, le nez, la main et le carquois à refaire, 200 francs. » Travaux suivants : A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Travaux de sculpture juillet 1848. *Groupe de Laocoon* : M.D. de

restauration d'un *Apollon*. Le *Feu* par Nicolas Dossier (vers 1681) ainsi que le *Tigrane* de Matthieu Lespagnandelle suivirent à la fin de l'année en même temps que les travaux au groupe de *Latone* des frères Marsy et à la *Vénus Médicis* (vers 1687) de Michel Mosnier et Nicolas Frémery[1026].

Le changement de régime n'affecta pas le travail de Lorta dans le parc de Versailles alors que Cubières dût justifier sa démission lors des Cent jours[1027]. À la fin de l'année 1815, huit autres sculptures étaient restaurées ou allaient l'être avec, pour chacune, un niveau d'intervention du sculpteur variable qui se concentrait principalement sur les mains[1028]. Les deux années suivantes furent consacrées aux restaurations des marbres et, fait étonnant sachant que Lorta n'en avait pas produit, à quelques réparations sur des bronzes[1029]. Le premier groupe en marbre est celui de la *Renommée du Roi*, commandée en 1677 par la Surintendance des Bâtiments du Roi et exécutée par Domenico Guidi (1625-1701) sur les dessins de Le Brun avant d'être placée en face de la pièce du Dragon[1030]. Sa restauration complète est payée 3 270 Francs à Lorta avant que ne soient décidées les premières interventions aux trois groupes des Bains d'Apollon. Ces travaux durèrent tout au long de l'année 1817[1031]. Au mois d'octobre, Cubières annonçait au comte de Pradel François de Chardebœuf (1779-1857), directeur général

---

l'enfant de droite et 4 doigts M.D. de celui de gauche. A Laocoon, orteils P. droit. *Atalante* : lame du poignard ; tête du manche et main droite. Voir vol. III, Annexes.

[1026] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°3212, 16 septembre 1814, Denon comte de Blacas. Pièce n°3209, 12 septembre 1814, Denon au comte de Blacas. Paiement à Lorta de 750 francs pour son mémoire de travaux.

[1027] A.N. O^2 837 Lettre de Cubières, écuyer du roi, sans date, vers. 1815. Cubières indique avoir démissionné de son poste de conservateurs des monuments extérieurs du pars de Versailles « le lendemain de l'arrivée de Bonaparte ». Il n'est donc pas indiqué sur « les états de M. Denon pour les 10 derniers jours de mars et pour les mois d'avril et mai de l'année de 1815. » Voir vol. III, Annexes.

[1028] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Après 1815 : « Etat des objets de réparation qui sont prêts à poser aux 12 figures de marbre ci-dessous indiquées dans le parc royal de Versailles […] » Voir vol. III, Annexes. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°3340 11 janvier 1815, Denon au comte de Blacas. Pièce n°3604, 5 octobre 1815, Denon au comte de Pradel.
A. N. O^3 1434 Versailles le 11 janvier 1815 « Etat de proposition de paiement à faire au sieur Lorta pour la restauration de 3 figures en marbre représentant *un Faune*, *l'Europe* et *l'Afrique* […] ». Paris, le 12 décembre 1814. Mandat signé Denon. « Etat de proposition de paiement à faire au sieur Lorta pour solde d'un mémoire de restauration […] » Paris, le 23 septembre 1814. « Etat de proposition de paiement à faire à Monsieur Lorta pour la restauration d'une figure représentant *le Feu*, […] Paris, le 12 septembre [« Idem »] figure d'Apollon pourtour des Charmilles. Paris, le 16 septembre 1814 [« Idem »] Restauration du *groupe du bassin de Latone* et de la *Vénus de Médicis* placée au pourtour du Tapis Vert. A. N. O^3 1434/243. Paris, le 16 octobre 1815. « Proposition de paiement au sieur Lorta […] *Louis XIV*, *Tigrane*, *Silène*, le *Flegmatique* et le *Sanguin*. » Paris, 19 septembre 1815. Restaurations du parc par le sieur Lorta […]. »

[1029] En l'état actuel de nos recherches.

[1030] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Paris le 17 avril 1816. Voir vol. III, Annexes.

[1031] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Réparation des statues des bains d'Apollon 1817. Paris le 21 mars 1817. Accord de Pradel le 17 juin, Lorta y travaille durant l'été 1817. François Girardon et Thomas Regnaudin, *Apollon servi par les nymphes*, n° inv. MR 1866. Voir vol. III, Annexes. Voir Alexandre Maral, *Des chefs-d'œuvre de la sculpture restaurés : le bosquet des Bains d'Apollon à Versailles*, L'estampille–L'objet d'art, n° 457, mai 2010, pp. 48-55. Gilles Guérin, *Chevaux du Soleil*, n° inv. MR 1873. Balthasar et Gaspard Marsy, *Chevaux du Soleil*, n° inv. MR 2044.

du ministère de la Maison du Roi, que les quatre bronzes d'après l'antique, par les frères Keller, décorant la terrasse du château de Versailles, étaient en réparation.

> La « belle statue d'Apollon l'est aussi ; celle d'Antinoüs l'est à moitié et toutes les portions d'ornement destinés aux autres statues comme toutes les pièces destinées à la restauration des autres statues sont fondues […]. Ce travail est parfait et il est impossible de distinguer les pièces mises d'avec le reste du groupe. […] Ces statues avaient des armatures de fer qui se sont oxydées. Cette rouille renferme un acide assez fort qui s'était formé sur les parties intérieures du bronze, les a corrodé au point qu'il y a une de ces statues (l'Apollon) qui présente une ouverture d'un demi pouce de largeur depuis le milieu de la cuisse jusqu'au pied. Les 3 autres statues [les Fleuves]sont un peu moins dégradées[1032] ».

Le chantier des bronzes de la façade du château et du Parterre d'eau allait durer jusqu'au printemps 1818, date à laquelle Lorta était appelé à l'Hôtel de ville de Versailles – ancien hôtel de Conti puis Hôtel du Grand-Maître qui sera entièrement reconstruit entre 1898 et 1900 – pour envisager des restaurations à quatre *Diane* qui ne seront peut-être pas exécutées[1033]. À la fin de l'année, Lorta recevait 879 Francs pour ses travaux au *Colérique* et au vase représentant le *Mariage Antique*[1034].

Les restaurateurs étaient payés au mémoire, c'est-à-dire à la tâche. La seconde moitié de l'année 1818, puis 1819 semblent avoir été, selon les sources d'archives, moins bénéfiques aux sculptures du parc, car aucun mémoire descriptif de restauration n'est rédigé par Lorta. C'est certainement durant ces deux années qu'il va travailler, selon l'ordonnancement choisi par Cubières, aux restaurations de plusieurs sculptures installées progressivement dans le parc. Dès 1820 vont être restaurées et replacées dans le parc plusieurs marbres antiques en remplacement des statues prélevées durant les premières années du XIX^{e} siècle pour enrichir le Musée Central. La première d'entre elles serait le groupe de *Silène portant Dionysos enfant* provenant de Marly qui est installé au nord-est du Bassin d'Apollon et pour lequel Jacques Desjardins (1671-1737) était d'abord intervenu vers 1702 pour refaire les jambes du faune et

[1032] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Paris, le 22 octobre. Lettre de Cubières à Pradel. *Apollon*, *Antinoüs*, *Faune* et *Bacchus de Versailles*, copies d'après l'antique, placés en 1686 face aux escaliers des Cent Marches, puis en 1701 au pied de la façade du château, côté jardin. Voir vol. III, Annexes.

[1033] Œuvres non localisées. Anciennement placées sur les façades du bâtiment ? A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. « État des restaurations à faire à quatre figures représentant des Dianes placées dans l'Hôtel de la mairie de Versailles au grand Maître. » Voir vol. III, Annexes.

[1034] A. N. O^{3} 1400 « Dépenses sur les fonds généraux du trésor de la liste civile. » Signé par le comte de Pradel. « Payer à Lorta solde des restaurations qu'il a fait pendant le quatrième trimestre 1818 aux statues et vases des parcs de Versailles et Trianon ». Le *Colérique*, Versailles, parc du château, vers 1674-1683, par Jacques Houzeau (1624-1691). Le *Mariage Antique*, Versailles, parc du château, vers 1680-1683, par Jean Rousselet (1677-1736), n° inv. MR 2939. Pierre-Hippolyte Pénet, *Le vase sculpté dans les jardins de Versailles sous Louis XIV*, In. Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles, n°19, 2016, p. 205.

peut-être les membres du dieu[1035]. Lorta travaille ensuite à l'*Apollon Pothos tirant une flèche de son carquois* pour lequel il livre un mémoire d'une grande précision sur ses interventions. La statue avait été saisie au château d'Écouen en 1793[1036]. Elle est installée à Versailles autour du Bassin du Miroir vers 1820, peu avant la *Vénus* antique de même provenance, dont la recomposition originelle visait à imiter la *Vénus d'Arles*. Les deux sculptures sont rejointes l'année suivante par deux *Femmes drapées* antiques présentes dans les collections royales depuis le XVII[e] siècle et dont l'identité est encore incertaine[1037].

À la fin de l'année 1820, le Bosquet de l'Étoile était de nouveau décoré de sculptures et au moins cinq d'entre elles, antiques, étaient restaurées par Lorta avant leur installation. La *Bacchante* ou *Muse à la nébride* était placée depuis 1707 au Bosquet de l'Étoile[1038]. En 1788, Duprez la trouvait en « bon état » et n'envisageait pas de restaurations spécifique[1039]. La sculpture intéressa les membres du conseil d'administration du Musée Central qui la consignèrent sur leur liste comme une œuvre qui « par son mérite pût entrer dans la collection des antiques » réunies dans les salles basses du Musée Central[1040]. La statue semble être arrivée – peut-être ruinée ? – au Louvre et ne sera pas exposée dans les salles. Elle est mentionnée dans l'inventaire de 1810 et Visconti l'estimait à seulement 200 Francs[1041]. Dix années plus tard, Lorta demandait 212 Francs pour ses premières interventions qu'il décrivait dans un mémoire très précis, alors que Cubières la faisait installer à proximité de son ancienne place[1042]. La *Bacchante* n'arrivait pas seule au Bosquet de l'Étoile, elle était rejointe par un *Mercure* antique qui faisait partie de l'ancienne collection royale et aurait été placée au XVIII[e] siècle dans les

[1035] Voir vol. II, Corpus, p. 491. A. N. O[3]1435. Paris, le 12 juin 1820, paiement à Lorta de 823 francs pour les restaurations du 1er trim. 1820. *Groupe de Silène et Bacchus*, bassin d'Apollon côté du Midi, *Antinoüs*, pourtour du Bassin de Latone ; *Buste d'Antonin* et de *Marc-Aurèle*. Geneviève Bresc-Bautier, 2019, n°114, pp. 399-400.
[1036] Voir vol. II, Corpus, p. 447. A. N. O[3]1435 Paris, le 8 août 1820, Paiement à Lorta de 1430 francs pour les restaurations du 2[e] trim. 1820 ; *Faune flûteur* à la droite du bassin de Latone ; *Apollon* de 1,95m de proportion, placé à l'Île d'Amour. A. N. O[3] 1437/1155. Mémoire de restauration par Lorta. Paris, le 17 août 1820. Le mémoire de restauration rédigé par Lorta est reproduit dans Christiane Pinatel, 1963, pp. 207-208.
[1037] Voir vol. II, Corpus, p. 494 et 497. A.M.N. 35DD4 « Versailles et Trianon réunis 1[er] brouillon ». Vers 1820

14 bis	Inconnu	Apollon, statue en marbre	2,30	Parc de Versailles, pourtour du Miroir en face du Jardin du Roi. Bon
289 bis	Idem 2000f	Vénus, statue en marbre [?] de restaurations [?] corps antique	2,20 0,90	Parc de Versailles, pourtour du bassin d'Apollon. Bon

[1038] *Bacchante*, copie d'époque impériale d'un original du III[e] s. av. J.-C. Versailles, musée des châteaux de Versailles et Trianon, n° inv. MR103. Pinatel, 1963, pp. 174-177.
[1039] A. N. O[1] 2087, Duprez, 1788. « Bosquet de l'Etoile : Une Bacchante. Statue antique… en bon état ».
[1040] A.N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume. « 300[e] séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 […] [6 décembre 1799]. Voir vol. III, Annexes.
[1041] Martinez, Inventaire de 1810, 2004, n° 400.
[1042] A. N. O[3]1403. « Exercice 1820, 3[e] trimestre. Maison du Roi. Parc de Versailles et de Trianon. Mémoire d'Art. Mémoire de restauration faite dans le parc de Versailles, à trois figures […]» A. N. O[3] 1435. Paris, le 17 janvier 1821. M.M.R. ; Paiement à Lorta de 798 francs pour les restaurations du 4[ème] trimestre 1820. *Bacchante*, dans les Allées tournantes. Voir vol. III, Annexes.

appartements du comte de Toulouse avant un bref passage au Louvre[1043]. À nouveau, Lorta rédigeait un mémoire indiquant tous les compléments de marbre qu'il inséra au corps et aux draperies. Il remonta la tête, fixée par « deux goujons de cuivre dont un de 0,14 cm de long, coulé en plomb, l'autre de 54mm de longueur », le bras droit, agréa et « mastiqua » les pourtours des deux cuisses avant de refaire « un caducée pour être placé le long du même bras, lequel porte 0,40m de longueur sur 0,11m largeur, et est orné de 2 serpents entrelacés » [1044]. Les interventions, comme l'explique Lorta, se faisaient dans l'atelier après création d'un modèle en plâtre et les finitions s'exécutaient après placement des sculptures sur leurs socles. À la différence du Louvre qui fournissait à la même époque les outils aux sculpteurs, Versailles manquait de matériel dédié à la sculpture[1045]. Les sculptures du bosquet sont entretenues durant la première moitié du XIX[e] siècle comme l'attestent les nettoyages de Jean-Baptiste de Beaumont en 1841[1046]. Malheureusement, elles étaient considérées comme trop dégradées pour être exposées dans le parc en 1893[1047]. Un *Apollon* antique, lui aussi jugé inutilisable et maintenant disparu, avait été restauré par Lorta pour le Bosquet de l'Étoile. Son aspect en 1820 est rendu par la description de son mémoire :

> « Figure d'Apollon au centre des Allées tournantes.
> Pour remonter la tête, percé au centre du cou et du corps un trou, afin de recevoir un fort goujons de cuivre de 0,14m coulé en plomb plus deux autres petits goujons de 54mm mastiqué ainsi que tout le joint qui a été ragréé.
> Rapporté sur le derrière de la tête un morceau de marbre de 0,12m sur 0,11m de large, la voir ajuster mastiquer et sculpter pour refaire les cheveux.
> Remonter le bras droit sous lequel il a été rapporté un morceau de marbre de 0,16m sur 34 mm et 54 mm d'incrustement. Avoir percé un trou tant dans l'épaule que dans le bras pour passer un goujon de cuivre de 0,19m de long couler en plomb, plus employer un autre petit Goujon mastiquer ainsi que tout le joint.
> Aux deux bouts de la poignée de l'arc qu'Apollon tient dans la main droite, rapporté deux ronds de marbre.
> Refait les cinq doigts de la main gauche, les modèles, l'exécution en marbre, fixer les dits doigts avec des goujons de cuivre, les avoir mastiqués et ragréés sur place.
> Ensuite remonté le bras de la même main et percé c'était fait un trou dans l'épaule et le bras pour y introduire des goujons dont un fort de 0,19 m long, coulé en plomb les autres

[1043] Voir vol. II, Corpus, p. 487. Pinatel, 1963, pp. 178-180. Martinez, inventaire de 1810, n°389.
[1044] A. N. O^3 1403. « Exercice 1820, 3[e] trimestre. Maison du Roi. Parc de Versailles et de Trianon. Mémoire d'Art. Mémoire de restauration faite dans le parc de Versailles, à trois figures […]» A. N. O^3 1435. Paris, le 6 novembre 1820 M.M.R. ; Paiement à Lorta de 1313 francs pour les restaurations du 3[e] trim. 1820. Voir vol. III, Annexes.
[1045] A. N. O^3 1409. Versailles, le 22 juillet 1822, note signée de Fleury, de Forbin et Lorta. Voir vol. III, Annexes.
[1046] Ancien AMN V16/1. Travaux de restauration exécutés pendant le mois de décembre 1841. Groupe en pierre de *Vertumne et Pomone* pour l'Orangerie ; terminé en mai 1842. Nettoiement des Bacchus, Mercure, Uranie, Apollon, Bacchante.
[1047] A. N. F^{21} 4496/2^E. Louvre, le 22 août 1893. Lettre au ministre des B.-A. »Proposition fermes au sujet de l'enlèvement et le remplacement de statues et groupes détériorés dans le parc de Versailles. […] Statues à retirer en raison de leur extrême délabrement : […] Bosquet de l'Etoile : Mercure: inutilisable ; Bacchante: inutilisable ; Apollon: inutilisable ». Voir vol. III, Annexes.

mastiqués ; Plus mastiquer une partie du bras qui se trouvait détachée, l'avoir ratachée avec 2 goujons de cuivre et ragréée.
Dans les draperies, rapporté seize morceau de marbre et mastiqué les joints de l'ancienne restauration.
Plus rapporté 3 petits morceaux de marbre dont 2 aux bouts des doigts du pied gauche, refaits et le 3e au talon, d'avoir ajustés, arrêtés avec des petits goujons de cuivre et mastiqués.
Pour le tout, la somme de… 297frs. […][1048] »

Comme la *Muse à la nébride*, une *Uranie* antique était installée au Bosquet de l'Étoile au début du XVIIIe siècle. En 1788, Duprez doutait de son identité. Était-elle la statue antique dont le nez était un morceau de plomb [1049] ? Elle fut néanmoins sélectionnée par les administrateurs du Musée Central en décembre 1799, puis renvoyée à Versailles avant 1820 pour être replacée en son bosquet d'origine après que Lorta eut refait le nez et « poncé la draperie pour pouvoir enlever la crasse[1050] ». La dernière sculpture antique restaurée par Lorta dans cette zone du parc est un *Bacchus*, lui aussi disparu, qui était placé dans le parc entre 1815 et 1820[1051]. Jean-Baptiste de Beaumont, élève de Pierre Cartellier et successeur de Lorta à Versailles, avait initialement été embauché pour restaurer les fontaines. Il termina en 1823 la restauration de la sculpture et la compléta – comme à la quasi-totalité des figures mâles des jardins – de feuillage cachant le sexe[1052]. À la même période, en 1821, le chevalier de Fleury

[1048] A. N. O^{3}1403. « Exercice 1820, 3e trimestre. Maison du Roi. Parc de Versailles et de Trianon. Mémoire d'Art. Mémoire de restauration faite dans le parc de Versailles, à trois figures […] Total… 1313,00 frs. Signé Cubières, Forbin. Paris, le 21 octobre 1821. Voir vol. III, Annexes.
[1049] A. N. O^1 2087. Duprez 1788. « Bosquet de l'Etoile : Une Bacchante. Statue antique… en bon état [Pinatel, cat n°14 ; n°400 inv. de 1810] Agrippine, statue antique… [Tuileries n°66 inv. de 1810 ?] Une statue antique qui n'est pas connue : le nez est un morceau de plomb. La Comédie, Statue antique très mutilée, elle tient de la main gauche un masque et de la droite une trompette… cinq bouts de draperie à rapporter, un de 10 pouces de long un de 6 pouces un de 3 pouces 6 lignes, et deux de 4 pouces, a la main un doigt et les bouts de la trompette plus le tiers du masque aussi à refaire ; le nez et le menton sont en plomb. [*Thalie* Pinatel p. 44 ; Ma 414 MR 298. Voir vol. II, Corpus, p. 237. *Euterpe ou Aphrodite au pilier, n*° 211 inv. de 1810 confusion des années 1820 née de la nouvelle restauration : complétée en Thalie chez Mellan, elle est transformée en Euterpe vers 1810 par imitation avec la statue Borghèse.] Pourtour dudit Bosquet : Une statue de femme dont le sujet n'est pas connu 3 doigts a refaire a la main droite, plus un morceau de draperie de 7 pouces de long. Livie femme d'Auguste Le bras droit anciennement raporté est peu digne du mérite de cette statue, c'est mal à propos qu'elle tient un masque, le pied gauche rapporté n'est pas mieux que le bras. On peut en regagnant avec intelligence les parties cassées des draperies, éviter de rapporter des morceaux. [Pinatel, 1963, p.44]. Une statue de femme sujet inconnu… en bon état. Ganymède, et Jupiter en aigle : a la main droite du jeune homme un doigt a refaire plus à l'aigle un bout d'aile de 6 pouces de large sur 3 pouces de long. » Voir vol. III, Annexes.
[1050] A.N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 […] [6 décembre 1799] »A. N. O^3 1437 « *Figure d'Uranie*, placée au rond-point des allées tournantes. […] A. N. O^3 1437 Paris, le 21 mai 1821. Voir vol. III, Annexes.
[1051] Pinatel, 1963, pp. 85-86.
[1052] A.N. O^3 1437/117. Versailles, le 12 avril 1824. Mémoire de restauration par Beaumont, payé 658,69 francs. « *Figure du petit Bacchus*, dans les allées tournantes près de l'Etoile, face au bassin de Flore. Parties nobles cachées avec une feuille de vigne, ajustage, perçage des trous nécessaires. » A.N. O^3 1437/2528. Le 3 janvier 1824. [restaurations du 4e trim. 1823]. « Mémoire de restauration par Beaumont. *Figure du Petit Bacchus*, dans les allées tournantes, près du rond-point de l'Etoile faisant face au bassin de Flore. » Main droite Pouce. Pied gauche pouce. « Pour chacun, 1 goujon de 41 mm. Avoir rapporté 2 morceaux de marbre, l'1 au bas ventre de 3cm sur 7cm,

succéda au marquis de Cubières récemment décédé, en tant que conservateur des marbres et statues des parcs et jardins de Versailles de Saint-Cloud[1053].

Ailleurs dans le parc, autour du Bassin d'Apollon, se situaient à la fin de l'Ancien Régime dix sculptures antiques sur les quatorze marbres que Duprez étudia. Seuls l'*Hercule* et la *Femme à l'Enfant* demeuraient de l'ancienne présentation au côté sud, sous la Restauration, les autres figures ayant été transportées au Louvre ou au palais des Tuileries[1054]. En 1788, l'*Hercule* était en assez bon état puisque Duprez envisageait seulement de refaire « à la main droite les cinq doigts à refaire plus le bout de la massue d'environ 3 pouces. Aux parties génitales une feuille[1055] ». La *Femme à l'enfant* était malheureusement « tellement ruinée qu'elle est en danger de tomber faute de plinte[1056] ». Christiane Pinatel avait proposé de retrouver une origine Richelieu dans cette *Femme à l'enfant* ou *Leucothée et Bacchus*. Duprez indique, et Dejoux confirme, que les douze statues placées autour du Bassin d'Apollon étaient tellement « dégradées et fracassées », que la description des travaux serait faite « une autre fois[1057] ». La statue *Femme à l'enfant* ou *Leucothée et Bacchus*, ruinée, a-t-elle pu être remplacée par la « Statue votive d'une matrone romaine tenant son fils dans ses bras, le tout antique et sans restauration » provenant de Richelieu et destinée originellement au Musée Central par Visconti et Dufourny alors que *Messaline voilée portant Britannicus* était transportée à Paris[1058]? À Versailles, Jean-Baptiste de Beaumont s'occupa de refaire la tête de la femme avant son placement en 1829[1059].

À la fin de l'Ancien Régime, les parcs de Versailles et Marly comptaient plusieurs *Hercule* et deux versions de l'*Hercule Farnèse* dont une était antique. En 1788, Duprez notait que les *Hercule Commode* étaient en « bon état[1060] ». Du côté sud du Bassin d'Appolon était

---

l'autre sur la cuisse de même dimension. » Voir vol. III, Annexes.

[1053] A.N. O^3 1435, le 6 septembre 1821. Voir vol. III, Annexes.

[1054] Voir vol. II, Corpus pp. 471, 475 et 484.

[1055] A. N. O^1 2087. Duprez 1788. « Pourtour du Bassin d'Apollon […] Sept statues antiques [côté sud] ».

[1056] A. N. O^1 2087. Duprez 1788. « Pourtour du Bassin d'Apollon […] Sept statues antiques [côté sud] ». Voir annexes. Martinez, Inventaire de 1810, n° 192.

[1057] A. N. O^1 2087. Dejoux 1788. « Entre le Bassin d'Apollon et le Canal, le long des palissades de Charmilles. Sont douze statuës six de chaque coté. Auguste Orphée [Franqueville] Apollon antique L'Abondance Antinoüs Titus Le grand Canal, les six statues faisant face aux six précédentes décrites. Un Sénateur Agrippine Junon La Victoire Titus Brutus. […] » Voir vol. III, Annexes.

[1058] *Messaline voilée portant Britannicus* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1224. Voir vol. II, Corpus p. 102. A.N. 2015 0044/52/1 « Etat général des statues et bustes tant antiques que modernes du Château de Richelieu avec leurs estimations et prisées dressé le 4 vendémiaire an 9 par les Citoyens Visconti et Dufourny commissaires du gouvernement. » n° 47 noté M pour Muséum Central. 4

[1059] A. N. O^3 1436. Voir vol. III, Annexes. Pinatel, 1963, pp. 143-146.

[1060] A. N. O^1 2087. Duprez 1788. A. N. O^1 2087. Dejoux1788. «Statues de l'allée royale au tapis verd du coté du nord […] Hercule Comode… Statuë en bon état » *Hercule Commode*, Tapis Vert [« Statues de l'Allée Royale au tapis verd »], vers 1684-1685 sculptée par Noel Jouvenet (?-1716) et *Hercule Commode*, parterre de Latone rampe nord, vers 1683-1686 sculpté par Nicolas Coustou (1658-1733).

un premier *Hercule jeune* antique, anciennement installé près du Bassin de Neptune avant d'être déplacé en 1694, dont le torse au moins devait être antique, et qui devait subir quelques restaurations en 1788[1061]. Dans son mémoire, Duprez décrit ensuite à « Lisle Royale Hercule farnese… en bon état » par Jean Cornu (1650-1710)[1062]. Le 6 décembre 1799, Moitte, Dufourny, Pajou et Barthelemy, choisissent à Versailles « Entre le grand bassin d'Apollon, et le Grand Canal à gauche : Hercule jeune dont le torse est antique[1063] » qui sera inventorié au Louvre en 1810 avant d'être envoyé à Saint-Cloud sous la Restauration[1064]. En 1788, Claude Dejoux, dans le parc de Marly, décrivait les restaurations à envisager à l'*Hercule Farnèse* antique installée à proximité de la Salle des Muses : « Au bout d'un Berceau qui termine ces bosquets Hercule… Le joint du rapport du nez à réparer, un morceau de 2° sur 2P au col par derrière à rapporter, et les deux joints de rapport du col à réparer, le joint de rapport du bras droit à l'épaule à réparer dont l'ouverture est de 3 à 4, quatre bouts de doigts de la même main à rapporter dont deux pourront se reprendre sur les boules la hanche est rapportée, le join qui traverse les cuisses à restaurer[1065] ». Il y avait donc un *Hercule jeune* dans le parc de Versailles et un *Hercule Farnèse* à Marly. Le rapport de Visconti et Dufourny désignant les sculptures antiques de Richelieu susceptibles d'être présentées dans les salles d'exposition mentionnait au numéro dix « Hercule debout appuyé sur sa massue, avec la peau du lion sur les épaules, la tête est d'un bon caractère, et la majeure partie du corps est antique[1066] ». Ce marbre est inventorié en 1810 au Louvre – « Hercule debout revêtu de dépouille du lion néméen. La tête barbue est moderne[1067] » – avant d'être envoyé à Versailles en remplacement de l'*Hercule jeune* envoyé à Saint-Cloud où il

[1061] Alexandre Maral, *L' « Estat présant des figures » (1686)*, 2012, n°164, note n°228 « *Hercule*, statue, marbre. Œuvre située au parterre d'Apollon, sur l'allée sud, au premier emplacement à partir de l'est, par l' « Estat général » de 1694, n° 108 ; mentionnée par l'inv. 1707, p. 80-81, et par l'inv. 1722, p. 72-73; prévue en 1797 pour être transférée au Musée central de Paris (*Musée du Louvre* [...] *Procès-verbaux*..., p. 116 : « *Hercule jeune*, dont le torse est antique ») ; auj. non localisée. » A. N. O[1] 2087. Duprez 1788. « Sept statues antiques [côté sud] […] Un Hercule… a la main droite les cinq doigts à refaire plus le bout de la massue d'environ 3 pouces. Aux parties génitales une feuille. »

[1062] Copie en marbre vers 1684-1688, installée en 1688 au pourtour de la pièce d'Eau de l'Île royale. PINATEL Christiane, *À propos de l'Hercule Farnèse de Jean Cornu dans le jardin du château de Versailles*, Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles, n°3, 2000, pp. 140-152.

[1063] A.N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an 8 [6 décembre 1799]. »

[1064] Inventaire de 1810, 2004, n°406 «[Hauteur 2, 43m.] hercule sans barbe ; la dépouille du lion est suspendue à son bras gauche. La tête est moderne. » Œuvre non localisée.

[1065] A. N. O[1] 2087. Dejoux1788, Marly. Voir vol. III, Annexes.

[1066] A. N. 2015 0044/52/1« Etat général des statues et bustes tant antiques que modernes du Château de Richelieu […] le 4 vendémiaire an 9 [26 septembre 1800]». Voir aussi A.N. 20150282/14Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts « 390e séance, aujourd'hui 18 vendémiaire an 9 […] État des statues et bustes antiques du château de Richelieu […] par les citoyens Visconti et Dufourny ».

[1067] Martinez, Inventaire de 1810, 2004, n°413 « [Hauteur 2 m.]

rejoint avant 1820 l'*Hercule Farnèse* de Marly dans les magasins[1068]. Jean-Baptiste de Beaumont travaille en 1824 et 1825 aux restaurations des deux *Hercules*[1069]. Dans le brouillon d'inventaire de 1820, un *Hercule* antique qui se trouve au « magasin » porte le numéro 1673bis et il pourrait être considèré comme l'*Hercule Farnèse* de Marly. La copie de l'*Hercule Farnèse* par Cornu porte, dans le même inventaire, le numéro 1673[1070]. Beaumont ne semble pas avoir livré un mémoire précis sur les interventions qu'il réalisa sur l'*Hercule* de Marly. En revanche, il rédigea un compte-rendu très précis de son travail à « l'Hercule Antique portant le numéro 1677 (bis)[1071] » qui proviendrait donc de Richelieu. Ce travail dura « pendant 92 journées » pour un montant de 1279 Francs. Toujours autour du Bassin d'Apollon, un *Empereur romain* antique, dont la restauration était terminée en 1822 par Lorta, était installé en remplacement des *Auguste* et *Titus cuirassé* emportés au Louvre[1072]. Il pourrait provenir de Marly où un *Tibère* et un *Germanicus* étaient encore installés dans la Salle Verte en 1788[1073]. Six ans plus tard, un *Apollon citharède* provenant de Richelieu après son achat par Lenoir en avril 1807 est restauré par Beaumont. L'*Apollon* rejoint l'*Empereur* du côté nord du bassin[1074].

[1068] Pinatel, 1963, p.78. Ancien A.M.N. 35DD4 « Versailles et Trianon réunis 1er brouillon » Registre brouillon peu lisible. Indication de toutes les places et états des statues. Daté « vers 1820 », la première page mentionne le nom de Beaumont, donc 1823 ? Le document original a été annoté à 3 époques avec 3 encres et crayons.
[1069] Pinatel, 1963, p.149. Geneviève Bresc-Bautier, 2019, n°115, pp. 402-403. A. N. O^3 1435. Source non retrouvée.
[1070] A.M.N. 35DD4 « Versailles et Trianon réunis 1er brouillon ». Mention de deux *Hercule* antiques non retrouvée.

1673 bis	Idem [Inconnu] 400f	« Hercule Couverte de restauration. La tête et le torse sont antiques. Les mains et les pieds »		magasin
1677	Idem (Cornu)	« Hercule Farnèse, statue colossale en marbre d'après l'antique »	3,40	Parc de Versailles ; bosquet du Roi, bon

[1071] A. N. O^3 E409 « Versailles, le 1er septembre 1824. Exercice 1824 troisième trimestre. Maison du Roi parcs et jardins monuments d'arts, mémoire du 6 septembre 1824 signé Beaumont, de Fleury et de Forbin. Mémoire des restaurations faite dans le magasin de Versailles de l'Hercule Antique portant le numéro 1677 (bis) ci-dessous désigné, d'après les ordres de Monsieur le chevalier de Fleury, Conservateur des marbre et statues des parcs et jardins de Versailles, Saint-Cloud et des Tuileries par Beaumont, statuaire, restaurateur de monuments d'arts pendant le troisième trimestre 1824. […] ». Voir vol. II, Corpus pp. 471, 475
[1072] Voir vol. II, Corpus p. 451.
[1073] A. N. O^3 2087, Dejoux, 1788. « 1ere Salle Verte. Diane Antique. Faustine Antique […] Une Muse, Tibère, Germanicus, Bacchus… […]. Sylène ». Voir vol. III, Annexes.
Pour le jeune sacrificateur, A.M.N. 35DD4. « Versailles et Trianon réunis 1er brouillon ». Vers 1820.

111 ter	Inconnu 1800f	Fécial ou jeune ministre des sacrifices se préparant à égorger un porc, statue en marbre	1,49	Magasin du Palais de Versailles, Villa Albani. Passable

Une réplique d'origine Albani [?] demeura sans être placée dans les magasins de Versailles. Aujourd'hui au Louvre, n° inv. Ma 4809, n°123 inv. De 1810.
[1074] Voir vol. II, Corpus p. 442.

Plusieurs *Sénateurs* sont installés au cours du XIX[e] siècle dans le parc de Versailles et le premier, restauré par Beaumont, est installé au sud du pourtour du Bassin d'Apollon vers 1828[1075].

Serait-il possible que d'autres *Sénateurs* puissent avoir été installés autour du bassin après l'incendie des Tuileries ? Le *Personnage romain drapé* placé aujourd'hui à la Demi-lune du bassin d'Apollon pourrait être un des *Sénateurs* de Marly identifiable au premier rang à gauche sur la gravure de la planche numéro cinq des *Promenades aux jardins des Tuileries*[1076], tout comme l'est un autre *Sénateur*[1077].

Une des dernières sculptures antiques à être restaurée, refaite, est le *Bacchus* antique provenant de Marly que Girardon puis Jehan Duseigneur (1808-1866) refirent. Réfection radicale, davantage œuvre d'assemblage que de restauration et bientôt anachronique en 1853[1078].

Tout au long du XIX[e] siècle, Versailles est un chantier. Les bassins sont constamment en travaux et en 1822, le groupe de Latone était proche de s'écrouler[1079]. Beaumont, à la suite de Lorta occupera une grande partie de son activité à réparer les groupes sculptés. Étrangement, ce n'est que vers 1848 que la petite *Flore* antique à la toge de marbre bleu turquin, déjà mutilée avant la révolution reçut une nouvelle main.

La petite taille ou la couleur des marbres de la sculpture étaient-ils des obstacles à son placement dans le palais ou dans son parc et comment expliquer le manque d'intérêt d'Ennio Visconti à son égard[1080]? En avait-il connaissance ?

[1075] Pinatel, 1963, cat n°7, pp. 150-152. Versailles, n° inv. MV9144. A.M.N. 35DD4 « Versailles et Trianon réunis 1[er] brouillon ». Vers 1820

1519 bis	Inconnu	Consul Romain, Inconnu		Magasin

[1076] Voir vol. II, Corpus p. 133. *Dame* et *Sénateurs romains. Personnage romain drapé*, Pinatel, 1963, cat n°4, pp. 136-142.
[1077] Même gravure, première ligne quatrième à gauche. *Sénateur*, Versailles, n° inv. MV9092 ; MA5188.
[1078] Voir vol. II, Corpus p. 502.
[1079] 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Versailles le 18 novembre 1822 « Compte rendu du mauvais état dans lequel se trouvent les bassins du parc de Versailles demandé par Forbin pour les restaurations à faire […] examinées par M. le chevalier de Fleury […] avec M. Lorta statuaire […] *[…] Bassin de Latone* […] à la plus grande partie de ces grenouilles les pattes sont à refaire […] le nombre de ces figures est de 74 dont 36 sont à réparer […]. Je fais observer que le groupe supérieur est proche de s'écrouler et que l'architecte va faire refaire le massif qui le soutient […]. » Voir annexes.
[1080] *Flore* antique, Versailles, musée national des château de Versailles et de Trianon, n° inv. MR 1935. A. N. O[3] 2087, Duprez, 1788. « Jardin de Trianon Et nouveau Trianon[…] Salle de Mercure […] Une jeune fille… dont la tête et les membres sont en marbre blanc et les draperies en bleue Turquin. A la main gauche un bout de doigt a refaire. Au pied droit le petit doigt plus dans les draperies un morceau de 4 pouces 9 lignes sur 2 pouces. A la jambe gauche un morceau marbre blanc. » A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Liasse Beaumont : Travaux de sculpture du 23 au 38 octobre 1848. Modelage d'une main de *Flore* qui doit être placée « dans un bosquet vide que je [illisible] remplis de bronzes et de marbres bleus-turquins trouvés dans les caves ». Daniela Gallo, *Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 24.

En vue de l'Exposition universelle de 1855, une grande campagne de travaux et de restaurations s'ouvrira pour laquelle les restaurateurs du Louvre seront conviés en renfort[1081].

Restaurer les sculptures servait à restaurer le parc, le château et l'esprit des lieux. Marly aux décors cohérents, « encyclopédie de l'histoire romaine des premiers temps de l'empire[1082] » et l'immense collection de Richelieu. Les sculptures de ces deux châteaux démolis furent majoritairement transférées au Louvre, mais certaines statues antiques, *recalées*, permettent aujourd'hui de saisir, si ce n'est le parc de Versailles durant l'Ancien Régime, au moins une heureuse tentative de le recréer.

[1081] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Restaurations en vue de l'exposition de 1855 « Versailles, le 15 septembre 1854, lettre de Soulié, conservateur du Musée de Versailles au Comte de Nieuwerkerke. […] D'après le devis estimatif qui avait été adopté, la dépense totale devait s'élever à 21 240 Fr. […] » Voir annexes. A. N. 2014 0044/42 et 2014 0044/44. Le 17 mars 1855, Longperrier met à disposition des restaurateurs des antiques égyptiennes et de de Bay Leyre, « principalement occupé à recoller les vases et à restaurer des petits objets » car de nombreux travaux pressent.

[1082] Alexandre Maral, Nicolas Milovanivic, 2012, p. 120.

B. Le fonctionnement de l'atelier du Louvre, une activité à grands frais

1) L'atelier du Louvre, le musée Pio-Clementino en modèle ?

Du Musée Central au Musée Royal, au cours des premières décennies de l'institution, l'atelier des restaurations évolue vers une organisation hiérarchisée répondant aux demandes précises des architectes et conservateurs de l'institution. Les personnels, les techniques et la question de l'approvisionnement des marbres sont ici étudiés.

a) Ennio Quirino Visconti à Rome

La découverte et l'étude des collections romaines et italiennes étaient le propre des Grands Touristes et des élèves académiciens venus se confronter aux œuvres de l'antiquité. Après l'achat en 1770 des collections Fusconi et Mattei par le pape Clément XIV et leur installation dans le Petit Palais du Belvédère, Pie VI continue, jusqu'en 1793, l'organisation du nouveau musée dessiné selon les plans de l'architecte Michelangelo Simonetti (1731-1787). Après le meurtre de Johann Joachim Winckelmann en 1768, Giovanni Battista Visconti (1722-1784) succéda au savant comme *Commissario delle Antichità*, soit surintendant des antiquités des États pontificaux, poste qu'il conserva jusqu'à sa mort en 1784. Sa principale tâche était de réorganiser les musées du Vatican. Il devint le premier conservateur du Museo Pio-Clementino et était en parallèle chargé de la régulation des octrois des licences d'exportation des objets de fouille aux archéologues et marchands tels Gavin Hamilton ou Thomas Jenkins. Au sein du musée Pio-Clementino, Giovanni Battista Visconti était aidé par ses fils Ennio Quirino et Filippo Aurelio, ce qui s'avèrera être des années d'intense formation pour les deux hommes dont les carrières divergèrent vers 1783 lorsqu'Ennio Quirino fut nommé directeur adjoint de la Bibliothèque vaticane et Filippo Aurelio *Commissario delle Antichità* des collections papales à la suite de son père.

Tout au long des années 1780, Ennio et Filippo Visconti étaient très investis dans les questions de restauration des sculptures antiques et les meilleurs sculpteurs romains, dont Giovani Pierantoni (1742-1817), étaient associés aux restaurations faites d'abord au sein

d'ateliers privés et toujours selon les instructions des conservateurs du musée[1083]. Giovani Pierantoni avait épousé en 1763 Flavia Cavaceppi, nièce de Bartolomeo Cavaceppi. Le couple s'installa 296 via del Babuino verso il corso avant de déménager dans un palais Corso verso Ripetta, rue où vivait vers 1787 l'énigmatique – et déjà cité – « Monsieur Suau Francese Protest[e] Scultore » et âgé de 32 ans[1084]. Rival et cohéritier avec le sculpteur Vincenzo Pacetti de Pietro Pacilli (1720-1773), premier chef de l'atelier de restauration des sculptures antiques du Musée Pio-Clementino, Pierantoni gagna la confiance des conservateurs jusqu'à être nommé en 1782 au poste convoité de surintendant des restaurations du Pio-Clementino[1085]. De ce moment et suivant les indications d'Ennio Visconti, il s'occupa presque exclusivement de l'atelier situé à l'intérieur du palais du Vatican à la Torre de Venti et, sous sa direction, des dizaines de sculptures du musée allaient être restaurées. En revanche, les interventions de Pierantoni dans la collection des musées du Capitole, où Ennio Visconti exerçait la fonction de président, sont moins documentées. Pacetti avait comme client la famille Borghèse. Pierantoni était aussi encouragé par Ennio Visconti à travailler pour les marchands et collectionneurs de Rome, dont Marcantonio Borghese pour lequel il exécuta les restaurations des marbres trouvés lors des fouilles de l'ancienne ville de Gabies et achetés en vue de l'ouverture du Museo Gabino. Malgré un vif débat sur les méthodes de restauration entre collectionneurs et érudits – parmi lesquels Ennio Visconti – il s'occupa de compléter *l'Antinoüs Braschi*, retrouvée entre 1792 et 1793 par Gavin Hamilton à Palestrina[1086]. En 1816, Antonio Canova lui confia la responsabilité de restaurer le Laocoon fracturé après un accident survenu dans les Alpes lors de son voyage de retour. William Hamilton informait Ennio Visconti des dommages, dont une ancienne fissure qui serait bientôt réparée : « Una antica fenditura nulla cosua vicino al ventre, che s'edistaccate ma c conservata.[1087] »

[1083] Chiara Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Edizione Quasar, Roma 2007, p. 159

[1084] Rome, Stato Delle Anime, Archivio Vicariato. « N°26 Santa Maria del Popolo 1781-1786. Antonio d'Este scultore. 296 Babuino verso il corso Secondo Piano Giovanni Pierantoni scultore. Strada Orsina Sign. Cavagliero B. Cavacceppi. Paolo Cavacceppi p. 105 Corso verso Babuino terzo Piano ; 45 cc Sig Piertro Lange Antiquarion 46 Cc Elysabetta Cucciarelli 45 3 filles. 117 Palazzo Rondannini Cc Giovanni Crozati scultore ;148 Corso verso Ripetta Cc Agostino Penna. Rome, Stato Delle Anime, Archivio Vicariato. Stati d'Anime Santa Maria del Popolo 1787-1791. Voir aussi Stati d'Anime Santa Maria del Popolo 1787-1791. 1787 Corso verso Ripetta. Dans la même rue résident les frères Penna. Rappel que Bernard Lange est né en 1754. Voir vol. III, Annexes.

[1085] Daniela Gallo, *In the Shadow of the Star. Career strategies of sculptors in Rome in the Age of Canova (c. 1780-1820)*, in. Tomas Macsotay (dir.), *Rome, Travel and the sculpture capital, c. 1770-1825*, Routledge, Abingdon and New-York, 2017, pp.115-130. Chiara Piva, 2007, p. 247.

[1086] Rome, Musei Vaticani, n° inv. 256. Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, 1999, p 191. Voir Chiara Piva, *Restorating and Making Sculpture in Eighteenth-Century in Rome. A Shared Practice* in. Tomas Macsotay (dir.), 2017, p. 31.

[1087] BnF, papiers de Visconti. NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol. 80. Lettre de William Hamilton à Visconti. « 5 février 1816 […].» Voir vol. III, Annexes.

Ennio Visconti, *direttore antiquario di residenza* du musée du Capitole et bibliothécaire du prince Sigismondo Chigi en 1790 s'était forgé une incomparable expérience en tant que conservateur et organisateur de musée[1088]. Le lendemain de la signature du traité de Tolentino le 19 février 1797, Visconti proposa ses services aux commissaires du gouvernement français à la recherche des objets des sciences et des arts, pour travailler à un « ouvrage particulier sur les statues et autres objets de sculpture que le pape livre à la France.[1089] » Déjà en mai 1797, il était envisagé que Visconti puisse être attiré en France, « soit en lui procurant une place dans l'instruction publique, soit en obtenant pour lui la création d'une place au Muséum des arts[1090] ». Nommé ministre de l'Intérieur et consul de la République romaine au début de l'année suivante, Visconti fut forcé de fuir Rome après que les troupes de Ferdinand IV de Naples eurent repris la ville le 27 novembre 1798. La *Chronique Universelle* annonçait la présence du savant, réfugié à Marseille et dans le plus grand dénuement, au début de l'an 8 (1799). Le journal invitait l'institut national à s'intéresser en faveur de ce « citoyen estimable, et de le conquérir pour notre patrie. L'acquisition d'un savant illustre est peut-être aussi précieuse à la France que celle des monuments des arts ; elle s'honore en les adoptant[1091] ».

Un poste de surveillant du musée des antiques est spécialement créé pour Ennio Visconti et jusqu'à sa mort en février 1818, les principales occupations du savant furent tournées autour des aménagements successifs de la galerie des antiques du Louvre, de la restauration à la présentation des œuvres jusqu'à la rédaction des notices du musée et des volumes de l'*Iconographie ancienne.* Au début de l'année 1800, ce qui est peut-être la première décision de Visconti nommé surveillant des antiques le 18 décembre 1799, est de confier à Mariano, ancienne relation du Pio-Clementino, la *Cérès Mattei* devant être moulée par Getti[1092]. Cette petite sculpture antique passa entre les mains du marbrier qui effaça les taches de rouille de fer dont le marbre était couvert, en la recouvrant d'une patine nécessaire pour supprimer « le mauvais effet que ces taches produisaient ». Suivirent immédiatement après les réparations au *Bacchus Richelieu,* initialement destiné à entrer dans la Salle des Divinités avant d'être installé

[1088] Pour la biographique d'Ennio Quirino Visconti, voir la notice de Daniela Gallo dans le *Dictionnaires critique des historiens de l'art*. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html.
[1089] A.N. 20150497/3. Rome, 1er Prairial an 5 [20 mai 1797], extrait d'une lettre des commissaires du gouvernement à la recherche des objets des sciences et des arts. Voir vol. III, Annexes.
[1090] A.N. 20150497/3. Rome, 1er Prairial an 5 [20 mai 1797].
[1091] A.N. 20150497/3 et copie A. N. 2014 0044/44. « Paris, le 20 frimaire an 8, Rapport au ministre. »Voir annexes. Daniela Gallo, « *L'ideologia Impreiale e l' « Iconographie ancienne » di Ennio Quirino Visconti »*, in. *Ideologie e patrimonio storico culturale nell'età Rivoluzionaria e Napoleonica*, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma, 2000 pp. 54-77.
[1092] Voir vol. II, Corpus, p. 65.

dans la Salle de l'Apollon. Lors de son arrivée au Louvre, la statue était décrite comme « très fracturée », et il était nécessaire, « avant de s'occuper de son placement de le consolider[1093] ».

b) Premiers temps du Muséum Central des Arts

Dès l'an II, les membres de la Commission exécutive de l'Instruction Publique recherchaient des artistes susceptibles de travailler aux restaurations des œuvres saisies et annexées qui affluaient vers Paris. Un premier concours, finalement sans participant, était annoncé, puis la polémique européenne engagée par le député Marin à partir de 1797 rendit l'administration du Muséum Central prudente si bien que décision fut prise que nul tableau, nul objet d'art ne devait être classé ou mis en restauration avant que les membres du conseil ne confirment l'état de l'objet à restaurer. L'état de l'objet, après restauration, serait également constaté[1094]. Cette procédure, novatrice, ne sera pas mise en application.

Pour les premières sculptures antiques saisies dans les collections royales et de la noblesse, une particularité s'annonçait. Majoritairement exposées en extérieur ou dans les jardins, les sculptures montraient les marques des affres du climat. Certaines des sculptures antiques provenant de Versailles possédaient encore des compléments de plomb blanchi, ce qui ne se faisait pas dans la Rome des Visconti. Au début de 1797, au prix d'un mémoire argumenté, les administrateurs du Musée Central décidèrent de faire venir un praticien d'Italie.

> « Parmi les statues et monuments antiques que la République possède, plusieurs ont besoin d'urgentes réparations. Les antiquités recueillies dans la Grèce par Choiseul-Gouffier, et actuellement déposées à Marseille jusqu'à ce que le gouvernement les fasse venir à Paris pour en orner le Museum Central des arts, sont d'après les procès-verbaux dressés par l'administration du département des Bouches-du-Rhône dans un état qui ne permettra guère d'en faire l'usage qu'on se propose sans au préalable les avoir restaurées. Enfin, le chef-d'œuvre de sculpture qu'on attend d'Italie, quelque soient les précautions que prendront les commissaires pour préserver leur transport de tout accident, pourront dans un si long trajet souffrir des avaries qu'il faudra réparer, et quand ce malheur n'arriveroit pas, il est possible il est même probable que les restaurations faites en Italie ne soient pas toutes approuvées par nos antiquaires et nos artistes, et qu'il sera nécessaire de les rectifier en partie. Dans tous les cas il est évident qu'incessamment, il y aura

[1093] Voir vol. II, Corpus, p. 43. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 318e séance, aujourd'hui 18 pluviôse an 8 [7 février 1800]. »

[1094] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution « […] Décret de la Convention nationale. Lettre de Bouquier, membre du comité de Salut Public et Bonvoisin Président, Paris, 1794. Projet d'arrêté, […] 13) La restauration des statues bas-reliefs et généralement de tout monument de sculpture sera également mise au concours. […] » A. N. F17 1059. « Paris, le 25 Messidor l'an 2e de la République Une et Indivisible. […] Concours de Restauration des Tableaux, et Statues de la République. […] Signé Payan et Fourcade.» A. N. F17 1059. « Ministère de l'Intérieur. Organisation du Musée central des arts. [an 5 ?] « Art. 2e. […] Art. 7e. […] » Voir vol. III, Annexes.

beaucoup de restauration à entreprendre, et qu'ainsi il est de la prudence du gouvernement d'aviser dès à présent au moyen de les exécuter avec succès.

Or pour que les restaurations réussissent il faut deux choses, des matériaux propres à cet usage, et des artistes capables de les employer.

Les artistes intelligents ne nous manquent pas nous en possédons heureusement plusieurs qui allient à l'érudition et à la connaissance de l'Antiquité nécessaire pour décider du parti à prendre pour la restauration, joignent l'habileté et la pratique requises pour l'exécuter. Cependant, il existe dans le travail de la restauration une opération qui toute mécanique qu'elle est, demande pour y réussir une grande habitude et une dextérité particulière, c'est celle qui consiste à mettre la pièce, c'est-à-dire à ajouter à la statue qu'on restaure la nouvelle pièce de marbre, de manière que le joint paraisse le moins qu'il est possible.

Et les habiles artistes dont nous venons de parler n'auront pas la patience de se livrer à cette minutieuse opération, il ne sacrifieront pas leur temps à ce fastidieux travail, de la propreté duquel dépend cependant en partie le succès de la restauration. Les ouvriers subalternes qu'ils ont coutume d'employer ne leur offriront pas non plus sur ce point de grandes ressources, ils n'y sont point exercés, et personne sans doute nous aura proposé de leur faire faire apprentissage sur les chefs-d'œuvre qui vont arriver d'Italie. Il faut donc, au moins pour les premiers moments, chercher à se procurer un secours ailleurs.

À Rome, où dans ces derniers temps l'art des restauration a été porté à un haut degré de perfection et de raffinement, ce n'est pas de sculpteur chargé de la restauration qui met la pièce, c'est une espèce de garçon sculpteur dont l'unique profession est de faire les joints proprement, il en est et qui à force de l'habitude d'adresse parviennent à les prendre presque imperceptible. C'est un de ces hommes qu'il serait utile de faire venir à Paris […].[1095] »

Ainsi, dès juillet 1797 il est décidé de faire venir, avec le deuxième convoi des œuvres saisies à Rome, Mariano Giosi qui travailla dans les ateliers du Vatican entre 1784 et 1791 et avait aidé les Français à emballer les sculptures antiques prises à Rome. Sa fonction, pour laquelle il était considéré comme le « meilleur artiste en ce genre » était *scalpellino* ou tasselateur, ce qui consistait comme les marqueteurs à placer avec minutie des pièces de marbre et à refaire les joints entre fragments antiques et compléments modernes aux sculptures. Cela revenait à un transfert technologique entre Rome et Paris[1096]. Mariano Giosi arriva à Paris au début de l'été 1798 dans de mauvaises conditions, les promesses d'un salaire de 2400 Francs

[1095] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. « Rapport sur la restauration des antiques. [S.L.N.D.]. Sur les restauration des statues et monuments antiques. » A. N. F^{21} 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3 « Rapport non signé le 15 Vendémiaire an 6, L'administration centrale du Musée Central des Arts, […]. » Voir vol. III, Annexes.

[1096] A. N. 20140044/42, ancien A16 1797-1840. « Les commissaires du gouvernement français [Commissaires prés l'armée d'Italie pour la recherche des objets de science et des arts Monge, Berthollet, Barthélémy, Tinet.] pour la recherche des objets des sciences et des arts en Italie aux administrateurs du Muséum des arts. A Rome, le 15 Prairial an 5 [3 juin 1797]. Voir vol. III, Annexes. Chiara Piva, 2007, p. 174. A. N. Ancien 1BB1 [A.M.N. T 16], Procès-verbaux du Conservatoire 31 janvier 1794 au 15 janvier 1796. Conservatoire, registre des Procès-verbaux, années 2e de la république française Une et Indivisible. 13 messidor an 5 [1er juillet 1797]. » A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. « Rome 15 Frimaire an 5 [5 décembre 1796] » Voir vol. III, Annexes.

par an et d'un logement pour lui et sa famille ne pouvant être tenues[1097]. Le 20 vendémiaire an VII (11 octobre 1798), Giosi est officiellement nommé sculpteur marbrier du Musée Central des Arts à effet du 1er vendémiaire an VII (22 septembre 1798) avec un traitement annuel de 2000 Francs. En suppléant du marbrier Scellier dont les prix étaient jugés prohibitifs, Giosi est chargé de tous les travaux de restauration et de marbrerie jugés nécessaires par l'administration et « sera seul chargé des transports, sillage, polissage, restauration de statues et en général de tout ce qui a rapport à son art pour le Muséum[1098]». Finalement, jusqu'en novembre 1798, Giosi logea chez le sculpteur Moitte avant qu'une chambre ne lui soit proposée à l'hôtel de Mailly-Nesle dit dépôt de Nesle, où il vivra avec le sculpteur Claude Ramey, tous deux entourés des nombreuses œuvres d'art et bibliothèques saisies chez les émigrés[1099] . Ses premiers traitements ne lui furent versés qu'en juillet 1799 et sa famille le retrouvera à la fin de l'été 1801 après le règlement par Dufourny de dettes et le paiement des entiers frais de voyage[1100].

Avant la candidature de Lange pour s'occuper de la restauration des sculptures antiques, de rares travaux de Mariano Giosi sont rapportés par les membres du conseil d'administration du Muséum[1101]. Il s'agissait d'un vase d'albâtre fait à Marseille durant l'étape du grand convoi des marbres antiques venant de Rome et quelques changements à un trépied moderne en marbre jaune de Sienne provenant de la collection du comte de Choiseul-Gouffier[1102]. Il participa

[1097] A. N. Ancien 1BB1 [A.M.N. T 16]. 3 ventôse an 6, [21 février 1798]. Annonce de l'arrivée prochaine de Mariano, engagé pour « les réparations à faire aux statues antiques qui en auraient besoin, d'un habile sculpteur poseur de pièces ». A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 157e séance aujourd'hui 5 thermidor an 6 [23 juillet 1798] ». Voir vol. III, Annexes.

[1098] A. N. 20150282/13Ancien 1BB4 « 181e séance aujourd'hui 23 vendémiaire an 7 [14 octobre 1798] de la république ». 186e séance aujourd'hui 1er brumaire an 7 de la république [22 octobre 1798] […] Les Marbres antiques au Musée Central des arts. […] » Voir aussi A. N. F21 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3 « Le 6 thermidor en 6 [24 juillet 1798]. L'administration du Musée Centrale des Arts au Ministre de l'Intérieur. » Signé Foubert et Lavallée. Voir vol. III, Annexes.

[1099] A. N. 20150282/13Ancien 1BB4 « 193e séance, Présidence du citoyen Vien. Aujourd'hui 3 frimaire an 7 [23 novembre 1798]». A. N. F21 569. Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3. Lettre de Moite, vendémiaire an 7.

[1100] A. N. 20150282/13Ancien 1BB4 « 263e séance, aujourd'hui 3 thermidor an 7 [21 juillet 1799] Dépenses de Messidor[…] à Mariano, avance sur son traitement… 30 […] ». A. N. 20150044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Lettre de Dufourny, Le commissaire du gouvernement français pour les arts en Italie, Rome, le 29 fructidor 9 [16 septembre 1801] à l'administration du Musée Central des Arts. Voyage de la famille Mariano. A. N. F21 567. Musée Central des arts. Mémento des travaux les plus urgents à faire au Musée et des objets de première utilité, exposé au Ministre de l'Intérieur pendant la visite qui est la faite à cet établissement le 1er Ventôse an 9 [21 février 1801]. » Voir vol. III, Annexes.

[1101] Ancienne Série O30 aux A.M.N. « Paris, 3ème pluviôse an 8 [23 janvier 1800] Aux citoyens administrateurs du Musée Centrale des Arts. Lange sculpteur, aux ci-devant Capucins, rue Croix, n°962, chaussée-d'Antin. Demande d'emploi. » A. N. 20150282/13Ancien 1BB4, « 313e séance, aujourd'hui 3 pluviôse an 8 [23 juillet 1800] ». Voir vol. III, Annexes.

[1102] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 170e séance aujourd'hui 15 fructidor an 6 [1er septembre 1798] […] ». A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, 180e séance de 18 vendémiaire an 7 ; « 182e séance, aujourd'hui 25 vendémiaire an 7 […] [16 octobre 1798]». A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 491e séance, aujourd'hui 28 thermidor an 9 [16 septembre 1801] […] Le citoyen Mariano, demande qu'on lui confie le vase d'albâtre qu'il a fait à Marseille sous la direction du citoyen Moitte sculpteur pour terminer celui de même matière qu'il travaille en ce moment pour lui faire pendant. […] ». Voir vol. III, Annexes.

probablement aussi aux travaux de marbrerie des salles basses du musée et de la mise en place de colonnes de marbre vert antique provenant du tombeau du connétable Anne de Montmorency en l'église collégiale d'Émile, nom révolutionnaire de Saint-Martin de Montmorency[1103].

Depuis l'hôtel de Mailly-Nesle où il résidait, Giosi aida ou supervisa le transport des sculptures antiques du comte d'Orsay, entreposées dans ce dépôt d'œuvres d'art depuis leurs saisies en 1793. Les premières, un *Mars* alors considéré comme *Achille*, un *Apollon avec une lyre*, deux « jeunes hommes sortant du bain » et une corniche antique cintrée étaient choisies par Moitte, Pajou et Raymond pour être apportées au Musée Central[1104]. Ces sculptures provenaient de l'importante collection que le comte d'Orsay avait réunie lors de ses voyages, dont les premiers, à Rome, s'étaient déroulés entre 1775 et 1778. Ces marbres n'étaient qu'une fraction d'un ensemble de plus de dix-huit sculptures antiques « anciennement restaurées », vingt-sept sculptures en pied et soixante-douze bustes copiés d'après l'antique[1105].

En juin 1797, le Muséum Central des Arts était en travaux et les administrateurs, soucieux de l'impatience du public et des frais de mise en place des œuvres, sollicitaient, comme nous l'avons vu, le ministre de l'Intérieur Pierre Bénézech afin d'obtenir des espaces pour recevoir et préparer les objets à placer dans les futures salles d'exposition. Administrateurs, restaurateurs et artistes, tous étroitement logés, s'entassaient dans le palais et son annexe, l'hôtel d'Angiviller, situé à côté du pavillon nord de la Colonnade[1106]. Le musée, alors « resserré de toutes parts », n'avait pas d'atelier intérieur et les premiers moulages de Getti – intéressé à la

[1103] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 189e séance aujourd'hui 18 Brumaire an 7 […]».Voir vol. III, Annexes.
[1104] Giosi habita dans l'hôtel de Nesle avant de brièvement loger rue du coq car la pièce attenante à l'atelier de restauration, dépourvue de cheminée, ne pouvait pas être aménagée. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 328e séance, aujourd'hui 23 ventôse an 8 [14 mars 1800] […] » *Achille* ou plutôt *Mars*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma883. *Apollon avec une lyre*, œuvre non localisée. Paris, musée du Louvre ? Inventaire SMD 363 ? Jean Charbonneaux, Ferdinand Boyer, *La collection d'antiques du Comte d'Orsay à la veille de la Révolution*, In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97e année, n° 4, 1953. p. 453. *Jeunes hommes sortant du bain*, non localisés. L'un d'eux peut-il être l'*Antinoüs d'Orsay* ? Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma175.
[1105] A. N. F17 1192 D. « Extrait du registre des délibérations du conservatoire du Museum national des arts. Ce 17 ventôse an 3 [7 mars 1795] […] Remise de deux bustes provenant de l'hôtel d'Orsay au Musée par Jean Naigeon. A. N. F17 1192 D. « État actuel du Dépôt National des objets d'art et antiquités de la rue de Beaune, demandé par la Commission Temporaire des arts, le 22 thermidor […]un Jupiter Sérapis en basalte. [Ma 1370 ? n° 1481 inv. de 1810 ?] Document signé Bonvoisin» Document signé Dardel, Picault et Fragonard. « Paris ce 24 Thermidor l'an 2 […] Savoir : […] Dorset. Une minerve d'albâtre tête mains et pieds dorés. A. N. F17 1192 D. « État des objets d'art provenant du Dépôt National de la rue de Beaune, remis par le Citoyens Naigeon Conservateur du dit dépôt, au Citoyens Chalgrin chargé de la Direction des travaux du Directoire Exécutif pour l'Embellissement du dit palais, d'après les ordres du Ministre de l'Intérieur en date du 5 thermidor an 4 [23 juillet 1796] de la République. […] D'Orsay n°10 Une Cérès en marbre blanc de 6 pieds de haut sur son pied de 50 pouces. La partie supérieure antique. » Il s'agit de la seule statue antique déplacée vers les Tuileries. Brissac n°228 une Diane de 5 pieds de haut, le torse marbre de Paros, la tête idem le bras gauche démonté, maintenu au corps, le droit cassé en quatre morceaux. […] » Voir vol. II, Corpus p. 107 et 121.
[1106] Geneviève Bresc-Bautier, *Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre*, 1999, p. 132.

vente des épreuves – sur les sculptures antiques devaient se faire dans les salles d'exposition[1107]. L'administrateur Bernard-Jacques Foubert (1739-1819) et le secrétaire Athanase Lavallée (1768-1818) rédigèrent cette année-là un mémoire sur les espaces nécessaires au Musée Central pour compléter l'exposition des tableaux et statues antiques et pour « procurer à cet établissement les ateliers et les magasins indispensables pour la restauration et la conservation de ces précieux monuments[1108] ». Ils souhaitaient destiner toutes les pièces du rez-de-chaussée donnant sur le jardin de l'Infante et bénéficiant de lumière, pour installer l'atelier de restauration des marbres antiques ou pour que cet espace serve de réserve aux œuvres antiques qui ne seraient pas encore installées en raison des travaux du musée. En Avril 1799, la question de l'aménagement d'un atelier pérenne de restauration des antiques se faisait pressante au regard des sculptures fracturées en cours de placement et avant l'arrivée de celles provenant de Rome. L'architecte Jean-Armand Raymond espérait pouvoir faire construire un atelier de plain-pied avec les salles d'exposition dans la cour donnant sur le jardin de l'Infante, alors dépôt lapidaire, et dont les armes de la monarchie avaient été effacées de la façade en 1793 par les sculpteurs Georgery, Roger et Alexandre[1109]. Au début des années 1790, le jardin était fréquenté par des nourrices, des gouvernantes y conduisant les enfants des artistes habitant le Louvre ou ses environs avant que des « enfants vagabonds, et des filles perdües » s'en soient emparés[1110]. Un règlement de police était ainsi rédigé par les administrateurs Picault et Lavallée :

> « Museum central des Arts. Règlement de police.
> Considérant que le Jardin du Museum, par un ancien usage, particulièrement fréquenté des enfants en bas-âge, sous la surveillance de personnes raisonnables : désirant favoriser cet emploi salutaire d'un Jardin National, pourvoir à la sûreté des individus faibles qu'on y rassemble et en même temps préserver à l'avenir les objets précieux qui y sont placés ou déposés des atteintes, que la malveillance ou l'Inconsidération leur ont déjà porté. […]
> Article I^er. Les jeux de balle, de courses, ou tout autre jeu d'où naitroit quelques dangers pour les enfants en bas-âge ne pourront avoir lieu dans ce Jardin, vu son peu d'étendue.

[1107] A. N. F[17] 1059 « Le 5 messidor an 5 [23 juin 1797]. L'Administration du Musée central des Arts au Ministre de l'Intérieur. […] signé Foubert et Lavallée » A. N. 20150282/13, Ancien 1BB4. « 367^e séance, aujourd'hui 5 thermidor an 8 [24 juillet 1798] » A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, 237^e séance, aujourd'hui 28 germinal an 7 [17 avril 1799] Sur l'organisation des moulages des sculptures et fragments antiques, afin d'éviter la sortie des sculptures et fragments antiques, les prise des empreintes pour les moulages se font dans les salles d'exposition.
[1108] A. N. F[21] 570 « Musée Central des Arts au Ministère de l'Intérieur. Sans date, signé Foubert et Lavallée. [An 5 ou an 6] Article 7. Le mémoire est modifié le 2 mai 1800. « Mémoire signé Foubert et Lavallée, le 12 floréal an 8 [2 mai 1800]. » Voir vol. III, Annexes.
[1109] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 238^e séance, aujourd'hui 3 floréal an 7 [22 avril 1799] » A. N. F[17] 1059 « 21 vendémiaire an 2^eme [12 octobre 1793] Mémoire des ouvrages de sculpture faites au palais du Museum par les citoyens Georgery, Roger et Alexandre, sculpteurs d'après les ordres des citoyens commissaires nommés par la commission générale des arts et commission des bâtiments et monuments conformément au décret du 4 juillet de la présente année 1793 l'an deuxième de la république. » Voir vol. III, Annexes.
[1110] A. N. F[21] 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol. 3. « L'administration du Musée Central des arts au Ministre de l'Intérieur, ce 22 germinal an 5 [11 avril 1797]. » Voir vol. III, Annexes.

Art. 2. Aucune personne ne s'assoira sur les marbres, ne touchera aux statues non plus qu'à la cuve du milieu. On ne jettera point de ierres. […][1111] »

Les administrateurs du Muséum demandaient finalement la fermeture du jardin, qui était appelé à devenir la zone de transit de tous les marbres, et plus généralement tous les objets craignant peu les intempéries, avant leurs entrées dans les salles du Louvre.

« Il devient absolument nécessaire, pour y déposer des objets qui nous arrivent des dépôts et ceux attendus d'Italie qui pourront rester exposés à l'air ou être facilement garantie de son intempérie. Ce jardin servira de chantier pour y travailler les marbres et refendre les bois destinés au bordures.[1112] »

Ainsi, les figures dont les restaurations étaient moins urgentes en raison des états et des installations y demeureraient au moins jusqu'en juillet 1801 bien que toutes les attentions leurs soient portées, comme pour l'*Isis* de Versailles dont les compléments de marbre noir se détachaient en 1800 et qui devaient être recueillis et remplacés lorsque sa restauration serait décidée[1113].

En septembre 1800, Lange informait son ami Suau de son emploi de restaurateur des antiques obtenu sept mois plus tôt[1114].

« Mon bon ami […] tu auras sans doute appris que j'avais été appelé aux travaux de restauration des statues antiques et chargé d'un buste en marbre pour la galerie du palais des Tuileries à quoi je suis occupé actuellement. Le Muséum s'avance journellement quoique peu à peu faute de finance. Le ministre veut qu'il soit visible publiquement dans deux mois, à quoi je répondrai, on le verra tel qu'il sera… Quoiqu'il en soit, peut-on espérer de te voir à Paris au moins pour y voir ensemble les chef-d'œuvres des productions humaines ? Le Laocoon, l'Apollon, le Mercure dit Antinoüs du Belvédère, quantité d'autres statues célèbres et les plus fameux tableaux des peintres connus réunis dans notre Muséum pourront-ils te dérober quelques temps à ta chère famille ? C'est ce que je désire ardemment.[1115] »

Lange avait initialement été retenu comme travailleur journalier pour faire quelques restaurations indispensables à quelques draperies de statues antiques et l'administration du

[1111] A. N.F[21] 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3. Sans date, vers avril 1797. Voir vol. III, Annexes.
[1112] A. N. F[21] 569 Musée du Louvre, An II, 1814 vol.3. « L'administration du Musée Central des arts au Ministre de l'Intérieur, ce 22 germinal an 5 [11 avril 1797]. » Voir vol. III, Annexes.
[1113] Voir vol. II, Corpus, p. 249. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 3621. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 378e séance, aujourd'hui 15 fructidor an 8 [2 septembre 1800] ».
[1114] Lange donne par la suite des précisions sur son rôle. Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 28 thermidor an 9 [16 avril 1801], lettre n° inv. 6762120. « Actuellement, je suis placé par l'administrations du musées composée de douze à quinze des premiers artistes qui seuls appartiennent la direction de tous les travaux relatifs au Musée, lesquels m'ont chargés de la sculpture à faire qu'ils décident de faire aux statues qu'ils pensent restaurer. »
[1115] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 26 fructidor an 8 [13 septembre 1800], lettre n° inv. 676216.

musée convint de le rétribuer 10 Francs par journée à partir de février 1800[1116]. Dans cette même lettre, le sculpteur se souvenait d'avoir « autrefois dessiné à la classe de ronde-bosse une grosse tête d'Alexandre mourant qui vient d'un marbre antique existant à Florence[1117] ». Il demandait à Suau « un calque en terre » du moulage qu'il destinait à un de ses amis.

N'existait-il pas une épreuve du buste dit de l'*Alexandre mourant* à Paris et l'ami évoqué par Lange pouvait-il être Visconti qui attendait, comme les autres membres de l'administration du musée les marbres Albani[1118] ?

L'empreinte de la tête d'*Alexandre*, est rapidement moulée par le sculpteur Jean-Pierre Vigan avant d'être envoyée en novembre 1800[1119]. Était-elle demandée en vue de la restauration du marbre de l'*Alexandre le Grand* Albani dans les ateliers du Louvre[1120] ?

La statue tarda à être exposée, mais elle est publiée en 1805 par Thomas Piroli avec une notice mentionnant que « la tête […] n'a rien d'antique que le casque, les joues et les yeux[1121] ». En mars 1812, le charpentier Ballu est rétribué pour transporter le grand *Alexandre* de l'atelier des Baraques au jardin de l'Infante à la Salle des Fleuves anciennement destinée à l'Institut[1122]. L'*Alexandre* ne pouvait avoir fait le voyage vers Paris dans son intégralité et il est très envisageable que ses bras, afin d'éviter des accidents aient été démontés. En décembre 1815, Visconti qui se méfiait de Santi, l'émissaire du prince Albani, n'estimait plus l'*Alexandre* qu'à 8000 Francs – en non plus 15000 Francs comme noté dans l'inventaire de 1810 – en raison des importants frais de transport et de restauration que les sculptures Albani avaient coûté à la France[1123].

À la fin du mois de mars 1800, les travaux de la Salle du Laocoon avançaient et les premières sculptures destinées à la Salle de l'Apollon, parmi lesquelles la *Vénus d'Arles*[1124], allaient entrer en restauration. Selon l'organisation pensée par Visconti, soixante-et-un marbres

---

[1116] A. N. 20150282/13, Ancien 1BB4 « 323e séance, aujourd'hui 5 ventôse an 8 [24 février 1800]». « 324e séance, aujourd'hui 8 ventôse an 8 [27 février 1800] »

[1117] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676216.

[1118] Florence, Galerie des Offices, n° inv.338. Buste de géant dit *Alexandre mourant.* Carlo Gasparri, *Die Skulpturen des Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und des Restauration*, in. Herbert Beck et Peter Bol, *Forschungen zur Villa Albani*, Berlin, 1982, pp. 383-435.

[1119] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676217. « Paris, 23 brumaire an 9 [14 novembre 1800] ; lettre n° inv. 676219. « Paris, 18 nivôse an 9 [8 janvier 1801]

[1120] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma46

[1121] Petit-Radel, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, an XIII 1800, pl. 1.

[1122] *Alexandre* Albani. A. N. O^2 836, année 1812 « Ballu, maître charpentier, sur le déplacement des sculptures sous la conduite de Fontaine et Denon. […] 19 mars. Voir vol. III, Annexes.

[1123] A. N. 20140044 16 Ancien A6 aux A.M.N. Antiquités Borghèse. Paris, le 2 décembre 1815, Note de Visconti.» Visconti [sans date, 1815] « Note des monuments antiques enlevé du musée Royal par le commissaire du Prince Albani, autorisé à cela par M. de Metternich et par le congrès. […] Le total des monuments enlevés du musée par le Prince Albani, évalués un juste prix, monte à la somme de 312 600 Fr. […] » Voir vol. III, Annexes.

[1124] Voir vol. II, Corpus, p. 144. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800] »

dont trente sculptures en pied étaient destinés à cette salle et leurs états étaient très hétérogènes (les antiques Albani étaient arrivés en mauvais état à Paris) selon leurs provenances et leur lieux d'expositions passés, qu'il soient extérieurs ou intérieurs[1125]. Les administrateurs du musée consultèrent Lange et Mariano sur le temps que prendraient les restaurations à faire aux statues placées dans la Salle de l'Apollon. Ces derniers répondirent « que six mois peut-être ne suffiront pas[1126]». Travail colossal en temps et en coût, en conséquence de quoi il fut décidé que les restaurations seraient provisoirement faites en stuc et que peu-à-peu des restaurations en marbre les remplaceraient. De même, pour des raisons de prix et de matière, les piédestaux et socles, comme celui du *Soleil* ou du *Vase* en basalte[1127], étaient confiés à des marbriers extérieurs au musée quand ils n'étaient pas fabriqués en bois de sapin par des menuisiers et peints à l'imitation du marbre[1128].

Visconti, Moitte et Raymond décidèrent du choix des sculptures de la Salle des Empereurs. Finalement et selon le projet initial de la Galerie des Antiques, la salle ne sera pas créée. Néanmoins, et comme pour la Salle de l'Apollon, elle mobilisa beaucoup d'énergie de la part des restaurateurs, car les antiques choisis, tous « en mauvais ordre[1129] », allaient être disposés dans les salles du musée. En prévision de son placement, le *Néron* d'Orsay était envoyé à l'atelier des restaurations, mais les interventions des praticiens furent brutalement stoppées par manque de marbre pour lui adjoindre une plinthe[1130]. Un buste d'*athlète* provenant de Vérone et identifié par Visconti et Pajou comme un portrait de *Caracalla* était destiné à la même salle. Le buste de l'empereur entra aussi dans l'atelier afin que soient ajoutées les épaules et le manteau « indiqué dans le bas du buste connu sous le nom de palinus[1131] ».

[1125] Daniela Gallo, *Le musée Napoléon et l'histoire de l'art antique*, in. Daniela Gallo (dir.) *Les Vies de Dominique -Vivant Denon actes du colloque […] 8 au 11 décembre 1999*, Paris, La documentation française, 2001, p.688
[1126] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800] »
[1127] *Soleil* ou *Alexandre divinisé*, Rome, musée du Capitole. Visconti, 1803, n°189 p.151. Martinez, inventaire de 1810, n° 654. *Grand Vase en basalte*, Rome, musée du Vatican, n° inv. 2330. À Paris de 1798 à 1815. Voir vol. II, Corpus, p. 344.
[1128] A. N. O^2 841/265. Paris, le 18 janvier 1811. Boichard sculpteur et marbrier : commande de piédestal du buste d'*Alexandre* destiné à la Salle des Empereurs. A. N. O^2 836 Octobre 1807 « Mémoire des ouvrages de menuiserie, faits et fournis au Musée central des Arts. […] par Nadreau, Menuisier du Musée central des arts.»
[1129] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 575e séance, aujourd'hui 13 messidor an 10 [2 juillet 1802]». Liste des sculptures. « 581e séance, aujourd'hui 2 thermidor an 10 [21 juillet 1802] » Voir vol. III, Annexes.
[1130] Voir vol. II, Corpus, p. 121. A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 407e séance, aujourd'hui 5 frimaire an 9 [26 novembre 1800] » « 413e séance, aujourd'hui 25 frimaire an 9 [16 décembre 1800] ». Voir vol. III, Annexes.
[1131] Voir vol. II, Corpus, p. 54. A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 413e séance, aujourd'hui 25 frimaire an 9 [16 décembre 1800] […]. » Voir vol. III, Annexes.

En 1801, à l'approche de la réouverture du musée fixée au 14 juillet 1801, Lange expliquait à Suau le déroulement de ses journées, alors qu'il avait un nouveau domicile au couvent des ci-devant capucins Chaussée d'Antin[1132].

> « Si tu savais mon ami qu'en me levant je descends à mon atelier où je travaille jusqu'à l'heure de mon déjeuner après quoi je pars au Muséum où je travaille jusqu'à quatre heure et qu'après mon dîner (entre cinq et six heure) je descends encore travailler à mon atelier jusqu'à la nuit » et ne gardant que « six à sept heures pour mon sommeil[1133] ».

À cette époque, la restauration de la *Diane* de Versailles occupait Lange et Giosi et elle dura de mars à décembre 1801 dans un atelier ouvert où il pleuvait « journellement » et où aucune épreuve en plâtre ne pouvait être conservée à cause de l'humidité[1134]. La sécurité de la statue était primordiale : les membres du Conseil craignaient « les inconvénients qui peuvent résulter de la possibilité de s'introduire dans cet atelier » et proposèrent que l'accès à cette zone soit interdit à toute personne étrangère au musée et que « lorsque les citoyens Lange et Mariano quitteront leur travail, la clé dudit atelier sera journellement déposée au bureau de l'administration[1135] ». Une nouvelle plinthe devait être faite sous la direction de Giosi et il était décidé en octobre que la *Diane* serait présentée au public sur une selle tournante, c'est-à-dire un outil d'atelier, dans la Salle des Saisons, puis dans le Vestibule en 1803[1136]. Le 19 décembre 1801, Lange et Mariano recevaient les félicitations du Conseil sur le succès de la restauration de la *Diane* et le *Journal des Arts* relatait la présentation de la sculpture dans les salles du Muséum :

> « [N]ous avons oublié de parler de la restauration de cette précieuse statue. Elle a été exécutée avec art et intelligence par les cit. Lange, statuaire et Mariano Giosi, tasselateur, romain, sous la surveillance des Sculpteurs et du citoyen Visconti, membres de l'Administration du Musée. Ce chef-d'œuvre de l'Antiquité, qui avait été placé, mutilé, dans la galerie de Versailles, a recouvré son ensemble majestueux et sa pureté primitive. On ne peut que féliciter le cit. Lange du soin qu'il a mis à cette ouvrage ; il donne une preuve de son talent comme statuaire et comme restaurateur, art peu connu à Paris, et qu'il n'a pu acquérir que par de longs et pénibles travaux dans les ateliers de Rome.[1137] »

[1132] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 6762119. « Paris, 18 nivôse an 9 [8 janvier 1801]. Il y demeure jusque vers 1807 lorsque le bâtiment est transformé par Brongniart pour y créer le Lycée Bonaparte.

[1133] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 6762120. « Paris, 28 thermidor an 9 [16 avril 1801]. Lettre n° inv. 6762121. « Paris, 16 messidor an 9 [5 juillet 1801].

[1134] Voir vol. II, Corpus, p. 70. Paris, Musée du Louvre, n° inv. MR 152 ; Ma 589. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 508e séance, aujourd'hui 23 brumaire an 10 […] ». Voir vol. III, Annexes.

[1135] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 442e séance, aujourd'hui 8 germinal an 9 [29 mars 1801] ». Voir vol. III, Annexes.

[1136] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 443e séance, aujourd'hui 13 germinal an 9 [4 avril 1801] » ; « 503e séance, aujourd'hui 5 brumaire an 10 [25 octobre 1801] ». Voir vol. III, Annexes. Visconti, 1803, p. 12.

[1137] *Journal des Arts, de Littérature et de Commerce*, 16 mars 1802 p. 396, n° 191, 1802, p. 432, n° 192, 30 Ventôse an 10 [21 mars 1802]. Voir vol. III, Annexes.

Malgré ces félicitations, Lange et Giosi étaient invités à faire coïncider leurs travaux réciproques de manière que l'un ne soit pas retardé par l'attente de l'autre, ce qui entraînait une perte de temps « préjudiciable aux intérêts de la république, et nuisible à l'activité » qui devait exister dans les travaux que dirigeait l'administration[1138]. Le sculpteur Augustin Pajou avait, quelques jours plus tôt, informé le Conseil que lors de ses visites dans l'atelier, il n'y avait « point trouvé l'activité qu'on est en droit d'attendre du peu d'artistes et ouvriers qui y sont attachés » et observait « que les travaux s'y font si lentement qu'on ne peut en voir sortir de sitôt les figures qui sont en restauration. » Selon Pajou, il était nécessaire d'y nommer un chef qui ordonnerait tous les travaux à faire. « Après avoir pris les intentions de l'administration, ce chef rendrait compte du progrès ou des entraves que les travaux éprouveraient, et serait de plus chargé de veiller à la conservation des outils et emplois des matériaux dont la dépense suivant les comptes de chaque mois monte à une somme très considérable.[1139] »

Des observations de l'ancien conservateur des antiques des collections royales allait nécessairement découler le nouveau règlement de l'atelier.

« Art. 1er

Le Citoyen Lange est nommé chef d'atelier, et il sera reconnu comme tel par tous ceux qui y travaillent.

Art. 2e

Le chef d'atelier le dirige pour la partie de l'art, sur les avis des membres de l'administration chargée spécialement de la surveillance.

Quant à l'emploi du temps et des matériaux propres aux travaux de cet atelier, le chef en justifie et en rend compte à l'administration du Muséum.

Art. 3e

Dans l'atelier le chef détermine les différents ouvrages dont les autres doivent s'occuper afin de les faire correspondre avec ses propres travaux prescrits par les surveillants.

Il demande, reçoit, et surveille l'emploi de tous les matériaux et objets que nécessaires aux divers travaux de l'atelier.

Il surveille de même l'emploi du temps déterminé pour les ouvriers qui travaillent à la journée, suivant la longueur du jour et dans les différentes saisons de l'année.

Le présent arrêté sera affiché dans l'atelier de restauration, afin que chacune des personnes employées ait à s'y conformer […] [1140]».

[1138] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 519e séance, aujourd'hui 28 frimaire an 10 [19 décembre 1801] ». Voir vol. III, Annexes.

[1139] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 514e séance, aujourd'hui 13 frimaire an 10 [4 décembre 1801] »

[1140] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 517e séance, aujourd'hui 23 frimaire an 10 [14 décembre 1801] […] Règlement pour la Direction des travaux, la police et les dépenses de l'atelier de restauration des marbres antiques. L'administration s'est rendue en assemblée le 15 frimaire an 10, sur les observations qui lui ont été présentées par l'un de ses membres, a reconnu la nécessité de régularisation des travaux et les dépenses de l'atelier des marbres antiques en prescrivant aux personnes qui y sont employées l'ordre qui doit y régner, en conséquence arrête. […]»

Deux jours plus tard, un membre non identifié du Conseil du musée – probablement Moitte, soutien indéfectible de Giosi – demanda l'ajournement de la mise en activité du règlement, craignant « les dégoûts que ce règlement pourrait donner au marbrier Mariano » dont l'administration avait un grand besoin et qu'elle ne pouvait remplacer[1141]. Ainsi, seules des recommandations seront faites par l'administration aux deux hommes qui, après avoir restauré la *Diane* de Versailles, avaient rendu le *Torse du Belvédère* « prêt à être exposé [et] placé dans la travée de la Salle des Empereurs et vis-à-vis le Gladiateur mourant[1142] ». Cela signifiait vraisemblablement, dans le contexte d'installation des sculptures, qu'une plinthe lui avait été adaptée, comme celle de la nymphe *Anchyrrhoé*[1143] saisie en 1793 dans les jardins de Versailles et que les membres du Conseil voulaient placer dans la Salle des Saisons après restauration, comme ils le firent à la *Minerve*[1144], ou à la *Diane* de Versailles[1145]. Une quinzaine de jours auraient suffi à restaurer la nymphe. En effet, à la mi-janvier 1802, Lange pressait les membres du Conseil de lui confier deux statues afin d'occuper le garçon marbrier et les tassellateurs ainsi que de donner des consignes pour le sciage de deux plinthes. Visconti et Moitte choisirent deux statues remisées dans le jardin de l'Infante qui avaient transité par le Musée des Monuments français, l'*Amazone blessée* du type de Sôsiclès et la *Vénus Victrix* Richelieu[1146]. Pour la *Vénus accroupie* du Vatican, un fragment de colonne cannelée en jaune antique apporté de Marseille par Moitte était choisi et confié au marbrier Antonio pour former un autel destiné à recevoir la sculpture[1147].

c) Deuxième temps, rupture des ateliers et nouveaux acteurs

En mars 1800, Giosi et Lange avaient au moins deux aides dans leur atelier des restaurations, un apprenti nommé Laisné et un garçon marbrier prénommé Antonio,

[1141] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 518e séance, aujourd'hui 25 frimaire an 10 [16 décembre 1801] ».
[1142] Voir vol. II, Corpus, p. 139. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 518e séance, aujourd'hui 25 frimaire an 10 [16 décembre 1801] ».
[1143] Voir vol. II, Corpus, p. 126. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 522e séance, aujourd'hui 8 nivôse an 10 [29 décembre 1801]. »
[1144] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 372e séance, aujourd'hui 15 thermidor an 8 [3 août 1802]. Peut-il s'agir de la *Minerve* Ma331 provenant de l'ancienne Salle des antiques au Louvre et déjà restaurée ? Voir vol. II, Corpus, p. 106.
[1145] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 374e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 8 [6 août 1802] ». Voir vol. III, Annexes.
[1146] Voir vol. II, Corpus, p. 168 et 160. A. N. 20150282/14 « 526e séance, aujourd'hui 25 nivôse an 10 [15 janvier 1802] « 526e séance, aujourd'hui 25 nivôse an 10 [15 janvier 1802] ». Voir vol. III, Annexes.
[1147] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 572e séance, aujourd'hui 3 messidor an 10 [22 juin 1802] ». Voir vol. III, Annexes. Rome, musée Pio-Clementino, Martinez, n°311 inv. de 1810.

certainement Antonio Bonomi, venant d'Italie, arrivé à Paris après avoir un temps travaillé à Lyon[1148]. Ce dernier, davantage formé, aura été embauché à la même période que Laisné avec comme premier salaire journalier 3,50 Francs. Antonio avait peut-être été contacté à la demande des administrateurs du Muséum par Giosi avec qui il avait travaillé à Rome, bien qu'il ne soit pas identifiable dans les états des collaborateurs de l'atelier du musée Pio-Clementino. Sa tâche principale était de réparer les cippes destinés aux bustes mis en exposition[1149].

Bien qu'il ne perçoive que 3 Francs par décade, Laisné, « par son intelligence et son assiduité[1150] » donnait entière satisfaction aux praticiens et sculpteurs de l'atelier. Comme il se destinait au métier de marbrier, les membres du Conseil lui proposèrent qu'il assiste aux cours de dessin et d'architecture qui se donnaient gratuitement au Louvre. En échange de quelques-unes de ses productions, une partie de son emploi du temps hebdomadaire serait dévolu à ces études complémentaires de son travail. Moins de deux années plus tard, Laisné était appelé pour la conscription de l'an X et devait se rendre à la municipalité du 1er arrondissement de Paris, ce contre quoi l'administration du musée pesa de tout son poids pour empêcher son départ. Ses progrès marqués l'avaient rendu nécessaire aux travaux des restaurations et il secondait désormais Giosi dans les poses et l'ajustement des pièces de marbre[1151]. Poursuivant son apprentissage afin de devenir tassellateur et après avoir obtenu une dérogation spéciale de sa conscription, Laisné se croyant « en état de poser tous les tasseaux qu'on voudra lui indiquer[1152] », demanda son intégration comme travailleur de l'atelier des restaurations. Sa demande, soutenue par Giosi et Lange, était acceptée le 3 janvier 1802 avec un traitement de 1franc 75c par jour.

En juillet 1802, les relations entre membres de l'atelier s'étaient rafraîchies. Antonio, bien que « très utile à l'établissement, très avisé à ses devoirs, et [aidant] d'une manière très intelligente Mariano pour poser les pièces aux statues à restaurer[1153] », souhaitait quitter le

[1148] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 480e séance, aujourd'hui 23 thermidor an 9 [11 août 1801]» « 510e séance, aujourd'hui 28 brumaire an 10 [19 novembre 1801] ». Voir vol. III, Annexes. Gérard Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, 1964, pp. 39-55.
[1149] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « 469e séance, aujourd'hui 8 messidor an 9 [27 juin 1801]. » Chiara Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Edizione Quasar, Roma 2007, pp. 346-352. A. N. 20150282/13, Ancien 1BB4 « 406e séance, aujourd'hui 3 frimaire an 9 [24 novembre 1800]. » Voir vol. III, Annexes.
[1150] A. N. 20150282/13, Ancien 1BB4 « 328e séance, aujourd'hui 23 ventôse an 8 ». « 389e séance, aujourd'hui 16 vendémiaire an 9 [8 octobre 1800]. Voir vol. III, Annexes.
[1151] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 511e séance, aujourd'hui 3 frimaire an 10 [24 novembre 1800]». Voir vol. III, Annexes.
[1152] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 523e séance, aujourd'hui 13 nivôse an 10 [3 janvier 1801] ». Voir vol. III, Annexes.
[1153] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « « 510e séance, aujourd'hui 28 brumaire an 10 [19 novembre 1801] ». Voir vol. III, Annexes.

Muséum Central en raison d'une paye de 4 Francs par jour ne lui paraissant plus assez importante[1154]. Tenté par le travail du mosaïste Belloni qu'il voyait à l'œuvre durant sa création du parement de la *Melpomène* colossale de la Salle des Empereurs, il se refusa peu à peu aux tâches qui lui étaient confiées avant d'envisager de partir en Angleterre au premier moment favorable[1155]. La réaction des membres du Conseil du Muséum Central ne tarda pas. Pour ne « point retarder les travaux » Antonio serait renvoyé dès qu'un marbrier ayant les mêmes compétences serait trouvé, ce qui n'arriva finalement pas[1156] .

Jean-Guillaume Moitte, soutien de Giosi, reprenait sèchement Lange qui était accusé de détourner Laisné de ses activités de tasselateur en lui apprenant à mettre au point, ce qui revenait à lui faire mesurer les sculptures de marbre pour en effectuer des copies ou, dans le cadre de restaurations, à confirmer et ajuster les fragments modernes. Cet apprentissage n'entrait pas dans les vues de l'administration, qui voulait faire de Laisné un ouvrier capable un jour de remplacer Mariano Giosi[1157]. Une réunion de crise s'imposa durant laquelle les quatre acteurs s'exprimèrent. Lange parla le premier et égratigna le « caractère » de Mariano dont l'administration ne pourrait tirer de lui le service qu'elle avait « droit d'en attendre […] que lorsqu'il sera soumis à un règlement qui assignera aux employés leurs travaux.[1158] » Pour le sculpteur, la productivité des deux activités, adaptation des pièces de marbre et travaux de sculpture étaient différentes. Giosi pouvait terminer plusieurs sculptures tandis que l'ébauche, puis le fini des compléments de marbre étaient des ouvrages réclamant plus de temps.

> « Le Citoyen Lange entre dans quelques détails sur l'ordre à établir dans l'atelier soit pour le travail, soit pour l'emploi des outils et matières dont on y fera usage, relativement à l'apprenti Laisnez que depuis quelques jours il occupe à mettre aux points, il annonce que ce jeune homme qui met actuellement les tasseaux avec beaucoup d'intelligence pouvait être de même très utile à l'atelier en ébauchant les grandes parties que l'on est obligé de faire en ce moment, et qu'il a cru que l'administration verrait cet emploi avec plaisir, un seul tasselateur comme le Citoyen Mariano pouvant suffire aux travaux de plusieurs sculpteurs restaurateurs si l'administration était dans le cas de les employer.[1159] »

[1154] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 582e séance, aujourd'hui 8 thermidor an 10 [27 juillet 1801] » Antonio, après discutions de sa situation et devant l'urgence des travaux renonce à démissionner. Cf. « 586e séance, aujourd'hui 22 thermidor an 10 [10 août 1801]. » Voir vol. III, Annexes.
[1155] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 269. *Congrès historique Européen réuni à Paris, au nom de l'Institut Historique, dans la Salle St-Jean, de l'Hotel-De-Ville*, Novembre - Décembre 1835, ed. Krabbe, 1836, p. 294
[1156]A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « « 563e séance, aujourd'hui 1er prairial an 10 [21 mai 1802] » Voir vol. III, Annexes.
[1157] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 582e séance, aujourd'hui 8 thermidor an 10 ». Voir vol. III, Annexes.
[1158] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 585e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 10 [6 août 1801] » Voir vol. III, Annexes.
[1159] *Ibidem.*

Giosi répondait que Laisné devait, comme apprenti, l'aider dans ses travaux et que devenu bon tassellateur, il pouvait être plus utilement employé qu'à servir comme garçon d'atelier. Giosi réclamait alors un manœuvre dédié à ses propres travaux. Cet événement resta dans les mémoires, puisqu'en 1814, lorsque Lange demanda un traitement annuel de 4 000 Francs, Denon rappela au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi « les rixes violentes que ses prétentions lui suscitèrent avec feu Mariano, marbrier tassellateur[1160] ».

En 1802, décision fut prise de séparer les ateliers et de nommer Lange et Giosi, chef de son atelier respectif, mais cela ne suffisait pas à Lange qui écrivit une missive aux membres du Conseil du musée[1161].

> « Citoyens, Administrateur, malgré l'ardent amour et l'attachement extrême que j'ai pour le Musée des statues antiques et après avoir mûrement réfléchi aux effets certains que doit produire votre arrêté sur le règlement qui doit diriger les travaux de restauration, je suis contraint de renoncer au double avantage de travailler au milieu des chefs-d'œuvre antiques et sous la direction des artistes distingués auxquels je me serai toujours glorifier d'être soumis. Ces deux derniers avantages en faisant seuls ma consolation, me faisaient oublier tous les désagréments qui se trouvent attachés à ce genre de travail, facile, il est vrai, mais stérile et duquel un artiste quelconque ne peut de bonne foi attendre aucune marque distinctive.
>
> Le Sieur Mariano tasselateur, ne pouvant me tromper par son charlatanisme se plaint journellement qu'on vous a trop éclairé dans cet ouvrage mais que cela ne l'empêchera pas de faire ce qui lui plaira sans que vous y voyez goutte. Sa conduite envers l'atelier est bien différente de son devoir et loin de mériter les égards que vous avez pour lui mais je me tais.
>
> Quoique vous m'ayez attaché à ce travail que du jour au jour je crois devoir, pour la conservation des objets maintenant en restauration, vous prévenir que je quitte cet ouvrage parce que je crois fermement qu'il ne peut et ne doit y avoir dans cet atelier qu'un seul chef chargé de vous représenter en votre absence, et de faire exécuter sous la direction tous les ouvrages que vous lui avez prescrits et qu'aucun autre ne doit avoir l'autorité de commander un seul qui que ce soit. Ce seul commandement serait une entrave à tous les travaux et une source de discorde continuelle.
>
> Il n'y a pas d'exemple à Rome ni ailleurs qu'un sculpteur qui appelle un ouvrier dans son atelier pour lui faire faire les différents ouvrages nécessaires aux statues qu'il restaure, lui ait jamais donné l'autorité d'y travailler à sa guise après lui avoir seulement indiqué ce qu'il avait à faire il lui fit conduire les autres travailleurs. Ce n'est que quand un grand nombre d'ouvriers, scarpellins, polisseurs ou scieurs, qui n'ont aucun rapport à la sculpture, pourrait déranger ou trop occuper un artiste qu'on nomme Sopra-stante pour veiller aux autres ouvriers. Ce Sopra-stante est un autre ouvrier, lui-même, en qui on a confiance.
>
> Après que vous avez reçu la présente, Citoyens administrateurs, si vous tenez à votre arrêté, vous me permettrez d'aller retirer de l'atelier quelques objets m'appartenant, dont quelques-uns servent momentanément au travail en attendant qu'on eut pu s'en procurer de

[1160] Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 1999, pièce n°3260, le 24 octobre 1814. Denon au comte de Blacas.
[1161] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 589e séance, aujourd'hui 2 fructidor an 10 [20 août 1801] »

semblables. Dans le cas contraire, je vous prie de m'en faire prévenir pour pouvoir continuer mes occupations aux derniers travaux[1162] ».

À l'annonce de l'arrivée des nouveaux convois d'antiquités recueillies à Rome et à Naples, dont des sculptures Albani, il était finalement décidé « d'adjoindre au citoyen Lange sculpteur déjà attaché à cet atelier, un autre artiste pour accélérer les travaux.[1163] » Le 16 novembre 1802, Lange disposait de son propre atelier, et réclamait quatre selles tournantes et des outils pour les figures, non identifiées, placées dans les ateliers de la restauration et dont les mises en travaux étaient urgentes[1164]. Ce n'est que deux années plus tard que Denon proposa de prendre à l'essai un sculpteur nommé Martinez ou Martinet qui avait été employé « dans cette partie en Italie » et dont plusieurs artistes attestaient de ses talents[1165].

En mars 1804, Lange déménagea rue Cadet, faubourg Montmartre, n°19 avant d'emménager au n°9 de la même rue l'année suivante où il disposait d'un atelier plus vaste lui permettant d'envisager des commandes de sculpture[1166]. Mais ses activités au Louvre et sa présence obligatoire – ou celle de Giosi – lors des déplacements des sculptures l'éloignait tout les jours de son domicile[1167].

En février 1805, plusieurs statues provenant de Rome sont encore dans les magasins et à la fin de l'année, l'Europe est à nouveau en guerre. À la suite des campagnes d'Allemagne et des saisies d'œuvres d'art dans les collections princières de Berlin, Potsdam, Cassel, Schwerin, Vienne et du duché de Brunswick, toutes sous l'égide de Denon, Lange décrivait à Suau le « très grand déménagement des monuments du Musée qui se trouvent dans différents locaux du Louvre », ce qui ne lui laissaient pas un instant de repos[1168].

L'emplacement de l'atelier des restaurations posait à nouveau problème. En 1805, Duroc souhaitait que les ateliers de déménagent dans la Salle du Laocoon, ce à quoi Denon

[1162] Ancien O[30] aux A. M. N. Paris 2 fructidor an 10 [20 août 1802]. Voir vol. III, Annexes.
[1163] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 605[e] séance, aujourd'hui 25 vendémiaire an 11 [17 octobre 1802] »
[1164] A. N. 20150282/16 Ancien 1BB7, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, An 11 et An 12. « 614[e] séance, aujourd'hui 25 brumaire an 11 [16 novembre 1802] » Voir vol. III, Annexes.
[1165] A. N. 20150282/16, « Travail du Lundi 6 Messidor an 12 [25 juin 1804]. Voir vol. III, Annexes.
[1166] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676228. « Paris, 24 floréal an 12 [14 mars 1804]. Lettre n° inv. 676233. « Paris, 11 thermidor an 13 [30 juillet 1805].
[1167] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 335[e] séance, aujourd'hui 18 germinal an 8 [8 avril 1800]». Voir vol. III, Annexes.
[1168] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676237. « Paris, 22 avril 1807 ». Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, in. *L'exposition des œuvres saisies par Dominique-Vivant Denon en Allemagne, 1807-1808*,Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, pp.53-100. Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, 1999, p. 189

s'opposa [1169] . L'année suivante, au mois d'octobre, Fontaine demandait à Giosi le déménagement de l'atelier de la restauration des marbres vers l'atelier de moulage des antiques. Là encore, Denon refusa, car des espaces plus vastes étaient déjà réclamés pour augmenter les surfaces d'exposition. En conséquence, les employés et administrations du Musée ainsi que l'atelier du moulage des statues avaient déménagé dans l'hôtel d'Angivillier tandis que l'école de peinture était transférée au collège des Quatre-Nations[1170]. « L'atelier de la restauration de marbre étant déjà très encombré et beaucoup trop petit pour suffire en ce moment », Denon demandait à Fontaine d'autres emplacements, pour travailler à la restauration des statues antiques récemment arrivées de Berlin[1171]. Le 9 octobre 1807, cinq jours avant l'inauguration de l'exposition des *Statues, bustes, bas, bronze et autres antiquités* […] *Conquis par la Grande Armée* cataloguée par Visconti, Lange travaillait « depuis la pointe du jour jusqu'à la nuit. Je ne bouge pas du Musée, même pour manger et ce, pour établir à mettre en ordre toutes les statues conquises dans cette dernière campagne d'Allemagne, l'exposition sera faite avec tous les autres objets d'art le 14 prochain[1172]. » En décembre 1807, deux mois après l'ouverture des salles, ses occupations étaient encore si pressantes pour le Musée qu'il n'avait « pas le temps de manger et ce, pour l'exposition des objets de Prusse[1173]». Lange forçait parfois le trait sur sa situation, mais rien ne permet de douter de l'immense tâche que les membres de l'atelier des restaurations relevèrent pour que les statues venues d'Europe puissent être montrées à Paris.

Mariano mourut asphyxié par des fumées de charbon dans la nuit du 18 au 19 octobre 1813 au Musée des Monuments français[1174]. Des six membres de sa famille, seuls survécurent son épouse et l'un de ses fils, alors apprenti et destiné au travail des marbres, que Denon avait embauché à l'atelier des restaurations avant d'essayer de le sauver de la conscription en mars 1811[1175].

[1169] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°616 et 617. Denon au général Duroc les 11 et 12 Ventôses an XIII [3 mars 1805]. En cas de déménagement des salles du Louvre, Denon réclame 8 pièces en rez-de-jardin de 30 pieds carrés chaque « pour recevoir les statues, bustes et bas-reliefs antiques arrivés de Rome et non encore exposées, les salles qui leur sont destinées n'étant pas encore terminées. »
[1170] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°1146 Denon à Fontaine, le 30 octobre 1806. Journal de Fontaine 29 mars 1807.
[1171] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°1175, Denon à Fontaine le 2 septembre 1807.
[1172] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676241. « Paris, 9 octobre 1807 ».
[1173] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676244. « Paris, 18 décembre 1807 ».
[1174] Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 1999, pièce n°2985, le 22 octobre 1813. Denon au duc de Cadore, intendant général de la Couronne.
[1175] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 605e séance, aujourd'hui 25 vendémiaire an 11 [17 octobre 1802] » Voir vol. III, Annexes. Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°22037. Le 30 mars 1811, Denon à Lelong, maire du 4ème arrondissement.

d) Salaires et positions des employés de l'atelier

Ennio Quirino Visconti avait été nommé Surveillant des antiques par le ministre de l'Intérieur Laplace par une lettre du 18 décembre 1799 avec un traitement fixé à 4 000 Francs et, en 1803, son salaire était augmenté à 5 000 Francs[1176]. Dès son accession au poste de directeur du Musée Napoléon, après la dissolution de l'ancienne administration par Bonaparte, Denon percevait 12 000 Francs par année – le salaire d'un général – et ses gratifications furent constantes jusqu'à la fin de l'Empire[1177]. L'ancien administrateur du Musée Central de janvier 1797 à octobre 1800 puis conservateur des peintures Dufourny était supplanté – tout comme l'administrateur Foubert – dans la fonction qu'il convoitait, lui qui se trouvait alors en Italie depuis mai 1800 et qui s'occupa de l'expédition des caisses d'antiquités et de tableaux jusqu'en janvier 1803.

Le surveillant des antiques Visconti, le peintre David ou le sculpteur Canova, si Napoléon avait voulu choisir un artiste, avaient aussi été pressentis pour le poste de directeur du Musée Napoléon finalement échu à Denon[1178]. Dufourny obtenait un salaire égal à celui de Visconti en 1809[1179], mais, à la différence de l'antiquaire, ses gratifications s'effondrèrent après 1815[1180], dix ans après que Denon ait souhaité baisser les salaires du conservateur qui, selon lui, n'avait « rien fait » pour le musée[1181]. Sous Denon, Foubert était payé 2 000 Francs et les

[1176] A. N.F[21] 569. Musée du Louvre, an II-1814 vol.3. Lettre du ministre de l'Intérieur au citoyen Visconti du 27 Frimaire an 8 [18 décembre 1799]. Embauche de Visconti comme surveillant du Musée des Antiques avec pour charge de « travailler à la rédaction d'un livret explicatif de ces monuments » publié par le musée. Visconti devra en outre « donner pendant quelques mois de chaque année un cours d'antiquité dans le Musée […]. Vos leçons inspireraient, Je n'en doute pas, à nos concitoyens, le goût de la science des antiquités. Mais vous ne vous livrerez à ce travail qu'autant que votre santé et vos autres occupations le permettront. Le traitement offert à la place que je vous propose sera de 4000 Fr. »

[1177] A. N. O[2] 835 « Paris, le 17 décembre 1813. Le chevalier Denon […] À Son Excellence le duc de Cadore, Intendant général de la Couronne. Monseigneur, J'ai l'honneur d'adresser à Votre Excellence les états nominatif des employés des Musées Napoléon et de Versailles pour être mis sous les yeux de S.M. conformément à votre demande du 13 du courant. […] Musée Napoléon Directeur général M ; Vivant Denon 12000 […] Conservateur des statues antiques Visconti 5000 […] Total 31 employés. […]. Musée de Versailles, Musée spécial de l'École française. Conservateur du musée M. Lauzan 3000 Conservateur des monuments des parcs Cubières 3000 […] Restaurateur des statues du parc Lorta 800 […] Total 10 employés. »

[1178] Geneviève Bresc-Bautier, *Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre*, 1999, p. 132.

[1179] A. N. O[2] 843. 1809, Musée Napoléon, état des propositions de paiement. Dufourny et Visconti, conservateurs des tableaux et des statues antiques : 5000. Moitte, administrateur honoraires 1250 … Mariano, marbrier sculpteur 2400 … Getti, mouleur 2000

[1180] A. N. O[3] 1391 Lettre de Dufourny du 11 août 1816 au Comte de Pradel. Dufourny a vu son salaire passer de 5000 à 2000 Frs. Il rappelle ses services pour le Musée et son rôle de conservateur honoraire des tableaux. Il rappelle son voyage de 1801 à 1803 en tant que « commissaire pour réclamer à Naples et faire passer en France les objets d'art recueillis par les ordres du gouvernement français. [...] De retour ici en 1803, je trouvais M. Denon installé à ma place, on avait profité de mon absence pour changer l'administration, tous les membres qui la composaient avaient été remerciés, avec la moitié de leurs appointements pour retraite : moi seul, en considération des services que j'avais rendu fut conservé en activité [...] »

[1181] A. N. O[2] 840. Paris, 13 fructidor an 13, Rapport de Denon. Denon souhaite que le salaire du conservateur des peintures passe de 5000 à 3500 frs (cumul de poste, professeur à l'école spéciale de dessin).

artistes du Conseil Barthélemy, Lagrenée, Pajou, Moitte, Hubert Robert étaient dédommagés à hauteur de 1 250 Francs par an.

Au moins depuis 1809, le maître charpentier Ballu et ses employés travaillent, au Louvre, à la pose sur les socles et dans les salles d'exposition des sculptures pour la restauration, le transport et le placement des antiquités de la Villa Borghèse achetées par Napoléon Ier en 1807[1182]. Le salaire moyen des charpentiers était de 4 Francs par jour, facturé au musée et auquel s'ajoutaient les frais de bois, transports et d'attelage. La lecture des mémoires des ouvrages de charpente révèle les transports de certaines séquences d'installation des sculptures. En janvier 1810, neuf jours étaient nécessaires pour déplacer des sculptures, hélas non identifiées, de l'atelier des restaurations à la Salle d'Apollon quand le déplacement des énormes charges du *Nil* et du *Tibre* entre le Jardin de l'Infante et leurs piédestaux de la Salle des Caryatides dura vingt-cinq jours[1183]. Le transport de l'obélisque Albani destinée au monument du général Desaix installé sur la place des Victoires nécessita une logistique importante qui s'étala sur vingt-quatre jours et coûta près de 1 000 Francs[1184]. En 1812, sous la conduite de Fontaine et Denon, Ballu était sollicité pour livrer des marbres à l'atelier des restaurations et « ranger des figures dans l'atellier de M. Lange », déplacer le *Centaure Borghèse* et le *Bacchus ivre*[1185]. Ballu installa également dans la Salle des Fleuves un *Marc-Aurèle* qui serait peut-être le *Lucius Vérus* de Grimod d'Orsay dont le « membre viril de cette statue, faute de soins, [avait] été brisé dans le transport.[1186] » En 1817, Ballu fils continuait l'œuvre de son père et participait

[1182] A. N. O^2 843. 1809, Musée Napoléon, état des propositions de paiement.

[1183] Le *Nil* aurait-il été brisé lors de ce transport ? Voir vol. II, Corpus, p. 334. A.N. O^2 839 « Mémoires des ouvrages de Charpente et dépenses faites pour le service du Musée Napoléon dans le courant de l'année 1809, faits par Ballu, M^tre^ Charpentier, rue des récollets n°8 […] août 1810 […]. »

[1184] Voir vol. II, Corpus, p. 314. A. N. O^2 839 « Mémoires des ouvrages de Charpente « 27 avril Pour le transport de l'Obélisque du Louvre à la place Victoire […] ». Voir vol. III, Annexes.

[1185] A. N. O^2 836. 1812 . Ballu, maître charpentier. 11 février « pour ranger des figures dans l'atellier de M. Lange trois journées ». *Centaure Borghèse*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 122. A. N. O^2 836. 1812 . Ballu, maître charpentier. 18 février, déplacement du « Centor de la salle des hommes illustres à la salle des saisons ». Du 22 février « pour transporter trois figures représentant les muses, de la salle d'exposition des prix décennaux, dessous l'ancien escalier du musée. Quatre compagnons et une demie journée faire ensemble 2. » 18 mars « pour repasser le Centor dans la salle des romains ». *Bacchus ivre*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 104. L'intervention dure quatre jours.

[1186] *Marc-Aurèle*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 262. A. N. O^2 836. 1812 1^er^ avril 21 avril « pour poser Marc-Aurèle dans la salle des fleuve employé 5. » A. N. F^{17} 1269 « État des statues, figures, groupes antiques et autres chefs-d'œuvres des arts, qui, au 27 floréal de l'an 2 [16 mai 1794] sont dans la maison de Grimod d'Orsay […].» Lien avec le *Marc-Aurèle* n° 174 inv. de 1810 ? Martinez semble pencher en cette faveur, cf. n°238 inv. de 1810, statue de *Néron*. Les tailles diffèrent. 2,55 m pour *Marc-Aurèle* contre 2,88 m pour *Lucius Verus*. Restauré au Louvre ? Ferdinand Boyer, *La collection d'antiques du Comte d'Orsay à la veille de la Révolution*, 1953. pp. 439-443 « Le Muséum Central des Arts, notre Louvre, reçut en 1794, d'après les registres où s'inscrivent les décisions de la Commission des Arts, cinq statues, dites antiques en tout ou en partie : 1° Figure colossale en marbre blanc, dite de Lucius Verus, haute de 9 pieds […] La Commission des Arts note : « Lucius Verus, figure colossale dont le torse est antique ». En 1844, le comte Alfred d'Orsay, le fameux dandy, qui réclamait les biens de son grand-père, disait ce marbre placé au Louvre, Salle des Fleuves, aujourd'hui des Caryatides. Il n'est plus parmi les Antiques exposés. […] »

au transport de nombreux blocs de marbre à l'atelier des restaurations et « des figures en plusieurs morceaux de marbre du chantier en face de la Colonnade à l'atelier de Restauration.[1187] » En octobre sortait de l'atelier dirigé par Lange, un *Amour* qui était installé par Ballu fils dans la Salle des Grâces[1188].

Comme mentionné plus haut, le premier salaire de Mariano Giosi était de 2000 Francs par an, avant d'être augmenté en 1805 à 2400 Francs par crainte de l'administration de le voir rentrer en Italie[1189]. Après son décés, Antonio Bonomi, qui commença avec un salaire journalier de 4 Francs – avant d'être augmenté comme tous les marbriers de l'atelier après l'arrivée des sculptures Borghèse – le remplaça comme chef des marbriers aux mêmes conditions salariales[1190]. En 1810, les marbriers, toujours occupés au placement de la collection Borghèse étaient : Marianot fils, Maury ainé (salaire journalier de 4 francs), Maury jeune (salaire journalier de 4 Francs), Cesari (salaire journalier de 4 Francs), Reglat (salaire journalier de 3 Francs), Rainard salaire journalier de 3,76 Francs), Carlo (salaire journalier de 4 Francs) et Joseph (salaire journalier de 4 Francs).

Giovachino Lucarelli, qualifié de sculpteur, était payé 6 Francs par jour[1191]. En 1808, Antonio Fulgoni venu en France en qualité d'inspecteur du convoi des sculptures Borghèse, obtint, grâce au soutien de l'architecte Pierre-Adrien Pâris et surtout de Visconti, de restaurer les marbres sous la direction de Lange[1192].

[1187] A. N. O^3 1397 « Mémoire d'ouvrages de charpente faits pour le compte de l'administration du Musée Royal au Louvre, relatifs aux transports et rangement des bustes, figures, marbre dans les salles des antiques et dans les ateliers de Restauration. Pendant l'année 1817, sous les ordres de Monsieur le Directeur et de Monsieur Fontaine architecte. Par Ballu fils, entrepreneurs rue des Récollets n°8. »

[1188] Probablement Borghèse ? il pourrait s'agir de l'*Amour* n° inv. MR 140. Aucun *Amour* est installé dans la Salle des Grâces en 1817 [*Les Grâces*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MR211 ; n°132 inv. de 1810 ; n°588 catalogue Borghèse]. A. N. O^3 1397 « Mémoire d'ouvrages de charpente […]. Pendant l'année 1817 […] » Attachement n°10. A transporter une statue de l'amour de l'atelier de restauration dans la salle des Grâce […] Du 1er au 18 octobre, Pour transporter la statue de l'amour […]. ». Autre idée, pourrait-il s'agir de *Cupidon tendant son arc* ? Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 449. Voir vol. II, Corpus p. 233.

[1189] A. N. O^2 840. Paris, 13 fructidor an 13, Rapport de Denon. « 7° Le marbrier Tassellateur est porté au budget pour 2000. Vous [Denon] le comprenez pour 2400. » Voir vol. III, Annexes.

[1190] A. N. F^{21} 571 « Administration du Musée Central des Arts, mois de Brumaire an 11[novembre 1802] » A. N. O^2 836 Restauration des antiquités Borghèse. Janvier 1808 : Bonomi marbrier payé 4,50 Frs par jour pour restaurations. Laisné marbrier payé 3, 50 Frs par jour. Moyer marbrier payé 3, 50 Frs par jour. Marianot fils, garçon d'atelier 40 Frs par mois […] » A. N. O^2 835. Paris, le 17 décembre 1813. Le chevalier Denon […] À Son Excellence le duc de Cadore, Intendant général de la Couronne. « Marbrier sculpteur Bonomi 2400 ». Voir vol. III, Annexes.

[1191] A. N. O^2 835. « Musée Napoléon Mois d'avril 1810 Etat des payements faits aux ouvriers journaliers employés à la restauration des statues antiques et des tableaux. Mémoire des dépenses des ateliers. […] » « À Monsieur Lange statuaire pour la dépense des ateliers de restauration des statues antiques suivant son mémoire et les pièces ci-jointes…. 189[…] Signé Denon » « Musée Napoléon Mois de juin 1810 Etat des payements faits aux ouvriers journaliers employés à la restauration des statues antiques et des tableaux. […] Signé Denon » A. N. O^2 836 Restauration des antiquités Borghèse. Voir vol. III, Annexes.

[1192] AN 20140044 16 Ancien A6 aux A.M.N. Antiquités Borghèse. Illmo. Sig. Giovanni Fulgoni Scultore dei marmi, ritrovandosi in Pariggi in occasione di avere accompagnato il Convolglio delle Statue provenienti della Villa Borghese in Roma, in qualitadi Inspettore, del Convoglio su., desidererebbe trattenersi a Lavorare in questo

> « J'ai l'honneur, Monsieur le Directeur Général, de mettre sous vos yeux les observations, à l'occasion de la pétition de M. Fulgoni sur laquelle vous m'ordonnez de vous faire un rapport. Je pense qu'en adhérant à la demande de cet artiste Romain, on pourrait rendre son habileté et son intelligence, qui me sont bien connues, très utile à la restauration de nos antiques. En admettant à travailler dans notre atelier de sculptures, sous la direction de M. Lange qui en est le chef, on donnerait plus d'activité aux travaux les plus urgents. Les sculpteurs Romains ont une grande pratique de ce genre de travail, qui est peu connu et peu apprécié hors de cette ville antique. Ceux qui l'exercent ici avec succès l'ont appris à Rome. J'ai d'ailleurs assez de connaissances des qualités morales et de la vitesse du pétitionnaire dans le travail. Je vous propose de l'admettre dans l'atelier avec une journée de huit francs.[1193] »

Antonio Fulgoni bénéficia de cette recommandation, car Visconti et lui s'étaient connus à Rome au musée Pio-Clementino. Si les membres de cet atelier posaient des pièces de marbre aux sculptures, sciaient les bas-reliefs et cuves de sarcophage pour permettre leurs scellements aux murs des salles d'exposition, ils étaient aussi sollicités pour effectuer des travaux d'architecture comme à la salle des Cariatides en 1815 où les colonnes de marbre vert de mer et leurs nouvelles bases étaient polies et restaurées par leurs soins[1194]. Avant cela, le sculpteur Plantar était payé pour avoir sculpté quatre chapiteaux « très riches pour remplacer ceux des quatre collonnes en granit qui était placée sur des portiques de La Salle du 17.m Siècle » et le marbrier Hersent pour taille, poli et incrustement de marbre blanc veiné aux encadrements de quatre bas-reliefs Borghèse installés dans la Salle des Fleuves en 1809[1195].

Ces bas-reliefs ne sont pas mentionnés dans le *Supplément à la notice des antiques* de 1811 par Visconti. Étaient-ils absents pour alléger le texte ou incrustés dans des piédestaux ?

Museo i resaturi che si devono fare a tutti gli oggetti d'Arte delle Villa sud. Sempre pero sotto la direzione des Sig. L'Ange primo Scultore del Museo med. On La scivente prega il Sig. Cavaliere Denon Direttore, a volerso compiacere d'impeigarlo in detti Lavori né quali non maneará adoperare tutta La diligenza possibilie accio il tutto riesca di suo gradimento ; e pieno di rispetto si dice suo. Devotissimo Servitore. » Voir aussi Gérard Hubert, 1964, pp.39-55. A. N. O^2 835. Document signé Fulgoni « 3e trimestre de l'an 1810 […] A Paris le 30 septembre 1810. Fulgoni.» Travail de 77 journées payées chacune 6 francs.

[1193] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. Visconti 17 novembre 1808. « Rapport sur l'atelier de sculptures pour la restauration des antiques du musée Napoléon. Monsieur le Directeur Général, […] »

[1194] A. N. O^2 835 Palais national des sciences et des arts, Marbrerie Hersent, 4e trimestre an 10, mémoire du 11 Brumaire an 11. « Mémoire et état de journées employées à polir des colonnes au palais national des sciences et des arts sous les ordres du citoyen Raimond architecte […] par Hersent sculpteur marbrier boulevard des invalides n° 1439 ». Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°3414, 10 mars 1815. Denon au comte de Blacas.

[1195] Bas-reliefs non identifiés. A. N. O^2 836 7 septembre 1809 Plantar, sculpteur, mois de mai 1809, « les dits chapiteaux faits avec beaucoup de soin à 36 f. chacqun […] » A. N. O^2 838 26 novembre 1810, Mémoire de Hersent. Salle des Fleuves, quatre bas-reliefs Borghèse sont encadrés « taille, poli et incrustement » de marbre blanc veiné. « 16 joints de Réunion, lesquels ont été moulinés à l'eau et au grès, afin d'approcher les morceaux évalués chacun a 0-10 cm ». L'opération se fait dans les ateliers de la restauration des antiques.

En 1820, quatre bas-reliefs provenant de la Villa Borghèse étaient indiqués dans la Salle des Fleuves : la *Lune et Endymion*[1196], les *Forges de Vulcain*[1197], un bas-relief choragique[1198] et un dernier représentant Esculape et Hygie[1199].

« Je travaille beaucoup et beaucoup et gagne peu et très peu » écrivait Lange à Suau en 1808[1200]. Le restaurateur, à son grand regret, avait un statut d'indépendant payé 10 Francs par journée de travail. Cette somme était considérée par Lange comme humiliante, mais finalement accepté en 1801, car Foubert l'avait annoncée comme provisoire[1201]. Lorsqu'en 1802, il menaça de démissionner, son traitement journalier passa à 12 Francs [1202].

Les retards des salaires des restaurateurs étaient constants. Sur l'an IX, Lange avait reçu 1 338 Francs sur la somme de 3 140 Francs qui lui était due. Les avances – ou régularisations – des salaires étaient la plupart du temps refusées sauf en cas d'urgence. En 1802, les retards des paiements atteignaient six mois[1203] et Lange se présenta au bureau avec le propriétaire du logement qu'il occupait, et qui le pressait « de lui payer les loyers qu'il doit. Il a demandé si l'administration pouvait lui avancer à valoir sur ce qui lui est dû sur le premier trimestre de l'an X qui puisse le mettre à même d'acquitter de cette dette[1204] ». Finalement, 400 Francs lui furent exceptionnellement remis et la situation du sculpteur ne changea pas jusqu'à la fin de l'Empire. Le refus de Denon de le porter sur la liste des employés du musée et d'accéder à sa demande d'un salaire annuel de 4 000 Francs était justifié par le directeur du Musée Napoléon, entre autres, par le fait que le besoin des restaurations ne serait pas éternel et se terminerait lorsque toutes les antiquités seraient exposées[1205]. Entre 1808 et avril 1812 lorsque Jacob Martinet décéda à l'Hospice de la Charité, trois sculpteurs travaillaient aux restaurations des antiques[1206]. Fulgoni de 1808 à 1815, Lange depuis l'origine jusqu'à son décés en 1839, Martinet de 1804 à

[1196] Clarac, 1820, n° 236 [confusion sur origine avec le n°438 dans l'inventaire de 1810].
[1197] Clarac, 1820, n° 239.
[1198] Clarac, 1820, n° 247.
[1199] Clarac, 1820, n° 254.
[1200] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676244. « Paris, 17 août 1808 ».
[1201] Ancien O^{30} aux A. M. N. Paris 3 nivôse an 10 [24 décembre 1801].
[1202] A. N. F^{21} 571 Musée Central des arts, Frimaire an Onze, Atelier de restauration des tableaux. […] À Lange, sculpteur, restaurateur des Antiques, à 12 francs par jour, 26 journées…… 312 […] Signé Foubert, Barthélémy, Jollain. Ancien O^{30} aux A. M. N. Paris 2 fructidor an 10 [20 août 1802] ». Voir vol. III, Annexes.
[1203] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 563^{e} séance, aujourd'hui 1er prairial an 10 [21 mai 1802]. Voir aussi A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 432^{e} séance, aujourd'hui 3 ventôse an 9 [22 février 1801] Dépenses pendant le mois de nivôse : [...]A Lange : 100 francs. [...] À l'apprenti de Mariano 3 décades : 9 francs [...] ».
[1204] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 531^{e} séance, aujourd'hui 13 pluviôse an 10 [2 février 1802]. Plus tôt dans le mois : « 562^{e} séance, aujourd'hui 28 floréal an 10 [18 mai 1802]». Voir vol. III, Annexes.
[1205] Dupuy, Le Masne de Chermont, Williamson, 1999, pièce n°3260. Le 24 octobre 1814. Denon au comte de Blacas. »
[1206] A. N. O^{2} 837 Inventaire de la succession de Jacob Martinet, décédé le 19 avril 1812 à l'Hospice de la Charité. « 12 journées travaillées pour le 2^{e} trimestre 1812 par Jacob Martinet, mort le 17 avril. Salaire de 72 Frs dû à ses héritiers. »

1812 remplacé par Lucarelli qui, comme marbrier, travaillait aussi au Musée des Monument français[1207].

En juin 1814, malgré la signature à Paris du traité stipulant que les œuvres exposées ou déposées dans les magasins du Louvre devaient être considérées par les puissances étrangères comme propriété inaliénable de la Couronne, il régnait une grande incertitude sur l'avenir de l'atelier des restaurations, et aucun fonds n'était arrêté pour les salaires du deuxième trimestre[1208]. À Suau, Lange écrivait son amertume face à Bonomi, marbrier demeuré salarié du musée, et qu'il n'y avait « qu'à patienter, bon gré malgré, et vivre comme on pourra cependant, j'espère qu'on organisera le musée et qu'il sera nécessaire indispensablement de continuer les restaurations d'une quantité de monuments qui se trouvent dans les magasins[1209] ». Après Waterloo, Paris capitula le 3 juillet 1815 et les restitutions, que Lange commentait à Suau, commencèrent.

> « Les arts en général sont dans une situation affligeante, il n'en était pas plus question que chez les Lapons. Il est vrai qu'on emporte du musée des antiquités tous les monuments qui venaient de Berlin, de Vienne, de Bruxelles, etc. Mais je ne crois pas qu'on est encore touché à aucun de ceux qui viennent d'Italie, cependant je ne puis pas te l'assurer parce que je ne vais plus au musée. Je n'y suis allé qu'une fois depuis 4 à 5 mois, malgré cela j'ai vu l'encaissement de plusieurs statues. J'ai su que M. Denon avait présenté au roi que les piédestaux vides aurait pu être rempli par d'autres statues qui se trouvent dans les magasins, et que le roi, m'a-t-on dit, n'a pas répondu.[1210] »

[1207] A. N. O^2, restaurations pour Pisani. Lucarelli taille en 1809 des chapiteaux pour le Musée des Monuments français.

[1208] Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, 1999, p. 193

[1209] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676256 « Paris, 8 juin 1814 L'incertitude de savoir si mes travaux seront continués me faisant retarder la présente, mais voyant que tout cela peut être encore retardé, j'ai pris le parti de te faire savoir que j'étais resté à mon poste, n'ayant pas eu l'ordre de quitter Paris mais, le deux de ce mois, j'eus positivement ordre du secrétaire général de suspendre mes travaux pour la raison, dit-il, qu'il n'y a aucun fond attribué provisoirement à ses travaux. Il m'a assuré que le premier trimestre de cette année sera payé parce que les fonds étaient déjà fixés pour cet objet, et que le second, qui est celui-ci, n'est pas sûr d'être payé cependant, n'ayant reçu l'ordre de suspendre qu'au commencement de ce mois, il est de justice qu'on pair au moins les deux derniers mois, en un mot, il m'est dû encore cinq mois qu'on ne peut pas, et on a suspendu le tout, sans qu'on puisse soupçonné quelle tournure cela prendra. […] Il résulte des injustices que j'ai éprouvées jusqu'à ce jour que l'ouvrier qui doit, par la direction du sculpteur, mastiquer les différentes pièces neuves, qui se [rejoignent] à l'antique, est resté attaché au musée parce qu'il est porté sur le rôle, et moi qui suis occupé à ces travaux, non seulement depuis l'origine et l'établissement du Musée mais encore depuis 21 ans occupé à ce genre de travail par le Gouvernement, je me trouve encore après avoir passé mes plus belles années de ma vie un travail, qui en me faisant vivre seulement, m'a empêché de gagner pour la vieillesse, mais comme j'ai déjà dit, il faut prendre patience. Quand il y aura une décision bien positive et que quelque chose sera décidé à mon égard, je ne manquerai pas à t'en faire part. » Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676257 « Paris, 13 mai 1815 […] À peine mes affaires se disposaient à une belle et bonne perspective que, tout à coup, cette apparition de fortune s'est enfuie, et j'attends de nouveau quelques changements qui puissent me procurer des travaux ou me remettre en activité. […] Tu recevras, au premier jour, une caisse franche de port que je t'ai adressé contenant la tête du Pâris de M. Canova, que je t'ai promise depuis bien de temps. On doit te l'apporter chez toi. […] » Daniela Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon : a new perception of ancient sculpture?* , in E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Zibbe, E. van Wezel (dir.), *Napoleon's Legacy : The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, Berlin, 2009, p. 111.

[1210] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676258 « Paris, 18 septembre 1815 »

L'expression du sculpteur était probablement à la mode dans ces années.

L'enlèvement des statues du Pape sonna le glas du musée Napoléon et Denon se vit contraindre à démissionner. Lange, qui remplissait alors des missions à Versailles, suivait avec attention la situation de l'atelier du Louvre dont il se disait mis à l'écart. « J'y vais cependant tous les jours travailler, écrivait-il à Suau, je ne puis savoir comment tout finira, c'est justement à cause de ces restauration, qu'on m'a éloigné de la liste d'artistes qui devaient participer aux travaux du gouvernement, je suis donc dans l'alternative de n'avoir ni l'un, ni l'autre.[1211]» En septembre 1816, afin de maintenir sa place et de définir les méthodes qu'il entendait promouvoir, Lange rédigeait un rapport sur l'atelier des marbres antiques et profitait de sa tribune pour égratigner certains membres de l'ancienne administration du musée[1212]. Le sculpteur proposait un budget de 11 400 Francs annuel pour les salaires de cinq employés et outils afin que les restaurations puissent « être montées à un degré de perfection qui pourrait se distinguer [1213]».

> « La restauration des monuments antiques est sans contestes un sûr moyen de leur conservation quand elle est faite avec l'intelligence nécessaire pour conserver scrupuleusement la forme et toute la sculpture que les temps ont laissé encore exister à nos yeux. C'est dans cette intention qu'un atelier de restauration fut établi en 1798 et cet ouvrage fut confiée à l'artiste qu'on jugea capable et à qui on accorda la confiance nécessaire. Une faute capitale pour l'organisation de cet établissement non seulement mît des entraves conséquentes à ses travaux mais encore en entretenant une insubordination parmi les ouvriers que des abus marquants y introduisirent s'en suivant des dilapidations et des dépenses considérables. […] Cette organisation ne peut avoir son entier effet si préalablement on ne réduit point cet établissement en principe primitif de restauration des statues et monuments antiques ce qui bornerait les dépenses bien au-dessous de celles qui se font sans aucun fruit ; alors la marbrerie qui occasionne une quantité d'ouvriers devrait être séparée de la sculpture et livrée au marbrier du bâtiment, qui dans un besoin urgent pourrait fournir à la restauration des ouvriers qui serait sous sa vigilance et par conséquent les ouvriers ne se trouveraient point sans conducteur compétent comme ils le sont aujourd'hui et la restauration des statues serait rétablie dans ce principe ; alors il ne serait point nécessaire d'autres employés à ces dits travaux qu'un statuaire chef de la restauration, deux sculpteurs ou trois tout au plus, un ouvrier marbrier tassellateur qui ferait les pièces et mastiquerait et un garçon d'atelier.[1214] »

[1211] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676259 [septembre 1815-mai 1816].
[1212] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. « 27 septembre 1816. Rapport sur l'atelier des marbres antiques. Note sur l'atelier de restauration des marbres antiques du musée du Roi. […] S'il était nécessaire de quelques renseignements relatifs on s'expliquerait plus amplement. Lange » Voir vol. III, Annexes.
[1213] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. « 27 septembre 1816. […] La dépense d'un chef de la restauration ne peut se monter pour ses appointements en le portant sur le rôle qu'à 4000fr. Deux sculpteurs à six francs par jour 4000f. Un marbrier tassellateur à 4 francs par jour 1200f. Un garçon d'atelier 1200f. Les dépenses nécessaires à des objets de forge 1000f […]. » Voir vol. III, Annexes.
[1214] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. « 27 septembre 1816. […] ». Voir vol. III, Annexes.

Finalement, en novembre 1816, la nouvelle administration du Louvre menée par le Comte Auguste de Forbin (1779-1841) donna sa confiance à Lange et le comte de Pradel, ministre de la Maison du Roi en 1816, lui témoigna son contentement[1215]. Ainsi, en janvier 1817, Lange était employé du musée Royal.

> « Enfin, mon sort est changé. Depuis deux jours, je suis assuré puisque j'ai obtenu ma place, ainsi que je désirais depuis 20 ans. J'ai donc été porté sur les rôles des employés du musée Royal, sous le titre de restaurateurs des antiques aux appointement de 4000 Fr., de plus, on m'a gratifié d'une somme de 300 Fr. sans que j'en eusse fait la moindre demande, en un mot, je passe de l'enfer au paradis, puisque, après des oppresseurs qui n'ont cessé de m'opprimer, je ne suis sujet qu'à des supérieurs qui me comblent d'honnêteté, et qui me promettent de me faire oublier le passé par les considérations qu'ils se proposent d'avoir pour moi.[1216] »

Rapidement six ouvriers, les marbriers Ippolito, Varin, Boret, Orlat et Rousseau marbriers payés 5 Francs par jour, le polisseur Descours payé 4 Francs par jour et les scieurs de marbre indépendants qui réalisaient les bases de statue et plans de coupe pour les restaurateurs s'afférèrent autour de Lange qui bénéficiait désormais, en plus de son salaire, d'un atelier attenant à celui de la restauration et d'un logement rue de la Bibliothèque. Comme à son habitude, Lange se plaignait auprès de son ami Suau, se lamentant que sur six ouvriers, il n'en avait pas un seul sur qui compter ; quant aux sculpteurs, il n'en avait « plus aucun. Je ne veux même pas en avoir parce que je n'en trouve pas tel que j'en aurai besoin et qu'au lieu de mettre de quelques utilité ils me seraient à charge[1217] ». En marge de son activité au Louvre, Lange continuait de produire des œuvres puisqu'il était en mesure, dans son atelier personnel, d'embaucher un sculpteur « sur qui il puisse compter[1218]».

[1215] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676263 « paris, 5 novembre 1816 […] mes occupations se sont fortement multipliées, ne sois pas surpris si je néglige encore plus que jamais de t'écrire […]. J'ai quasi l'assurance que j'obtiendrai ma demande pour mon établissement, qui m'a été si malicieusement niiez jusqu'à l'époque de la résurrection de l'équité, sur laquelle je mets toute ma confiance, et de laquelle je ressens déjà un bénéfice sensible : M. le Comte de Forbin, Notre directeur général, m'a dit personnellement qu'il avait parlé de mon affaire au ministre de la maison du roi et que M. le Comte de Pradel, ministre par intérim, lui avait témoigné beaucoup de contentement, temps de mes travaux que de mon activité (il est bon de te dire qu'il vient quasi tous les jours au musée et que je l'accompagne souvent en lui faisant observer ce qui se fait, ou doit se faire, à quoi il prend beaucoup d'intérêt et de goût). […] »

[1216] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676264, « Paris, janvier 1817 […]

[1217] A. N. O^3 1404 « Exercice de 1820, Matériel du Musée Royal, fond de 24 000 Frs. » A. N. O^3 1408 Dons et restauration États des paiements de restaurations de statues et tableaux. « 2 sciages en blanc clair pour la statue de la Muse Calliope prix convenu 8 […] 1 autre en bleu turquin pour le socle du vase en marbre des Pyrénées également convenu 11 Frs » A. N. O^3 1409 Février à décembre 1822, Paiement à Lange « restaurateur des antiques du Musée Royal » la somme de 500 Frs pour restaurations des vases et statues du jardin des Tuileries.

[1218] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676266 « Paris, 6 septembre 1817 […] » Lettre n° 676268 « Paris, janvier 1818 […] ce qui fait que j'ai des travaux en train qui s'avance tous les jours, cela me rapportera quelque chose pour que ce ne soit pas très lucratif. […] je viens de faire un déménagement qui m'a occupé trois mois de temps. J'ai obtenu mon atelier attenant à celui de la restauration et mon logement, en attendant celui qui m'a été promis rue de la bibliothèque, n°4, tout près du Louvre.»

En 1825 et pour la première fois depuis la fondation du Muséum Central, les horaires de l'atelier des restaurations étaient aménagés et les ouvriers, tout en conservant l'intégralité de leur salaire, travaillaient deux heures de moins, soit 8 heures par jour[1219]. Conséquence de cette nouvelle situation, son temps appartenant à la restauration des antiques , les commandes officielles furent temporairement refusées à Lange, mais il restaura et compléta des sculptures de roi, comme le portrait en pied de *Louis XII* par Lorenzo da Mugiano provenant de Saint-Denis et le bas-relief de *Louis XIV* par Antoine Coysevox au Salon de la guerre de Versailles[1220]. Comme Denon en avait eu l'intuition, et malgré les réorganisations du musée après 1815 et les campagnes de recherche et d'achat tout au long du XIX^{e} siècle, le nombre de sculptures antiques à restaurer baissa, mais les simples travaux d'entretien, de marbrerie et de nettoyage augmentèrent[1221]. Dès les années 1825 et jusqu'à la fin de sa vie en 1839, Lange faisait les revues des sculptures à réparer et dirigeait les praticiens et marbriers de l'atelier qui intervinrent de plus en plus régulièrement sur les sculptures du jardin des Tuileries dont le nettoyage complet était fait tous les trois ans[1222]. *Atlas*, *Daphné*, *Castor et Pollux*, *l'Été*, *la Loire* et *le Loiret*, *Papirius*, les *Muses* antiques, les vases ou la copie de la *Diane* de Versailles par Guillaume Coustou étaient restaurés sous la direction du sculpteur[1223].

e) Après Lange, Charles-René Laitié et Jean-Baptiste Debay

Le décés de Lange dans les salles du Louvre le 28 mai 1839 ne devait pas laisser une vacance trop longue et c'est le sculpteur Charles-René Laitié (1782-1862), grand prix de sculpture en 1804, qui prend la direction de l'atelier des restaurations. Rapidement, il part

[1219] A. N. 20140044/42, ancien A16 1797-1840 Paris, le 03/03/1825, note signée B. Lange. « Note demandée par l'administration du musée Royal relativement à l'emploi du temps et aux devoirs des employés dans les ateliers aux travaux des marbres […]. » Voir vol. III, Annexes.

[1220] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. 26 août 1817. Lange souhaite recevoir la commande d'un buste pour le roi. Lettre du comte de Pradel qui notifie son refus. *Louis XII*, Paris, musée du Louvre, n° inv. M.R. 1596 A pour le torse d'origine. Tête et main droite par Beauvallet. Partie basse du corps et support d'appui. François Cachin, *Le corps en morceau*, RMN, Paris, 1990, p. 83-84, ill. 132 et 135. A. N. O^{3} 1221. Mémoire signé Lange, Dufour, Rondelet Paris le 6 juin 1817. Voir vol. III, Annexes.

[1221] Cause de licenciement. A. N. 2014 0044/44. Lettre de Léon, employé de l'atelier des restaurations au Comte de Cailleux, juin 1837. Léon, employé depuis 3 ans a l'atelier est congédié. Lange lui indiqua qu'il n'y avait plus de travail de restauration de sculpture.

[1222] A. N. 20140044/42, ancien A16 1797-1840. « Mémoire de Lange « emploi des ouvriers occupés aux travaux de restauration » du 04 janvier 1834 ». Voir vol. III, Annexes.

[1223] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Lettre de Fleury au comte de Forbin, 26 mars 1827. Demande du 8 juillet 1828 de (illisible) au Comte de Cailleux Le bras de la statue de Diane dans le jardin des Tuileries « du côté de l'allée des orangers se détache » et doit être restauré. Au Louvre, le 7 mai 1838, signé Lange. Voir vol. III, Annexes.

travailler avec cinq ouvriers à Versailles, puis à Saint-Cloud[1224]. Si Laitié conserve le titre de restaurateur des antiques, ses interventions portent essentiellement sur des sculptures modernes des parcs, jardins des châteaux environnant Paris où mains et doigts, fréquemment vandalisés, doivent être remplacés[1225]. À Fontainebleau, c'est la *Nature* de Niccolo Tribolo (1500-1550) et la création de feuilles de vigne installées sur les figures masculines qui occupe Laitié entre février et août 1840[1226]. Au Louvre cette même année, le sculpteur travaillait à l'ébauche de deux doigts, en marbre, pour un groupe de l'*Amour et Psyché* d'Antonio Canova et complétait en plâtre teinté le cimier d'une tête de porphyre qui pourrait être le buste de *Minerve* dit *Alexandre Mazarin* ou *Alexandre le Grand* aujourd'hui conservé à Versailles[1227]. La même année sont débutés les travaux de dédoublement, sciage et installation des bas-reliefs du temple d'Assos offerts par le sultan Mahmoud II à la France en 1838, travaux qui seront terminés en 184[1228]. Outre des réparations de sculptures antiques difficiles à identifier, suivra la restauration du *Sphinx Royal*, dit *Grand Sphinx de Tanis* alors exposé dans la Cour du Sphinx au Louvre[1229].

Jean-Baptiste de Bay ou Debay (1779-1863) prend la suite de Laitié comme restaurateur du Louvre en 1845. Debay n'était pas un inconnu du Musée Royal puisqu'il avait, tout comme

---

[1224] A. N. ancien. AL S16 Restauration, réparations. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). En 1835, il s'était occupé de travaux à quatre sculptures placées dans la grande cour du palais de Versailles du côté de la place d'armes. [restauration ?]. Paris le 5 octobre 1835. Rapport de M. l'intendant Gal. Laitié est « chargé d'exécuter d'après les ordre du roi les travaux […] ». Voir vol. III, Annexes.

[1225] A. N. 2014 0044/44 Feuillets de Laitié, dès 1840. Note du 31 octobre 1840 signée Laitié, Restaurateur des Antiques, Mémoire de travaux de juin 1840, Palais de Versailles, paiement de fournitures, 484 Frs et fournitures. « Situation des travaux de sculpture dans les ateliers de la restauration, pendant le mois d'octobre 1840. […] Nombreux nettoyages de sculptures. A. N. 2014 0044/44 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans l'atelier de la restauration des antiques pendant le mois d'août 1841. […]. Voir vol. III, Annexes.

[1226] A. N. 2014 0044/44 Feuillets de Laitié, dès 1840 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration des antiques, pendant le mois de février 1841. Signé Laitié. Voir vol. III, Annexes.

[1227] *Amour et Psyché* Paris, musée du Louvre, n° inv. M.R. 1776. A. N. 2014 0044/44 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration, pendant le mois de novembre 1840. Signé Laitié » Feuillets de Laitié, dès 1840. « Situation des travaux de sculpture en activité dans les ateliers de la restauration des antiques, pendant le mois de juillet 1840. Signé Laitié. Deux figures ont été ajustées à un bas-relief en bronze […]. *Minerve* dite *Alexandre Mazarin*, Paris, musée du Louvre, n° inv. MA 3385, porphyre, II^e^ s. ap. J.-C. et restaurations du XVII^e^ s. *Alexandre le Grand*, Versailles, musée national du château, n° inv. MV8613. Buste et bronzes du XVII^e^ s.

[1228] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2828. Élément d'architrave sculptée, combat d'Héraclès et de Triton Troisième quart du VI^e^ siècle avt J.-C. Temple d'Athéna, Assos, Troade. Marianne Hamiaux, *Les Sculptures grecques*, vol. 1, 2^e^ éd., Paris, 2001, p. 68, n° 58. Claude Rolley, *La Sculpture grecque, vol. 1. Des origines au milieu du V^e siècle^*, Paris, 1994, pp. 231-232. Voir A. N. 2014 0044/44. Feuillets Laitié, dès 1840. « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration, pendant le mois de novembre 1840. Signé Laitié […] 8) On a apporté dans les ateliers de la restauration un fragment de bas-relief Antique, donné par le ministère de l'instruction publique. On a transporté un bas-relief représentant les travaux d'Hercule pris chez M. le duc d'Orléans, et déposé dans la salle des Égyptiens [Bas-reliefs d'Assos, et bas-relief des travaux d'Hercule, Clarac II, 213A, pl. 224 A] » A. N. 20140044/1. Réorganisation des salles romaines du Louvre. Voir vol. III, Annexes.

[1229] Voir vol. II, Corpus, p. 404. Christiane Ziegler, *Les statues égyptienne de l'Ancien Empire*, 1997, pp. 71 à 78 ; cat. n° 20 et 2. A.N. 2014 0044/44 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans l'atelier de la restauration des antiques pendant le mois de janvier 1844 […].

Lange, travaillé aux bas-reliefs extérieurs du Louvre. Il se déplaçait dès l'été 1839 à Saint-Cloud, Fontainebleau er Versailles pour continuer les chantiers suspendus, avant de réclamer que les restaurations des sculptures des résidences royales et du jardin des Tuileries soient uniquement faites par les ouvriers de l'atelier du Louvre et non confiées « à d'autres mains[1230] ».

En 1847, la restauration générale des statues du jardin des Tuileries est décidée. Quatre-vingts sculptures, dont douze en bronze et vingt vases de marbre sont nettoyés durant deux mois avec cinq ouvriers tandis que se poursuivait les réparations d'une *Junon* depuis l'année[1231]. Dans les salles du Louvre, Debay répara le bout du doigt du *Cincinnatus* de Versailles[1232]. Le placement des fragment de la frise du temple d'Artémis Leucophryène à Magnésie du Méandre occupa quatre employés spécialement embauchés sous les ordres de Debay en 1849[1233]. La présentation d'œuvres égyptiennes modifia l'organisation des salles du Louvre et l'atelier comptait alors vingt-trois employés installés dans l'hôtel d'Angiviller jusqu'à sa destruction en 1854. Tous s'occupaient des restaurations, nettoyages, sciages de blocs de marbre, installations de toutes les œuvres ainsi que des mosaïques. Certains employés devaient se spécialiser dans le travail de matériaux spécifiques. Ainsi, Rousseau restaurait les statues égyptiennes de basalte et Delarue travaillait sur les tombeaux étrusques d'albâtre, ce qui préfigurait des spécialisations au sein de l'atelier[1234]. Dans les années 1855, Adrien de Longperrier dirigeait et pressait les

[1230] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. 1848, lettre de De Bay au directeur du Louvre. A. N. O^3/1408 Dons et restauration. Sur des bas-reliefs de De Bay, décoration de la cour du Louvre 1822. A. N. 2014 0044/42. 1848 à 1863 Atelier de sculptures (de Bay) Ancienne série A16, janvier 1850. Ancienne série A16, 1854-1859, demandes de travaux adressé à de Bay. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960 Lettre de Longperrier, le 6 mars 1857 au directeur général des musées impériaux.

[1231] *Junon* de Richelieu ? Tours, musée des Beaux-arts. Dépôt du Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, 2011. Inv. MR. 248 Château de Richelieu, saisie révolutionnaire, 1801. A.N. 2014 0044/42 1846 à 1847, ordres donnés à de Bay par le comte de Cailleux. De Bay Père 1846 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration des antiques du Musée Royal pendant le mois d'octobre 1846 Sur des restaurations aux sculptures des Tuileries. […] ». Voir vol. III, Annexes.

[1232] Paris, musée du Louvre, n° inv.Ma83. Clarac, 1830, n°710. A.N. 2014 0044/42. 1846 à 1847, ordres donnés à de Bay par le comte de Cailleux. De Bay Père 23 octobre 1847 […] « Réparer le bout du doigt de la statue de Cincinnatus n°710 […] S'occuper aussi des autres restaurations dans les antiques »

[1233] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma2881 Début du II^{e} siècle avt. J.-C. Temple d'Artémis Leucophryène, Magnésie du Méandre. Marianne Hamiaux, 1998, p.276 et pp. 287-309, n° 354-396. A. N. 20140044/42 Paris 30 septembre 1849, lettre d'Adrien de Longperrier « M. le chef de la restauration (ordre de travail) dès le 01/10, quatre nouveaux ouvriers seront attachés à votre atelier : Steiner jeune, Bavignon, Perrichon et Eugène. Godefroy, Moyse, Steiner et Eugène se mettront immédiatement à percer les trous pour sceller les corbeaux de fer de la frise de Magnésie […]. Jean Blancheteau achèvera le sciage des inscriptions grecques et des couvercles de sarcophage. […] Porter ensuite les fragments des colonnes grecques du chantier à l'atelier, les nettoyer et les placer à la salle grecque […] Transporter les morceaux de la frise de Magnésie dans la salle où ils doivent être agrafés et dans les salles suivantes […] dans l'ordre des planches de M. de Clarac […] » Novembre 1849 octobre 1850, relevé au jour des activités des conservateurs, 2 pages. 31 décembre 1849 « Écrire au chef de l'atelier des restaurations pour l'arrangement de la frise de Magnésie. » 21 janvier 1850 « écrit à M. Debay pour reprendre le travail de la frise de Magnésie et des monuments chrétiens ».

[1234] A. N. 2014 0044/42 Atelier de restauration des antiques 1849 janvier à décembre. Avril 1849, rapport de de Bay, « Rousseau a restauré une petite statue égyptienne en basalte et taillé six socles en marbre jaune de sienne pour le bronze égyptien […] Mars 1849, rapport de de Bay, « Rousseau a restauré deux statues égyptiennes […] Février 1849, rapport de de Bay, « Delarue continue la restauration d'un tombeau étrusque antique en albâtre […]

restaurateurs tout en mettant à leur disposition un certain Leyre, généralement employé à la réparation des vases et petits objets car les œuvres devaient être exposées dans les salles réorganisées[1235].

D'autres collections occupaient aussi le conservateur. D'abord à Versailles où certaines des restaurations de Lorta avaient disparu. Par exemple, de nouvelles et importantes réparations étaient faites au *Faune Borghèse* dont tous les doigts étaient brisés[1236]. À Fontainebleau, Longperrier – qui s'étonnait qu'aucun buste de Napoléon n'orne le palais – commanda le transport à Paris du *Persée* antique qui surmontait au XVII[e] siècle, la fontaine de la cour d'honneur. Celui-ci était alors brisé en plusieurs morceaux et cette figure qui se rattachait à l'histoire du palais devait être reconstruite, ses fragments réunis et son bras droit restitué d'après la gravure de Michel Lasne (1590-1667)[1237]. La problématique du conservateur était donc patrimoniale et visait à la reconstruction de la fontaine selon les plans connus.

Avait-elle été finalement réalisée selon ses vœux ?

Les dauphins de bronze par Francesco Borboni avaient été démontés et le monument, partiellement détruit durant la Révolution. Toujours à Fontainebleau, la seconde restauration importante de ces années concernait le bronze du *Gladiateur*, attribué à Hubert Le Sueur (1580-1658), qui avait quitté le Jardin des Tuileries en 1798 avant d'être installé en 1813 dans le Jardin Anglais. Celui-ci avait souffert du climat : son armature interne constituée de fer était oxydée, son dos était ouvert et la pluie qui pénétrait dans le torse avait fait éclater une de ses jambes jambe[1238].

Février 1849, rapport de Bay, « Godeffroy continue la restauration d'une statue en marbre représentant Mercure […] « Delarue continue la restauration d'un tombeau étrusque antique en albâtre […] Janvier à Février 1849, rapport de Bay, « Godeffroy continue la restauration d'une statue en marbre représentant Mercure […] « Delarue continue la restauration d'un tombeau étrusque antique en albâtre […] »

[1235] A. N. 2014 0044/42 Ancienne série A16, 1854-1859, demandes de travaux adressé à de Bay. Lettre de Longperrier à de Bay du 17 mars 1855. Voir vol. III, Annexes.

[1236] Voir vol. II, Corpus, p. 491. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. 1848, lettre de De Bay au directeur du Louvre. Voir vol. III, Annexes.

[1237] Voir vol. II, Corpus, p. 544. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Lettre de Longperrier à de Bay du 8 mars 1857. Lettre de Longperrier, le 6 mars 1857 au directeur général des musées impériaux. Gravure datée 1642, d'après Tommaso Francini Paris, musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild n° inv. L 265 LR/3. Fragment antique : Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 54 / N 15717. Ajouts du XVII[e] siècle, vers 1603 de Francesco Bordoni (1580-1654). Jacques Moulin, *Le Nôtre et le décor sculpté des jardins : Fontainebleau, Vaux-le-Vicomte et Versailles au XVII[e] s*. In. *Bulletin Monumental*, tome 172, n°4, année 2014. pp. 294.

[1238] Fontainebleau, Gladiateur en bronze, XVII[e] siècle attribué à Hubert Le Sueur, n° inv. MR 3250.

f) Accidents

Touchant les hommes et les œuvres, les accidents au sein de l'atelier des marbres étaient redoutés et la création de l'école des restaurations de peintures et sculptures visait à former les praticiens afin que les blessures et que les dommages, lorsque ceux-ci n'étaient pas provoqués par le vandalisme ou des causes naturelles, soient le plus rare possible[1239]. La présence de feux mais surtout les imposantes masses de marbre taillées et brutes qui devaient être déplacées nécessitaient une attention de chaque instant de la part des intervenants. Le gardien des salles du Muséum central Bouillet, qui améliorait sa condition en faisant mouler les marbres antiques, manqua, au mois d'août 1794, d'avoir les jambes écrasées par la chute de blocs de marbre à l'occasion d'un chargement destiné à l'atelier des restaurations[1240]. Le transport des sculptures demeure le moment pendant lequel les œuvres courent un grand risque et le soin apporté à leurs déplacements – consécutifs des saisies des biens des émigrés, puis des conquêtes napoléoniennes – était très grand. Au Louvre, à la suite des imprudences commises par les préposés du menuisier Pellagot qui était chargé de la pose des statues, et pour prévenir les sinistres, les membres du conseil arrêtèrent « qu'à l'avenir il ne sera réuni ou placé aucune Statue que le citoyen Mariano ou le citoyen Lange n'y soit[1241]». En 1813, l'ouvrier marbrier attaché aux ateliers des statues antiques du musée Carlo Rocchi, qui faisait partie, avec Fulgoni, Cesari, Maury et Pisani, tous venus vers 1809 pour travailler aux restaurations Borghèse, se blessa gravement à la jambe[1242]. Denon demanda au doyen de la faculté de médecine de Paris de lui accorder une place dans un hospice afin qu'il se rétablisse.

Deservoir dit Breton, employé au Louvre depuis 1802 comme chargé de déplacer toutes statues, bustes et bas-reliefs, demandait un emploi moins pénible en 1828, et la charge de

[1239] A. N. F^{21} 570 « Le ministère de l'Intérieur, Paris le 14 floréal an 9 de la république une et indivisible. Rapport demandé par le ministre de l'intérieur. » A. N. 20140044/1 Document non signé 21 novembre 1848 « Le gardien Bourgeois a apporté à 3 heures les morceaux de marbre d'une statue antique, trouvée sur le socle de la figure de Cérès placée dans la salle où se trouve la Vénus de Milo, ce gardien dit n'avoir rien vu ni entendu qui peut lui faire soupçonner cette mutilation car il est facile de reconnaître que ce fragment de draperies a été cassé à l'aide d'un marteau ou de tout autre instrument en fer. » Voir vol. III, Annexes.

[1240] A. N. 20150497/112. « Lettre de Poudevin, directeur de la 2e division aux Citoyens représentant le Comité d[e Salut Public] ». Document similaire en A. N. F^{21}569. Voir vol. III, Annexes.

[1241] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 335e séance, aujourd'hui 18 germinal an 8 [8 avril 1800] »

[1242] Fulgoni travaille entre 1809 et 1813. O^2 821 à 825, 835 à 841. Césari en 1813 pour la collection Borghèse, A. N. O^2 824 et 825. Maury en 1809 et 1813, A. N. O^2 821, 824 et 825. Pisani en 1808-1809, A. N. O^2 839.Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 1999, pièce n°3020, 22 décembre 1813, Denon à Roux, doyen de la faculté de Médecine de Paris. Gérard Hubert, 1964. p.39-55. Astrid Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, vol.1, p. 61. En 1813 pour la collection Borghèse O^2 825 et 837. Lucarelli n'était pas restaurateur mais sculpteur, il taille des chapiteaux de marbre blanc pour les colonnes de granit rose en 1811 et 1812 A. N. O^2 824 et 838 et 841. Voir vol. III, Annexes.

surveiller et nettoyer l'atelier des restaurations. La réponse du chef de l'atelier était éloquente quant aux dangers du travail du marbre. « Vu le nombre d'accidents, parfois graves pour la vie des employés et pour les œuvres qui ont lieu dans les ateliers », Lange soutint la demande de Deservoir dit Breton, considéré comme un familier du déplacement des marbres avec un salaire de 3 Francs et 10 sols par jour[1243]. Léon, ouvrier licencié en 1837, aurait aussi été blessé dans l'atelier. Considéré positivement, il n'aurait causé aucun accident sur les sculptures durant ses trois années passées au Louvre[1244].

En 1840, Laitié rapporte en détail un accident survenu à trois ouvriers alors qu'ils travaillaient au nettoyage des bas-reliefs d'Assos.

> « Trois de ces bas-reliefs étaient déjà à plat sans accident, mais le quatrième, pesant environ 2000, et plus étroit par sa base a forcé un homme de se mettre à genoux pour diriger ses cales ; la force des deux hommes restés debout s'est alors trouvée trop faible, et le bas-relief plus lourd à sa partie supérieure, les a entraînés par devant au lieu de s'incliner en arrière comme il fut arrivé si l'homme qui était agenouillé eu été debout. Ainsi en tombant en avant, le bas-relief a frappé l'épaule gauche du buste, qui était retourné par précaution, et la force du choc a fait heurter ce buste sur un monument égyptien, le nez a été cassé. Ce buste, de grandeur naturelle peut être évaluée pour le marbre 150 Fr. et pour frais de praticiens 550 total 700. Tels sont Monsieur, les détails exacts d'un accident qui laisse dans la douleur des hommes actifs et laborieux.[1245] »

L'atelier des sculptures antiques *laboratorio* calqué sur celui du Vatican va s'imposer comme le centre principal des restaurations en France tout en tentant de rattraper son retard vis-à-vis de Rome. Déjà en 1811, à propos de deux bassins de porphyre provenant des Thermes de Dioclétiens, Denon estimait que les matières dures se travaillaient désormais à moindre frais à Paris[1246]. En 1857, Adrien de Longperrier estimait que la restauration du bronze du *Gladiateur combattant* ne pouvait se faire qu'à Paris[1247].

[1243] A.N. 2014 0044/44. Lettre de Deservoir au Comte de Forbin du 5 mars 1828. Réponse de Lange, 9 juin 1828.
[1244] A.N. 2014 0044/44. Réponse de Lange du 17 juin 1837. Il y avait deux « hommes de peine » assignés au polissage -Léon et Bahu. Lange « s'étant aperçu de l'intelligence d'un de ces deux hommes (Bahu) » il indiqua a Léon que son travail allait se terminer à l'atelier. Léon se serait blessé en juin 1837.
[1245] A. N. 20140044/1 Réorganisation des salles romaines du Louvre 1931 1936. Rapport de Laitié, restaurateur des antiques, Paris, le 15 avril 1840. « Rapport à Monsieur le directeur général des musées royaux sur un accident arrivé hier 14 à un buste en marbre de Monsieur Desboeufs, placé ainsi que tous les objets refusés par le jury, dans la salle de la des Égyptiens. Monsieur le directeur, [...] »
[1246] A. N. O^2 84425/02/1811« Le directeur général du musée Napoléon à M. l'intendant général de la Maison de l'Empereur. Monsieur le Comte, […] Les matières dures se travaillent à Paris avec succès et peut-être à meilleur prix qu'à Rome, et vous pourrez, Monsieur le Comte, vous en convaincre incessamment par la vue de huit colonnes de granit rose oriental que j'ai fait faire dans les ateliers du musée avec des tronçons de cette matière venus de Marseille il y a quelques années. »
[1247] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Lettre de Longperrier, le 6 mars 1857 au directeur général des musées impériaux.»

2) Technique, mécanique et chimie de la restauration

a) Nettoyages

En 1796, le sculpteur Augustin Pajou publiait dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*, un mémoire sur « la nécessité de changer le mode de Nettoyement des Statues placées dans les Endroits publics », qui avait été lu à l'Institut par son auteur le 4 septembre de cette même année. Pajou, sous l'Ancien Régime, était le garde de la Salle des Antiques du Louvre dont il rédigea l'inventaire en octobre 1792, avant de devenir un des membres du conservatoire du Musée Central des Arts ouvert en novembre 1793[1248].

> « Depuis longtems je suis révolté de la manière dont on nettoye les statues exposées dans les jardins publics ; avant peu elle altèrera et détruira les chefs d'œuvre que nous devons conserver à la postérité. À certaines époques de l'année, des gens grimpent sur nos plus belles statues, les frottent avec des éponges, avec des morceaux de bois, ils se servent même d'eau seconde pour abréger leur travail : il est aisé de sentir cette opération quand elle serait faite avec la plus grande précaution, doit à la longue dénaturer beaucoup les formes. […] Si depuis deux mille ans on eût nettoyé l'Apollon, ces formes sublimes qui font l'admiration de l'univers, n'existeraient plus. […][1249] »

Par « eau seconde », Pajou entendait une solution d'acide nitrique diluée, alors utilisée pour le décapage des métaux et non l'eau seconde des peintres, une solution alcaline – ou basique. L'appel de Pajou fut sans écho au Muséum Central des Arts puisqu'en 1797-1798, le sculpteur ne pouvait s'opposer à l'utilisation, par le marbrier Scellier, « d'eau seconde préparée avec ponce écrasée et savon noir » pour le nettoyage des sculptures exposées dans la Grande Galerie du Louvre et provenant vraisemblablement de parcs et jardins[1250]. Si l'usage de savon noir se répétait, les restaurateurs utilisaient encore l'esprit de sel d'Angleterre, soit de l'acide chlorhydrique, comme ils le faisaient à Versailles au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle[1251].

[1248] Marc Furcy-Raynaud, *Deux musées de sculpture française à l'époque de la Révolution : inventaire de la salle des Antiques par Augustin Pajou. Catalogue des sculptures du Musée spécial de l'école française à Versailles publié par M. Furcy-Raynaud*, Paris, Éd. J. Schemit, 1907, p. 28.

[1249] *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 10, Paris, 30 décembre 1796 (10 nivôse an 5), p. 39. Mémoire sur « la nécessité de changer le mode de Nettoyement des Statues placées dans les Endroits publics», lu par Pajou à l'Institut le 4 septembre 1796 (18 fructidor an IV), p. 39. « Le cit. Pajou, célèbre sculpteur, membre de l'Institut, a présenté à la 3[e] classe de cette société savante, les observations suivantes »

[1250] Brigitte Bourgeois, *« Un peuple d'ombres ». Quatremère de Quincy et les couleurs de l'antique, au Louvre, vers 1800*, in *La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Techne, n°27-28, 2008, p.160. Geneviève Bresc-Bautier, *Pajou et la conservation du patrimoine*, in. Scherf Guilhem (dir.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 7 et 8 novembre 1997, Paris, La documentation française, 1999, pp.129-132.

[1251] A. N. O[1]1763/A/3. « Représentation du sieur Rousseau touchant les entretiens des marbres et rocailles du département du Château de Versailles. » Voir vol. III, Annexes.

En revanche, le sculpteur et membre de l'Institut National Claude Dejoux était auditionné le 28 thermidor an V (15 août 1797), par les membres de la commission des inspecteurs du Conseil des Anciens sur ses fonctions et rémunérations comme réparateur des statues et objets d'art du palais et du jardin des Tuileries, emploi qu'il occupait depuis 1786. Il était reproché à Dejoux de ne plus travailler aux nettoyages et restaurations des sculptures depuis plusieurs années. Dejoux donnait, pour se justifier, mais sans donner ses méthodes, de précieuses informations sur les limites qui devaient, selon lui, être respectées pour restaurer et nettoyer – entretenir – les marbres.

La tribune de Pajou ne visait-elle pas celui qui serait remplacé en tant que restaurateur des sculptures des Tuileries par François Masson ? Dejoux se justifiait et expliquait son travail, partagé entre nettoyage et restauration.

> « Il est j'ose le dire au-dessous de moi de me justifier de ce que la malveillance ou l'envie ont pu insinuer sur mon compte, Je suis trop connu pour avoir besoin de prouver que j'étois incapable d'employer dans le Nétoyage des figures d'autres moyens que ceux dont l'exercice de la sculpture indique l'emploi à tout artiste éclairé ami des belles choses. Aussi n'a-t-on pas osé proférer tout haut ce reproche. Les monuments eux-mêmes déposeroient eux-mêmes en ma faveur contre cette ridicule inculpation. On a semblé m'accuser d'avoir mis peu de zèle dans ces dernières années à l'entretien et à la restauration des statues. […]
>
> L'entretien consiste à ôter avec soin (car le plus léger frotement est funeste aux statues) la poussière que les intempéries de L'air et les Lichens qui en sont le produit tendent à Salir défigurer et à dégrader les marbres, lesquels ont été soigneusement ménagés et surveillés. […]
>
> La restauration est un objet éventuel, pour lequel on ne pouvoit déterminer une somme fixe. Elle se payait sur les mémoires présentés par le sculpteur visés et vérifiés par l'inspecteur.
>
> Depuis 1792, Il est assé notoire que toutes les causes de restauration à faire aux statues des Thuilleries se sont multipliés et le principe des dégâts vous est trop connu pour que je sois obligé de vous le rappeler. Mais ce qui vous est peut-être moins présent à l'esprit, c'est que depuis 1792, jusqu'au mois vendémiaire de l'en V^e^, c'est-à-dire pendant quatre années (et le payement avant cette époque a été porté en liquidation,) je n'ai pas reçu un denier soit en espèces soit en papier, ni pour l'entretien ni pour les restauration. Ce fut donc le 19 vendémiaire dernier que je reçus en fin une somme en mandat qui me produit 179^#^.
>
> Ainsi vous le voyez Citoyens représentants, dans le même Tems, le besoin de restauration devenoit plus urgent, les moyens de restaurer étoient devenus absolument nuls. Qui auroit pu exiger de moi que ne recevant absolument rien, je fisse des avances pour des travaux devenus chaque jour plus dispendieux dont le payement devenoit sous le règne du papier monoye toujours aussi plus incertain et plus illusoire ! […]
>
> Maintenant pour ce qui regarde les restaurations des fractures faites aux marbres, je vous laisse à penser Citoyens Représentants que si je pouvais subvenir par mes seuls moyens à une dépense de ces genre, ne recevant pas un sol et attendant des moments plus heureux je pris le parti de restaurer par la suite en plâtre en toutes les parties fracturées, pour ôter aux figures la difformité de la mutilation et à la Nation le reproche d'insouciance

que ces difformités pouvoient faire naître. Voilà pourquoi ce que Zèle me suggéra pour suppléer à l'insuffisance [illisible] Et voilà que l'on vous a traduit comme un manque de soins ou comme un abus de confiance de ma part.[1252] »

À Versailles, le peintre Joseph-Siffrein Duplessis avait été nommé conservateur chargé des peintures au Muséum en 1796. L'année suivante voyant la création du Musée spécial de l'École française, il était amené à s'intéresser aux sculptures des jardins de Versailles après avoir été nommé surveillant de l'entretien des figures du parc à l'automne 1798, poste qu'il occupera jusqu'en 1801[1253]. Déplorant l'état des sculptures extérieures et souhaitant les nettoyer « comme on le fesoit jadis, avec du savon noir et une eau seconde mitigée[1254] », Duplessis, pour mettre au point sa méthode, avait été en relation avec Michel-Joseph Majault (vers 1714-1790), inventeur d'un procédé de coloration du marbre qui consistait à chauffer la pierre pour y incorporer pigments, cire liquide et essence de térébenthine[1255]. Ses tentatives s'avérèrent inutiles à retirer les tâches des marbres.

En 1799, Duplessis accusait le marbrier sculpteur Boucher, chargé du nettoyage des sculptures depuis plus de vingt ans, de négligences qui avaient engendré la forte accumulation de crasse sur les sculptures[1256]. Il avait ensuite – à raison ? – vivement protesté auprès du ministre de l'Intérieur de la nomination du sculpteur Pillon comme adjoint. Le peintre annonçait le 12 avril 1799, être à même de nettoyer le marbre des sculpteurs des jardins grâce à un nouveau procédé basé sur « la contraction et l'extraction[1257] » qui allait permettre de mettre fin à l'emploi des caustiques et des alcalis basiques, mieux supporté des marbres que les solutions acides conseillées par l'Institut. Après plusieurs demandes d'audience et interrogations du ministre Quinette sur les « compositions mordantes » mises en usage pour nettoyer les marbres, une commission de l'Institut composée de sculpteurs et chimistes demandait au ministre la suspension de toutes les opérations de nettoyage, même l'eau pure[1258].

[1252] A. N. C 528. « Claude Dejoux, Sculpteur, Membres de l'institut National Aux citoyens Représentants du peuple Membres de la commission des inspecteurs du conseil des Anciens. A Paris, ce 28 thermidor de l'an V^e^ [15 août 1797] de la République française. C. Dejoux… aux Galeries du Louvre n°4. » Voir vol. III, Annexes.
[1253] Alexandre Maral, *Le peintre Joseph-Siffrein Duplessis, ou l'apprenti restaurateur des sculptures des jardins de Versailles*, Techne, Paris, 2008, n°27-28, pp. 169-173
[1254] Lettre de Duplessis au chimiste et médecin Michel-Joseph Majault (vers 1714-1790) du 24 novembre 1798. Citée dans Alexandre Maral, 2008, p. 169. Le savon noir possède une forte teneur saline et l'eau seconde peut désigner une solution d'acide nitrique ou une lessive à l'encaustique.
[1255] Alexandre Maral, 2008, p. 172
[1256] A. N. O^1^ 1791 Magasins royaux et carrières de marbre. Ancien Régime. Versailles le 13 juillet 1779, lettre d'Heurtier au comte d'Angiviller. Voir vol. III, Annexes.
[1257] Alexandre Maral, 2008, 2008, p. 169
[1258] Alexandre Maral, 2008, 2008, p. 171

Secret sur ses méthodes à peine dévoilées au ministre de l'Intérieur en avril 1800, dont la première était composée de « sels lexiviels », Duplessis était sommé par le ministre de ne plus évoquer ses expériences en juillet 1800[1259]. De son côté, en juillet 1800, la commission nommée par l'Institut désignait les lichens comme seuls responsables des altérations de surface des marbres. Les procédés chimiques et mécaniques étaient réprouvés et le mémoire concluait que le seul moyen de protéger les sculptures était de les mettre à l'abri. Pour les statues destinées à demeurer en extérieur, il était conseillé d'employer un brossage à l'eau pure avec une éventuelle solution à base d'acide chlorhydrique oxygéné saturé de potasse, c'est-à-dire de l'eau de Javel inventée par Berthollet. La protection des sculptures pouvait être faite par la simple et antique application, durant l'été, d'une couche de cire liquide sur le marbre.

Relevé de ses fonctions, Duplessis s'intéressa jusqu'à la fin de sa vie à la protection et à l'entretien des sculptures de Versailles. À peine un mois après la nomination de Dominique-Vivant Denon comme directeur du Musée central des Arts, Goulard, qui occupait une fonction similaire à Versailles, certifiait au sujet des nettoyages des statues du parc qu'« on ne s'est jamais servi, pour ce travail, ni de grès, ni de pierres fortes, ni d'acides qui pourroient altérer les contours et les formes des statües.[1260] » Le directeur était convaincu « que le préposé à cet ouvrage, ne se servoit […] que de l'eau pure, d'éponges, et de petits morceaux de bois sans dureté, pour enlever la poussière des interstices. Une surveillance journalière et très exacte s'exerce à cet égard, et je mets trop d'intérêt à la conservation des ouvrages précieux qui me sont confiés, pour ne pas mettre la plus grande sévérité contre toute espèce d'abus qui pourroit causer le plus léger dommage.[1261] »

Un anonyme sculpteur ou praticien – de l'entourage de Pajou ? – rédigea au début de l'Empire ses « Observations sur les différentes manières de nettoyer les statues de marbre blanc » dans lesquelles il proposait deux manières de nettoyer les sculptures en usant avec retenue de solutions acides et regrettait l'usage de grès et pierres ponces par les préposés au nettoyage des figures des jardins de Versailles[1262] .

> « On a cherché depuis longtemps les moyens de rendre aux statues exposées dans les jardins leur première blancheur sans en altérer les beautés. Tous les artistes conviennent à dire qu'il est impossible d'enlever deux sortes de tâches accidentelles lorsque les entretiens interrompus ou négligés leur ont donné le temps de pénétrer trop avant dans le marbre.

[1259] Alexandre Maral, 2008, p. 171
[1260] A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Goulard, Directeur général du domaine national de Versailles à Denon, le 6 nivôse an 11.
[1261] A.N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940) Goulard, Directeur général du domaine national de Versailles à Denon, le 6 nivôse an 11. Voir vol. III, Annexes.
[1262] A.N. 20144793/33, ancien S19/22 aux A.M.N. Document non signé et sans date. [selon papier, document circa début Empire]. Voir vol. III, Annexes.

Les premières tâches et les plus tenaces sont celles de rouille, lesquelles sont occasionnées par des veines ferrugineuses que les sculpteurs appellent clous. Ainsi, toutes les fois que des pluies fréquentes ou un air humide imbibent les dits clous, ils ne manquent pas d'altérer la couleur du marbre, de porter la rouille vers toutes les parties qui en avoisinent le siège et vont toujours en développant jusqu'à ce que le fer leur sert d'aliment soit entièrement épuisé. On en voit 2 exemples aux jardins des Tuileries, particulièrement au Groupe de Lucrèce[1263].

Les secondes tâches ont pour principe les sels ou le nitre de l'air qui attaque principalement les parties les plus délicates de statues comme les bouts des doigts, les bords des draperies, les cheveux. Plus le marbre est tendre, plus il est susceptible aux susdites impressions.

Lorsqu'on ne donnera pas à l'acide le temps de s'insinuer dans le marbre, un léger frottement avec une brosse et de l'eau suffira pour l'enlever. Si au contraire lesdits acides sont invétérés, il faut qu'un entretien suivit l'empêche de faire plus de progrès.

Il y a différentes manières de nettoyer les marbres. Les uns se servent pour cet effet d'eau *segonde*, mais il faut avoir la pratique de s'en servir pour en faire usage et en user même avec beaucoup de discrétion, sans cela, l'on risque de jaunir le marbre si l'on laissait mordre trop longtemps.

D'autres emploient des eaux encore plus mordantes, qui en emportant la crasse enlèvent aussi le fin du marbre, et réduisent la superficie et rendent [la statue] graveleuse pour toujours. Ce procédé n'est heureusement connu que des charlatans qui séduisent quelque fois à force d'hardiesse, mais que l'on remet froidement à leur place aussitôt qu'on les a éprouvés.

Le gré est encore une peste pour les statues, ainsi que la pierre ponce. On doit surtout éviter de s'en servir sur les nus, malheureusement, cette façon de nettoyer n'est trop en usage à Versailles.[1264] »

L'auteur de ces lignes concluait que, de son point de vue, la meilleure solution était de nettoyer les statues « au commencement du printemps et à l'entrée de l'automne » avec de l'eau pure, du savon noir légèrement délayé avec de l'eau seconde afin de « ne rien gâter pourvu toutefois que ce soient des gens entendus qui l'emploient.[1265] » A-t-il été écouté ? Au moins pour un bref moment.

En 1808, les nettoyeurs Brunot et Constant, payés 60 Francs par mois le premier et 1,50 Francs par jour le second ne disposaient que de brosses, éponges, ficelles et seaux pour leurs ouvrages[1266]. Après 1820, Lorta s'appliqua à poncer plusieurs sculptures antiques confiées à ses soins, un *Empereur*, *Faustine*[1267], mais aussi des figures modernes ayant subies les assauts

[1263] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 2029 *Arria et Paetus*, marbre achevé par Pierre Lepautre (1659/1660-1744). Groupe installé en 1717 au le jardin des Tuileries.
[1264] A. N. 20144793/33, ancien S19/22 aux A.M.N. Document non signé et sans date. [selon papier, document circa début Empire]. Entourage de Pajou ou Duplessis ? Voir vol. III, Annexes.
[1265] A. N. 20144793/33, ancien S19/22 aux A.M.N. Document non signé et sans date. Voir vol. III, Annexes.
[1266] A. N. O^2 835 Musée spécial de l'école française. Compte des sommes reçues de l'intendance général de la maison de SM l'Empereur. An 1808. Matériel, fond de 11 200 Fr. restauration des statues du parc. « Caillette fourniture de Brosses, éponges, ficelles et seaux idem 37,50 ». Voir vol. III, Annexes.
[1267] Voir vol. II, Corpus p. 451 et 497.

du vandalisme révolutionnaire tels le *Louis XV en Jupiter* et *Marie Leszczynska en Junon* par Guillaume Coustou[1268]. Au Louvre, durant tout le premier tiers du XIX[e] siècle, les émeris de différentes granulosités étaient privilégiés pour poncer les marbres. Pour les bas-reliefs du temple d'Assos que Laitié avait fait scier dans son épaisseur, le restaurateur utilisa de l'éthanol pour retirer des tâches de goudron provenant peut-être des emballages utilisés pour le transport des granits[1269].

À la veille de l'Exposition des produits de l'agriculture, de l'industrie et des Beaux-arts en 1855, réponse française à l'événement britannique de l'Exposition universelle de 1851 et affirmation du Second Empire, Versailles se préparait à accueillir une foule de visiteurs français et étrangers. Cette exposition était destinée « à augmenter cette influence dans une proportion incalculable.[1270] » Afin de préparer les sculptures du parc à être admirées, un budget de 21 240 Francs était accordé pour achever les nettoyages et restaurations débutés en 1852. Cette année-là, seules les sculptures du Tapis Vert avaient été nettoyées et la propreté des marbres restaurés faisait « ressortir encore davantage l'état déplorable dans lequel les autres sont restés », et les conservateurs s'attristaient de constater que les résultats du travail de 1852 commençaient à disparaître, faute d'entretien. Dans ces années, les procédés de nettoyage des marbres étaient différents à Versailles de ceux pratiqués dans les autres palais. Les savons et produits acides étaient remplacés par des bâtons de bois blanc taillés en pointe et trempés dans l'eau pure dont les « attaques » détachaient les mousses[1271]. Si Duplessis et ses solutions mystérieuses n'avaient pas convaincu les membres de l'Institut, Heuer, un autre inventeur, réussit à vendre au directeur du château de Versailles en 1894 vingt litres de *Potanéine*, produit dit novateur, composée de potasse alcaline, destiné au nettoyage des marbres[1272].

[1268] A. N. O[3] 1437/E375 2[e] trimestre 1822. Mémoires de restauration par Lorta. Paris, le 10 janvier 1823. Figure de Louis XV dans le parc de grand Trianon. Paris, musée du Louvre, *Louis XV en Jupiter* , n° inv. MR 1811 et *Marie Leszczynska en Junon* n° inv. MR 1813 par Guillaume Coustou, livraison en 1731. Pour les autres sculptures modernes poncées par Lorta : *Figure de Cérès* […] Sculpté la tête du lézard sur 14 cm. Avoir fait le modèle en terre puis exécuté en marbre. Au tronc d'arbre et à la plinthe, avoir reporté 1 morceau de marbre de 37 cm sur 43 cm, l'avoir fait scier pour l'adapter sur les susdits troncs et plinthes Figure « poncée dans tous les détails ». *Figure de Bacchus* Avant de remonter la M. D. Refait 1 D. Main cassée au poignet, goujon de 14 cm sur 18 mm, introduction de 2 petits prisonniers et coulé en plomb le fort goujon. Avoir rapporté 1'alèze de marbre dans le joint du poignet droit de 41mm. Refait 1 doigt au faune. […] Poncée en entier. »

[1269] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2828. A. N. 20140044/44 « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration des antiques, pendant le mois de janvier 1843. Signé Laitié. Voir vol. III, Annexes.

[1270] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Restaurations en vue de l'exposition de 1855. Versailles, le 15 septembre 1854, lettre de Soulié, conservateur du Musée de Versailles au Comte de Nieuwerkerke.

[1271] A. N. 20150040/30 Ancienne série V16 (1802-1940). Restaurations en vue de l'exposition de 1855. Versailles, le 30 novembre 1854, Lettre au comte de Nieuwerkerke. Voir vol. III, Annexes.

[1272] A. N. 20144793/33, ancien S19/22 Paris, le 31 octobre 1894. Lettre de Heuer au directeur du château de Versailles. [Chaque litre de produit se dilue avec 24 litres d'eau.] Les archives ne mentionnent pas de seconde commande. Voir vol. III, Annexes.

Au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles, lors des campagnes de décapage des marbres antiques effectués au Louvre, les derniers restes de polychromie de la *Plaque des Ergastines* disparurent, peut-être emportés par un mélange de soufre et de poudre de marbre fréquemment utilisé par les polisseurs. Exposée dans la Salle des Saisons avant 1803, elle « conservait quelque trace de la couleur encaustique dont, suivant l'usage des Grecs, on enduisait la sculpture[1273] ». Ces traces de polychromie auraient donc été supprimées avant la première installation du bas-relief, non complété, dans la Salle des Saisons, après que Bonaparte eût réclamé son installation[1274]. En 1814, Quatremère de Quincy dans le *Jupiter Olympien*, rapportait que des « teintes diversement foncées et diversement appliquées, se remarquaient encore il y a peu d'années » à la *Diane* de Versailles et que la dernière restauration éprouvée avait « effacé une partie des restes de couleur qui détachaient sa draperie du nu.[1275] ». Quatremère tenait cette information directement de « l'artiste », c'est-à-dire de Lange, alors chargé de la restauration. Connaissant les liens durables qui unirent les deux hommes, le témoignage semble très vraisemblable.

Toussaint-Bernard Émeric-David, dans ses *Recherches sur l'art statuaire* publié en 1805 – qui déclencha la *Lettre de M. Giraud* la même année[1276] – écrivait à propos du *Laocoon* que, lors de sa découverte :

> « on ne connaissoit pas l'art d'enlever *la patina* avec des lavages ; on le ratissa pour le nettoyer. Qu'on y regarde avec attention : n'est-ce pas une main bien ignorante qui faisant grincer son fer sur la tête des deux enfants, y a tracé ces raclures qui vont toutes de la pommette au menton ? On voit la route de l'instrument et la marque des sautillements que le relief lui a fait faire. Est-ce cela la *dextérité*, la *sûreté*, les *touches savantes* d'Agésander et d'Athénodore ? Combien de finesse et d'expression on nous a fait perdre par cette opération inconsidérée ? [1277] »

L'argumentaire d'Émeric-David sur l'état de surface du *Laocoon* visait à affirmer que l'usage de polir le marbre n'était pas une cause directe de la « perfection où s'élevèrent les Grecs », mais « un motif pour les engager à y atteindre » et que le *ratissage* du groupe avait

---

[1273] Visconti, *Notice de la Galerie des antiques du Musée Napoléon* […], an XI, 1803, p. 38

[1274] Étienne Michon, *Les fragments du Parthénon conservés au musée du Louvre*, Revue Archéologique, Troisième série, T. 24 (janvier-juin 1894), Paris, p. 90

[1275] Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains...*, Ed. de Bure frères, Paris, 1815, p. 55. Brigitte Bourgeois, 2008, p.162

[1276] Jean-Baptiste Giraud, *Appendice à l'ouvrage intitulé : Recherches sur l'art statuaire des Grecs ; ou Lettre de M. Giraud à M. Émeric-David*, Paris, 1805, pp. 59

[1277] Toussaint-Bernard Émeric-David, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre ? Ouvrage couronné par l'Institut national, le 15 vendémiaire an IX*, Paris, Vve Nyon aîné, 1805, p. 218

détruit l'effet original[1278]. La lecture de ce passage n'échappa certainement pas à Ennio Quirino Visconti qui demanda à Bernard Lange son opinion sur le sujet. Le restaurateur du Musée Napoléon rédigea alors une note technique éclairante sur la surface du marbre du *Laocoon* telle que les amateurs et savants pouvaient l'admirer au sein du Musée Napoléon.

Les observations du sculpteur, simples et pragmatiques, remettaient totalement en cause les idées d'Émeric-David, peut-être déjà éloigné de Visconti ou ce document précédait-il la collaboration des deux hommes sur le quatrième volume du *Musée Français* publié en 1809 ?

> « Après avoir observé avec une attention particulière Le Groupe du Sublime Laocoön on reconnaît que cet ouvrage a été très certainement terminé au ciseau.
>
> L'artiste habitué à manier cet instrument, pour terminer lui-même ses statues et communiquer son sentiment au marbre qu'il propose d'animer, ne peut s'y tromper en ce que, la conduite de cet outil est très visible dans toute l'étendue de ce travail, que les traces qu'on y remarque n'en sont pas douteuses ne peuvent être supposées à aucune opération postérieure, soit de nettoyage, etc.
>
> D'après cette certitude incontestable il est facile à se convaincre que cet ouvrage n'a été jamais poli, puisque ce n'est qu'après avoir purgé le marbre qu'on donnera le poli. (1)
>
> Si l'on voit luire ce marbre, ce n'est autre cause que les frottements réitérés qui ont eu lieu ~~du frottement réitéré et surtout l'apposition des mains et par~~ depuis des siècles et surtout après que ce marbre a subi plusieurs moulages pour lesquels on a dû passer un enduit de savon lequel laisse toujours quelque partie grasse et plus faciles à prendre un poli au premier frottement. On peut observer encore que les socles ou plinthes qui forment gradin, sur le devant, bien qu'ils soient seulement au ciseau et gradine ont reçu dans leur partie saillante, ce même luisant dont on parle et on observera aussi que ce même luisant qui se voit dans toute l'étendue où peut se porter la main ne se voit pas dans les enfoncements et parties qui ne sont pas exposées aux dits frottements.
>
> (1) On entend par purger le marbre avoir fait disparaître toutes les traces de l'outil et l'avoir [?] et rendu très uni.[1279] »

Quelques années plus tôt, en 1791, Pierre-Charles Levesque rédacteur de l'article *Sculpture* de l'*Encyclopédie méthodique*, voyait dans les irrégularités de la surface du *Laocoon,* dans l'épiderme de la statue formé par la trace d'outil et par le coup de ciseau du génie, « le plus bel exemple des statues terminées au ciseau seul, sans avoir été fatiguées par le poli[1280] ». Au Louvre, l'usage de polir les marbres se faisait en plusieurs temps. La surface à polir ou le plan de coupe étaient d'abord unifiés avant d'être frottés avec des tessons de poterie et des sables argileux. La surface ainsi homogénéisée et nettoyée était ensuite passée au plomb et émeri tout en recevant de l'eau. Un dernier passage, afin de rendre le marbre brillant, se faisait

[1278] Toussaint-Bernard Émeric-David, 1805, p. 218
[1279] BnF, Archives Visconti, NAF 5988, Catalogue antiques du Louvre II. Fol. 89. Document sans date de la main de Lange.
[1280] Claude-Henry Watelet, *Encyclopédie méthodique*, *Beaux-arts*, Vol. 2, Panckoucke, Paris, 1791, pp. 331-332. Brigitte Bourgeois, 2008, p.160.

avec de la potée d'os composée d'alun et d'os de mouton calcinés[1281].

La suppression des patines, antiques ou consécutives aux premières restaurations, était courante. Dans son *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* publié en 1802, le sculpteur Francesco Carradori exposait les procédés de nettoyage à envisager aux sculptures devant être restaurées, du plus doux au plus corrosif, de l'eau pure et de la poudre de marbre frottée avec brosses, outils de bois ou de fer[1282]. Pierre Cartelier, lors de sa restauration du torse antique présumé de Trajan provenant des conquêtes de 1806, travailla la surface du fragment. « J'ai nettoyé le tout et l'ai dégagé de la patine qui le couvrait, ensuite j'ai [teint ?] les parties de restauration pour les faire ressembler autant que possible au marbre antique[1283] ». Ces teintures, recettes d'atelier, étaient composées à partir de cannelle, thé, feuille de tabac, cire, noir de fumée ou encore urine bouillie[1284]. Quatre ans plus tard, Canlers, pour les restaurations de deux vases antiques en bronze provenant vraisemblablement d'Allemagne, utilisa la fameuse *eau seconde* pour enlever leurs patines modernes avant d'en créer de nouvelles[1285] et ce n'est qu'au début de la seconde moitié du XIX^{e} siècle que le restaurateur du Louvre Togneri expérimenta le « rasage des croutes d'oxyde » en ménageant l'*épiderme* des figures, ce qui eut pour conséquence de moins utiliser des acides pour décaper les surfaces et patines antiques et surtout de ne plus les repeindre[1286]. De la seconde moitié du XVIII^{e} siècle à la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'usage des acides pour traiter les surfaces des marbres était entendu. Cavaceppi, bien qu'indiquant dans la *Raccolta* que le restaurateur ne devait pas endommager les surfaces, ne suivait pas toujours ses propres conseils. Carradori était plus soucieux des fragments antiques et ce n'est qu'après la disparition des artistes nés dans les années 1750-1770 que ces méthodes

[1281] Les différents ingrédients cités se retrouvent fréquemment dans les notes de frais de l'atelier des restaurations des sculptures du Louvre. La méthode du polissage des marbres est donnée dans le *Dictionnaire des Sciences Naturelles, dans lequel on traite méthodiquement des différens êtres de la nature, considérés soit en eux-mêmes, d'après l'état actuel de nos connoissances, soit relativement à l'utilité qu'en peuvent retirer la médecine, l'agriculture, le commerce et les arts*, Volume 8, Paris, 1817, p. 285. A. N. O^{2} 838. Remboursement de frais « J'ai reçu de M. Fosse économe du Musée Napoléon la somme de quarante deux francs et quatre vingt dix Fr. pour remboursement des dépenses cy après. Sçavoir. […] Le 20 au polisseur pour rabat ; ponce ; et potée d'os 4..50. […] Alum 1p. 25 […] .» Voir vol. III, Annexes.

[1282] Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florence, 1802, Articolo XI, *Del modo di restaurare le Sculture antiche*, pp. XXVII-XXX.

[1283] Voir vol. II, Corpus, p. 338. A. N. O^{2} 839/15 « 17 novembre 1808 État de proposition de payement à faire à M. Cartellier, statuaire, pour restauration d'une statue antique de l'empereur Trajan. 6000 […] ». Voir vol. III, Annexes.

[1284] Charles Rhyne, *Themes, Approaches, Issues and Questions*, in. Janet Burnet Grossman, Jerry Podany, Marion True (dir.), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, pp. 265-266

[1285] Vases non localisés. A. N. O^{2} 839/15 Le 29 décembre 1810, note signée Canlers et Denon. […] Le 29 décembre 1810. » Voir vol. III, Annexes. Bénédicte Savoy, 2003, vol. 2, p. 86, n° 174 et n°175. Martinez, inventaire de 1810, n°1379 et 1380.

[1286] A.N. 20140044/44, ancien A16 (1835-1857). Lettre de Longperrier au directeur général du Louvre datée du 8 mai 1858. Voir vol. III, Annexes.

se firent plus rares.

b) Techniques de montage des marbres

À la différence techniques des restaurateurs de tableaux, multiples et secrètes, les méthodes de restauration des sculptures semblent peu évoluer de la Renaissance au début du XIX[e] siècle et quelques traités, aujourd'hui bien connus, révèlent les manières[1287]. *Il Riposo* de Rafaelle Borghini en 1584, les *Osservazioni sulla scultura antica* d'Orfeo Bosseli entre 1664 et 1776, la *Raccolta* de Cavaceppi illustrée de gravures dévoilent chacun les étapes du travail du restaurateur, de l'esquisse en argile ou en plâtre jusqu'au report sur la sculpture à l'aide de cadre de mise au point[1288]. Carradori, en 1802, traitait de tous les aspects techniques de la sculpture et donnait des précisions sur les produits et outils employés.

Alors que Cavaceppi privilégiait de conserver au maximum les cassures de marbre pour adapter les compléments modernes, Carradori proposait au contraire de créer des plans de coupe les plus droits possibles, technique que nous retrouvons sur le *Bonus Eventus* et une majorité d'antiques restaurés au Louvre[1289]. Dans tous les cas, les ajustements des marbres devaient être parfaits et d'un niveau égal aux marqueteries des plus grands ébénistes du XVIII[e] siècle Riesener, Carlin ou Oeben. Des modèles en terre des éléments à intégrer étaient ensuite composés, parfois d'après modèle vivant, avant d'être moulés en plâtre et dupliqués dans un marbre similaire au fragment d'origine[1290].

À la fin de l'année 1802, Moitte et Pajou contrôlaient toutes les dépenses et l'avancement des travaux de restauration des sculptures antiques. À cette époque, les principaux objets en restauration[1291] étaient un autel de marbre jaune antique, l'*Antinoüs dans le costume d'Hercule*, l'*Amazone blessée* provenant du palais Mazarin, une « Vénus avec une balle de sous

[1287] Sur les techniques des peintres, voir Noémie Étienne, *La restauration des peintures à Paris (1750–1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, PUR, collection Art et société, Rennes, 2011, pp. 354.
[1288] Brigitte Bourgeois, *« Secure for Eternity ». Assembly Techniques for Large Statuary in the Sixteenth to Nineteenth Century*, 2001, p. 150. Philippe Sénéchal, *Restaurations et remplois de sculptures antiques*, Revue de l'Art, 1988, n°79. pp. 47-51. Elisabetta di Stefano, *Orfeo Boselli e la « nobiltà » della sculture*, Centre Internationale Studi di Estetica, n°64, Palerme, 2002, pp. 43-61.
[1289] Voir vol. II, Corpus, p. 178.
[1290] A. N. O^2 838. Janvier 1806. Dépense de l'atelier des restaurations. Notes signées Lange. 31 janvier 59 francs de frais : « Pour 24 heures de pose de modèle 24 frs ».
[1291] A. N. F^{21} 571 « État par aperçu demandé par l'administration du Musée des arts de dépenses présumées nécessaires aux travaux de l'atelier de restauration des statues antiques en marbre pendant le mois de Brumaire an 11 [novembre 1802], Signé Moitte, Pajou. A. N. F^{21} 571 « État par aperçu demandé par l'administration du Musée des arts de dépenses présumées nécessaires aux travaux de l'atelier de restauration des statues antiques en marbre pendant le mois de Frimaire prochain an 11 », Signé Moitte, Pajou le 13 Brumaire an 11.

son pied[1292] » et une figure d'*imperator* provenant très certainement de Versailles. Pour ces marbres étaient utilisés plâtre, poudre de marbre, émeri, plomb et surtout huit livres de térébenthine et douze livres de cuivre pour les goujons. À cela s'ajoutaient l'énorme poids de 20 livres de plomb destinés à sceller les fragments de marbre goujonnés[1293].

Afin de fixer les marbres, un forage – ou mortaise – était pratiqué dans le fragment antique et dans son complément moderne afin d'y introduire et y fixer un tenon. L'airain, probablement du bronze mais synonyme aussi de cuivre ou de laiton dans un contexte de référence à l'Antiquité, était préféré au fer sujet à la rouille et qui tachait les marbres, voir les faisait éclater à cause de l'humidité[1294]. Carradori précise que le ciment alors privilégié par les restaurateurs était la *pece greca* qui, une fois chauffée et liée à de la poudre de marbre, était coulée entre les plans de coupe et les tenons afin de coller les éléments eux aussi chauffés. La *poix grecque* est la colophane obtenue par distillation de la térébenthine récoltée à partir des arbres résineux et qui s'avérait indispensable aux restaurateurs. Le replacement de la tête de la *Vénus d'Arles* nécessita cette matière alliée à un « fer », alors que plâtre fin et gros, cire jaune, savon noir, corde et huile étaient utilisés pour le moulage[1295]. La colophane, dont la meilleure qualité provenait du sud de l'Italie, vint à manquer à Paris après 1800 et Léon Dufourny, alors à Naples comme Commissaire du gouvernement pour la récupération et la conservation des objets d'art entre 1801 et 1803, obtint « avec beaucoup de peines 180 livres de poix de Calabre […] devenue ici même à Naples extrêmement rare[1296] ». Celle-ci était fondue dans de petits braseros dont l'amadou brulé permettait la rapide manipulation. En 1809, le marbrier Hersant décrit le travail de placement de goujons et de mastics sur 28 socles de marbre sarrancolin pour les piédestaux des statues Borghèse.

> « Les marbre desdites gaines se trouvant très terrasseux, plusieurs non seulement par leur nature mais encore à cause du lapse de tems qu'ils ont passé à l'injure des tems on a été forcé de gougeonner plusieurs morceaux pour éviter qu'aux transports ils se cassassent plus deux et ce malgré les soins pris pour les ménager se sont cassés par le milieu et alors

[1292] Voir vol. II, Corpus, p.15, 168 et 126. Autel de marbre, non localisé. *Antinoüs dans le costume d'Hercule*, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2243. *Amazone blessée* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 552. *Anchyrrhoé* Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 868.

[1293] A. N. F[21] 571. « État par aperçu demandé par l'administration du Musée des arts de dépenses présumées nécessaires aux travaux de l'atelier de restauration des statues antiques en marbre pendant le mois de Frimaire prochain an 11 », Signé Moitte, Pajou le 13 Brumaire an 11. Voir vol. III, Annexes.

[1294] Claude-Henry Watelet, 1791, pp. 331-332. Un contre-exemple est donné par Pierre-Charles Levesque auteur de l'article. « Ce tenon étoit quelquefois de fer ; tel est celui du Laocoon qui est pratiqué derrière la base. » p. 332. Ce fameux tenon de fer aurait-il été supprimé à Paris ?

[1295] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 1[er] messidor an 6 au 28 fructidor an 8 « 333[e] séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 » [29 mars 1800]. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 367[e] séance, aujourd'hui 5 thermidor an 8 » [24 juillet 1800].

[1296] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Lettre de Dufourny, Le commissaire du gouvernement français pour les arts en Italie, Rome, le 29 fructidor 9 à l'administration du Musée Central des Arts ».

> on a été forcé de les goujonner fortement et les chauffer à un degré fixe de chaleur pour échauffer toute la masse et ménager le marbre et cependant fondre le mastique de manière à ce qu'il pénètre jusqu'au centre à d'autres on a rapporté avec soin et précision des morceaux de marbre vu que certaines parties terrasseuses tomboient poussière ces diverses opérations évaluées pour chaque l'une dans l'autre. Employe de mastique et de charbon fournitures d'agraphes et de gougeons. À cause de la pesanteur des morceaux qu'il fallait se mettre a quatre toutes les fois qu'on voulait les retourner.[1297] »

Plus rarement, la colophane a aussi été utilisée comme matériau de sculpteur pour ses qualités plastiques. Ainsi, le nez de la *Julia Mammea en Prêtresse d'Isis* provenant de Richelieu était refait en cette matière peu avant son installation dans les salles du Louvre[1298]. Adhésif réversible par nouvelle mise en chauffe, la colophane de couleur jaune orange mélangée à de la poudre de marbre était ensuite dissimulée sous une couche de plâtre teinté. Celle-ci ne pouvait qu'être employée pour les sculptures exposées dans les intérieurs et donc au Louvre, alors qu'à Versailles, le plomb fondu coulé par Lorta la remplaçait encore.

c) Plâtres, ciments et stucs

Comme nous l'avons vu, les sculptures placées en extérieur étaient la plupart du temps complétées de marbres goujonnés ou, comme à Versailles, de plombs blanchis. En 1808, Ennio Visconti alertait Denon sur les petites, mais nombreuses dégradations que les restaurations modernes des sculptures Borghèse avaient subies pendant leur voyage vers Paris. Pour le savant, deux sculpteurs, Lange et Martinet, ne suffisaient plus aux travaux souhaités. C'était surtout le « grand nombre de bas-relief, partie très intéressante de cette acquisition […] pour l'érudition et pour la composition », qui avaient été restaurés « avec du stuc, et qui, ayant perdu dans le transport, ou même dans la démolition, ces restaurations fragiles », demandaient avec urgence d'être rétablis strictement à l'identique de leur aspect à Rome. Des budgets spéciaux étaient accordés entre 1807 et 1812[1299]. Huit ans plus tôt, l'installation de l'*Apollon du Belvédère* avait

[1297] A. N. O^2 839 « Etat de proposition de paiement, Hersant, 1809. Pour 28 socles de marbres sarrancolin pour les piédestaux des statues Borghèse ». Marbres tirés de Chaillot puis apportés au Louvre »
[1298] Voir vol. II, Corpus, p. 381. *Julia Mammea en Prêtresse d'Isis*, Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 2364
[1299] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. Visconti 17 novembre 1808. « Rapport sur l'atelier de sculptures pour la restauration des antiques du musée Napoléon. » Voir Marie-Lou Fabréga-Dubert, *La collection Borghèse au musée du Louvre*, Beaux-arts de Paris les éditions et Musée du Louvre, Paris, 2009, 2 vol. Anne-Marie Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermot, Elaine Williamson, 1999, pièce n°1598, 22 avril 1809 « J'ai l'honneur de vous transmettre une note que m'adresse M. Visconti sur les dessins exécutés à Rome des bas-reliefs de la Villa Borghèse. Ces dessins, que les commissaires envoyés en Italie ont déposé à votre ministère, représentent les bas-reliefs avec les anciennes restaurations en stuc maintenant détruites. Ils seront d'une grande utilité pour les restaurations en marbre qui s'en font dans les ateliers de sculpture du musée Napoléon […].» Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, Paris,1999, p. 192-193.

été applaudie, car aucun des anciens stucs présents dans les jambes n'avaient varié malgré l'éprouvant voyage depuis Rome, et cela grâce à la construction d'un sarcophage en pierre de travertin qui enveloppaient sa partie inférieure[1300]. Bien que le terme stuc puisse désigner plusieurs compositions, il s'agit généralement d'un enduit teinté dans la masse avec des ocres, à base de chaux et son utilisation était occasionnellement composé dans l'atelier du Louvre pour compléter les sculptures. « Stuc » pouvait aussi désigner des patines ou tartres appliqués pour homogénéiser l'aspect du marbre[1301]. La massue de l'*Hercule Commode* du Vatican, la draperie du *Lucius Caninius* étaient ainsi refaites en stuc à Paris[1302]. En juin 1820, la *Diane* de Jean Goujon, que Lenoir avait déjà faite restaurer par la pause de véritables bois de cerfs, recevait aussi « patine et tartre » avant d'être installée dans les salles du Louvre[1303]. De véritables recettes étaient employées. Ainsi, pour « faire le stuc à une table de Porphire[1304] », de la colle de poisson – composée à partir de peau de chien de mer, c'est-à-dire du requin – et de l'eau de vie étaient employés alors qu'une épaisse patine à l'acide était complétée de chaux, blanc d'œuf, potée d'os calcinée et potée rouge[1305].

En 1816 – redite de 1800 où les restaurations des antiques de la Salle de l'Apollon étaient faites en stuc[1306] – dans le cadre du nouvel arrangement des salles du musée des antiques, Visconti qui arriva à concilier promptitude et économie des fonds, envisagea à nouveau de reporter l'exécution en marbre de plusieurs restaurations, et l'on se contenta de les voir en stuc, « particulièrement celles des bas-reliefs, puisqu'il s'agit de monuments qui sont à l'abri des injures de l'air[1307]. » Les restaurations au *Zodiaque de Dendérah*, avant et après son installation, se firent également en stuc teinté[1308]. Les *recettes* étaient aussi utilisées pour des œuvres modernes. Dans son *Salon* de 1839, Théophile Gautier relatait qu'à l'exemple de Canova, Antoine Étex avait donné un ton chaud à son marbre de *Caïn et sa race maudits de Dieu* grâce

[1300] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 345e séance, aujourd'hui 25 floréal an 8 [15 mai 1800]» Voir vol. III Annexes.
[1301] BnF, papiers d'Ennio Visconti. NAF 5979 Musée Français. Fol. 71. Sans date, de la main de Lange. Titre écrit par Visconti. Voir vol. III, Annexes.
[1302] Voir vol. II, Corpus, p.84 et 293. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 351e séance, aujourd'hui 15 prairial an 8 ». Voir vol. III, Annexes.
[1303] *Diane d'Anet* par Jean Goujon. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 1581. A. N. F21 567. Paris, le 22 germinal en VIII […] Alexandre Lenoir, […] au ministre de l'Intérieur. Sculpture restaurée par Pierre-Nicolas Beauvallet (1750-1818). A. N. O3 1403 Note de frais de Lange, le 30 juin 1820. Voir vol. III, Annexes.
[1304] A. N. O2 838 Février 1806 : Dépense de l'atelier des restaurations. Notes signées Lange, 28 février 1806 « une Table de porphyre octogone […] ancienne collection de la Couronne. » Paris, musée du Louvre, n° inv. MR1111, n° 1719 de l'inventaire de 1810 ? Voir vol. III, Annexes.
[1305] A. N. O3 1408 États des paiements de restaurations de statues et tableaux, 1822. Voir vol. III, Annexes.
[1306] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 mars 1800] ».
[1307] A. N. O3 1391 Lettre de Visconti copiée par Lavallée, secrétaire général du Musée, le 18 avril 1816. Notes sur le nouvel arrangement du musée des antiques. Voir vol. III, Annexes.
[1308] Voir vol. II, Corpus, p. 375. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Année 1823.

à une teinture d'oxyde de fer qui lui donnait un aspect « préférable au lustre criard et papillotant des marbres neufs qui ont l'air à contre-jour d'immenses morceaux de sucre taillés à facettes[1309] ».

Ces stucs, plâtres et ciments teintés, travaillés rapidement appliquées en épaisseur ou en badigeons sur les marbres avaient comme fonction d'homogénéiser les sculptures et de cacher les marques de certaines restaurations. Des techniques de lissage des stucs et polissage des marbres découlait l'esthétique des œuvres montrées au Louvre. Visconti transposa de Rome le goût, déjà établi en France par les sculpteurs néoclassiques, des polissages des marbres antiques. Le granit gris du *Nakhthorheb en prière* de la collection Sallier devait ainsi retrouver « un très beau poli suivant l'usage qu'on a constamment pratiqué à Rome depuis la renaissance de l'art[1310] ». De même, les *Vasques* de granit rouge des thermes de Dioclétien qui étaient proposées à la vente en 1806 devaient, si l'affaire avait été conclue par Denon, être entièrement repiquées et repolies, comme l'avait été la *Vasque* de porphyre de la Salle ronde du musée Pio-Clementino[1311]. Les bras du *Bonus Eventus*[1312] et les mains de *Julia Domna en prêtresse d'Isis*[1313] sont des ajouts à l'esthétique clairement néoclassique, comme l'est le bras de plâtre s'adaptant au moulage du buste de la *Vénus de Milo* retrouvé à Toulouse[1314].

d) Outils

Dans les premiers temps de l'atelier des restaurations, rares étaient les outils mis à la disposition des sculpteurs. Mariano et Lange, lors de leurs arrivées respectives au Musée Central, ne disposaient que de quelques-uns de leurs outils personnels et en réclamèrent rapidement l'achat pour les travaux de sculpture[1315]. Les administrateurs du musée décidèrent qu'ils seraient fournis « à mesure que le citoyen Lange en aura besoin[1316] ». Dans les premiers temps de l'atelier des restaurations, Moitte et Pajou supervisaient les achats, la bonne utilisation et la conservation des outils avant d'en déléguer fin 1801 la responsabilité à Lange, qui ne travaillait les marbres qu'avec « deux douzaines d'outils de chaque espèce, une drille, une

[1309] Lyon, musée des Beaux-Arts, n° inv. H807.
[1310] Voir vol. II, Corpus, p. 401.
[1311] Voir vol. II, Corpus, p. 533.
[1312] Voir vol. II, Corpus, p. 178.
[1313] Voir vol. II, Corpus, p. 372.
[1314] Voir vol. II, Corpus, p. 423.
[1315] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 301e séance, aujourd'hui 18 frimaire an 8 [9 décembre 1799] ». « 324e séance, aujourd'hui 8 ventôse an 8 [27 février 1800] ». Voir vol. III, Annexes.
[1316] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 326e séance, aujourd'hui 15 ventôse an 8 [6 mars 1800] ». Voir vol. III, Annexes. Voir vol. III, Annexes.

masse, 4 compas » au moment de son déménagement d'atelier[1317]. Dufourny, missionné pour les marbres et fournitures, l'était aussi pour les outils. Il acheta à Rome 18 douzaines de râpes assorties, a priori introuvables à Paris[1318].

L'étude des notes de frais de l'atelier, toutes contresignées par Lange ou Denon, révèle qu'en peu d'années, se constitua au Louvre un important fond de matériel commun à l'atelier des moulages et de la restauration, les premiers outils étant financés par la vente de livrets et plâtres moulés sur l'antique[1319]. En 1801, et ceci démontre le criant manque de fonds de l'administration du Muséum, Mariano réclamait des cordages suffisamment solides pour soulever des sculptures et 40 livres de cuivre pour fabriquer des goujons et agrafes. Réponse lui était donnée de rechercher dans les magasins des cordages venus avec les monuments de l'Italie avant d'en envisager l'achat[1320]. L'année précédente, Mariano qui réclamait des goujons de bronze espérait que des fragments de cet alliage déposés dans les magasins, et qu'il estimait inutiles au musée, seraient cédés à un fondeur en échange de barres et agrafes de bronze. Sa demande n'obtint pas de réponse[1321].

La qualité des outils de métal utilisés par les sculpteurs était encore médiocre au début du XIX^{e} siècle malgré les intenses recherches menées dans ce domaine en Europe. Très fréquemment sollicité par Lange au Louvre, le forgeron Gervais procédait à un total de 1004 réparations de différents outils de marbrier entre janvier et juin 1805, ce qui laisse comprendre que les fers et aciers utilisés étaient tendres[1322]. L'acier, bénéficiant de recherches de Berthollet, Monge et Vandermonde à la fin du XVIII^{e} siècle, était lentement introduit pour les ciseaux et les martellines auxquelles le forgeron mettait « de l'acier des deux bout[1323] » et les rappes d'acier anglais étaient elles aussi plébiscitées par les sculpteurs de l'atelier[1324]. Le forgeron Gervais fournissait aussi archets et trépans à marbre et à porphyre nécessaires aux premiers

[1317] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 514^{e} séance, aujourd'hui 13 frimaire an 10 [4 décembre 1801] ». A. N. 20150282/16Ancien 1BB7, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, An 11 et An 12. « 614^{e} séance, aujourd'hui 25 brumaire an 11 [16 novembre 1802] ». Voir vol. III, Annexes.
[1318] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Lettre de Dufourny, […] Rome, le 29 fructidor 9 [16 septembre 1801]. Voir vol. III, Annexes.
[1319] A. N. F^{21} 571Rapport du Citoyen Denon, Nivôse an 11. Voir vol. III, Annexes.
[1320] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 423^{e} séance, aujourd'hui 3 pluviôse an 9 [23 janvier 1801]. »
[1321] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 318^{e} séance, aujourd'hui 18 pluviôse an 8 [7 février 1800]. »
[1322] A. N. O^{2} 847. Notes de frais. Voir vol. III, Annexes.
[1323] A. N. O^{2} 847. Paris, 30 ventôse an 13 « Mémoire des outils fait ou raccomodés pour les atellier de la restauration des statues antiques du Musée Napoléon […] » Signé Gervais, Denon.
[1324] Les procédés anglais de forge et de trempe ne seront importées que dans les années 1820 par Jackson et Saint-Edme-Rémond qui disposait d'une fabrique à Versailles depuis 1820. Voir *La Revue de l'industrie nationale*, 3^{e} année, p. 3. A. N. O^{2} 838 « Mémoire des outils fait ou raccommodés pour les atelliers de la Restauration des Statues antiques du Musée Napoléon. » « À la Providence. Paris ce 3 janvier 1806. Vendu à M^{r} Lange Chef d'atelier de la restauration des Monuments antiques du Musée Napoléon. […] »

travaux de taille des blocs de marbre employés au Louvre. Entre janvier et mars 1806, 662 outils de fer et d'acier étaient forgés et réparés dans les ateliers[1325]. Par comparaison, en 1820, durant les mêmes mois, seulement 453 outils l'étaient pour un budget annuel inférieur à 1 000 Francs décidé depuis 1816[1326]. Celui-ci était estimé au décuple, avec les goujons de cuivre, quinze ans plus tôt[1327].

Des centaines de mètres de cordes étaient commandés par l'atelier des restaurations. De différents diamètres, elles servaient aussi bien pour les levages des sculptures que pour les trépans utilisés pour percer les marbres.

Un autre outil, dit *métier à tisser*, considéré comme novateur et gravé sur le frontispice du deuxième volume de la *Raccolta* de Cavaceppi, aurait été inventé, selon Winckelmann, à l'Académie de France à Rome pour copier les antiques[1328]. Composé de plusieurs cadres et de compas, le système permettait d'agrandir les prototypes en terre, de copier les sculptures à l'échelle ou d'après des modèles vivants dont quelques rares noms ont été consignés, Mademoiselle Jeannin[1329], ou comme celui de Mme Telliez pour la *Vénus de Milo*[1330]. Thorvaldsen l'utilisa vraisemblablement pour ses restaurations des marbres d'Égine[1331]. Il s'agissait d'une simplification du *Diffinitore* d'Alberti et de l'ancêtre de la *Machine* inventée durant le premier tiers du XIX^{e} siècle.

Conséquence de la plus importante collection de sculpture antique conservée en France, l'atelier du Louvre devint en quelques années l'un des principaux lieux de recherche sur la statuaire antique. Les premiers artistes, marbriers et polisseurs importèrent d'Italie, comme leurs prédécesseurs, les techniques, outils et leur grande expérience de la restauration des sculptures. Aucune action n'était alors pensée comme réversible ce qui donna à Prosper Mérimée l'occasion de surnommer par dérision le restaurateur des antiques du Louvre « *Lange exterminateur* ».

[1325] A. N. O^{2} 838. Notes de frais.
[1326] A. N. O^{3} 1403 janvier 1820 et A. N. O^{3}1404. Exercice de 1820, matériel du Musée Royal, fond de 24 000 Frs. A. N. 20140044/42. Lettre de lange, 27 Septembre 1816, rapport sur l'atelier des marbres antiques. « Note sur l'atelier des restaurations des marbres antiques du Musée du Roi. […] »
[1327] A. N. F^{21} 570 Paris le 9 nivôse an 10 [30 décembre 1801]. Projet de création de l'école de restauration.
[1328] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden , Leipzig, 1756*, Friedrichstadt, 1755, pp. 48-49
[1329] A. N. O^{3}1408. Mai 1822 « État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des marbres antiques […] dans le courant du mois de mai 1822. « […] à Mlle Jeannin pour 7 heures de pose pour modèle de tête 7 Frs. »
[1330] A. N. O^{3}1409. État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des marbres antiques », octobre 1822.
[1331] Bjarne Joarnes, *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Roma, Edizione De Luca, 1997, p. 123.

3) Choix et fournitures des marbres

a) Recherche de marbres *grecs* destinés aux restaurations

Dès les premiers temps du Musée Central des Arts, la question de l'approvisionnement en marbre se posa. Une clause du traité de Tolentino prévoyait un vaste tribut en marbre statuaire de Carrare. Les aménagements des salles réclamaient des marbres de couleur. Parfois réquisitionnés dans les églises de Paris, comme dans l'église Saint-Ambroise dont les marbres vert, rouge du Languedoc et blanc des autels, mis à la disposition de l'architecte du Louvre Raymond, étaient transformés en piédestaux des statues antiques provenant d'Italie et en pavage pour les salles du musée[1332]. D'autres provenaient de meubles et consoles[1333] ou de carrières nouvellement ouvertes, telles celles des Vosges vantées par Louis Petit-Radel[1334]. Les restaurations de sculpture envisagées nécessitaient, de leurs côtés, des marbres de qualité statuaire.

Fin 1797, parmi les objets et fragments des antiquités du comte de Choiseul-Gouffier entreposées à Marseille, un autel et un fragment de colonne étaient choisis pour être envoyés à Paris avec « un grand et beau bas-relief composé de plusieurs figures, auxquelles les têtes manquent » – la *Plaque des Ergastines* mutilée – , dans le but de restaurer le *Laocoon*[1335]. Choiseul-Gouffier et surtout ses employés, dont le plus célèbre était Louis-Sébastien Fauvel, sentirent probablement la nécessité de prévenir les restaurations en collectant des fragments de marbre statuaire et divers éléments façonnés et d'architecture[1336]. Ce point de vue était défendu dans un rapport anonyme de la toute fin du XVIII^{e} siècle mettant en évidence que les restaurations, alors considérées comme réussies, conjuguaient des matériaux propres à cet usage et de qualité similaire au fragment antique ainsi que des artistes capables de les employer[1337]. Si les « artistes intelligents » ne manquaient pas, le marbre de Carrare était alors le principal matériau mis à la disposition des sculpteurs français et les disparités résultant de l'amalgame

[1332] A. N. F^{21} 570 Paris, 4 fructidor an 6 de la république [21 août 1798]. A. N. F^{21} 570 « Paris le 2 germinal an 7 [22 mars 1799] de la République, lettre de Raymond au ministre de l'Intérieur. » Voir vol. III, Annexes.
[1333] A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 152^{e} séance aujourd'hui 18 messidor an 6 de la république [6 juillet 1798].»
[1334] A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4. « 242^{e} séance, aujourd'hui 15 floréal an 7 [4 mai 1799].
[1335] A. N. 2015 0044/52/1. [22 Octobre 1797 ?] « Etat des objets choisis dans ce qui restoit de monuments Grec de l'envoi de Choiseul Gouffier pour être remisé à ceux de Rome qui vont à Paris. […] »
[1336] Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce : Fauvel et sa méthode*, Paris, CTHS coll. l'art & l'essai, 2014, 368 p.
[1337] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. Rapport S.L.N.D. considéré initialement comme antérieur à 1806 et finalement antérieur à 1798. « Rapport sur la restauration des antiques. [S.L.N.D.] « Sur les restauration des statues et monuments antiques. […] » Voir vol. III, Annexes.

d'une pièce neuve de marbre de Carrare avec un autre marbre antique considéré comme *grec*, ou du moins d'aspect saccharoïde, en étaient bien craintes. De ce fait, les membres du Conseil d'administration du Muséum Central firent rechercher, à Rome, des marbres statuaires de « plusieurs grains et espèces, des fragments de toute grandeur et des blocs de toute dimension qu'on puisse au besoin en tirer des bras, des jambes et des têtes.[1338] » Les premières investigations des commissaires les menèrent naturellement dans les ateliers de restaurateurs romains qui, pour leur activité, avaient soin de recueillir tous les « fragments et tronçons informes de marbre statuaire antique qui se trouvent journellement dans les fouilles » et qui devaient être acquis à bas prix et « sans bruit par quelqu'un du pays intelligent et affidé […] qu'on auroit préalablement engagé au service de la République[1339]». À Rome, en décembre 1796, les commissaires du gouvernement français pour la recherche des objets des sciences et des arts écrivaient aux administrateurs du Muséum des Arts avoir trouvé dans l'atelier d'un sculpteur non identifié et qui pourrait être Carlo Albacini, des fragments considérables de statues antiques[1340]. Dans cet atelier, plusieurs variétés de marbres identifiés comme grecs, dont certains convenables pour restaurer la *Cléopâtre*[1341] et du marbre de Paros à même de fournir la matière « pour restaurer le Laocoon, et les autres statues antiques du même marbre » étaient choisis et devaient être encaissés avec grand soin avant d'être expédiés avec le dernier convoi des antiques destinés à Paris[1342]. Dufourny en 1801 proposera sans succès, qu'une écaille du marbre du Laocoon lui soit envoyée, afin qu'il en « fasse chercher un morceau qui soit absolument de la même qualité, de la même teinte[1343] ».

François Masson, qui disposait d'un atelier installé aux Tuileries, réclamait en mai 1800 du marbre grec pour plusieurs figures destinées à orner le palais des Consuls. À cette époque, seuls huit petits blocs de cette qualité existaient dans les magasins du gouvernement[1344]. Trois

[1338] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. *Ibidem.*
[1339] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. *Ibidem.*
[1340] A. N. 20150044/52/1. Dans l'« État Général des Objets d'Art appartenant à la République française et déposés à Rome en divers endroits indiqués dans ledit État » sont mentionnés « chez le citoyen Albacini sculpteur » la liste des « Objets appartenant au cidevant Roi de Naples, et dont la restauration ordonnée n'a pas été terminée » une liste de seize sculptures. Albacini est le seul sculpteur mentionné dans ces registres. Cependant, d'autres sculpteurs devront vendre leurs marbres en 1802. Voir : Andrew Wilton et Ilaria Bigamini, *Grand Tour, The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, The Gallery Publishing, Londres,1996, p. 203.
[1341] *Ariadne*, dite *Cléopâtre*. Voir vol. II, Corpus, p. 31.
[1342] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16. Rome, le 15 Frimaire an 5 [5 décembre 1796]. Voir vol. III Annexes. Voir aussi Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, RMN, Paris, 1992 A.M.N. T 16 « 13 messidor an 5 [1er juillet 1797] ». Seuls deux fragments de marbre de grande taille, dont l'un de Paros, seraient retenus.
[1343] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Rome, 29 fructidor 9 [16 septembre 1801]. Lettre de Dufourny, à l'administration du Musée Central des Arts.
[1344] A. N. F17 1058. 1er Prairial an 8 [21 mai 1800]. Demande de délivrance de marbre à Hersent, conservateur des dépôts de marbre.

mois plus tôt, c'est Mariano Giosi qui était arrêté dans l'avancement de ses travaux par défaut de marbre dit grec. Seule demeurait au Louvre, à même de subvenir aux besoins des sculpteurs et dont la matière était prélevée avec la plus grande économie, une colonne cannelée de marbre blanc venue de Marseille – provenant peut-être de la collection Choiseul-Gouffier – déjà utilisée pour restaurer la statue de *Lucius Caninius*[1345]. En même temps que le moulage d'une cariatide Choiseul et les 290 planches de cuivre du *Musée d'Herculanum* – finalement rendues par un geste suggéré au ministre plénipotentiaire Alquier, pour négocier la paix entre la République française et le roi des Deux-Siciles Ferdinand IV et faciliter les négociations entourant le don d'antiquités – arrivèrent de Marseille trois blocs de marbre grec, un bloc de marbre cipolin et un morceau de granit gris[1346].

Voir ainsi mis sur le même plan objets de grande valeur et simples blocs révèle la forte pénurie des administrateurs du Muséum en matières premières.

Le comte de Choiseul-Gouffier, définitivement rayé de la liste des émigrés en juillet 1802, obtint de Chaptal que tous ses objets restés à Marseille lui soient restitués. De même, les empreintes de chacun des moulages et « tous ceux qui ont été ou seront moulés » devaient lui être « pour lui faciliter la continuation de son *Voyage sur la Grèce*.[1347] » En revanche, les bas-reliefs antiques en marbre, les « marbres Grecs nécessaires aux restaurations et blocs de matières précieuses, tel que porphyres et granits » dont une grande partie avait déjà été utilisée, et le reste nécessaire à l'établissement, ne lui furent pas redonnés[1348].

Louis-Antoine-Sophie de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu en 1788 à la mort de son père, décéda en 1791. Son fils, Armand-Emmanuel-Sophie-Septimanie de Vignerot du Plessis, servant dans l'armée de Condé avait émigré. Le château de Richelieu avait été confisqué comme propriété nationale, mais les héritières Richelieu, mesdames de Montcalm et de Jumilhac, réclamaient une indemnisation de cette confiscation et se réclamaient héritières de leur père et copropriétaires des biens avec la nation. Leurs demandes, d'abord rejetées, furent ensuite reconnues. Fin mai 1799, une première expertise contradictoire eut pour but d'estimer les objets inclus dans la succession et dispersés dans les établissements parisiens. Il s'agissait

[1345] Voir vol. II, Corpus, p. 293. A. N. 20150282/13. Ancien 1BB4. « 316e séance, aujourd'hui 13 pluviôse an 8 [2 février 1800]. Voir vol. III, Annexes.
[1346] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 479e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 9 [6 août 1801]. » Voir vol. III, Annexes.
[1347] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802 « 585e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 10 [6 août 1802] » Voir vol. III, Annexes.
[1348] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, « 585e séance, aujourd'hui 18 thermidor an 10 [6 août 1802] ». Voir vol. III, Annexes.

des marbres recueillis par Alexandre Lenoir à Paris[1349]. L'année suivante, il était convenu entre l'administration et le fondé de pouvoirs des héritières Richelieu de charger l'architecte Léon Dufourny et l'antiquaire Ennio Visconti de se rendre au château pour déterminer quelles œuvres pourraient entrer dans la collection du Muséum Central. Les deux hommes partirent le 19 septembre 1800 et, après un passage à Tours, arrivèrent à Richelieu dans la soirée du 25 septembre. Dans son rapport du 13 septembre, Dufourny, enthousiaste, écrivait qu'à l'exception de quelques bustes transportés au musée de Tours et d'un « petit nombre d'objets détruits par le vandalisme », les œuvres étaient « à peu près dans l'état où ils étaient avant la révolution[1350]». L'architecte et le savant trouvèrent sur les façades extérieures du château et dans les appartements, 63 statues et 68 bustes qui formaient « une décoration vraiment grande et imposante » bien que les sculptures des façades étaient « à la vérité, dégradées par les injures du temps ou mal restaurées ». Ils établirent finalement une liste de « vingt statues et à peu près autant de bustes qui, soit pour l'art, soit pour l'érudition [étaient] dignes de figurer dans les collections du Musée central[1351]», tout comme une table en scagliola, des tableaux de Lorenzo Costa, du Pérugin ou le *Parnasse* et *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu* d'Andrea Mantegna. La somme de 14 200 Francs fut mise à la disposition du Musée Central pour l'enlèvement et le transport de ces objets organisé par le charpentier Pellagot[1352]. En juillet 1801, les statues et tableaux arrivaient à Paris sans dommages[1353].

Le voyage à Richelieu de Visconti et Dufourny permit, outre la découverte et le transport à Paris des sculptures antiques et des *Esclaves* de Michel-Ange, de réquisitionner une vingtaine de fragments de statues de marbres jugés *grecs*, propres à servir aux restaurations[1354]. De cet

[1349] A. N. 2015 0044/52/1 « Richelieu, Bustes et statues de la succession Richelieu à estimer, 17 Prairial an 7 [27 mai 1799]. Prévenu l'administration que le 19 à midi, les citoyens Naigeon et Brea se rendront au Musée avec les commissaires et experts du département pour terminer l'estimation des bustes et statues de la succession Richelieu. Ce 17 Prairial an 7 […] »

[1350] A. N. 2015 0044/52/1 Rapport sur les antiquités du Château de Richelieu fait au Ministre de l'intérieur par les Citoyens Visconti et Dufourny, commissaires du gouvernement. [13 octobre 1800]. Voir vol. III, Annexes.

[1351] A. N. 2015 0044/52/1 Rapport sur les antiquités du Château de Richelieu fait au Ministre de l'intérieur par les Citoyens Visconti et Dufourny, commissaires du gouvernement. [13 octobre 1800]. Voir vol. III, Annexes.

[1352] A. N. F^{21} 567. Musée Central des Arts. « Mémento des travaux les plus urgents à faire au Musée et des objets de première utilité, exposé au Ministre de l'Intérieur pendant la visite qui est la faite à cet établissement le 1er Ventôse an 9. Fait à l'administration du Musée Central des Arts le 2 Ventôse an 9 [21 février 1801]. Signé Foubert et Lavallée. » Voir vol. III, Annexes.

[1353] Pour une étude complète des sculptures Richelieu, voir Marine Montembault, « Les collections de sculpture antique du Cardinal de Richelieu », *Richelieu et le Monde de l'Esprit*, Paris, 1985. Marine Montembault et John Schloder, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Musée du Louvre, Paris, 1988, p. 306.

[1354] Arthur de Boislisle, *Les collections de sculptures du Cardinal de Richelieu, Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, tome XLII, Paris, 1881, 60p. Marine Montembault et John Schloder, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Musée du Louvre, Paris, 1988, p. 306. Marie-Pierre Terrien et Philippe Dien, *Le château de Richelieu XVII^e^ et XVIII^e^ s.*, Rennes, PUR, 2009, p. 225. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars

ensemble, les compléments les plus éloquents réalisés par Lange sont les têtes en marbre du petit groupe d'*Esculape et Télesphore*, créées avant 1807, aux traits caractéristiques du nouveau classicisme[1355].

Ont-elles été faites à partir d'un fragment de marbre trouvé à Richelieu ? La *Junon Richelieu*, en revanche, aura été restaurée à Paris à l'identique de son état découvert par Visconti et Dufourny avant son installation dans les salles du Louvre vers 1820, avec plâtres et marbres puis recouverte d'un badigeon ocre unifiant ses différents morceaux[1356].

Les travaux de Mariano sur le grand plateau en mosaïque de marbres et pierres dures, aussi sélectionné à Richelieu par Visconti et Dufourny en 1800 avant d'avoir les honneurs d'une installation dans la Galerie d'Apollon du Louvre en 1803, paraissent quant à eux difficiles à déterminer[1357].

Un autre moyen de se procurer des marbres était leur achat chez des négociants ou lors de ventes publiques. Au début de 1801, un vaisseau anglais, dont la cargaison était composée de blocs de qualité statuaire, était pris par un corsaire français au large de Boulogne-sur-Mer. La vente de ses marchandises était fixée au 22 mars, puis repoussée au 30 avril 1804 par attente du jugement, à Paris, de la capture et de la possibilité ou interdiction du rachat par les Anglais, ce qui revenait à une forme de droit de préemption[1358]. Les commentaires de cette vente renseignent aussi sur le prix des marbres statuaires, qui avaient considérablement crû entre l'Ancien Régime et le Consulat, passant de 24 à plus 40 Francs le pied cube. L'augmentation des prix des marbres était liée à la grande raréfaction des produits en France et le ministre de l'Intérieur Chaptal en ordonna l'achat au bénéfice du Muséum Central.

Après 1815, les Bourbons conservèrent une grande partie des décorations et œuvres exécutées sous l'Empire, mais les aigles, entre autres ceux de la Grande Galerie du Louvre, furent retirés[1359]. En 1839, Marguerite-Thérèse Lange, fille et unique légataire du sculpteur

---

1802. « 388e séance, aujourd'hui 13 vendémiaire an 9 [5 octobre 1800]». A. N. 2015 0044/52/1 Le 27 septembre 1800, « Extrait du rapport sur les antiquités du château de Richelieu fait au Ministre de l'intérieur par les citoyens Visconti et Dufourny, commissaires du gouvernement […] » Voir vol. III, Annexes.

[1355] Voir vol. II, Corpus, p. 81.

[1356] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 248. En dépôt au musée des Beaux-Arts de Tours. Marine Montembault et John Schloder, 1988, cat. n°9.

[1357] Paris, musée du Louvre, Rome ou Florence, dernier quart du XVIe s. N° inv. MR405. Sont aussi restaurées par Mariano deux autres tables non localisées pour exposer des vases Étrusques : « la table en porphyre venue de Ménard et celle en même matière arrivée de Turin. » A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 534e séance, aujourd'hui 23 pluviôse an 10 ».

[1358] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 437e séance, aujourd'hui 13 ventôse an 9 [4 mars 1801] ». A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 443e séance, aujourd'hui 13 germinal an 9 [3 avril 1801] ». Voir vol. III, Annexes.

[1359] A.N. O3 1391 Paris, le 27 juillet 1816. Note du Baron Monnier au Comte de Forbin.
Demande aux directeurs du Musée Royal de « faire disparaître de la voute de la grande galerie, un grand nombre d'aigles, pour l'époque de la saint Louis 1816 ».

décédé au palais du Louvre à Paris le 28 mai 1839, était interrogée par la comte de Cailleux à propos d'un « buste de la princesse Borghèse » – soit Pauline Borghèse – dont l'auteur, Canova ou Francesco Antonio Franzoni, est inconnu[1360]. Ce buste était considéré par le directeur adjoint des musées royaux comme propriété du Louvre. Marguerite Lange expliqua alors que ce buste provenait de Compiègne ou de Meudon et qu'il avait été trouvé par son père dans une charrette contenant d'autres éclats et fragments de marbre qui devaient être utilisés comme matériaux pour les restaurations des sculptures antiques, pour en faire des morceaux et de la poudre de marbre pour les mastics[1361]. Afin de prouver sa bonne foi, la fille du sculpteur proposait de rendre à l'institution les bustes inconnus de *Caroline Murat* et de son fils *Eugène de Beauharnais* par Chaudet qui, selon elle, pouvaient avoir la même origine, car mutilés et destinés eux aussi à être réduits en poussière. Autre exemple de marbres remployés, un « marbre grec antique qui était autrefois un chapiteau » était transformé en vase de forme Médicis orné de symboles bachiques dans les ateliers du Louvre[1362].

Dans les années 1840, le goût néo-grec s'impose. Les *Psyché* et *Phryné* de Pradier, les *Premiers secrets confiés à Vénus* de François Jouffroy exposés au Salon de 1839, et peut-être le *Virgile* par Gabriel Thomas sont toutes des sculptures en marbre de Paros[1363].

En mai 1844, Boulanger, qui s'occupait auparavant de la fourniture des marbres de Paros aux sculpteurs français de Rome, écrit simultanément à l'architecte du tombeau de Napoléon I^{er} Louis Visconti, fils du savant Ennio Visconti, et au directeur des Beaux-Arts Cavé pour soumettre un marché à passer avec les carriers de cette île. Ces concessions appartenaient à différents propriétaires et le gouvernement grec souhaitait retirer des bénéfices de ces exploitations. Les marbres destinés au tombeau de Napoléon I^{er}, outre les demandes faites aux exploitants des Pyrénées, furent aussi recherchés à Paros et deux furent retenues, situées près

[1360] Œuvre non localisée. L'exemplaire de Franzoni est conservé au château de Malmaison sous le n° inv. M.M.40.47.6835. Franzoni est l'auteur d'au moins une autre copie de sculpture, un *faune au chevreau* un temps à Fontainebleau. A. N. F^{21} 4496/2189 Paris, le 4 octobre 1893 Lettre du ministre des Travaux Publics au ministre des B.-A. Ordre donné pour que des statues "provenant des réserves des musées nationaux soient mises sur des piédestaux vides dans le parc de Versailles. Une *Junon* d'après l'antique [M. R. 1950] ; un *faune au chevreau* par Franzoni [4.44 provient de Fontainebleau].

[1361] Ancien O^{30} aux A.M.N. Sans date, après mai 1839. Lettre de Marguerite Thérèse Lange au comte de Cailleux. Seules deux petites sculptures en terre sont mentionnées dans l'inventaire après décés de Bernard Lange. A. N. 734/Meunier/XCVI/1839 «10 juin 1839 Inventaire après décès de Monsieur Lange. L'an 1839, le lundi 10 juin heure de dix du matin. […] Deux groupes en terre cuite l'un représentant Persée et Andromède et l'autre Énée et Anchise sur son socle en terre cuite prisés 10 Fr. » À partir des années 1830-1835, Lange semble avoir dispersé ses biens, certains envoyés à Toulouse.

[1362] Vase non localisé. A. N. 20144793/30 Ancien A16. Paris, 8 avril 1824. Note de service de l'atelier des restaurations. »

[1363] Il n'est pas avéré que le *Virgile* de Thomas, conservé au Musée d'Orsay, soit en Paros, mais il possède la même granulosité que celle de Jouffroy conservée au Louvre.

des ports de Naoussa et Parikia[1364]. La première renfermait, selon Boulanger, les plus beaux marbres visibles de l'île. Il proposa de faire venir en Grèce, dans le plus grand secret, un ingénieur mandé par le gouvernement français qui évaluerait les travaux à faire pour relancer ces exploitations[1365]. En 1855, à la suite de l'échec des reprises, Rondelet proposa à la Chambre des députés d'inviter la Grèce à rouvrir, par la France et pour elle, la « source de tant de richesses [1366] ». En avril 1858, le sculpteur Charles Cordier, célèbre pour ses portraits anthropologiques faits de bronzes, marbres colorés et onyx, voyagea en Grèce, avec la mission d'inspecter les carrières de marbre statuaire[1367]. En novembre 1858, Cordier envoya son rapport sur douze carrières exploitables dans les îles grecques [1368] et après plusieurs repérages, le sculpteur acheta une carrière de marbre en Thessalie au lieu-dit Kordaki, ce qui lui valut d'encourir les foudres de Charles Blanc directeur des Beaux-arts, qui voulait être le premier pourvoyeur des marbres aux sculpteurs[1369].

La tendance à la pénurie de marbre s'était donc inversée après la multiplication des missions archéologiques en Méditerranée durant le deuxième tiers du XIX[e] siècle et la France se dota de nombreux marbres venus de Grèce désormais indépendante. En 1884, l'architecte du château de Versailles Charles-Auguste Questel (1807-1888) demanda à employer à la restauration des escaliers du palais ou à celle des piédestaux des groupes et statues du parc, plusieurs « blocs antiques, marbres grecs, sans doute provenant de quelques temples », qui n'offraient pas « de parties décorées » méritant « vraiment de les conserver dans les collections » et qui gisaient abandonnés sur le sol des dépôts depuis 30 ans[1370].

Étant donné l'origine des blocs, en réalité des architraves et parties de soubassement de temple, l'administration craignait d'encourir des reproches de mutilation de matériaux antiques et envisagea seulement des prélèvements sur des blocs importants qui n'offraient aucune trace de travail d'ornementation alors que sur d'autres, plus petits, se distinguaient encore des motifs architecturaux. Pour ces derniers, le projet de l'architecte visait aussi, « sans autre travail d'appropriation qu'un coup de scie », à réaliser « des bancs tout faits, à bonne hauteur, qui pourraient dans la verdure du parc jouer un rôle pittoresque, présentant sur la face des oves et

[1364] A. N. F[21] 733/69
[1365] A. N. F[21] 477/188 Le projet ne se finalisa pas, les marbres de Carrare sont livrés par Henraux.
[1366] A. N. F[21] 477 Paris, le 15 juin 1855 Projet de pétition. Voir vol. III, Annexes.
[1367] Édouard Papet (dir.) *Charles Cordier. L'autre et l'ailleurs 1827-1905*, Paris, Éd. de La Martinière, 2004 , cat. expo. Musée d'Orsay à Paris du 2 février 2004 au 2 mai 2004, p. 256.
[1368] A. N. F[21] 2285. Voir vol. III, Annexes.
[1369] Édouard Papet, 2004, *Op. Cit.*
[1370] A. N. F[21] 4496/1226. Paris, le 13 février 1884. « Rapport au ministre de l'Instruction Publique sur divers marbres antiques. » Voir vol. III, Annexes.

des cannelures ». Un dernier bloc, qui gardait sur une face des inscriptions aurait été recouvert de lierre en « laissant jouer les seules lettres qu'elles montrent encore[1371] ».

La notion de marbre annoncé comme *grec* ne paraît pas reposer sur des descriptions précises et scientifiques, mais semble davantage relever d'une comparaison d'opposition avec le blanc statuaire de Carrare.

Ainsi, de nombreux marbres d'aspects saccharoïdes ou de ton plus chaud pourraient avoir reçu la dénomination générique et parfois impropre de *marbre grec*. Ennio Visconti et Lange s'appliquèrent à donner des origines aux marbres antiques des sculptures et bas-reliefs[1372]. Le chimiste et minéralogiste Balthazar Georges Sage écrivit aux membres du Conseil du Muséum au sujet de quelques marbres qualifiés dans les notices de pentélique et Visconti échangea avec lui au Museum d'histoire naturelle, sur les différentes qualités et origines des roches[1373] comme il l'avait fait avec Déodat Gratet de Dolomieu au sujet de l'origine du marbre de l'*Apollon du Belvédère*[1374].

b) Le Saint-Béat comme substitut du Paros ?

Connues dès l'antiquité, les carrières de marbre des Pyrénées n'ont pas été exploitées de manière régulière au fil des siècles. La conquête, puis l'installation romaine légua ce qui est un des premiers témoignages d'extraction des carrières, le *Trophée* augustéen de Saint-Bertrand-de-Comminges, groupe sculpté en marbre de Saint-Béat[1375]. La montagne, sous la protection d'Erriape, divinité locale, livra un nombre assez important de blocs de petites tailles servant aux stèles des *marmorarii*, puis au IV^e^ siècle, des sarcophages historiés étaient produits comme ceux découverts près de l'église Saint-Just de Valcabrère. Au Moyen-Âge et jusqu'au XVI^e^ siècle, les veines les plus accessibles continuèrent d'être exploitées.

Durant le règne de Louis XIV et l'édification du château de Versailles, la politique royale et l'approvisionnement en marbres devint un sujet majeur de l'administration des

[1371] A. N. F[21] 4496/1226. *Ibidem*.
[1372] BnF, papiers de Visconti. NAF 5988 Catalogue antiques du Louvre II. DE nombreux folios de la main de Lange dénomment les marbres des sculptures. Voir vol. III, Annexes.
[1373] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 415^e^ séance, aujourd'hui 3 nivôse an 9 ». Voir vol. III, Annexes.
[1374] Gilles Montègre, *L'expertise artistique entre science et politique. Échanges et controverses autour de l'origine des marbres antiques entre Rome et Paris (1773-1818)* », *Genèses*, 2006/4 (n° 65), pp. 27-48
[1375] Trophée évoquant la victoire navale d'Auguste à Actium en 31 av. J.-C.. Daté vers 16 av. J.-C. Voir Guyon, Paillet, Schenck, *Les marbres blancs des Pyrénées* - Entretien d'Archéologie et d'Histoire, Saint-Bertrand-de-Comminges, Actes de la table ronde, 1993. Charles-Picard Gilbert, *Sur la composition et la date des trophées de Saint-Bertrand-de-Comminges* (*Lugdunum Convenarum*), In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 86^e^ année, n°1, 1942. pp. 8-17.

Bâtiments du Roi qui s'efforça d'ouvrir ou rouvrir les carrières du Midi de la France et des régions récemment conquises de Flandres et du Hainaut[1376]. Pour le marbre blanc de qualité statuaire, au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles, plusieurs missions de prospections, initiées par des sculpteurs ou par les directeurs des Bâtiments du Roi, donnèrent des résultats mitigés. Le duc d'Antin attendait beaucoup des carrières de Saint-Béat.

La carrière de Sost, à la fin de la première moitié du XVIII[e] siècle, procura un échantillon de marbre confié à Jean-Baptiste Pigalle qui sculpta, sans s'enthousiasmer des qualités de la pierre, le portrait en buste de la marquise de Pompadour[1377]. François Lucas, pour le *bas-relief des Ponts-Jumeaux* à Toulouse ne put l'utiliser en 1772 et en fit venir de Carrare[1378].

Les recherches et les déceptions se succédèrent mais en 1776-1777, on trouva à Louvie-Soubiron des veines d'une qualité présageant qu'enfin une exploitation de marbre statuaire pourrait suffire aux besoins du royaume. La Révolution française allait donner un nouvel élan aux exploitations des mines et carrières qui, régaliennes sous l'Ancien Régime, pourraient, avec la loi du 28 juillet 1791, se faire par initiatives privées[1379].

Durant la Restauration, l'action du gouvernement semblait vouloir donner au problème des marbres, une dimension patriotique dans cette quête d'autosuffisance[1380]. Les liens commerciaux étendus à l'Europe et les habitudes des sculpteurs en matière de marbre ne rendaient pas ces projets complètement réalisables. Le député de l'Oise Héricart de Thury ne réclamait pas la prohibition des marbres étrangers, mais une concurrence équitable entre fournisseurs étrangers et français, car, dans les années 1820, le marbre français ne représentait

---

[1376] Sophie Mouquin, *Les marbrier des Bâtiments du Roi. Organisation et réalisation*, in. Pascal Julien(dir.), *Marbres couronnés*, Presses Universitaires de Provence, 2013, Aix-Marseille Université, 2013, p. 203. Sur la question des marbres des Pyrénées, voir Geneviève Bresc-Bautier, *Les marbres des Pyrénées sous Louis XIV*, in. *Les marbres blancs des Pyrénées, approche scientifique et historique*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 1995, pp. 261-273. Pascal Julien, *Marbres couronnés. Couleurs de Versailles et carrières du royaume*, in. Pascal Julien, 2013, p. 13. Sophie Mouquin, *Versailles en ses marbres. Politique royale et marbriers du roi*, Arthéna, Paris, 2018, p. 463.

[1377] Jean-Baptiste Pigalle, *Buste de Mme de Pompadour*, vers 1748-1751, New-York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 49.7.70. Marion Boudon-Machuel et Fabienne Sartre, « « Le combat n'est point douteux, voici un bloc qui s'offre à vous servir » », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], | 2012, mis en ligne le 16 janvier 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/crcv/13631

[1378] Brigitte Bonin-Flint, *Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813)*. In: Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, Tome 106, N°205, 1994. Du commerce : l'urbanisme : Toulouse, XIIe-XIXe siècles. pp. 73-78.

[1379] A. N. F^{14} 4245 ; S.L.N.D., Document portant la devise du Comité de Salut public, carrières des Pyrénées dont celle de Sost référencées. Cette loi, peu précise, est revue par celle du 21 avril 1810 concernant mines, minières et carrières. Sont alors considérées comme carrières les sites renfermant ardoises, grès, pierres à bâtir et autre exploitées à ciel ouvert ou en galeries. Nul ne pouvait faire des recherches sur un terrain ne lui appartenant pas sans indemniser le propriétaire du sol et sans en référer à l'Administration des mines.

[1380] A. N. O^3 1414. Le comte de Forbin, de son côté, n'était pas convaincu par les marbres des Pyrénées et ne les considérait que comme un pis-aller pour les créations de ses contemporains. Voir aussi : Marie-Claude Chaudonneret. *L'état et les artistes. De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, Paris, 1999, p. 270.

qu'un cinquième du commerce et ne s'exportait pas[1381]. Une exception se fit au mois de mai 1824 où, pour une raison inexpliquée à ce jour, il fut demandé au nom du roi de Prusse à François Gérard, premier peintre du roi, des renseignements sur la carrière de Sost[1382].

En avril 1801, puis en septembre de la même année, Lange demanda au peintre Jean Suau de lui faire parvenir un morceau de marbre blanc « gros comme le poing à peu près et sans aucun travail seulement pour l'observer, d'une cave ou d'une carrière que nous devons avoir à Saint-Gaudens[1383] ». Lange assurait que l'architecte du Louvre Raymond l'avait utilisé dans les travaux de carrelage de l'archevêché de Toulouse et il se rappelait que son premier maître, le sculpteur François Lucas, connaissait les marbres des Pyrénées. Lange souhaitait être un des premiers sculpteurs de Paris à présenter ces marbres et ce n'est qu'avec le retour de la monarchie que des missionnaires furent envoyés pour rendre compte des sites d'extraction.

Jean-Baptiste Henraux, qui s'occupait sous l'Empire des approvisionnements en marbres italiens, est envoyé au printemps 1820 par le ministère de l'Intérieur en Italie. Sur sa route, il devait inspecter les Pyrénées pour y prendre connaissance de l'état des carrières de marbre qu'elles renfermaient[1384]. Henraux visita onze carrières et livra un rapport très complet sur les sites, les moyens d'extraction ainsi que sur le transport des blocs[1385]. En mai 1825, le comte de Cailleux, alors secrétaire général des musées royaux, est à son tour envoyé par le comte de Forbin pour une mission similaire : inspecter les carrières de Sost et de Saint-Béat afin de juger si ces marbres pouvaient « être employés avec avantage pour la statuaire » et ainsi concurrencer les carrières d'Italie[1386].

En octobre de l'année suivante, Lange rendait lui-aussi compte des ressources que pouvaient offrir les Pyrénées. Le comte de Chabrol, préfet du département de la Seine, avait demandé qu'un praticien se charge d'une étude et confirme ou non, en vue de commandes, les espérances en cette qualité de marbre. Lange, alors âgé de 71 ans se rendait aux carrières de Rapp, Sost et Saint-Béat et contemplait les sites sur lesquels il avait questionné son ami Suau vingt-cinq ans plus tôt[1387]. Le restaurateur du Louvre semblait – par calcul ?– particulièrement

[1381] Jean Dubarry de Lassale, *Utilisation des marbres*, Vial, Paris, 2005, p. 21.
[1382] A. N. F[13] 761/793. Dépôt des marbres.
[1383] Toulouse, musée Paul Dupuy, Correspondance Lange-Suau, n° inv. 676220. « Paris, 28 thermidor an 9 [16 avril 1801]. N° inv. 676222. « Paris, 3 vendémiaire an 10 [25 septembre 1801].
[1384] A. N. F[13] 760 pièce n°18. 1820.
[1385] A. N. F[13] 760 pièce n°234. 1820.
[1386] Ancien A.M.N. SF4/1, ancienne côte SM2A, « Mission de M. de Cailleux dans les Hautes-Pyrénées pour visiter les carrières de marbre. » A.L. ; SF4/1, ancienne côte SM2A, lettre du Vicomte de Larochefoucault, 14 mars 1825.
[1387] . A. N. F[13] 761/11 pour le compte rendu de Lange. D'autres personnalités se rendirent aux carrières des Pyrénées. On citera Puymaurin, qui livre son récit de voyage devant la Chambre des Députés le 11 avril 1826 et Alphonse de Gisors accueillit par le marbrier toulousain Jean Layerle-Capel en 1830. En 1836, Pierre-Jean David

apprécier les marbres des Pyrénées, en particulier ceux de Saint-Béat, Sost et Rapp qui fournissaient majoritairement des blocs de taille réduite aptes « aux greffes et petites restaurations[1388] ». Des trois carrières, Lange trouvait celle de Rapp comme ayant le plus d'analogie avec les qualités des marbres de Grèce. « J'observe le grain de ce marbre quoique semblable au Paros par sa cristallisation se travaille facilement, surtout après son extraction : il conserve des arêtes très vives quand il est travaillé par une main sûre et habituée aux grands principes matériels d'exécution.[1389] » Dans son rapport, Lange préconisait l'envoi aux carriers par les sculpteurs de *macchiete* qui permettraient l'épannelage au plus précis des blocs et ainsi de les réduire jusqu'à les percer, ce qui faciliterai les transports et allègerait les convois.

Le gestionnaire du dépôt des marbres Gaulle, qui avait ses propres théories sur les marbres, estimait que la couleur moins blanche et la matière moins translucide que ceux d'Italie apportait davantage d'harmonie avec les corps[1390]. Il privilégiait ces origines de marbre pour les restaurations des figures antiques. Le volume général des blocs tirés des carrières rendait aussi difficile leur utilisation pour des projets monumentaux. « Les blocs de la plus petite dimension ne peuvent être employés avec avantage que pour des restaurations et nullement pour la marbrerie. Leur petitesse, un défi difficile et l'irrégularité de leur forme occasionneraient un déchet bien onéreux, et les morceaux qui pourront fournir une tête, ou une autre partie dans une restauration ne fourniraient pas 3 ou 4 carreaux.[1391] » Le comte de Forbin confirmait que plusieurs travaux entrepris par Lange dans les ateliers du Louvre avaient assuré jusqu'à présent la supériorité des marbres de Sost et de Saint-Béat sur toutes les autres carrières de marbre blanc statuaire ouvertes dans les Pyrénées[1392].

Lors des attributions des blocs de marbre, le nom de Lange est récurrent et à plusieurs reprises, ses choix de blocs pour l'atelier des restaurations du Louvre, étaient mis en

---

se rend dans la chaîne pour voir les lieux où ont été extraits quelques blocs passés sous son ciseau. « Je suis allé visiter, à une demi lieu de Laruns, le village et la carrière de Louvie. La carrière me faisait de loin l'effet d'une blessure de la montagne. C'est une tâche d'argent. Les nuages lui font une ceinture, tandis que le sommet de la montagne va se perdre dans le ciel. N'est-ce pas une juste image du génie dont le front reste accessible tandis que les pieds touchent terre ? C'est au bas de la montagne que s'accrochent les habitations. Là se trouvent les mines à exploiter par des hommes auxquels les sommets de la montagne restent inaccessibles, comme les hautes pentes du génie […]. » Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878, p.341.

[1388] A. N. F[13] 754 pièce n°112

[1389] A. N. F[13] 761/11 « Paris, ce 20 octobre 1826. Bernard Lange, statuaire du Musée Royal. »

[1390] A. N. F[13] 765/16. Le sculpteur Gaulle soumit à Héricart de Thury une opinion qui laissa son lecteur perplexe. Il proposait qu'on exploita de préférence les carrières exposées au sud car leur surface, moins boisée, était moins sujette « à recevoir des infiltrations pénétrantes telles que celles produites par des minéraux ou des décompositions végétales. […] Note : On sait assez comment l'acide du chêne tache le marbre profondément. Les feuilles décomposées par l'eau pourraient par l'infiltration gâter une carrière. »

[1391] A. N. F[13] 765/20. Paris, le 29 septembre [1824]. Lettre de Gaulle à Héricart de Thury.

[1392] A. N. F[13] 764. Rapport de Gaulle, Paris, 24 novembre 1824.

concurrence avec ceux d'autres sculpteurs, comme en 1821 pour la figure de *Henri IV enfant* par Bosio[1393].

Le projet de la colossale fontaine de l'Éléphant, dessinée par l'architecte Jean-Antoine Alavoine, qui devait être fondue avec les canons pris en Espagne et installée place de la Bastille en remplacement de sa maquette grandeur nature placée sur un soubassement de marbre avorta. Malgré tout, les modèles de 14 bas-reliefs avaient été définis en 1823. Héricart de Thury proposa alors au ministre de l'Intérieur qu'un marché soit passé avec la compagnie Laffont-Villiers exploitante des carrières de Sost pour réaliser ces sculptures[1394]. Le projet, comme tous les autres, ne vit pas le jour malgré l'avancement certain des travaux des sculpteurs[1395]. Alavoine était l'auteur du piédestal de la statue de *Louis XIV* installée place des Victoires, réalisé en marbre des Pyrénées avec des blocs que Lange convoitait peut-être pour le nouveau piédestal de la *Diane* de Versailles[1396]. En 1821, deux blocs de marbre des Pyrénées étaient destinés à la restauration des statues antiques du Louvre[1397]. L'année suivante, Lange enregistrait des paiements pour les sciages de marbre bleu turquin destiné au socle d'un vase en marbre des Pyrénées[1398].

Julia Domna[1399], dont les mains restaurées par Lange ont les mêmes dessins que celles de la *Junon Richelieu*[1400] ; le *Lion* Halgan[1401] , le *Silène ivre*[1402] ou l'*Apollon* de Nîmes[1403] sont des antiques dont les marbres utilisés pour compléter les fragments antiques ont de fortes similitudes avec les blancs statuaires tirés de Saint-Béat, Sost et Rapp.

Si les dates des restaurations correspondent aux livraisons de blocs de marbre des Pyrénées dans les ateliers du Louvre, seules des analyses géologiques et chimiques pourront confirmer ces origines. Ces marbres seront peu à peu délaissés comme matériaux de restauration bien que Léon Falconnier ait encore reçu des blocs de marbre de Saint-Béat pour ce type de

[1393] Pau, musée des Beaux-Arts, n° inv.864 1.1. A. N. F^{13} 765. Paris, le 24 août 1821 Lettre du Chevalier J. Lafolie, conservateur des Monuments au Comte de Forbin. A. N. F^{13} 765. 2818. Paris, le 15 octobre 1823 « Lettre d'Héricart de Thury à M. Prévost Jr. et Cie [retard de livraison].

[1394] A. N. F^{13} 756/406 Paris, le 23 avril 1823 « Par le même motif, je remet à cette époque à vous présenter, Monseigneur, le travail que d'après vos ordres j'ai proposé par des marbres français, avec mon avis sur les offres qui viennent d'être renouvelées au nom de la compagnie Laffont-Villiers de Toulouse […] »

[1395] Ancien A.M. N. N/6 ; Un document fait état d'une commande de bas-relief exécuté par Bernard Lange.

[1396] A. N. F^{21} 1403. Ancien A. M. N. S^{16} mars 1824, carrière de Saint-Béat, *Diane*.

[1397] A. N. F^{21} 571. Lettre du ministère de l'Intérieur aux commissaires des monuments. Paris, le 4 octobre 1821. Seulement pour des socles ? Les blocs sont destinés à la Salle des Séances et à la Salle de Melpomène.

[1398] A. N. O^{3} 1408. Note de paiement pour frais de l'atelier, note signée Lange et Forbin 29 avril 1822. Il peut s'agir de la copie du *Vase aux masques* antique, n° inv. MR1653 ?

[1399] Voir vol. II, Corpus p. 372

[1400] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 248. Voir *Junon*, vol. II, Corpus, p. 272

[1401] Voir vol. II, Corpus p. 378.

[1402] Voir vol. II, Corpus p. 328.

[1403] Voir vol. II, Corpus p. 353.

travaux, en même temps que pour son *Caïn maudit* en 1852[1404]. Les commandes publiques privilégieront régulièrement au XIX[e] siècle, le marbre statuaire français. Les sculptures des années 1820 installées dans le jardin des Tuileries à Paris ou les bas-reliefs de l'hémicycle de l'Assemblée nationale par Jean-Baptiste Louis Roman en sont des exemples quand l'*Ugolin et ses fils*[1405] de Carpeaux demeure l'œuvre la plus puissante, prouvant la qualité des marbres des Pyrénées dont trop peu de grands blocs purent être tirés des montagnes, ce qui rendit impossible le rêve d'un Carrare ou d'un Paros à Saint-Béat.

[1404] A. N. F[21] 477 Inventaire des marbres statuaires, 1852-1853. *Caïn maudit*, marbre terminé en 1853, déposé à Auxerre, parc de l'Arbre-Sec, n° inv. non porté à notre connaissance.
[1405] New-York, Metropolitan Museum of Arts, n° inv. 67.250. Exemplaire sculpté entre 1865 et 1867. Bloc de marbre offert par Stéphane Dervillé, propriétaire de la carrière de Saint-Béat.

C. L'économie et le marché de la restauration

1) Le modèle italien des ateliers privés, les commandes privées à Paris

a) Ateliers de sculpture à Rome

La liste des grands collectionneurs des XVIII[e] et XIX[e] siècles est composée d'une écrasante majorité par des personnes nobles et fortunées. Ceux-ci, même s'ils étaient tous amateurs, n'avaient pas systématiquement – à l'exception du comte de Caylus et du duc de Luynes – des connaissances étendues et précises des pièces collectées. Nombre d'entre eux faisaient appel à des intermédiaires pour les guider lors de leurs achats de sculptures ou d'objets de fouille à Rome.

Le *Diario Ordinario*, publié chaque samedi à Rome et qui diffusait les informations des États pontificaux, indiquait qu'en 1777, Rome comptait 84 ateliers de sculpteurs[1406]. La plupart des artistes étaient installés dans la zone du Campo Marzio. Au début des années 1780, de nombreux statuaires, plus ou moins célèbres, y élisaient domicile.

Antonio d'Este habitait 296 via del Babuino verso il Corso, Giovanni Pierantoni, Strada Orsina ; au Palazzo Rondannini logeait Giovanni Crozati scultore. Corso verso Ripetta était Agostino Penna voisin du peintre Américain Franco Cadet [1407] qui vivait au-dessus de l'appartement de l'archéologue et marchand Thomas Jenkins.

Ces derniers avaient à leur tour comme voisins en 1787, l'énigmatique et déjà cité « Monsieur Suau Francese Protest[e] Scultore[1408] » alors âgé de 32 ans. Nous savons par sa correspondance que Lange, catholique, se dissimulait parfois des artistes rivaux ou trop curieux à son goût.

En l'état de nos recherches, nous n'avons pas trouvé de trace d'un sculpteur français nommé Suau et qui aurait résidé à Rome. Jean Suau, peintre, ne voyagea pas à Rome. Lange, né en 1754, osa-t-il prendre le risque de se faire passer pour protestant sachant les obstacles qui en découlaient pour un artiste ?

[1406] Piva, *Restituire l'antichità*, Rome 2007.

[1407] Agostino Penna, Rome, Archivio Vicariato. Stato Delle Anime, N°26 Santa Maria del Popolo 1781-1786. Franco Cadet, Rome, Archivio Vicariato. Stati d'Anime Santa Maria del Popolo 1787-1791 « Corso verso Rippetta Primo et secondo Piano Sig. Tomaso Jenkins Inglese… Protestante – 63 Sig Anna Maria Jenkins… Nipore… 30. Alto Mezzanino Sig Franco Cadet… Americano Pitt… 40 »

[1408] Rome, Archivio Vicariato. Stati d'Anime Santa Maria del Popolo 1787-1791 1787 Corso verso Ripetta.

À la fin du XVIII[e] siècle d'autres étrangers s'installèrent dans les environs. Les Anglais John Deare Piazza Barberini, John Flaxmann Vicolo des Maroniti, Canova Via delle Colonette et Thorvaldsen via del Babbuino 119 puis Piazza Barberini. Jusqu'aux années 1850, les emplacements des ateliers demeurent dans les mêmes zones. Dans ce climat culturel propice, cette communauté d'artistes et d'amateurs venue de toute l'Europe formait un véritable creuset de savoirs et de nombreux échanges transnationaux s'opéraient, tels ceux de Lange avec la communauté des artistes allemands.

En 1793, après l'assassinat de Bassville et le départ des Français, 63 ateliers de sculpteurs étaient recensés dans le centre de Rome. Ceux-ci, parfois importants comme celui de Cavaceppi, impliquaient des ouvriers, des salaires et donc que l'artiste ait une certaine réputation et de nombreuses commandes. Plus le XVIII[e] siècle avançait, jusqu'à la crise des dernières années du siècle, plus la restauration, la copie et la vente des sculptures antiques devenaient un moyen de retombées fiables et constantes pour les sculpteurs[1409]. Les expositions privées étaient fréquentes et les restaurateurs, à l'instar de Giovanni Pierantoni auquel l'*Antinoüs Braschi*[1410] avait été confié par Gavin Hamilton, ouvraient leurs ateliers aux artistes venus observer la préparation des modèles[1411].

Les sculpteurs français passés par Rome connaissaient les techniques de restauration des sculptures. La décision du comte de Choiseul-Gouffier de faire restaurer ses marbres en Italie semblait donc symptomatique : en plus d'être sur la route de son retour, Rome était le lieu où les restaurations des sculptures antiques se faisaient par les meilleurs spécialistes et les coûts pouvaient être négociés du fait de la concentration et de la concurrence des ateliers.

Vingt années plus tard, Denon annonçait fièrement, à propos de deux vasques de granit rouge provenant des Thermes de Dioclétien mis en vente à Rome par Lethiers et Bocchini et qui étaient à « repiquer et polir » pour 1 400 Francs en plus de leur prix de vente, que les « matières dures » se travaillaient désormais à Paris « avec succès et peut-être à meilleur prix qu'à Rome[1412] ». Durant ces années, le travail des restaurateurs du Louvre, qui disposaient d'un atelier organisé, s'était considérablement développé et l'institution attirait désormais des

[1409] Daniela Gallo, *In the Shadow of the Star. Career strategies of sculptors in Rome in the Age of Canova (c. 1780-1820),* in. Tomas Macsotay (éd.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, p. 117

[1410] Rome, musées du Vatican, n° inv. 256.

[1411] Chiara Piva, *Restoring and Making Sculptures in Eighteenth*-Century Rome. *A Shared Practice*, Tomas Macsotay (éd.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, p.34

[1412] Voir vol. II, Corpus, p. 533. A. N. O^2 844 Lettre du 25/02/1811. « Le directeur général du musée Napoléon à M. l'intendant général de la Maison de l'Empereur. Placées à cette époque sur la terrasse, devant le casin de la Villa Negroni. La première de 10 pieds 3 pouces sur 5 pieds 1 pouce. La seconde de 9 pieds sur 3pieds 3 pouces. L'une est brisée, l'autre anciennement réparé. Restauration 1400 francs. Non achetées, non localisées. À Berlin ?

sculpteurs d'Italie pour répondre à ses besoins. Les experts et marchands italiens sollicitaient Denon, car il représentait une des rares clientèles à même de pouvoir débourser d'énormes sommes comme cela avait été fait en 1807 pour l'achat de la collection Borghèse. En 1812, le marbrier Alexandre dell'Oste et le sculpteur Antonio Franzoni, dont l'atelier était à Rome via della Purification[1413] – déjà auteur de restaurations de *trônes* sous la direction d'Ennio Visconti[1414] – proposaient l'achat de trois sculptures antiques appartenant au duc Braschi : un *Antinoüs* sous la forme de Bacchus, ayant 12 pieds de hauteur, une Vénus et une statue représentant un « vieux Berger, manquant de sa tête ; d'un bon ciseau, antique » pour un total de 221 756 Franc[1415]. Ennio Visconti, questionné par Denon, estimait que l'*Antinoüs Braschi*[1416], sculpture « plus forte que celle de S. M. par M. Canova » était digne du Musée Napoléon, mais exposait, dans une annonce qui préfigurait le *Jupiter Olympien* de Quatremère publié en 1815, que la négociation pouvait être abaissée à 120 000 Fr. « La statue a beaucoup de restauration entre autres toute la draperie qui autrefois avait été de bronze doré à l'imitation des colosses d'ivoire et d'or usitée par les Grecs. On l'a restitué en marbre au lieu de la rétablir comme elle était.[1417] » Malgré le vœu de Denon, les marbres ne furent pas achetés.

b) Paris, seconde capitale des restaurateurs

Si les restaurateurs de sculpture manquaient à la fin de l'Ancien Régime, il n'en était pas de même pour les restaurateurs de peinture qui, selon les *Almanachs du commerce* postérieurs à la Révolution, étaient une quinzaine au début du XIX^{e} siècle à Paris[1418]. Comme pour les sculpteurs, l'activité était bien souvent annexe au commerce ou à la production de tableaux, mais celle-ci se pratiquait davantage en réseau autour du Louvre dans les années 1750, puis vers Saint-Germain-des-Prés durant le premier quart du XIX^{e} siècle. La clientèle des restaurateurs de tableaux était aussi bien privée que muséale. Les peintres François-Toussaint

[1413] Chiara Piva, 2017, p. 48.
[1414] Daniela Gallo, *Les antiques au Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvre*, 1999, p. 185, note n°40. Franzoni restaura aussi grand relief du musée Pio-Clementino, n° inv. 2747. Travailla-t-il aussi en France ? A. N. F^{21} 4496/2189 Paris, le 4 octobre 1893 Lettre du ministre des Travaux Publics au ministre des B.-A. Ordre donné pour que des statues « provenant des réserves des musées nationaux soient mises sur des piédestaux vides dans le parc de Versailles. » 1 *faune au chevreau* par Franzoni [?] [4.44 provient de Fontainebleau ?]. Réparations faites avant installation. Cinq statues demandées. Cf. A.N. F^{21} 4496/2158. Autorisation donnée le 23 octobre. Pierre de Nolhac choisit au Louvre les œuvres.
[1415] A. N. O^{2} 844 « Objets d'art appartenant au Duc de Braschi que ce dernier propose de céder à la France. […] Rome, le 7 janvier 1812 […] »
[1416] Rome, Musée Pio-Clementino, n° inv. 256.
[1417] BnF, papiers de Visconti. NAF 5973, Inscriptions et notes, Fol.112. Voir vol. III, Annexes.
[1418] Noémie Étienne, *La restauration des peintures à Paris (1750–1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, PUR, collection Art et société, Rennes, 2011, p.24.

Hacquin et Mathias-Barthélémy Röser furent associés, à la suite de l'affaire Marin[1419] et des travaux de l'Assemblée durant l'an VI, au projet de l'école de restauration en tant que professeurs[1420]. Le premier l'était pour enseigner l'enlevage et le rentoilage des tableaux et le second pour nettoyer et restaurer la peinture[1421].

Durant ces années, le peintre Jean-Marie Hooghostoël ou le médecin Leroy originaire de Dunkerque expérimentèrent divers procédés de restauration et nettoyage des couches picturales[1422]. Les vernis étaient parfois réalisés avec du copal ou de l'ambre dont la surface se teintait après peu d'années. Le peintre et chimiste Jean François Léonor Mérimée rapporta que Leroy, « par une suite d'expérience » avait découvert un vernis qui permettait aux tableaux d'être lavés sans que leur transparence n'en soit altérée[1423]. Son expérimentation dura deux années et les tableaux vernis selon cette manière, d'abord ne se colorèrent pas. La recette de Leroy était cependant trop dure et se colorait finalement trop selon Mérimée. Le principe consistait alors à frotter le tableau avec de l'huile de lin, mêlée avec une égale proportion d'essence de térébenthine, rendue plus siccative par la litharge[1424]. Vers 1810, Mérimée rappelait qu'en messidor an 2, un concours pour la restauration des tableaux du Muséum Central avait été instauré sans finalement avoir lieu. À l'époque, les meilleurs artistes avaient été appelés pour que « les tableaux ne se perdent dans la poussière[1425] ». Il relança l'idée d'un concours, car selon lui, les progrès de la chimie étaient importants et rendaient plus rapides les travaux et résultats des restaurateurs.

Le peintre lançait l'idée assez novatrice que « pour éclairer l'âge à venir sur les fautes, qui, malgré nos précautions pourront nous échapper », il conviendrait que tous les procédés employés à la restauration de tableaux fussent précisément décrits et consignés sur un registre qui contiendrait l'état du tableaux, le procédé et le nom du restaurateur avant qu'une publication décrive toutes les connaissances et techniques acquises en matière de restauration. En complément, des chimistes seraient chargés de recherches sur les moyens de perfectionner l'art

[1419] Noémie Étienne, 2011, pp. 226-230.
[1420] A. N. F^{21} 570 « Rapport de la commission nommée par l'assemblée du 11 nivôse an 6 pour examiner les questions suivantes : la restauration des ouvrages de peinture est-elle utile ou nuisible? Ensuite, questions de techniques de restauration. Une restauration doit-elle être confiée à un peintre selon que son style se rapproche de l'œuvre restaurée ? »
[1421] A. N. F^{21} 570 « Le 18 ventôse an 9 […] L'administration du musée central des arts au ministre de l'intérieur.»
[1422] A. N. F^{21} 570. Nouveau procédé de restauration du au citoyen Leroy, médecin à Dunkerque proposé aux administrateurs du Musée Central des Arts. Sans réponse.
[1423] A. N. F^{21} 570. « Rapport fait au Ministre de l'Intérieur par le Citoyen Mérimée sur un nouveau procédé de restauration de tableaux découvert par le Citoyen Le Roy, médecin à Dunkerque. » Sans date.
[1424] A. N. F^{21} 570. *Ibidem.*
[1425] A. N. F^{21} 570. « Paris le 14 thermidor l'an deuxième de la République française une et indivisible le conservatoire du muséum des arts aux membres composant la commission de l'instruction publique.

de la restauration des tableaux. « [N]'oublions pas que nous sommes responsables envers la postérité du dépôt précieux que la providence a réuni dans nos mains et sans doute pour qu'il fût mieux conservé[1426]. »

Un autre restaurateur ayant travaillé dans les ateliers du Louvre jusqu'à la chute de l'Empire était Robert Picault, membre du conservatoire du Muséum des Arts[1427]. Il réalisa, avec Fragonard et Dardelle, l'inventaire des tableaux et sculptures pris à Versailles en l'an III[1428] et celui des possessions du duc de Penthièvre à Châteauneuf-sur-Loire où il sélectionna une petite *Junon*[1429] exposée dès 1800 dans la Salle de l'Apollon et une seconde tête de marbre blanc de la déesse. « Cette tête d'une beauté rare est antique et très peu mutilée […] sur un pied douche bleu » avait disparu du Louvre en 1815[1430].

Aurait-elle pu avoir être volée par Picault comme il l'avait fait d'un bâton de maréchal en or et vermeil en 1796[1431] ?

Le peintre et graveur Jean-Jacques Lagrenée, qui s'était particulièrement intéressé aux fouilles d'Herculanum et de Pompéi lors de son séjour en Italie entre 1765 et 1769, avait été nommé directeur de la manufacture de Sèvres par le comte d'Angiviller en 1785[1432]. Lagrenée participa de manière épisodique aux restaurations des vases et coupes saisies à Rome en vertu du Traité de Tolentino. En mars 1802, pour les restaurations des vases *Étrusques* de la bibliothèque Vaticane arrivés au Louvre à « l'état de débris car mal encaissés », Lagrenée réclamait 200 Francs par vase et 500 Francs pour chacun des douze « autres vases encore plus écrasés[1433] » les « plus grands et les plus capitaux qu'on connaisse […] connus de tous les savants de l'Europe par la description qui a été imprimée à Rome[1434] ». Vers 1799, Les

[1426] A. N. F[21] 570. « Mémoire sur la restauration des tableaux du Musée Central des Arts ». Sans date, signé Mérimée.
[1427] A. N. F[21] 569 Musée du Louvre An II 1814. « Décret de la Convention Nationale n°2071 du 27[e] jour de Nivôse, an second de la République Française une et indivisible qui établit un conservatoire pour la garde du Muséum ». A. N. F[17] 1059 Picault rédige en 1793 ses « Observation de Picault artiste restaurateur de tableaux à ses concitoyens sur les tableaux de la république. 1793. »
[1428] A. N. 20150040/13« Département de Seine et Oise District de Versailles. Inventaire des principaux tableaux déposés au Museum de Versailles provenant de la liste civile, par les citoyens Fragonard, Dardelle et Picault, le 10 frimaire l'an 3[eme] de la République[30 novembre 1794]. »
[1429] La statuette représenterait en réalité *Hygie*. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 247.
[1430]A. N. F[17] 1197/2 « Inventaire des Desseins, Bronzes, marbres et terres cuites qui sont au Ci-devant Château de Châteauneuf Sur Loire Provenant de la Maison Penthièvre. […] Picault, 30 thermidor an 2 [17 août 1794]» Martinez, *Inventaire de 1810*, n° 575 ?
[1431] A. N. F[21] 569 Lettre du Ministre de la Police générale de la République au Ministre de l'Intérieur. Le 21 brumaire 1796 [11 novembre 1796].
[1432] Nathalie Balcar et Yannick Vandenberghe, *Lagrenée restaurateur et ses contemporains. Autopsie d'un savoir-faire*, in. Brigitte Bourgeois et Martine Denoyelle (dir.), *L'Europe du vase antique, collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII[e] et XIX[e] s.*, PUR, 2013, pp. 139-150.
[1433] A. N. F[21] 570. Plaquette n°3 p. 9. Le 28 ventôse an 10 [19 mars 1802]. « Lagrenée, peintre se charge de cette restauration depuis 18 mois. »
[1434] A. N. F[21] 570. Dossier Restauration de vases Étrusques. Mémoire signé Foubert et Lavallée, non daté, an 7 ?

administrateurs Foubert et Lavallée constataient que plusieurs vases provenant de la bibliothèque du Vatican avaient été « emballés avec si peu de soins qu'ils arrivèrent tout en débris » à Paris. Ils s'enthousiasmaient des succès de ces opérations de restauration très minutieuses qui durèrent près de dix-huit mois pour un coût jugé bien raisonnable[1435]. Ce témoignage nous laisse comprendre que ces pièces, probablement déjà restaurées après leurs découvertes, et dont faisait partie le *cratère à volutes* du Louvre attribué au Peintre des Niobides, n'étaient plus que fragments et que leur présence dans les salles du Musée Central étaient fortement souhaitée par les administrateurs[1436].

Dans un autre registre et dans des proportions immenses, les collections de vases accumulées par le marquis Giampietro Campana entre 1815 et sa faillite en 1857, nécessitèrent, de la part de leur propriétaire l'organisation, à Rome, d'un véritable atelier de remontage auquel participa Enrico Pennelli et qui donna lieu à des raccourcis et falsifications[1437].

c) Sculpteurs

Ainsi, la plupart des sculptures antiques importées d'Italie avaient été restaurées avant d'être transportées en France et seuls Girardon, Adam et quelques-autres sculpteurs de Versailles avaient travaillé aux restaurations ou à de plus simples réparations de sculptures antiques. La demande était faible et ne nécessitait donc pas de spécialistes, bien que ce type d'intervention puisse être ponctuellement demandée durant l'Ancien Régime. La Révolution, avec les saisies des biens de la Couronne et ceux des émigrés destinés à composer les noyaux des futurs musées, révéla que beaucoup de sculptures, antiques et modernes installées dans les parcs, jardins et façades de châteaux, étaient délabrées. Afin de financer les restaurations et les travaux du Musée Central, les ventes de « bijoux inutiles à l'art et à l'instruction[1438] » rapportèrent 34 000 Francs en août 1798 et complétèrent les ventes des meubles des résidences royales comme ceux du boudoir Turc de Marie-Antoinette à Fontainebleau jugés trop fastueux[1439].

[1435] A. N. F[21] 570. *Ibidem.*

[1436] Paris, musée du Louvre, n° inv. G 343.

[1437] Delphine Burlot, *Peintures romaines antiques, restauration et falsification, CeROArt* [En ligne], HS | 2013, mis en ligne le 09 février 2013. Gianpaolo Nadalini, *Enrico Pennelli : la trajectoire d'un restaurateur de vases étrusques du XIX^e s.*, in. Brigitte Bourgeois et Martine Denoyelle (dir.), 2013, pp. 185-199.

[1438] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1^er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 166^e séance aujourd'hui, trois fructidor an 6 de la République française [20 août 1798]. »

[1439] A. N. F[17] 1269 « Liberté égalité, le 30 prairial an 2^e [16 juin 1794] Rapport fait à la commission temporaire des arts par le citoyen Bonvoisin, l'un de ses membres sur la mission dont elle l'avait chargé par son arrêté du 15

Peut-être durant son séjour à Palerme entre 1789 et 1793, Léon Dufourny, qui sera par la suite nommé commissaire du gouvernement pour recueillir les objets d'arts en Italie, recueillit une sculpture antique en marbre figurant *Minerve* qu'il conservera dans ses collections jusqu'à son décés. Le catalogue de vente rédigé en 1819 par Dubois mentionne au n°49 que la statue trouvée près de la ville de Palerme « avoit éprouvé quelques dégradations, qui ont été très-heureusement réparées par Lange, statuaire d'un mérite connu chargé de la restauration des antiques du muséum royal[1440] ». La statue intègrera finalement les collections du Louvre à l'issue de la vente et la restauration aura certainement été faite durant les premières années de l'Empire, à une époque où les proches de Bonaparte sollicitaient aussi les employés de l'atelier des restaurations des antiques[1441]. Les saisies napoléoniennes et la constitution de nouvelles collections privées d'œuvres d'art importées e nécessita la venue à Paris – outre de Lange chassé de Rome – de sculpteurs spécialisés à Paris. Rome demeurait le centre majeur des études antiquaires et attirait au début du XIX[e] siècle nombre d'artistes européens tels Bertel Thorvaldsen ou Carl Jacob Steinhäuser avant que Paris n'assure sa prédominance comme capitale des arts et des lettres durant la seconde moitié du siècle[1442].

En 1802, le sculpteur Jean-Joseph Espercieux – proche de Lange avec qui il signa une tribune sur le nu en 1804[1443] et qui se rendit vers 1805 dans les Pyrénées pour rechercher des marbres statuaires et de couleur[1444] – est sollicité par Lucien Bonaparte, alors sénateur, pour réparer quelques figures antiques certainement destinées à meubler l'hôtel de Brienne acheté la même année. Pour cela, Denon obtint de Lenoir qu'il lui accorde un atelier au musée des monuments français[1445].

La même année, Lange était lui-aussi sollicité par Lucien Bonaparte pour la restauration d'une statue antique non identifiée. Selon le sculpteur, il avait été approché par le frère du Premier Consul, car il travaillait dans les ateliers du Musée Central et réclamait l'aide de deux

prairial, tant à Fontainebleau qu'aux districts qui sont sur la route, accompagné en vertu du même arrêté des citoyens Thibaudot […] Bourdon Expert […] Sellier, marbrier. […] »

[1440] *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes, émaux et terres émaillées ; vitraux peints, etc., etc. qui composent l'une des collections d'objets d'art, formées par feu M. Léon Dufourny,... . Par L. J. J. Dubois*, Petit-Cuenot, 1819, n°49.

[1441] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 332. Froehner, 1869, *Athénée de Palerme*, n°117 p. 148.

[1442] Voir vol. II, Corpus, p. 520. *Éros Farnèse-Steinhäuser.*

[1443] *Journal des Arts, des sciences et de Littérature*. 5[e] année, 4[e] trimestre, n° 347 du 25 floréal an 12 [15 mai 1804]. « Les artistes soussignés au cit. Denon, Directeur général des Musées. Paris, 12 floréal an 12 [2 mai 1804] », pp. 245-247

[1444] A. N. F[17] 754/161 et 162. Paris, le 4 mars 1825, lettre signée Espercieux. « Je dois vous faire savoir que du temps du Directoire, j'entendis parler de ce marbre pour la première fois. »

[1445] Dupuy, Le Masne de Chermot, Williamson, 1999, pièce n°181 [11 juillet 1803]. Denon au citoyen Lenoir.

jeunes gens de l'atelier pour le seconder dans cette tâche[1446]. Les traitements des artistes employés aux restaurations étaient aléatoires. Six mois de retard de salaire étaient fréquents et la totalité des traitements de l'an 8 était encore dû à Lange en floréal an 10, ce qui poussa le sculpteur et certains praticiens à rechercher d'autres moyens de subsistance[1447]. La demande de congés de Lange poussa les administrateurs du musée à réagir, ceux-ci craignant une absence prolongée qui retarderait fortement l'installation des sculptures dans les salles du musée. Foubert et Lavallée tentèrent de défendre Lange qui, à la différence de Giosi, était payé à la journée et ils alertèrent l'administration du musée qu'elle « ne pourrait le remplacer si, forcé par le besoin, il venait à abandonner ses travaux », avant de relativiser en une formule qui donnait la pleine mesure du faible volume, à Paris, des restaurations d'antiques en dehors du Louvre : « Pour 200 tableaux qui seront à réparer, il ne se trouvera pas un buste antique à rétablir[1448]. »

Les restaurations de sculptures antiques, pour les particuliers, étaient donc rares et recherchées à Paris par les artistes capables de les réaliser en ce début de XIX^{e} siècle. Lange, fier de cette commande, l'annonçait à son ami Jean Suau :

> « Je n'ai pas eu le temps de préparer quelque chose pour toi ayant été extrêmement occupé à restaurer un Amour antique, répétition de celui de Praxitèle pour Lucien Bonaparte, qui m'a beaucoup occupé. Dans un autre temps, je ferai un second modèle drapé de la même grandeur avec les corrections que je croirai avantageuses, avant de l'exécuter en grand et je te réserverai un de ces plâtres.[1449] »

En septembre 1803, Murat, de retour de la République cisalpine pour être nommé gouverneur de Paris, avait sollicité Giosi pour la restauration de trois statues et groupes antiques. Afin de réaliser sa mission, Giosi demandait à Denon une avance de 1 000 Francs nécessaires à l'achat des bronzes nécessaires pour supporter et goujonner « ces figures mutilées[1450] ». Le directeur du musée Napoléon annonçait à Murat, en février 1804, que Giosi avait achevé pour 2 000 Francs les restaurations dans les ateliers du Louvre afin de meubler la résidence du futur maréchal d'Empire à Villiers-la-Garenne[1451].

[1446] A. N. 20150497/112 Lettre de Lange, Restauration d'une statue antique pour Lucien Bonaparte, 23 fructidor an 8 [10 septembre 1800]. »

[1447] A. N. F^{21} 570 « Le 16 Floréal an 10 [6 mai 1802]. L'administration du musée central des arts au ministre de l'intérieur, Paris le 16 floréal an 10. » Signé Foubert et Lavallée.

[1448] A. N. F^{21} 570 « Le 16 Floréal an 10 [6 mai 1802]. »

[1449] Voir vol. II, Corpus p. 79. Toulouse, musée Paul Dupuy. Correspondance Lange-Suau, lettre du 8 brumaire an 9 [30 octobre 1802]. N° inv. 67-62-26.

[1450] Voir vol. II, Corpus p. 91. Pour deux vases en marbre, copies d'antiques, voir Compiègne, coll. Murat, sans n° inv. A. N. 20150497/112 Paris, le 5 Vendémiaire An XII [28 septembre 1803], Lettre de Mariano au citoyen Denon, directeur Général du Musée Napoléon.

[1451] Anne-Marie Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermot, Elaine Williamson, 1999, pièce n°338, 19 pluviôse an 12 [9 février 1804] « Le directeur général du musée Napoléon au général Murat, gouverneur de la ville de Paris. »

Douze années plus tard, en septembre 1815, quelques jours avant la formation de la Sainte-Alliance et alors que Paris était occupé par les troupes coalisées, Lange à qui ses moyens d'existence avaient été « totalement enlevés, et pour surcroît chargé d'imposition de logement et de nourriture de deux prussiens », écrivait à Suau qu'il s'occupait « à faire une petite restauration d'un bas-relief antique appartenant à un seigneur polonais, lequel [lui donnait] quelques espérances[1452] » tout en attendant des réponses d'un certain M. Seymour – qui pourrait être le marquis d'Hertford Sir Francis Seymour-Conway – pour des commandes ou des achats aujourd'hui inconnus[1453].

Le sculpteur Louis-Pierre Deseine, élève de Guillaume Coustou puis d'Augustin Pajou, obtint le prix de Rome en 1780 et devint membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1791[1454]. En 1793, « dépouillé de son atelier », il demanda à servir comme garde de la Salle des antiques du Louvre et annonçait que si « plusieurs de ces objets ont besoin de restaurations, je pense qu'on peut me croire capable de m'en charger[1455]. » Dans la même lettre, Deseine rappelait le *Zénon* exécuté à Rome qui lui avait permis d'être reçu académicien[1456]. Fidèle aux Bourbons sous la Révolution et l'Empire il avait comme principal mécène Louis Joseph de Bourbon-Condé. À partir de 1802, Deseine qui menait essentiellement une carrière répondant à des commandes, travailla aux restaurations des sculptures de Notre-Dame de Paris. Le tombeau du comte d'Harcourt par Jean-Baptiste Pigalle, la *Pietà* de Nicolas Coustou, déplacés au Musée des Monuments français et dont les membres des personnages étaient brisés, furent restaurés par ses soins[1457].

[1452] Toulouse, musée Paul Dupuy. Correspondance Lange-Suau, lettre du 18 septembre 1815. N° inv. 67-62-58. Bas-relief non localisé.

[1453] Nous n'avons pas trouvé de sculpture pouvant être attribuées à Lange à la Wallace Collection dont Francis Seymour-Conway est le premier collectionneur. Pierre-Théodore Suau écrivait en janvier 1811 : « La figure de *Bacchus* de M. Lange a de 2 pieds et demi à trois pieds. Le *printemps* est de la même grandeur, ce sont deux pendants ; ces deux figures passeront sans doute un jour en Angleterre, c'est une perte que feront alors les arts français ; je ne désire pas l'approche de ce moment. » Toulouse, musée Paul Dupuy. Correspondance Lange-Suau, lettre du 16 janvier 1811, n° inv.67-62-97. [*Bacchus,* Salon de Paris, 1810, localisation inconnue. *Flore*, plâtre, Salon de Paris 1810, localisation inconnue. *Le Printemps,* esquisse pour une statue, plâtre, Salon de Paris de 1810, localisation inconnue.]

[1454] Deseine est à Rome en 1781. A. N. O^1 1947. Comptes de l'Académie de France à Rome, 1722-1760 « Mémoire des dépenses faites pour l'Académie de France à Rome et des pensionnaires du roi pendant le mois de décembre 1781 […] Pour avoir fait restaurer *Les Lutteurs, la jambe du cheval de Marc-Aurèle* et quelques doigts cassés à différentes figures. 2 Écus. Donné au Muséum du Vatican pour les sieurs Segla Baccarie Trouard qui ont travaillé. 2 Écus Donné pour leur avoir porté à dîner pendant qu'ils y ont travaillé. 1 Écu. Donné pour avoir fait apprêté de la terre à modeler pour le sieur Deseine. »

[1455] Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, CTHS, 2013, p. 487.

[1456] A. N. F^{21} 4496/2189 Paris, le 4 octobre 1893 Lettre du ministre des Travaux Publics au ministre des B.-A. Ordre donné pour que des statues « provenant des réserves des musées nationaux soient mises sur des piédestaux vides dans le parc de Versailles. » *Zénon* par Deseine. Réparations faites avant installation. Cinq statues demandées. Cf. A.N. F^{21} 4496/2158. Autorisation donnée le 23 octobre. De Nolhac choisit au Louvre les œuvres.

[1457] Anne-Marie de Lapparent, 2013, cat. n° 346 et 347.

Avec le développement des almanachs et surtout l'*Almanach de commerce de Paris*, les artistes associaient leurs noms à des institutions prestigieuses[1458]. En 1798, les noms des sculpteurs membres de l'Institut (Pajou, Houdon, Moitte, Roland, Julien et Dejoux le seul restaurateur vraiment actif) étaient publiés. L'année suivante, huit restaurateurs de peintures étaient mentionnés alors qu'aucun sculpteur ne déclarait d'activité de restaurateur, considérée comme moins prestigieuse.

Entre 1802 et 1805, le Turinois Jean-Ange Cogiola et le Romain Marianno Giosi se présentaient comme restaurateurs de sculpture[1459]. Lange faisait exception en ne se réclamant pas du Musée Napoléon et se présentant comme statuaire.

[1458] Noémie Étienne, 2011, p. 37.
[1459] Gérard Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, 1964. p.39-55.

2) Les marbres dans le marché des antiques

a) Saisies et recherches

Pierre Grimod, comte d'Orsay avait rassemblé en quelques années, un important ensemble de marbres et de bronzes qui complétait la collection de son père, le fermier général Pierre Grimod du Fort, seigneur d'Orsay, essentiellement composée de peintures et de tapisseries. Lors de son principal voyage dans la péninsule italienne entre 1775 et 1778, le comte d'Orsay séjourna à Naples et Pompéi, visita la Sicile, mais se fixa essentiellement à Rome. Achetant en grandes quantités d'œuvres auprès des artistes et marchands, il faisait spécialement affréter, en 1776, un navire pour expédier en France via Civitavecchia et Le Havre, 222 caisses contenant ses objets d'art[1460]. Cette passion dispendieuse lui permit d'être été élu en février 1778 membre d'honneur de l'Accademia di San Luca.

Après son mariage en 1784 avec la princesse allemande Marie Anne de Hohenlohe-Bartenstein et son établissement sur les rives du Rhin en 1787, il envisagea de vendre sa collection[1461]. En 1791 était édité, par le commissaire-priseur Pignier et le négociant Julliot, le catalogue des sculptures du comte d'Orsay. La vente, finalement annulée, était annoncée pour le 12 septembre de l'année alors même que la première Constitution française était votée. Les rédacteurs, qui listaient 118 sculptures, bustes et bas-reliefs, 33 vases, 7 colonnes et gaines ; donnaient également les origines prestigieuses de certaines figures qui avaient été « réparées par d'habiles artistes[1462] ».

Toute la collection d'Orsay n'était cependant pas en vente et certaines sculptures, tels la *Minerve* d'onyx[1463] ou un bronze figurant le *Mars endormi*[1464], n'étaient pas catalogués. Parmi les œuvres mises en vente se trouvaient une copie en bronze de l'*Antinoüs du Belvédère* fondue et réparée par Luigi Valadier[1465], un *Centaure* fait à Rome d'après l'antique par Filippo

[1460] Gilles Montègre, *« Rome, ville des Lumières »*, in. *L'Histoire*, n°376, juin 2012, p. 72-77
[1461] Ferdinand Boyer, « *La collection d'antiques du Comte d'Orsay à la veille de la Révolution* ». In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97e année, N. 4, 1953, pp. 439-443
[1462] J. L. Chevalier et P. F. Julliot, *Catalogue des statues et grouppes de Marbre antique, Figures de bronze, Bustes sur leurs gaines, Vases & colonnes de marbre, &autres effets de curiosité Appartenant à M. D'Orsay. Par J. L. Chevalier et P. F. Julliot*, Paris, 1791, non paginé, A2.
[1463] Voir vol. II, Corpus p. 107. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 2225 MR 292.
[1464] Non localisé. A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, « 303e séance, aujourd'hui 25 frimaire an 8 [16 décembre 1799] Un bronze de *Mars endormi* de la collection d'Orsay est envoyé aux Invalides. Il est remplacé sur son piédestal par une « copie du Faune endormi de Barberini par Bouchardon. » Le bronze est livré aux Invalides en même temps que les *Chevaux* de Saint-Marc. A. N. 20150282/13 « 309e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 8 [8 janvier 1800].
[1465] *Catalogue[…] Appartenant à M. D'Orsay*, cat. n°1

Della Valle[1466], une *Vénus Anadyomène* acquise auprès de Gavin Hamilton, une *Bacchante*, par Camillo ou Vincenzo Pacetti[1467].

Le catalogue d'Orsay confirmait un souhait de posséder des œuvres de haute valeur que seuls quelques heureux étaient en mesure d'acquérir. À la différence des nombreux objets de fouille listés, qui n'avaient pas été restaurés ou réparés, les sculptures antiques avaient toutes été choisies très restaurées par le comte. D'Orsay devait rechercher une homogénéité des figures, dont les tons des marbres étaient harmonieux et que les socles et marbres rouges et jaunes mettaient en valeur. Ainsi, les œuvres achetées avaient peut-être été restaurées selon une conception proche de celle de Giovanni Battista Piranesi qui, dans *Diverse maniere d'adornare i camini* de 1769, annonçait que le rôle du restaurateur ne devait pas se limiter à restituer des éléments fragmentaires, mais bien de recréer et surpasser les créations des Anciens[1468].

En 1794, Vernier, chargé de rédiger l'inventaire des possessions du comte qui étaient maintenant destinées à la vente comme biens nationaux, craignait que des œuvres n'aient été distraites au profit de commissaires « infidèles à leurs devoirs[1469] ». Admirant les 235 objets de collection d'Orsay, il songeait aux moyens nécessaires à leur réunion :

> « Que de démarches, de patience et quelles dépenses immenses n'a-t-il pas fallu faire, pour se procurer, dans tous les genres, une collection aussi considérable, et si précieuse, en statues, en figures, en groupes, en tableaux, en estampes, en livres, et généralement en tous les objets d'art, et dans les matières les plus rares, les plus précieuses et les plus chères ! »[1470]

Entre 1794 et 1799, sur les dix-huit sculptures antiques des émigrés entreposées rue de Beaune et qui avaient été « anciennement restaurées[1471] », au moins cinq sculptures antiques de la collection d'Orsay vont être transférées au Musée Central des Arts. À cet ensemble étaient

---

[1466] Probable erreur du catalogue qui indique « Piettro de la Valle » ? *Catalogue […] Appartenant à M. D'Orsay*, cat. n°18.

[1467] *Catalogue […] Appartenant à M. D'Orsay*, cat. n°23 et n°38

[1468] *Diversi maniere d'adornare i cammini : ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura* […] Opera del cavaliere Giambattista Piranesi architetto, Rome, 1769. Anne-Marie Leander Touati, *Cavaceppi & Piranèse, marchands de marbres*, in. François de Polignac (dir.), *La fascination de l'Antique 1700-1770 Rome découverte, Rome inventée*, Paris, Somogy, Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, 1998, p. 215, catalogue d'exposition, Lyon 1998-1999, p. 127.

[1469] A. N. F[17] 1269 « État des statues, figures, groupes antiques et autres chefs-d'œuvres des arts, qui, au 27 floréal de l'an 2 -16 mai 1794- sont dans la maison de Grimod d'Orsay, rue de Varenne n° 666 et 667 à Paris. « À Paris le 3 nivôse de la 3[eme] année [23 décembre 1794] de la République française une et indivisible. Signé Vernier, rue Hillerin Bertin ,° 433. Pour copie conforme. »

[1470] A. N. F[17] 1269 *Ibidem*.

[1471] A. N. F[17] 1192 D « État actuel du Dépôt National des objets d'art et antiquités de la rue de Beaune, demandé par la Commission Temporaire des arts, le 22 thermidor ; et remis à ladite commission par Naigeon, un de ses membres et conservateur du dépôt Contenant un aperçu des marbres, statues, vases, bronzes, tableaux, dessins, gravures, meubles précieux, provenant des mobiliers des Émigrés est Condamnés. […] »

joints un médaillon en marbre blanc censé représenter l'*Antinoüs* de la Villa Albani[1472] et de magnifiques piédestaux qui seront transformés en éléments d'architecture sous la direction de l'architecte Raymond[1473], la *Minerve* citée plus haut dont la tête et les bras étaient dorés[1474], le *Lucius-Vérus* dont le « membre viril de cette statue, faute de soins », avait été brisé dans le transport avant d'être refait au Louvre[1475], *Néron*[1476], un *Antinoüs jeune*[1477] et un *Mars* confondu avec *Achille* dans les inventaires des saisies de la fin du XVIII[e] siècle[1478].

Durant l'Empire, des achats de sculptures antiques furent envisagés et tous n'aboutirent pas comme pour le *Pompée Spada* que Napoléon désirait[1479] ou les marbres d'Égine finalement emportés en 1812 par l'envoyé de la cour de Bavière. Visconti était très attentif aux restaurations et il considéra que l'*Antinoüs Braschi*, qu'il estimait à 120 000 Francs, avait été abimée par Pierantoni lors de sa restauration et surtout que « la draperie qui autrefois avait été de bronze doré à l'imitation des colosses d'ivoire et d'or usitée par les Grecs » avait été « restituée en marbre au lieu de la rétablir comme elle était.[1480] »

Comment expliquer le raisonnement inverse pour la *Minerve* d'Orsay hormis que ses membres aient été refaits sous la direction de Clarac et non de Visconti ?

À Paris, chez un certain C.-J. Dassy, Ennio Visconti étudiait une cuve de sarcophage divisée en deux morceaux figurant la fable de Phèdre et d'Hyppolite représentée en plusieurs actes[1481]. Il pensait que le prix de l'ensemble, avant restaurations, entre 1 000 à 1 200 Francs. Ennio Visconti encouragea l'achat des deux sarcophages trouvés à Saint-Médard d'Eyrans en 1805 et finalement achetés en 1817, qu'il estima à près de 40 000 Francs [1482]. Le fait que des sculptures soient restaurées pouvait faire baisser leur prix de vente. Ainsi, lors des ventes aux

[1472] Peut-il y avoir confusion ? Un médaillon de même taille avec le buste de Claudius Drusus sans mention d'origine est répertorié sous le n°855 de l'inventaire de 1810. Pour le premier déplacement constaté : A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 219[e] séance aujourd'hui 25 pluviôse an 7 [13 février 1799] »

[1473] A. N. F[17] 1197/2 Inventaire de la maison D'Orsay du 18 messidor an 2, signé Fragonard, Bonvoisin, David Le Roy : Les piédestaux de marbre de couleurs peuvent être utilisés « à l'embellissent du muséum ». A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 422[e] séance, aujourd'hui 28 nivôse an 9 [18 janvier 1801]…]

[1474] Selon les catalogues de 1896 et 1922, Ma 2225. Avec des bras en marbre.

[1475] A. N. F[17] 1269 *Ibidem*. Suite des figures, statues, bustes, vases, colonnes en bronze et en marbre, qui décoraient le jardin de ladite Maison de Grimod-d'Orsay, rue Vivienne. Lien avec le *Marc-Aurèle* n° 174 inv. de 1810 ? J.-L. Martinez semble pencher en cette faveur, Cf. n°238 inv. de 1810 , statue de *Néron*. Les tailles diffèrent. 2,55 m pour *Marc-Aurèle* contre 2,88 m pour *Lucius Verus*. La statue a-t-elle été restaurée au Louvre ?

[1476] Voir vol. II, Corpus, p. 121, n°238 inv. de 1810 p. 142. Clarac n° 2395 pl. 322

[1477] Martinez, n°09 inv. de 1810.

[1478] Martinez, n°181 inv. de 1810. Ferdinand Boyer, 1953. pp. 439-443.

[1479] Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre […]*, 1999, p. 189, fig.47

[1480] BnF, papiers de Visconti, NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol.112. Daniela Gallo, 1999, p. 189. A.N. O[2] 844 « Objets d'art appartenant au Duc de Braschi que ce dernier propose de céder à la France. Rome, le 7 janvier 1812. »

[1481] BnF, papiers de Visconti, NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 245. Non localisé.

[1482] Paris, musée du Louvre, Ma 1335 et Ma 1346. BnF, papiers de Visconti, NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 331 à 333.

enchères des collections du cardinal Joseph Fesch en 1816 – qui firent entrer au Louvre les bas-reliefs des *Griffons*[1483], de *Suovetorilia*[1484] et des *Soldats prétoriens*[1485] – Visconti estimait que le buste de *Cicéron* autrefois conservé au palais Mattei de Rome valait 3600 Francs « malgré les restaurations[1486] ». La même année, Visconti convainquait Auguste de Forbin, le nouveau directeur du Musée Royal, d'acheter le *Nakhthorheb en prière* égyptien et l'*Isis* de la collection Sallier d'Aix-en-Provence que le conservateur des antiques fera restaurer au Louvre[1487].

Le comte de Forbin voyagea dans le Levant entre 1817 et 1818. En décembre 1817, il rencontra le vice-consul d'Athènes Louis-Sébastien Fauvel et lui acheta onze vases et fragments de sculptures dont deux bas-reliefs de tombeau, confiés à Lange pour être restaurés[1488], et un fragment d'une tête en marbre considérée comme étant de l'école d'Égine et pour laquelle le restaurateur était également sollicité[1489].

Après son retour en France en 1801, probablement aidé par Talleyrand, Choiseul-Gouffier réclama tous les objets qu'il avait fait collecter en Grèce et autour de la Méditerranée. Mis à part le bas-relief de Phidias, certains plâtres et des marbres utilisés à la décoration des salles du Louvre, il repris possession en 1803 de l'intégralité de sa collection. Choiseul-Gouffier mourut le 15 juin 1817 et l'année suivante était organisée à Paris, la vente aux enchères de ses collections dont le catalogue était rédigé par L.-J.-J. Dubois, au service du comte depuis 1814[1490]. Quatre-cent-quatre-vingt-seize numéros étaient présentés à la vente. Les membres de l'administration du musée, dont le comte de Clarac successeur de Visconti, le secrétaire perpétuel de l'Académie Quatremère de Quincy ainsi que l'Académie royale des Beaux-Arts et Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, se mobilisèrent pour que ces marbres restent en France[1491]. En juillet 1818, le comte de Clarac proposait les

[1483] Clarac, 1841, vol n°2, n°754, pl. 193
[1484] Clarac, 1841, vol n°2, n°751, pl. 221. Bas-relief dit de *Domitius Ahenobarbus*, n° inv. Ma975 ? Acheté en 1824 ?
[1485] Clarac, 1841, vol n°2, n°752, pl. 216
[1486] BnF, papiers de Visconti, NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 361. *Cicéron*, buste, Londres, Apsley House, achat par le duc de Wellington, n° inv. WM 1443-1948.
[1487] Voir vol. II, Corpus p.372 et p. 399. A. N. 2014 004416. Visconti,. « Note sur les objets acquis de Monsieur Sallier par Monsieur le Comte de Forbin. »
[1488] Voir vol. II, Corpus p.407 et 401. Fragment de stèle en naïskos à fronton et Fragment de stèle à fronton, *Scène d'adieu entre un homme et sa femme.* A. N. 20140044 16. 12 décembre 1817. Correspondance du Ministre de la Maison du Roi. « Copie de la note des objets choisi dans la collection de Monsieur Fauvel, Vice Consul de France à Athènes par Monsieur le Comte de Forbin. ».
[1489] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2718.
[1490] Marianne Hamiaux, *Les marbres de la collection Choiseul-Gouffier au Louvre*, in. Odile Cavalier (dir.), *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Avignon-Le Pontet, Fondation Calvet-Éditions A. Barthélémy, Avignon, 2007, pp. 99-100.
[1491] A. N. O^3 1400 Paris, le 29 juin 1818, lettre de Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie au comte de Pradel. Paris, le 30 Juin 1818, lettre de Dacier secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres au comte de Forbin. A. N. F^{21} 571 Objets acquis à la vente de M. le Comte de Choiseul-Gouffier. Lettre de Dacier, administrateur de la bibliothèque du Roi, le 30 juin 1818.

achats par le musée Royal, de vingt-huit sculptures, bas-reliefs et inscriptions. Une « belle statue de jeune homme debout et nu en marbre de Paros[1492] » dont les bras devaient être restaurés, la figure de femme drapée et acéphale qui « pourrait être restaurée au musée[1493] » dont les pieds, beaux et intacts, étaient admirés par Clarac, une « Diane Triformie ou Hécate » qui avait conservé sa polychromie[1494], une « très belle tête de femmes ceinte d'un diadème et voilée[1495] » que Clarac pensait faire restaurer en Junon, et surtout la dixième métope sud du Parthénon qui était demeurée de longs mois sur le port de Marseille avant d'être envoyée à Paris à la fin du XVIII^{e} siècle[1496].

La *Chairopoleia* et la métope du Parthénon seront achetées respectivement pour 4 500 et 26 400 Francs[1497].

Les fragments sont rapidement, en même temps qu'une colonne de porphyre[1498], mis en restauration dans l'atelier dirigé par Lange et c'est probablement dans les années 1819-1820 que le fragment de la frise est du Parthénon aura été complété en plâtre et les têtes des deux prêtres et des six Ergastines restituées par le responsable de l'atelier des restaurations[1499]. Les deux éléments sculptés du Parthénon sont réunis dans la Salle des Romains alors que la *Chairopoleia* est installée dans l'escalier du musée[1500].

L'étude des catalogues de ventes aux enchères révèle que nombre de sculptures antiques vendues à Paris étaient restaurées et que le degré des interventions influait sur leurs prix. Sous l'Empire et après le retour des Bourbon, les marbres achetés en vente publique ou auprès de collectionneurs continuèrent de transiter par l'atelier des restaurateurs qui réparaient les fragments avant leur exposition dans les salles du musée.

[1492] A. N. O^{3} 1400. 1818, Achat de marbres de la collection Choiseul-Gouffier. Petit-Cuenot commissaire-priseur. Paris, 13 juillet 1818. Comte de Clarac « État des statues, bas-relief et inscription de la collection de Monsieur le Comte de Choiseul-Gouffier, dont le musée royal pourrait faire l'acquisition. » N° 40 du catalogue de vente de 1818, non localisé.

[1493] Voir vol. II, Corpus p. 359. A. N. O^{3} 1400. *Ibidem*, n° 41 du catalogue de vente de 1818.

[1494] A. N. O^{3} 1400. *Ibidem*, n° 42 du catalogue de vente de 1818. Non localisée.

[1495] A. N. O^{3} 1400. *Ibidem*, n° 52 du catalogue de vente de 1818. Non localisée.

[1496] Voir vol. II, Corpus p. 388. A. N. O^{3} 1400. *Ibidem*, n° 41 du catalogue de vente de 1818. A. N. 2015 0044/52/1 « Etat des objets antiques et matières brutes qui restent dans les Magasins où étoient déposés les Monuments envoyés de Grèce par Choiseul Gouffier. Savoir. […] N°10 Un grand Bas-relief en marbre représentant un sentaur enlevant une femme, les figures très saillantes, mais dans le plus mauvais Etat. […] Certifié Véritable les états ci-dessus. L'Agent des Relations Extérieures G. Augustin »

[1497] A. N. O^{3} 1400 « Note des marbres antiques acquis pour le Musée Royal à la vente de Monsieur le Comte de Choiseul-Gouffier. […] Prix payé pour l'ensemble des pièces abondés des frais d'éducation : 38 909,54 Frs.»

[1498] A. N. O^{3} 1404 Exercice de 1820, Matériel du Musée Royal, fond de 24 000 Frs. Voir vol. III, Annexes.

[1499] Marianne Hamiaux, *Les sculptures grecques*, I, 2e édition, Paris, 2001, p. 134, n° 126.

[1500] Marianne Hamiaux, 2007, p. 100.

Conclusion deuxième partie

Comme nous l'avons vu, les sculptures conservées dans les collections royales et aristocratiques sous l'Ancien Régime n'étaient pas en bon état à l'aube de la Révolution française. Le comte d'Angiviller avait commandé aux sculpteurs Dejoux et Duprez des devis de restauration des sculptures de Versailles et Marly dans le but certain de redonner son lustre aux demeures royales. C'est finalement au Louvre sous l'Empire puis à Versailles sous la Restauration que les grands chantiers s'organiseront et les techniques de restauration seront adaptées selon les problématiques d'exposition des marbres, en intérieur ou en extérieur.

Les ateliers de restauration et celui des sculptures en particulier évoluent depuis leur création, selon le flux des œuvres et au gré des directives des conservateurs. Les outils, matériel propre aux restaurations, métaux et marbres nécessitaient des approvisionnements constants et lointains. Au Louvre, sculpteurs, marbriers et ouvriers formaient une véritable entreprise dont les coûts de fonctionnement étaient élevés et qui concentrait l'immense majorité des demandes de restauration de sculptures antiques.

Les administrateurs Foubert et Lavallée n'estimaient-ils pas que pour « 200 tableaux qui seront à réparer, il ne se trouvera pas un buste antique à rétablir[1501] » ? Il n'y avait donc que très peu de sculptures antiques sur le marché français dans les premières années du XIX^{e} siècle. Un sculpteur comme Lange, discret par nécessité, intervenait pour une clientèle prestigieuse en restauration et création, ce qui lui sera reproché dans les années 1820, son temps n'appartenant plus qu'au Musée Royal.

[1501] A. N. F^{21} 570 « Le 16 Floréal an 10 [6 mai 1802]. »

III TROISIEME PARTIE : PENSEURS ET PRATICIENS

Introduction

Les rapports entre les commanditaires, qu'ils soient antiquaires ou conservateurs, avec les sculpteurs étaient intimes et leurs regards souvent complémentaires. Si les controverses et les réserves sur les restaurations s'intensifient peu à peu en Europe, Émeric-David dans ses *Recherches* de 1805 – aidé de Giraud – s'attachait à défendre la restauration des sculptures telle qu'elle était pratiquée à Paris. Durant cette période, un changement de paradigme se fait sentir. Les sensibilités et la lecture des œuvres sont profondément modifiées en parallèle de l'archéologie moderne qui se développe.

Le praticien répondait-il aux attentes du savant ou avait-il ses idées propres dans le cas de restaurations ?

A. Maintenir, restaurer ou restituer, les choix de l'administration, de l'antiquaire et du restaurateur

1) L'antiquaire et le restaurateur, une relation particulière

Tout au long du XIX[e] siècle, l'influence de l'antiquaire, du savant et du conservateur va aller croissant au détriment du restaurateur, technicien du marbre. Dans le même mouvement, les archéologues vont privilégier l'étude des fragments authentiques et délaisser leurs compléments modernes. Aujourd'hui, et dans un mouvement inverse, les états *historiques* de certaines œuvres sont à nouveau présentés avec leurs ajouts.

a) Les Visconti au musée Pio-Clementino

Giovanni Battista Visconti (1722-1784) avait été nommé le 30 juin 1768, commissaire aux antiquités du Vatican par Clément XIII en remplacement de Johann Winckelmann. Dans ses fonctions qui comprenaient les négociations et achats de sculptures, l'établissement des licences d'exportation des antiques et objets de fouille ainsi que l'organisation des collections pontificales, lui appartenait aussi, en sa qualité de conservateur, l'autorité de juger le travail des restaurateurs du musée Pio-Clementino. À ces titres, Giovanni Battista Visconti joua un rôle décisif dans la conception des salles du musée, la plupart achevées en 1784, année de sa mort. En ce qui concerne les restaurations des sculptures, ses fils Ennio Quirino et Filippo Aurelio (1754-1831) eurent une action décisive, surtout à partir de 1782 lorsque Filippo Aurelio fut désigné par son père comme assistant au poste de commissaire aux antiquités[1502]. Peut-être moins sereine aura été la première partie de la carrière d'Ennio Quirino. Après avoir été bibliothécaire adjoint du Vatican, il avait été expulsé des cercles papaux pour avoir exprimé son intention de renoncer à sa carrière ecclésiastique et de se marier. Accueilli comme bibliothécaire par Sigismondo Chigi della Rovere Albani (1736-1793), il ne revint dans les grâces du pape Pie VI qu'en 1783 pour devenir conservateur des antiquités des musées du Capitole. À cette période, Ennio Quirino Visconti était engagé dans la rédaction du catalogue

[1502] Daniela Gallo, "*I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori* », in Carlo Gasparri et Salvatore Settis (éd.) *Rome, Villa Caffarelli et Museo Nuovo Capitolino*, 2020-21 janvier 2021, Milan, Electa, 2020, p. 98-105.

en sept volumes, des sculptures du musée Pio-Clementino dans lequel les auteurs faisaient régulièrement mention des intégrations modernes aux sculptures antiques[1503].

Dans l'atelier du Vatican, restaurer les fragments signifiait aussi les interpréter. Cette activité nécessitait le croisement et la vérification des outils critiques disponibles et le recours quasi systématique à la numismatique. Ennio Quirino et son frère Filippo Aurelio intervenaient fréquemment et contrôlaient le choix des restaurations. Ennio Visconti exigeait des ajouts importants et les compléments modernes devaient être faits *con la graziosa desinenza in arco circolare dalla parte del loro taglio inferiore*, c'est-à-dire qu'ils devaient s'intégrer délicatement aux fragments antiques. Autre goût des Visconti, la plupart des œuvres du musée Pio-Clementino déjà exposées furent soumises à des nettoyages drastiques supprimant les surfaces antiques et patines d'origine alors que, paradoxalement, cette présence était recherchée par les collectionneurs étrangers comme des gages d'authenticité[1504]. Avant eux, leur père Giovanni Battista estimait que la principale difficulté d'une intervention de restauration était que la manière moderne devait rivaliser avec le style ancien désormais inaccessible, et l'artifice égaler la nature[1505]. L'œuvre d'art antique n'était plus uniquement regardée pour son sujet, mais aussi pour les valeurs formelles qu'elle exprimait. L'activité de restauration devait s'adapter et se conformer à cette perspective. Ainsi, les premières conséquences concernèrent les sculptures anciennement exposées au Vatican et qui avaient déjà été restaurées. Les interventions faites aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles – surtout celles de l'Algarde – ne correspondaient plus aux nouveaux critères édictés par les savants du XVIII^{e} siècle emmenés par Winckelmann puis par les Visconti, ni dans une autre mesure, au goût de l'époque. Les restaurations anciennes étaient alors mésestimées et nombre de sculptures furent dé-restaurées, puis réintégrées par Giovanni Pierantoni (1742-1817) et les sculpteurs de l'atelier du musée Pio-Clementino[1506].

Au Louvre, les marbres antiques subirent certains des procédés, tels les ponçages que les Visconti avaient mis en œuvre à Rome.

Selon Ennio Visconti, une restauration était réussie à la condition que les parties modernes et le fragment antique correspondent par l'iconographie, le style et la technique d'exécution. Comme l'a analysé Daniela Gallo, les *Trônes de Bacchus et de Cérès* complétés par Franzoni et aujourd'hui au Louvre peuvent, à ce titre, être considérés comme des

[1503] Daniela Gallo, *A pagan display ? The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino*, Revista de História da Arte e Arqueologia, 22, juillet-décembre 2014, p. 22. Giambattista et Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio Clementino*. Rome, 1782-1807.
[1504] Chiara Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Edizione Quasar, Roma, 2007, p. 45
[1505] Chiara Piva, 2007, p. 74, note 114.
[1506] Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, 1999, p.191

paradigmes de sa théorie de la restauration des antiques[1507]. Visconti n'était pas le premier à recréer des meubles. Dans les années 1770, Piranèse estimait que les architectes devaient se libérer des théories académiques pour créer un style nouveau inspiré de l'architecture romaine, mais sans l'imiter directement, composa pour sa sépulture, un chandelier composé de fragments antiques[1508].

b) Lange et Visconti, de 1800 à la fin du Musée Napoléon

Du Musée Central des Arts au Musée Royal, de 1800 à 1818, Ennio Quirino Visconti et Bernard Lange travaillèrent de concert à la restauration et à la mise en scène des œuvres antiques dans les salles du Louvre. Pendant ces années, Lange et Visconti partagèrent la destinée de la Galerie des Antiques du Louvre, inaugurée le 15 août 1803 et qui compta à son *optimum*, plus de 200 sculptures antiques de diverses époques et genres qui permettaient de présenter une évolution de l'art antique[1509]. Dans une lettre du 21 février 1818, Lange annonçait pudiquement à son ami Suau que le musée avait « perdu l'habile antiquaire M. Visconti », et que le Comte de Clarac était son remplaçant[1510]. Dans toutes les lettres conservées, Lange ne mentionna qu'une seule fois, la perte d'une connaissance ou d'un proche, ce qui laisse comprendre qu'une considération – une amitié ? –réciproque s'était établie entre eux. Dans cette relation solide et suivie, le savant ne pouvait que reconnaître les capacités de restaurateur de Lange et le sculpteur estimer la science et les connaissances techniques du conservateur.

Le 18 décembre 1799, Ennio Visconti avait été nommé conservateur des antiques du Musée Central des Arts et professeur d'archéologie auprès du musée, charge qu'il n'exerça finalement pas.

Trois mois plus tard, en février 1800, Lange était embauché comme restaurateur des sculptures antiques.

Le sculpteur Locatelli avait, peu de temps avant, été refusé à ce poste, ses talents étant jugés « au-dessous de la médiocrité[1511] » et l'administration du Muséum recherchant alors à

[1507] Paris, musée du Louvre, *Trône de Bacchus*, n° inv. MR 996 Ma 389 ; *Trône de Cérès*, n° inv. MR 997. Daniela Gallo, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tre Settecento e Ottocento*, in. Patrick Kragelund et Mogens Nykjaer (dir.) *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso il mito*, ed. L'Erma Di Bretschneider, Rome, 1991, p. 240. Daniela Gallo, notice Ennio Visconti. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html
[1508] Paris, musée du Louvre, vers 1770-1778, n°inv LL10, Ma 149.
[1509] Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre une accumulation de chef-d'œuvre*, in. Marie-Anne Dupuy (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, ed. RMN, Paris, 1999, p.183.
[1510] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676269 « paris, 21 février 1818 […]
[1511] A. N. 20144793/7. Recommandations de M[illisible]. 20 vendémiaire an 8 [12 octobre 1799].

confier les restaurations des antiques « à des artistes statuaires du premier mérite actuellement sans occupation[1512] ».

En guise d'accueil, au début de janvier 1800, Visconti organisa l'installation de l'*Apollon du Belvédère* avant de se prononcer pour la restauration d'une statue de personnage romain en toge provenant de Fontainebleau en *Lucius Caninius*[1513]. Ici, Visconti mettait en pratique ses théories déjà appliquées à Rome selon lesquelles une restauration était réussie lorsqu'il y avait une parfaite correspondance entre les parties modernes et le fragment antique, dans le style, la technique d'exécution et l'iconographie. À nouveau, une bonne restauration, selon Visconti, était donc une intervention au nom de la cohérence, justifiée dans les détails et qui contribuait à la définition de l'image trouvée[1514].

Il avait été observé que le fragment de Fontainebleau, apporté au Musée Central sans tête, portait l'inscription *L. CANINIO PROCURATORI AFRICE IIII*. Visconti souhaita alors que lui soit adaptée la « tête antique d'un personnage romain inconnu » dont les proportions et l'aspect étaient parfaitement adaptées « avec la statue de L. Caninio », que le conservateur présumait « être du temps des Antonins, ainsi que la tête antique » proposée[1515]. Pour justifier cette adaptation, le savant expliquait que la statue d'homme togé était « un de ces monuments honoraires que l'usage élevait aux Proconsuls et aux Procurateurs revêtus du pouvoir », auxquels on ne faisait que substituer le portrait de leurs successeurs lorsqu'ils étaient révoqués[1516]. À la suite de cette proposition, les membres du Conseil invitèrent Ennio Visconti à s'occuper de la rédaction des notices des statues, bustes, bas-reliefs et vases antiques du Musée Central, ce que le conservateur accueillit comme une marque de confiance.

En octobre 1800, lors de la mission qui amena Visconti et l'architecte Dufourny à Richelieu, Visconti détecta sur la façade du château une sculpture antique de jeune homme à la longue chevelure, qu'il considéra immédiatement comme étant Apollon ou Adonis. Les ailes qui étaient encore sur sa tête avaient été ajoutées, d'après Visconti, lors de sa restauration pour en faire un *Mercure*[1517]. Restauré seulement vers 1806-1807 en *Bonus Eventus*, la sculpture

[1512] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 290e séance, aujourd'hui 13 brumaire an 8 [4 novembre 1799]. »
[1513] Voir vol. II, Corpus p. 293.
[1514] Daniela Gallo, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tre Settecento e Ottocento*, in. Patrick Kragelund et Mogens Nykjaer (dir.) *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso il mito*, ed. L'Erma Di Bretschneider, Rome, 1991, p. 240
[1515] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 309e séance, aujourd'hui 18 nivôse an 8 [8 janvier 1800]. »
[1516] *Ibidem.*
[1517] Voir vol. II, Corpus, *Bonus Eventus*, p. 178. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 390e séance, aujourd'hui 18 vendémiaire an 9 [18 octobre 1800] […] Rapport sur les antiquités du château de Richelieu, fait au Ministre de

pouvait faire pendant à l'*Apollon de Cassel* saisi durant la campagne d'Allemagne de 1805[1518]. Visconti renouvela au moins une fois ce procédé de doublement des figures avec l'*Euterpe* Borghèse[1519] et la *Thalie* de Versailles transformée en *Euterpe* vers 1810-1813 et que dessina l'élève de Jacques-Louis David, Pierre-Théodore Suau durant son séjour parisien[1520]. Au retour de la mission de Richelieu, les membres du Conseil du musée arrêtèrent que désormais, Visconti devrait « suivre de concert avec les sculpteurs les restaurations des marbres antiques, ses connaissances en antiquités étant indispensablement nécessaires pour indiquer les attributs que ces marbres fracturés pouvaient avoir avant leur rupture et ce qu'on peut leur donner sans commettre d'anachronisme[1521] ».

En octobre 1807, les travaux d'installation des marbres et bronzes antiques consécutifs aux prises de guerre en Allemagne et l'approche de l'arrivée des sculptures Borghèse nécessitaient des ressources considérables. L'année suivante, malgré un budget de 24 000 Francs destiné aux restaurations des tableaux et sculptures[1522], Visconti s'alarmait des retards successifs, car seuls deux sculpteurs, Lange et Martinet, s'occupaient des réparations des sculptures.

> « Le nombre des statues et d'autres antiques en marbre, qui existe dans les dépôts du musée, et qui ont besoin de restauration étoit déjà très considérable. Comme ces précieux restes de l'art des Anciens ont enrichi la France par les effets des conquêtes de S. M. l'Empereur en Italie et en Allemagne, on n'a pu les transporter ici, sans qu'ils aient subi les dangers et les accidents impossible à éviter dans de longs voyages. Les restaurations, faites antérieurement, ont dû plus ou moins souffrir ; d'autant plus lorsque ces restaurations, comme il arrive de plusieurs morceaux particulièrement de ceux de la *Villa Albani*, n'avaient pas été exécutées avec le plus grand soin.
>
> Les deux sculpteurs (M. Lange et M. Martinet) employés habituellement à la restauration des antiques dans l'atelier du musée, quoi que doués d'une activité et d'une intelligence, particulièrement le premier, qui méritent votre satisfaction, ne pourront suffire à tant de travaux qu'en y employant de longues années. Ce retardement est la cause, que le public, et les artistes, et les gens de lettres n'ont joui jusqu'ici que d'une seule partie de ce bienfait immortel de S. M. et qu'à certains égards ils n'en jouissent qu'incomplètement, puisque plusieurs morceaux de sculpture antique du plus grand mérite, ou par des défauts

l'Intérieur par les citoyens Visconti et Dufourny commissaires du gouvernement. […] État des statues et bustes antiques du château de Richelieu choisis pour le Musée Central des Arts, par les citoyens Visconti et Dufourny, commissaires du gouvernement avec leur estimation et prisée. […] »

[1518] *Apollon* de Cassel, Cassel, Staatliche Museen, n° inv. SK3. Cavaceppi restaura ainsi un autre *Apollon du type de Cassel*. Kassel, Museumslandschaft Hessen, n° inv. Sk3.

[1519] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 181.

[1520] Voir vol. II, Corpus, *Euterpe* p. 237.

[1521] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 405^{e} séance, aujourd'hui 1er frimaire an 9 [22 novembre 1800]. »

[1522] A. N. O^{2} 835 Musée Napoléon. Compte des recettes intérieures. An 1808. Bénéfice pour la vente des plâtres moulés sur l'antique : 6341,68 francs. Notice des antiques 1706 catalogue vendus pour 2132,50 francs. Deuxième partie : dépenses 21 686,44 francs dépensés sur le budget de 24 000 pour la restauration des tableaux et sculptures, l'année 1808. A. N. O^{2} 843 Budget 1809, fonds de 20 000 Fr. pour les restaurations des antiquités Borghèse, juillet août et septembre. « Au sieur Lange suivant son mémoire de journées réglé et acquitté 1008 Fr.

> de vieille restauration, ou parce que les nouvelles n'ont été faites que provisoirement, ne se présentent plus au regard des connaisseurs avec tous les avantages que l'art de l'ancien maître leur avait donné, et qu'ils retrouveraient dans une restauration mieux soignée. Je ne citerai qu'un exemple. L'Ariadne, dite la Cléopâtre, statue admirée à Rome pendant trois siècles, et digne de l'être partout, fixe à peine, dans le Musée Napoléon, l'attention d'un petit nombre de connaisseurs et d'artistes par le défaut d'une restauration convenable.[1523] »

Les antiquités Albani, mal encaissées et dont les restaurations n'avaient pas été envisagées pour être transportées, étaient arrivées à Paris dans le plus mauvais état[1524]. Leurs restaurations, avant leur exposition dans les salles du Louvre, avaient nécessité d'importants travaux. À la chute de l'Empire en 1815, le prince Carlo Albani adressa au roi de Naples et au roi de France, une demande de restitution de 89 sculptures. Antonio Canova était un des négociateurs des restitutions et sa seconde mission, connexe, consistait à vendre les œuvres retrouvées à Paris, car il n'était pas question pour le prince d'assumer les frais de leur retour à Rome[1525]. Visconti procéda à de nouvelles évaluations, différentes de celles de l'inventaire de 1810 et valorisait à hauteur de 312 600 Francs les sculptures Albani. De ce prix, il déduisit les coûts des transports, mais surtout que les marbres antiques avaient coûté une forte somme pour les restaurer, car plusieurs avaient souffert au cours de leur voyage de Rome à Paris. Les deux tasses d'albâtre, évaluées chacune 10 000 Francs par Visconti, étaient presque réduites « à une non-valeur[1526] » lors de leur entrée au Musée Central et le temps nécessaire à leur remontage avait été considérable. En cas de voyage de retour, leur restauration devrait à nouveau se faire. Ainsi Visconti proposa de réduire l'achat à 240 000 Francs, ce qui fut accepté par le prince Metternich, envoyé du prince Albani.

L'*Alexandre* colossal[1527], exposé dans la Salle des Fleuves avant 1811, ne pouvait avoir voyagé vers Paris le bras gauche levé au ciel. Passa-t-il nécessairement par l'atelier des restaurations avant son installation, son bras y aurait-il été totalement refait ?

De manière générale, chaque sculpture ou bas-relief passait entre les mains des restaurateurs avant d'être posé sur les socles ou intégré à un élément de décors des salles du

---

[1523] Voir vol. II, Corpus, p. 31. A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. Visconti 17 novembre 1808. « Rapport sur l'atelier de sculptures pour la restauration des antiques du musée Napoléon […]. »

[1524] A. N. F^{21} 569 Musée du Louvre. An II-1814. Musée Central des Arts, Germinal an 9 [avril 1801]. Voir vol. III, Annexes.

[1525] Sophie Féret, « *Un exemple de spoliation négociée : les antiques Albani à Paris* », in. Jean-Luc Martinez (dir.), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard le Louvre, Paris, 2004, pp. 175-177.

[1526] Voir vol. II, Corpus p. 414. A. N. 20140044 16. Ancien A6 aux A.M.N. Antiquités Borghèse et Albani. Visconti « Note des monuments antiques enlevé du musée Royal par le commissaire du Prince Albani, autorisé à cela par M. de Metternich et par le congrès. […] » Voir vol. II, Corpus, p. 15, 51, 176, 193, 205, 212, 218, 222, 230, 252, 302, 315, 320, 322.

[1527] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 46.

musée. Rappelons qu'en mars 1800, Lange et Mariano estimaient à plus de six mois, le temps nécessaire à l'exécution des restaurations en marbre des sculptures de la Salle d'Apollon[1528].

Autre indice des restaurations menées par Lange, Pierre-Théodore Suau dessina deux sculptures de la Salle de l'Apollon : le *Bacchus indien* provenant du Vatican et installé dès 1800 et *Leucothée portant Britannicus* exposée seulement en 1803[1529]. Dans sa correspondance, Pierre-Théodore Suau expliquait à son père que Lange lui permettait de venir dessiner les sculptures antiques dans les salles du musée, ce qui déplaisait à son père partisan des seules études d'après nature.

Les sculptures choisies comme modèles avaient-elles été réparées par Lange ? Il s'agissait certainement d'un moyen indirect de faire connaître et reconnaître le travail du sculpteur à Toulouse.

En juillet 1802, les citoyens Visconti, Moitte et Jean-Armand Raymond, architecte, arrêtaient la disposition des sculptures de la Salle des Empereurs, la plupart recueillies par Dufourny, toutes jugées « en mauvais ordre » et qui allaient être, selon les ordres du conseil du Muséum, mises en restauration[1530]. Dans cette salle serait placé le *Julien l'Apostat* acheté en 1803 par Visconti et aujourd'hui considéré comme une copie moderne d'un prêtre de Sérapis[1531]. Le projet originel d'installation des sculptures annonçait des antiques provenant majoritairement de la collection Albani et de Versailles. Ces marbres nécessitaient tous de très importantes restaurations.

> « Dans les deux trumeaux adossés à la Salle des Saisons :
> Tibère en toge et Auguste en toge.
> Cette dernière est maintenant exposée dans la Salle des Romains, on mettrait en plus l'Antinoüs en Hercule de Braschi[1532].
> Dans les niches qui doivent être pratiquées :
> Néron… de Dorsai.
> Auguste avec cuirasse… de Versailles
> Dans les 2 trumeaux à l'entrée du Vestibule
> Titus en cuirasse… de Versailles
> Un Empereur en cuirasse… de Versailles
> Aux 4 piliers vis-à-vis les niches et entre les embrasures, les 4 statues impériales suivantes :
> Auguste … de la Villa Albani

[1528] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 24 mars 1802 au 16 novembre 1802. « 333e séance, aujourd'hui 8 germinal an 8 [29 Mars 1800]. Voir vol. III, Annexes.
[1529] *Bacchus indien*, Rome, musées du Vatican ; *Leucothée portant Britannicus*, Munich, Glyptothèque, n° inv. Gl 219. Dessins du fonds Suau, sans numéro d'inventaire. Toulouse, musée Paul Dupuy.
[1530] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 581e séance, aujourd'hui 2 thermidor an 10 [21 juillet 1802]. Voir vol. III, Annexes.
[1531] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 246.
[1532] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR74.

Domitien… idem
Septime Sévère… idem
Puppien… idem
Lucius Verus Colossal… idem
Othon… idem
Trajan assis… du Vestibule du Vatican
Statue impériale à tête de Mars[1533] actuellement placée dans la Salle des Romains.[1534] »

En 1808, pour pallier aux retards et tout en anticipant l'arrivée des marbres de la collection Borghèse, Visconti confirma que le sculpteur Fulgoni, qu'il connaissait de Rome, pouvait être embauché dans l'atelier des restaurations du Louvre sous la direction de Lange. « Les sculpteurs Romains ont une grande pratique de ce genre de travail, qui est peu connu et peu apprécié hors de cette ville antique. » Le savant confirmait que tous les sculpteurs qui restauraient les sculptures à Paris l'avaient appris à Rome[1535] ». Visconti connaissait les bas-reliefs de la collection Borghèse « précieux pour l'érudition et pour la composition ». À Rome, ceux-ci n'avaient été restaurés qu'en place dans la villa avec des stucs et plâtres. Visconti pensait que la plupart d'entre eux auraient perdu durant leurs démontages et transports, ces compléments fragiles et demanderaient « avec urgence d'être rétablis[1536] » à Paris. Les bas-reliefs, alors très largement sous-représentés au Louvre et genre au cœur des attentions des antiquaires du XVII^{e} siècle, allait faire leur entrée grâce aux nombreuses installations des pièces Borghèse plaquées sur les murs des salles et aux piédestaux des sculptures[1537].

Dans la Rome du XVIII^{e} siècle, le travail du restaurateur pouvait être mis en valeur par ses rapports avec les savants. Physiquement éloigné de la Ville Éternelle, Ennio Visconti correspondait avec les artistes. Vincenzo Pacetti continuait de le questionner en 1806 à propos d'iconographies[1538]. À l'inverse, en 1802, dans une ambiance conflictuelle, Lange exprimait que son emploi au sein du musée lui paraissait souvent « facile, il est vrai, mais stérile et duquel un artiste quelconque ne [pouvait] de bonne foi attendre aucune marque distinctive.[1539] » Jusqu'au décès de Visconti, l'organisation semble avoir été constante. Le savant donnait une

[1533] Origine Richelieu ? Paris, musée du Louvre, n° inv. MR265 ?
[1534] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 575^{e} séance, aujourd'hui 13 messidor an X [2 juillet 1802] « La volonté ferme et invariable du 1er Consul était que la Minerve de Velletri fut livrée aux commissaires français »
[1535] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. Visconti 17 novembre 1808. « Rapport sur l'atelier de sculptures pour la restauration des antiques du musée Napoléon […]. »
[1536] *Ibidem*.
[1537] Daniela Gallo, *Modèle ou miroir ?*, 2008, p. 16
[1538] Lettre incomplète de Vincenzo Pacetti, Rome, le 2 janvier 1806. Voir vol. II, Corpus, p. 542. BnF, papiers de Visconti, NAF 6000 recueil de dessins, statues, bas-reliefs. Lettre incomplète. Non indiquée dans le *Giornali* du sculpteur.
[1539] A. N. [Ancien O^{30} aux A. M. N.] Lettre de Lange aux administrateurs du Musée central des Arts. « Paris, 2 fructidor an X [20 août 1802] »

lecture du fragment et le restaurateur, à l'image de Cavaceppi, proposait des solutions de composition, d'expression et de style.

Lange rechercha-t-il cette reconnaissance ou le plaisir d'être chaque jour au milieu des grandes œuvres de l'Antiquité lui suffisait-il ? Il ne médit jamais sur Visconti comme il le fera – sans les nommer – sur certains archéologues et antiquaires après la découverte de la *Vénus de Milo*.

L'un et l'autre avaient fréquenté les plus grands sculpteurs Romains de la fin du XVIII[e] siècle et il est peu probable que Visconti, réputé pour son franc-parler, ait supporté tant d'années la médiocrité d'un restaurateur.

En revanche, les relations entre Denon et Lange n'étaient pas bonnes. En 1810, lors de la venue en France d'Antonio Canova, Lange informait le peintre Suau, à l'occasion du Salon où il exposait lui-même deux sculptures, que :

> « Plusieurs personnes […] paraissent être satisfaites et M. Canova m'a paru assez content de mes ouvrages en général, puisqu'il a beaucoup parlé à mon avantage et surtout à notre grand Directeur qui n'a pu lui opposer de raisons sur mes travaux, mais il [Denon] lui a laissé voir qu'il n'était nullement disposé en ma faveur, sur quoi il a dit amicalement ce que les circonstances lui ont suggéré à ce sujet : la loyauté et la franchise sont bien loin d'habiter sous le toit d'un courtisan ! Aussi suis-je relégué à des travaux auxquels je ne puis même avoir l'entière liberté de me distinguer. Que faire quand toutes les ressources sont entre les mains d'un seul homme ?[1540] »

Lange n'était pas le seul artiste à manifester son mécontentement. L'architecte Fontaine, client privé de Lange, avait lui aussi des mots durs contre Dominique-Vivant Denon, « l'une de ces mouches importunes qu'on ne peut pas venir à chasser et contre lesquelles il ne faut qu'avoir patience.[1541] »

Visconti et Lange avaient des savoirs complémentaires, le second étant maître d'œuvre des souhaits du conservateur et de l'administration du musée. Visconti s'appuya sur les connaissances des marbres qu'avait Lange et le conservateur lui transmettait, par de brèves notes, des informations sur les sculptures exposées, en voie de l'être ou celles encore dans les réserves. Les poids des différents types de marbre intéressaient Visconti. Ainsi, Lange estimait à 1 700 livres le *Drusus* « supposé tout restauré » saisi à proximité de l'Arc de triomphe de Suze vers 1797[1542]. Non exposée en 1806, la sculpture semble être demeurée dans l'atelier des restaurations jusqu'en 1815. *Titus* de Versailles pesait « 2 000 et plus », *Bonus Eventus* 1 600

[1540] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676254. « Paris, 29 novembre 1810. »
[1541] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, édition par Florence Pétry, Maurice Culot et Bruno Foucart (éd.), ENSB-A ; I. F. A ; S. H. A. F., Paris, 1987. Note du 14 avril 1808.
[1542] Turin, musée archéologique, n° 95 inv. de 1810.

à 1 700 et l'*Antinoüs du Capitole* « de 12 à 1300 » livres. Le restaurateur précisait que ses estimations pouvaient varier du fait de « la difficulté de mesurer à l'œil une statue travaillée ce qui exigerait une opération longue et par la nécessité qu'il y aurait d'observer les différentes densités de chaque marbre puisque chaque qualité diffère de poids selon sa dureté c'est-à-dire densité[1543] ».

Estimer le poids des sculptures était essentiel pour envisager des levages et transports dans de bonnes conditions afin d'éviter tout accident. Des notes de Lange sur les couleurs et types de marbres et granits des salles de la Pallas de Velletri, du Candélabre furent aussi conservées par Visconti et utilisées pour ses notices[1544].

Plusieurs listes de bustes, non datées et rédigées par Lange à l'attention de Visconti, donnent les titres des figures, leur qualité de marbre et leur taille. La liste rédigée par Lange des bustes installés dans le Vestibule donne, des numéros 7 à 13, l'ordre des sculptures publié dans la *Notice* de 1803. Quelques bustes de cette salle, l'*Antinoü*s de la Villa Adriana ou la *Minerve* de la Villa Albani furent enlevés en 1815 et Lange rapportait, sans l'avoir numéroté et comme un projet de remplacement, « Antinoüs colossal aux yeux creux » correspondant à l'*Antinoüs Mondragone* qui sera installé pour la première fois dans la Salle des Romains après 1815[1545]. Sur un document remis à Visconti durant l'Empire – le buste de *Titus couronné de chêne* était déclaré manquant en 1815 – dix-sept bustes étaient remisés dans la Salle de l'Horloge, onze dans la Salle des Serruriers et dix dans l'atelier des marbriers[1546]. Après 1811, une autre liste consignant les bustes conquis en Allemagne et ceux installés dans la Salle des Fleuves était rédigée par Lange. Le restaurateur notait que « Tous les hermès sont de même grandeur chaque buste antique à 48 cent et sont tous de marbre Pentélique[1547] ».

Leur hauteur avait-elle été normée au Louvre ?

Dans la Salle du Laocoon, Bernard Lange faisait un bref rapport sur l'état de deux bustes de *Lucius Vérus* et *Commode* provenant de Modène. Pour ce dernier, arrivé au Louvre en 1797, une confusion avait été faite peu après, par le peintre Lebrun, avec un buste de l'empereur Marc-

[1543] « la Vénus [du Capitole ?] environ 800 […]L'expérience faite m'a donné le poids des marbres statuaires depuis 182 liv. poids de marc jusqu'à 216. Le pieds (cube) français. Ce qui faisait 150 liv. environ le palme Romain. » BnF, papiers de Visconti. NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 131, Papier S.L.N.D. de la main de Lange.
[1544] BnF, papiers de Visconti. NAF 5980 mélange de sculpture antique. Fol. 131, Papier S.L.N.D. de la main de Lange. Fol. 377. Voir vol. III, Annexes.
[1545] BnF, papiers de Visconti. NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol 43. Paris, musée du Louvre, n° inV. MR412.
[1546] BnF, papiers de Visconti. NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol 42, *Titus*, origine Borghèse [?], n° 662 inv. de 1810. Voir vol. III, Annexes.
[1547] BnF, papiers de Visconti. NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol 45. Voir vol. III, Annexes.

Aurèle[1548]. « Sur la première colonne de vert antique à droite est un buste de Lucius Vérus dont la tête depuis seulement la racine des cheveux antique. 92 cent. Carr. Le buste placé sur la colonne de face à la précédente est tout antique excepté le nez. 82. Pent.[1549] ».

Ces inventaires liminaires ne faisant apparaître que le titre, la nature du marbre et la taille du buste pouvaient servir au conservateur des antiquités dans la rédaction et la mise à jour de ses notices détaillées, à moins qu'il ne s'agisse d'ordres de passage des bustes dans l'atelier des restaurations ? D'autres types de notes de travail, relatives à l'avancement des travaux de restaurations des sculptures, étaient remis à Visconti par Lange.

> « Homère en rest. Marbre de Luni et la totalité de la tête et barbe 31 cent[1550].
> Junon colos. aux cabanes. Pent. 99 cent sans piédouche[1551].
> Adrien buste dans la salle de Diane pent 75 cent.
> Annius Verus en rest Carr. 24 cent[1552]
> Antonin Pie rest. Sur une colonne, Salle des hom. ill. Pent. 59 cent.[1553]
> Apollon tête colossale en rest. Carr. 36 cent la tête seulement[1554]
> Caligula buste à l'atel. Pent 65[1555]
> Démosthène en rest. Paros 26 cent la tête seulement[1556]
> Diane, tête coloss. Paros 1 met 5. Cent[1557]
> Elius César en rest. Pent 67 cent sans piédouche.[1558]
> Plautilla buste tout ant. à l'atelier. Carr 86 cent.[1559] […]
> Trajan grande tête en restauration Paros 89 cent sans pied.[1560] […][1561] »

Cette liste, d'après l'indice de la présence du buste colossal de *Junon*, aurait été rédigée avant 1807 puisque Petit-Radel publiait cette année-là, la gravure du marbre en annonçant sa

[1548] A. N. F[21] 570 Lettre de Lebrun au ministre, le 25 thermidor, an 5 [12 Août 1797] « Citoyen Ministre, trouvez bon que je mette sous vos yeux l'inventaire exact sous tous les rapports des objets contenus dans le 2[e] envoi de l'Italie et que l'on pourrait appeler le premier par l'excellence de son ensemble. « N°37 Plusieurs bronzes dits venant de Modène […] Une tête d'Adrien de forte proportion avec crevasses sur le haut du front se prolongeant sur la tête et formant deux ouvertures de 3 à 4 pouces de superficie [n° 435 inv. de 1810 ?] ; une tête de femme de haute antiquité restaurée sur la tête en le milieu du col de 12 pouces de hauteur. Envoi de Modène. N°38 et 39 Deux bustes antiques en marbre de paros Lucius Vérus et Marc Aurèle. N°40 Une petite statue dite Minerve en marbre de Paros, les bras et autres parties restaurées de 32 pouces de hauteur venant de Modène. […] » Voir vol. III, Annexes.

[1549] Erreur de mesure pour le buste de *Commode* ? Le buste ferait 92 cm selon l'inventaire de 1810. Non localisé. Lucius Vérus, saisi en 1815, Modène, Museo Estense. BnF, papiers de Visconti. NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol 46. Voir vol. III, Annexes.

[1550] Voir vol. II, Corpus, p. 195, n° 569 inv. de 1810. Manque en 1815.

[1551] Voir vol. II, Corpus, p. 207, Ma 460, n° inv. 573 inv. de 1810.

[1552] Voir vol. II, Corpus, p. 186, n° inv. Ma 1172, n° inv. 446 inv. de 1810.

[1553] Voir vol. II, Corpus, p. 190, n° 453 (Ma 1180) ou n°454 (1004) inv. de 1810.

[1554] Non identifié, Paris musée du Louvre, n° inv. Ma 1324, tête d'Apollon insérée dans un buste de Vénus ?

[1555] Voir vol. II, Corpus, p. 201. Non Localisé, n° 490 inv. de 1810.

[1556] Voir vol. II, Corpus, p. 203. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 244, n° 516 inv. de 1810.

[1557] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 504, n°518 inv. de 1810.

[1558] Voir vol. II, Corpus, p. 186, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1182, n°530 inv. de 1810.

[1559] Voir vol. II, Corpus, p. 210, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1103, n° 628 inv. de 1810.

[1560] Voir vol. II, Corpus, p. 212, Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 1265, n° 665 inv. de 1810.

[1561] BnF, papiers de Visconti. NAF 5987 Catalogue antiques du Louvre. Fol. 48, de la main de Lange. Voir annexes.

prochaine exposition dans les salles du Musée Napoléon. Après les saisies d'Allemagne en 1806, puis l'achat de la collection Borghèse en 1807, des expertises sur l'état des marbres étaient commandées à Lange par Visconti. Par exemple, le sculpteur affirmait que la tête de l'*Antinoüs de Berlin*, restaurée en 1768 par Cavaceppi, était bien « la sienne quoique cassée » et que le premier restaurateur avait refait les bras, la tête du serpent et quelques plis de draperie[1562]. Plus complète, l'analyse de Lange du marbre de la *Livie Borghèse*, restaurée avec les attributs de Cérès, annonçait un marbre pentélique alors que l'inventaire de 1810 le qualifiait de marbre de Luni. Bien que le *Mercure Richelieu* ait été restauré en *Bonus Eventus* dans les années 1805-1806, il est frappant de remarquer la ressemblance des pavots tenus dans chacune des mains droites de ces deux sculptures. Ceux-ci pourraient donc avoir été refaits à Paris.

> « # ~~3~~23 La tête de Livie est entièrement antique, (j'entends dire que le masque n'est point rapporté,) et de marbre de Paros tandis que la statue est de Penthéllique ; elle a un reste de diadème et couronne de fleurs qui a donné lieu au restant qu'on y a ajouté.
>
> Le voile qui se trouve sur la tête adaptée semble appartenir à la statue par sa rencontre des masses de plis qui ont été très bien restaurés on a ajouté le col qui manquait ainsi que plusieurs pièces tant aux draperies de la tête que à la statue de même les bras et la corne d'abondance etc.[1563]»

En décembre 1807, l'architecte Pierre-Adrien Pâris qui assurait le directorat par intérim de l'Académie de France à Rome, organisait l'enlèvement et le transport des antiquités Borghèse vers Paris. Ayant demandé la présence de Mariano à Rome pour l'aider à l'encaissement des marbres, ce qui lui avait été refusé, l'architecte avait « dès le commencement pensé qu'à l'exception des huit objets qui ne pouvaient l'être qu'à Rome – soit six *sphinx* et deux *esclaves* de porphyre –, tout le reste des sculptures et bas-reliefs devait être restauré en France[1564]. Au sujet de ces *sphinx* qui étaient à Rome « dans le plus mauvais état », le peintre Guillaume Guillon Lethière (1760-1832), directeur de l'Académie entre 1807 et 1816 rapportait que ceux-ci avaient été convenablement restaurés à Rome – probablement entièrement repolis et redessinés – avant leur envoi à Paris et que deux vasques trouvées dans les Thermes de Dioclétien et mises en vente par la famille Negroni pourraient être restaurées de la même

[1562] *Antinoüs de Berlin*, Berlin, Staatliche Museen, n° inv. Sk 361. BnF, papiers de Visconti. NAF 5979 Musée Français. Fol. 75 et suivants, notes de Lange en italien sur les marbres des antiques. Fol 77 Lange « Trajano, marmo Cippolla, testa adattaca, le due mani moderni con il piede manco. » Fol. 78, de la main de Visconti et de Lange. Fol. 78, Lange, liste et état de bustes antiques.
[1563] Munich, Sammlung Bayerischen Staats, n°inv. Gl Waf 32, n°1495 inv. de 1810 ?
[1563] Voir vol. II, Corpus, p. 291. BnF, papiers de Visconti. NAF 5979 Musée Français. Fol. 69. S.L.N.D., de la main de Lange.
[1564] Marie-Lou Fabréga-Dubert, *La collection Borghèse au musée du Louvre*, Beaux-Arts de Paris les éditions et Musée du Louvre, Paris, 2009, vol. 1, pièce 045, pp. 224-225.

manière si Denon concédait à leur achat[1565]. À Rome, le *Silène portant Dionysos enfant* ou *Faune à l'enfant* avait fait l'objet, comme toutes les pièces de la collection, d'une description précise de son état. Le nez, les rotules, plusieurs parties de l'épaule gauche, des cuisses et des jambes avaient été restaurés en stuc[1566]. Peu après l'arrivée de la sculpture au Louvre, Lange rendait compte à l'antiquaire de l'état de la sculpture avant d'envisager les travaux nécessaires à son exposition dans les salles du musée.

> « Faune à l'enfant. L'avant-bras droit cassé sous son milieu a une pièce moderne qui se joint à une portion du poignet antique et les doigts sont modernes.
> Les deux jambes de l'enfant et le bras gauche sont modernes.
> Toute la main gauche du faune est moderne il y a une pièce moderne à l'enfant qui agrippe les reins et portion de la cuisse gauche.
> Le deltoïde gauche du faune est aussi moderne.
> Le milieu du tronc est moderne ainsi que les pièces qui sont autour de la plinthe.
> Le bas ventre est d'une pièce moderne rapportée.
> Plusieurs parties ont été recouvertes d'un tartre factice ou stuc qui même se sépare et se détache en plusieurs endroits. Les trois premiers orteils du pied droit sont modernes.[1567] »

Les premières sculptures égyptiennes, ayant pour beaucoup une origine Albani, passèrent dans l'atelier des restaurations.

> « Marbrier
> #1 Travail moderne, marbre noir, tête rapportée ainsi que les deux bras et les jambes 1.m.65.[1568]
> #2 La tête a été cassée mais appartient à la figure qui est de granitello verd ; les jambes sont modernes depuis le dessous des genoux ; elles sont de Care [?]. La tête doit être remastiquée, il y a à refaire la pointe du nez un tasseau au col. 1.47.[1569]
> #3 Travail moderne, le marbre noir tout ant. et blanc. A remastiquer deux morceaux 1.62.[1570]
> #4 Biggio taché de blanc, tête moderne, plusieurs tasseaux à refaire 2.52[1571].
> #5 Granitello d'egitto ; il y a deux cassures et manque l'avant-bras droit et plusieurs tasseaux 1.92[1572]
> #3 (bis) Marbre noir taché de blanc tout entier travail moderne 1.61.[1573]

[1565] Voir vol. II, Corpus, p. 532. A. N. O^2 844 S.L.N.D. vers 1811, signé Bocchini et G. Guillon Lethière. « Rapport fait à S.E. le Ministre de l'Intérieur, sur deux vasques ou Baignoires antiques de Granit oriental trouvées dans les Thermes de Dioclétien et actuellement placées sur une terrasse devant le Casin de la Villa Negroni […] »
[1566] Marie-Lou Fabréga-Dubert, 2009, vol. 1, pièce 057-10, pp. 280.
[1567] Voir vol. II, Corpus, p. 321. BnF, papiers de Visconti. NAF 5979 Musée Français. Fol. 71. Sans date, de la main de Lange. Titre écrit par Visconti.
[1568] Voir vol. II, Corpus, p. 319, n°1495 inv. de 1810 ?
[1569] Voir vol. II, Corpus, p. 250, n°1469 inv. de 1810 ?
[1570] Voir vol. II, Corpus, p. 222, n° 1497 inv. de 1810 ; G1 Waf 14 ?
[1571] *Antinoüs*, Berlin, Staatliche Museen, n° inv. SK361, n° 12 inv. de 1810. Différence de 11 cm avec la notice de l'inventaire de 1810 correspondante à la hauteur de la plinthe ?
[1572] Voir vol. II, Corpus, p. 247, n° 1465 inv. de 1810, Turin, cat n° 249
[1573] Voir vol. II, Corpus, p. 222, n° 1498 inv. de 1810, ? Munich ?

#6 Granit rouge ; à refaire deux morceaux de jambes dont les morceaux brulés sont hors d'usage 1.67 sans les jambes.[1574]

#7 Granitello vert d'Égypte. Tout antique 1met.

#8 Granit rouge, tout antique, le nez à refaire 1.47.[1575]

Deux sphinx de granitello vert 1.20[1576] »

À la différence de la sculpture faite de « Biggio taché de blanc » identifiable comme l'*Antinoüs en divinité égyptienne* saisi en Allemagne en 1806 avant d'être restauré au Louvre, la plupart d'entre elles ne furent pas exposées dans les salles du musée avant 1815. À cette date, plusieurs statues dont les deux *Prêtres*, ou *Génies Égyptiens* antiques que Lange considérait comme modernes furent saisies par les envoyés de leurs anciens propriétaires[1577]. Ces notes techniques, collectées par Visconti aidèrent probablement le savant et les rédacteurs de l'inventaire de 1810 dans les déterminations des marbres et mesures de sculptures.

c) L'antiquaire et son restaurateur après l'Empire

En 1816, après les restitutions d'œuvres exigées par les vainqueurs de l'Empire, les salles du Louvre étaient en pleines réorganisations, desquelles devaient résulter, d'après Lange, « un arrangement merveilleux, tant par la beauté des chefs-d'œuvre qu'il contiendra que par le bon goût qui régnera dans ses ajustement[1578]». Dès après la chute de l'Empire, et malgré le démantèlement du Musée Napoléon, des voix optimistes, dont celle du comte de Pradel, s'élevaient et envisageaient le futur du Louvre.

« L'appauvrissement du Musée est sans doute un affligeant spectacle pour les amis des arts, mais lorsque le magnifique héritage de la Grèce et de l'Italie nous sera enlevé, le découragement ne doit point être la suite de nos regrets. De beaux modèles acquis la plupart par les rois prédécesseurs de Votre Majesté nous restent encore. De nouveaux soins peuvent les rassembler et leur donner une destination plus utile.[1579] »

[1574] Voir vol. II, Corpus, p. 317, n°1476 inv. de 1810, non localisé.
[1575] Voir vol. II, Corpus, p. 321, n°1496 inv. de 1810, Albani.
[1576] BnF, papiers de Visconti, NAF 5988 Catalogue antiques du Louvre II (suite). Fol. 150, S.L.N.D., de la main de Lange. Voir vol. III, Annexes.
[1577] Il s'agit des marbres notés « #3 » et « #3 bis » de la note précédente.
[1578] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 67-62-62 « Paris, 18 septembre 1816 ».
[1579] A. N. O^3 1391. Ministre de la Maison du Roi, Rapport au Roi. S.L.N.D. après 1815. Voir vol. III, Annexes.

Les monuments « enfouis dans des magasins et couverts d'ordures[1580] » seraient mis en évidence et feraient oublier l'absence du *Laocoon* de l'*Apollon du Belvédère* et de la *Vénus du Capitole*, monuments les plus parfaits et précieux d'Italie, écrivait Lange à Suau.

> « C'est M. Visconti, Fontaine architecte et moi qui nous sommes de concert occupés de ce grand travail, mais on peut dire, avec justice et vérité, que c'est M. Fontaine qui fait la totalité de cet arrangement, duquel il s'acquitte parfaitement bien avec un goût et une intelligence distinguée, qui jointe à son activité extraordinaire, nous fait espérer que le public ne sera pas longtemps privé de cette jouissance.[1581] »

Les revêtements de marbre se poursuivaient, les bases, piédestaux et socles étaient créés tandis que les dernières colonnes précieuses et parfois antiques étaient polies et installées dans les salles du Louvre. À l'occasion de ces travaux, Lange laissait transparaître ses considérations de classe pour des hommes travaillant les mêmes roches que lui et la rudesse qui pouvait exister dans les ateliers des marbriers. « Il est bon d'observer que les ouvriers marbriers sont dirigés dans les ateliers par des maîtres marbriers d'après des règles qu'on leur fait suivre exactement parce que cette classe d'homme doit être conduite par des gens de leurs états au lieu que les ateliers des artistes ont d'autres usages et exigent une organisation plus civile[1582] ».

En avril 1816, Ennio Visconti, qui avait repensé la disposition des marbres antiques dans les salles du futur Musée Royal, annonçait au directeur général du Ministère de la Maison du Roi, le comte de Pradel, que la « richesse immense du musée des antiques en statues, bustes, bas-reliefs, vases, autels, sarcophages, colonnes précieuses » donnerait au musée de Paris « une supériorité incontestable sur tous les autres musées de ce genre[1583] ». Si le nombre des monuments antiques du Musée Royal n'était pas au niveau de ce qu'il était en 1814, la nouvelle disposition des œuvres et le nouvel arrangement des salles le rendrait, selon le savant, plus attrayant. Dans la précipitation à préparer les sculptures, il était décidé, comme seize ans plus tôt, de restaurer et compléter les sculptures et bas-reliefs en stuc et non en marbre.

> « Pour la réalisation de ce projet, il faut premièrement pousser la restauration des antiques, ce que l'on fait actuellement, et pour concilier autant que l'on peut la promptitude de l'exécution avec l'économie des fonds, on réserve à un autre temps l'exécution en marbre de plusieurs restaurations, et l'on se contente de les voir actuellement en stuc, particulièrement celle des bas-reliefs, puisqu'il s'agit de monuments qui sont à l'abri des injures de l'air.[1584] »

[1580] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 67-62-62 « Paris, 18 septembre 1816 ».
[1581] *Ibidem*.
[1582] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N.« 27 septembre 1816. » *Ibidem*.
[1583] A. N. O^3 1391. Lettre de Visconti copiée par Lavallée, secrétaire général du Musée, le 18 avril 1816. Notes sur le nouvel arrangement du musée des antiques. Voir vol. III, Annexes.
[1584] A. N. O^3 1391. Lettre de Visconti copiée par Lavallée, secrétaire général du Musée, le 18 avril 1816. Notes sur le nouvel arrangement du musée des antiques. Voir vol. III, Annexes.

Afin d'appuyer Visconti dans ses demandes de financement des travaux, le secrétaire général du Musée Royal Joseph Lavallée écrivait lui aussi au comte de Pradel pour que le produit de la vente du *Napoléon en Mars Pacificateur* de Canova, qui venait d'être cédé au gouvernement britannique pour la somme de 66 000 Francs, soit versé au budget des aménagements des salles du musée[1585]. Visconti pensait aussi que la vente des livrets qu'il aurait préparé « augmenterait encore et surtout les ressources de l'établissement et les moyens de le perfectionner et de l'enrichir de plus en plus[1586] ».

La restauration des tableaux était également soumise à un nouveau règlement. La nouvelle administration jugeait en effet que cet « objet de la plus haute importance » avait été, sous les anciennes directions, toujours « traité trop légèrement[1587]. » Il serait désormais exigé que les tableaux soient uniquement restaurés dans les locaux du Musée Royal et non plus dans des ateliers privés. Ainsi, l'atelier des restaurations des tableaux serait désormais installé au sein du Louvre et seuls des artistes agréés par le musée et qui auraient présenté un devis seraient acceptés. Également, plus aucun tableau ne serait livré à la restauration sans ordre exprès du directeur du musée et après rédaction d'un procès-verbal « de la situation du tableau en souffrance et des motifs qui rendent la restauration urgente [1588]. »

Poussé et régénéré par cette nouvelle administration, Lange rédigea en septembre 1816, un mémoire sur l'organisation qu'il proposait pour le nouveau musée, ce qui lui permettait au passage de régler ses comptes avec certains de ses anciens supérieurs, Moitte ou Denon. Le restaurateur estimait que la mauvaise organisation de l'établissement avait entravé les travaux de l'atelier, développé l'insubordination et les abus parmi les ouvriers et que s'en étaient suivis des dilapidations et des dépenses trop considérables[1589]. Le nouveau budget de fonctionnement serait de 11 400 Francs dont 4 000 Francs pour le chef de l'atelier. Surtout, Lange révélait, tout en se flattant, l'esprit dans lequel les restaurations des antiques avaient été pensées depuis la fin du XVIII^{e} siècle.

> « La restauration des monuments antiques est sans conteste un sûr moyen de leur conservation quand elle est faite avec l'intelligence nécessaire pour conserver

[1585] A. N. O^{3} 1391. Lettre de Lavallée au Comte de Pradel, le 18 avril 1816. Voir vol. III, Annexes.
[1586] A. N. O^{3} 1391. Lettre de Visconti copiée par Lavallée, secrétaire général du Musée, le 18 avril 1816. Notes sur le nouvel arrangement du musée des antiques. Voir vol. III, Annexes.
[1587] A. N. O^{3} 1391. Lettre de Bonnemaison au Comte de Forbin septembre 1816
[1588] A. N. O^{3} 1391. Paris, de septembre au 17 octobre 1816, correspondance entre Bonnemaison, le comte de Forbin et le comte de Pradel au sujet des rétributions du directeur de la restauration des tableaux. « Le 17 octobre 1816 Rapport à M. le Directeur Général […] ». Voir vol. III, Annexes.
[1589] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N.« 27 septembre 1816. Rapport sur l'atelier des marbres antiques. Note sur l'atelier de restauration des marbres antiques du musée du Roi. » Document signé Lange. Voir vol. III, Annexes.

> scrupuleusement la forme et toute la sculpture que les temps ont laissé encore exister à nos yeux. C'est dans cette intention qu'un atelier de restauration fut établi en 1798 et cet ouvrage fut confié à l'artiste qu'on jugea capable et à qui on accorda la confiance nécessaire.[1590] »

En janvier 1817, après vingt années d'attente, Lange était employé du Musée Royal, sous le titre de restaurateur des antiques avec des appointements de 4300 Francs, soit 700 de moins que Visconti, ce qui prouvait par le salaire, son importance dans l'organisation de l'institution. Il passait, comme il l'annonçait à Suau, de « l'enfer au paradis, puisque, après des oppresseurs qui n'ont cessé de me brimer, je ne suis sujet qu'à des supérieurs qui me comblent d'honnêteté, et qui me promettent de me faire oublier le passé par des considérations qu'ils se proposent d'avoir pour moi.[1591] » Les nouvelles installations du musée étaient allées vite et le restaurateur annonçait que le musée des statues serait « beaucoup plus magnifique qu'il n'a jamais été, on ne s'était même pas douté d'un arrangement semblable, sans confusion comme auparavant, le bon goût et la sagesse règlent cette magnificence. On ne peut s'apercevoir d'autres pertes que du Laocoon et du Torse. L'Apollon est remplacé par sa propre sœur qui ne lui cède qu'en réputation parce qu'elle est restée longtemps inconnue […][1592] ». Cette dernière phrase de Lange faisait sens. Les aménagements et la mise en scène du musée Napoléon avait permis de porter un regard neuf sur des œuvres que l'on croyait connues et l'*Apollon du Belvédère* était devenu l'un des symboles des conquêtes napoléoniennes. Le Musée Napoléon exposait les trésors d'Europe et réunissait une grande partie des œuvres qui avaient constitué la plate-forme de la « Geschichte » winckelmannienne[1593]. Le Musée Royal mettrait au premier plan plusieurs sculptures, dont la *Diane*, des anciennes collections royales maintenant restaurées et ainsi se ferai la continuité du musée tout en proposant aux amateurs de nouvelles sculptures jusque-là peu connues.

Quelques-unes des dernières collaborations entre Visconti et Lange, outre les nombreuses réparations d'après 1815, sont les statues de *Julia Domna*, l'épouse de Septime Sévère restaurée avec les attributs d'Isis et *Nakhthorheb en prière*. Les statues avaient été acquises en 1816 par le comte de Forbin auprès du maire d'Aix-en-Provence François Sallier (1764-1831). Visconti voulait que la statue du *prêtre égyptien à genoux* soit polie « suivant l'usage qu'on a constamment pratiqué à Rome depuis la renaissance de l'art ». La statue

[1590] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N.« 27 septembre 1816. » *Ibidem*.
[1591] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 67-62-64, « Paris, janvier 1817 ».
[1592] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 67-62-64, « Paris, janvier 1817 ».
[1593] Daniela Gallo, « *La ricezione di Winckelmann in Francia* », in. Ortwin Dally, Maria Gazzetti et Arnold Nesselrath (dir.) *Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) ein europäisches Rezeptionsphänomen / fenomeno europeo della ricezione*, Rome, Akten des Vorlesungszyklus Rom 2017/2018, 2020, pp 49-64.

considérée par l'antiquaire comme un portrait de femme des II^e^-III^e^ siècles devait, de son côté, recevoir les symboles d'Isis, c'est-à-dire un sistre dans sa main droite et un petit sceau dans la gauche[1594].

Ces quelques éléments permettent de comprendre que la restauration des sculptures antiques, dans les premières décennies du XIX^e^ siècle, était encore fondée sur le type de relations dont Cavaceppi et Winckelmann furent les premiers représentants, dans un mouvement allant de l'intellectuel au praticien, le second n'étant pas exempt de culture historique, iconographique et était en mesure de créer des compléments techniquement parfaits et conformes à l'esthétique du néoclassicisme.

Les grands changements entre la première et la dernière publication d'Ennio Quirino Visconti démontrent l'évolution du savant et à quel point sa curiosité intellectuelle, son érudition, ses connaissances pratiques et sa grande sensibilité façonnèrent profondément les études de l'art antique. La *critique oculaire* révélée dans ses notices procédait de descriptions comme prolongement du regard, la distinction du sujet comme résultat de l'observation et l'évaluation revenant au produit de la confrontation entre le visible et le connu.

[1594] Voir vol. II, Corpus. *Julia Domna en prêtresse d'Isis* p. 372 et *Nakhthorheb en prière* p. 400. A. N. 20140044 16. Ancien A6 aux A.M.N. Antiquités Borghèse et Albani. [Visconti]. Note sur les objets acquis de Monsieur Sallier par Monsieur le Comte de Forbin. BnF, papiers de Visconti, NAF 5980, Mélange de sculpture antique. Fol. 334/335.

2) Les premiers restaurateurs des marbres de Chiragan

Le mardi 23 mai 1826 se déclara un effroyable orage qui transforma la plaine de Martres en un immense lac alors que la Garonne arrachait ses rives et les récoltes alentour. À la fin du mois de juillet, le maire de la commune écrivait à Alexandre Du Mège, qui avait été nommé en 1810 inspecteur des antiquités de la Haute-Garonne et secrétaire de la Direction du Musée de Toulouse, pour lui raconter les découvertes qui se faisaient sur sa commune et lui demandait comment diriger les fouilles qui commençaient.

Du Mège était le fils d'un acteur de théâtre et, comme il le rapportait, ses deux parents lui léguèrent la passion des antiquités. Après des études à l'École centrale de Toulouse, il obtint un diplôme d'ingénieur du génie qu'il mit en pratique durant les campagnes napoléoniennes de la péninsule Ibérique où il fut appelé à servir. Dès 1799, il signala les œuvres en péril au conservateur du musée de Toulouse, le peintre Jean Briant (1760-1799), puis à son successeur Jean-Paul Lucas (mort en 1808). En 1802, le premier préfet de la Haute-Garonne le nomma commissaire avec la mission de faire toutes les recherches nécessaires pour constater l'état des antiquités de la ville de Saint-Bertrand de Comminges. La première publication d'importance d'Alexandre Du Mège date de 1814, et concerne les *Monumens religieux des Volces-Tectosages*. L'année suivante et grâce aux soutiens locaux des membres du nouveau gouvernement, il proposa au maire de Toulouse son ambitieux projet : former « la plus belle galerie d'antiquités qui puisse exister en province». Le projet revenait à investir l'ensemble des galeries du grand cloître des Augustins en commençant par l'installation des monuments du Moyen-Âge. En 1819, date de l'ouverture des salles au public, fut alors publié un nouveau catalogue composé de 308 notices expliquant les œuvres de la collection. Comme Lenoir, plutôt que de simplement installer des morceaux d'architecture ou de sculpture tels qu'ils lui étaient parvenus, Du Mège préférait les composer avec épitaphes et portraits afin de mettre en scène les grands personnages de l'histoire méridionale. Cependant Du Mège était moins artiste que Lenoir et les monuments atteignirent rarement l'ampleur de ceux érigés au Musée des Monuments français[1595]. Cela n'empêcha pas Stendhal, dans ses *Mémoires d'un touriste* et après son séjour de 1838, d'indiquer que Toulouse possédait « un charmant musée et surtout un cloître gothique où l'on a rassemblé les marbres romains ou chrétiens. Il me rappelle ce charmant musée des Petits-

[1595] Daniel Cazes, *Alexandre Du Mège et le musée des Antiques de Toulouse*, in. Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot, *L'invention du patrimoine : le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Hazan, Paris, 2016, p. 380. Voir aussi : https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/17cazes.pdf

Augustins, si monarchique, si religieux, que l'imbécillité aveugle de certaines gens se hâta de détruire en 1815[1596]».

À Toulouse, dès 1795, à la lecture des premiers catalogues du Muséum provisoire du Midi de la République, installé dans l'église des Augustins, les visiteurs pouvaient découvrir cinq sculptures antiques[1597]. Le catalogue de l'an V informa ensuite de l'entrée dans les collections d'une statue romaine acéphale. Huit ans plus tard, les rédacteurs précisaient que le marbre était un fragment d'une statue de pierre trouvée à Toulouse dans la Garonne parmi les ruines du temple de Pallas[1598]. Cette description était suffisante pour identifier l'une des sculptures de la collection du chevalier Rivalz, peintre amateur d'antiquités[1599].

Les premières fouilles de Chiragan menées par Alexandre Du Mège, entre 1826 et 1828, transformèrent considérablement la physionomie générale du musée de Toulouse. Durant l'automne 1826, sur quelques semaines, cent-soixante-cinq bustes et fragments de marbre furent sortis de terre ce qui fit croire à Du Mège qu'il avait sous ses pieds Calagurris, l'ancienne ville des Convènes, une nouvelle Pompéi ou un palais impérial. La présentation de ces sculptures et fragments antiques, d'abord inspirée par le musée de Lenoir, fut remplacée par la perspective de créer un musée historique, biographique et glorificateur des grands hommes du Midi de la France. Son complet projet n'aboutit pas, faute d'espace et parce que ses soutiens municipaux se raréfièrent dans les années 1830, après l'affaire des faux antiques de Nérac créés par le sculpteur Maximilien Théodore Chrétin[1600]. Alexandre Du Mège passa pour « un mystificateur et non l'illustrateur de l'histoire qu'il croyait sans doute être.[1601] »

Dès l'arrivée à Toulouse des sculptures de Martres, le sculpteur Bernard Griffoul-Dorval (1788-1861) fut chargé de leur restauration avant leur placement dans les salles du musée. Griffoul-Dorval était entré en 1807 à l'École spéciale des arts de Toulouse où il étudia la sculpture sous la direction de François Lucas. En 1811, il terminait sa formation par l'obtention du grand prix de sculpture et l'année suivante, il rejoignait Paris pour deux années

[1596] Stendhal, *Mémoire d'un touriste*, Toulouse, 28 mars 1838. Jean Fourcassié, *Stendhal juge de Toulouse*. In: *Littératures* 0-1, décembre 1951. pp. 1-48. Sylvain Venayre, *Mémoires d'un touriste : Stendhal, voyageur et historien ?*, Recherches & Travaux [En ligne], 90 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2017.
[1597] Jean-Charles Balty et Daniel Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I. *Les portraits Romain*, I.1, Époque julio-claudienne, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, Éditions Odyssées, juin 2005, p. 52-53 et p. 199 fig. 15.
[1598] *Notice des tableaux, statues, bustes, dessins, etc. composant le Musée de Toulouse*, Toulouse, An XIII-1805, p. 50, n° 94bis.
[1599] Chevalier Pierre Rivalz, *Différens morceaux que l'on voit à Toulouse chez M. Rivalz, Professeur de l'Académie royale des Arts* [S.L.N.D.], pl. X. Jean-Charles Balty et Daniel Cazes, 2005, pp. 22-23.
[1600] Hubert Delpont, *Histoire d'une arnaque, Maximilien-Théodore Chrétin et l'empire de Tétricus*, Nérac, Albret, 2006, 210 p.
[1601] https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/17cazes.pdf Daniel Cazes, p. 276

afin de compléter sa formation dans l'atelier de Pierre Cartellier qui, pour rappel, était à l'origine de la restauration d'un *Trajan* antique[1602].

Rentré à Toulouse en 1814, il publia en 1821 un *Essai sur la sculpture en bas-relief* avant d'être nommé professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts[1603]. Défenseur des marbres des Pyrénées pour lesquels il occupera la fonction d'inspecteur des carrières, Griffoul-Dorval travaillait dans les années 1826-1827 à une statue de Louis XIII en marbre qui devait être installée à Toulouse place Mage, en remplacement de celle détruite pendant la Révolution[1604].

Le bloc de marbre des Pyrénées qui avait été épannelé avant son transport à Toulouse sera finalement utilisé pour réaliser la sculpture en pied de Pierre-Paul Riquet, inaugurée en 1832.

Parallèlement à sa profession de sculpteur, Griffoul-Dorval participa activement à la mise en place des sculptures de Chiragan dans les salles du musée de Toulouse. Dans le catalogue de 1828, Alexandre Du Mège annonçait que le sculpteur avait « donné de nouvelles preuves de son talent facile, en réparant avec beaucoup de succès une partie des précieux Monumens découverts à Martres[1605] ».

Nicolas-François Beurné (1769-1858), autre sculpteur formé par François Lucas, travailla également aux restaurations des antiques trouvées à Chiragan. La période la plus intense durant laquelle les deux artistes collaborèrent avec Du Mège s'étendrait de 1826 à 1834. Pendant ces années, les bustes et fragments furent apportés à Toulouse où les sculpteurs les restaurèrent avant qu'ils ne soient installés dans les salles du musée. C'est, par exemple, à cette époque que les bustes de deux jeunes hommes alors considérés comme *Lucius César* et *Caius César* ou le buste cuirassé d'*Antonin le Pieux* furent remontés et complétés par Beurné[1606]. Pour

[1602] Voir vol. II, Corpus, p. 338.
[1603] Bernard Griffoul-Dorval, *Essai sur la sculpture en bas-relief, ou Règles… particulières à observer dans la pratique de cet art ; tribut académique, lu à la société des Beaux-arts de Toulouse, dans les séances des 9 et 23 décembre 1820; par Griffoul-Dorval, statuaire, membre de la société des Beaux-arts, et de l'académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, Toulouse, impr. de Caunes, 1821, 38 p.
[1604] A. N. F[21] 731. Recherches de marbres blancs. Toulouse, le 18 juillet 1843. Rapport du 9 juillet 1842. Archives municipales de Toulouse, registre 2Mi 1428. Mairie de Toulouse, extrait du registre des délibérations du conseil municipal de Toulouse, le 25 juin 1827.
[1605] Alexandre Du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le musée de Toulouse*, par M. Alexandre Du Mège, imprimerie de Jean-Matthieu Douladoure, 1828, non paginé.
[1606] Archives municipales de Toulouse, série 2r. « État des réparations urgentes à faire aux têtes et bustes en marbre composant la gallerie des antiques du Musée de Toulouse proposé par le S[r] Beurné sculpteur-statuaire, 8 janvier 1834 ». Cité dans Jean-Charles Balty, Daniel Cazes et Emmanuelle Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I. *Les portraits Romain*, I.2, Le siècle des Antonins, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, Éditions Odyssées, 2012, pp. 14 à 31.

ce dernier, des goujons de fer avaient été installés pour consolider la cuirasse avant d'y intégrer la tête[1607].

Comme souvent pour les têtes de Chiragan, les nez étaient brisés. Beurné et Griffoul-Dorval avaient pour habitude de retailler leurs contours afin d'y installer des prothèses de marbre ou de stuc. La question des choix des morphologies des nez était réfléchie et, bien qu'images, monnaies et médailles soient connues, les savants et restaurateurs du Midi disposaient de moins de matériaux qu'à Paris ou à Rome pour reconstruire les visages. En 1798 était arrivé à Paris le buste d'*Auguste* provenant de la Maison Bevilacqua à Véronne et aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich[1608]. À Chiragan avait été trouvé en 1826 un buste d'*Auguste couronné de chêne* très similaire[1609]. Avant son exposition dans les salles du Louvre, il est très possible que le nez et la couronne du buste de Véronne aient été restaurés dans les ateliers du Louvre entre 1798 et 1802, date de sa première exposition[1610]. Dans sa *Notice des monuments antiques* de 1828, Du Mège indique que les plâtres moulés sur les antiques et offerts par le gouvernement n'avaient pas été intégrés aux notices.

Des moulages de bustes antiques faits dans les ateliers du Louvre – avant 1815 pour le buste d'*Auguste* – purent-ils aider les restaurateurs à compléter les fragments découverts ?

Malgré les études de Jean-Charles Balty, Daniel Cazes et Emmanuelle Rosso, plusieurs inconnues demeurent sur l'organisation et le déroulement des restaurations des marbres supervisées par Du Mège, tout comme reste mystérieuse l'origine de portraits et statues antiques envoyés à Toulouse par Lange en octobre 1830 à l'inspecteur des antiquités de la Haute-Garonne[1611].

[1607] François Braemer, *Restauration et dérestauration des « antiques ». L'exemple des sculptures de Chiragan à Martres-Tolosane conservées au Musée Saint-Raymond à Toulouse,* in. Restaurer les restaurations. Colloque de Toulouse, 22-25 avril 1980 (Les Cahiers de la section française de l'ICOMOS), Paris, p. 53-61. Jean-Charles Balty, Daniel Cazes et Emmanuelle Rosso, 2012, pp. 35-37.

[1608] Petit-Radel, IV, 1806, pl. 27. Munich, Glyptothèque, n° inv. 317.

[1609] Toulouse, musée Saint-Raymond, n° inv. Ra57. Voir notice de Jean-Charles Balty in. Jean-Charles Balty et Daniel Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane),* I. *Les portraits Romain,* I.1, É poque Julio-Claudienne, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, Éditions Odyssées, 2005, pp. 74-98

[1610] A.N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. DOCUMENT S.L.N.D. après 1796. « Bustes en marbres et en bronze, vases étrusques […] venus de Mantoue et Venise. » […] Vérone maison Berlaqua le buste d'Auguste le bout du nez manque la couronne de laurier […]. Le buste de Caracalla le nez et [illisible] »

[1611] Origine Borghèse pour certaines ? Les bustes n° 744, 753, 754 et 759 de l'inventaire de 1810 pourraient correspondre.

B. Le sculpteur comme critique des restaurations

1) Restaurer le *Laocoon* au Musée Napoléon, la fin d'une pratique ?

a) Arrivée et moulage

« Cent caisses ont été ouvertes : pas un accident, pas une seule fracture n'a altéré notre bonheur dans l'acquisition de si rares trésors. Une étoile, qui est devenue la nôtre, a présidé à tous les évènements relatifs à ces envois[1612] ». Ainsi était ouvert par Denon son *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie* prononcé le 8 vendémiaire an XII (1er décembre 1803) à la séance publique de la classe des Beaux-Arts de l'Institut. Six années plus tôt, le 11 mai 1797, un convoi chargé de « débris[1613] » et tiré par 700 à 800 bœufs s'ébranlait de Rome pour un voyage de 14 mois[1614]. Il emportait une centaine de sculptures venant des musées du Capitole et du Vatican, trésors artistiques cédés à la France en accord avec l'armistice de Bologne et le traité de Tolentino, signé le 19 février 1797, qui avait mis fin aux campagnes napoléoniennes du printemps 1796. Le convoi, auquel s'était joint le *scalpellino* Mariano Giosi comme surveillant, gagna Marseille où l'attendaient « bas-reliefs, fûts de colonnes et fragments de porphyre, de granits roses et gris, verts antiques, inscriptions et blocs d'albâtre oriental » que le comte de Choiseul-Gouffier destinait originellement à sa collection et que choisirent, pour le Musée Central, les commissaires chargés d'emporter les trophées à Paris[1615].

Le Grand convoi arriva à Paris le 15 juillet 1798. Lors de la Fête de la Liberté des 9 et 10 thermidor an VI (27 et 28 juillet 1798), le cortège de chars ornés de guirlandes, qui portaient les monuments des sciences et des arts saisis principalement en Italie défila du Muséum d'histoire naturelle au Champ de Mars où ils s'arrêtèrent devant une statue de la Liberté et l'autel de la Patrie[1616]. Fragiles et solidement emballés, les marbres antiques ne furent pas aussi

[1612] Dominique-Vivant Denon, *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie ; prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la classe des Beaux-Arts de l'Institut National par Vivant Denon*, de l'imprimerie P. Didot l'ainé, p. 3

[1613] Lettre de Gaspard Monge, Institut de France, MS 2192, fol. 15, 9 août 1796. Cité dans Brigitte Bourgeois, *Fragments of a Revolution. The Laokoon in Paris (1798-1815)*, in. William Tronzo, *The Fragment, an incomplete story*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009, pp. 51-82.

[1614] A. N. 20140044/42, ancien A16 aux AM.N. (1797-1840). Document sans date signé des commissaires Gaspard Monge et Jacques-Pierre Tinet.

[1615] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 165e séance. Présidence du citoyen Barthélémy. Aujourd'hui 1er fructidor an 6 de la République [17 août 1798] »

[1616] Sabine Lubliner-Mattatia, *Monge et les objets d'art d'Italie*, Bulletin de la Sabix [Online], 41 | 2007, [Online since 07 August 2009].

visibles pour le public qu'Antoine Béranger (1785-1867) et Achille Valois (1785-1862) les montrèrent sur le grand vase en porcelaine de Sèvres de *L'arrivée au Louvre des œuvres d'art acquises à l'issue de la campagne d'Italie* terminé en 1813[1617]. Entre les 13 et 15 thermidor (31 juillet au 2 août 1798), les premiers ballots et caisses de sculptures antiques arrivèrent au Louvre[1618]. Le 17 thermidor (4 août 1798), 72 caisses de sculptures antiques étaient réunies dans le jardin du musée et placées sur de forts madriers, avant que les emballages, faits à Rome de toile goudronnée et de paille pour les préserver de la pluie, ne soient remplacés par des planches. Cette installation temporaire durera finalement jusqu'à l'automne alors que les feuilles desséchées se massaient sous les caisses et que la construction d'un appentis était sans cesse retardée[1619]. Rapidement après l'arrivée des caisses dans le jardin de l'Infante, les premiers éditeurs et dessinateurs demandèrent aux administrateurs du Musée Central l'accès aux œuvres. Delettre, Boutrois et Hélin, qui souhaitaient publier leur *Galerie antique ou Collection des chefs-d'œuvre d'architecture, sculpture et peinture antique* réclamèrent rapidement « la facilité de pouvoir faire faire le trait » des sculptures antiques[1620]. Les membres du Conseil leur refusèrent cette demande, arguant l'impossibilité de les dessiner avant qu'elles ne soient sorties de leurs caisses, installées, placées sur leurs piédestaux et enfin rendues publiques[1621]. Le décaissement des antiques et leur installation sur les socles ne sera ordonné par Lucien Bonaparte, alors ministre de l'Intérieur, qu'en avril 1800[1622]. Les statues, emballées avec soin, n'avaient pas souffert du transport, ce qui n'était pas le cas des œuvres de la Villa Albani arrivées au Louvre le 3 pluviôse an IX (23 janvier 1801). « Toutes ont souffert jusqu'à ce moment, des objets de sculpture brisés et fracturés, accident provenant du peu de soins apportés dans l'encaissement[1623]. » L'expérience poussa les administrateurs à envisager l'envoi d'un commissaire – Léon Dufourny – chargé de surveiller l'encaissement des monuments des arts que le Roi des deux Sicile s'était engagé à restituer à la République[1624].

[1617] Sèvres, Musée national de la Céramique, n° inv. MNC 1823.
[1618] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an VI au 28 fructidor an VIII. « 160e séance aujourd'hui 15 thermidor an VI de la république française [2 août 1798]»
[1619] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 165e séance. Présidence du citoyen Barthélémy. Aujourd'hui 1er fructidor an VI de la République [17 août 1798] » « 179e séance aujourd'hui 16 vendémiaire an VII [7 Octobre 1798] »
[1620] Ouvrage seulement publié en 1807 ?
[1621] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 166e séance aujourd'hui, 3 fructidor an VI de la République française [20 août 1798] »
[1622] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 335e séance, aujourd'hui 18 germinal an VIII [8 avril 1800]. »
[1623] A.N. 20150282/14 Ancien 1BB5, « Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 424e séance, aujourd'hui 5 pluviôse an IX [25 janvier 1801]. » « 445e séance, aujourd'hui 23 germinal an IX [13 avril 1800]. » »
[1624] *Ibidem.*

L'année suivante, le peintre et dessinateur Alexandre Moitte, frère du sculpteur, qui était professeur à l'École centrale du département de Seine-et-Marne, informait les administrateurs du Musée Central sur les « antiquités » qui existaient encore à Fontainebleau. Il avait remarqué cinq statues de marbre entreposées sous la Porte Dorée. « Elles sont mutilées. Quelques-unes ont de belles parties, mais il ne les croit pas antiques. Elles ont été encaissées pour être transportées à Paris ; mais les caisses se sont brisées et pourrissent. Dessus on a jeté des têtes, bras, pieds et autres fragments » rapportait Jean-Guillaume Moitte. Sous la galerie dite des Cerfs, dix statues étaient dans le même état, très mutilées et attendaient de nouvelles caisses. Moitte espérait que les sculptures pourraient être rapatriées à Paris afin qu'elles ne restent « pas plus longtemps à l'injure du temps et exposées à être mutilées davantage par les enfants qui jettent dessus des pierres[1625]. »

Le placement du *Laocoon* dans les salles du Louvre évolua. Sa première destination, en 1798 alors qu'il était toujours en caisse dans le jardin de l'Infante, était la Salle des Héros grecs, pensée avant l'arrivée de Visconti et qui finalement ne fut pas constituée. Les peintures du plafond de l'ancien vestibule de l'appartement d'été d'Anne d'Autriche, peintes par Giovanni-Francesco Romanelli nécessitaient être restaurés et trois énigmatiques tableaux devaient être réalisés par des artistes pour cette salle[1626]. « Il a été décidé que le Laocoon, qui d'abord devait être placé dans la direction de la quatrième croisée de la Salle des Héros Grecs serait repoussé dans la base de la croisée donnant sur le quai. Il sera réservé un passage de chaque côté du piédestal pour que le public et les artistes puissent passer pour y examiner ce groupe magnifique de tous les côtés[1627] ». En novembre 1799, le *Laocoon* était finalement débarrassé de sa caisse et les administrateurs du Musée Central, alors présidés par Augustin Pajou, découvraient le fameux groupe et résumaient leur souhait de le voir bientôt complété, d'abord temporairement en plâtre, puis de manière durable et invariable en marbre.

> « Les commissaires chargés de recueillir les monuments antiques en Italie, n'ayant pas jugé à propos d'apporter le bras droit de ce groupe et ceux de ses deux enfants, restauration d'un sculpteur italien nommé Cornachini, un membre propose, qu'en attendant qu'on puisse mettre cette restauration importante au concours, on fasse mouler ou estamper le bras du plâtre du Laocoon exposé dans la Salle de l'école de dessin pour le placer provisoirement après lui avoir donné la teinte du marbre, au groupe du Laocoon[1628]. »

[1625] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 519e séance, aujourd'hui 28 frimaire an X [19 décembre 1801] » Seul un bas-relief était considéré comme antique, un sacrifice à Jupiter scellé dans de l'ancienne chambre du Roi. « 514e séance, aujourd'hui 13 frimaire an X [4 décembre 1801]. » Voir annexes.
[1626] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 178e séance aujourd'hui 13vendémiaire an VII [4 octobre 1798]. »
[1627] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 195e séance aujourd'hui 8 frimaire an VII [28 novembre 1798] de la République ».
[1628] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 295e séance, aujourd'hui 28 brumaire an VIII [19 novembre 1799]. »

Le groupe du *Laocoon* avait été découvert à Rome en janvier 1506, dans les ruines des thermes de Titus, sur l'emplacement de l'ancienne *Domus aurea* de Néron. Le pape Jules II, ayant eu connaissance de la découverte, envoya sur place son architecte Giuliano da Sangallo, accompagné de Michel-Ange, qui reconnurent aussitôt Laocoon, prêtre d'Apollon à Troie, étouffé avec ses fils par deux serpents sortis de la mer tandis qu'il sacrifiait à Poséidon. Le groupe était cité par Pline l'Ancien dans son Histoire naturelle (XXXVI, 37) comme « étant, de toutes les peintures et sculptures, la plus digne d'admiration ». Les attitudes des trois figures, l'énergie de la lutte contre le serpent pour le fils aîné, les affres de la douleur pour le père et le calme de la mort pour le fils cadet correspondent – les hommes de la Renaissance l'ignoraient – au jeu des acteurs de la *Petite Iliade* d'Arctinos de Milet, poète du VIII^{e} ou VII^{e} siècle avant notre ère.

Lorsque le *Laocoon* est découvert, il était presque intact. Seuls manquaient les bras droit du père et celui du plus jeune fils, les doigts de la main droite de l'aîné, certaines parties des pieds des enfants et des tronçons du corps du serpent[1629]. Le pape Jules II l'installa dans la cour de l'Octogone du palais du Belvédère, au Vatican[1630].

En 1957, furent découverts des marbres et sculptures dans la grotte de Sperlonga liée à la villa de Tibère. Parmi eux, une pierre comportant la signature des trois artistes Agésandre, Athénodore et Polydore nommés par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*[1631]. Pline décrivait le groupe comme sculpté dans un seul bloc de marbre. Ennio Visconti, dans la *Notice de la Galerie des Antiques* de l'an IX confirmait que le *Laocoon* était composé de cinq blocs « si artistement réunis que Pline l'a cru d'un seul[1632] ». Ainsi, le *Laocoon* serait une copie en marbre du début du I^{er} siècle d'après un bronze crée à Pergame dans les années 140 av. J.-C.. L'autre hypothèse serait de considérer le *Laocoon* comme une création de l'époque Augustéenne par les trois sculpteurs grecs établis en Italie.

[1629] Salvatore Settis (dir.), *Laocoonte. Fama e stile, éd.* Donizelli editore, Rome, 1999, p. 231-258. Orietta Rossi Pinelli, « Chirurgia della memoria : scultura antica e restauri storici », *in* S. Settis (a. c), *Memoria dell'antico nell'arte italiana,* t. III : *Dalla tradizione a l'archeologia,* Turin, Einaudi, 1986,. p. 183-191

[1630] Adriano Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito,* Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, III, 1954, pp.78-107. Bernard Andreae, « Problèmes d'histoire de l'art du Laocoon », Revue germanique internationale [En ligne], 19 | 2003. Un très étrange et très documenté article de Lynn Catterson propose l'œuvre comme un faux antique créé par Michel-Ange. Lynn Catterson, *Michelangelo's "Laocoön?"*, Artibus et Historiae, Vol. 26, No. 52 (2005), pp. 29-56.

[1631] Ennio Quirino Visconti et Toussaint-Bernard Émeric-David, *Le Musée Français ou recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale*, Paris, de l'imprimerie de Mame Frère, vol 4, 1809, notice *Laocoon*.

[1632] Ennio Visconti, *Notice de la Galerie des Antiques*, Paris, an IX, n° 108. L'antiquaire notait également que les bras droit du père et deux bras des enfants manquaient et envisageait que « sans doute un jour on les exécutera en marbre ; mais provisoirement on les a suppléés par des bras moulés sur le groupe en plâtre, restitué par Girardon, qui se voit dans la Salle de l'École de peinture. »

À la fin du XVIII[e] siècle, le philologue Christian Gottlob Heyne avait retracé l'histoire de la restauration du groupe. Une copie en marbre avait été commandée à Baccio Bandinelli pour le roi François I[er] et à cette occasion, un modèle en cire du bras droit du père avait été reconstitué par le sculpteur florentin qui, avant 1523, avait d'abord restauré les bras des fils. Giovanni Angelo Montorsoli, élève et assistant de Michel-Ange créa avant 1532-1533 un bras qui, selon toute vraisemblance, était levé et entouré par le serpent. Deux siècles plus tard, Agostino Cornacchini, (actif à Rome de 1712 à 1756) créa les nouveaux bras des enfants et du père, cette fois-ci en terre, vers 1725-27. C'est dans cet état que les commissaires français saisirent le groupe en 1798, sans prendre la peine d'encaisser les membres modernes qui furent laissés à Rome. Bien que la position du bras proposée ait été suspectée d'être incorrecte depuis le XVI[e] siècle, elle avait été acceptée, car elle complétait une composition pyramidale alors préférée. En effet, pour l'Église, un prêtre attaqué par le démon devait résister et non pas se laisser accabler.

Winckelmann avait observé que, plus certainement, le bras original devait être plié en arrière au-dessus de la tête, mais que cela aurait nui à la beauté du groupe[1633]. Il existait donc un questionnement ancien sur l'état originel du groupe. Son transport à Paris allait être l'occasion, selon les commissaires français, de lui donner un nouvel aspect, voire de lui rendre son attitude originale. Le 28 brumaire an VIII (16 novembre 1799), les membres du Conseil du Muséum décidaient de faire placer un moulage du bras droit du père créé par François Girardon.

> « [Le Conseil du musée] pense que cette adjonction est nécessaire au développement de ce groupe sublime, et satisfera momentanément les artistes et le public, les bras à mouler sur ce plâtre ayant été faits avec intelligence et sentiment par Girardon.
>
> Le conseil se range à cet avis, et arrête qu'il sera écrit au citoyen Renou surveillant de l'école, afin qu'il donne des ordres pour que le mouleur qui sera chargé de travail puisse s'en occuper sans délai et sans empêchement.[1634] »

Ainsi, tel qu'on pouvait le comprendre et selon les mots du rédacteur, le groupe aurait donc été apporté sans le bras du père, et sans ceux des fils, c'est-à-dire sans le bras du plus jeune fils ni la main et le poignet de l'aîné. En décembre 1799, *Le Journal des Arts* annonçait l'arrivée du *Laocoon* à Paris, dépossédé de ses compléments attribués par erreur à Bernin et qu'un concours pour une nouvelle restauration serait donné. « On n'a point apporté à Paris, le bras en terre cuite que le cavalier Bernin y avait placé ; ni le bras des enfants qu'un sculpteur italien avait très mal restauré. Sans doute que le gouvernement mettra au concours cette importante

[1633] Voir https://www.academia.edu/11342610/Conservation_and_Restoration article en ligne de Jerry Podany, *Conservation and Restauration*.
[1634] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 295[e] séance, aujourd'hui 28 brumaire an VIII [19 novembre 1799]. » Voir vol. III, Annexes.

restauration ; elle est faite pour occuper nos plus habiles sculpteurs[1635] ». En revanche, et comme l'avait remarqué Étienne Michon, le 25 fructidor an VIII (12 septembre 1800), seul le bras du père était annoncé comme devant être complété[1636]. Si la plupart des témoignages insistaient sur le remplacement unique du bras du père, Charles Paul Landon rapportait en 1806, que deux des bras des enfants avaient aussi été « suppléés de la même manière[1637]. »

> « Sur la proposition de l'administration, le Conseil arrête qu'on s'occupera sans délai de la réparation des figures exposées dans la Salle des Héros Grecs, et qu'on placera à la statue du Laocoon le bras en plâtre moulé sur celui que Girardon fit au groupe que possède l'école Nationale de peinture et sculpture, placé dans la salle dite du Laocoon[1638]. »

Les aménagements décidés par l'architecte Raymond étaient parfois critiqués. Par exemple le *Trépied* découvert par Gavin Hamilton à Ostie en 1775 allait devoir être retiré de la Salle d'Apollon pour être davantage mis en valeur, lui qui était « d'une haute importance pour que le bon goût présente une idée poétique[1639] ». En 1800, le *Laocoon* est installé dans sa niche, sur un piédestal fait avec les marbres blancs veinés du soubassement de la statue de la Liberté de la place de la Concorde peu avant l'ouverture du musée du 18 brumaire an VIII (9 novembre 1800)[1640].

À la demande de Colbert, l'Académie avait mis en place des réflexions sur les chefs-d'œuvre, tant en peinture qu'en sculpture, pour déterminer ce qui faisait un chef-d'œuvre. Pour ce faire et instruire les jeunes artistes, l'exposition de copies d'œuvres savantes était nécessaire. Le moulage du *Laocoon*, complété par François Girardon, fut installé dans la Salle des Antiques au Louvre avant d'être copié en marbre par Tuby à partir de 1686 et avant d'être tiré en bronze par les frères Keller vers 1687[1641]. La restauration faite avec « intelligence et sentiment » par le sculpteur de Louis XIV était une retouche de l'intégration du XVI^{e} siècle accentuant la gravité

[1635] *Le Journal des Arts*, n°28, du 20 Frimaire an VIII.

[1636] Étienne Michon, « *La Restauration du Laocoon et le modèle de Girardon »,* in. *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, Paris, G. Klingksieck, 1906 , Séance du 27 juin, p. 270.

[1637] Charles Paul Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne…*, Paris, Vol. 11, 1806, p. 63. Charles Paul Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne…*, Paris, Vol. 13, 1807, p. 37 « Plusieurs sculpteurs modernes ont tenté de restaurer la figure principale à laquelle il manque le bras droit : après avoir fait plusieurs ébauches, Michel-Ange désespéra d'y pouvoir réussir ; le Bernin l'essaya aussi et n'osa faire exécuter ce bras en marbre : la restauration, telle qu'on la voit maintenant, a été faite sur le modèle de Girardon. »

[1638] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4. « 383^{e} séance, aujourd'hui 25 fructidor an VIII [12 septembre 1800]. » Voir vol. III, Annexes.

[1639] Paris, musée du Louvre, n° inv. MR999. A. N. F^{21} 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Note sans date signée Raymond architecte, germinal an VII.

[1640] A. N. F^{21} 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Note sans date signée Raymond architecte, germinal an VII. Voir vol. III, Annexes.

[1641] François Souchal, *"J.-B. Tuby, French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The Reign of Louis XIV,* t. III, 1987, p. 355-356, n° 60 ; place dans le Bosquet des Marronniers à Trianon en 1701, aujourd'hui à l'entrée de l'Allée verte. Christian Michel, *Anatomie d'un chef-d'œuvre : Laocoon en France au XVII^{e} siècle*, Revue germanique internationale, n°19, PUF, Paris, 2003, p. 105-117.

du geste de *Laocoon* et renforçant l'expression pathétique du visage du père. Inconsciemment, les conservateurs du Musée Central avaient ramené le *Laocoon* du temps de Pie VI et des Visconti au temps de Clément VII et de Michel-Ange[1642].

Après l'arrivée de Mariano Giosi à Paris, Jean-André Getti s'appliqua à mouler le plâtre du *Laocoon* conservé au Louvre. Sous la direction d'Augustin Pajou, Giosi fut chargé en décembre 1799, de placer sur le groupe antique le « bras du Laocoon, et ceux de ses enfants ayant été moulés par le citoyen Getti, sur le plâtre placé dans la Salle de dessin dite du Laocoon[1643] ».

Au même moment, le *Gladiateur mourant* était décaissé et trouvé en parfait état.

Pour ce qui est du concours relatif à la restauration du *Laocoon*, Chaptal avait invité en juillet 1801, l'administration du Muséum Central « à faire mouler sans délai le torse de la principale figure de ce monument et à en procurer au prix le plus modéré des épreuves en plâtre aux statuaires qui seront dans l'intention de concourir[1644] » et à en publier l'annonce. Tous sans exception pouvaient s'inscrire et le conseil ordonna le moulage partiel du groupe du *Laocoon* qui était réclamé par des artistes[1645].

Jean-André Getti, comme il profita de la mise en restauration de la *Vénus d'Arles* pour la mouler, procéda-t-il au moulage complet du *Laocoon* démonté avant son installation dans la salle qui finalement porta son nom au Louvre ? Procéda-t-il d'après plusieurs épreuves en plâtre ou profita-t-il d'un temps de fermeture des salles d'exposition du Muséum pour travailler sur le marbre entre septembre et novembre 1801[1646] ?

Le surmoulage complet du groupe dura seize journées durant lesquelles le père et les fils furent démontés et soulevés pour être moulés séparément[1647]. Les creux de plâtre réalisés par Getti sur le groupe antique furent déposés provisoirement dans une partie du local de l'Académie, car l'atelier des restaurations des marbres, où il pleuvait « journellement », était

[1642] Salvatore Settis, (dir.), *Laocoonte. Fama e stile, éd.* Donizelli editore, Rome, 1999, p. 253.
[1643] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4 « 300e séance, aujourd'hui 15 frimaire an VIII [6 décembre 1799]. Voir vol. III, Annexes.
[1644] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 471e séance, aujourd'hui 18 messidor an IX (7 Juillet 1801) ». Voir vol. III, Annexes.
[1645] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 475e séance, aujourd'hui 5 thermidor an IX (24 Juillet 1801) […] On préviendra les artistes statuaires de l'époque où ce plâtre pourra leur être délivré. » Voir vol. III, Annexes.
[1646]A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 480e séance, aujourd'hui 23 thermidor an IX (10 Septembre 1801). Voir vol. III, Annexes.
[1647] Ancienne côte Y2-1, aux Archives de musées nationaux. Document non daté, papier bleu. Fonds transféré aux Archives nationales, nouvelle cotation inconnue. A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 498e séance, aujourd'hui 18 vendémiaire an X (2 Octobre 1801) Pour moulage du *Laocoon*, Getti s'adjoint des services d'un autre mouleurs nommé Micheli. Voir vol. III, Annexes.

trop humide ce qui le « détruirait infailliblement.[1648] » Finalement, ce n'est qu'à partir du 24 août 1802, plus d'un an après le début de la compétition, que les plâtres purent être remis aux artistes[1649] alors que l'école de Lyon se portait acquéreur d'une épreuve complète en mai 1802 et que le sculpteur François-Frédéric Lemot, en remerciement de ses voyages à Lyon et « par ordre du gouvernement » recevait un exemplaire du groupe[1650].

b) Concours

Le concours pour la restauration du groupe est lancé par le ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal le 3 juillet 1801 avec comme premier prix, une médaille d'or portant deux inscriptions gravées, d'un côté les noms des trois consuls et du ministre de l'Intérieur, de l'autre *Laocoon* et le nom de l'artiste qui aurait réussi à la restauration parfaite de l'ouvrage. À cela s'ajoutaient l'importante somme de 10 000 Francs et un bloc de marbre destiné à réaliser le complément moderne.

À Paris, le thème de la grandeur de la France, nation désormais libre, imposait qu'une nouvelle restauration soit envisagée. Un nouveau bras fait en France par des artistes libérés de l'oppression des monarques prouverait la supériorité de l'école française.

> « Les tentatives des artistes italiens sur la restauration du groupe de Laocoon n'ont pas eu tout le savoir qu'on devait attendre de cette savante école. Il est réservé à l'histoire de célébrer l'artiste qui par une restauration parfaite illustrera par un ouvrage achevé l'époque qui l'a produit et le ministre qui l'a ordonné[1651]. »

Le bras du *Laocoon* était la première épreuve d'une série de concours qui devaient se poursuivre, avec les restaurations des bras de l'*Apollon* et du *Mercure du Belvédère* qu'on destinait à cette époque à la même salle d'exposition[1652]. « Les mêmes récompenses et les mêmes encouragements seront dus aux statuaires qui feront avec succès la restauration de la partie du bras de l'Apollon, et la statue du Mercure qui est dans la même salle[1653]. »

[1648] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5 « 508e séance, aujourd'hui 23 brumaire an X (14 Novembre 1801). Voir vol. III, Annexes.
[1649] A. N. 20150282/15 Ancien 1BB6, « 590e séance ». Cité dans Brigitte Bourgeois, 2009, pp. 51-82. Voir vol. III, Annexes.
[1650] A.N. 20150282/15 Ancien 1BB6 « 563e séance, aujourd'hui 1er prairial an X (30 Mai 1802) et « 573e séance, aujourd'hui 10 messidor an 10 » Voir vol. III, Annexes.
[1651] A. N. F21 570. Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Lettre S.L.N.D. « Notes sur la restauration de Laocoon ». Voir vol. III, Annexes.
[1652] Voir vol. II, Corpus pp. 21 et 98. *Mercure Richelieu* p. 383
[1653] A. N. F21 570. Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Lettre S.L.N.D. « Notes sur la restauration de Laocoon ». La première proposition est de 15 000 francs. Voir vol. III, Annexes.

Le souhait de procéder à la restauration du *Laocoon* datait au moins de novembre 1796. À cette époque, les commissaires du Gouvernement Français pour la recherche des objets des sciences et des arts en Italie Monge, Berthollet, Barthélémy et Tinet, heureux d'avoir persuadé Mariano Giosi de venir à Paris, annonçaient avoir trouvé chez un sculpteur, qui pourrait être Carlo Albacini, des fragments considérables de statues antiques, et aussi de marbre de Paros. Deux importants blocs de cette variété de marbre pourraient fournir la matière pour restaurer le *Laocoon* et les « autres statues antiques du même marbre ; le second qui est dans notre marbre grec servira pour la Cléopâtre et les autres statues de la même matière[1654]. » Chaptal, chimiste de formation, et certainement sensibilisé aux questions des restaurations, était peut-être à l'origine de demandes d'importations de marbre. C'est lui qui commanda à Rome, pour l'administration du Musée Central, et pour « l'entier succès des restaurations nombreuses qu'elle va avoir à diriger », un tasselateur comme Giosi, sculpteur faisant la « profession particulière de mettre les pièces et faire les joints qui sont en restauration ». De même, il avait commandé « de faire provision d'une certaine quantité et fragments de marbre grec statuaire propre à restaurer les antiquités[1655] ».

Le 14 messidor an IX (3 juillet 1801), Chaptal lance donc officiellement par décret, le concours pour la restauration des bras de Laocoon et ses fils, concours pour lequel « il invite les statuaires à présenter un modèle des bras qu'ils croiront convenir aux mouvements et à l'expression de ces trois figures[1656] ». La nouvelle sera publiée dans le *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* au cours de l'année[1657]. Les modèles devaient être soumis à l'examen d'une commission formée au tiers par les membres de l'Institut National, au tiers par les concurrents eux-mêmes, et au tiers par le ministre de l'Intérieur. Le prix ne serait adjugé « qu'autant que le modèle présenté sera trouvé digne du groupe du Laocoon ». Comme déjà signalé, le vainqueur recevrait 10 000 Francs et le marbre nécessaire à sa réalisation. Les

[1654] Si Chaptal en est l'ordonnateur, nous n'avons pas trouvé qui peut être le premier commanditaire de cette restauration. A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. Rome 15 Frimaire an 5 (25 novembre 1796). Rome, le 15 Prairial an V (3 juin 1797). Voir vol. III, Annexes. Yveline Cantarel-Besson, 1992. A.M.N. T 16. 13 messidor an 5 (1er juillet 1797).

[1655] A. N. 20140044/42, ancien A16 1797-1840. Rapport S.L.N.D. considéré initialement comme antérieur à 1806 et finalement antérieur à 1797. Rapport sur la restauration des antiques signé Chaptal. « Sur les restaurations des statues et monuments antiques. » Voir vol. III, Annexes.

[1656] A. N. 2014004420140044/42, ancien A16 1797-1840. Arrêté relatif à la restauration Laocoon, Ministère de l'Intérieur. Le Ministre de l'Intérieur arrête qu'il sera ouvert un concours pour la restauration du groupe du Laocoon. « A Paris, le 14 Messidor an 9 (3 juillet 1801), le Ministre de l'Intérieur, Chaptal » Pièce suivante : Le 14 Messidor An 9, Chaptal ordonne à l'administration du musée central le moulage du torse du Laocoon afin que les artistes puissent travailler l'étude de la restauration et que ce plâtre soit vendu « au prix le plus modéré ». Voir vol. III, Annexes.

[1657] *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, VIIe année, Tome second, Paris, chez Fuchs, rue de Cluny, n°334, an IX-1801, pp. 263-264.

deux artistes suivants le vainqueur recevraient respectivement, comme prix d'encouragement, l'un une somme de 2000 Francs et l'autre une somme de 1200 Francs. Les modèles devaient être remis à l'administration du Musée Central au plus tard le 1er vendémiaire an XII (24 septembre 1803) et seraient alors exposés au public pendant un mois avant que le jugement de la commission ne soit prononcé. Si pour chaque concouriste, l'administration du Musée s'engageait à fournir au plus bas prix, les épreuves en plâtre du torse du père, rien n'était annoncé pour les bras des fils du prêtre troyen.

Léon Dufourny, alors en Italie et chargé de la surveillance et de l'envoi des derniers marbres antiques qui devaient partir d'Italie pour Paris, avait été informé de l'annonce du concours. Il proposait – sans réponse – que l'administration du Muséum Central profite de sa présence à Rome « pour envoyer, soit dans une lettre, soit par le citoyen Carré […] une écaille du marbre du Laocoon », afin qu'il en fasse chercher un morceau qui soit absolument de la même qualité, de la même teinte, et de juste dimension[1658].

La quête d'un marbre de qualité similaire à celle du groupe s'était poursuivie à Rome après les recherches dans les fragments de marbres saisis dans les collections du comte de Choiseul-Gouffier à Marseille en 1797. Là, un autel et un fragment de colonne de marbre blanc avaient été emportés pour la restauration du *Laocoon* en même temps qu'un « grand et beau bas-relief composé de plusieurs figures, auxquelles les têtes manquent », la *Plaque des Ergastines*[1659].

Dans la communauté des artistes, Jean-Baptiste Giraud – qui possédait sa propre épreuve du moulage du *Laocoon* – exhortait les administrateurs du Musée Central à « faire bien même ce qui n'est que provisoire[1660] ».

Giraud était l'un des meilleurs défenseurs de l'installation et de la restauration des sculptures antiques, se demandant vers 1797 dans quel temple les divinités allaient désormais se reposer après leur arrivée à Paris[1661]. Peu avant, le député du Puy-de-Dôme Gilbert Romme, membre du Comité d'instruction publique, anticipait la position de Canova sur la non-restauration des marbres Elgin, et celle de Quatremère sur la *Vénus de Milo*, par ses questions

[1658] A.N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Lettre de Dufourny, Le commissaire du gouvernement français pour les arts en Italie, Rome, le 29 fructidor 9 [16 septembre 1801]à l'administration du Musée Central des Arts ». Voir vol. III, Annexes.
[1659] A. N. 2015 0044/52/1. Mouvements d'œuvres d'art. [22 Octobre 1797 ?]« Etat des objets choisis dans ce qui restoit de monuments Grec de l'envoi de Choiseul Gouffier pour être remisé à ceux de Rome qui vont à Paris. […] Certifié Véritable les états cidessus. L'Agent des Relations Extérieures G. Augustin […] « M.G. 102. n° 64 un autel de 2 pi. 8 pou. de longueur sur 2 pi de massif. Cet objet est emporté pour la restauration du Laocoon. […] M.G. 105 un fragment de Col. de marbre blanc de 4 pi de Long. et 1. pi 8 pou. de diamètre bon pour la restauration du Laocoon […] » Voir vol. III, Annexes.
[1660] A. N. F21 570 Mémoire du sculpteur Jean-Baptiste Giraud, brumaire an 6. Voir vol. III, Annexes.
[1661] A. N. 20150497/3 S.L.N.D. Jean-Baptiste Giraud, an 6 ? Voir vol. III, Annexes.

sur le renoncement absolu de toute restauration des fragments de sculpture antique et la réduction du travail de restauration au simple et unique remplacement et jointement des pièces ou fragments de statues antiques[1662]. Pour le *Laocoon*, des sculpteurs tels Giraud, Moitte, Julien, Chaudet et Dejoux militaient pour que la compétition, profondément historique, ne soit ouverte qu'aux meilleurs sculpteurs alors que si le concours était accessible à tout artiste, le gouvernement serait « exposé aux tentatives de la médiocrité et à des frais considérables en moulages à pure perte[1663]».

> « Les tentatives des artistes italiens sur la restauration du groupe de Laocoon n'ont pas eu tout le savoir qu'on devait attendre de cette savante école. Il est réservé à l'histoire de célébrer l'artiste qui par une restauration parfaite illustrera par un ouvrage achevé l'époque qui l'a produit et le ministre qui l'a ordonné. […]
>
> Le gouvernement honorera dans les artistes vivants le dessin, le sentiment et le ciseau des Agésandre, Polydore et Athanadôros pour réparer le groupe de Laocoon. Il est dans cette capitale des statuaires français qui ont fait sur leur art des méditations profondes et des études savantes qui leur feront [mériter] à juste titre les charges et la couronne qui les attend. Ces artistes sont les citoyens Moitte, Julien, Dujoux, Giraud, Chaudet capables de restituer à ce bel ouvrage sa beauté primitive, son vrai caractère»[1664].

Toussaint-Bernard Émeric-David qui aurait eu un rôle avec Jean-Baptiste Giraud, en 1801, dans l'organisation de la compétition pour le dessin d'un nouveau bras, avait des mots bien plus durs lorsqu'il critiquait les anciennes restaurations du Laocoon :

> « Qu'il était loin du génie d'Agésandre, l'artiste moderne qui, en restaurant le bras droit, l'a rejeté en l'air avec les signes convulsifs de l'abandon et du désespoir ! Coupable artiste ! Vous avez détruit l'harmonie de cette admirable figure ![1665] »

Sur le concours engagé pour la restitution du bras du *Laocoon*, les détails techniques ne pouvaient qu'avoir été proposés par un artiste. Émeric-David exposait son point de vue, dans ses *Recherches sur l'art statuaire* rédigées antérieurement mais finalement publiées en 1805, sur la restauration du *Laocoon*, le bras moderne ne lui convenant pas.

> « Voyez comme Laocoon résiste à la douleur ! Les extrémités des membres se rapprochent du cœur, ainsi qu'il est naturel à l'homme qui souffre… […] Les mouvements

[1662] A. N. F[17] 1197/2, transports et questions sur les sculptures. « Les trois questions sont renvoyés aux sections de peinture, sculpture et antiquités pour faire un rapport. 15 Pluviôse. [3 février 1795] Oudry Secrétaire. A. N. F[21] 570 « Rapport de la commission nommée par l'assemblée du 11 nivôse an 6 pour examiner les questions suivantes : la restauration des ouvrages de peinture est-elle utile ou nuisible? » Voir vol. III, Annexes.

[1663] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Lettre S.L.N.D. « Notes sur la restauration de Laocoon […] »

[1664] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. Lettre S.L.N.D. « Notes sur la restauration de Laocoon […] » Voir vol. III, Annexes.

[1665] Toussaint-Bernard Émeric-David, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes […] Ouvrage couronné par l'Institut national, le 15 vendémiaire an IX*., Paris, Veuve Nyon aîné (Paris), 1805, p.348. Le contexte sanitaire de l'année 2020 ne nous a pas permis d'aller consulter les papiers d'Émeric-David à la Bibliothèque de l'Arsenal : Ms 5967 *Réflexions sur le progrès d'un concours pour restaurer le bras droit de Laocoon*.

de la tête, du bras gauche et des pieds sont d'un homme du cœur ; celui du bras droit est d'un lâche.[1666] »

En floréal an IX (avril 1801), un artiste – Giraud ? – livrait au ministre de l'Intérieur ses *Réflexions sur le projet d'un concours pour restaurer le bras droit du Laocoon*[1667] qui infléchirent Chaptal, entre autre pour la délivrance de plusieurs prix et non d'un seul aux artistes engagés dans « la lutte la plus glorieuse qui ait encore eu lieu parmi les modernes[1668] ».

> « Un artiste ne se livrera point à une entreprise de la plus grande difficulté, à un déboursé considérable, à un long travail sans l'espoir d'un prix unique et difficile à obtenir. Ne serait-il pas à propos d'annoncer plusieurs prix ? Si l'on donnait à l'artiste qui sera jugé digne son modèle en marbre 12 000 Fr., à celui qui l'approcherait de plus près 3000 Fr., au troisième de 1000 Fr. au quatrième 1200 Fr. Ce juste dédommagement pécuniaire n'engagerait-il pas les artistes à multiplier leurs études ? L'honneur attaché à ces divers prix n'exciterait-il pas une émulation nouvelle ?
>
> Il est nécessaire aussi de donner aux concurrents un temps suffisant. C'est ici une grande occasion pour foudroyer cette opinion dont le règne fatal a trop duré, que le génie des arts travaille d'inspiration, et que ces chefs-d'œuvre sont le produit d'un moment. Quel qu'habile que soit un artiste, il reconnaîtra en travaillant à ce grand ouvrage qu'il ne s'agit pas d'exécuter seulement, mais encore d'étudier. Il tournera longtemps autour de la figure antique pour se la représenter telle qu'elle était dans son entier, avant de s'arrêter à une idée avec assurance, Michel-Ange commença ce bras droit, et l'abandonna. Plusieurs grands artistes ont entrepris ce même ouvrage, et il est encore à faire. Tel osera aujourd'hui l'entreprendre, qu'il le recommencera peut-être plusieurs fois.[1669] »

Alors que certains souhaitaient une compétition ouverte à tous, Émeric-David estimait qu'une réglementation sur l'octroi des plâtres devait être appliquée et que l'admission d'artistes étrangers serait « digne de la grandeur française » et était cohérente avec le vœu d'avoir libéré les arts.

> « Donnera-t-on des plâtres à tous les artistes qui se présenteront ? Cela ne paraît pas nécessaire. Il serait peut-être suffisant de choisir sur leurs ouvrages déjà connus sur leur réputation acquise, un certain nombre de statuaires, qui s'engagerait formellement à concourir, et auquel on donnerait à cause de cela des plâtres gratuitement. Le concours au surplus serait libre. On vendrait des plâtres à un prix modéré à ceux qui voudraient

[1666] Toussaint-Bernard Émeric-David, 1805, p.394.
[1667] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. « Réflexions sur le projet d'un concours pour restaurer le bras droit du Laocoon. » Paris, floréal an IX. Nous proposons Jean-Baptiste Giraud car il est l'un des rares sculpteurs à avoir régulièrement proposé des analyses aux administrateurs du Musée Central. Voir vol. III, Annexes.
[1668] A. N. F[21] 570. Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. « Paris le 14 messidor en 9 (3 juillet 1801) de la République française. Rapport présenté au ministre de l'Intérieur. Les réflexions adressées au Ministre, sur le projet de concours pour restaurer le groupe du Laocoon sont sans doute, d'un artiste exercé, qui connaît toute l'importance d'une idée aussi heureuse. Les siennes tendent toutes à obtenir le meilleur résultat possible. » Voir vol. III, Annexes.
[1669] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, concours ouvert pour la restauration du bras du Laocoon. « Réflexions sur le projet d'un concours pour restaurer le bras droit du Laocoon. » Voir vol. III, Annexes.

concourir sans s'y obliger.[1670] »

Dans cette « occasion éclatante » de montrer ses forces aux artistes d'Europe, les sculpteurs de l'Institut, bien que juges, devraient pouvoir concourir. Les *Réflexions* de l'auteur suggéraient que les sculpteurs français se trouvent obligés de se comparer entre eux, mais aussi avec les artistes de l'Antiquité, ce qui était le propre des restaurateurs depuis la Renaissance. Dans ce contexte et d'après ses défenseurs, jamais concours n'aurait été aussi difficile et utile pour l'avancement de l'art. « Le gouvernement aura dépensé peu de choses, il aura opéré de grands biens[1671] ».

L'auteur, connaisseur des techniques de sculpture, avançait quelques idées sur la réalisation de cette restauration. Le bras droit du *Laocoon* ne pourrait être convenablement modelé seulement en étant fixé sur la partie haute de la figure du père. C'est ainsi que les modèles devraient être présentés par les concourants. « On sent bien qu'il serait impossible de rencontrer sans cela la justesse du mouvement, l'harmonie des formes et celle de l'expression et même l'accord matériel de la partie moderne avec l'antique par rapport aux coupes[1672]. » Le recours à des « beaux modèles » pour les séances de pause serait obligatoire pour aider les sculpteurs à retrouver le juste mouvement. « Il est vraisemblable que l'on n'en trouvera que dans la classe des ouvriers dont le travail est pénible et lucratif. Ce sont ces hommes qui ont les bras nerveux et souples, on ne les décidera par conséquent à faire le métier ennuyeux de modèle, qu'en les payants très chers[1673] ».

En août 1802, alors que la livraison des plâtres était annoncée et que la moitié du temps imparti était passée, aucun artiste ne s'était présenté pour concourir. Dès le 28 thermidor an IX (16 avril 1801), soit quelques semaines avant le lancement officiel du concours, Lange avait déjà avisé Jean Suau qu'il « doutait si des artistes de mérite oseront l'entreprendre vu que Michel-Ange qui en a fait les bras, n'a pas trouvé son ouvrage digne d'y être placé[1674] ».

En 1801, le graveur Nicolas Ponce (1746-1831) publia dans le *Précis historique des productions des arts* de Charles Landon une *Lettre* sur ses réflexions relatives au concours. Dans ce court texte, Ponce commençait par remercier Chaptal de sa politique bénéfique aux arts. Il poursuivait en questionnant l'histoire des précédentes restaurations des bras du *Laocoon*. Insistant sur le fait que plusieurs artistes *modernes* étaient intervenus sur le groupe et que

[1670] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, *Ibidem*.
[1671] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, *Ibidem*.
[1672] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, *Ibidem*.
[1673] A. N. F[21] 570 Musée du Louvre, *Ibidem*.
[1674] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 28 thermidor an 9 [16 avril 1801], lettre n° inv. 676220.

comme chacune des trois figures à laquelle il manque un bras était d'un artiste différent et d'une nature différente, il lui paraissait presque impossible que le même artiste puisse « réunir, dans ces diverses parties, le même degré de supériorité, tandis que différents statuaires pourraient y atteindre partiellement[1675] ». Ponce proposait alors de diviser la somme de 10 000 Francs en autant de prix qu'il y avait de morceaux à restaurer, afin de les distribuer partiellement à chacun des artistes qui aurait excellé dans la restauration des membres manquants[1676].

Louis Petit-Radel, dans le deuxième tome des *Monuments antiques du Musée Napoléon* publié en 1804, faisait remarquer à ses lecteurs que les traces d'un tenon étaient visibles vers le milieu du grand muscle dorsal du père. La position de celui-ci prouvait, selon l'auteur, qu'au lieu de se replier comme il l'était, le serpent finissait le long du dos de *Laocoon*, ce qui lui faisait penser que le bras droit était plus courbé vers la tête, sans cependant la toucher et que le « sinus du serpent était plus court et devait accompagner le bras auquel il était peut-être adhérent[1677] ».

Goethe avait eu, en 1798, une intuition similaire sans développer la question du bras droit du père. Dans son article *Sur Laocoon* publié dans *Propyläen*, le poète et théoricien de l'art notait que la posture de la tête restaurée du serpent n'avait jamais indiqué précisément la zone de morsure et que les restes des deux mâchoires avaient été conservés à l'arrière du groupe. Goethe espérait finalement que ces traces extrêmement importantes ne se perdraient pas elles aussi « avec le triste changement auquel la statue était soumise » par son transport de Rome à Paris[1678].

Landon, face à cette « tâche honorable pour nos statuaires modernes », pensait dès après l'annonce du concours que bien peu de sculpteurs oseraient « tenter une entreprise où le père de la sculpture moderne échoua et reconnut son insuffisance ». Il espérait néanmoins qu'un artiste français pourrait « unir dignement son travail à celui des artistes célèbres de l'Antiquité[1679] ! »

En 1815, Filhol et Lavallée, dans leur *Galerie du Musée Napoléon* écrivirent que, malgré un prix de 10 000 francs, « aucun de nos habiles statuaires ne se présenta : leur respect pour ce chef-d'œuvre avait déjà été imité par Michel-Ange, qui avait tenté cette restauration, mais qui

[1675] Charles Paul Landon, *Précis historique des productions des arts, […], à l'École nationale des Beaux-Arts.* T. 1er, à Paris, Chez 1'auteur, au Louvre, Pavillon des Archives. Imprimerie Didot Jeune, an X, 1801.
[1676] Charles Paul Landon, *Ibidem*.
[1677] Petit-Radel, vol.2, 1804, pl. 62.
[1678] Goethe, « Sur Laocoon », in. *Écrits sur l'art*, introduction de Tzvetan Todorov, traduction de Jean-Marie Schaeffer, ed. GF-Flammarion, Paris, 1996, p. 171.
[1679] Charles Paul Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne…*, Paris, Vol. 11, 1806, p. 63.

laissa son ouvrage imparfait, désespérant d'approcher de la sublimité de l'original [1680]. »

Le fait que le groupe du *Laocoon* n'ait pas été restauré en marbre à Paris, ne peut pas être considéré comme les prémices de la fin de la pratique de la restauration telle que les savants et artistes, nés dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, l'entendaient. La décision d'emporter en France les antiques de Rome et les œuvres d'art d'Europe – bien que soutenue par nombre d'artistes tels Jean-Baptiste Isabey, Claude Michallon ou Antoine Denis Chaudet – était politique. Envisager qu'un sculpteur français puisse retrouver le mouvement originel du bras droit du prêtre troyen l'était tout autant.

Si certains artistes, érudits ou antiquaires comme Ennio Visconti avaient, selon leurs observations, l'intuition « que le bras antique n'était point si élevé[1681] », tous les amateurs connaissaient le *Laocoon* dans cette pose et aucun artiste n'aurait risqué sa réputation pour le changer. Durant les premières années du XIX[e] siècle, un grand nombre de restaurations d'antiques se feraient, souvent techniques et plus rarement anatomiques ou iconographiques.

Le groupe était arrivé à Paris sans dommage, les caisses ayant été fabriquées au mieux et les parties fragiles entourées de plâtre. Ironiquement, c'est lors de son retour en Italie, à la fin de l'année 1815, qu'un des blocs du *Laocoon* se fractura. William Hamilton rapporta l'incident et les mots d'Antonio Canova à Ennio Visconti. Le sculpteur assurait que l'accident que le Laocoon avait « essuyé dans le chemin ne fera pas de mal. Una antica fenditura nulla cosua vicino al ventre, che s'edistaccate ma conservata. [1682] » Giovanni Pierantoni et Massimiliano Laboureur furent chargés de sa réparation et, selon le comte de Clarac, les conservateurs romains décidèrent de replacer les ajouts de Cornacchini créés vers de 1720[1683].

[1680] Filhol, Caraffe et lavallée, *Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol*, graveur, Paris, 1804-1815, 120[e] livraison, pl. VI, *Laocoon et ses fils*. Cité dans *Étienne Michon*, 1906 , Séance du 27 juin, p. 270.
[1681] Ennio Quirino Visconti et Toussaint-Bernard Émeric-David, *Le musée Français*, vol. 4, Paris, de l'imprimerie de Mme Frères, 1809, non paginé, notice *Laocoon*.
[1682] BnF, papiers de Visconti, NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol. 80. Lettre de William Hamilton à Visconti. Rome, le 5 février 1816.
[1683] Ludovico Rebaudo, *Il Braccio Mancante. I restauri des Laooconte (*1506-1957), Editreg SRL, 2007, Trieste, p. 76. Clarac vol. 5 planche 834/292. « À Rome, le groupe a repris les restaurations en stuc, qui sont l'œuvre du Bernin ». Voir recueil de Thomassin, 1694, p. 12

2) Frédéric de Clarac et Bernard Lange, une confiance particulière

a) Continuité de Visconti

Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste comte de Clarac naît à Paris en 1777 d'un père général dans l'armée du roi de France. Après des études au collège d'Harcourt, la Révolution, puis la Terreur contraignirent la famille de Clarac à émigrer après 1793. D'abord en Italie, Suisse, Allemagne, puis en Pologne où le jeune Frédéric servira dans un régiment de hussards. Rentré en France à la faveur de l'amnistie décrétée par le Premier Consul en 1801, il fréquente le salon de Madame Récamier et subvient à ses besoins par la rédaction d'articles de presse. De 1808 à 1814, le comte de Clarac est précepteur des enfants de Caroline de Naples, épouse de Joachim Murat. C'est durant ces années vécues dans le sud de l'Italie que se manifesta sa vocation d'archéologue, activité qu'il exerça en 1812 et 1813, à l'occasion de fouilles à Pompéi financées par la famille Murat[1684].

En 1814, à la faveur de la Restauration, Clarac rentre en France avant d'accompagner le duc de Luxembourg dans son ambassade au Brésil jusqu'en 1818. C'est à son second retour en France, à la mort d'Ennio Visconti, que le comte de Clarac est nommé conservateur des antiques du Musée royal. Il demeura dans cette fonction et dans les activités qui s'y rattachent jusqu'à sa mort, ruiné et insolvable, en 1847, après avoir cédé à la ville de Toulouse en 1843 son cabinet d'antiques composé de sculptures, de petits bronzes et de six cents vases étrusques et grecs[1685].

Dans sa correspondance, Lange annonçait à Jean Suau, en novembre 1816, que la nouvelle administration du Musée Royal, dirigée par le comte Auguste de Forbin, lui serait plus favorable. Le sculpteur espérait qu'il serait enfin porté sur la liste des employés du musée. « J'ai quasiment l'assurance que j'obtiendrai ma demande pour mon établissement qui m'a été si malicieusement niée jusqu'à l'époque de la résurrection de l'équité[1686] ». En janvier 1817, Lange obtenait enfin le poste tant espéré, alors que les travaux de l'atelier des restaurations n'avaient que peu discontinué et même s'intensifiaient. La disparition de Visconti avait affecté le sculpteur et, en février 1818, il avait annoncé à Suau la nomination comme conservateur des antiques, du comte de Clarac qu'il présenta à son ami comme Toulousain. « Il est venu me voir

[1684] Charles Othon Frédéric Jean Baptiste de Clarac, *Fouille faite à Pompéi en présence de S. M. la Reine des Deux Siciles, le 18 Mars 1813*, Journal Français de Naples, 1813, 93p.
[1685] Toulouse, musée Saint-Raymond.
[1686] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 5 novembre 1816 « , n° inv. 67-62-63.

et je pense qu'ayant des relations avec lui, nous serons très d'accord. Il m'a paru assez rond.[1687] » Outre le goût de l'antique, des sensibilités politiques devaient rapprocher les deux hommes.

Lorsque Frédéric de Clarac arriva au Louvre, Lange devait travailler aux restaurations des marbres achetés en décembre 1817 lors de la vente de pièces issues de la collection de Louis-Sébastien Fauvel. Huit marbres, le moulage en plâtre d'une tête arrivée très dégradée représentant *Faustine la jeune* trouvée dans un tombeau, une urne de bronze et un grand vase antique « dans le goût phénicien » y avaient été acquis[1688]. Deux bas-reliefs, représentant chacun « un homme et une femme s'adressant probablement les derniers adieux » étaient destinés à la Salle du Candélabre[1689]. Un cippe soutenant un vase sur lequel se trouvait un bas-relief « de trois figures d'un beau style et de la plus belle conservation avec trois noms d'une famille d'Achmon bourg d'attique », une petite statue de femme drapée en marbre pentélique et surtout un « fragment d'une tête en marbre de la plus haute antiquité, sans doute de l'école d'Égine[1690] », étaient confiés à Lange pour recueillir ses avis.

Quelques mois plus tard, en juin 1818, se préparait la vente des biens du comte de Choiseul-Gouffier récemment décédé et dont la riche collection, un temps saisie au Louvre, lui avait été en grande partie restituée sur ordre du Premier Consul. Seule la plaque de la frise des *Panathénées* était demeurée dans les salles du Musée Napoléon. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie et Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, écrivaient au comte de Pradel pour l'inviter par l'achat de ces œuvres et de fait à leur maintien en France[1691]. Le 18 juillet, le comte de Clarac établissait une liste de 21 bustes, sculptures et bas-reliefs susceptibles d'être acquis par le Musée Royal. Parmi eux se trouvaient « un des métopes du Parthénon qui, malgré le mauvais état où il se trouve, est d'un très grand intérêt » et une figure de femme debout et drapée en marbre de Paros, *Chairopoleia* dite *Uranie*. « La tête et les bras manquent, très belle conservation du reste. Il y

[1687] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 21 février 1818 » , n° inv. 67-62-69.
[1688] A. N. 20140044/16. Ancien A6 aux A.M.N. Antiquités Borghèse et Albani. « 12 décembre 1817. Correspondance du Ministre de la Maison du Roi. Copie de la note des objets choisi dans la collection de Monsieur Fauvel, Vice Consul de France à Athènes par Monsieur le Comte de Forbin. » Le grand vase serait-il le Cratère-pyxis provenant du cimetière du Dipylon d'Athènes ? Paris, musée du Louvre, vers 800 av. J.-C., n° inv. A 514.
[1689] Paris, musée du Louvre, vers 800 av. J.-C., n° inv. Ma 768. Fragment de stèle à fronton, *Scène d'adieu entre un homme et sa femme, Cérémonie nuptiale funèbre* (déxiosis).Vers 400-290 av. J.-C. Fragment de stèle en naïskos à fronton *: Homme et femme se serrant la main* ou *Adieux de deux époux.* Attique, vers 400 avt. J.-C. ; n° d'inventaire Ma 775 LL 66.
[1690] Cette statuette proviendrait de l'Acropole d'Athènes. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2718. *Fragment de statuette*, vers 510 av. J.-C.
[1691] A. N. O^3 1400 « Paris, le 29 juin 1818, lettre de Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie a Comte de Pradel. » « Lettre de Dacier secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres au Comte de Forbin. Paris, le 30 Juin 1818. »

a peu de statues au musée où les pieds soient aussi beaux et aussi intacts. Draperie superbe. Cette statue pourrait être restaurée au musée[1692]».

Les bas-reliefs Fauvel puis la *Chairopoleia* furent peut-être les premiers antiques restaurés par Bernard Lange sous la direction du comte de Clarac. En 1820 le conservateur, dans sa *Description des antiques du Musée Royal* débutée par Ennio Visconti, nommait pour la première fois Lange comme auteur de ces restaurations[1693]. Pour l'intervention – création – sur la *Chairopoleia* dite *Uranie*, un marbre similaire au fragment d'origine, par le grain et le ton, n'avait pas été utilisé. La tête, les deux bras, le bas de la tunique et les pieds étaient sculptés d'un marbre très blanc et une boule de bois – pour des raisons de facilité, coût et poids – formait le globe posé dans la main gauche de la statue.

Le choix du marbre blanc était-il la conséquence d'une pénurie de marbre grec ou s'agissait-il d'un choix délibéré ?

Une patine pouvait aussi recouvrir les ajouts modernes et le bois allégeait le bras de la sculpture[1694]. La pièce majeure de la collection du comte de Choiseul-Gouffier était la dixième métope sud du Parthénon. Ce haut-relief, collecté en 1788 à Athènes par Fauvel, avait été envoyé par mer au comte de Choiseul-Gouffier pendant les troubles révolutionnaires[1695]. Déposé à Marseille, le « grand bas-relief en marbre représentant un centaure enlevant une femme, les figures très saillantes, mais dans le plus mauvais Etat[1696] » était saisi à la fin de l'année 1797 pour rejoindre Paris, avant d'être restitué au comte en 1802. Intercepté en 1803 par un corsaire anglais avec plus de la moitié des objets et fragments antiques de Choiseul, il fut acquis à Londres par Lord Thomas Elgin pour enrichir sa propre collection d'antiques avant que celui-ci ne la rendit à son premier propriétaire, le comte de Choiseul-Gouffier.

[1692] Voir vol. II, Corpus, p. 359. A. N. O^3 1400 1818, Achat de marbres de la collection Choiseul-Gouffier. Petit-Cuenot commissaire-priseur. « Paris ce 13 juillet 1818. Comte de Clarac. État des statues, bas-relief et inscription de la collection de Monsieur le Comte de Choiseul-Gouffier, dont le musée royal pourrait faire l'acquisition. »

[1693] Ennio Visconti et Frédéric de Clarac, *Description des antiques du Musée Royal, commencée par feu M. le Ch.r Visconti, continuée et augmentée de plusieurs tables par M. le Cte de Clarac* […], Paris, Le Doux, 1820, n° 522, pp. 210-211.

[1694] A. N. O^3 1407 Notes de frais de Lange : 9 février 1821 « A la palette d'or […] Rey, marchand de couleur et restaurateur de tableaux. Gomme laque, huile grasse, blanc de céruse, pierre noire d'Italie. «Je recu de monsieur lange statuere du mussée roÿalle la somme de neuf francs pour avoir fournÿ une boule en bois de 7° de diametre tournée et creussée pour lalleger a paris ce 16 janvier 1821. » Signé Pretseigle [tourneur de globe] et Forbin. Voir vol. III, Annexes.

[1695] François Queyrel, *Un nouveau document sur la collection Choiseul-Gouffier*. In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151e année, N. 2, 2007. pp. 1143-1159.

[1696] A. N. 2015 0044/52/1 [22 Octobre 1797 ?] « Etat des objets choisis dans ce qui restoit de monuments Grec de l'envoi de Choiseul Gouffier pour être remisé à ceux de Rome qui vont à Paris. […] N°10 Un grand Basrelief en marbre représentant un sentaur enlevant une femme, les figures très saillantes, mais dans le plus mauvais Etat. […] Certifié Véritable les états cidessus. L'Agent des Relations Extérieures G. Augustin » Voir vol. III, Annexes.

Peu avant la vente parisienne de 1818, Dacier rappelait qu'un grand nombre d'objets précieux étaient réclamés par la famille Choiseul auprès du gouvernement d'Angleterre et de Lord Elgin lui-même. « Il y a tout lieu de croire que si le gouvernement appuyait une réclamation légitime, les monuments qui en font l'objet ne tarderaient pas à être restitués et viendraient bientôt enrichir et orner notre Musée[1697]». En juillet 1818, le comte de Clarac envisageait l'achat de la métope du Parthénon, morceau le plus important de la collection. « Le musée possède un bas-relief de l'extérieur de la cella de ce temple. Il serait bien à désirer qu'on pût joindre ce beau métope de la frise extérieure. Il y en a plusieurs en Angleterre, et il est possible que les enchères pour celui-ci iront très loin[1698]».

Si la *Chairopoleia* fut adjugée 4 500 Francs, 26 400 Francs furent nécessaires pour enlever la métope[1699]. Cette dernière devait être, selon les vœux de Clarac, immédiatement exposée et donc restaurée avant d'être installée dans la Salle des Romains, non loin de la plaque de la frise des *Panathénées*. De son côté, la statue acéphale de Santorin aurait, après restauration, les honneurs de l'escalier du musée[1700].

L'urgence conditionna le médium. Bernard Lange, en plus des bas-reliefs Fauvel et de la *Chairopoleia* complétés en marbre, dirigea très certainement deux restaurations de front entre 1818 et 1820 : le fragment de la frise des *Panathénées* et la métope provenant du Parthénon, comme ceux déjà en Angleterre avaient beaucoup souffert « de la manière maladroite et barbare dont ils ont été arrachés de la frise et précipités sans précaution[1701] ». Moitte et Fauvel avaient été en rivalité, en 1802, dans le projet initial de compléter ce fragment. Le premier souhaitait s'essayer à la restauration quand le second encourageait la recherche des têtes qu'il affirmait avoir remis au capitaine du vaisseau en partance du Pirée vers Marseille. Fauvel sous-entendait donc l'oubli par Moitte de ces fragments à Marseille avant leur transport vers Paris[1702]. Durant

[1697] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 736. A. N. F^{21} 571. Objets acquis à la vente de M. le Comte de Choiseul-Gouffier. Lettre de Dacier, administrateur de la bibliothèque du Roi, le 30 juin 1818. L.-J.-J. Dubois, *Catalogue des objets d'art formant la collection de feu Monsieur le comte de Choiseul-Gouffier, pair de France et ministre d'État*, Paris, 1818, n°105. A. H. Smith, *Lord Elgin and his collection*, Journal of Hellenic Studies, vol XXXVI, 1916, pp. 355-356.

[1698] A. N. O^3 1400. Paris ce 13 juillet 1818. Comte de Clarac. État des statues, bas-relief et inscription de la collection de Monsieur le Comte de Choiseul-Gouffier, dont le musée royal pourrait faire l'acquisition.

[1699] A. N. O^3 1400. Note des marbres antique acquis pour le Musée Royal à la vente de Monsieur le Comte de Choiseul-Gouffier. Paris 1818. « N°41 statue de femme drapé, marbre blanc prix 4500 Fr. […] N° 105 Le métope du Parthénon prix 26 400 Fr. […] Prix payé pour l'ensemble des pièces abondés des frais d'adjudication : 38 909,54 Frs. »

[1700] Voir vol. II, Corpus p. 359. Marianne Hamiaux, *Département des antiquités grecques étrusques et romaines du Musée du Louvre - Les sculptures grecques*, Musée du Louvre, I, Paris, 1992, n° 126-130. Marianne Hamiaux, *Les marbre de la collection Choiseul-Gouffier au musée du Louvre*, Avignon, 2007, p. 95.

[1701] Ennio Visconti et Frédéric de Clarac, 1820, n° 128, p.66. Clarac, 1826-1853, T.II, 1, n° 179 p. 470 ; pl. 147.

[1702] A. N. 20150282/14 Ancien 1BB5, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, 25 septembre 1800 au 16 mars 1802. « 531^{e} séance, aujourd'hui 13 pluviôse an 10 [2 Février 1802]». Étienne Michon, *Les fragments du Parthénon conservés au Louvre*, in Revue Archéologique, 1894, 1, p. 73-83. Jean

seize ans, entre 1802 et 1818, la plaque des *Ergastines* que le Premier Consul voulait voir exposer dans les salles du Louvre aura donc très certainement été montrée fragmentaire aux visiteurs du musée. En 1820, le comte de Clarac, dans la *Description des antiques du Musée Royal*, ne mentionnait pas Lange comme restaurateur de la frise des *panathénées* alors que la notice de la métope Choiseul prévenait que les « têtes et quelques parties ont été restaurées avec intelligence et le sentiment de l'antique, par M. Lange, et en partie d'après un dessin que M. le Marquis de Nointel avait fait faire en 1674, lorsque ce métope existait encore presque en entier[1703] ». En 1828, les moulages des deux fragments du Parthénon conservés à Paris étaient déjà diffusés et Alexandre Du Mège, dans sa *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le musée de Toulouse* reprenait, parfois au mot près, les écrits de Clarac[1704]. En juillet 1828, Lange avait envoyé à Jean Suau un bas-relief dont il venait de restaurer le marbre.

> « Je suis fâché que ce ne soit qu'une ébauche du marbre que je viens de finir, qui est bien autrement fait. J'ai préféré te l'envoyer, plutôt que de le détruire comme je fais ordinairement, pour t'en faire connaître la composition : il nous vient d'Athènes et quoiqu'il ne soit pas terminé, on y reconnaît toujours la belle et grande école des grands maîtres du siècle de Périclès.[1705] »

La lettre de Lange était antérieure à l'expédition de Morée et il ne s'agissait peut-être pas d'une épreuve du bas-relief des *Panathénées*.

En revanche, pouvait-il s'agir d'un bas-relief funéraire collecté par Fauvel qui était entré dans l'édition de 1825 du Clarac et auquel Lange avait rétabli « d'une manière très satisfaisante tout ce qui manquait à cette figure assise[1706] » ?

Au début des années 1820, un fort contraste se révélait entre Londres et Paris sur les partis pris relatifs aux restaurations d'antiques. Dès l'été 1814, Lord Elgin avait insisté pour qu'Ennio Visconti se rende à Londres afin d'étudier sa collection et qu'il en publie un mémoire qui aiderait à la vente de sa collection[1707].

Marcadé et Christiane Pinatel, *« Les avatars de la plaque des Ergastines du Louvre au XIX^e s. »*, in. *Parthenon-Kongress*, Basel 4.-8. April 1982, 1984, pp. 339-340.

[1703] Ennio Visconti et Frédéric de Clarac, 1820, n° 128, p.66.

[1704] Alexandre Du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le musée de Toulouse, par M. Alexandre Du Mège*, imprimerie de Jean-Matthieu Douladoure, 1828, n°224 « Métope de la frise extérieure du Parthénon », pp. 97-98.

[1705] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, « Paris, le 2 juillet 1828 », n° inv. 67-62-79.

[1706] Voir vol. II, Corpus, p. 408 et 410. Paris, musée du Louvre, Fragment de stèle à fronton, *Scène d'adieu entre un homme et sa femme, Cérémonie nuptiale funèbre* (déxiosis) Notice n° 275, Cérémonie nuptiale funèbre, n°224 ter pl. 154.

[1707] BnF, papiers de Visconti, NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol. 27 Lettre d'Elgin à Visconti, 31 juillet 1814 Fol. 29. Lettre d'Elgin à Visconti, 11 août 1814. BnF, papiers de Visconti, NAF 5981 Mémoire sculptures Elgin.

Antonio Canova avait aussi été sollicité par Elgin en 1803. Le sculpteur, qui n'était pas opposé aux restaurations des antiques, refusa la proposition du collectionneur de restaurer les marbres du Parthénon en raison de l'impuissance des modernes à égaler de tels chefs-d'œuvre[1708]. William Hamilton, dans une lettre à Ennio Visconti rapportait que Canova s'était extasié à la vue de ces « étonnants marbres et surtout par la vérité de nature que les contemporains de Phidias observèrent avant l'introduction des formes conventionnelles dans la sculpture » et il le priait de lui envoyer aussitôt que possible, « des plâtres de quelques morceaux choisis[1709] ». John Flaxman, déjà auteur d'une restitution saluée du *Torse du Belvédère*, accepta le projet de restaurer les fragments bien qu'il n'y eut pas de suite à sa proposition[1710]. Cette position de Canova, de ne pas toucher aux marbres, eut des conséquences sur l'approche de la restauration des œuvres d'art dans les années suivantes. Pour Canova, toucher au chef d'œuvre de Phidias et à l'intégrité des marbres aurait été un sacrilège, mais son point de vue était plus artistique qu'archéologique. Le sculpteur, dans la lignée de Cavacceppi et Winckelmann, se montrait généralement ouvert aux restaurations dans la mesure où les compléments devaient s'adapter au style de l'œuvre.

En 1816, les États Pontificaux créèrent, à son instigation, une commission consultative pour l'acquisition des œuvres antiques destinées aux Musées du Vatican. Pour la première fois, l'importance des intégrations était un motif d'exclusion et l'achat de sculptures peu restaurées était privilégié. Quatremère de Quincy, qui soutenait pourtant l'utilité didactique des restaurations dans la mesure où elles empêchaient que l'imagination ne l'emporte sur la réalité des œuvres, abondait dans le sens du sculpteur face au risque « pour celui qui tenteroit de compléter quelqu'une des statues des frontons du Parthénon ; je crois qu'on fait très-sagement, à Londres, de laisser ces ouvrages dans l'état où le temps et la destruction les ont transmis[1711]». Le savant nuançait rapidement son propos en se demandant ce « qui empêcheroit, après avoir fait mouler les mieux conservées de ces rares statues, d'en proposer, comme en concours, la restauration sur des plâtres, à ceux qui voudraient en hasarder l'essai[1712]».

[1708] Elgin, *Mémorandum* de 1810 : « Le jugement péremptoire de ce très éminent artiste fut décisif. Bien qu'on soit désolé que ces statues aient subi beaucoup de dommages par le temps et la barbarie, il était cependant indiscutable [...] qu'elles étaient l'œuvre des meilleurs artistes que le monde ait jamais vu ; [...] mais que [...] cela aurait été pour lui ou pour n'importe quel homme, un sacrilège de prétendre les toucher avec un ciseau. »
[1709] BnF, papiers de Visconti, NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol. 80. Lettre de William Hamilton à Visconti datée du 5 février 1816.
[1710] Vol. II, Corpus, p. 139.
[1711] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du temple de Minerve à Athènes*. Par M. Quatremère de Quincy, Rome, 1818, p. 81-82.
[1712] Antoine Quatremère de Quincy, 1818, p. 88.

En Angleterre, tout un groupe d'artistes et de savants menés par Richard Payne Knight (1750-1824) décriait les marbres Elgin, les pensant des copies d'époque Hadrienne. Finalement reconnues comme des œuvres de Phidias, leur non restauration était sans conteste la rupture dans l'histoire des restaurations. Des fragments avaient anciennement été exposés dans les salles de musées, mais il s'agissait de la première présentation d'un ensemble cohérent et non retouché. Dans le premier tiers du XIX^{e} siècle, plusieurs processus d'interprétation, résultat d'une longue et laborieuse élaboration théorique et pratique de la restauration, coexistaient. Au cours des années 1815-1817 se joua une fracture entre deux attitudes bientôt antithétiques, mais qui, à cette époque, n'étaient pas encore clairement différenciées entre des fragments antiques fétichisés et des fragments antiques mutilés qui devaient être complétés. Clarac et Lange n'étaient pas isolés, mais se trouvaient dans une posture intermédiaire, car les inserts modernes, ajoutés dans la précipitation aux fragments du Parthénon conservés à Paris, étaient de plâtre. Sur la métope Choiseul, ils étaient fixés à l'aide de goujons sur le marbre préalablement travaillé sur un plan de coupe. L'état de la plaque des *Ergastines* est plus problématique, car aucune source ne documente d'éventuelles manipulations après 1802. En revanche, la gravure de Landon publiée en 1805 montre entre les sixième et septième figures une ligne de cassure. Celle-ci a été retravaillée par un plan de coupe oblique afin de permettre la création d'une mortaise ou plus certainement une zone d'accroche pour le complément de plâtre et cela vraisemblablement après 1818[1713].

L'interrogation demeure car le plâtre accrocherait moins bien sur une zone plane, sur les plans de coupe.

Quelques rares documents font état des restaurations entreprises au début des années 1820, révélant que les marbriers de l'atelier, qui travaillaient sous la direction du comte de Clarac, ne restauraient plus seulement des antiques, mais aussi des marbres modernes. Ainsi, pour les antiques, le *zodiaque de Dendérah* était réparé en stuc avant son placement dans les salles du musée[1714], un petit sanctuaire en marbre de couleur était formé pour mettre en valeur la *Vénus de Milo* et une portion d'un couvercle de sarcophage placé dans la cour des Petits-Augustins était sculpté en marbre. Cette même année était faite la grande restauration et la réunion de toutes les parties antiques appartenant à l'*Apollon* de Nîmes[1715]. Huit grands bustes

[1713] Vol. II, Corpus, p. 391. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Note de Lange non signée, année 1823. « Aperçu des principaux travaux en marbre et en matières dures, qui ont été faites aux ateliers du Musée Royal dans le courant de 1823, tant pour la restauration d'entretien des statues et monuments antiques dudit musée que pour ceux qui ont été nécessité pour le placement d'autres monuments et achèvement des travaux déjà commencés et en activité cet été. […] » Voir vol. III, Annexes.
[1714] Vol. II, Corpus, p. 375.
[1715] Vol. II, Corpus, p. 353

antiques en marbre étaient restaurés pour être placés sur des colonnes avant d'être installés provisoirement « sur les marches d'un grand escalier conduisant aux caves [?], du côté des ateliers des marbriers des bâtiments[1716]». Pour les œuvres modernes, un grand rocher en forme de socle, en marbre blanc avait été fait pour élever un torse placé dans la cour du musée[1717]. La restauration d'un bas-relief dans le piédestal du monument de Philippe de Chabot par Jean Cousin – aujourd'hui supprimé, car organisé par Alexandre Lenoir –, alors en place au musée des Monuments français et d'un buste de l'amiral de Coligny, qui était installé sur la cheminée de la salle des Caryatides, avaient aussi été restaurés par Lange[1718].

L'année suivante, ce sont trois grands vases, dont l'un « d'une forme antique, richement décoré d'ornements et d'un bas-relief de figures allégoriques » qui avaient été sculptés « dans un marbre grec antique qui était autre fois un chapiteau et lequel on a voulu utiliser[1719] ». Les restaurations des antiques suivaient un rythme moins soutenu et les employés de l'atelier exécutaient les réparations « journellement au fur et mesure que des accidents l'exigeaient », alors que les statues du jardin des Tuileries nécessitaient l'intervention de tous les employés de l'atelier : Hipolyte, Varin, Rousseau, Miquelet, Lemarié et Rondot[1720].

b) Écrits sur l'art, la question des restaurations

Les nombreux écrits du comte de Clarac se distinguèrent rapidement de ceux de son prédécesseur par les tableaux chronologiques et classements thématiques ajoutés à ce qui n'était en réalité jusque-là qu'un guide de musée. Clarac créa une nouvelle ordonnance des œuvres allant jusqu'à esquisser sa propre théorie des « progrès de l'art[1721] ». Les volumes du *Musée de sculpture antique et moderne*, publiés entre 1826 et 1841 par Clarac, puis jusqu'en 1853 par Alfred Maury, résumaient l'histoire de la réception de l'antique en Europe aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. S'inspirant de prédécesseurs tels Bernard de Montfaucon ou le comte de Caylus, les

[1716] Bustes non identifiés. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. *Ibidem*..
[1717] Œuvre non identifiée.
[1718] Fragments du monument funéraire de Philippe Chabot, comte de Brion, amiral de France (vers 1490-1543). https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003136438. Sont conservés au Louvre les fragments du musée des Monuments français M.R. 1579 ; M.R. sup 175 ; M.L. 91 ; M.L. 92 et R.F. 1192.
[1719] A.N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. 8 avril 1824 Note de Lange. Non localisé. Seul les mesures de ce vase sont indiquées « 4 pieds 1pouce neuf lignes de hauteur sur 3,04 pieds pouces de large ; y compris son pied douche »
[1720] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Le 8 avril 1824 Note de Lange « les travaux, maintenant en activité dans les ateliers du musée Royal, tant en marbre qu'en granit oriental sont : Savoir […] »
[1721] Biographie de Frédéric de Clarac par Philippe Jockey, in. Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale.
https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/clarac-frederic-comte-de.html

volumes envisageaient de présenter, à bas coût, le tout premier inventaire exhaustif, avec gravures au trait, des sculptures antiques conservées en Europe.

Surtout, Clarac distinguait à l'aide de pointillés – et ce pour la première fois – l'état archéologique des œuvres, les fragments originaux antiques des éléments modernes restitués.

En effet, jusque-là bien peu d'ouvrages ornés de gravures de sculpture donnaient les restaurations.

Selon Clarac, nombre de collectionneurs n'aimaient pas voir le signalement des parties restaurées pour laisser croire au lecteur à l'intégrité de statues « qui souvent n'ont presque que le nom d'antique, et qui, vues de près, trahissent bien vite tout ce qu'elles doivent au secours du ciseau moderne.[1722] » Un dessin qui n'indiquait pas les restaurations, rendait donc suspecte une statue antique inconnue pour son entière conservation.

L'avant-propos du premier volume du *Musée de sculpture antique et moderne* annonçait un parti pris d'exposition des œuvres encore tout empreint des auteurs du XVIII[e] siècle. Bien que Clarac l'archéologue rechercha lors de ses fouilles des fragments et restes antiques, les sculptures antiques se devaient, selon lui, d'être exposées complétées avec justesse et non comme il l'observait souvent, en contradiction avec les indications données par les fragments.

Était-ce le cas de la *Vénus accroupie* provenant de la collection Borghèse – restaurée au Louvre après son arrivée de Rome[1723] ? – dont le bras gauche et l'arc moderne n'avaient pas la pose indiquée par un ancien tenon placé sur la cuisse gauche.

> « Si on offrait dans un musée les statues telles qu'on les trouve ordinairement, il est peu de personnes pour qui fut soutenable la vue de ces débris. Ce serait un vaste hôpital après une sanglante bataille ; et encore dans un hôpital ces mutilations, ces blessures sont des trophées de la valeur, et mêlent de la gloire à ce douloureux spectacle : on n'y est arrivé qu'en disputant la victoire. Mais une suite de statues privées d'une partie du corps, de leurs membres, les unes sans têtes, les autres sans jambes, n'excite que de stériles regrets pour elles et pour nous, et de l'indignation contre ceux qui les ont mutilées et ont détruit en partie nos plaisirs. On est donc obligé, en général, lorsqu'il y a possibilité, de restaurer les statues pour les offrir aux amateurs dans un état présentable ou qui ne les repousse pas. Mais il est important pour l'étude de l'artiste et du savant, et pour l'interprétation des sujets, que l'on ne confonde pas les parties restituées avec celles qui se sont conservées. Aussi n'ai-je pas

[1722] Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne…* par le C[te]. F. de Clarac, 6 tomes de texte et 12 volumes ; 6 tomes de planches (1826-1841), Paris, T. 1, avant-propos.

[1723] BnF, papiers de Visconti, NAF 5980. Mélange de sculpture antique. Fol. 109 vers 1807 ? « Les deux petites figures antiques trouvées dans les fouilles de Naples représentent Vénus l'une et une autre est intéressante : mais il faut distinguer la plus grande : elle est préférable à l'autre plus petite sous plusieurs rapports. […] Les deux petites statues ont très peu souffert dans le transport la restauration sera prompte et facile. » Une seule *Vénus* figure dans les listes des marbres saisis en Allemagne. Haute de 3 pieds 6 pouces, elle était installée au palais de marbre de Postdam construit par Frédéric Guillaume II. Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé*, vol. II, p. 362. N° 310 et 312 inv. de 1810 ? NAF 5980. Mélange de sculpture antique. Fol.117, rapport à Vénus au bain. Livret. 99.

négligé, lorsque j'en ai eu la facilité, de les indiquer sur mes planches et dans mes explications.[1724] »

Clarac défendait explicitement le très important travail des restaurateurs de sculpture. Pour le conservateur, cette activité demandait une grande habitude du marbre, de l'adresse, du talent, des connaissances du style de l'antique et du savoir-faire des anciens pour que « les parties que l'on substitue à celles qui manquent ne nuisent, ni par leur caractère, ni par la manière dont on les adapte, à celles qui subsistent, et pour qu'elles contribuent à recomposer un ensemble dont toutes les parties soient d'accord[1725]. » Le sculpteur devait être en mesure de deviner ce qui existait d'après les plus infimes indications conservées – mouvement d'un muscle, d'une partie cassée, un fragment de tenon – et cela grâce à ses connaissances en anatomie[1726].

Ces réflexions faisaient probablement écho aux recherches entreprises pour retrouver le mouvement des bras de la *Vénus de Milo*.

À l'inverse, pour les sculptures d'un ordre moins élevé ou, comme exemple, pour des torses semblables à celui de la *Vénus Médicis*, le sculpteur pouvait simplement et sans honte, en la mettant au point d'après un bon plâtre, imiter ou copier l'antique avant de l'insérer au fragment antique. Clarac donnait des avis argumentés sur les restaurations des bas-reliefs antiques, sur la justesse du style et des thèmes sculptés. Ainsi, pour le conservateur du Musée Royal, les restaurations des monuments devaient être étudiées de « très près et, comme l'on dit, le nez dessus, afin de ne pas confondre les parties fracturées, rajustées ou rapprochées avec celles qui ont été restaurées ou substituées à ce qui manquait. [1727] » En effet, des restaurations faites avec adresse et talent pouvaient « embarrasser le coup d'œil le plus exercé » et il était nécessaire « de comparer avec grand soin le marbre de la portion douteuse avec celui des parties authentiques.[1728] »

[1724] Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne…*, Paris, 1836-1837,vol. 1, avant-propos.
[1725] Frédéric de Clarac, Paris, 1836-1837, vol. 1, p. 152.
[1726] *Ibidem.*
[1727] Frédéric de Clarac, *Manuel de l'histoire de l'art chez les anciens : description des musées de sculpture antique et moderne du Louvre : 1ère partie Musée du Louvre*, J. Renouard, Paris, 1841, p.3
[1728] Frédéric de Clarac, 1841, p.3

c) Clarac et les marbres des Pyrénées

Dans ses écrits, et plus particulièrement dans sa *Notice sur les différentes matières employées par les anciens pour les statues et sur quelques marbres*[1729], le comte de Clarac s'efforça de dresser un inventaire de tous les matériaux et techniques de la sculpture antique, qu'il s'agisse d'argile, de bois, des marbres ou du basalte. Pour les bronzes, il étudia avec le sculpteur François-Joseph Bosio, la statue et la dorure de l'*Apollon* de Lillebonne découvert en 1823 et peut-être restaurée à Paris avant son séjour de trente ans à Londres[1730]. Ce sont surtout les marbres qui intéressèrent Clarac.

Louis-Étienne François Héricart de Thury (1776-1854), homme de science et homme politique, avait été nommé en 1810, inspecteur général des carrières de Paris. Durant la Restauration, il poussa le développement de l'exploitation des marbres de France et correspondit avec le marbrier Layerle-Capel de Toulouse, qu'Alexandre Du Mège considérait comme un « ennemi », et qui possédait des carrières autour de Saint-Béat[1731]. En 1825, le comte Alphonse de Cailleux, secrétaire général des musées royaux, était chargé par le comte de Forbin d'une importante mission de reconnaissance des carrières de marbre statuaire de Sost et de Saint-Béat. Il avait aussi comme mission de passer un traité pour l'approvisionnement en marbre de Carrare. L'année suivante, le marbrier Layerle rapportait que pendant l'été, Lange, alors âgé de soixante-douze ans, s'était rendu avec lui dans les Pyrénées pour expertiser ces

[1729] Frédéric de Clarac, *Notice sur les différentes matières employées par les anciens pour les statues et sur quelques marbres*, vers 1845. https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15432

[1730] A. N. O^3 1411. Liasse 1823-1824. Paris, musée du Louvre, n° inv. BR 37, achat 1853. *Apollon*, vers II^e s., découvert à proximité du théâtre antique de Lillebonne. François Rever, *Description de la statue fruste, en bronze doré, trouvée à Lillebonne, arrondissement du Havre, département de la Seine-Inférieure, suivie de l'analyse du métal, avec le dessin de la statue, et les tracés de quelques particularités relatives à la confection de cette antique, par M. F. Rever*, Évreux 1824, Éditeur d'Ancelle fils, p. 47. Dominique Robcis, Sophie Descamps-Lequime, Nathalie Pingaud et Benoît Mille, *Bronzes grecs et romains : études récentes sur la statuaire antique Dorure et redorure de la statuaire antique en bronze : une nouvelle lecture de l'Apollon de Lillebonne*, Technè, 2017, n° 45, pp. 101-113.

[1731] A. N. F^{13} 756 Marbres Français 1818-1835. Lettre de Du Mège à Héricart de Thury. Toulouse, le 19 mars 1822. « Monsieur, J'étais absent depuis quelques temps, occupé à des recherches archéologiques dans le département du Tarn-et-Garonne[...]. Déjà depuis 6 mois, un excellent sculpteur en ornements est placé dans cette ville [Saint-Bertrand] et forme des élèves. […] Nous possédons un grand nombre de carrières précieuses d'où l'on extrait journellement de très beaux blocs. Notre but est de fournir à la France, et à très bas prix des marbres d'une très grande beauté, de propager le goût des arts et du dessin et de multiplier le nombre de monuments consacrés à nos grands hommes. La société d'Encouragement peut seule nous soutenir contre les efforts de quelques ennemis qui veulent essayer de renverser notre entreprise. L'un d'eux, nommé je crois Layerle-Capel, misérable auquel j' ai indiqué les lieux où il pourrait trouver de beaux marbres et pour lesquels j'ai rédigé des mémoires envoyés au Ministère, a selon un acte que je joints à ce mémoire, fait briser une partie de nos plus beaux blocs, en a fait voler d'autres, et ajoutant l'insulte aux actes les plus vils, se propose, dit-on de réclamer auprès de la Société d'Encouragement l'honneur de toutes les découvertes de nos carrières. Livré à la culture des lettres, à celle des sciences exactes et à l'étude de l'archéologie, je mépriserai les injures de ce malheureux resté impuni, de la lie de la population, qui pendant les bouleversements politiques est venu à la surface ; mais ces attaques contre les intérêts de mes coassociés sont beaucoup trop forts pour que je ne cherche point à les repousser. […] »

marbres[1732]. Jean-François d'Aubuisson de Voisins (1769-1841), camarade d'étude d'Héricart de Thury à l'École des Mines, indiquait que le comte de Clarac, lors de son propre voyage à Saint-Béat, s'était écrié, à la découverte du marbre de Saint-Béat « Il est superbe! C'est très beau ! C'est ainsi que sont les marbres antiques les plus estimés[1733]».

D'Aubuisson de Voisins était plus circonspect sur l'usage de cette qualité de marbre. « Qui d'ailleurs peut employer ces marbres? Les particuliers font faire des chambranles de cheminée ; les communes font faire de loin en loin quelques tabernacles ou quelqu'autel[1734] ».

En 1827, Clarac annonçait à Héricart de Thury que les sculpteurs James Pradier et Georges Jacquot travaillaient à « deux grandes et belles statues » qu'ils exécutaient en marbre de Saint-Béat[1735] alors que de son côté, le conservateur des antiques du Louvre le faisait utiliser comme socle pour installer le torse du *Faune* offert par la ville de Vienne. Ce fragment du groupe de l'*Invitation à la danse* avait été découvert en 1820 et le comte de Forbin avait obtenu le fragment en arguant que cette statue demeurerait « sans honneur et sans profit » dans le musée de la ville si elle n'était pas restaurée par une main habile à Paris[1736]. L'*Apollon* de Nîmes[1737] et le *Lion* Halgan [1738] bénéficièrent très certainement de marbre des Pyrénées pour être complétés. Clarac appréciait le marbre blanc des Pyrénées et sut les faire utiliser pour compléter les fragments antiques de marbres saccharoïdes. `

Le conservateur, confiant en son restaurateur, laissa également une plus grande liberté à Lange qui répondit durant les années 1820 à des commandes privées, parfois entremises par Quatremère comme pour le monument destiné à commémorer la famille de la Rochejaquelein dont plusieurs membres combattirent durant la guerre de Vendée[1739]. En 1824, Lange exposa au Salon le buste du *Chevalier Geoffroy d'Astier*, étonnant portrait combinant deux styles : une poitrine à la nudité héroïque fidèle aux principes néoclassiques, un visage aux yeux non ciselés

[1732] A. N. F[13] 758/1759. Toulouse, le 29 septembre 1826. Lettre de Layerle-Capel à Héricart de Thury.
[1733] A. N. F[13] 758/1896 Saint-Béat, le 15 octobre 1829. Lettre d'Aubuisson à Héricart de Thury. « Monsieur et ancien camarade […]»
[1734] A. N. F[13] 758/1896 Saint-Béat, le 15 octobre 1829.
[1735] A. N. F[13] 758/1907. Paris, le 28 décembre 1827. Lettre du comte de Clarac à Héricart de Thury. Sculpture de Pradier non identifiée. Sa *Jeune chasseresse* de 1825 est en marbre Pugens des Pyrénées. Le *Pâris* de Jacquot, Salon de 1827, est en marbre de Saint-Béat.
[1736] Voir vol. II, Corpus, p. 363. A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Note de Lange non signée, année 1823. Paris, Musée du Louvre. Découverte vers 1820, don de la ville de Vienne au roi Louis XVIII en 1822, n° d'inventaire Ma 528.
[1737] Voir vol. II, Corpus, p. 353. *Apollon*, Nîmes, Musée archéologique. Dépôt du Louvre entre 1869 et 1896. Origine inconnue, découvert vers 1739 dans les ruines des thermes de Nîmes. N° d'inventaire : non communiqué. En caisse dans les réserves du Musée archéologique de Nîmes.
[1738] Voir vol. II, Corpus, p. 378. Paris, Musée du Louvre. Don de l'amiral Emmanuel Halgan à Louis XVIII, 1824, n° d'inventaire LL 415 ; Ma 827.
[1739] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre du 28 mars 1828, n° inv.67-62-78.

et à la chevelure arrogante et fougueuse rappelant les œuvres de David d'Angers[1740]. Clarac ne se contenta pas de faire exécuter à Lange des restaurations. Il commanda également au sculpteur des copies de vases de forme Médicis d'après des modèles de la villa Lante à Rome[1741] et des vasques carrées s'inspirant de modèles comparables découverts à Poligny et gravés sous la direction du comte de Caylus[1742]. Ces réalisations très variées laissent comprendre que Lange était capable de réaliser une grande variété de types de sculpture et que Clarac le consulta fréquemment jusqu'en 1839, année de la mort du sculpteur dans les ateliers du Louvre.

[1740] Toulouse, musée des Augustins, Portrait du Chevalier Geoffroy, 1824, n° inv. 2015-1-1.
[1741] Paris, Jardin des Tuileries, n° inv. C.C. 117-252. Création vers 1828. Ancien 8DD1 aux Archives du Louvre. Voir Geneviève Bresc-Bautier et Anne Pingeot, 1986, p. 247.
[1742] Paris, Musée du Louvre, n° inv. C.C. 211-212. Ancien A16 aux Archives du Louvre, note de Lange, 3 juillet 1825 et avril 1826. Voir Jean-René Gaborit, *Sculpture française*, vol.2, p. 453.

3) Bertel Thorvaldsen, sa vision de la restauration, les frontons d'Égine

a) Découverte

C'est en janvier 1811 que l'architecte britannique Charles Robert Cockerell (1788-1863), alors en plein Grand Tour, avait rencontré en Grèce l'archéologue et peintre paysagiste Karl Haller von Hallerstein (1774-1817). Le 29 avril, les deux artistes accompagnés des architectes Jacob Linckh (1787-1841) et John Foster (1787-1846) – membres de la première association internationale d'archéologues, la société des *Xénéion* – débarquaient à Égine pour explorer et mesurer des ruines alors comprises comme des vestiges du temple de Zeus Panhellenios mentionné par Pausanias. Le temple avait déjà été décrit par une expédition anglaise pour le compte de la Society of Dillettanti de Londres. À cette époque, seul un fragment d'acrotère, alors considéré comme la partie postérieure d'un quadrupède, avait été trouvée et étudiée par l'helléniste et archéologue britannique Richard Chandler (1738-1810). Par chance, rapidement après leur arrivée à Égine, Haller et Cockerell découvrirent la tête casquée en marbre d'un guerrier[1743]. Le 10 mai, après seulement onze jours d'intenses fouilles, Linckh, Foster, Haller et Cockerell étaient de retour à Athènes avec les premiers fragments des sculptures sur les centaines de fragments excavés. Les premiers remontages furent alors tentés. Peu après, Linckh et Foster retournèrent à Égine en compagnie du vice-consul de France Louis Sébastien Fauvel et revinrent sur le continent avec un second chargement de fragments antiques[1744].

Rapidement, au début de l'été de 1811, les savants d'Angleterre et d'Allemagne, alertés par leurs compatriotes présents en Grèce, relataient la découverte des sculptures. Fauvel, d'abord en juillet 1811, puis au mois d'août, dans une lettre à Jean-Denis Barbié du Bocage,

[1743] Lars Olaf Larsson , *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung*, Konsthistorisk Tidsskrift, Stockholm 1969, no. 1. Charles Robert Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenios at Aegina and Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, London, 1860, Introduction, IX. « In the midst of these investigations, their attention was arrested by a new and unexpected incident ; one of the excavators struck upon a fragment of Parian marble, which on closer inspection proved to be the head of a warrior, enclosed in a casque, and perfection every feature. It lay with the face turned upwards ; and as soon as the removal of the earth revealed its proportions to the eye, all felt that a new interest was given to their search : other fragments quickly followed ; and great indeed was the astonishment of the entire party, when, on clearing away the fallen portions of the Tympanum and Cornice of the eastern and western Pediments, no less than seventeen statues, and the fragments of at least ten more, were successively brought into the light of day from the place in which they had lain concealed for fifteen, if not for twenty, centuries. »

[1744] Étienne Michon, *Les sculptures d'Égine et de Phigalie. Les projets d'acquisition du musée Napoléon en 1811-1813*, Revue des Études Grecques, tome 25, fascicule 112, 1912, pp. 158-208.

(1760-1825), est peut-être le premier français à annoncer la découverte « très importante pour les arts » des sculptures des frontons du temple d'Aphaia d'Égine[1745].

> « Ces statues sont de marbre de Paros, elles sont aussi intéressantes par le sujet qu'elles représentent que par leur haute antiquité et la beauté de leurs sculptures. […] Nos jeunes artistes ont tout fait déblayer, et ils ont trouvé les statues qui n'ont été endommagées que par leur chute. Les membres qui ont été détachés de leur tronc se sont trouvés à côté, et ils peuvent facilement s'y réunir. Ces statues sont au nombre de dix-sept, toutes de la plus belle sculpture, Les têtes seulement sont un peu sèches, mais du plus grand intérêt : il y a peu de fragments de perdus. J'ai été moi-même à Égine, pour profiter de cette découverte qui m'intéressoit[1746]».

Fauvel, à l'occasion de ce voyage, mesura le temple et décrivit avec soin les frontons au-dessus desquels se trouvaient deux figures reconnues comme étant Isis. Il en tira ainsi la conclusion que ce temple devait être dédié à cette déesse, mais constata qu'au milieu de chaque fronton était une statue de Pallas, armée de la lance et du bouclier, la poitrine couverte de l'égide et debout au milieu de combattants[1747]. Surtout, l'archéologue comprit que les combattants étaient tous des héros de l'Iliade munis d'armes faites avec un soin minutieux et y reconnut Priam, Pâris, Ulysse et Achille. Quatremère de Quincy, alerté par ces découvertes, considéra à l'inverse de Jacob Linckh, que ces sculptures étaient du goût, alors improprement nommé, étrusque. On « se convaincra encore plus de l'erreur dans laquelle sont tombés ceux qui ont appelé étrusques tous les ouvrages qui portent le caractère du goût primitif. […] Il paraît que les ouvrages de l'école d'Égine portaient tous ce caractère qui désigne le premier style de l'art[1748] » aujourd'hui nommé *archaïque*. Quatremère réclama des dessins des draperies des deux « Minerve » d'Égine à Fauvel. Celles-ci furent reproduites pour la première fois en 1814 dans l'avant-propos de son *Jupiter Olympien*[1749]. Quatre ans plus tard, en 1818, le savant expliqua à nouveau son propos, dans ses *Lettres à Canova*[1750].

Ennio Visconti, probablement interrogé après les annonces de Fauvel, rendit des avis aux administrateurs du Musée Napoléon quant à un éventuel achat à la fin de l'année 1811 ou au début de 1812. Les évaluations des sculptures et leurs coûts de restauration y varient entre

[1745] Étienne Michon, 1912, p. 164. La lettre est aujourd'hui perdue.
[1746] *Magasin Encyclopédique*, année 1812, Tome II, Paris, p. 98. Extraits de lettre adressée par Fauvel à Jean-Denis Barbié du Bocage, membre de la troisième classe de l'Institut. Athènes, le 25 août 1811.
[1747] *Magasin Encyclopédique*, année 1812, Tome II, Paris, p. 99.
[1748] Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien […]*, Ed. de Bure frères, Paris, 1815, pp. 22-23.
[1749] Comme le fait remarquer Alessia Zambon, les dessins reproduits dans le *Jupiter* ne correspondent pas aux Athéna d'Égine et seraient des dessins de bronzes publiés par Buonarrotti en 1698. Zambon, 2014, p. 270. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien […]*, avant-propos XXV. Voir vol. II, Corpus, p. 513
[1750] Quatremère de Quincy, *Lettres à Canova*, 1818, pp. 98-99.

le premier brouillon du savant et la proposition finale faite par Denon au ministre de l'Intérieur Jean-Pierre Bachasson, comte de Montalivet (1766-1823).

> « La beauté surprenante des poses, et c'est presque le seul mérite dont on puisse juger sur les croquis grossiers qui ont été transmis de ces figures trouve cependant que ces ouvrages appartiennent à une époque où l'art avoit acquis une grande perfection, ce sont probablement des ouvrages d'Onatas ou de Cléon, statuaires célèbres de l'école d'Égine qui ont fleuri ainsi que Phidias à Athènes durant le V^e^ siècle avant l'E. C[1751].
> La position des ruines du temple qui sont sur une colline peut faire juger d'après Pausanias que ces ruines appartiennent au temple fameux de Jupiter Panhellénien. La négligence par laquelle ce voyageur d'ailleurs si recommandable a omis entièrement la description de ce temple et des ouvrages […], me fait trouver vraisemblable l'opinion suivant laquelle ce temple du temps de Pausanias était déjà ruiné. Et je pense qu'il le fut dans les dernières catastrophes d'Égine qui arrivèrent à l'époque des guerres Italiques et Macédoniennes l'an ….. avant l'E. C. quoique je n'adopte pas l'opinion que les figures d'Ulysse et de Priam et d'Hélène se trouvent parmi les statues, je crois que les héros représentés sont des héros de l'Iliade et j'incline à croire que deux des trois archers sont Teucer et Pâris.
> L'excellence des torses et des extrémités qui paroit contraster avec une certaine sécheresse des têtes, particulièrement dans la manière de traiter les cheveux et la barbe conviennent au caractère connu de l'ancienne École Éginétique.
>
> « Les chefs-d'œuvres qui enrichissent les collections de sculpture antique, et surtout le Musée Napoléon appartiennent la plupart à des artistes grecs qui ont fleuri au temps des Romains, ou du moins qui sont postérieurs à Alexandre le Grand. Excepté le bas-relief d'Athènes[1752] qui a dû être exécuté sur le dessin et sous la direction de Phidias, il n'y a qu'un très petit nombre d'ouvrages qu'on puisse supposer appartenir à cette époque si ancienne et pourtant si brillante de la sculpture grecque. On peut croire que la Pallas de Velletri date à peu près de ces temps.
>
> « Ainsi la collection des sculptures trouvées à Égine sera une acquisition d'un genre unique et qui augmenterait considérablement la richesse et la réputation des collections les plus célèbres.
>
> « Le prix qui servira de base aux enchères est fixé à 10 mille sequins : environ 120 mille frs. Je crois qu'on pourra le porter pour 17 statues de toutes les têtes fragments jusqu'à 180 mille. Et je me borne à cette somme eu égard au frais de transport et aux frais encore plus considérable de la restauration qui devra être exécutée en marbre de Paros, et qu'on ne peut porter à moins de 100 mille francs.
>
> « Il est essentiel, si l'acquisition en est faite pour le musée Napoléon, que la personne chargée de l'affaire, marque exactement, d'après l'instruction verbale des propriétaires, les figures qui appartiennent au fronton du Couchant, et celles qu'on a trouvé du côté du Levant. Sans cela on ne pourrait restituer ces statues à leurs places respectives et à leurs dispositions générales que d'une manière arbitraire.[1753] »

[1751] S'agissait-il des croquis de Fauvel ou des réclames annonçant la vente aux enchères de 1812 ? Michon repousse l'idée que ces dessins soient de Fauvel. Ils pourraient être de Gropius, agent représentant les découvreurs et qui avaient été envoyés, sous forme de prospectus à travers l'Europe. Alessia Zambon, 2014, p. 271.
[1752] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 738, *Plaque des Ergastines*.
[1753] BnF, Papiers de Visconti. NAF 5973. Inscriptions, notes. Fol. 106

Dans son rapport définitif, Visconti estima le prix maximum envisageable à 150 000 Francs, car la dimension des figures était un peu au-dessus de la grandeur naturelle et leurs importantes mutilations auraient pour conséquence des frais considérables de restauration qui seraient toutes exécutées en marbre de Paros. Celles-ci étaient estimées à 50 000 Francs[1754]. Denon, en février 1812, considéra l'achat nécessaire aux collections du musée, mais, ne pouvant juger de la conservation de ces sculptures sur les seuls croquis adressés, il émit des réserves quant au coût du transport des statues. Il proposa en outre que, si l'achat était fait, les marbres devraient être convoyés au Havre sur un bâtiment neutre afin d'éviter une saisie ou un arraisonnement[1755]. En effet, les fragments avaient rapidement été transportés d'Athènes vers la ville portuaire de Zante, alors dominée par les Anglais, où une vente aux enchères devait être organisée le 1er novembre 1812.

Le 29 octobre, Johann Martin von Wagner (1777-1858), peintre et collectionneur envoyé de Louis de Bavière arriva sur les lieux et ne trouva pas les marbres qui, entre-temps, avaient été envoyés à Malte où on les pensait en un lieu plus sûr. Fauvel fut chargé en 1812 par le comte de Montalivet d'en faire l'acquisition pour un montant de 160 000 Francs[1756]. Fauvel et Wagner furent finalement les deux seuls représentants pour cette acquisition. Le vice-consul d'Athènes aurait pu emporter l'enchère si Denon n'avait pas imposé que le paiement se fasse impérativement au Havre, après un transport engagé aux frais des vendeurs. La vente à l'encan devait se faire le 1er novembre 1812 et à cette date, seule la France avait proposé une offre[1757]. Elle est finalement reportée au 13 janvier 1813 pour se conclure le 20 janvier 1813. Wagner, agent « désintéressé et infatigable[1758] » et conseiller du prince héritier Louis de Bavière depuis 1810, acquit les statues pour la somme de 10 000 sequins, sans les avoir étudiées et sur sa seule impression des moulages vus à Athènes chez Fauvel[1759]. Trois années plus tard, Louis de Bavière réitéra ses désirs d'achat puisqu'il déposa plus de 30 000 Livres dans une banque de

[1754] Étienne Michon , *Les sculptures d'Égine et de Phigalie. Les projets d'acquisition du musée Napoléon en 1811-1813*, Revue des Études Grecques, tome 25, fascicule 112, 1912, p. 173

[1755] Dupuy, Le Masne de Chermot, Williamson, 1999, n° 2318. Le 18 février 1812, Vivant-Denon à Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

[1756] BnF. Papiers de Visconti. NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol.90. Lettre de Fauvel du 24 août 1812 sur la découverte des marbres d'Égine.

[1757] Michon, 1812 p. 194. Lettre de Fauvel du 13 janvier 1813.

[1758] Henri Brunn, *Description de la Glyptothèque fondée par le Roi Louis Ier à Munich*, ed. Théodore Ackermann, Munich, 1879, p. 2.

[1759] Aubin-Louis Millin, *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, au Bureau du Magasin encyclopédique, chez Tourneisen fils, Paris, mars 1813, pp. 91-104 « *Extrais de trois lettres écrites par M. Fauvel […] Athènes, le 4 avril 1811 »* Lettre de Fauvel au duc de Bassano du 13 septembre 1811. « Ces figures du plus beau marbre de Paros sont toutes brisées mais les pièces se peuvent rejoindre facilement, il en manque peu, elles n'ont été endommagées que par leur chute. Je conserve les plâtres des principales têtes et de quelques-unes de ces figures et plusieurs torses que je me suis empressé de mouler moi-même, pour ne point perdre de vue ces précieux restes, remis à la lumière. »

Londres en vue de l'achat des marbres du Parthénon. À la période de la vente des sculptures d'Égine, le Musée Napoléon laissa aussi échapper la frise du temple d'Apollon Epikourios de Phigalie, trouvée par la même équipe Anglo-allemande au cours de l'été 1813, car Denon n'en avait pas saisi toute l'importance[1760]. En effet, depuis son retour d'Italie à la fin de 1811, le directeur du Musée Napoléon privilégiait les recherches et acquisitions de tableaux de Primitifs alors que son intérêt pour la sculpture antique déclinait[1761].

Denon n'était-il pas aussi prudent et ne craignait-il pas la saisie par les Anglais de ce précieux chargement à un moment charnière de l'Empire ? À la suite de controverses avec l'Angleterre, les sculptures demeurèrent finalement à Malte jusqu'en 1815. Wagner se rendit cette année-là sur l'île et dirigea lui-même le convoi des sculptures vers Rome où elles arrivèrent le 29 août 1815.

b) Datation

Au début du VI^e^ et au V^e^ siècles av. J.-C., Égine possédait une école de sculpture renommée et les figures des frontons du temple d'Aphaïa, en marbre de Paros, avaient toutes été travaillées indépendamment et étaient recouvertes de couleurs et d'ornements de métal.

Les deux frontons seraient deux ensembles primitifs. Le fronton oriental, le plus récent, illustre l'histoire de la première guerre de Troie et positionne Athéna au centre d'un combat. Neuf mortels et Héraclès l'encadrent de part et d'autre. Le fronton occidental montre aussi des combats autour d'Athéna et se référait à la seconde expédition de la guerre de Troie. Les frontons auraient été conçus en deux temps, autour de 500 av. J.-C. pour le fronton occidental et peu après 480 av. J.-C. pour le fronton oriental[1762]. La technique de sculpture y est novatrice, car ce ne sont plus des hauts-reliefs, mais bien des rondes-bosses qui étaient installées sur les frontons, à un moment où la grande sculpture de bronze se développait, les marbriers voulant rivaliser avec la liberté de pose qu'elle permettait[1763]. Le fronton oriental aurait été refait, soit après la destruction du temple par les Perses en 480 av. J.-C., soit après l'exil des démocrates

[1760] BnF, Papiers de Visconti. NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol.90 Lettre de Fauvel du 24 août 1812 sur la découverte des marbres d'Égine. Anne-Marie Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermot, Elaine Williamson, 1999, n° 2318, 18 février 1812, Vivant-Denon à Son Excellence le ministre de l'Intérieur. N° 2629, 10 novembre 1812, Vivant-Denon à Son Excellence le ministre de l'Intérieur.
[1761] Daniela Gallo, *Les antiques du Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvres*, in. M.-A Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Paris, 1999, p. 192.
[1762] Claude Rolley, *La sculpture Grecque. Des origines au V^e^ siècle*, Picard, Coll. Les manuels d'art et d'archéologie antiques, Paris, 1994, pp. 202-206.
[1763] Claude Rolley, 1994, pp. 204.

en 487 av. J.-C. ou encore après un tremblement de terre[1764]. Le fait est qu'au moment des réparations, un nouveau type de fronton, en mouvement et matérialisant les progrès stylistiques et de composition des sculpteurs, était mis au point[1765]. Ce fronton de la façade orientale serait postérieur à la bataille de Salamine dans laquelle les marins d'Égine se distinguèrent. Le sujet du fronton, Héraclès contre les Troyens, symbolisait la victoire des Grecs contre les Perses. Le fronton occidental, le plus ancien, était consacré aux exploits des héros d'Égine Ajax et Teucros devant Troie, et Athéna y remplace la déesse marine locale Aphaïa. De chacun de ses côtés s'affrontent deux groupes symétriques de Troyens et de Grecs mêlés. « Si le fronton Ouest d'Égine est en quelque sorte le testament éclectique de l'archaïsme, par contre le fronton est appartient déjà aux préludes de l'art classique[1766]».

Les scènes légendaires des frontons du temple d'Aphaïa avaient certainement trait au passé mythique d'Égine. Dans la cinquième isthmique, Pindare célébra Éaque, le fondateur de la cité et ses descendants : « Ce sont les descendants d'Éaque qui, deux fois, après des combats victorieux, ont ravagé la ville de Troie, d'abord sous la conduite d'Héraclès, ensuite avec les Atrides. »

c) Restauration

Dès juillet 1812, Louis de Bavière indique à Wagner qu'il souhaitait que les sculptures soient complétées par un sculpteur de Munich. Le prince héritier, qui connaissait Thorvaldsen depuis la restauration de certains de ses marbres, envisagea un temps d'entraîner le sculpteur en Bavière. Il sera finalement décidé, en avril 1816, que les fragments seraient rassemblés dans un atelier spécial en vue de leur restauration[1767]. Cette entreprise devait se faire au centre du marché antiquaire européen, là où évoluaient les meilleurs spécialistes : Rome[1768].

Thorvaldsen disposait d'un grand atelier piazza Barberini où il modela les *bozzetti* des sculptures d'Égine, sans travailler face aux originaux, mais d'après des moulages. Il transforma rapidement les lieux, avec ses employés, en une petite fabrique de sculptures. Les marbres

[1764] Étienne Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce, des origines à la fin du IV^e siècle. Étude sur les origines, l'Évolution, la technique et les thèmes du décor tympanal*, Éditions E. de Brocard, Paris, 1968, p. 487. Note n°1 p. 160.
[1765] Étienne Lapalus, 1968, P. 160.
[1766] Jean Charbonneaux, *La sculpture grecque archaïque*, coll. imago mundi, éd. Gérard Monfort, Saint-Pierre-de-Salerne, 1988, pp. 107
[1767] Raimund Wünsche et Dagmar Drinkler, *Kampf um Troja, 200 Jahre Ägineten in München*, 2011, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg, note 121.
[1768] Manuela Diliberto, *La restauration des frontons Eginètes. Restauration thorvaldsenienne ou restauration néoclassique ?*, Histoire de l'Art, Paris, 2011, n°68, p.10.

antiques restèrent dans l'atelier loué par Wagner *via del Corso,* près de la *Piazza del Popolo*. Dès le début des travaux, Wagner, en compagnie de Francesco Antonio Franzoni (1734-1818), rassembla les fragments des figures brisées et de ce fait, il comprit que les figures du fronton oriental étaient plus grandes que celles du fronton occidental qui étaient davantage détaillées[1769]. En guidant les interventions de Thorvaldsen, Wagner aurait été le principal artisan de la restauration des marbres d'Égine en dirigeant les principales phases des opérations et en enregistrant la chronique. Thorvaldsen et Wagner étaient conscients de la nécessité de procéder avec la plus grande exactitude et le plus grand respect dû aux œuvres. Malgré tout, les deux hommes s'opposèrent dans le sens où Wagner refusait la reconstruction à partir de fragments alors que Thorvaldsen s'appliquait à imiter fidèlement les fragments originaux[1770]. Wagner, en philologue, s'engagea dans un fastidieux travail de récolement et de distinction des fragments, tout en ignorant l'existence d'un troisième fronton. Ensemble, ils pensaient préférable de restaurer chaque statue comme une œuvre autonome. En effet, les lacunes des deux frontons ne leur permettaient pas une restitution d'ensemble. Bien que les travaux de restauration aient touché à leur fin en 1817, Cockerell et le philologue berlinois Alois Hirth se rendirent à Rome pour examiner les statues. Cockerell possédait des croquis de fouille inconnus de Wagner et de Thorvaldsen et celui-ci se rendit compte que la position des statues lors de leur découverte correspondait assez à la disposition réelle des figures[1771].

L'assemblage des fragments s'était achevé le 5 avril 1816. S'engagea alors, pour Thorvaldsen, la réalisation des parties à intégrer. La méthode du sculpteur consistait à réaliser des modèles en plâtre qui étaient ensuite transformés en marbre, sous la supervision constante de Wagner, de Francesco Antonio Franzoni et de Johann Peter Kauffmann (1764-1829). Les différents degrés d'altération des fragments originaux furent soigneusement recopiés et retravaillés. Thorvaldsen s'efforça de faire fusionner les parties complétées avec les fragments originaux afin d'en reconstruire une unité indissociable, son point de vue artistique passant au second plan – Thorwaldsen ne souhaitait pas recréer des visages rigides – après les questions techniques.

Dépassant les principes de la *scuola romana di restauro*, les altérations de surface ne furent pas éliminées par polissage, mais imitées avec soin. Pour donner un aspect ancien et teinter les ajouts, Thorvaldsen et les sculpteurs de son atelier allèrent jusqu'à enrober les

[1769] Raimund Wünsche et Dagmar Drinkler, 2011, note 123.
[1770] Orietta Rossi-Pinelli, *Il Frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'Antico a Roma intorno al 1816*, in Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito, De Luca, Roma, 1991, pp. 123-130.
[1771] Manuela Diliberto, 2011, p. 12

compléments modernes de marbre avec du fumier, de l'urine ou du thé afin de leur donner un aspect ancien et homogène. La plupart des têtes nouvellement fabriquées furent modelées sur le type des têtes originales, certaines étant même des copies directes, aux traits et expressions toujours adoucis.

Le désir du prince était-il de préserver la particularité stylistique des originaux, ce qui empêcha le sculpteur de modeler toutes les têtes dans un style ultérieur[1772] ?

En octobre 1818, Wagner signale au prince héritier que la restauration est terminée.

À cette époque, Thorvaldsen révéla que la tâche qui lui avait été confiée avait été difficile. « C'est une tâche ingrate que de restaurer des pièces antiques. Si cela n'avait pas été bien fait, il aurait été préférable de l'éviter, et si cela était bien fait, c'est comme si rien n'avait été fait.[1773] »

Très impliqué depuis Munich et supervisant Thorvaldsen, le prince Louis influa le cours des restaurations et imposa ses choix comme celui de créer de nouvelles plinthes pour chacune des statues[1774]. En effet, dans le projet de la nouvelle Glyptothèque conçue par l'architecte Leo von Klenze et dont le chantier débuta le 23 avril 1816, les statues devaient être présentées séparément et face aux observateurs. Leurs restaurations se firent donc selon ces considérations. La Glyptothèque était pensée dès le début comme un musée unifiant les restes et sculptures antiques dans un décor néoclassique. Lumière, disposition, et splendeur des décors devaient honorer l'héritage des artistes antique.

A l'origine, les œuvres étaient présentées dans un ordre chronologique et didactique, mais l'entrée des Eginètes bouleversa l'organisation originale des salles.

Klenze décrivit le décor de la salle des Eginètes. Au-dessus de l'entrée, la foudre, symbole de Zeus le père d'Éaque, faisait ornement tandis que les revêtements des salles étaient de marbres variés, les murs de stucs imitant le marbre vert antique, alors que les plafonds étaient décorés de caissons ornés de dorures[1775]. Tous ces éléments d'architecture devaient rappeler au visiteur le contexte de découverte des figures. Par contraste, le blanc des statues prévalait dans le projet de restauration. Bien que les découvreurs aient eu conscience de la polychromie des figures, ce n'est qu'à partir des années 1820 et surtout avec la publication de l'*Expédition*

[1772] Lars Olaf Larsson, *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung*, Konsthistorisk Tidsskrift, Stockholm 1969, no. 1.
[1773] Lars Olaf Larsson, 1969, no. 1.
[1774] Manuela Diliberto, 2011, p. 11 et 31.
[1775] Heiner Knell et Hanno-Walter Krukt, *Re-opening of the Munich Glyptothek*, The Burlington Magazine, Londres, 1972, n°831, vol. CXIV, pp.432. Voir le texte original à la note n°9. Nous proposons ici une traduction par nos soins.

scientifique de Morée par Guillaume Abel Blouet (1795-1853), que vont être essayées les premières restitutions des couleurs des marbres et frontons d'Égine[1776].

d) Critique

Après leurs restaurations, les sculptures suscitèrent une immense admiration et Bertel Thorvaldsen fut admis à l'Accademia Romana di Archeologia en reconnaissance de ses réalisations. De riches collectionneurs ayant une grande influence et Antonio Canova lui confièrent dès lors de nouvelles restaurations[1777].

En 1817, Friedrich von Schelling (1775-1854) rédigea un premier commentaire des sculptures dans le rapport de Johann Martin Wagner et ce texte influença les publications postérieures[1778]. Le rapport de Wagner décrivait précisément toutes les figures, fragments et la polychromie. Il insistait, outre sur la valeur artistique des œuvres, sur leur importance dans la connaissance des œuvres préclassiques et l'auteur envisageait un parallèle entre l'art préclassique et l'art du Quattrocento : réalisme formel du modelé des corps et caractère archaïque des visages. Pour Wagner, les Éginètes figuraient le moment du détachement avec l'art Égyptien, par le traitement des corps et des visages, plus sensibles aux changements, plus religieux et plus culturels. Les visages n'étaient pas descriptifs, sauf dans l'expression de victoire ou de défaite.

L'art d'Égine aurait été avant tout un art de copie (moulage sur corps humains) alors que l'art Attique aurait été un art de canon esthétique ou un système de règles.

[1776] *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique, mesurées, dessinées, recueillies et publiées par Abel Blouet, Amable Ravoisié, Achille Poirot, Félix Trézel et Frédéric de Gournay, ses collaborateurs,* 3 volumes, Firmin-Didot frères, Paris, 1831-1838. Voir Francisco Buranelli (dir.) *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Collana di Studi e Documentazione, Musei Vaticani, De Luca Editori d'Arte Città del Vaticano, Roma 2004, p. 95.

[1777] Thorvaldsens Museum Archive, n° 3369. « Woburn Abbey. April 26th. 1824. Sir, My Brother, Lord William Russell, informs me of your kind attentions in superintending the restoration of some Antiquities Which he has purchased for me at Rome, & I request you will accept my sincere thanks for this mark of yr. kindness. – I trust you shall not fail to receive a Copy of the Outline Engravings, & Description of my Marbles, which I sent to you last year, & I am in hopes that it will not be long, before I am enabled to send you a Supplement of this Work, which I flatter myself may merit yr. attention. – It will afford all your friends much pleasure to see you in England, & to show you everything worth yr. notice in this country. I remain Sir, with perfect esteem Yr. faithful & obedient Servant Bedford. »

[1778] Johann Martin Wagner, *Bericht über die Äginetischen Bildwerke, etc., mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Friedrich Schelling, Stuttgart und Tübingen, 1817*

De son côté, Schelling, qui n'avait pas vu les sculptures, y voyait un parallèle entre d'abord l'art Égyptien et Attique, l'art du Quattrocento et l'art hollandais ; l'art devenu naturaliste, de l'abstrait au vivant[1779].

Wagner datait les sculptures de manière inexacte puisqu'il les pensait postérieures de 300 ans à la Guerre de Troie, donc vers 800 av. J.-C.

Cockerell, lui, les pensait des années 520 av. J.-C. et Aloys Hirt (1759-1837) de la période suivant les guerres contre les Perses[1780].

En 1818, la restauration des frontons d'Égine fut considérée comme « respectueuse et scrupuleuse[1781] », rendant à l'ensemble une unité perdue. Pour Schlegel, les compléments de Thorvaldsen étaient un exemple de la plus haute maîtrise artistique, mais déjà, d'autres archéologues comme Aloys Hirt donnèrent à la restauration un accueil plus réservé. Hirt aurait préféré que les complément soient de plâtre et non de marbre. Cockerell, quarante ans après les restaurations, louait la non restauration des marbres du Parthénon et exprimait des critiques sur les interventions de Thorvaldsen qui dissimulaient la facture des originaux, chose qu'il n'envisageait pas en 1818[1782].

En France, Quatremère soutenait l'utilité pédagogique de la restauration, notamment parce qu'elle empêchait le chevauchement de l'imagination, le subjectivisme, avec la réalité des œuvres[1783]. Quatremère croyait au rôle pédagogique de l'art et selon le savant, Thorvaldsen avait fait un excellent travail puisqu'il avait réussi à retrouver le même style rigide, méthodique et peu expressif qui caractérisait cette école[1784].

> « Au reste, vous avez en ce moment sous les yeux, à Rome, un exemple de cette combinaison de figures, dans les frontons du temple d'Égine, qu'une savante restauration

[1779] Lars Olaf Larsson, 1969, no. 1.
[1780] Ouvrages de 1819 et 1860.
[1781] Diliberto, 2011, p. 16
[1782] Charles Robert Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenios at Aegina and Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, London, 1860, Introduction, p. 35. *Journal de voyage dans le Levant de 1810 à 1817*. Thorvaldsens Museum Archive, n° 1747. « [...] As a partaker in this discovery, I have been a constant observer and admirer of them from the moment of their excavation until they were nearly out of the hands of Mr. Thorwaldson at Rome; they had been conveyed to that city by their present proprietor, the Prince Royal of Bavaria, and in uniting the broken fragments, and restoring the few parts of them that were deficient, that eminent artist has shewn the greatest care and sagacity. It may be proper to add, that during the progress of our discovery, I noted with as much accuracy as the case would admit, every circumstance illustrative of their original position, with relation to the architecture of the temple; and I considered each stone and fragment, as the earth was removed from them, in reference to, and in search of, some clue for the restoration of the group. Since that period, I have frequently occupied myself with a subject to me of the highest interest; and availing myself at Rome of Mr. Thorwaldson's operations for my last studies of them, I at length succeeded in placing them conformably in all respects to the notes which I had taken on the spot, and consistent with the dimensions of the architecture. It then highly satisfactory to me, that the mode in which I recomposed the groups met with the general approbation those who could compare my drawings with the originals at Rome. [...] » Stephen Larrabee, *Hazlitt's criticism and Greek sculpture*, Journal of History of the Ideas, 1941, Vol. 2, p. 84.
[1783] Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres*, 1818, p. 142.
[1784] Orietta Rossi Pinelli, 1991, pp. 123-130. *Ibid.* p. 87.

> va, dit-on, reproduire, et rendre à leur ancienne intégrité […]. Je crois donc qu'on devra à la restauration des frontons du temple d'Égine, de nous bien apprendre quels furent, et le goût de ces compositions de frontons en statues, et le style de cette ancienne école.[1785] »

À l'issue des fouilles menées à Égine entre 1901 et 1906 par le directeur de la Glyptothèque, Adolf Furtwängler, les deux frontons sont l'objet de nouvelles hypothèses de reconstitution. La chronologie des temples est précisée et l'existence d'un troisième fronton, inconnu jusque là, est démontrée. Furtwängler proposa la reconstitution des deux frontons, aujourd'hui généralement admise pour celui de l'est[1786]. Furtwängler, en ce début du XX^e^ siècle, contesta et déplora les efforts de Thorvaldsen à restaurer les marbres d'Égine, mais il ne pouvait se résoudre à supprimer les compléments du sculpteur. « Aucune de ses erreurs ne peut être rectifiée et aucune de ces restaurations ne peut être retirée sans risque d'endommager les éléments d'origine[1787] ». Le conservateur, malgré ses critiques, n'intervint pas sur l'œuvre.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, « on fit grief à Thorvaldsen d'avoir restauré ces sculptures sans chercher à adapter son propre style classicisant à l'archaïsme mature des Eginètes[1788]. »

Les compléments sont retirés entre 1962 et 1965 en prévision de la réouverture de la Glyptothèque qui aura lieu en 1972. Le démontage des ajouts de Thorvaldsen est peut-être l'acte le plus éloquent, par son ampleur et sa cohérence, des dérestaurations de marbres antiques. Le retour à l'état archéologique des fragments ne pouvait, dans cet esprit, qu'être un hommage à ce qui était regardé comme un monument d'art, original et non retouché. Selon les conservateurs de l'époque, l'état historique des marbres entrait en conflit avec l'état archéologique de l'œuvre. Le point d'observation des sculptures envisagé pour un musée du XIX^e^ siècle ne correspondait plus, pensait-on, aux meilleurs moyens d'étude des fragments antiques.

Durant les mêmes années, la dérestauration du *Faune Barberini*, qui avait été complété par Arcangello Gonelli (1590-1634) et Antonio Giorgetti (1635-1669), puis par Vincenzo Pacetti en 1799 prêta aussi à débat et les compléments furent finalement replacés[1789]. Les

[1785] Quatremère de Quincy, 1818, p. 81 à 83
[1786] Étienne Lapalus, 1968, p. 159
[1787] Heiner Knell et Hanno-Walter Krukt, *Re-opening of the Munich Glyptothek*, The Burlington Magazine, Londres, 1972, n°831, vol. CXIV, pp.432. note 10. Adolf Furtwängler, *Aegina, Das Heiligtum des Aphaia*, Munich, 1906, 2 vol. p. 78 533
[1788] Manuela Diliberto, 2011, p. 17.
[1789] Haskell et Penny, 1981, p.136 et p. 222. Acheté en 1814 par Louis de Bavière, la statue arrive à Munich en 1820.

interventions de Thorvaldsen ont été considérées comme « totalement erronées[1790] » et dateraient, selon Furtwängler, « les heures les plus sombres[1791] » des *Éginètes*.

Que les commentaires blâment ou fassent l'éloge, les faits historiques démontrent que la restauration des marbres d'Égine est presque un optimum pédagogique alors que dans les mêmes années, Phidias à Londres ne devait qu'être admiré. Aujourd'hui, les moulages des Éginètes complétés et dépourvus de toutes couleurs sont exposés à Innsbruck[1792]. Ils sont les derniers restes et le résultat d'évènements historiques et culturels qui firent des premières décennies du XIX[e] siècle, une des époques les plus fécondes de l'histoire de l'archéologie classique. Les interventions de Thorvaldsen coïncident à l'optimum des restaurations néoclassiques dans une époque où le goût n'était plus « à la ligne ondoyante mais à la recherche d'un style antique épuré visant une caution archéologique[1793] et pas seulement des restaurations dites *thorvaldseniennes*[1794]. Les sculpteurs néoclassiques ne voyaient pas seulement noble simplicité et calme grandeur dans la statuaire antique, mais aussi précision du contour, une distinction caractéristique des Anciens. Ce moment, dans l'œuvre de Bertel Thorvaldsen, aura une grande influence sur le style du sculpteur et sur toute une génération d'artistes.

Des copies, imitations et contrefaçons d'antiques reprenant le style des Éginètes arrivèrent sur le marché européen des antiquités dès la fin des années 1830. Ces sculptures peuvent aujourd'hui être considérées uniquement comme de vraies œuvres néoclassiques et non plus seulement comme de faux antiques[1795].

[1790] Peter Rockwell, *The Creative Reuse of Antiquity*, in. Janet Burnett Grossman, Jerry Podany, Marion True, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, p. 85
[1791] Marion True, *Changing Approaches to Conservation*, L.A. 2001, p.18.
[1792] Erich Kistler, *Thorvaldsens Ägineten im Innsbrucker Zentrum für Alte Kulturen – Kultureller Abfall oder Wegweiser in die Zukunft?*, Altertum und Gegenwart – 125 Jahre Alte Geschichte in Innsbruck, Wiesbaden 2011, pp. 55-64
[1793] Daniela Gallo, *Modèle ou miroir*, 2008, p.54
[1794] Manuela Diliberto, 2011, p. 18.
[1795] Astrid Fendt, *Parthenon und Ägineten : Fälschungen und Nachahmungen berühmter Antiken*, in. Kathrin Barbara Zimmer (dir.) *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung* – Umgang mit Antike(n), Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 i, Tübingen, pp. 65-67.

C. Fragments

1) La *Vénus de Milo*

L'étude de documents méconnus sur la découverte de la *Vénus de Milo*[1796], puis sur sa restauration dans les ateliers du Louvre, nous permet d'apporter un éclairage nouveau sur les toutes premières années de la statue en France.

a) Découverte

Avec la multiplication des missions militaires, commerciales et scientifiques, la présence de navires de la Marine royale française s'était considérablement développée en Méditerranée durant la Restauration. De ce fait, une base française s'était établie au début du XIX^e^ siècle sur l'île de Milo dans les Cyclades, idéalement placée sur les routes maritimes et dont la grande baie offrait une protection naturelle aux bâtiments. Entre les mois de mars et avril 1820, au moins cinq navires de guerre français abordèrent les côtes de l'île. La division de relève du printemps 1820 comprenait les navires *La Lionne*, *l'Espérance* et *l'Estafette*, une goélette commandée par un certain Robert avec à son bord, l'élève de première classe Olivier Voutier (Thouars 1796-Hyères 1877)[1797]. L'*Estafette*, partie de Toulon, arriva dans la rade de Milo le 4 mars et y mouilla jusqu'au 13 avril, aux mêmes dates que la *Lionne*. Le 10 avril, *la Bonite*, commandée par le capitaine Dauriac, accosta à Milo, et y demeura vraisemblablement jusqu'à la seconde quinzaine du mois d'avril. Le 16 avril arrive à Milo la gabare royale *la Chevrette*, commandée par Pierre-Henry Gauttier du Parc et qui comptait parmi les membres d'équipage, l'enseigne Jules Dumont d'Urville. Elle mouille à son tour dans le port de Milo jusqu'au 24 avril. L'expédition de *la Chevrette* avait pour mission de cartographier la Mer Noire et l'archipel grec. Dumont d'Urville y était chargé d'observations botaniques et d'histoire naturelle.

Plusieurs personnages vont relater la découverte de la *Vénus de Milo* durant le printemps 1820, mais seuls deux témoignages, rendus pendant l'année 1821, nous sont parvenus. Le lieutenant de vaisseau Hamon aurait, lui aussi, rédigé un rapport sur la découverte de la statue,

[1796] Voir vol. II, Corpus, p. 422.
[1797] Olivia Sanchez, *La découverte de la vénus de Milo*, in. Jean-Paul Clément(dir.) *Châteaubriand en Orient : exposition présentée à la maison de Chateaubriand*, maison de Chateaubriand, Châtenay-Malabry, 2006, p. 131

mais celui-ci est déclaré manquant dès 1828[1798]. Dumont d'Urville est le premier, en 1821, à relater la découverte de la statue, qui se serait produite, selon lui, à la fin du mois de mars ou au début du mois d'avril. Il ne cite pas d'autres protagonistes présents avec le paysan grec.

> « Trois semaines avant notre arrivée à Milo, un paysan grec, bêchant son champ renfermé dans cette enceinte, rencontra quelques pierres de taille […] il parvint ainsi à déblayer une espèce de niche dans laquelle il trouva une statue en marbre, deux Hermès, et quelques autres morceaux également en marbre.
>
> La statue dont je mesurais les deux parties séparées, avait à peu de chose près, six pieds de haut ; elle représentait une femme nue, dont la main gauche relevée tenait une pomme, et la droite soutenait une ceinture habilement drapée et tombant négligemment des reins jusqu'aux pieds : du reste, elles ont été l'une et l'autre mutilées, et sont actuellement détachées du corps. Les cheveux sont retroussés par derrière, et retenus par un bandeau. La figure est très belle, et serait bien conservée si le bout du nez n'était pas entamé. Le seul pied qui reste est nu, les oreilles ont été percées et ont dû recevoir des pendants.[1799] »

Matterer, l'ancien second de *la Chevrette* apporta en 1842 d'autres informations sur les premiers observateurs de la *Vénus* : « Un jour, nous allâmes à Castro..., nous rendîmes visite à M. Braist [sic], consul de France, qui nous reçut très bien et fit tomber la conversation sur une statue qui venait d'être trouvée sous terre par un pâtre en cultivant son champ... Nous priâmes M. le Consul de vouloir bien nous conduire sur les lieux où la statue avait été trouvée[1800] ». Brest, comme nombre d'officiels et de militaires, avait donc connaissance de la *Vénus* avant Dumont d'Urville.

La *Vénus*, selon le comte Charles Lodoïs de Martin du Tyrac de Marcellus (1795-1861), aurait été trouvée dans une niche souterraine, en deux parties, avec trois hermès, des socles chargés d'inscriptions à demi effacées et d'autres fragments de marbre, vers la fin du mois de février 1820, « sur une colline qui regarde l'entrée de la rade » au sud du village de Castro[1801]. Le comte de Clarac reprendra en 1821 cette information. Dans son article de la *Revue Contemporaine* publié en 1854, Marcellus sera plus précis et énumère les pièces que le capitaine lui remit : le buste de la *Vénus*, la partie inférieure drapée, le chignon de la chevelure, un « avant-bras informe et mutilé », une « moitié de main tenant une pomme, trois hermès et un pied gauche « trouvé dans le voisinage du champ de Yorgos[1802]». Une lettre, datée du 11 avril

[1798] A. N. O^3 1403. Année 1827.
[1799] Textes cités dans Dumont d'Urville, Marcellus et Voutier, *Enlèvement de Vénus*, introduction par Olivia de Lorris, éd. La Bibliothèque, Collection l'Écrivain Voyageur, Paris, 1994. «Seconde relation de la campagne hydrographique de la gabare du Roi, la Chevrette, dans le Levant et la mer Noire pendant l'année 1820, par Monsieur d'Urville, enseigne de vaisseau. » p. 17 [Annales maritimes et coloniales], 1821.
[1800] Maurice Besnier, *La Vénus de Milo et Dumont d'Urville*, Revue des Études Anciennes. Tome 10, 1908, n°3. pp. 205-248.
[1801] Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 399.Vénus : H. 211,2 ; Bloc supérieur : 107,6 cm ; Bloc inférieur : 103,6 cm ; Plinthe : 7,2 cm.
[1802] Marcellus, *Un dernier mot sur la Vénus de Milo*, Revue Contemporaine, Paris, 1854, vol XIII, p. 291-292.

1820, rédigée par Dauriac, commandant de *la Bonite* et adressée au Consul général de France à Smyrne David, annonce une date de découverte plus tardive :

> « Il a été trouvé il y a trois jours, par un paysan qui piochait dans son champ, une statue de marbre blanc représentant Vénus recevant la pomme de Pâris. Elle est de grandeur plus que naturelle. On n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture. J'ai été la voir. La tête m'a paru bien conservée ainsi que la chevelure. Le bout d'un sein est cassé.
>
> On a dit au paysan que la découverte qu'il a faite était d'une grande valeur et il le croit maintenant, car il y a des personnes qui lui ont déjà offert mille piastres. M. Brest voulait bien l'acheter pour le musée Royal, mais il ne peut pas faire une avance aussi forte, n'en ayant pas les moyens et ne sachant pas si l'objet les vaut et si le Gouvernement lui rembourserait ses débours ; il a malgré cela obtenu des primats que la statue ne serait pas vendue jusqu'à nouvel ordre.[1803] »

Comme le comprenait Étienne Michon, la *Vénus* aurait pu être trouvée en deux temps, la fin de février pour la mise au jour de la moitié supérieure, et la deuxième semaine de mars ou le 8 avril pour la seconde moitié et le troisième fragment intermédiaire qui permit de dresser la *Vénus*[1804]. Olivier Voutier, qui terminera sa carrière militaire en tant que Colonel, rédigea deux textes, le premier en 1860 à l'adresse du Comte de Marcellus, puis un second en 1874 intitulé *Découverte et acquisition de la Vénus de Milo*[1805]. Voutier y relate de façon détaillée sa première découverte d'une statue sans tête, de deux autres marbres mutilés, puis de la mise au jour de Yorgos, paysan de l'île de Mélos, qui creusait son champ près des restes d'un théâtre antique. Il fouillait une bâtisse en ruine pour récupérer des pierres destinées à la construction

---

[1803] Dumont d'Urville, Marcellus et Voutier, *1994*, p.85 et *Découverte et acquisition de la Vénus de Milo*. pp. 114-115 note n°3

[1804] Étienne Michon, *La Vénus de Milo. Son arrivée et son exposition au Louvre*, Revue des études Grecques, Paris, 1900, n° 13, p. 322.

[1805] *Op. Cit.* Marcellus-Voutier, *Correspondance* p.85. *Découverte et acquisition de la Vénus de Milo*. pp. 99-102. « En 1820, je faisais partie de la station du Levant, embarqué sur l'Estafette. Dans le loisir d'une relâche à Milo, je voulus faire des fouilles : elles ont toujours eu pour moi un attrait singulier. J'étais certain que celles-ci seraient heureuses. Après avoir examiné les lieux, il fut hors de doute que je devais commencer mes recherches au pied du rocher escarpé sur lequel avait été située la ville antique dont les débris à cette destruction devaient y avoir été précipités. En effet, je ne tardais pas à rencontrer un nombre infini de fragments du plus beau marbre de Paros, architecture, sculpture, un buste dont la tête avait été changé plusieurs fois, un pied de bon travail, deux statues drapées du meilleur style, sans tête, sans mains ni pieds. […] Pendant que je surveillais mes travailleurs, deux braves marins de l'Estafette, à vingt pas de nous, un paysan tirait des pierres des ruines d'une petite chapelle enfouie par l'exhaussement du sol et qui montrait encore des traces de peintures intérieures. Le voyant s'arrêter et regarder avec attention au fond de son trou, je m'approchais : il venait de mettre au jour la partie supérieure d'une statue en fort mauvais état, et comme elle ne pouvait pas servir dans sa construction, il allait la recouvrir de décombres. Quelques piastres la firent au contraire sortir. Elle n'avait pas de bras, le nez et le nœud de la chevelure étaient cassés, un trou grossièrement fait dans le côté droit indiquait une ancienne et barbare restauration et elle était affreusement maculée par les pierres ; néanmoins du premier coup d'œil on reconnaissait un morceau remarquable. Je pressai mon homme de chercher l'autre partie. Il ne tarda pas à la rencontrer, mais les deux parties ne pouvaient pas s'ajuster ; il manquait un tronçon intermédiaire, circonstance peut-être unique dans une œuvre grecque et qu'il est difficile de comprendre si près de Paros. Beaucoup de patience et de nouveaux encouragements firent aussi découvrir ce bloc nécessaire. Alors je pus dresser la statue. Qui a vu la Vénus de Milo peut juger de ma stupéfaction ! Je courus avertir notre agent consulaire de l'importance de la découverte – À bord prendre un album et crayon […] »

d'un mur lorsqu'apparurent la partie supérieure de la statue avec des fragments tels le nœud du chignon, quelques morceaux de draperie et de la région des hanches[1806].

La statue est donc exhumée sans ses bras.

Voutier, dans son récit, fait immédiatement prévenir Louis Brest, autorité consulaire française à Mélos. Le paysan continue de fouiller et découvre trois piliers hermaïques, des morceaux de bras, une main mutilée tenant un fruit, et deux pierres gravées.

b) Acquisition et voyage vers Paris

Brest, malgré l'insistance que Voutier rapporte, hésita à acheter la statue dont le prix avait d'abord été fixé à 1500 piastres. Un primat de l'île, chargé d'acheter des antiquités, avait déjà réservé la statue pour le drogman de l'Arsenal de Constantinople, Nicolas Morusi. Brest obtint malgré tout que la statue ne quitterait pas l'île avant de savoir si elle serait acquise par le marquis de Rivière, ambassadeur de France à Constantinople. Ainsi, Brest proposa qu'un rapport détaillé soit fait au marquis de Rivière qui jugerait de l'achat de la statue. De son côté, Gauttier, commandant de l'*Estafette*, s'était fermement opposé à transporter durant de longs mois la statue.

En parallèle et comme nous l'avons mentionné plus haut, *la Chevrette*, avec à son bord Dumont d'Urville, arriva à Milo le 16 avril 1820 et repartit le 22 pour Constantinople où elle y jetait l'ancre jusqu'au 4 ou 5 mai. Dumont d'Urville aurait confié ses notes au secrétaire d'ambassade Marcellus le 3 mai. Ce dernier, d'après son témoignage favorable, comprit seul l'importance de la statue. Il aurait à son tour présenté à l'ambassadeur, les notes de d'Urville le jour même ou le lendemain et aurait su trouver les arguments décisifs pour convaincre Rivière[1807]. Le 6 mai, *l'Estafette* arriva enfin à Constantinople avec à son bord Olivier Voutier[1808]. Ce dernier, dans son texte de 1874 avançait qu'à la première vue des dessins juste sortis de ses cartons, le marquis de Rivière reconnut immédiatement l'importance de l'affaire[1809]. En conséquence, entre le 6 et le 15 mai, l'ambassadeur ordonna à l'un de ses secrétaires d'ambassade, Marcellus, d'aller immédiatement traiter cette brillante affaire[1810]. Sans citer Voutier, Marcellus indique de manière laconique en 1821 que « quelques

[1806] Alain Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, RMN, Paris, 1985, p.10
[1807] A. N. O^3 1403 « Notice sur la Statue trouvé dans L'isle de Milo, en 1820 »Voir ill. 2.
[1808] Maurice Besnier, 1908, p. 211
[1809] Marcellus-Voutier, 1994, p.89
[1810] Voutier, *Découverte et acquisition de la Vénus de Milo*, 1994, p. 103

officiers avoient tracé des croquis informes de la statue, d'autres avoient pris des notes sur les circonstances de sa découverte[1811]. »

De ces témoignages croisés sur la découverte de la *Vénus de Milo*, nous pouvons penser que Dumont d'Urville avait vu la statue peu de jours après sa découverte. Y porta-t-il tout l'intérêt qu'il dit par la suite ? Jacques Guillon rapporte que, lors d'un dîner au domicile du marquis de Rivière, Dumont d'Urville mit « toute sa science, tout son enthousiasme à convaincre l'ambassadeur que la pièce est de grande beauté, unique » et que son achat devait être fait par la France[1812]. La récompense qu'il obtint de Louis XVIII se fit très certainement grâce à l'intervention du marquis de Rivière ; et il lui resta l'honneur d'avoir été le premier, en France, à annoncer publiquement la découverte de la statue[1813].

Voutier, s'il a très certainement été un témoin de la sortie de terre de la statue, n'était pas seul lors de sa découverte, d'autres marins l'accompagnaient. Ses obligations militaires, puis son choix de quitter la Marine pour rejoindre la Guerre d'indépendance grecque en 1821 sont peut-être à l'origine de son absence dans le débat autour de la *Vénus* ? En revanche, il est étonnant de constater qu'avec l'amertume qui le consumait encore en 1874, il n'ait pas évoqué la découverte de la *Vénus* dans sa *Guerre actuelle des Grecs* parue en 1822[1814], ouvrage à succès, mais dont les rôles que se donne l'auteur seront jugés imaginaires par d'autres philhellènes tels Maxime Raybaud. De même, l'influence de Voutier sur la décision du marquis de Rivière d'envoyer son secrétaire à Milo après qu'il eut pris connaissance de ses dessins de la *Vénus* est à prendre avec réserve. La voie hiérarchique avait été respectée pour la transmission de la nouvelle. Le consul de Smyrne David avait été prévenu par Dauriac, commandant de la *Bonite*, de la découverte de la statue. David rendit compte à son tour au marquis de Rivière de la trouvaille le 25 avril.

Le baron Haller avait, en 1814, fait l'acquisition de marbres de l'ancien amphithéâtre de Milo pour le prince Louis de Bavière et nombre de personnes connaissaient le devenir des marbres de l'Acropole emportés par lord Elgin. La compétition entre Russes, Allemands, Anglais, Allemands et Français était rude pour obtenir des pièces archéologiques. Le marquis de Rivière prit la décision d'envoyer son secrétaire d'ambassade autour du 5 mai et *l'Estafette* quitta Constantinople autour du 10 mai pour atteindre Milo le 22 mai. Dans le navire qui

[1811] A. N. O^3 1403, *Notice*, 1821
[1812] Jacques Guillon, *Dumont d'Urville 1790-1842, la Vénus de Milo, les épaves de La Pérouse, L'antarctique et la Terre Adélie*, éd. France Empire, Paris, 1986, p. 38. L'auteur relate un dîner qui se serait déroulé le 23 avril, ce qui est impossible, la *Chevrette* quitte Milo le 24 avril seulement. L'auteur cite un biographe de d'Urville, Isidore Le Brun, ami de jeunesse de l'explorateur.
[1813] Maurice Besnier, 1908, p. 208
[1814] Olivier Voutier, *Mémoires du colonel Voutier sur la guerre actuelle des Grecs*, Bossange Frères, Paris, 1823

l'emportait vers Milo, Marcellus ne manqua pas de voir Voutier et de s'entretenir avec lui[1815]. En effet, dans sa lettre du 3 mars 1860, Voutier se souvenait de Marcellus comme « le plus aimable compagnon de voyage[1816] » et Marcellus lui rendait sa politesse en se rappelant leur « *commune conquête*[1817]».

Marcellus arrive dans la rade de Milo le 23 mai et est témoin de l'embarcation de la statue sur « un Brick Raya, couvert du Pavillon Turc[1818] ». À terre, le secrétaire d'ambassade apprit que, en l'espace de quelques semaines, la statue avait été accaparée par un moine grec, qui espérait acheter, par ce présent, la faveur du drogman de l'arsenal[1819]. Il n'avait, selon Marcellus, apporté aucune précaution au transport des marbres sur la plage et sur la mer. « C'est aux accidents et aux secousses de ces trajets qu'il faut attribuer les éclats récents qu'on peut remarquer sur le buste de la statue, et surtout la dégradation des plis de la draperie si légère et si ondulée qui tombe sur ses genoux.[1820] »

Après une première approche infructueuse au cours de laquelle Marcellus se vit opposer la vente, bien qu'ayant présenté un firman obtenu du Patriarche de Constantinople, le secrétaire d'ambassade revint à la négociation le lendemain. Comme il le rapporte, la situation avait changé et ce n'était plus un propriétaire unique, mais les habitants de l'île qui souhaitaient l'envoyer au Drogman de la flotte. Marcellus engageant les chefs à remettre les marbres entre ses mains, il arguât de « l'inutilité d'un pareil présent, son peu de valeur à Constantinople ; l'aversion des Turcs pour les représentations humaines, et surtout pour ces idoles mutilées [il ajoutait] qu'il serait à jamais impossible au drogman de l'arsenal de réparer les dommages causés, à la statue, par le temps, les fouilles et le transport[1821] ». Le soir même Marcellus entrait, au nom du marquis de Rivière, en possession de la *Vénus*. Les marbres furent débarqués du brick Turc et hissés dans le navire de guerre français qui avait lui aussi pesé sur la négociation bien que Marcellus se défendit de n'avoir utilisé que des « armes de la raison[1822] ». Dans ses *Souvenirs de l'Orient* publiés en 1839, il relata la négociation et l'achat de la statue[1823]. Cependant, l'essentiel de son témoignage avait été écrit au comte de Forbin le 18 août 1821,

[1815] Maurice Besnier, 1908, p. 240
[1816] Marcellus-Voutier, *Correspondance*, 1994, Lettre de Voutier, p.89.
[1817] Marcellus-Voutier, *Correspondance*, 1994, Lettre de Marcellus du 10 mai 1860. p.93.
[1818] Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, vol. 1, 1839, p.239 « La Vénus était vendue et allait quitter l'île j'eus même, descendant à terre, la douleur de voir embarquer, sur un brick grec couvert du pavillon turc[…]. »
[1819] Marcellus, 1839, vol. 1 p. 240
[1820] Marcellus, 1839, vol. 1 p. 241
[1821] Marcellus, 1839, vol. 1 p. 245
[1822] Dans ses *Souvenirs de l'Orient*, Marcellus indique que « le capitaine albanais, devenu tout à fait poli [face aux canons français], se chargea lui-même de l'accompagner. »
[1823] Marcellus, 1839, pp. 231-267. Notons que la gravure de la *Vénus de Milo* présente l'avant-bras gauche restauré avec une mortaise d'accroche du bras.

par crainte que sa « médiation en cette circonstance ne s'oubliât entièrement » après avoir appris que Dumont d'Urville, « dont le rapport n'a été qu'une cause très secondaire », allait recevoir un prix par le don d'un ouvrage rare et précieux[1824]. Tout comme dans ses *Souvenirs* de 1839, il éluda certainement le rôle d'autres protagonistes de la découverte pour mettre en avant ses talents de négociateur, acquis selon lui durant ses missions diplomatiques. Il se donna également le premier rôle vis-à-vis de Dumont d'Urville[1825] lorsqu'il annonce que les renseignements que ce dernier lui avait fournis avaient vivement piqué sa curiosité[1826]. Jacques Bins de Saint-Victor fera de Marcellus, dans son *Musée des Antiques*, le seul véritable artisan de la conquête de la sculpture[1827].

> « Notice sur la Statue trouvée dans L'isle de Milo, en 1820.
>
> Tout porte à croire que la ville de Mélos dans l'isle de ce nom, n'était pas située sur le pic élevé où se voit aujourd'hui le village de Castro, que les Français appellent six-Fours. D'énormes débris, un sol jonché de ruines, de vastes constructions, quelques traces de remparts, et le théâtre découvert en 1814 par le baron Haller déterminent la position de l'ancien Mélos, sur une colline qui regarde l'entrée de la rade, et qui est au sud de Castro[1828]. C'est en bêchant dans un jardin contenu dans cette enceinte[1829], et placé à droite de la vallée qui conduit à la mer, au-dessus des anciennes grottes sépulcrales, qu'un paysan grec nommé Georges, vers la fin du mois de février 1820, découvrit une sorte de niche souterraine[1830] qu'il parvint à déblayer et qui était enterrée de six ou huit pied au-dessous du niveau du sol actuel : il y trouva pêle-mêle et confusément couchés, une statue en deux blocs, trois hermès, quelques socles chargés d'inscriptions à demi effacées, et d'autres débris de marbre[1831].
>
> Trois bâtiments de guerre François, retenus par le vent de Nord étoient mouillés dans la rade de Milo, à l'époque de ces fouilles. La Gabarre L'Émulation, commandée par M. Duval d'Ailly ; la Goëlette l'Estafette, par M. Robert, toutes deux faisant partie de la division du Levant ; et la Gabarre la Chevrette sous les ordres de M. Gauttier, capitaine de vaisseau chargé d'une mission hydrographique dans la Mer Noire.
>
> Ces commandants engagèrent M. Brest, agent de France à Milo, l'Argentine[1832] et autres isles, à se présenter pour acquérir la statue. Celui-ci ne manqua pas de suivre leurs conseils : bientôt, le vent ayant calmé, les bâtiments furent obligés de continuer leur route ; quelques

[1824] Dumont d'Urville est fait chevalier de la Légion d'honneur le 28 avril 1821 par Louis XVIII. Le roi lui offrit à cette occasion un exemplaire de la *Description de l'Égypte*.»

[1825] A. N. O^3 1403 « Paris, le 18 août 1821. Copie de la lettre écrite par M. le Vicomte de Marcellus à M. le Comte de Forbin, Directeur général des Musées Royaux. » Voir vol. III, Annexes.

[1826] Marcellus, 1839, pp. 231-267. A. N. O^3 1403 « Notice sur la Statue trouvé dans L'isle de Milo, en 1820 » par le Vicomte de Marcellus.

[1827] Jacques Bins de Saint-Victor, *Musée des Antiques*, vol. 1, édition de 1821.

[1828] A. N. O^3 1403. La *Notice* diffère très légèrement du chapitre VIII des *Souvenirs*, p. 236

[1829] *Souvenirs*, p. 236 « Dans un champ au-dessous de cette enceinte, à droite de la vallée qui conduit à la mer, non loin des grottes sépulcrales »

[1830] Marcellus, 1839, p. 236 « […] découvrit peu à peu une sorte de niche oblongue, bâtie dans le roc qui dominait et bornait sa propriété. Il parvint à déblayer cette petite construction, ainsi qu'une cave étroite enfoncée de cinq ou six pieds au-dessous du niveau du sol actuel. »

[1831] Marcellus, 1839, p. 237 « Il y trouva pêle-mêle et confusément couchés, le buste de la statue qu'il transporta aussitôt dans son étable, trois Hermès, quelques socles et d'autres débris de marbre ; deux semaines après, en continuant ses recherches, il découvrit la partie inférieure de cette même statue et quelques fragments de sculpture antique. »

[1832] Argentière, îlot proche de Milo et actuel Kimolo.

officiers avoient tracé des croquis informes de la statue, d'autres avoient pris des notes sur les circonstances de sa découverte.

Ce fut ainsi que M. d'Urville, enseigne de vaisseau embarqué sur la Chevrette, établit son opinion sur cette statue dans une petite notice[1833] : il eut la bonté de me la remettre à son passage à Constantinople, avec une copie de l'inscription trouvée en même temps ; malgré les lacunes des lettres, et mon peu de connaissance de la langue Grecque, je crus dès lors que le sens ne pouvait en être appliqué à celle que je nommais Vénus avant de l'avoir vue. Tous les renseignements que M. d'Urville m'avait fournis avec une grande complaisance piquèrent vivement ma curiosité ; je les soumis à M. le M^is^ de Rivière qui en fut frappé comme moi, et je sollicitai la permission de me rendre à Milo. J'étais alors sur le point de partir pour la Palestine, et l'Égypte. M. de Rivière m'autorisa à pousser une bordée jusqu'à Milo, en traversant l'archipel et à acquérir ces marbres si je les jugeais dignes de quelque attention.

Je prévoyois dès cette époque les difficultés de cette négociation ; et je cherchai à les diminuer en me munissant de lettres de recommandation vis-à-vis des Primats des isles ; celles que le Drogman de la flotte m'avait promis, ne me parvinrent point, et ne furent portées au Palais de France qu'après mon départ. C'est de ce jour que datent les mauvais procédés envers moi, de ce fonctionnaire grec percepteur des contributions de douze isles de l'archipel entr'autres de Milo.

Le 23 Mai, à peine avions-nous jeté l'ancre dans la rade de cette isles, que M. Brest se rendit à bord de l'Estafette sur laquelle j'étois : j'eus le regret d'apprendre de lui tous les obstacles qui s'opposoient à l'exécution de mes projets. J'eus même, en descendant à terre la douleur de voir embarquer sur un Brick Raya, couvert du Pavillon Turc, les marbres dont je recherchois l'acquisition. Sans néanmoins perdre courage, je fis prier M. Robert[1834] qui étoit resté à son bord, de vouloir bien empêcher le départ de ce bâtiment, s'il faisait mine d'appareiller. La précaution fut inutile, car le vent violent qui régnoit été directement contraire à la sortie de la rade.

Je ne perdis pas un moment pour me rendre au village, chez M. Brest[1835], je fis demander aux Primats de venir me parler ; j'avais appris en chemin que la statue avoit été acquise par un prêtre de l'isle nommé Oikononcos qui, partant pour Constantinople, dans le but de se purger de diverses accusations, espéroit acheter par ce présent, l'amitié du Drogman de la flotte. Cet homme n'avoit apporté aucune précaution au transport des marbres sur la plage et à bord du bâtiment Grec. C'est au cours de ce trajet qu'il faut attribuer les éclats récens qu'on peut remarquer sur le buste de la statue, et surtout la dégradation totale des plis de la draperie qui couvre sa partie inférieure[1836].

Les intentions de M. le M^is^ de Rivière étoient que je pûsse examiner les statues, et en apprécier des détails, avant d'en faire l'achat. Son indulgence avoit trop compté sur mon faible discernement ; je me vis obligé de prendre un parti sans avoir pu recueillir d'autres données que celles qui m'étaient parvenues à Constantinople ; et irrité des obstacles que je

[1833] Marcellus, 1839, p. 237. Marcellus indique que « M. Dumont d'Urville, alors enseigne de vaisseau embarqué sur cette gabarre, traça à la hâte une esquisse du buste récemment découvert […]. » Confondrait-il avec le relevé d'Olivier Voutier ou d'Urville la dessina-t-elle ?

[1834] Robert, commandant de l'E*stafette*.

[1835] Au village de Castro, chez l'agent consulaire Brest.

[1836] Les *Souvenirs* détaillent p. 241 les mêmes dommages : « C'est aux accidents et aux secousses de ces trajets qu'il faut attribuer les éclats récents qu'on peut remarquer sur le buste de la statue, et surtout la dégradation des plis de la draperie si légère et si ondulée qui tombe sur ses genoux. »

voyais se multiplier, je ne balançai pas à me décider pour l'acquisition : je mis tout en œuvre en même temps pour arriver à ce but[1837].

Les Primats Grecs avoient déclaré par une sentence qu'ils ne permettroient pas à M. Brest d'acheter la statue ; et celui-ci avait passé une note à tous les Capitaines des bâtiments Européens, pour leur demander de ne pas se charger de la porter hors de l'isle ; je représentais aux Primats que, donner l'exclusion à notre agent, qui, dès le commencement des fouilles s'étoit porté pour acquéreur, c'était prohiber toute vente ; et j'ai ajouté que tout le marché conclu, était donc nul à mes yeux. J'ai remis entre leurs mains mon Firman de route, et la lettre du Patriarche de Constantinople dont je leur fis moi-même la lecture ; ces recommandations étoient vagues et ne spécifioient rien pour le cas auquel je voulois les appliquer. Aussi les Primats se laissèrent à de longues discussions ; je ne jugeais pas à propos d'y assister ; ils les terminèrent en m'annonçant que le particulier acquéreur de la statue ne vouloit céder sur aucune de ses prétentions, et avoit un ordre du Drogman de la flotte de la lui porter. Cette assertion étoit entièrement fausse.

Il étoit tard ; je repris le chemin du port[1838] ; et sans me laisser abattre par un premier refus, je recommençai le lendemain ma négociation[1839]. L'affaire avait changé de face, ce n'était plus un propriétaire isolé qui avoit acquis la statue ; c'était la communauté elle-même qui s'étoit mise en son lieu et place, et prétendoit l'envoyer directement au Drogman de la flotte : telles étoient, disoient les chefs, leurs irrévocables résolutions.

Je me félicite d'abord, leur dis-je, d'avoir à traiter avec une société juste et honorant les François plutôt qu'avec un simple individu qui n'a pu inspirer aucune confiance : je rappelai alors aux Primats l'inutilité d'un pareil présent, son peu de valeur à Constantinople, l'aversion des Turcs pour les représentations humaines, et surtout pour les idoles mutilées ; l'impossibilité où seroit le Drogman de la flotte de réparer les dommages causés par les transports et par les fouilles ; et je terminai l'exposé de toutes ces considérations, en les engageant à remettre la statue entre mes mains. Les expressions douces dont j'accompagnais ma proposition, ma patience, une sorte d'indifférence que j'affectois, et une seconde lecture de mes lettres de recommandation, où l'on vit le titre Bey Rade [?] Gentilhomme François et de secrétaire d'ambassade firent impression sur les Primats, il se retirèrent de nouveau et consultèrent avant de prendre un parti. Je leur déclarai que je ne pouvois accorder à leurs délibérations qu'une heure, parce que je devois quitter Milo, le soir même.

Cette heure n'étoit pas encore écoulée lorsque je vis arriver les chefs, suivis du propriétaire primitif[1840], ils m'exposèrent unanimement leurs regrets d'avoir mis des retards dans cette négociation, ils s'en excusèrent sur la crainte perpétuelle où ils sont du Drogman de l'arsenal, et se montrèrent prêts à me livrer la statue ; je louai leur résolution et désirant

---

[1837] Marcellus, 1839, p. 241, Marcellus pensa-t-il utiliser la force de ma Marine ? « Irrité des obstacles que je voyais se multiplier, poussé par je ne sais quel instinct, ou plutôt, le dirai-je, par ces ardents désirs d'un jeune cœur avide de lutter contre ce qui paraît impossible, je résolus de m'emparer de la statue à tout prix, dût-elle plus tard ne pas justifier les excès de mon zèle. »

[1838] Marcellus, 1839, p. 244. Marcellus complète son récit d'une anecdote. Le secrétaire d'ambassade souhaitait voir la *Vénus* le soir même. A bord d'une chaloupe, il tenta de monter dans le vaisseau grec mais en fut empêché : «nous étions à peine à portée de fusil du bâtiment, que l'albanais ça son pavillon turc, si mettre son équipage sous les armes, ne coucha on joue, et s'oppose à constamment à notre abordage. Le capitaine compris ce pendant que cette accueil fait à une chaloupe de la marine française pouvez mener à des conséquences fâcheuses, il envoya un cadeau pour offrir ses excuses, et parlementer avec nous. »

[1839] Marcellus, 1839, p. 244. Deuxième anecdote, réelle ou rêvée, Marcellus rapporte que durant la nuit, « Vénus m'était apparue en *songe*, telle que la représente Lucrèce, belle plus que les plus belles : *quand, tous les êtres animés, épris de ses charmes, la suivent avidement, partout où sa beauté les attire.* » Lucrèce I, 15.

[1840] Yorgos.

les mettre à l'abri de tout ressentiment, je laisse entre leurs mains une lettre pour le fonctionnaire qu'ils redoutaient : je témoignais à ce Primat Grec que je connaissais intimement le dévouement que les Primats avoient manifesté pour sa personne, leurs honnêtes procédés à mon égard, et je les recommandois à sa bienveillance. J'adressai également lettre à M. le M^is^ de Rivière pour le prier de défendre les intérêts des habitants de Milo, s'ils étoient jamais inquiétés pour cette vente.

Je ne quittais pas les Primats sans leur représenter tout ce qu'ils devoient de prévenances et d'égards aux François, je leur fis remarquer, que, venu dans leur isle avec un bâtiment de guerre, et de bons droits à soutenir, loin de proférer une menace, je n'avais fait usage que des armes de la raison, ils me remercièrent de ma conduite modérée, je payai sur le champ au Païsan le prix convenu avec le premier acquéreur qui en avoit seulement soldé un très léger à-compte et j'y ajoutai une seconde somme en supplément[1841].

Je fus mis aussitôt en possession de la statue que je fis transporter du bord du bâtiment Raya, sur celui de l'Estafette[1842]. Tout étoit terminé ; je ne connaissais pas encore la Vénus que je venois d'acquérir. Je la vis enfin ; sa vue me dédommagea de toutes mes peines ; mon enthousiasme surpassa celui de mes compagnons de voyage ; je ne pouvais me lasser de l'admirer : je fis successivement étaler sur le pont les deux parties de la statue, les trois hermès, et les fragments qui tous m'avoient été remis[1843] ; ils furent cousus dans des sacs de toile, et l'on apporta les plus grandes précautions à les déposer, et à les amarrer dans l'entrepont de la Goëlette où ils n'ont jamais eu à supporter de mouvements ni d'avaries, quoi qu'ils y aient séjourné plus de quatre mois[1844].

Le 25 mai, en sortant de la rade de Milo, nous rencontrâmes la corvette l'Espérance[1845], montée par M. le B^on^ des Rolours, commandant la division du Levant. M. Robert envoya son Lieutenant vers la Corvette ; je priai M. Rottier, Élève Interprète qui m'avoit suivi, de l'accompagner. Au retour de ces officiers, j'appris que M. des Rotours venoit d'Athènes où M. Fauvel, sur la seule inspection du croquis du buste de la statue, l'avoit fort appréciée, et en avoit conseillé l'acquisition. Ce Commandant venait relâcher dans le port de Milo, pour l'acheter. Dès qu'il sut qu'elle était entre mes mains, il continua sa route, il voulut bien me féliciter sur ce résultat.

[1841] Marcellus, 1839, p. 247. Le « tiers de la première » somme.

[1842] Le capitaine du vaisseau grec se charge d'accompagner la *Vénus*.

[1843] Marcellus, 1839, p. 248. « La statue se composait de deux blocs unis entre eux par un tenon de fer qui n'a pas été retrouvé ; la draperie repliée sur le flanc gauche cachait la ligne où s'unissait les deux marbres ; la chevelure tout entière était détachée de la tête mais assez bien conservée et d'une grande élégance. Je fis successivement étaler sur le pont les trois Hermès et les fragments antiques (2) qui tous m'avaient été livrés. (2) Sur un marbre de quatre pieds et demi de longueur, et de huit pouces de largeur , étaient les lettres suivantes qui ont paru ne se rapporter en rien à la statue ; cette inscription est restée à Milo. » (Voir. ill.2 A.N. O^3^ 1403 également retranscrite dans *Souvenirs* p. 249). Les fragments apportés par Marcellus sont : partie supérieure de la Vénus, sans les bras ; le chignon ; la partie inférieure de la Vénus, moins le pied gauche, la hanche droite brisée (Louvre, Ma 399). Une main tenant une pomme (Louvre, Ma 400) ; un pilier hermaïque de Dionysos barbu (Louvre, Ma 405) ; un pilier hermaïque d'Héraclès jeune (Louvre, Ma 403) ; une base de pilier hermaïque avec une inscription illisible (Louvre, Ma 1441)mentionné par Dumont, dessiné par Voutier sous le pilier hermaïque de Dionysos barbu. D'autres fragments encore ont été rapportés de Milo au Louvre en 1820, mais leur lieu de trouvailles n'est pas certain : un pilier hermaïque fragmentaire (Ma 406) ; un fragment de biceps (Louvre, Ma 401) ; un morceau d'avant-bras avec une main sans doigts (Ma 402 ?, en trois fragments) ; un pied chaussé d'une sandale (Ma 4794 ?) un fragment d'inscription avec une signature de sculpteur, connu par le dessin de Debay (au Louvre en 1820. Non localisé à ce jour).

[1844] En avril 1874 naissait une polémique sur l'acquisition brutale et le bris des deux bras de la *Vénus* par le comte de Marcellus. Son frère, le comte Édouard de Marcellus transmit au *Temps* le 8 mai 1874 deux lettres de Dumont d'Urville et de son frère assurant que la sculpture avait été trouvée mutilée. *Le Temps*, Paris, 14 mai 1874.

[1845] L'*Espérance* commandée par De Rotours, commandant la division du Levant, était arrivée le 4 mars 1820 dans la rade de Milo et en reparti le 11 mars pour Smyrne.

J'eus depuis à m'en applaudir bien davantage, lors ce que j'ai appris que sur la nouvelle de la découverte de cette statue un Brick Hollandois parti de Smyrne, et une Frégate anglaise venant de Malte avoient paru à Milo, peu de jours après mon départ, pour en tenter l'acquisition. J'informais sur le champ M. le M^is^ de Rivière de l'issue de ma négociation, et je lui annonçai qu'il étoit possesseur d'une statue qui ne me paraissoit pas indigne de figurer au Musée Royal.

Je transportais successivement cette conquête à Rhodes, à Chypre, à Acre, à Alexandrie. Elle recueillit dans ce dernier port les suffrages de quelques Consuls et de plusieurs voyageurs Européens qui parcouraient l'Égypte en même temps que moi ; je l'amenai également au Pirée dans le mois de septembre.

M. Fauvel étoit fort impatient de l'admirer, je tenois beaucoup à connaître l'opinion de ce Nestor des antiquaires. Cet explorateur infatigable qui, pour me servir du style de son art, aujourd'hui le seul débris encore debout en Orient de cette ambassade à laquelle présidoit M. le C^te^ de Choiseul[1846], et qui brilla sous ces auspices d'un si grand éclat, a conservé dans un âge avancé tout son amour pour l'Antiquité, et toute la pureté de son goût : il regarda la statue de Milo comme une statue de premier ordre[1847] ; il la mit au-dessus de la Vénus d'Arles, la compara à la Vénus du Capitole[1848] ; et finit par me dire que pendant trente deux ans de travaux de recherche, dans la Grèce, jamais il avait rencontré rien de si beau. M. le Dreux, architecte de Paris, et quelques voyageurs français se réunirent à l'opinion de M. Fauvel ; je regrettai sincèrement qu'un violent accès de fièvre, qui retenait M. Huyot dans son lit à Athènes, l'eut empêché de joindre son jugement à celui de ses compatriotes. […]

Je ne devais passer que peu de jours à Smyrne ; je me hâtai de faire transporter la statue à bord de la Gabarre du Roi La Lionne qui devoit venir chercher à Constantinople M. le M^is^ de Rivière, et traversant en quatre jours les campagnes de Bythynie, et la Mer de Marmara, j'arrivais auprès de cet ambassadeur auquel je fis un récit succinct et exact des vengeance du Tyran de l'archipel. […]

La Gabarre la Lionne arriva à Constantinople, et le 24 octobre, cinq mois après son acquisition, je remis à M. le M^is^ de Rivière la statue, et tous les marbres qui l'accompagnaient. Cet ambassadeur l'amena avec lui en France, la fit arriver À Paris vers le milieu de février 1821, et l'offrit au roi le 1^er^ Mars.

J'ai réuni dans cet exposé tout l'historique de la Vénus de Milo, depuis sa renaissance jusqu'à son arrivée à Paris. Il ne m'appartient pas de juger de son origine, de sa destination primitive, ni de son mérite. Si elle doit paroître au Musée Royal, je me féliciterai toute ma vie d'avoir pu seconder le zèle de M. le M^is^ de Rivière à cette acquisition, et d'avoir ainsi

[1846] Marcellus, 1839, pp. 250-251 « Explorateur infatigable, le consul grec à demi avait conservé sous son grand âge un amour ardent pour l'antiquité, et tout l'atticisme de son goût. »

[1847] Dans son texte de 1839, Marcellus ajouta la description pittoresque de la rencontre de la *Vénus* et de l'archéologue, que ce dernier avait donné dès 1822. « La Lune se leva comme nous arrivions au Pirée. Dès que la chaloupe nous eut conduits à bord, je me hâtai de faire dresser sur le pont les deux blocs de la statue, et rajuster sa chevelure détachée. M. Fauvel voulu d'abord la contempler à l'allure de la lune ; puis on apporta des flambeaux. Le vieux consul ne se lassait pas de tourner autour de ce chef-d'œuvre de la sculpture antique, d'en expliquer artistement les beautés, le grand caractère et l'époque. » *Op. Cit.* de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, Debécourt, Paris, 1839, p. 251. Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce, Fauvel et sa méthode*, CTHS INHA, collection L'Art et l'Essai, Paris, 2014, p. 265.

[1848] Marcellus, 1839, p. 251 « Il classa la Vénus de Milo parmi les statues du premier ordre. Il la mit fort au-dessus de la *Vénus d'Arles*, de la *Vénus du Capitole*, et il signala artistement les admirables proportions de cette statue, dont la taille colossale (plus de six pieds) était cependant si féminine et si élégante puis la comparant à la *Vénus de Médicis*, il déclara que ma Vénus lui semblait d'un style plus noble, et d'un ciseau plus inspiré. Ce jugement si flatteur et si juste à la fois m'a été répété depuis par les plus habiles sculpteurs. »

contribué à faire jouir mes compatriotes d'un monument digne de remplacer quelques-uns de ceux que nous avons perdus[1849].

Sur un marbre de 4 pieds et demi de longueur sur 6-8 pouces de largeur étoient les lettres suivantes qui ont paru n'avoir aucun sens pour la statue, et qui se rapporteroient plutôt à la niche souterraine auprès de laquelle elle a été trouvée (cette inscription en partie effacée est resté à Milo.[1850]) Le V^te^ de Marcellus [1851]»

Ainsi se termine le témoignage de celui qui négocia l'achat de la *Vénus*, rédigé, peu après l'arrivée de la statue au Musée Royal, alors que le départ des antiques rassemblés sous l'Empire était encore dans les esprits. Vers la mi-décembre, la *Vénus* arriva au port de Toulon et le 22, Forbin en rendait compte au ministre de la Maison du Roi, le marquis Jacques de Lauriston.

« Une statue de Vénus que M. Fauvel, consul à Athènes et homme d'une grande expérience dans ces sortes de matières, a jugé au moins aussi parfaite que la Vénus du Capitole et qu'il a évalué au prix de 100 000 écus[1852] fut trouvée, il y a près d'un an dans l'île de Milo et acquise à cette époque par M. de Marcellus pour le compte de M. de Rivière. Elle vient d'arriver à Toulon sur le bâtiment qui ramenait M. l'ambassadeur et j'apprends qu'il ne rapporte ce chef-d'œuvre non moins remarquable par la beauté des formes que par son admirable conservation que dans l'intention d'en faire hommage à S. M. et d'en enrichir le Musée des antiques[1853]. »

Le marquis de Rivière demandait à cette occasion, « des renseignements sur la manière d'emballer ce monument précieux » et de l'acheminer dans les meilleures conditions à Paris[1854] . Le peintre Pierre Revoil (1776-1842), ancien élève de David, résidait à Aix-en-Provence depuis 1818. Forbin, qui le connaissait peut-être depuis l'achat des antiques de Sallier, le recommanda

[1849] Marcellus, 1839, pp. 255-256. Marcellus rapporte le devenir de la sculpture entre 1821 et la fin des années 1930. « La Vénus nouvelle s'arrêta longtemps dans les mystérieux ateliers du Musée consacrés à la restauration des marbres. Quelques personnages privilégies furent seuls admis à la voir d'avance et déjà de grandes questions s'agitèrent : était-ce une statue isolée? faisait-elle partie d'un groupe? quelle fut son attitude originelle? Chacun voulut avoir son avis, et publier ses conjectures. Des volumes de dissertations laudatives virent le jour : on remarqua parmi ces écrits les pages pleines de goût et de science de MM. Quatremère de Quincy, de Clarac et de Saint-Victor. Quelques dessins de poses qu'on cherchait à retrouver avaient été soumis au roi ; on avait même tenté d'ajuster aux épaules de la statue deux bras et une main tenant une pomme que j'avais également rapportés mais il était facile de reconnaitre que ces bras informes n'avaient pu appartenir à la Vénus que dans un premier et grossier essai de restauration attribué aux chrétiens du huitième siècle. Il fut démontré que la statue chargée de vêtements de colliers d'or et de pendants d'oreille, avait représenté la Panagia (*sainte vierge*) dans la petite église grecque dont j'avais vu les ruines à Milo. Louis XVIII, appréciateur si éclairé de l'art antique, jugea toute restauration indigne de cette magnifique statué, et voulut qu'elle parût aux yeux du public dans l'état de mutilation où je l'avais trouvée. Elle vint donc, telle qu'elle est encore aujourd'hui, régner sous les voûtes du Louvre ; ses plâtres furent envoyés aux musées de nos provinces ; les étrangers en achetèrent un grand nombre […]. »

[1850] Voir ill.2.

[1851] A. N. O^3 1403. Voir vol. III, Annexes.

[1852] Et non 1 000 000 d'écus. Étienne Michon, 1900, n° 13, p. 303. Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce, Fauvel et sa méthode*, CTHS INHA, collection L'Art et l'Essai, Paris, 2014, p. 268.

[1853] A. N. O^3 1403 « Paris, le 22 décembre 1820 Le comte de Forbin, Directeur Général des Musées Royaux à son Excellence le Ministre de la Maison du Roi […] »

[1854] *Ibidem.*

pour superviser le transport de la statue jusqu'à Paris, dont le coût devait se limiter entre 1200 et 1500 Francs[1855]. Avec l'aide du département de la Marine, la *Vénus* arrive à Paris à la mi-février 1821.

c) Les premiers temps de la *Vénus de Milo* à Paris : présentation et essai de restauration

La *Vénus* est offerte par le marquis de Rivière au roi Louis XVIII le 1er mars 1821, lors d'une audience qui lui est accordée au palais des Tuileries. Le lendemain, le comte de Forbin en rendait compte au ministre de la Maison du Roi :

> « Cette statue a sept pieds de proportion environ, a été exécutée en deux parties ; je vais faire faire un procès-verbal de l'état dans lequel elle se trouve qui exigera d'importantes restaurations. Je prie Votre Excellence de vouloir bien m'autoriser le plus vite possible à faire enlever ce monument qui embarrasse beaucoup M. de Rivière.
>
> Je m'occupe d'un rapport sur le mérite de cet ouvrage qui, selon l'ordre de Sa Majesté, pourra être mis incessamment sous Ses yeux.[1856] »

Toussaint-Bernard Émeric-David est le premier, dès septembre 1821, à réclamer un hypothétique procès-verbal de l'enlèvement et du transport de la *Vénus* entre avril 1820 et mars 1821. Forbin lui répondra qu'il n'existait au Musée Royal aucun procès-verbal relatif à l'enlèvement de la *Vénus de Milo* et qu'il ne pourrait se procurer des renseignements à cet égard qu'auprès du ministère de la Maison du Roi, ou auprès du marquis de Rivière et de Marcellus son secrétaire d'ambassade à Constantinople[1857]. Comme nous l'avons indiqué plus haut, aucun procès-verbal de l'entrée de la *Vénus* ne semble avoir été rédigé lors de l'entrée de la statue dans les collections du Louvre. Marcellus recense dans ses témoignages, le buste de la statue, la partie inferieure drapée composée de deux fragments, le chignon, un avant-bras informe et mutilé, une moitié de main tenant une pomme, trois hermès – nommés depuis, *Hercule*, *Mercure* et *Bacchus Indien* et un pied gauche de marbre[1858]. Le marquis de Rivière, lors de son voyage de retour vers la France à la fin de l'année 1820, repassa à Milo dans l'espoir de retrouver les bras de la *Vénus*, mais seuls quelques fragments de marbre lui furent proposés. La plinthe dessinée par Debay fut certainement emportée à ce moment avec deux bras d'un marbre

[1855] A. N. O^3 1403 « Paris, le 22 décembre 1820 Le comte de Forbin, Directeur Général des Musées Royaux à son Excellence le Ministre de la Maison du Roi […] ». Étienne Michon, 1900, n° 13, p. 304.
[1856] A. N. O^3 1403 « Paris, le 2 mars 1821 Le comte de Forbin, Directeur Général des Musées Royaux à son Excellence le Ministre de la Maison du Roi. » cité par Michon, *Op. Cit.* p. 307
[1857] *Ibidem*. p. 308
[1858] Michon, 1900, p. p. 323.

différent de celui de la statue[1859]. Selon les protagonistes, plusieurs fragments de bras et de mains seraient arrivés au Musée Royal. Dumont d'Urville et Marcellus sont les premiers à parler qu'une main tenant une pomme qui se trouve être un autre fragment de bras, a été trouvée au même moment[1860]. Marcellus évoque, non sans erreur, deux fragments de bras informes avec leurs coudes, qui auraient été trouvés sur le lieu d'excavation de la *Vénus* et emportés de Milo lors du passage du marquis de Rivière[1861]. Dumont d'Urville parle d'une troisième main mais il s'agit du morceau d'avant-bras avec une main sans doigts. Afin d'éclaircir ces zones d'ombre, Forbin entama des recherches dès 1822 et questionna les protagonistes, dont Fauvel, afin de savoir si les bras avaient été brisés après la découverte de la statue. Fauvel lui répondait qu'il y avait bien peu d'antiques ou de découvertes modernes qui n'aient produit « de vives disputes entre leurs investigateurs primitifs » et que la déesse ne pouvait qu'avoir jeté la pomme qu'elle tenait « dans l'arène archéologique pour animer la discorde[1862]». Le vice-consul d'Athènes confirmait que le vicomte de Marcellus lui avait montré au Pirée la statue, qu'aucune mise en doute de sa note officielle ne pouvait être faite et qu'il l'avait félicité « de ses succès en sculpture antique que nos statuaires modernes ne dépasseront jamais [1863] ».

Le 7 mars 1821, le *Moniteur* rend compte de la donation à Louis XVIII « d'une fort belle antique, […] une Venus Genitrix assez maltraitée par le temps dont les nus sont très-beaux sous le rapport des formes et du travail. On s'occupe à rechercher quelle devait être la position des bras, pour procéder à la restauration. Le mouvement très prononcé du torse semble devoir assurer bientôt le succès de cette recherche[1864] ».

d) Histoire d'une restauration manquée.

Dès l'année 1821, les savants Antoine Quatremère de Quincy, Toussaint-Bernard Émeric-David et le comte de Clarac vont proposer plusieurs explications et hypothèses sur la *Vénus*, rechercher son nom et surtout envisager si elle faisait ou non partie d'un groupe. Rapidement, Alexandre Lenoir se résout à abandonner toute interprétation. « Du reste, si la désignation complète de cette statue est un mystère, je me couvre moi-même du voile

[1859] La plinthe figure sur le dessin de Voutier sous un pilier hermaïque d'Héraclès jeune (Louvre, Ma 403), cela voudrait-il dire que ce dessin n'a pas été exécuté au moment de la découverte de la Vénus ? Michon, 1900, p. 323.
[1860] Marcellus, *Souvenirs*, 1829, p. 255. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 400. Un fragment de biceps. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 401
[1861] Marcellus, 1854, p. 294.
[1862] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 402. Michon, 1900, pp. 310-311. Lettre de Fauvel au comte de Forbin, 18 septembre 1822.
[1863] *Ibidem.*
[1864] *Le Moniteur Universel*, 7 mars 1821, cité par Étienne Michon, 1900, p. 307.

impénétrable de l'antiquité : j'admire, je me tais, et je laisse à des hommes plus habiles à fixer définitivement la dénomination de ce chef d'œuvre.[1865] » L'« heureuse expatriation » des fragments du Parthénon avait, selon Quatremère « détruit plus d'une théorie et ruiné plus d'un système[1866] ». Vingt-cinq années plus tôt, le savant s'indignait de l'enlèvement des œuvres d'art d'Italie. Les *Marbres Elgin* n'avaient pas été restaurés et complétés en Angleterre entre 1802 et 1816, année de leur achat par le British Museum. Quatremère, en prophète influant, annonçait clairement sa position en 1821 :

> « Il faut auparavant dire deux mots du lieu où s'est faite la découverte de cette statue. Il faut ensuite lui rendre par des autorités et des preuves incontestables son ancienne intégrité, c'est-à-dire, faire voir ce qu'elle fut originairement. Quand je parle de lui rendre son intégrité, je veux dire par le moyen du discours ; car je crois que non seulement on doit la laisser dans l'état de mutilation où elle se trouve, mais même qu'il serait impossible de la restaurer ; ce dont j'espère que l'on sera d'accord, après qu'on aura lu cet écrit.[1867] »

Quatremère de Quincy détailla à son tour, dans sa notice, les éléments de marbre trouvés à Milo dont un fragment, qui ne pouvait avoir appartenu originairement à la *Vénus*, ni à sa plinthe, et qui portait une inscription à demi manquante *ανδρος Μηνίδου / [Ἀντ]ιοχεύς ἀπὸ Μαιάνδρου / ἐποίησεν*[1868]. Pour Quatremère, l'attitude de la sculpture, tournée vers la gauche, signifiait que la déesse se trouvait dans une attitude de dialogue avec un autre personnage. De ce fait, il refusait que le bloc gravé, qui avait été installé jointivement à la plinthe de la statue, soit maintenu, car aucun personnage ne pouvait être placé à la gauche de la déesse. Quatremère, par comparaison avec des groupes statuaires tels que *Marc-Aurèle et Faustine en Mars et Vénus* du Musée du Capitole, envisageait la *Vénus de Milo* comme faisant partie d'un groupe dont la figure de Mars aurait été détruite[1869]. La raison de la présence d'une pomme dans la main se justifiait par une première restauration antique qui aurait transformé la déesse que Quatremère pensait de l'école de Praxitèle[1870]. « Je présume donc qu'à une époque quelconque on détacha du groupe la figure de Mars, qu'alors le bras gauche fut cassé dans le descellement qu'on en fit,

---

[1865] Alexandre Lenoir, *Dissertations sur les Vénus, l'Apollon et la statue découverte récemment à Milo* […], Bureau des Annales françaises des Arts, 1822, p. 40.
[1866] Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo, en 1820, transportée à Paris par M. le Mis de Rivière ... Notice lue à l'Académie royale des Beaux-arts, le 21 avril 1821, par M. Quatremère de Quincy*, Firmin Didot, Paris, 1821, p. 1.
[1867] Quatremère de Quincy, 1821, p. 10
[1868] [Agés]andros fils de Ménides citoyen d'Antioche du Méandre a fait la statue. La forme des lettres daterait des années 150-50 av. J.-C. Rachel Kousser, *"Creating the Past : The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece"*, in. *American Journal of Archaeology*, Vol. 109, No. 2, 2005, p. 231.
[1869] Alain Pasquier, 1985, p. 37. «Plus sérieuses sont les associations que l'on propose avec Arès, ou avec Éros, car elles s'appuient sur l'exemple des documents qui, de l'Antiquité, sont parvenues jusqu'à nous. »
[1870] Quatremère de Quincy, 1821, p. 32.

que la statue de Vénus resta mutilée, jusqu'à ce que quelque circonstance ait donné occasion de la restaurer.[1871] »

Émeric-David, dans sa communication de 1821 à l'Institut, faisait remonter la date de création de la *Vénus* aux années 420-380 av. J.-C. Face aux idées de Quatremère, il ne trouvait rien de semblable entre les groupes de *Vénus et Mars* et la *Vénus de Milo,* car la déesse était dans un mouvement d'éloignement[1872]. La restauration qu'Émeric-David datait du règne de l'empereur Julien (332-363) aurait de son côté reproduit le bras original brisé.

Frédéric de Clarac, toujours en 1821, émettait des doutes quant à l'hypothèse de Quatremère. Il semblait au conservateur des antiques du Musée Royal que les regards de la *Vénus*, dont le corps était presque de face, n'étaient pas dirigés de manière à pouvoir croiser ceux d'une figure avec laquelle on l'aurait groupée ; à moins que celle-ci n'ait été installée en avant de la déesse et non sur son côté, ce qui aurait inévitablement nuit à l'ensemble du groupe[1873]. Clarac fut en revanche très attentif au fragment de main gauche tenant une pomme. Mettant à contribution le restaurateur des sculptures au Musée royal, Bernard Lange,

> « dont l'œil est très exercé à saisir et à suivre les moindres indications, soit du travail antique, soit des lésions qu'ont éprouvées les statues qui lui sont confiées, M. Lange m'a fait observer sur le dessus de cette main des exfoliations du marbre dont on peut suivre la direction sur le fragment de bras, et que d'ailleurs elles n'ont pu avoir lieu suivant toutes la même direction, que lorsque le bras étoit encore dans son entier. On diroit qu'un coup violent, après avoir froissé fortement le bras dans sa longueur, l'a fracassé à son emmanchement avec l'épaule, et l'en a séparé. J'ajouterai encore à ce que je viens de dire, que la fracture du poignet est nette ; ce qui ce me fait croire que le bras gauche, soit par la chute de la statue, soit par quelque autre cause, a été brisé et détaché du corps dans toute sa longueur, qu'il a dû en exister, et qu'il en existe peut-être encore le fragment de l'avant-bras, ou que du moins l'on en a conservé les morceaux plus longtemps que ceux de l'autre bras.[1874] »

Clarac s'interrogeait sur le fait que la *Vénus* puisse être une figure indépendante, comparable à la *Vénus de Capoue*. « [N]e seroit-il pas possible à l'imagination, en lui rendant les bras qu'elle a perdus, d'en reformer un tout bien ordonné, et auquel on eût rien à regretter ?[1875] »

[1871] Quatremère de Quincy, 1821, p. 23.
[1872] Émeric-David, *Observations sur la statue antique de femme découverte en 1820 dans l'île de Milo, et déposée au Musée Royal du Louvre*, Mémoires de l'Institut national de France, tome 12, 1839, p. 312.
[1873] Clarac, *Sur la statue antique de Vénus Victrix découverte dans l'île de Milo en 1820 ; transportée à Paris et donnée au Roi par M. le Marquis De RIVIERE […]*, Paris, Didot, 1821, p. 34.
[1874] Clarac, 1821, p. 36.
[1875] Clarac, 1821, p. 38.

Deux lettres, de Bernard Lange adressées à son ami le peintre Jean Suau entre 1821 et 1824 détaillent le travail de la tentative de restauration, dont un état intermédiaire fut dessiné par Debay[1876].

> « Je te dirai que la Vénus de Milò que M. de Rivière, de retour à Paris de son ambassade à Constantinople, a fait cadeau au Roi fait l'admiration de tous les amateurs surtout des artistes et connaisseurs. J'ai tous les jours un nombre infini de personnes qui viennent la voir et quand elle sera restaurée et moulée je pense que vous voudrez la voir.
>
> Cette statue que je crois très certainement être si ce n'est de Praxitèle lui-même du moins de son école et faite de son temps je la juge au-dessus de celle du Capitole qui est la seule qu'on lui puisse comparer pour le genre mais elle la surpasse pour le choix de nature pour le stile, la correction, le mouvement et surtout pour cette vérité qui vous fait oublier dans quelques minutes qu'on la regarde qu'elle est de marbre tant elle imite la chair. Elle est Venus Victrix représentée au moment où elle vient d'obtenir le prix de la Beauté ; L'avant-bras droit manque j'ai trouvé portion du bras gauche et la main qui tient la pomme mais j'ai la certitude [d'avoir le] mouvement du bras gauche et même de l'avant-bras qui manque de ce côté-là par la main que j'ai trouvée[1877]. Donc il manque l'avant-bras et main droite et le pied gauche, il y a beaucoup de restaurations à faire aux draperies mais c'est facile à rétablir avec du temps et du soin.[1878] »

Le témoignage de Lange, même s'il doit être accueilli avec mesure au jugé de la relation qu'il entretenait avec Suau, le sculpteur pouvant se montrer hâbleur, apporte la confirmation que Clarac, comme Visconti avant lui, était en bonne relation et écoutait avec attention les avis du restaurateur des antiques du Louvre. Cette lettre date vraisemblablement de l'année 1821 puisqu'il recevait des visiteurs dans l'atelier des restaurations et que la statue n'avait pas encore été moulée[1879]. De plus, Lange fait ici référence à l'école de Praxitèle et c'est Quatremère, très lié au restaurateur, qui avait le premier envisagé cette idée. La lettre liste aussi tous les fragments des membres parvenus à l'atelier. Lange aurait donc, au moins un temps, considéré que tous les fragments étaient unis et lui permettraient de refaire les bras perdus. La seconde lettre de Lange dans laquelle la *Vénus* est évoquée, n'est pas non plus datée.

> « Dès ta lettre reçüe je me suis occupé de ta commission à laquelle j'avais déjà prévu avant que la statüe fut moulée. L'inspection du moulage m'étant confié j'ai eu soin de mêtre les deux premiers plâtres de côté pour faire la restauration à un ayant toujours l'autre sous mes yeux pour ne jamais m'égarer et dans l'intention de vous le réserver comme le plus

[1876] Correspondance du peintre Jean Suau (1751-1845), Musée Paul Dupuy, Toulouse. Classement des lettres chronologique, sauf absence de date. Lettre 67-62-75. Lettre non datée, *circa* 1821-1822. La lettre 67-62-74 est datée « Paris, le 2 mars 1821. A Monsieur M. Suau peintre et professeur à l'acad. des beaux-arts, Place de la Daurade à Toulouse. » Aucune mention n'est faite de la *Vénus*. Lange ne la découvre qu'à son arrivée au Louvre. La lettre 67-62-76 est datée du 26 juin 1824. Le 2 mars 1821, la statue est encore chez le marquis de Rivière. Lange l'avait-il déjà vue ? Michon, 1900, p. 307

[1877] Il ne peut s'agir que du *Fragment de main* gauche Ma 400 tenant la pomme.

[1878] Correspondance Suau, Musée Paul Dupuy, Toulouse. Lettre 67-62-75.

[1879] La lettre 67-62-74 est datée « Paris, le 2 mars 1821. A Monsieur M. Suau peintre » et la lettre 67-62-76 est du 26 juin 1824. Aucune mention n'est faite de la *Vénus*, Lange n'a probablement découvert la statue qu'à son arrivée au Louvre.

> beau : c'est ce que je viens de faire en vous l'envoyant avec la restauration du pied seulement[1880] ; je m'occupe par moment d'intervalle au reste des restaurations tant des draperies, bras et autres petites mutilations qui me font espérer quelques satisfactions : pense toujours que ce sera pour vous tous à Toulouse que je veux faire cette restauration ainsi que j'en serai inspiré par la statüe même et non d'après des idées extravagantes qui sortent tous les jours des cerveaux savants en littérature et tout à fait étrangers aux arts desquels ils ignorent jusqu'aux termes techniques des premiers principes ; c'est témérité et vanité, selon moi, d'écrire d'un art auquel on n'est point du tout du moins initié. Comme certains que j'en connais.[1881] »

Lange, comme la plupart des restaurateurs de sculpture, travaillait sur des plâtres pour les recherches de forme des interventions majeures, mais certainement directement sur le marbre pour les compléments de draperie faits de plâtre.

S'il est regrettable de ne pas connaître précisément la date de rédaction de cette lettre, celle-ci est postérieure à mai 1821 et à la première exposition de la statue dans les salles du musée.

La lettre pourrait, comme nous allons le voir, dater des années 1822-1823. Pouvons-nous mettre le nom d'Émeric-David sur un des « cerveaux savants » ? Lange et Quatremère de Quincy se connaissaient au moins depuis 1796 et la pétition des artistes s'opposant au déplacement des œuvres d'art de Rome[1882]. Quatremère avait aussi commandé à Lange un bas-relief pour le tombeau du général Alexandre Emmanuel Crussol d'Uzès[1883].

Le projet de restauration des bras, tant souhaité par Clarac, était-il déjà arrêté ? Deux lettres du comte de Forbin à l'attention de Clarac – publiées par Étienne Michon puis par Félix Ravaisson – nous éclairent davantage sur les rivalités entre le conservateur des antiques du Louvre et le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts Quatremère de Quincy.

> « Je vous avouerai, Monsieur le Comte, que je ne vois pas bien pourquoi vous vous adressez à moi pour faire inscrire le nom de cette statue, puisque, depuis qu'elle est au Roi et que je vous ai envoyé une notice à ce sujet, que l'on n'a pas jugé à propos de mettre sous les yeux de Sa Majesté, on ne m'a pas plus parlé de cette statue que si elle m'était étrangère, ou plutôt que je fusse étranger au Musée Royal. Si j'ai succèdé dans le musée à M. Visconti, je n'ai pas la prétention, de l'avoir remplacé : cependant j'ai la même place que lui, et il me semble qu'ainsi que lui je suis chargé de l'estimation des monuments, de leur description, de leur mise en place, de leur restauration et de leur moulage. Comment se fait-il donc qu'il ait été décidé sans que j'en sache rien, et sans doute dans un conseil secret, où j'aurais dû

[1880] Nous n'avons pas trouvé, dans les fonds des archives des musées nationaux, de mention d'une modification quelconque du contrat de Lange qui puisse donner une information sur la date de cette lettre. Le sculpteur était sur la liste des employés du Musée royal depuis en janvier 1817.
[1881] Correspondance Suau, Musée Paul Dupuy, Toulouse. Lettre 67-62-80 [Sans date, circa 1821-1822].
[1882] Moniteur Universel, Quatremère avait commandé à Lange le bas-relief du tombeau d'Alexandre Emmanuel Crussol d'Uzès (1743-1815).
[1883] Cimetière du Père Lachaise, Paris (18e division 4e ligne U24). Voir correspondance Lange Suau. Daniela Gallo, *Notice du saint Jean-Baptiste enfant (1821-1822)* par Canova, Galerie Trebosc Van Lelyveld.

être appelé, que cette statue ne serait pas restaurée ? Ce devait être l'objet d'une discussion à laquelle tout le monde serait étonné de ne m'avoir pas vu prendre part. Le ministre de la maison du Roi, lui-même, ne pourrait s'empêcher d'être de cet avis. Comment se fait-il aussi que j'aie trouvé hier tous les préparatifs pour placer cette statue sans que j'en aie reçu aucun avis? Il n'y a personne qui ne trouvât extraordinaire qu'une statue de cette importance soit venue à mon insu et conduite par MM. les architectes se placer au musée et en chasser une autre qu'on a reléguée je ne sais où.[1884] »

Forbin répondit au comte de Clarac que ce n'est que par pur oubli qu'il n'en avait pas été informé, que c'était lui qui avait déjà ordonné la restauration des deux statues égyptiennes de l'ancienne collection Sallier[1885] et qu'il se sentait autorisé à prendre de semblables mesures toutes les fois qu'elles lui paraîtraient convenables[1886]. Comme le remarquait Étienne Michon, Quatremère de Quincy avait eu gain de cause et c'est le parti déjà évoqué dans son texte *Sur la Vénus de Milo*.

« Je pense que, sans exclure quelques-uns de ces petits raccords de détail que quelques parties nécessitent, la statue doit rester dans l'état de mutilation où elle se trouve. Je pense que dans cet état elle ne laissera pas de nous révéler le style et le goût d'une des plus célèbres écoles de la sculpture antique ; qu'elle n'en sera ni moins instructive pour les artistes, ni moins précieuse aux véritables amateurs, qui peut-être y verront le morceau le plus rare et le plus précieux de notre Museum, où elle pourra mériter encore, sous un autre rapport, le titre de Vénus la Victorieuse.[1887] »

L'installation dans les salles du Louvre de la *Vénus* dépouillée des fragments rapportés de Milo eût une autre conséquence que nous comprenons dans la seconde lettre de Bernard Lange au peintre Suau.

« Tu trouveras un fragment avec des repentis à la pierre noire il est étranger à la statue mais a été placé dans des temps postérieurs comme restauration de la plinthe et sur lequel fragment on avait placé, dans le trou carré qui est apparent, un petit hermès de Mercure qui, peut-être, pourrait faire soupçonner qu'à cette place la tradition avait donné connaissance qu'il y avait quelque objet formant groupe qu'on avait remplacé par un autre objet qui seul a été à leur disposition n'ayant point à cette époque d'artiste capable de faire les restaurations nécessaires puisque nous avons aussi un avant-bras droit extrêmement mauvais qui avait été placé faute de mieux et pour lequel placement on avait très gauchement fait un trou dans le torse pour l'y fixer à la partie du bras qui existe ; il paraît que cette mauvaise restauration aurait pu être faite par les Romains peut-être du bas empire : on avait même remplacé le pied qui manque par un autre pied de bonne sculpture grecque appartenant à une autre statue de plus petite dimension et chaussée d'une sandale tandis que celui de la statue existant est totalement nud.[1888]»

[1884] Félix Ravaisson, *La Vénus de Milo*, Hachette, Paris, 1871, p. 22-23. MICHON Étienne, 1900, n° 13, p. 350.
[1885] Voir vol. II, Corpus, p. 372 et 400.
[1886] Étienne Michon, 1900, n° 13, p. 351.
[1887] Quatremère de Quincy, 1821, p. 32
[1888] Correspondance Suau, Musée Paul Dupuy, Toulouse. Lettre 67-62-80 [Sans date, circa 1821-1822].

Pourquoi « des repentis tracés à la pierre noire » ? Aurait-il été envisagé de scier cette plinthe, dans les ateliers du Louvre, pour l'adapter à la statue et à son nouveau socle ? Lange rapporte ici une vision de la *Vénus* reprenant, avec nuance, l'idée de Quatremère pour une composition de groupe. Le sculpteur se garde bien, à ce moment, de toute idée d'un autre personnage et parle seulement d'un « objet » remplacé lors de la première restauration par « un petit hermès de Mercure ».

L'énigme de la disparition de la base visible sur le dessin de Debay prend ainsi fin. Elle n'a pas été détruite au Louvre. Elle avait été envoyée au peintre Jean Suau de Toulouse par Lange après la décision prise par le comte de Forbin de ne pas l'intégrer définitivement à la *Vénus*[1889]. Mais encore une fois, à quelle date ? Visiblement très vite après l'exposition de la *Vénus* au Louvre puisqu'elle n'est pas figurée sur la gravure de Bouillon, alors que le pied gauche, restauré au Louvre, y est[1890]. Le pied gauche – qui allait de toute manière être refait au Louvre puisque le fragment trouvé à Milo ne convenait pas – aurait donc suppléé l'ajout de la plinthe.

Le bras gauche, fragment replacé au Louvre et fixé au plâtre, n'est demeuré en place que quelques mois, comme nous l'apprend Jacques Bins de Saint-Victor, dans sa notice :

> « Au moment où nous écrivons cette notice, la Vénus de Mélos vient d'être placée dans les salles du Musée ; ce n'est pas sans quelque étonnement que nous l'avons revue privé de cette portion de bras que l'on y avoit très-étroitement rajustée dans les ateliers de la restauration. On a décidé, dit-on, qu'elle ne seroit point restaurée : nous pensons que l'on a très-bien fait de prendre cette décision ; mais le rajustement des parties antiques qui sont détachées d'un monument ne peut être considéré comme une restauration, lorsque ces parties sont en harmonie avec le reste de ce monument : tel est le fragment que nous nous étonnons de ne pas voir remis à sa place ; et l'on en peut juger par la gravure de M. Bouillon.[1891]»

[1889] Une hypothèse, que nous a rapporté Marianne Hamiaux et que contredit cette lettre, envisageait que la plinthe avait été sciemment égarée au Louvre parce que la signature n'était pas celle de Praxitèle. Cf. Michon, 1900, p. 335 note 1. Nous ne pouvons imaginer un instant que les administrateurs du musée aient pu donner à Lange une partie d'un bien offert au roi Louis XVIII. Au décès du restaurateur, sa fille fut obligée de restituer au Louvre des marbres antiques, non identifiables, qui se trouvaient à son domicile. Nous citerons aussi les têtes Ra75 et Ra 88 conservées au musée Saint Raymond de Toulouse données par Lange au musée de Toulouse au début des années 1830.

[1890] Suau semble avoir gardé le secret de cet envoi puisqu'en 1835, Alexandre du Mège ne mentionne que l'interprétation de Clarac. Du Mège, *Description du musée des Antiques de Toulouse*, 1835 p. 265 « 829. Vénus de Milo. Cette belle statue, trouvée vers la fin de février1820 dans l'île de Milo, l'ancienne Mêlos […] et placée dans le Musée royal, a été considérée par quelques savans, et surtout par M. le comte de Clarac, comme e une Vénus Victrix, et l'on a proposé de la restaurer en plaçant dans l'une de ses mains une lance, et un casque dans l'autre. Sur la partie conservée de la plinthe, on lisait cette inscription grecque […]. Sauf le premier mot, on peut la rétablir , et lire comme M. de Clarac […] C'est-à-dire, … *andré, fils de Ménidès, d'Antioche, près du Ménandre, a fait* ; mais le nom du sculpteur demeure encore inconnu. On dirait Alexandre, Anaxandre, Stesandre, Tersandre, etc., qui ont cultivé la statuaire avec succès; mais il est difficile de déterminer le commencement du nom gravé ici. »

[1891] Jacques Bins de Saint-Victor, *Musée des Antiques*, vol. 1, non paginé. « Il nous semble également qu'on ne peut appeler restauration quelques raccords qu'il y auroit à faire dans la draperie, ou l'œil est choqué de plusieurs

Rappelons que parmi les marbres rapportés de Mélos, se trouvaient deux morceaux gravés de caractères grecs. Le premier, égaré puis retrouvé au Louvre, était une base dans lequel s'encastrait le pilier hermaïque surmonté de la tête barbue, comme le montrait le dessin de Voutier[1892]. Le second morceau, représenté sur le dessin que Debay aurait fait pour le peintre Jacques-Louis David, alors exilé en Belgique, et publié par Clarac, comme étant un fragment de la plinthe, est aujourd'hui disparu.

Aurait-il transité par l'école des Beaux-Arts de Toulouse où Suau enseignait[1893] ?

La chose est peu certaine, car la plupart des envois de Lange ont été conservés dans les collections toulousaines. La perte de la plinthe est d'autant plus déplorable que l'inscription soigneusement relevée, révélait la signature d'un artiste : [Agés]andros fils de Ménides citoyen d'Antioche du Méandre a fait la statue[1894].

Comme l'observe Marianne Hamiaux, la plinthe de la statue présente des arêtes vives sur trois côtés, prouvant que la base avait été retaillée[1895]. Connaître la forme originale de cette plinthe donnerait des indications sur l'orientation de la *Vénus* et l'angle que le sculpteur avait

---

cassures, remarquables surtout dans les ensembles que forment ses différents plis. Ce sont de légères dégradations qu'il est facile de faire disparaître, sans nuire en la moindre chose à l'intégrité de ce qui est antique ; l'aspect général de la statue en recevroit un nouveau charme. »

[1892] Alain Pasquier, 1985, p. 38-39. Michon, 1900, n° 13, p. 339-340 « Il y a peu de temps, nous eûmes, dans le classement que nous poursuivons des marbres antiques, à faire déplacer le cippe de P. Granius Éros de la demi-obscurité où il était relègué sous l'escalier Daru : la base, dans le transport, en fut séparée et retint notre examen. La base consiste en un bloc rectangulaire de beau marbre grec, mesurant 0 m. 285 de haut sur 0 m. 455 de large et 0 m. 405 de profondeur, dont les arêtes, sur trois faces, se terminent, en haut et en bas, par des moulures formées d'un filet et d'une gorge ; seule la face postérieure a été laissée brute. Sur le dessus, une cavité de 21 centimètres sur 17, profonde au plus de 4 centimètres et demi, correspond exactement au pied de la gaîne de l'hermès barbu conservé au Louvre sous le n° 209 de la Notice de la sculpture antique de M. Frohner, n° 405 du Catalogue sommaire des marbres antiques, et désigné sous le nom de Dionysos oriental ou Bacchus barbu, dont le revers est également resté brut. Il n'y a donc aucun doute que la base soit bien celle de l'hermès, comme l'indique le dessin de Voutier. » Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 405 et Ma 1441.

[1893] Nous avons recherché, hélas sans succès, cette base dans les musées de Toulouse. Nos remerciements pour leur précieuse aide à Pascal Capus, Anne Jourdain, Charlotte Rioux et Mireille Serniguet. Aucun marbre grec, selon les inventaires du musée Saint Raymond, n'a été utilisé pour les restaurations des sculptures antiques de Chiragan. Est-elle demeurée dans la famille de Jean Suau ? Lange et Suau en mesuraient-ils l'importance ?

[1894] Alain Pasquier, 1985, p. 38-40. Antioche du Méandre aurait été fondée en 280 avt J.-C. L'inscription, qui serait la signature de l'auteur si le fragment appartenait à la statue, est la suivante : « -ανδρος Μηνίδου / [Ἀντ]ιοχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου / ἐποίησεν [Agés]andros fils de Ménides citoyen d'Antioche du Méandre a fait la statue. » Michon, 1900, p. 331, note 1 et Clarac, *Musée de sculpture*, texte, t. II, 2e partie, p. 841 et pl. LIV, n° 421.

[1895] Michon, 1900, p. 66 « 2. Peut-être dès l'Antiquité (coups de pointe à l'avant), puis au Louvre (tranches rectilignes sur le côté et une partie de l'arrière) pour adapter un socle plus grand, retiré par la suite. » et p. 78 « Cette brève approche fondée sur le réexamen de documents connus n'a pas l'ambition d'épuiser un si vaste sujet. Mais elle permet d'établir que le type statuaire de la Vénus de Milo est celui d'une « Aphrodite se regardant dans le bouclier d'Arès » de la fin de l'époque classique, sculpté dans une technique et un style propres au II^{e} s. av. n. ère, et dont la réalisation en marbre nécessite la présence d'un support pour le bouclier à la gauche de la déesse […]. Si l'on voulait rendre cela plus facile à percevoir, il serait alors nécessaire, quitte à dérouter quelque temps ses admirateurs, d'exposer la Vénus de Milo sous son angle de vue principal, afin qu'elle retrouve la pondération qui était la sienne dans l'Antiquité. »

choisi comme vue principale[1896] . Les archives donnent peu d'informations sur l'adaptation de la statue à son socle dans les ateliers du Louvre.

La plinthe envoyée à Toulouse peut-elle avoir été une adaptation antique, une restauration datant de la même époque que la restauration des bras[1897] ? Bernard Lange explique ensuite à son ami, toujours dans le même document, sa méthode et son intervention, fait rare dans leur correspondance.

> « J'ai parfaitement retrouvé le mouvement du bras gauche qui porte une pomme en sa main[1898] ; la direction du trou de goujon qui se trouve dans la statüe[1899] avec la correspondance du semblable trou qui existe dans le fragment antique du bras[1900] m'assure qu'il m'est impossible de m'écarter du mouvement primitif que l'artiste a bien voulu donner à son bras, ensuite. La méthode extraordinaire dont ce goujeonnement est fait, semblable à celle qui avait réuni les deux blocs quand on a voulu faire la statue et encore une dégradation formée dans une même direction depuis l'épaule de la figure, suivant le long du bras et se continuant sur la main[1901] me confirment que j'ai sans aucun doute le vrai mouvement et que je n'ai pas pû même m'en écarter la difficulté n'a été que de reconnaître tous les fragments qui se trouvaient pêle et mêle avec d'autres fragments de différentes figures etc etc etc.[1902] »

La description de Lange complète la proposition de Clarac et démontre que certaines interprétations se faisaient et étaient matérialisées – et expérimentées ? – dans l'atelier des restaurations[1903]. Toujours pour essayer de dater ce document, d'autres sources nous font comprendre que la restauration de la *Vénus* dura au moins jusqu'en 1823, après son installation dans les salles du Louvre. Comme l'explique Lange dans sa lettre à Suau, il travaillait, pour ses recherches, sur des répliques en plâtre moulées sur la ronde bosse, dont l'un servait à l'architecte du musée pour envisager son meilleur emplacement[1904] tel que cela avait été fait lors de

---

[1896] Marianne Hamiaux, *Le type statuaire de la Vénus de Milo*, Revue archéologique, 2017/1 (n° 63), p. 65-66.
[1897] Étienne Michon, 1900, n° 13, p. 346.
[1898] Fragment de main conservé au Louvre, n° inv. Ma 400.
[1899] Le trou est aujourd'hui comblé et peu visible.
[1900] Fragment de bras conservé au Louvre, n° inv. Ma 401.
[1901] La description de Lange rappelle le texte du comte de Clarac *Sur la statue antique de Vénus Victrix découverte dans l'île de Milo en 1820* […] p. 36.
[1902] Lange aurait-il lui-même procédé au tri des marbres ? Rien ne pouvait donc être affirmé avec certitude sur la découverte et sur l'homogénéité des fragments découverts à Mélos. Pour « un à peu près : le bras droit croisait le corps, et la main venait à la hauteur de la hanche gauche ; et le plus vraisemblable est que le bras gauche occupait une position élevée : plus de précision serait téméraire. Correspondance Suau, Musée Paul Dupuy, Toulouse. Lettre 67-62-80 [Sans date, circa 1821-1822]. Fin du document qui évoque certainement la *Plaque des Ergastines* (Louvre Ma 738) restaurée par Lange. « Tu trouveras, dans la caisse, un bas-relief dont je viens de restaurer le marbre ; je suis fâché que ce ne soit qu'une ébauche du marbre que je viens de finir qui est bien autrement fait, j'ai préféré quoique cela te l'envoyer plutôt que de le détruire, comme je fais ordinairement, pour t'en faire connaître la composition : il nous vient d'Athènes et quoique il ne soit pas terminé on n'y reconnaît toujours la belle et grande école des grands maîtres du Siècle de Périclès ; tu trouveras aussi pour remplissage 4 autres têtes dont tu disposeras également à ton gré. La statue coûte 120^{f} l'emballage 40. Total… 160 à payer à Paris. »
[1903] De CLARAC Frédéric, 1821, p. 36.
[1904] Pierre François Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, ENSB-A ; I. F. A ; S. H. A. F., Paris, 1987, 2T. « Paris, le 22 avril 1822. Monseigneur, votre excellence […] me prévient que [Forbin] par l'ordonnance qu'il a créé a le

l'installation de l'*Apollon du Belvédère* entre 1799 et 1800 . Le 27 février 1822, le comte de Forbin écrivait à Lange pour que la statue de *Vénus* soit placée face au *Tibre*, et il devait convenir avec Fontaine du dessin du piédestal de cette figure et de son emplacement avec toute l'activité et le zèle dont il était capable[1905]. Si Forbin souhaitait la pose de la sculpture en avril, celle-ci n'allait pas être placée face au *Tibre* avant juillet de cette année. Lange, pris entre l'architecte et le directeur du Louvre, recevait un important bloc de brèche d'Alep en mai 1822[1906] et ne payait la fin de son sciage que le 6 juillet 1822[1907]. En parallèle de ses travaux, Lange acheta en septembre 1822, à un certain Fischer qui délivrait des outils de fer à l'atelier des restaurations, « une mécanique en fer et cuivre Tourné ainsi qu'il me l'a commandée devant servir pour une grande statue en marbre dite la Vénus de Milo[1908]. » S'agissait-il de goujons pour le marbre, ou de renforts et goujons pour le modèle restauré en plâtre dont les mortaises sont visibles sur la gravure de Bouillon ?

Entre septembre et octobre 1822, Mme Telliez est rétribuée 25 Francs comme modèle pour les recherches de restitution des bras de la *Vénus*, d'abord par une ébauche en terre, puis en plâtre[1909].

---

droit de placer où bon lui semble les statues du Musée. […] La question de la Vénus de Milo n'avait aucun rapport à ce droit. La statue, objet de notre discussion, était placée depuis longtemps. […] M. le comte de Forbin avec peu de personnes ne partageait pas l'avis commun, il voulait qu'elle fût mise au milieu de la salle du fleuve. J'avais présenté quelques objections. J'avais proposé l'essai d'un plâtre dans le lieu indiqué par M. le directeur. L'essai avait eu lieu et le public n'y avait pas applaudi. […] »

[1905] Étienne Michon, 1900, p. 357.

[1906] Étienne Michon, 1900, p. 359. « II n'y eut plus dès lors qu'à assurer à la statue un piédestal convenable et M. de Forbin y donna aussitôt tous ses soins, s'adressant tout d'abord au Ministre pour avoir le bloc nécessaire par une lettre du 8 mai 1822, puis le 3 juin à M. Lange pour presser l'exécution. A Son Excellence le Ministre de la Maison du Roi. « Parmi les blocs de marbre appartenant au Roi qui se trouvent dans les magasins de Chaillot, il en est un de brèche d'Alep, portant les n°s 1 et 9, qui conviendrait parfaitement pour l'exécution du piédestal de la Vénus de Milo. Je prie en conséquence Votre Excellence d'avoir la bonté de donner des ordres pour que ce bloc soit mis à la disposition de M. Lange, restaurateur des antiquités du Musée. » A M. Lange, restaurateur des Antiques. « Je vous préviens, Monsieur, que j'ai décidé que les travaux qui s'exécutent en ce moment dans les ateliers de la restauration pour le piédestal qui était destiné à la statue de l'Amour de Bouchardon seraient suspendus et que les ouvriers qui y travaillaient soient employés à presser l'achèvement du piédestal de la statue de Vénus de Milo. Je vous invite en conséquence, Monsieur, à vous conformer à cette disposition. »

[1907] A. N. O^3 1408 État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des marbres antiques […] dans le courant du mois de mai 1822. « Aux charretiers qui ont porté le bloc de Brèche d'Alep 2,50 Frs »
A. N. O^3 1408 Note de paiement signée Lange et Hangard du 15 juin 1822. Paiement au scieur de marbre pour « 6 traits à faire sur le bloc de brèche d'Alep servant pour le piédestal de la Vénus de Milo […]. » A. N. O^3 1409 Paris, le 6 juillet 1822, note de Lange. 140 Frans payés à Hangard pour sciage d'un « grand bloc de Brèche d'Alep servant à faire le piédestal de la Vénus de Milo […]. »

[1908] A. N. O^3 1409 « Paris le 21 7^{bre} 1822 J'ai reçu de M. Lange statuaire du Musée royal la somme de 110 Francs pour prix d'une mécanique en fer et cuivre Tourné ainsi qu'il me l'a commandée devant servir pour une grande statue en marbre dite la Vénus de Milo. Signé Fischer. Je certifie que la mécanique ci-dessus a été faite pour le service mentionné. Signé Lange ».

[1909] Nous n'avons retrouvé aucune autre note de frais relative à une autre sculpture nommant cette modèle et ne connaissons, à ce jour, rien sur son identité ou ses relations avec d'autres artistes. Une autre modèle est connue par les archives durant les mêmes mois. Pourrait-elle avoir été la modèle pour la restauration du nez de la Vénus de Milo. A. N. O^3 1408 Dons et restauration. « État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des marbres antiques […] dans le courant du mois de mai 1822. « […] à Mlle Jeannin pour 7 heures de pose pour modèle de

« Paris le 21 7bre 1822 J'ai reçu de M. Lange statuaire restaurateur des antiques du Musée Royal la somme de 25 Frs pour lui avoir pausé les bras pour en faire les modèles en terre [?] à restaurer un plâtre de la Vénus antique dite de Milo. [Lange et Mme Tellier][1910] »

Durant le mois d'octobre 1822, Mme Telliez va effectuer trois nouvelles sessions de pose dans les ateliers du Louvre et peut-être que d'autres modèles vont être sollicitées sur six journées.

Note touchante, les frugaux menus du déjeuner nous sont connus : « Pour 6 déjeuners à un modèle pain, vin et raisins 5,60 Fr.[1911] » Le 26 octobre 1822, Mme Telliez reçoit de Lange « quatorze francs pour pose des bras par lui modelés à une figure représentant de Vénus dite de Milo (en plâtre)[1912] ».

Les dernières restaurations aux draperies et peut-être le pied gauche de la *Vénus* ont probablement été installés dans les années 1822-1823 sur le marbre placé dans les salles du Louvre alors que la figure perdait ses greffons de bras. « La Vénus de Milo a reçu plusieurs restaurations après son placement pour lequel il a été formé un petit sanctuaire en marbres de couleur qui ont été bien polies.[1913] »

Comme Lange l'écrit dans sa lettre non datée à Suau, le restaurateur des antiques annonce à son ami l'envoi d'un plâtre de la *Vénus* comportant quelques restaurations mais avec la restauration du pied seulement.

---

tête 7 Frs. […]» Une autre pause de modèle est connue en janvier 1822, sans qu'il soit possible de déterminer la sculpture sur laquelle les restaurateurs intervenaient. A.N. O^3 1408 Note de paiement signée Lange et du 31 janvier 1822. […] « pour deux pauses de modèle 8 Frs […] ».

[1910] A. N. O^3 1409 État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des statues et marbres antiques du musée Royal dans le courant de septembre 1822 savoir : « […] à Madame Telliez modèle de bras… 25 Frs […]. »

[1911] A. N. O^3 1408 État de paiements Paris le 31 octobre 1822 signé Lange « J'ai reçu de Monsieur Lange la somme de 27,25 Fr. Savoir : Pour 6 déjeuners à un modèle pain, vin et raisins 5,60 Fr. Pour voir 3 autres modèles 2 Frs. Pour trois poses de bras 10 Frs. Pour faire un coussin d'atelier [...] de crin 4,50 Frs. Façon 2 Frs. Pour pose de mains à un autre modèle 3,15 Frs. Total 27,25 Fr. Paris le 31 octobre 1822 signé Rousseau. Je certifie que les différentes petites dépenses ci-dessus détaillées ont été faites par mon ordre et pour le service des travaux des ateliers du Musée Royal. À Paris le 31 octobre 1822. B. Lange.»

[1912] A. N. O^3 1408 État des dépenses faites pour les ateliers de la restauration des marbres antiques [...]dans le courant du mois d'octobre 1822. [...] À Mme Telliez modèle pour pause des bras… 14 Francs » A. N. O^3 1408 État de paiements Paris le 31 octobre 1822 signé Lange « J'ai reçu de Monsieur Lange statuaire du musée la somme de quatorze francs pour pause des bras par lui modelés à une figure représentant de Vénus dite de Milo (en plâtre) à Paris le 26 octobre 1822. Signé Madame Tellier. J'atteste le contenu ci-dessus. À Paris le 31 octobre 1822 signé Lange » Nous avons découvert il y a peu de temps que cette source avait déjà été publiée dans : Boquien M.-L., *Bernard Lange et la restauration des antiques au Louvre dans la première moitié du XIXe s.*, Techne, n°38, Paris, 2013.

[1913] A. N. 20141793/30 Restitutions et réparations 1803-1960. Note de Lange non signée, année 1823. « Aperçu des principaux travaux en marbre et en matières dures, qui ont été faites aux ateliers du Musée Royal dans le courant de 1823, tant pour la restauration d'entretien des statues et monuments antiques dudit musée que pour ceux qui ont été nécessité pour le placement d'autres monuments et achèvement des travaux déjà commencés et en activité cet été. » Voir vol. III, Annexes.

Il existe à Toulouse, dans les réserves de l'École des Beaux-Arts, une épreuve en plâtre de la *Vénus*[1914]. Ce moulage est composé de deux éléments principaux. Le premier forme le drapé et les jambes. Il semble avoir été moulé sur les blocs inférieurs réunis puisqu'il se termine de manière horizontale au niveau de la taille.

S'il s'agit de l'épreuve envoyée par Lange, la restauration en plâtre du pied était-elle amovible ? La plinthe et la partie basse de cette épreuve n'existent plus, tout juste le plan de coupe du pied gauche étant visible. Ce plâtre offre peu d'information pour proposer son éventuelle datation dans les années 1820[1915].

En revanche, la partie haute du plâtre de la *Vénus* est d'un grand intérêt puisqu'il correspond à l'état de la statue avec la restauration du bras gauche, comme publié par Clarac en 1821. Ce serait donc le plâtre envoyé à Jean Suau en même temps que l'épreuve de bas-relief de la *Plaque des Ergastines* restaurée ou d'un bas-relief de la collection Fauvel.

Sur les deux bras du buste sont visibles les mortaises qui étaient susceptibles de recevoir les bras qu'avait créé Lange selon les deux fragments Ma 400 et Ma 401 conservés au Louvre.

L'absence de la plinthe nous empêche d'affirmer que l'hermès ou « objet » pouvait servir de support à ce bras qu'un tenon aidait également au maintien horizontal[1916].

L'état du plâtre de Toulouse est très dégradé et présente des éclats sur toute sa surface. De nombreux chocs ont arraché de la matière et des traces de coulure d'eau sont visibles sur le front et le côté gauche de la poitrine. La surface du plâtre sur le sein gauche a été abrasée et rend la comparaison avec le marbre impossible. Le chignon a été presque entièrement brisé et une masse de plis manque. En revanche, les lobes des oreilles ont été refaits alors que ceux du marbre ont maintenant disparu, ce qui prouve l'état avancé des restaurations.

[1914] Nos remerciements à Anne Jourdain qui a rapidement pris conscience de l'importance de ces plâtres aujourd'hui installés en sûreté.

[1915] En revanche, ce plâtre devrait, de toute évidence être antérieur à 1871 et au remontage de la statue. Félix Ravaisson, *La Vénus de Milo*, Hachette, Paris, 1871, p. 10-12 . Ce qui suit prouve que la restauration faite en 1821 était mauvaise : était-ce le travail de Lange ?

[1916] La reconstitution d'Adolf Furtwängler correspondrait de toute évidence à la proposition de Lange, à la différence notable étant l'angle abaissé du bras gauche. Reproduction dans Alain Pasquier, 1985, p. 41. Marianne Hamiaux, 2017/1 (n° 63), p. 74. « Furtwängler se fonde sur l'appartenance à la statue de trois fragments rapportes de Milo en 1821 — le haut d'un bras, une main gauche avec une pomme et une partie de base inscrite pourvue d'un encastrement carré au plan supérieur. Il place alors la statue de face (en privilégiant la vue de trois quarts sur le dessin) ; puis il dresse à sa gauche un pilier assez élevé pour que la déesse y pose l'avant-bras et présente la pomme, tout en abaissant le moins possible le haut du bras en raison de son attache horizontale à l'épaule. Mais l'attitude qui en résulte est contraire à l'anatomie, car la supination de l'avant-bras est impossible à une telle hauteur ; il est du reste étonnant qu'un attribut si petit ait nécessité un support. Par ailleurs, le mouvement de la main droite vers la cuisse gauche entraîne une inclinaison du torse vers l'avant qui, même légère, n'existe pas dans la *Vénus de Milo*. Et, pour finir, la proposition de Furtwängler pour les bras de la statue diverge trop des comparaisons découvertes ultérieurement pour rester encore de nos jours une solution envisageable. »

Les descriptions données par Lange à son ami Suau, qui peuvent être recoupées avec celles du comte de Clarac, nous font comprendre que le bras gauche était allongé, presque horizontalement et se terminait soit par le fragment de main Ma 400 tenant la pomme, soit par une main composée dans les ateliers du Louvre.

Pour ce qui est du bras droit, nous avons trouvé, toujours dans les caves de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, un fragment d'avant-bras droit mesurant 65 cm de longueur jusqu'au coude et 12,5 cm de diamètre au-dessus du coude, soit une proportion du membre similaire à la *Vénus*[1917]. Ce bras fragmentaire, dont tous les doigts sont brisés à l'exception de la première phalange de l'index est, comme nous l'avons dit, cassé au-dessus du coude. Les fractures laissent voir l'armature de fer forgé se désagrégeant totalement et sur lequel avait été jeté le plâtre. Le style et le modelé de ce bras correspondent à la physionomie et à l'attitude de la déesse. Pour le style, clairement néoclassique, il doit être comparé aux bras du *Bonus Eventus* de la collection Richelieu, également restauré par Lange[1918].

La perte du bas du bras sur quelques centimètres dans lequel était le tenon ne permet plus l'adaptation de ce bras au torse. Il est très comparable, par le mouvement, au bras droit de la *Vénus de Capoue* restaurée[1919].

Il n'en demeure pas moins le bras droit en plâtre originellement destiné à être fixé au torse lui aussi de plâtre de la *Vénus de Milo* auquel Lange travailla entre 1821 et 1823 et qui fut envoyé à Suau avec la plinthe de marbre gravée aujourd'hui perdue[1920]. Furtwängler proposa une restitution de la *Vénus* avec une main droite qui saisissait sa draperie. Dumont d'Urville avait mentionné qu'une main droite dans cette posture avait été rapportée de Milo.

Malgré de nombreux débats, la restauration de la *Vénus* n'aboutit pas. Le total abandon d'une éventuelle restauration ou restitution et le manque des bras de la sculpture combla définitivement sa réputation. Le pied gauche, fait de plâtre et confectionné en partie pour

[1917] Voir vol. II, Corpus, p. 422 (ill. T, B1 et B2).
[1918] Voir vol. II, Corpus, p. 178. *Bonus Eventus,* époque romaine impériale, 2e quart du IIe s. Copie du type de l'Apollon de Cassel, d'après un original en bronze attribué à Phidias ou Calamis. Paris, Musée du Louvre. Saisie en 1800 de la façade sud du palais Richelieu au profit du Musée Central des Arts. N° d'inv. Ma884
[1919] *Statue d'Aphrodite admirant son reflet dans un miroir ou dans le bouclier d'Arès*. Copie romaine d'un original grec de la fin du IVe s. - début du IIIe siècle av. J.-C. avt. J.-C. Naples, MAN, n° inv. 6017.
[1920] ανδρος Μηνίδου / [Ἀντ]ιοχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου / ἐποίησεν. [Agés]andros fils de Ménides citoyen d'Antioche du Méandre a fait la statue. Alain Pasquier questionne, dans *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, de qui entre Voutier (ill. V) et Debay aurait raison : Voutier avec une plinthe fine et Debay où nous voyons que le pied gauche s'y rattachait. Ainsi, lorsqu'il fut décidé de retirer la plinthe gravée, le pied gauche se retrouva en avant. La solution envisagée par Furtwängler (ill F.), ignorant le témoignage de Voutier, était que la Vénus était appuyée sur un pilier. Lange au contraire devait connaître – au moins par Clarac – les moindres détails de la découverte.

compléter la base ainsi que les cales de bois faisant pencher la *Vénus* – ce qui modifiait totalement son apparence – ont été retirés[1921].

Les seules restaurations de Lange encore en place après le remontage de 1871 sont le nez, la lèvre inférieure, le gros orteil du pied droit et quelques raccords de draperie[1922]. Le fragment de la hanche gauche avait été mal rejoinét et débordait en hauteur sur le lit d'attente de la partie supérieure de la *Vénus*. C'est pour cette raison qu'il fallut mettre des petites cales pour compenser, ce qui fit légèrement pencher le torse. À voir la perfection du jointage entre le fragment antique et le complément moderne du *Lion* de Halgan l'urgence de la présentation de la *Vénus* pourrait-elle expliquer la modestie de l'intervention et l'utilisation de petites cales de bois[1923] ?

e) Les interprétations de la *Vénus de Milo*

La statue a été trouvée dans les ruines d'une sorte de niche carrée, au sein d'un complexe plus vaste et dont l'entrée aurait été dédicacée au magistrat Bacchios, fils de Sextus Atius. Cette inscription, puisque datable par sa graphie de l'époque impériale, n'avait donc rien à voir avec la sculpture. La *Vénus* repose sur sa jambe droite, la jambe gauche est au repos et donne l'impression d'envisager l'appui et l'avancée sur une marche invisible. Des pieds à la tête, toute la statue est agitée d'une torsion qui contraste avec l'expression sévère du visage tandis que la douceur et la nudité du buste s'opposent à la « tempête des flots du drapé[1924] ».

La *Vénus de Capoue* a un mouvement général du bas vers le haut alors que toutes les articulations du corps de la *Vénus de Milo* sont accentuées et figées dans un double mouvement, jambes et hanches se repliant sur la droite alors que la partie haute du corps se relève vers la gauche. Cette façon d'inscrire une figure dans les trois dimensions constitue l'une des recherches majeures de la sculpture grecque à la période hellénistique.

[1921] Alain Pasquier, 1985, p.35

[1922] A. N. F[17] 493/216 *Vénus de Milo*. Note signée Diet, Charles Blanc, Ravaisson Mollien. Le 28 juin 1871, Diet, architecte de la Préfecture de Police, Charles Blanc, Directeur des Beaux-Arts, Ravaisson Mollien, Conservateur des antiques du Louvre se réunissent pour « retirer la statue, dite Vénus de Milo, du souterrain voûté […] dans lequel ce marbre avait été déposé par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts le 7 janvier à 6 heures du soir, pour être mis à l'abris de tout risque pendant le siège de Paris par les Prussiens. Voir vol. III, Annexes.

A. N. F[17] 493/220 « À quatre heures, il a été procédé à l'ouverture de la caisse ; le marbre a été trouvé en bon état et dans son intégrité […]. » Voir vol. III, Annexes.

A. N. F[17] 493/227 Lettre de Ravaisson, sans date, 1871. Voir vol. III, Annexes.

[1923] Louvre n° inv. Ma 827

[1924] Alain Pasquier, 1985, p. 70

À voir la mortaise du bras gauche, celui-ci avait probablement été sculpté à part. Le bras droit, en revanche, pose question et a probablement été remplacé à une époque postérieure à la création de la sculpture. De plus, le corps de la statue, comme beaucoup de sculptures hellénistiques, est construit en deux blocs [1925]. Les premiers commentateurs l'avaient immédiatement considérée comme une Vénus, tel Marcellus qui la contemplait « avec les yeux d'Anchise[1926] ». On la considéra tour à tour Artémis, Danaïde, d'autres encore la virent Muse ou Amphitrite. Les marques sur ses épaules firent penser que des ailes avaient été fixées à son dos, elle était alors Niké[1927].

Mais quelle Aphrodite était-elle ? Munie d'un miroir, d'une couronne, d'une colombe ? Était-elle Vénus Guerrière ? Dans les fragments découverts avec les deux grands blocs, une main tenant une pomme, de proportion égale à la statue, mais inférieure en qualité avait été trouvée.

Marianne Hamiaux a proposé que la *Vénus de Milo* aurait comme modèle celui d'une Aphrodite se regardant dans le bouclier d'Arès de la fin de l'époque classique, sculptée selon une technique et un style propres au II^e^ siècle av. J.-C. et dont la réalisation en marbre nécessitait la présence d'un support pour le bouclier à la gauche de la déesse[1928].

Le type statuaire de la *Vénus* daterait du IV^e^ siècle av. J.-C. La *Vénus de Capoue*, généralement attribuée à l'art de Lysippe ou de Scopas proviendrait d'un bronze originellement vu de profil.

Le sculpteur de la *Vénus* du Louvre proposa une création plus libre inspirée de la période classique, « une forme d'art qui, en réalité, n'avait jamais été oubliée.[1929] » Le style de la tête de la *Vénus* est comparable à la tête de l'*Artémis* de Vienne trouvée à Tralles en Asie Mineure. La base perdue faisait aussi référence à un sculpteur de Tralles.

[1925] Alain Pasquier, 1985, p. 30 « Pour faciliter la réunion des deux morceaux, le centre des surfaces jointives a été légèrement évidé en cuvette, tandis que les bords étaient dressés avec la plus grande finesse d'exécution. Un tel procédé, qui est connu dès l'archaïsme mais qui se répand au IV^e^ siècle avant J.-C. pour devenir une pratique régulière à l'époque hellénistique, rendait la taille moins dangereuse, et plus aisé le transport de l'œuvre jusqu'à son lieu d'exposition. »
[1926] Alain Pasquier, 1985, p. 35
[1927] Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894), *Vénus de Milo* « Marbre sacré, vêtu de force et de génie, Déesse irrésistible au port victorieux, […] O Vénus, ô beauté, blanche mère des Dieux ! Tu n'es pas Aphrodite, au bercement de l'onde, […] Tu n'es pas Kythérée, en ta pose assouplie, Parfumant de baisers l'Adonis bienheureux, […] Et tu n'es pas la Muse aux lèvres éloquentes, La pudique Vénus, ni la molle Astarté Qui, le front couronné de roses et d'acanthes, Sur un lit de lotos se meurt de volupté. […] »
[1928] Marianne Hamiaux, 2017/1 (n° 63), p. 78.
[1929] Alain Pasquier, 1985 p. 81

Jean Charbonneaux comme ses prédécesseurs établissait entre la *Vénus* et l'*Inopos*[1930] une relation frappante et ce n'est pas sans raison que leurs nez, refaits dans les ateliers du Louvre durant la Restauration, les rendirent un temps frère et sœur[1931].

[1930] Voir vol. II, Corpus, p. 368. Paris, musée du Louvre n° inv. Ma 855. Don du peintre E. A. Gibelin, 1801. Salomon Reinach, Le prétendu « Inopos », marbre grec du Musée du Louvre, Gazette archéologique : recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique / publié par les soins de J. de Witte, ... et François Lenormant,... [et Robert de Lasteyrie,...], A. Levy (Paris), 1886., p.1. « Le fragment de Délos est une des rares statues antiques, entrées à cette époque au Musée du Louvre, qui aient échappé au ciseau capricieux des restaurateurs. On se contenta de lui ajouter un nez, de compléter certaines parties effritées des joues et de la bouche. Si on n'alla pas plus loin, ce fut, sans doute, comme dans le cas de la Vénus de Milo, parce qu'on ne voyait pas nettement à quelle statue ce torse en marbre de Paros avait pu appartenir. » La première hypothèse a été donnée par Ennio Visconti qui y reconnut un dieu fluvial, la personnification de la rivière Inopos de Délos près de laquelle Apollon et Artémis avaient vu le jour. Le nez de la *Vénus* a-t-il été copié d'après le nez de l'*Inopos* exposé en 1817 dans les salles du Louvre ?

[1931] Entre 1817 et 1821 pour l'*Inopos* puis qu'il est gravé restauré dans le *Musée des Antiques*. Jacques Bins de Saint-Victor, *Musée des antiques, dessiné et gravé par Pierre Bouillon, avec des notices explicatives par Jacques Bins de Saint-Victor*, F. Didot, Paris, vol. 3, 1821, non paginé. Alain Pasquier, 1985 p. 85. Tantôt considéré comme une figure d'Alexandre le Grand ou comme le dieu fleuve. L'aspect du fragment, coupé au niveau de la taille n'indique pas qu'il était coupé, mais plutôt sculpté en deux parties avec une partie inférieure drapée. Les visages de l'Inopos et de la Vénus se ressemblent. Charbonneaux « n'hésitait pas à proposer que les deux statues aient été sculptées par le même ciseau. » L'*Artémis* de Vienne, l'Inopos et la vénus seraient issus de l'école rhodienne à tendance classicisante. Le visage ne serait cependant pas celui d'Alexandre, mais celui d'un autre roi. Le sillon cernant la calotte crânienne serait la marque de l'adaptation d'un bandeau métallique « signe de dignité royale. » Il s'agirait de Mithridate IV Eupator, admirateur d'Alexandre, roi du pont entre 120 et 63 avt. J.-C. Un socle de statue trouvé à Délos est daté entre 110 et 88 avt. J.-C. et « l'édifice qui célèbre Mithridate a été dédié en 102-101 avt. J.-C. Le portrait daterait donc des dernières années du II^{e} s. avt. J.-C., date possible de création de la Vénus de Milo, réalisée par un artiste de la Grèce d'Asie dont la carrière s'étendrait entre 120 et 80 avt. J.-C.

2) L'esthétique du fragment au musée Pio-Clementino et au Louvre

a) Fragments peints

Présent dans la peinture dès les XVI[e] et XVII[e] siècles, le thème des ruines témoignait alors d'une conscience aiguë de la condition humaine, mortelle, et de l'écoulement d'un temps échappant à l'homme pour ne laisser que des vestiges mutilés, tout en matérialisant les grandeurs du passé[1932]. Les découvertes et les fouilles d'Herculanum organisées à partir de 1738 infléchirent le thème au milieu du XVIII[e] siècle alors que s'amorçait un nouveau traitement de l'objet-ruine. Celui-ci n'était plus dans l'apologie ou la déploration d'un passé glorieux, mais consistait à accepter la ruine dans sa réalité : amoindrie ou mutilée[1933].

En 1756 paraissaient les quatre premiers volumes des *Antichita Romanae* de Giovanni Piranesi. La commémoration des ruines par Piranesi devenait le support possible d'une réflexion historique, philosophique et morale tout en offrant au spécialiste la possibilité d'une reconstitution silencieuse et la recherche des formes restituées[1934]. Lors du Salon de 1767, de « grandes idées » étaient réveillées en Denis Diderot alors qu'il décrivait les *Ruines d'un arc de triomphe* et la *Grande Galerie éclairée du fond* par Hubert Robert.

> « Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons ; à l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la politique des ruines. […]
>
> Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. […] Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir ! Un torrent entraine les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul je prétends m'arrêter sur le bord, défendre le flou qui coule à mes côtés ![1935] »

[1932] Voir la somme d'Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2021, p. 744.

[1933] Sophie Lacroix, *« Volney et le thème des ruines »*, in. *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, vol. 53, n°1, 2007, pp. 89-102

[1934] Bertrand Madeline, « *Piranèse ou la gravure saisie à sa source »*, in. Ligeia, vol. 101-104, n° 2, 2010, pp. 106-118. Sur les ruines, voir Jacques Guillerme, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, Genève, 1974, 238p.

[1935] Denis Diderot, *Salon de 1767*, tableaux n°105 et 106, in. *Œuvres, esthétique-Théâtre*, tome IV, Robert Laffont, coll. Bouquin, Paris, 1996, pp. 699-701.

Pour Diderot admirant les peintures de Demachy et Robert, les ruines avaient définitivement quitté ce qu'elles furent, leur forme première et leur raison d'être pour, finalement, se suffire à elles-mêmes ; elles offraient un asile à l'âme inquiète, un refuge au cœur éperdu[1936].

À Johann Heinrich Füssli, les fragments de la statue colossale de l'empereur Constantin le Grand, dans la cour du Palais du Capitole, inspiraient, tel un *memento mori*, un tout autre sentiment. Le peintre se mettait en scène, effondré, dans *le désespoir de l'artiste devant la grandeur des ruines [fragments] de l'antiquité*, dessiné vers 1778-1780[1937].

Quand Winckelmann assimilait la chute de l'art à la période précédant le règne de Constantin[1938], Füssli – qui avait traduit en anglais les *Pensées sur l'imitation* du savant en 1765 – se montrait, face aux fragments de cette époque, découragé de ne pouvoir atteindre et imiter la grandeur de l'art du passé[1939].

Davantage documentaire, le peintre Jean-Baptiste Hilaire avait, dès 1776, été l'un des artistes employés au service du comte de Choiseul-Gouffier lors de son premier séjour en Grèce et certaines de ses vues et dessins pittoresques illustrèrent les volumes du *Voyage pittoresque* du comte, publiés à partir de 1782.

Dans l'aquarelle de l'*Embarquement des fragmens antiques envoyés en France, recueillis en Grèce par M. le C^te^ de Choiseul-Gouffier, Ambassadeur du Roi, près la Porte-Ottomane, en 1789*[1940], Hilaire fixait l'horizon sur la mosquée Yeni Valide Camii et le port de Constantinople. Au premier plan, deux Français dirigeant des manutentionnaires grecs allaient emporter à Paris quinze fragments antiques dont une dizaine seulement ont aujourd'hui été identifiés. Parmi ceux-ci, notons la dixième métope sud du Parthénon, découverte en février 1788 sur l'Acropole par Fauvel[1941], les deux « lécythes » de Marathon[1942], un relief de stèle en naïskos[1943].

[1936] Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse, L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, Éditions de la passion, 1999, p. 92.
[1937] Rome, Musei Capitoline, Statue colossale de Constantin, vers 313-324 ap. J.-C., découvert en 1486, n° inv. MC0757. Zürich, Kunsthaus, Johann Heinrich Füssli, *Le désespoir de l'artiste devant la grandeur des ruines [fragments] de l'antiquité*, circa 1778–1780, n° inv. Z.1940/0144
[1938] Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 2005, p. 599-603.
[1939] Zürich, Kunsthaus, Johann Heinrich Füssli, *Le désespoir de l'artiste devant la grandeur des ruines [fragments] de l'antiquité*, circa 1778–1780, n° inv. Z.1940/0144
[1940] Vente aux enchères du 21 janvier 2007 organisée par Alliance Enchères Alençon, Cabinet de Bayser, cat. p. 4. Voir la *Gazette de l'Hôtel Drouot* du 26 janvier 2007, fig. p. 87 et p. 89.
[1941] Voir vol. II, Corpus, p. 388. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 736.
[1942] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 787 et 788. Hamiaux, *Les sculptures grecques*, I, n° 179 et 180, p. 180-181.
[1943] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 745. Hamiaux, *op. cit.*, II, n° 192, p. 172-173.

Si le point de vue de l'artiste était réaliste, Hilaire avait pour habitude de représenter au premier plan de ses compositions, des éléments provenant de la collection de son protecteur. Ici, comme l'a démontré François Queyrel, c'est d'après des marbres originaux et des moulages d'éléments antiques réalisés par Fauvel à Athènes que le peintre composa ; la métope sud étant arrivée à Marseille le 20 avril 1788[1944]. Les fragments et moulages n'avaient donc pas été réunis ensemble à Constantinople et c'est sur l'aquarelle d'Hilaire, qui mêle réalité du panorama de la Corne-d'Or et mise en scène des effets collectés par le comte de Choiseul-Gouffier que se résume le *Voyage pittoresque* : « donner au lecteur le plaisir de se transporter au cœur de l'Empire ottoman en mettant l'Antiquité au premier plan »[1945].

L'ingénieur et peintre Louis-François Cassas (1756-1827) voyagea lui-aussi en Grèce sous la protection du comte de Choiseul-Gouffier et dessina nombre de paysages intégrant ruines, vestiges antiques réels ou rêvés pour l'amène à composer une *Allégorie de l'archéologie*[1946], véritable chaos de bas-reliefs, inscriptions et sarcophages noyés dans une végétation toute méditerranéenne.

À Paris, les méditations de Volney sur les empires promis à une durée éternelle et finalement détruits donnaient une autre dimension aux peintures d'Hubert Robert, lorsque celui-ci peignait son *dessinateur d'antiques devant la Petite Galerie du Louvre*[1947]. Là s'entassaient parmi les cuves de tombeaux antiques, le *Néron*[1948] et le bas-relief de *Claude*[1949] du comte d'Orsay, saisis en 1793, dominé par le bronze de l'*Apollon du Belvédère* par Primatice pour François I[er] [1950]. Robert avait peint à Rome, un *Atelier de restaurateur d'antiques* dans lequel étaient figurés le *Nil* de la Piazza del Campidoglio et le *Zénon d'Éléa* du Capitole[1951]. À Paris, le peintre devint membre du conseil d'administration du Musée Central des Arts et participa au

[1944] Alessia Zambon, *Louis François Sébastien Fauvel, le consul antiquaire (1753-1838),* in. Jörg Ulbert et Lukian Prijac (dir.), *Consuls et services consulaires au XIX[e] s. Consulship in the 19th Century, Die Welt der Konsulate im 19. Jahrhundert, Hamburg, Dobu Verlag, 2010,* p. 139-156.
[1945] François Queyrel, *Un nouveau document sur la collection Choiseul-Gouffier*, in. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 151[e] année, n°2, 2007, pp. 1143-1159. François Queyrel, *Embarquement de la collection Choiseul-Gouffier*, in. Odile Cavalier (éd.), *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, catalogue d'exposition, Avignon, Musée Calvet, 30 juin-5 novembre 2007, Avignon, 2007, p. 138, fig. ; p. 139.
[1946] Louis-François Cassas (1756-1827), *Allégorie de l'archéologie*, encre brune sur papier, vente par Art Valorem (S.V.V.) Paris, France, *Dessins et Tableaux Anciens ; Tableaux Modernes et Contemporains, Mobilier, Lustres*, 28 mars 2015, 1 200,00 €.
[1947] Constantin-François de Chasseboeuf comte de Volney, *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Desenne, 1791, p. 410.
[1948] Voir vol. II, Corpus, p. 121. *Néron vainqueur aux jeux de la Grèce*, ancienne collection de Grimod d'Orsay. Copie romaine reproduisant un corps de Zeus, vers le IV[e] s. avt. J.-C. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 1006.
[1949] Portrait de Claude ? de Drusus ? Vers I[er] s. av. J.-C.- I[er] s. Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 1657.
[1950] Primaticcio Francesco, *Apollon du Belvédère*, bronze, fonte vers 1541-1543, n° inv. MR 3283.
[1951] Hubert Robert, *Atelier d'un restaurateur romain*, vers 1783, Museum of Arts Toledo, n° inv.1978.5.

projet d'installation de l'*Apollon du Belvédère* au Louvre[1952] ainsi qu'aux inventaires des biens des émigrés[1953].

Conseilla-t-il aussi le sculpteur Lemot dans la restauration des *Caryatides* de Jean Goujon[1954] ?

Il demeure assez certain que Robert, du fait de sa position, fréquenta les dépôts et l'atelier des restaurations du Louvre, et eut ainsi tout loisir d'étudier et de dessiner les antiques qu'il intégra ensuite à ses *Ruines* du Louvre.

b) Fragments exposés

Dès la Renaissance, les sculpteurs s'attachèrent à restaurer les marbres antiques découverts ruinés et fragmentés, à les recréer, dans un rapport à l'antique vivant et dynamique que Winckelmann, en 1764 dans la préface à son *Histoire de l'art* voulait signaler : « Combien d'autres têtes de statues antiques dans le même endroit – la Galerie de Florence – sont modernes sans que l'on s'en soit aperçu ![1955] »

Ni au Pio-Clementino, ni au Louvre, la présence de fragments ne causa aux artistes et conservateurs un désespoir équivalent à celui qui frappa Füssli devant le pied et la main de Constantin.

De rares chefs-d'œuvre absolus ont été considérés comme inimitables et donc impossibles à compléter.

Le cas le plus célèbre est évidemment le *Torse du Belvédère* qui entra dans les collections papales vers 1530 et que Winckelmann comparait à un merveilleux chêne abattu et dépouillé de branches et de feuilles. Le musée Pio-Clementino accueillait sous la direction des Visconti, d'autres exceptions de ce type. Le torse de *Bacchus* retrouvé dans le jardin du Conservatoire Mendicanti et restauré en 1781 sous la direction de Gaspare Sibilla (1723-1782)

[1952] A. N. F^{21} 570. « Rapport signé Robert et Lavallée, Paris le 8 ventôse an 5 de la République. L'administration du Musée Central des Arts aux membres composant l'Institut national des sciences et des Arts. » Sur l'organisation du Musée, la présentation de l'Apollon, l'atelier de restauration et la bibliothèque. Voir vol. III, Annexes.
[1953] A. N. 2015 0044/52/1. Mouvements d'œuvres d'art. « Inventaire des pièces de chez Choiseul-Gouffier, 17 février 1795, signé Lannoy, David Leroy, Robert, Foubert, Guinguené de la Commission temporaire des arts […]. » Voir vol. III, Annexes.
[1954] A.N. O^2 835 « À Paris le 24 fructidor l'an 4^e de la République Aperçu des restaurations faites aux cariatides de Jean Goujon dans la salle de l'Institut National par Lemot sculpteur d'après les ordres du citoyen Hubert architecte. […] » Le texte comporte-t-il une erreur ? C'est dans ces années l'architecte Raymond qui est chargé de l'aménagement des salles du Louvre. Voir vol. III, Annexes.
[1955] Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 2005, préface p.57.

était exposé dans la Galerie des Statues sans bras ni sans jambes[1956]. Il rejoignait celui du *Triton marin* que Gavin Hamilton avait offert au musée et que Sibilla avait aussi restauré en 1779[1957].

Chiara Piva a démontré que Giovanni Battista Visconti avait l'intention, à la fin des années 1770, de créer dans le musée Pio-Clementino une salle dédiée à l'exposition de sculptures non restaurées. Celle-ci n'avait pas été réalisée, mais le *Vestibolo Rotondo* contenait trois niches qui abritaient des fragments anatomiques colossaux entrés dans les collections du musée à la fin des années 1770[1958]. Le *Vestibolo quadrato*, contenait aussi quatre fragments antiques mis à l'honneur et qui forçaient le pouvoir évocateur du *Torse du Belvédère* installé en son centre[1959].

À peine quelques mois après l'arrivée d'Ennio Quirino Visconti à Paris, alors que les sculptures antiques extraites de Versailles affluaient au Louvre, se posa la question de l'exposition des fragments antiques et c'est l'entrée du buste colossal de *Jupiter*[1960] – considéré comme « bien conservé » en 1795[1961] – qui semble avoir déclenché le projet d'une nouvelle salle, sur le modèle inachevé du Pio-Clementino. Alors que ce buste, longuement examiné par Ennio Visconti, était installé dans la cour du musée avec tous les antiques des collections royales et ceux d'Italie, le conservateur le regardait « comme une des plus belles têtes de ce dieu que l'Antiquité nous ait transmise » et avait demandé qu'il soit dégagé de la gaine sur laquelle il était ajusté pour être exposé « comme Fragment dans la Salle qu'on se dispos[ait] à former[1962] ». Ainsi, en 1800, les membres du Conseil du Muséum avaient retenu la proposition de Visconti. Ils projetaient aussi de réunir des fragments et les exposer dans une salle exclusivement dédiée à ces restes antiques.

Pour le buste colossal de *Jupiter*, décision était donc prise de supprimer la gaine drapée sculptée par Jean Drouilly vers 1680. Vers 1807, Petit-Radel notait que le marbre était exposé dans la cour du Musée Napoléon sur sa gaine moderne et ce n'est finalement qu'en 1816 que la

---

[1956] Rome, musée Pio-Clementino, n° inv. 758. Sur la carrière de Sibilla comme sculpteur restaurateur voir : Maria *Barbara Guerrieri Borsoi, Gaspare Sibilla scultore pontificio, in E. Debenedetti (dir.), Le sculture del Settecento a Roma, Studi sul Settecento Romano*, Roma 2002, pp. 151-189.
[1957] Rome, musée Pio-Clementino, n° inv. 769.
[1958] Chiara Piva, *Restituire l'antichità* […], 2007, p. 48-50.
[1959] Daniela Gallo, *"A pagan display ? The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino"*, in. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 22, juillet-décembre 2014, p. 21-36.
[1960] Voir vol. II, Corpus, p. 280. Paris, musée du Louvre, n° inv. MR 251.
[1961] A.N. 20150040/13. Inventaires et catalogues 1717-1820 V3. Inventaire de quelques antiques. « Département de Seine et Oise District de Versailles. Inventaire des principaux tableaux déposés au Museum de Versailles provenant de la liste civile, par les citoyens Fragonard, Dardelle et Picault, le 10 frimaire l'an 3eme de la République. […] Salle des Marronniers : […] *81 Jupiter en terme torse antique bien conservé ». Voir vol. III, Annexes.
[1962] A. N. : 20150282/13 Ancien 1BB4, Registre des Procès-verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, Second volume, 1er messidor an 6 au 28 fructidor an 8. « 334e séance, aujourd'hui 13 germinal an 8 [3 Avril 1800]. » Voir vol. III, Annexes.

sculpture décrite comme un fragment sera placée « débarrassée de sa gaine[1963]» dans l'ancienne Salle de l'Apollon, devenue Salle des Caryatides[1964].

L'*Amour* ou *Éros de Centocelle* avait été découvert en 1772 par Gavin Hamilton et ce dernier l'avait offert au musée Pio-Clementino[1965]. Le fragment, restauré mais non complété à Rome, était considéré par Visconti comme une création praxitélienne. La question de le compléter ne se posa pas davantage à Paris où il demeura exposé dans la Salle des Saisons du Louvre entre 1800 et 1815.

Le *Mercure* du Belvédère aura un destin similaire[1966]. Malgré le vœu de Visconti, rares étaient en France les fragments antiques non restaurés susceptibles d'être exposés. À la différence de Rome où des fouilles se faisaient continuellement et durant lesquelles des éléments de sculpture pouvaient être trouvés, aucun vestige de ce type, à de rares exceptions, ne se trouvaient à Paris[1967]. L'architecte Raymond, sur les conseils du peintre Parent, avait engagé des recherches à Narbonne dans le but de collecter des éléments antiques[1968].

En 1801, il était réclamé pour Visconti, « quelques torses et fragments antiques » qui existaient dans l'atelier des marbres du sculpteur Masson aux Tuileries et que Percier et Fontaine ne pensaient pas « pouvoir utiliser à la décoration du palais[1969] ». Ces morceaux – à la différence de ceux de Richelieu clairement destinés à être utilisés comme matériaux de restauration – pouvaient-ils être affectés à la Salle des Fragments souhaitée par Visconti ?

Peut-être par manque de cohérence entre les morceaux antiques – non encore restaurés – à disposition des conservateurs, et bien que les plâtres moulés par Fauvel à Athènes n'aient pas expressément été complétés par Helloüin à Paris, la Salle des Fragments ne se fit pas au Louvre[1970].

À l'inverse, le comte de Choiseul-Gouffier – qui avait repris possession de plusieurs de ses antiques à l'exception de la frise des Panathénées après son retour à Paris en 1802 – eut le

[1963] BnF : Papiers de Visconti. NAF 5987, Papiers de Visconti. Fol. 239 « Projet d'arrangement des salles des antiquités du Musée Royal. An 1816. » Voir vol. III, Annexes.
[1964] Visconti, 1817, n° 350
[1965] Rome, musée Pio-Clementino, n° inv. 769. Alain Pasquier et Jean-Luc Martinez, *Praxitèle*, cat. Expo. Ed. musée du Louvre, Paris, 2007, p. 37.
[1966] Rome, musée Pio-Clementino, n° inv. 907.
[1967] Voir vol. II, Corpus, p. 342. *Urne cinéraire de Junius Epigonus.* Non localisée, découverte à Paris en 1806.
[1968] A. N. 20150282/13 Ancien 1BB4, 208^{e} séance aujourd'hui 23 nivôse an 7 [12 Janvier 1799]. Voir vol. III, Annexes.
[1969] A. N. F^{21} 570. Lettre signée Lavallée et Foubert, le 6 ventôse an 9 [25 Février 1801], l'administration du musée central des arts au ministre de l'intérieur. L'autorisation est donnée le 24 germinal an 9 [14 Avril 1801]. A.N. 20150282/14. Ancien 1BB5, « 447^{e} séance, aujourd'hui 28 germinal an 9 [18 Avril 1801]. » Voir vol. III, Annexes.
[1970] A.N. F^{21} 570 « Le citoyen Renou, surveillant secrétaire des écoles spéciales de peinture, sculpture et d'architecture. Le 19 Brumaire an 7 ». Voir vol. III, Annexes.

loisir d'exposer ses fragments dans son hôtel particulier des Champs-Élysées qu'il décora, selon Fontaine, au-delà de ses moyens[1971].

Si la Salle des Fragments un temps envisagée n'avait pas été créée, serait-il possible que des fragments aient été exposés dans les salles du Musée Napoléon ? Un document non daté et rédigé par Ennio Visconti mentionne des « Antiques qui ne sont pas dans le livret[1972] » que nous comprenons être la *Notice de la Galerie des Antiques*. Parmi ceux-ci, nous pouvons reconnaitre le *Vertumne* Richelieu[1973], un *Apollon avec cygne* sans tête[1974], la *Minerve Albani* également sans tête[1975], un *Apollon Sauroctone* mutilé[1976] et surtout un « fragment venu de Délos » identifiable comme le buste de l'*Inopos*. Il est peu probable que ces marbres aient été placés – sous l'impulsion de Fontaine ?– dans les salles du Louvre comme simples éléments de décor, sinon, plutôt, pour soutenir l'organisation et la didactique du conservateur des antiques, l'*Inopos* venant alors se joindre à la plaque des *Ergastines* alors seulement nettoyée et non complétée.

L'autre possibilité est que cette simple note de Visconti ne soit qu'un mémorandum avant une étude plus approfondie des sculptures.

Pour le critique et écrivain William Hazlitt (1778-1830), les ruines et les structures anciennes préservées étaient plus vénérables que bien des édifices modernes ne pouvaient l'être. Les *marbres* Elgin étaient de fait plus impressionnants tels qu'ils étaient parvenus. *Thésée* renvoyait à l'époque de Périclès quand l'*Apollon du Belvédère* était comparé à un jeune homme moderne.

John Flaxman ou Henry Füssli jugèrent aussi les marbres du Parthénon supérieurs à l'*Apollon* et Hegel les trouvait plus vivants dans leur état *archéologiqu*e, fragmentaire, que s'ils avaient été restaurés[1977].

En 1815, Antonio Canova contacté par Lord Elgin en vue d'une restauration des marbres, se rendit à Londres. Comme William Hamilton le rapportait à Ennio Visconti en 1816,

---

[1971] Fontaine, *Journal*, 3 avril 1813. « M. le comte de Choiseul, ambassadeur de France à Constantinople, connu pour sa passion pour les Beaux-Arts et par son voyage de la Grèce, possède à l'extrémité des Champs-Élysées l'ancienne maison Marbeuf, il y a fait des dépenses au-dessus de ses moyens et maintenant il voudrait la céder à l'Empereur. S.M. m'a demandé ce qu'elle valait, j'ai répondu que je ne la connaissais pas mais que j'avais entendu dire que Monsieur de Choiseul y avait dépensé près de 300 000 Frs. Cette question m'a fourni l'occasion de dire quelques mots sur les goûts de Monsieur de Choiseul et sur la réputation qu'il s'est acquise par son amour pour les Beaux-Arts auquel il consacre depuis longtemps son temps et son bien. »

[1972] BnF, Papiers de Visconti, NAF 5987 Catalogue des antiques du Louvre. Fol. 263. Voir vol. III, Annexes.

[1973] Voir vol. II, Corpus, p. 163. Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma 2242

[1974] Non localisé. De Fontainebleau ? Voir n° 344 et n°394 inv. de 1810.

[1975] Voir vol. II, Corpus, p. 302. *Minerve Albani*, Munich, Glyptothèque, n° inv. Gl207.

[1976] Paris, musée du Louvre, n° inv. Ma61, n° 344 inv. de 1810 « De la Villa Borghèse 400 [Francs]. Restauré au Louvre entre 1807 et 1830.

[1977] Orietta Rossi Pinelli, *From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How Tastes, Scholarship, and Museum Curator's Choices Changed Our View of Ancient Sculpture*, in. Janet Grossmann Jerry Podany et Marion True, 2001, p.79.

Canova s'était « extasié à la vue de ces étonnants marbres et surtout par la vérité de nature que les contemporains de Phidias observèrent avant l'introduction des formes conventionnelles dans la sculpture ». Il rechercha à obtenir « des plâtres de quelques morceaux choisis[1978] ». Canova refusa d'intervenir sur les sculptures du Parthénon et déclara que ce serait un sacrilège de les toucher, car depuis leur création, les marbres n'avaient jamais été restaurés. Comprenant qu'Elgin désirait en améliorer l'aspect esthétique pour les rendre plus attrayants et rentables aux yeux d'un public conditionné depuis des générations par la vue de statues antiques restaurées, Canova suggéra que John Flaxman s'en occupe. Flaxman n'eut pas les mêmes scrupules que Canova et accepta de se charger des restaurations, mais celles-ci n'eurent jamais lieu, car Elgin était ruiné et que Flaxman réclamait 20 000 livres pour ses travaux[1979]. Le roi Louis de Bavière aurait pu se porter acquéreur de l'ensemble – avec le souhait certain de les faire restaurer – puisqu'il avait déposé plus de 30 000 livres dans les banques anglaises, mais le gouvernement britannique accepta finalement de les acheter en vue de les exposer dans les salles du British Museum et non pas dans une galerie privée. L'expérience des marbres de Lord Elgin influença Canova qui, à son retour à Rome en tant qu'inspecteur général des antiquités du Vatican, promut l'exposition d'œuvres non complétées et authentiquement antiques.

Au Louvre, la *Vénus de Milo* offerte à Louis XVIII en 1821, ni la *Victoire de Samothrace* découverte en 1863 ne furent complétées, comme bien des œuvres provenant d'Asie Mineure et d'Égypte arrivées en France après les années 1830[1980]. Vers la fin du XIX[e] siècle, l'antique en morceaux commença à apparaître également dans des collections privées quand Rodin inventait le fragment[1981]. Ce changement progressif de goût – Flaubert en 1851 n'aurait-il pas prié en découvrant sur l'Acropole, un petit bas-relief de femme en marbre blanc que la pluie et le soleil avaient rendu jaune blond[1982] ? – dans l'appréciation de l'antique devait trouver un consensus avant tout dans les grands musées européens. Dès les années 1840 au Louvre, des

[1978] BnF, papiers de Visconti. NAF 5966, Correspondance, papiers divers. Lord Elgin. Fol. 80. Lettre de William Hamilton à Visconti. « 5 février 1816 […]. »
[1979] Christopher Johns, *Canova and the Politics of Patronage in Revolutionnary and Napoleonic Europe*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, p. 288p. William Saint-Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp.152-153. J. Rothenberg, *Descensus ad Terram: The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles* (New York and London, 1977), pp. 164-66, 169, 187-89, 204, 358
[1980] Marianne Hamiaux, « *La victoire de Samothrace* », in. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 85, 2006. pp. 5-60. Marianne Hamiaux et Ludovic Laugier, *La victoire de Samothrace*, Louvre édition, Paris, 2007, 48p. Marianne Hamiaux, *« La Victoire de Samothrace en restauration : gros plan sur la cuvette d'encastrement »*, *Revue archéologique*, 2014/2 (n° 58), p. 297-302.
[1981] Anne Pingeot, Antoinette Lenormand-Romain, Nicole Barbier, Hélène Pinet, *Le corps en morceaux*, cat. exposition Paris, musée d'Orsay 5 février-3 juin 1990, Paris, RMN, 1990, p.126
[1982] Gustave Flaubert, *Correspondance* « À Louis Bouilhet. Patras, 10 février 1851 ». Hélène Pinet, « Images de Ruines » in. *Le Corps en morceaux,* 1990, p. 78.

statues modernes étaient descendues des niches de la salle Henry IV pour être remplacées par des fragments antiques[1983].

En juillet 1879, deux mois avant sa mort, Eugène Viollet-le-Duc tout à la fois architecte, restaurateur et historien, avait proposé au ministre de l'Instruction publique Jules Ferry et à Antonin Proust, directeur des Beaux-Arts, la création d'un « musée de sculpture comparée » dont le terme même renvoyait aux travaux de Cuvier et Darwin. Ce musée de plâtres de sculptures devait confronter les moulages des grandes œuvres de l'Antiquité à la statuaire médiévale afin de prouver leur égalité esthétique et que le beau, en sculpture, était relatif[1984]. Au sein du musée, ouvert au Trocadéro en 1882, les moulages d'antique avaient finalement été retirés. Ceux-ci pouvaient-ils être des remèdes à la décontextualisation des œuvres[1985] ? Dans l'esprit de Viollet-le-Duc, le musée du Trocadéro avait la mission de déployer, sur le modèle winckelmannien, un déroulement cohérent de l'histoire de l'art et de l'histoire des formes et devait permettre la comparaison des œuvres et monuments, pratique impossible *in situ*[1986]. En parallèle au XIX^{e} siècle, et dans un même mouvement d'étude des œuvres, se développait un sentiment de rejet vis-à-vis des compléments modernes placés sur les sculptures antiques.

En 1909, le conservateur des antiquités du Louvre Antoine Héron de Villefosse posait la délicate question de savoir s'il fallait supprimer radicalement les restaurations.

> « À diverses époques on est tombé d'accord pour reconnaître qu'il fallait agir avec mesure et prudence, qu'il était impossible de prendre une décision générale et surtout d'appliquer cette décision de manière hâtive. Le *fragment de frise du Parthénon*, la *statue d'Alexandre trouvée à Délos*, plusieurs grands bas-reliefs romains, les bas-reliefs delphiques ont été déjà débarrassés des restaurations qui les dénaturaient[1987]. On a donc déjà admis l'utilité de ces mesures et, au fur et à mesure elle s'impose pour certains morceaux, elle offre pour d'autres un médiocre intérêt[1988]. »

Héron de Villefosse ne se croyait pas le droit de trancher tous les cas de son autorité de conservateur. Il donnait l'exemple éloquent de l'*Hermaphrodite Borghèse* dont les restaurations du Bernin ne pourraient être retirées sans un ordre ministériel, et surtout celui des prises de position du conservateur de l'Albertinum de Dresde, Georg Treu (1834-1821). Treu avait

[1983] A.N. Ancienne série A16 aux A.M.N. « Situation des travaux de sculpture en exécution dans les ateliers de la restauration des antiques, pendant le mois de novembre 1841. » Signé Laitié.
[1984] Wyllibald Sauerländer « Gypsa sunt conservanda » : l'obsession de la sculpture comparée », in. *Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, actes du colloque « Le musée de sculpture comparée : l'invention d'un modèle au XIX^{e} s. » Paris, les 8 et 9 décembre 1999, p. 74-75.
[1985] Roland Recht, « Le moulage et la naissance de l'Histoire de l'art », actes du colloque « Le musée de sculpture comparée : l'invention d'un modèle au XIX^{e} s. », 1999, p. 46-47
[1986] Roland Recht, 1999, p. 52
[1987] Référence à un cippe cité dans Visconti ?
[1988] A. N. 20140044/42 et 44. Ancien A16 aux A.M.N. Réponse du 22 décembre 1909 par Héron de Villefosse.

participé aux fouilles d'Olympie et travailla à la restitution des frontons du temple de Zeus. Surtout – ce qui avait certainement marqué Héron de Villefosse qui admirait les moyens dont il disposait – Georg Treu avait fait compléter la collection de sculpture antique par des moulages afin de créer une galerie de sculpture grecque sans équivalence dans aucun autre musée. Treu proposa dans les salles d'exposition des moulages peints et patinés, ce qui était alors une grande nouveauté, alors que les antiques étaient peu à peu débarrassés de leurs restaurations[1989].

Bien que des statues célèbres, comme la *Pallas de Velletri*, n'aient finalement pas été démontées, ce mouvement, qui forme aujourd'hui une histoire du goût, de l'archéologie et une histoire matérielle des œuvres, ne devait cesser de s'amplifier.

[1989] Édouard Cuq, *Éloge funèbre de M. Georg Treu, correspondant étranger de l'Académie*, in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 65e année, N. 3, 1921. pp. 305-307.

Conclusion troisième partie

Les grandes découvertes archéologiques des premières décennies du XIX[e] siècle annoncent, pour les œuvres antiques de la stature des marbres d'Égine et surtout pour la *Vénus de Milo*, des destinées qui dépassent le monde des savants et amateurs pour devenir des affaires publiques. Le musée – comme en son temps et dans une autre mesure la collection aristocratique – a désormais une fonction politique de représentation d'une école, d'une nation et par ses capacités à collecter des œuvres en dehors de son territoire.

La Méditerranée était alors le lieu des recherches le plus couru où les puissances d'Europe dépêchaient leurs savants.

Désormais et sauf à de rares exceptions, l'œuvre de l'artiste sculpteur s'effaçait au profit du seul fragment archéologique[1990]. Le restaurateur conservait des prérogatives dans les installations des sculptures et un rôle de technicien des matériaux.

Les travaux d'Adrien de Longperrier et de Félix Ravaisson-Mollien sur le remontage des fragments de la *Victoire de Samothrace*, étudiés par Marianne Hamiaux, sont à ce propos éloquents[1991].

[1990] Voir vol. II, Corpus pp. 511 et 513.

[1991] Jean-Luc Martinez, *« La restauration de la Victoire de Samothrace : un projet international de recherche et de restauration du monument, 2013-2015 »*, In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 158e année, N. 2, 2014. pp. 933-948.
Marianne Hamiaux, « La Victoire de Samothrace en restauration : gros plan sur la cuvette d'encastrement », *Revue archéologique* 2014/2 (n° 58), p. 297-302. Ludovic Laugier, *Marbres d'Asie Mineure dans les collections grecques du Louvre : résultat des analyses récentes*, *in.* Sophie Montel (éd). *La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure, Synthèse et recherches récentes*, Colloque de Besançon, PUF-C, 2015

Conclusion générale

Face aux sculptures antiques restaurées, chaque *tassello* raconte le soin que les sculpteurs prirent à réparer et reconstruire chaque marbre. De la Renaissance à la fin du XVIII^{e} siècle, le sculpteur n'est pas le seul sachant reconnu pour interpréter les sculptures antiques. Il a toutefois la légitimité de l'artiste pour reconstituer et compléter les fragments selon ses vues. Entre les XVII^{e} et XIX^{e} siècle, certains sculpteurs, tels François Girardon, vont restaurer des marbres à la marge de leur profession tandis que d'autres parmi lesquels Bartolomeo Cavaceppi en feront leur carrière. Pour ce qui peut aujourd'hui être qualifié d'imprudence à vouloir imiter et compléter les statues grecques, romaines ou égyptiennes, des restaurateurs seront qualifiés au XX^{e} siècle de « massacreurs ».

Rodin n'osa pas restaurer les sculptures antiques de Wanda Landowska[1992]. La pianiste et claveciniste ne reproduisait-elle pas une demande ancienne, celle de solliciter les meilleurs artistes pour compléter les antiques ? La période était désormais révolue.

En Allemagne d'abord, puis en France et dans toute l'Europe, beaucoup de sculptures verront leurs compléments modernes supprimés. Les restaurateurs n'en demeurent pas moins des acteurs méconnus et importants dans l'histoire de l'art, l'histoire du goût, l'histoire matérielle des œuvres antiques, et chacun peut encore aujourd'hui observer leurs legs dans les musées et galeries du monde entier.

En France au XIX^{e} siècle, les chantiers du Louvre et de Versailles vont, successivement, nécessiter plus de restaurateurs de sculptures. Les travaux, surtout dans les premières années du Musée Central des arts, iront des simples remontages et réparations jusqu'à la mise au goût du jour néoclassique de restes antiques et à la recréation d'œuvres. Nombre d'interventions seront consécutives aux médiocres états des œuvres, et aux transports des marbres des collections de la noblesse exilée et des sculptures saisies lors des campagnes militaires à travers l'Europe. À ce propos, plusieurs innovations seront faites dans ces années comme par exemple sur les roues des chars dont les ingénieurs militaires calculeront le diamètre le plus approprié.

[1992] Antoinette Lenormand-Romain, *Copies d'antiques de la Villa Médicis*, in. Anne Pingeot (dir.), *Le corps en morceaux*, Paris Musée d'Orsay, Francfort Schirn Kunsthalle, 5 février 1990 au 26 août 1990, RMN, 1990, p. 97

La quantité des œuvres passées dans les ateliers de restauration parisiens et versaillais, entre la Révolution et les années 1830, est difficilement quantifiable. Si notre corpus se limite à cent-cinquante notices, avancer le nombre de quatre cents marbres et bronzes nous apparaît vraisemblable.

Afin d'introduire le sujet de cette recherche, il nous avait paru important de questionner le métier de sculpteur et de remonter à la fin du XVII^e^ siècle. François Girardon n'était pas le premier sculpteur à restaurer des marbres antiques en France, et la mémoire de ses interventions en ce domaine était intacte à la fin du siècle suivant. Son héritage était considéré par les administrateurs du Musée Central, mais plusieurs des antiques de la collection de Louis XIV devaient subir ultérieurement de nouvelles interventions de réparation et de remontage dans les ateliers du Louvre.

Tout comme Girardon, Lambert Sigisbert Adam eut une riche carrière durant laquelle il s'attacha à restaurer certains antiques obtenus par legs du cardinal Melchior de Polignac. Publié en 1754, année de naissance de Lange, le recueil intitulé *Collection de sculptures grecques et romaines trouvées dans les ruines des palais de Néron et de Marius* est considéré comme l'un des premiers catalogues de vente. Les marbres ne trouvèrent pas preneurs, une des raisons étant les partis pris choisis par Adam qui ne résistèrent pas aux études postérieures des antiquaires.

Dans les premières années du XIX^e^ siècle, Antoine-Denis Chaudet et Pierre Cartellier ont eu chacun l'opportunité de répondre à des commandes de restauration de sculpture, bien que la pratique se soit professionnalisée et que chacun ait tracé sa propre carrière d'artiste.

À Paris, des sculpteurs tels Bernard Lange, Antonio Bonomi, Mariano Giosi, qui travailla dans le chantier du Musée Pio Clementino, Jean-Pierre Lorta, un certain Cogiola demeurant rue de Varennes en 1800 ou Jean-Baptiste de Beaumont se spécialisèrent dans la restauration des sculptures, et des sculptures antiques en particulier.

Au XVIII^e^ siècle, en Italie et dans une moindre mesure en Europe, le contexte économique et la forte demande des amateurs incite à l'évolution et à la plus grande spécialisation des restaurateurs. Cavaceppi et Winckelmann orienteront cette activité à un plus haut niveau d'exigence. Winckelmann était très attentif aux restaurations anciennes et considérait certaines réussites comme la *Rome* du Palais des Conservateurs pour laquelle le sculpteur du XVI^e^ siècle avait recréé l'*agitata passione* du complément, sans déroger à une *anima grande e posata* [1993]. À Rome, les élèves de l'Académie de France étaient sollicités pour réparer des plâtres d'étude eux-mêmes moulés sur des marbres antiques restaurés. De

[1993] Roma, Musei Capitolini, n° inv. S775. Eloisa Dodero er Claudio Parisi Presicce, *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Gangemi Editore, Roma, 2018, p. 261.

même, les travaux de copie des sculptures antiques reprenaient généralement des éléments modernes, et ces exercices révélaient des critiques émises, par les élèves et leurs maîtres, sur les restaurations passées et contemporaines des statues antiques.

Bernard Lange, qui demeura à Rome entre 1777 et 1792, travailla dans l'atelier d'Albacini et comme journalier à l'Académie avant d'ouvrir son propre atelier de sculpture. C'est durant ces années qu'il se familiarisa – dans une bien moindre mesure qu'Albacini – à la pratique lucrative de la restauration des sculptures et du commerce des œuvres d'art. Ne se vantait-il pas d'avoir constitué un cabinet qui contenait au moins un tableau d'Annibal Carrache[1994] ? Son retour forcé en France et son installation à Paris coïncidèrent avec le projet de créer une école de restauration des œuvres d'art dont la section de sculpture serait dirigée par lui. La création de cette école était révélatrice d'un moment décisif dans le rapport aux restaurations qu'avaient alors les savants et les conservateurs.

La sculpture est l'art qui s'insère avec le plus de facilité dans les jardins et les architectures. Après le départ des antiques de Marly et de Trianon, si les plus grandes œuvres entrèrent au Louvre, les *Muses* et *Sénateurs* anciennement installés dans les jardins furent positionnés dans le nouveau décor de la façade du château des Tuileries.

Dans un même temps, les architectes Percier et Fontaine décoraient la Salle des Maréchaux de cariatides modernes et fragmentaires copiées d'après l'antique. Tout au long du siècle, les moulages et reproductions deviendront des motifs d'ornements de nouveaux immeubles s'inspirant de maisons palladiennes.

Cette démarche était sans lien avec les exercices de restitution des monuments antiques que les élèves architectes de l'Académie avaient obligation de faire au cours de leur séjour romain, tout au long du XIX^{e} siècle.

Après un détour par l'architecture, dont la sculpture est un élément de décor, nous avons recherché des témoignages décrivant l'état des sculptures antiques des collections royales à la fin de l'Ancien Régime, dont les morceaux les plus précieux devaient entrer au Musée Central des arts. Demeurant à nouveau en extérieur, dans le jardin de l'Infante, celles-ci seraient installées au fur et à mesure de l'aménagement des salles du Louvre.

Deux états des sculptures, rédigés par Duprez en 1787 et Dejoux 1788, rendirent compte, avec beaucoup de précision, de l'ensemble des travaux à envisager pour remettre en état les statues de bronze, de marbre et de plomb des jardins de Versailles, Trianon et Marly.

[1994] Voir vol. II, Corpus, p. 530.

À la suite du transfert à Paris des sculptures considérées comme les plus précieuses, la question de leur installation dans les salles du Musée Central des arts, puis Musée Napoléon se posa. La chronologie de l'ouverture des salles, également liée aux arrivées des œuvres d'Italie puis d'Allemagne, détermine l'ordre des interventions des restaurateurs.

Le musée Pio-Clementino était sans conteste, le modèle pour les administrateurs du Musée Central. Durant les premières années de l'institution, les techniques de restauration et de consolidation des marbres ainsi que la totalité des outils provenaient d'Italie avant que les *transferts de technologie* ne permettent une autonomisation des pratiques. De même, les marbres de qualité statuaire étaient alors rares en France.

Dès l'annonce de l'arrivée à Paris du *Laocoon*, les administrateurs du Musée Central firent rechercher des marbres blancs de divers types, fins ou saccharoïdes, afin de permettre aux restaurateurs de compléter les antiques destinées à être exposées. Dans un tout autre contexte, à la fin de l'Empire, Jean-François Lorta travailla aux restaurations des sculptures selon les recommandations de Michel de Cubières, alors conservateur des monuments extérieurs du parc de Versailles.

Tout au long des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, l'influence de l'antiquaire, du savant et du conservateur va aller croissant au détriment du restaurateur, technicien du marbre. Dans un même mouvement, les archéologues privilégient l'étude des fragments authentiques délaissés de leurs compléments modernes.

Bien que des textes antérieurs existent, par exemple ceux d'Orfeo Boselli au XVII^{e} siècle, nous avons retenu comme début de notre étude la *Raccolta d'antiche statue de* Bartolomeo Cavacceppi dans laquelle l'auteur insistait sur le rôle du restaurateur comme très à même de déterminer l'identité de sculptures fragmentaires.

La génération suivante des savants romains sera dominée par les Visconti dont Chiara Piva a étudié les recherches érudites et analyses formelles, matérialisées par les restaurations de Giovanni Pierantoni. Après son immigration à Paris, Ennio Visconti reproduira à moindre échelle le chantier du musée Pio-Clementino avec la solide et constante collaboration du restaurateur Bernard Lange, que l'antiquaire questionnait sur l'état des sculptures et la nature des marbres.

Après le décés d'Ennio Visconti, malade des reins depuis 1816, Lange conserva sa fonction au Louvre sous la direction du comte Frédéric de Clarac. Le conservateur des antiques estimait le restaurateur et écoutait avec attention ses opinions, entre autre au sujet des marbres de la collection de Louis Fauvel achetés par le musée et bien sûr après la découverte de la *Vénus de Milo* et les nombreuses controverses portant sur la restitution de son attitude. La décision de

la montrer au public simplement réparée et remontée n'était pas une nouveauté dans l'Europe des années 1820. Bien que les marbres d'Égine aient été restaurés par Thorvaldsen, les reliefs du Parthénon étaient dans leur état *archéologique* au British Museum et Ennio Visconti avait très certainement lui-même imaginé une Salle des Fragments au Louvre. L'histoire de la présentation des restes antiques s'écrirait, à de rares exceptions, ainsi.

Qu'en serait-il des artistes au XIX^e^ siècle et comment l'étude des fragments les influencerait-elle ?

Dans les périodes antérieures, les reliquaires médiévaux contenaient des objets ou des fragments de corps d'un saint et figuraient eux-mêmes la partie de son corps. Andrea Mantegna intégra des restes antiques dans le décor de son *saint Sébastien* et c'est à la fin du Quattrocento à Florence que le fragment devint le support d'une reconstitution matérielle de l'antiquité et non plus seulement le support d'un rêve[1995]. Au Cinquecento se dessina le camp majoritaire des partisans de la restauration et de la reconstitution des sculptures alors que d'autres, tel Michel-Ange, découvraient la beauté singulière des fragments.

À Rome au XVIII^e^ siècle, les élèves sculpteurs de l'Académie travaillaient sur des plâtres anciennement complétés et émettaient des critiques vis-à-vis de quelques modèles.

Après la chute de l'Empire et jusqu'aux premières années du XX^e^ siècle, l'Académie des Beaux-Arts jugeait les envois des pensionnaires. Les restitutions d'architectures antiques étaient des épreuves obligatoires tout comme l'étaient, pour les élèves sculpteurs, les exercices de copie et de reconstitution des parties manquantes d'antiques.

Créer un atelier de restaurations de sculptures était souhaité par les premiers administrateurs du Musée Central des arts qui recueillaient des sculptures délabrées et dont l'état de dégradation ne pouvait convenir à une nation qui entendait être la seule à même de sauver les arts.

À l'iconoclasme enragé de 1792 et 1793 et ses barbares et vandales qui avaient détruits les chef-d'œuvre, était maintenant opposée, par la Convention, l'œuvre positive de la Révolution française, tant dans le domaine de la création que dans celui de la connaissance du passé[1996]. Le décret du 4 juillet 1793 ordonnait que les insignes de la royauté, sculptés et peints seraient effacés des œuvres conservées. Les *Louis XV* et *Marie Leczinski* de Guillaume Coustou

[1995] Paris, musée du Louvre, dernier quart du XV^e^ siècle, n° inv. RF 1766. Jean-René Gaborit, « *Michel-Ange entre fragment et inachevé* », in. Anne Pingeot (dir.), *Le corps en morceaux*, Paris Musée d'Orsay, Francfort Schirn Kunsthalle, 5 février 1990 au 26 août 1990, RMN, 1990, p. 89. Paris, musée du Louvre, Andrea Mantegna, saint Sébastien, vers 1481.

[1996] Édouard Pommier, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p.123.

seraient parmi les premières statues visées. Les fleurs de lys ornant les manteaux des souverains ne seraient resculptées dans la masse du marbre qu'en 1822. Lorta notait dans son mémoire que ces figures en partie mutilées avaient été dépouillées des attributs de la royauté et étaient représentées sous le costume de guerriers[1997].

Le 15 février 1794, la Convention demandait qu'un membre « se rende dans les différents ateliers de restauration et suspende tout travail jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné[1998] ». Le peintre autodidacte et député de la convention Gabriel Bouquier avait le premier – et dans la suite des griefs faits par David et Le Brun – demandé que les membres du Conservatoire des arts fassent surveiller les tableaux des grands maîtres. « Combien la négligence de ses prédécesseurs a été nuisible à cette collection[1999] ». Un concours, souhaité par Le Brun, serait ouvert afin de déterminer les peintres à même de restaurer les seules productions du génie[2000]. La restauration des statues, bas-reliefs et généralement de tout monument de sculpture devant également être mise au concours et les marbriers cessant tous leurs travaux de réparation. Non suivi d'effet, ce n'est qu'à l'arrivée de Mariano Giosi à Paris en 1798 que les réparations des sculptures reprirent.

L'arrivée des œuvres saisies en Italie à la suite des campagnes militaires françaises était une fantastique victoire d'image dont la mise en scène marqua Paris : les œuvres les plus célèbres entraient dans la patrie libératrice des arts[2001]. Le Musée Central des arts, rebaptisé Musée Napoléon, était appelé à devenir la vitrine des conquêtes de l'Europe. Du fait de sa triple mission d'être un musée universel requérant une conservation exceptionnelle des chefs-d'œuvre, de réparer les traces du vandalisme et de consolider les institutions en affermissant l'esprit public, il était impensable de montrer aux amateurs des œuvres mutilées et des sculptures morcelées ou délabrées dans les salles du Louvre[2002].

Est-ce donc pour cette raison que la Salle des Fragments souhaitée par Visconti ne se fit pas ?

Pour une raison politique et non scientifique ?

[1997] A. N. O^3 1437 Paris, le 10 janvier 1823 Proposition de paiement à Lorta : 1477, 57 francs. Mémoire de restauration pour le 4e trimestre 1822. Voir vol. III, Annexes.
[1998] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution Lettre signée L.S. du 26 Pluviôse, 15 février 1794. Voir vol. III, Annexes.
[1999] A. N. 2015 0044/25 Ancienne série Z2 Musées sous la Révolution. Lettre de Bouquier, membre du comité de Salut Public et Bonvoisin Président, Paris, 1794. Voir vol. III, Annexes.
[2000] Édouard Pommier, 1991, p.191-192.
[2001] Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Librairie du bicentenaire de la Révolution Française, Adam Biro, Paris, 1989, pp. 234-278
[2002] Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), 1989, p. 219.

Constamment pressés par le temps, Giosi, Lange, puis tous les employés de l'atelier du Louvre devaient sans cesse travailler pour que les sculptures paraissent sous leur meilleur jour et afin que l'accumulation de chefs-d'œuvre au Louvre transforme le palais en le plus beau musée de l'Univers.

L'excellence des techniques françaises de restauration en matière de peinture avait été un argument pour justifier la confiscation de tableaux en Europe. Politique sera aussi la restauration des sculptures, et ce spécifiquement en France.

À titre d'exemple – qui nécessiterait une étude en soi, tout comme les effacements des fleurs de lys, emblèmes royaux, puis des aigles impériaux – le visage du monarque, sur le grand bas-relief d'Antoine Coysevox placé dans le salon de la Guerre à Versailles et figurant *Louis XIV équestre, couronné par l'allégorie de la Victoire et foulant les ennemis terrassés*, avait été martelé après 1792.

En 1817, Bernard Lange redonna un visage au roi et rétablit les insignes du pouvoir des Bourbon[2003]. Versailles abandonné, sans toutefois redevenir un lieu de pouvoir, devait retrouver une partie de son lustre passé.

Par étapes, le XIX^e^ siècle serait consacré à cette tâche.

Comme nous l'avons vu, Denon et Visconti étaient partisans des restaurations d'antiques, le premier pour créer le Musée Napoléon et satisfaire le pouvoir, le second en tant que savant et philologue.

Giosi avait le soutien de Denon. Lange se trouvait dans une situation moins confortable et ne cachait pas à son ami Suau ce qu'il qualifiait d'injustices émises par un courtisan[2004].

Visconti et Lange travaillèrent en étroite collaboration jusqu'à la disparition du conservateur des antiques, du placement des sculptures à la désignation des marbres et aux choix des techniques de réparation.

Comment imaginer une si grande longévité du restaurateur si l'entente n'était pas bonne avec son commanditaire ? L'étude méticuleuse des papiers de Visconti conservés à la Bibliothèque nationale de France pourrait-elle relever mieux que nous ne l'avons fait, les liens existants entre le savant et son sculpteur ?

[2003] A. N. O^3 1221 « Mémoire signé Lange, Dufour, Rondelet Paris le 6 juin 1817. « Bâtiments de la Couronne, Château de Versailles. « Mémoire de restaurations par Lange, statuaire demeurant à Paris Fb. St Germain rue de l'abbaye n°15, a faites aux statues de la balustrade de la cour de marbre et dans d'autres parties du château […]. » Voir annexes.

[2004] Toulouse, musée Paul Dupuy, correspondance Lange-Suau, lettre n° inv. 676254. « Paris, 29 novembre 1810. »

A Toulouse, *l'Antonia Minor* de Chiragan fut restaurée au XIX[e] siècle par Griffoul-Dorval ou Beurné avant d'être insérée dans un médaillon, à l'image de ceux qui avaient été trouvés à Martres-Tolosane[2005].

Jean-Charles Balty, Daniel Cazes et Emmanuelle Rosso ont largement contribué aux recherches sur les découvertes qu'Alexandre du Mège avait rassemblées, et les restaurations qu'il avait commandées.

Il est intéressant de constater que dans les années 1820-1830, alors qu'un premier infléchissement du vœu général de montrer des sculptures complètes, Du Mège choisissait la voie *classique*, celle d'aligner des fragments restaurés et assemblés à des socles modernes, tout en osant des remontages tels qu'Alexandre Lenoir les pratiquait dans le Musée des Monuments français. En Italie, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, Giampietro Campana aura des vues similaires et fera réaliser des restaurations de vases, marbres et objets archéologiques dans des proportions infiniment supérieures[2006].

Lange, en contact avec les artistes et conservateurs de Toulouse conseilla-t-il Du Mège en plus des dons de sculptures antiques – provenant du Musée Royal et de sa propre collection – qu'il fit à la ville ?

Les sources utilisées dans notre recherche sont essentiellement issues d'archives, qu'il s'agisse de mémoires d'intervention des restaurateurs, de correspondances administratives et comptables, de catalogues, presse, critiques, dessins d'artistes ainsi que l'étude stylistique des œuvres toujours en place dans les collections. La convocation d'analyses scientifiques n'a pas été possible, mais répondrait à des questions de datation et d'atelier si, par exemple, le marbre utilisé était identifié par des examens pétrographiques ou si les *recettes* de stucs et ciments pouvaient être analysées.

Comme l'annonçait Jean Marcadé, « recomposition, restauration, restitution sont les trois étapes d'une démarche de bon sens, valable dans tous les domaines, qui conduit de la

[2005] François Queyrel, *Antonia Minor à Chiragan (Martres-Tolosane, Haute-Garonne)*, Revue archéologique de Narbonnaise, tome 25, 1992. pp. 69-81.

[2006] Salomon Reinach, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, Paris Ernest Leroux, 1905, p. 135. Gianpaolo Nadalini, « La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », in. *Journal des Savants*, 1998, no 2, p. 183-225. Gianpaolo Nadalini, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », in. *Histoire de l'art*, Paris, INHA, n° 21-22, mai 1993, pp. 47-58. Gianpaolo Nadalini, « La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIXe siècle », in. *Journal des Savants*, 1996, no 2, p. 419-463. Françoise Gauthier, Laurent Haumesser, Anna Trofimova (dir.), *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, Paris, Éd. Musée du Louvre-Liénart, 2018 (Catalogue de l'exposition éponyme au musée du Louvre, 7 novembre 2018 - 11 février 2019).

découverte du document de fouille, en général mutilé et incomplet, à sa connaissance objective et à son interprétation[2007]. »

La période actuelle aborde la restauration des sculptures selon des protocoles normés, et les restaurateurs ont plus que jamais une mission de conservation préventive, comme à Versailles où l'une de leurs actions vise à lutter contre l'érosion naturelle des pierres.

Ainsi, avant toute tentative de démontage, un constat d'état de l'œuvre doit être rédigé et c'est l'état de la sculpture et ses pathologies qui décideront des meilleurs protocoles et techniques de restauration à suivre.

Aujourd'hui comme dans les époques antérieures, le travail du restaurateur est essentiel pour la connaissance en histoire et en archéologie et la collaboration avec l'historien d'art, cruciale.

Les remontages sont généralement de deux types. Le premier est dit *archéologiques* avec les seuls fragments existants. Les joints peuvent être laissés ouverts pour comprendre les fractures anciennes et les empiècements réalisés au fil du temps. Le second remontage, *historique*, consiste à maintenir les compléments et les éventuelles modifications allégoriques. Un exemple est le remontage récent des bras du *Bonus Eventus*, faits au XIX^{e} siècle, dans l'atelier du Louvre.

Selon ce parti pris, les iconographies peuvent être conservées ou supprimées, tout comme des reconstructions sont possibles.

Le *Bonus Eventus* de la collection Richelieu aura ainsi été exposé dans les salles du Louvre avant la réintégration des bras créés par Lange sous la direction de Visconti.

Plus récemment, le *Faune Romain Mazarin* a été restauré selon ces principes, en Pologne, après 1960[2008].

Pour les bronzes, la reconstitution du groupé nommé *Cheval du Cap Artémision* ou *Jockey de l'Artémision* de 1972 conservé au Musée National d'Athènes, d'abord saluée, fut finalement considérée comme trop rigide[2009]. Le *Satyre* de Mazara del Vallo, trouvé en mars 1997 au large de la Sicile par 480 mètres de fond, restaurés et remontés par Paola Donati, de l'Istituto Centrale per il Restauro de Rome, aura été une fantastique source d'étude des grands bronzes antiques.

[2007] Jean Marcadé, « *Recomposition, restauration, restitution dans la sculpture antique* », in. *Revue Archéologique*, Paris, 1975, Nouvelle Série, Fasc. 1, 1975) pp. 149-154.

[2008] Voir vol. II, Corpus, p. 455. *Faune Grec Mazarin*. *Faune Romain Mazarin*, Paris, musée du Louvres, n° inv. Ma4876. Depuis 1960, en dépôt au Musée national de Varsovie, n° inv. MND 2210.

[2009] Sur le bronze, voir la synthèse : Sean Hemingway, *The Horse and Jockey from Artemision. A Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period*. Berkeley-Londres, The University of California Press, 2004, p. 222.

Si aujourd'hui marbres, terres, bronzes ou plâtres sont des matériaux connus et maitrisés par les restaurateurs, les approches techniques sont en perpétuelle évolution face aux enjeux que représentent les œuvres des artistes et plasticiens contemporains travaillant parfois avec des médiums fragiles et intrinsèquement dégradables. Les créations *non-fungible token* (N.F.T.) poseront encore d'autres problématiques. La multiplicité des matériels pousse déjà les restaurateurs à se spécialiser dans des segments ténus. Ceux-ci devront travailler aujourd'hui comme autrefois en très étroite collaborations avec les conservateurs de collections face aux défis du temps.

Bibliographie :

La bibliographie présente ici exclue les sources issues des fonds d'archive. Comme indiqué dans les notes de bas de page du présent volume, les sources issues des fonds d'archive sont partiellement ou intégralement reproduites dans le troisième volume, *Annexes* et sont classées selon leurs lieux de conservation.

Une table des côtes, en début de volume, permet de retrouver l'intégralité ou l'extrait de la source citée.

Sources imprimées :

ADAM Lambert-Sigisbert, *Collection de Sculptures Antiques Grecques, et Romaines Trouvées à Rome dans les ruines des Palais de Néron, et de Marius. Les Originaux de cette Collection de Marbre sont chez le S^r^. Adam l'ainé Sculpteur ordinaire du Roy […]*, se vend à Paris, Joullain, Marchand d'Estampes, Quay de la Mégisserie à l'enseigne de la Ville de Rome, 1755.

Anonyme, [PRUDHOMME Adèle], *Promenades aux jardins des Tuileries et du Luxembourg Promenades aux jardins des Tuileries et du Luxembourg, ouvrage orné de 84 gravures représentant les 168 statues et autres monuments qui décorent les palais des Tuileries et du Luxembourg, ou qui embellissent leurs jardins*, Paris, Nicolle, libraire, 1818, p. 125.

Anonyme, *La promenade aux Tuileries ou description historique de ce palais et des statues du jardin*, Paris, Peytieux libraires, 1827.

Anonyme, *Le guide du voyageur à Paris*, Paris, Gueffier, Libraire, An X-1802.

BAUDET Étienne et MELLAN Claude, *Statues et bustes antiques des maisons royales*, à Paris, de l'Imprimerie royale, 1679.

BINS de SAINT-VICTOR, Jacques Benjamin Maximilien BINS, comte de, *Musée des antiques dessiné et gravé par P. Bouillon, peintre ; avec des notices explicatives par J. B. de Saint-Victor*, Paris, imp. De P. Didot l'Aîné, 1810-1827, 3 vols, non paginé. [Nous avons consulté l'exemplaire de la bibliothèque Sainte Geneviève à Paris, grand in-folio, relié aux armes de Charles X].

BOUILLON Pierre, *Le Musée des Antiques dessiné et gravé par P. Bouillon, peintre, avec des notices explicatives de J. B. de Saint-Victor*, Paris, 1820, 3 vol., Paris, Didot, 1821, non paginé.

BRÉMOND Alphonse, *Annales du XIX^e^ siècle de la ville de Toulouse de 1800 à 1850*, Toulouse, Imprimerie J. Pradel et Blanc, 1865, p. 352

BRIENNE *Louis-Henri de, Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, Paris, édition de F. Barrière, Ponthieu et C^ie^, 1828, p. 446

BRIÈRE Léon de la, *Champollion inconnu : Lettres inédites*, Plon, Paris, 1897, p. 175.

CANTAREL-BESSON Yveline, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, Coll. Notes et documents des Musées de France n°24, Paris, RMN, 1992, p. 436.

CASATI Charles, « *Origine étrusque du lion de Saint-Marc (Venise) »*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, De Boccard, 35e année, n°4, 1891, pp. 261-262.

CAVACEPPI Bartolomeo, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculpture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, sculore romano*, Rome, 1768-1772, 3 vol.

CAYLUS Anne Claude, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Tome quatrième, Paris, Chez N. M. Tilliard, Libraire, quai des Augustins, 1761.

CHANTELOU Paul Fréart de, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Éd. de Milovan Stanic, Paris, Macula, 2001, p. 464.

CLARAC Frédéric de, *Description des Antiques du Musée Royal commencé par feu M. le Chr. Visconti ; continuée et augmentée de plusieurs tables par M. le Cte. de Clarac*, Paris, 1820, p. 467.

CLARAC Frédéric de, *Description du Musée Royal des Antiques du Louvre par M. le Cte. de Clarac*, Paris, 1830, 350 p.

CLARAC Frédéric de, *Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques ... tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine et terminée par l'iconographie française du Louvre et des Tuileries*, par le Cte. F. de Clarac, Paris, Imprimerie royale, 6 tomes de texte et 9 volumes ; 6 tomes de planches (1826-1841).

COCKERELL Charles Robert, *The temples of Jupiter Panhellenios at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia: to which is add a memoir of the systems of proportion employed in the original design of these structures*, London, ed. John Weale, 1860, p. 95.

DAVID Jules, *Le peintre Louis David, 1748–1825, souvenirs et documents inédits*, Paris, Bayard, 1880, p. 710

DELECLUZE Etienne-Jean Louis, *David, son école et son temps : souvenir*, préface et notes de Jean-Pierre Mouillesseaux, Paris, Macula, 1989, p. 516.

DENON, Dominique Vivant, *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799*, Londres, ed. Ch. Taylor, 1817, vol. 2.

DESAZARS DE MONTGAILLARD Marie-Louis, *Histoire de l'Académie des sciences de Toulouse. Le Musée, le Lycée, l'Athénée 1784-1807*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1908, p. 179.

DESAZARS DE MONTGAILLARD Marie-Louis, *Les artistes toulousains et l'art à Toulouse au XIX*e *siècle*, Toulouse, E.-H. Guitard, 1924-1926, p. 477.

DUMESNIL Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, t. III, Paris, éd. Veuve Jules Renouard, 1858, p. 394.

DUPUY Anne-Marie, Le MASNE de CHERMOT Isabelle, WILLIAMSON Elaine, *Vivant Denon, directeur des musées sur le Consulat et l'Empire, correspondance (1802–1815)*, Paris, RMN, Coll. Notes et documents des Musées de France, 1999, 2 Vol., p. 1468.

ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Observations sur la statue antique de femme, découverte dans l'île de Milo, en 1820, et déposée dans le musée royal de France*, in. *Histoire de la sculpture, Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de M. ÉMERIC-DAVID*, Paris, Mémoires de l'Institut national de France, éd. P. Lacroix, tome 12, 1839, pp. 309-316.

ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre ? Ouvrage couronné par l'Institut national, le 15 vendémiaire an IX*, Paris, Vve Nyon aîné, 1805, p. 544.

ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Sur les progrès de la sculpture française depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'en 1824*, Paris, 1834.

ESPERANDIEU Émile, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. II, Paris, 1908, n° 984, p. 61-82.

ESPERANDIEU Émile, *Renseignements inédits sur la collection du comte de Choiseul-Gouffier*, MSNAF 58, 1898, p. 161.

FABRÉGA-DUBERT Marie-Lou, *La collection Borghèse au musée du Louvre*, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions et Musée du Louvre, 2009, 2 vol, p. 1152

FELIBIEN André, *Statues et bustes de marbre antiques qui sont au Louvre et au Palais des Tuileries*, 1679.

FILHOL Antoine Michel, CARAFFE Armand Charles et LAVALLÉE Joseph, *Galerie du Musée Napoléon*, réd. Par J. Lavallée, publié par Filhol graveur, Paris, 1804-1828. 11 vol., *Galerie du Musée Napoléon*, Paris, Imp. Gillé Fils, An XII – 1804.

FONTAINE Pierre François Léonard, *Journal 1799-1853*, Paris, ENSB-A ; I. F. A ; S. H. A. F., Paris, 1987, 2T, p.1373.

FRÉART de CHANTELOU Paul, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, Gazette des beaux-arts, 1885, pp. 272.

FROEHNER Wilhelm, *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*, 1er volume, Paris, Ch. de Mourgues Frères, 1869, p. 520

GIRAUD Jean-Baptiste, *Appendice à l'ouvrage intitulé : Recherches sur l'art statuaire des Grecs ; ou Lettre de M. Giraud à M. Émeric-David*, Paris, 1805, p. 59.

GOETHE Johann, *Écrits sur l'art,* présentation de Tzvetan Todorov, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 342.

GOETHE Johann, *Voyage en Italie*, traduction de l'allemand par Jacques Porchat, traduction révisée, complétée et annotée par Jean Lacoste, Paris, Bartilla, coll. Omnia, 2012, p. 640.

GUÉRINET Armand, *Égypte, documents d'art égyptiens, d'après la description de l'Égypte, expédition de l'armée française sous Napoléon I^er^. Expédition des gîtes, dessins du baron Denon et le Musée Égyptien*, Paris, Guérinet, 1920, p. 132.

HÉRON de VILLEFOSSE Antoine, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris, Musées nationaux ; Librairies-Imprimeries Réunies, 1896, p. 267.

LANDON Charles-Paul et LEGRAND Jacques-Guillaume, *Description de Paris et de ses édifices : avec un précis historique et des observations sur le caractère de leur architecture, et sur les principaux objets d'art et de curiosité qu'ils renferment*, Paris, Treutel et Würtz, 1818, 2T. (1^er^ tome p. 288).

LANDON Charles-Paul, *Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture, gravure. Par le C. LANDON, Peintre, ancien Pensionnaire de la République, à l'École nationale des Beaux-Arts.* T. 1^er^, à Paris, Chez 1'auteur, au Louvre, Pavillon des Archives. Imprimerie Didot Jeune, an X, 1801.

LAURENT Henri, *Le Musée Royal publié par Henri Laurent, graveur du Cabinet du Roi*, 2 vol., Paris, 1816 et 1818.

LEGRAND Augustin, *Galeries des antiques, ou, Esquisses des statues, bustes et bas-reliefs fruit des conquêtes de l'Armée d'Italie*, Paris, Renouard,1803, 182 planches.

LENOIR Alexandre, *Description historique et chronologique des Monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français, par Alexandre Lenoir, conservateur de ce musée, suivie d'un traité historique de la peinture sur verre par le même auteur*, Paris, au musée,1796-1797, p. 240.

LENOIR Alexandre, *Dissertation, Recherches et Observations critiques sur […] la statue découverte à Milo*, Paris, Au bureau des Annales françaises des arts, 1822.

LENOIR Alexandre, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français : Première partie : papiers de M. Albert Lenoir, membre de l'Institut, et documents tirés des archives de l'Administration des Beaux-arts*, Paris, E. Plon-Nourrit, 1883, p. 477.

LENOIR Alexandre, *Musée des monumens français ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art ; ornée de gravures et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle, par Alexandre Lenoir*, Paris, Nepveu, 1800, vol. 1, p. 240.

LENOIR Alexandre, *Notice historique des monuments des arts réunis au dépôt national des monuments rue des Petits Augustins*, Paris, Cussac, an 4.

LENOIR Alexandre, *Notice historique des objets de sculpture et architecture réunis au dépôt provisoire national, rue des Petits Augustins*, Paris, 1792

MAFFEI Paolo Alessandro, *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce… da Domenico de Rossi*, Rome, 1704, p. 452.

MARIETTE Pierre-Jean, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. T. 1, ouvrage publié... par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, J.-B. Dumoulin, Paris, 1853-1862, p. 388.

MARIETTE Pierre, *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et les arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette*, Paris, 1775.

MARTINEZ Jean-Luc (dir.), *Les Antiques du musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris, RMN, 2004, p. 861.

Du MÈGE Alexandre, *Description du Musée des Antiques de Toulouse*, Toulouse, Imp. Jean-Matthieu Douladoure, 1835, n°218 p. 122

Du MÈGE Alexandre, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la ville de Toulouse*, Toulouse, Librairie Laurent Chapelle, 1846, vol. 4, p. 643.

Du MÈGE Alexandre, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le musée de Toulouse, par M. Alexandre Du Mège*, Toulouse, imprimerie de Jean-Matthieu Douladoure, 1828, p. 143.

Du MEGE Alexandre, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraire de la ville de Toulouse*, Toulouse, éd. L. Chapelle, 1844-1846, 4 vol.

MENGS Anton Rafael, *Œuvres de M. le Chevalier Antoine-Raphaël Mengs*. Traduit de l'italien par H. Jansen, Amsterdam-Paris, 1781.

MENGS Anton Rafael, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, ENSBA, Paris, 2016, p. 87

MILLIN Aubin Louis, *Description des statues des Tuileries, par A. L. MILLIN, conservateur du Muséum des Antiques à la Bibliothèque nationale, et Professeur national d'Histoire et d'Antiquités*, Paris, Fuchs, an 6-1798, p. 131.

MILLIN Aubin Louis, *Galerie mythologique : recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens : avec 190 planches gravées au trait, contenant près de 800 monuments antiques, tels que statues, bas-reliefs, pierres gravées, médailles, fresques et peintures de vases, dont plus de 50 sont inédits*, Paris, Soyer, 1811, 2 vol.

MILLIN Aubin-Louis, « *Extrais de trois lettres écrites par M. Fauvel […] Athènes, le 4 avril 1811 », Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, Paris, au Bureau du Magasin encyclopédique, chez Tourneisen fils, mars 1813, pp. 91-104

PAILLOT de MONTAMBERT Jacques, *Traité complet de la peinture*, Paris, Deflorenne, 1829, vol. 1, p. 626

PETIT-RADEL Louis, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, dessinés et gravés par Th. Piroli, avec une explication par J. G. Schweighaeuser (t. I) et M. Louis Petit-Radel (t. II, III et IV), Paris, 1804-1806, non paginé.

PIGANIOL de la FORCE, *Description historique de la ville de Paris et des Environs*, Paris, Libraires associés, 1765, p. 466.

PIGANIOL de la FORCE, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly […]*, à Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1701, p. 426.

POMMIER Édouard (éd.), *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, 1989, 146 p.

QUATREMÈRE de QUINCY Antoine, *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains...*, Paris, Ed. de Bure frères, 1815, p. 457.

QUATREMÈRE de QUINCY Antoine, *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du temple de Minerve à Athènes*. Par M. QUATREMÈRE DE QUINCY, Rome, 1818

QUATREMERE de QUINCY Antoine, *Notice sur Monsieur Canova, sa réputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur*, Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie III, juillet 1804.

QUATREMERE de QUINCY Antoine, *Recueil de dissertations sur différends sujets d'antiquité par M. Quatremère de Quincy...* Imprimerie Royale, Paris, De Bure frères, 1819, 424 p.

QUATREMÈRE de QUINCY Antoine, *Recueil de Notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut par M. Quatremère de Quincy*, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cartellier, sculpteur*. *Lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 13 octobre 1832*, Paris, Adrien Le Clère, 1834, p. 402-415

RACHOU Henri, *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse*, Toulouse, éd. Privat, 1912, n° 88, p. 53.

REGNAULT Jean-Baptiste, *Notice historique sur François Masson, par M. Renault* (sic), *Membre de l'Institut et de la Légion d'Honneur*, S.L.N.D.

REVER François, *Description de la statue fruste, en bronze doré, trouvée à Lillebonne, arrondissement du Havre, département de la Seine-Inférieure, suivie de l'analyse du métal, avec le dessin de la statue, et les tracés de quelques particularités relatives à la confection de cette antique, par M. F. Rever*, Évreux, Éditeur d'Ancelle fils, 1824, p. 47.

SALVAGE Jean Galber, *Anatomie du gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvements, des proportions et des caractères du corps humain*, Paris, Chez l'auteur, de l'imprimerie de Mame, 1812.

SAULNIER Sébastien Louis, *Notice sur la voyage de M. LELORRAIN en Égypte et observations sur le zodiaque circulaire de Dendera*h, Chez l'auteur, Paris, 1822, p. 92.

SAUVAL Henri, *Recherches et antiquités de la Ville de Paris*, Paris, chez Charles Moëtte et Jacques Chardon imprimeurs, 1724

VISCONTI Ennio Quirino et EMERIC-DAVID Toussaint Bernard, *Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la Collection nationale ; avec l'Explication des sujets, et des Discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure,* par S.-C. Croze-Magnan et continué par E.-Q. Visconti et T.-B. Émeric-David, Paris publié par Robillard-Peronville et Laurent, 1809, [t. 4 : Statues antiques.]

VISCONTI Ennio Quirino, *Catalogo dei Monumenti scritti del museo del signor Tommaso Jenkins*, Rome : Antonio Fulgoni, 1787.

VISCONTI Ennio Quirino, *Description des antiques du Musée royal, par le Chevalier Visconti*, Paris : Madame Hérissant Le Doux, 1817.

VISCONTI Ennio Quirino, *Description des antiques du Musée royal, commencée par feu M. le Ch.r Visconti, continuée et augmentée de plusieurs tables par M. le Cte de Clarac, conservateur des antiques dudit musée*. Paris, Madame Hérissant Le Doux, 1820.

VISCONTI Ennio Quirino, *Iconographie ancienne ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'Antiquité*, I, *Iconographie Grecque*. Paris : P. Didot l'Aîné, 1808 et 1811, 2 vol. [un vol. d'Atlas paru en 1811].

VISCONTI Ennio Quirino, *Iconographie ancienne ou Recueil des portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'Antiquité. Iconographie romaine, première partie, Hommes illustres*, I. Paris : P. Didot L'Aîné, 1817.

VISCONTI Ennio Quirino, *Il Museo Pio Clementino*. Rome : Ludovico Mirri, t. I et t. II Luigi et Giuseppe Mirri,t. IV ; Luigi Mirri, t. III et VI ; Gaspare Capparone, t. VII, 1782-1807.

VISCONTI Ennio Quirino, *Iscrizioni greche Triopee, ora Borghesiane, con versioni ed osservazioni*. Rome : Pagliarini, 1794.

VISCONTI Ennio Quirino, *Le Musée royal publié par Henri Laurent graveur du Cabinet du roi ou recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts. Dédié au Roi*. Paris : P. Didot l'Aîné, 1816 [auteur des notices des antiques].

VISCONTI Ennio Quirino, *Lettre du Chev. Antonio Canova et deux mémoires lus à l'Institut royal de France sur les ouvrages de sculpture dans la collection de Mylord comte d'Elgin par le Chev. E. Q. Visconti, membre de la classe des beaux-arts et de celle de l'histoire et de littérature ancienne. Auteur de l'Iconographie* Grecque, *Il Museo Pio-Clementino,* &&&. Londres, J. Murray, 1816.

VISCONTI Ennio Quirino, *Mémoires sur des ouvrages de sculpture du Parthénon, et de quelques édifices de l'acropole à Athènes, et sur une épigramme grecque en l'honneur des Athéniens morts devant Potidée,* Paris, Pierre Dufart Libraire, 1818, p. 152

VISCONTI Ennio Quirino, *Monumenti degli Scipioni pubblicati dal Cavaliere Francesco Piranesi Architetto Romano nell'anno 1785.*

VISCONTI Ennio Quirino, *Monumenti Gabini della Villa Pinciana*, Rome : Antonio Fulgoni, 1797.

VISCONTI Ennio Quirino, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la Galerie des antiques du musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, 1800.

VISCONTI Ennio Quirino, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des Antiques du Musée, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire An IX*, Paris, 1814

VISCONTI Ennio Quirino, *Opere Varie italiane e francesi… raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus*. Milan : Società Tip. de' Classici Italiani et Antonio Fortunato Stella e Figli, 1827-1831, vol 1 à 4.

VISCONTI Ennio Quirino, *Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins, et objets curieux, conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807 ; dont lexposition a eu lieu le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la bataille d'Iéna*. Paris : Dubray, Imprimeur du musée Napoléon, 1807

VISCONTI Ennio Quirino, *Supplément à la Notice des antiques du musée Napoléon, contenant l'indication des monuments exposés dans la Salle des Fleuves*. Paris : Imprimerie de L. P. Dubray, 1811.

VISCONTI Ennio Quirino, *Supplément à la Notice des antiques du musée Napoléon, contenant l'indication des monuments exposés dans la Salle des Fleuves, de Silène, du Gladiateur et des Muses*. Paris : Imprimerie de L. P. Dubray et Cie, 1815.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, édition établie par Daniela Gallo, Paris, Le livre de poche, La Pochothèque, 2005, p. 873

WINKELMANN Giovanni, *Storia delle Arti des disegno presso gli antichi di Giovanni Winkelmann tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea giureconsulto,* tomo secondo, in Roma, dalla stamperia Pagliarini, 1783.

Catalogues de vente :

État et Description des Statues tant Colossales que de grandeur naturelle, & de demie nature , Bustes grands et moyens, & demi-Bustes, Bas-Reliefs de différentes espèces, Urnes a Colonnes, Inscriptions, & autres Ouvrages antiques , tant Grecs que Romains trouvés à Rome ; assemblés, & apportés en France par feu M. le cardinal de Polignac. A Paris, de l'imprimerie de J. B. Coignard, Imprimeur du Roy, 1742.

CHEVALIER, J. L., JULLIOT Philippe-François, PIGNIER, Jean-Mauxe, *Catalogue des statues et groupes de marbre antique, figures de bronze, bustes sur leur gaine, vases & colonnes de marbre, & autres effets de curiosité appartenant à M. d'Orsay*. La vente se fera au comptant, le lundi douze septembre 1791, à quatre heures précises de relevée, & jours suivants, en son hôtel, rue de Varenne, faubourg Saint-Germain, 1791, Paris, de l'Imprimerie de Prault.

Catalogue de la belle collection de tableaux des écoles italiennes hollandaise et française connue sous le nom de la collection de Monsieur DUVAL, de Genève par Monsieur MEFFRE, Aîné, expert, 161 rue Montmartre, Paris. Vente les mardi 12 et mercredi 13 mai dans les salles de M. Philips 73 Bond Street, à Londres. Imp. Gustave Gratiot, Paris, 1846.

DUBOIS L.-J.-J., *Catalogue des objets d'art formant la collection de feu Monsieur le comte de Choiseul-Gouffier, pair de France et ministre d'État*, Paris, 1818

DUBOIS L.-J.-J., *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes, émaux et terres émaillées ; vitraux peints, etc., etc. qui composent l'une des collections d'objets d'art, formées par feu M. Léon Dufourny, ... Par L. J. J. Dubois*, Petit-Cuenot, Paris, 1819

DUBOIS L.-J.-J., *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V. Denon, ... Monuments antiques, historiques, modernes, ouvrages orientaux ; etc.* Par L.-J.-J. Dubois Par L. J. J. Dubois, impr. de H. Tilliard, Paris, 1826

DUBOIS L.-J.-J, *Description des antiques faisant partie des collections de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, impr. de Panckoucke, Paris, 1841.

Dictionnaires :

Annuaire statistique des artistes français, Paris, Guyot de Fère, 1836, 332p.

DAREMBERG Charles et SAGLIO Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes et en général à la vie publique et privée des anciens*, Paris, Hachette, 1904, p. 166

GABET Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXème siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris, Mme Vergé, 1834, p. 710.

SALIES, Pierre, *Dictionnaire des rues de Toulouse : voies publiques, quartiers, lieux-dits, enseignes, organisation urbaine*, Toulouse, Milan, 1989, 2 vol., 582p. et 592p.

THIEME & BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler bis zur gegenwart* [1937-1938], Leipzig, E.A. Seemann, 1999.

VILLAIN Jules, *La France moderne, grand dictionnaire généalogique, historique et biographique – Haute-Garonne et Ariège*, Marseille, Lafitte Reprints, 1982, 1024p.

Ouvrages et études :

AMELUNG Walther, *« L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère »*, Paris, Revue Archéologique, II, 1904, p. 325-347.

ANDREA Bernard et PIETRANGELI Carlo, *II Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan,* Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, p. 474.

ARATA Francesco Paolo, "*Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) «celebre ristauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino"*, Roma, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, L'Erma di Bretschneider, Vol. 99 (1998), p. 153-232

AUMAÎTRE Laure, MORISSEAU Céline, « *Graver l'Antique : Mellan, Baudet et la collection de Louis XIV (1668-1681) »*, in. *Histoire de l'Art*, Paris, n° 52, juin 2003, pp. 15-28.

BALTY Jean-Charles et CAZES Daniel, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I. *Les portraits Romain*, I.1, *Époque julio-claudienne***,** Toulouse, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, Éditions Odyssées, 2005, p. 209.

BALTY Jean-Charles, CAZES Daniel et ROSSO Emmanuelle, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane), I.2, Le siècle des Antonins*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, Éditions Odyssées, 2012, p 306.

BENOIT Fernand, *« Les antique de la collection Choiseul-Gouffier au musée de Marseille »*, *Provence historique*, 35, 1959, p. 1-23.

BESNIER Maurice, « *La Vénus de Milo et Dumont d'Urville »*, in. *Revue des Études Anciennes*. T. 10, 1908, n°3, p. 205-248.

BIOT Jean-Baptiste, « *Mémoire sur le zodiaque circulaire de Denderah »*. In. *Mémoires de l'Institut national de France*, tome 16, 2e partie, Paris, 1846, p. 1-101.

BLIN Maxime, *« Les empereurs romains de Versailles. Restitution du décor des façades grâce à l'Inventaire de 1722. »* In. *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°20, 2017, p. 55-74.

BLUMER Marie-Louise, *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie 1796-1797*, *Révolution française*, 1934, pp. 62-88.

BOISLISLE Arthur de, « *Les collections de sculptures du Cardinal de Richelieu* », in. *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, tome XLII, Paris, 1881, p. 60.

BOISSET Olivier, *« Les antiques du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855) : Une introduction »*, in. PRETI-HAMARD Monica et SÉNÉCHAL Philippe (dir.) *Collection et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR, 2005, p. 187-206.

BONNAFFE Edmond, *Recherches sur les collections des Richelieu*, Paris, Plon, 1883, p. 153.

BONNIN-FLINT Brigitte, « *Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813)* », in. Toulouse, *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, T. 106, n°205, 1994, pp. 73-78.

BOQUIEN Marie-Laure, *« Bernard Lange et la restauration des antiques au Louvre dans la première moitié du XIX^e s. »*, Paris, *Techné*, C2RMF, n°38, 2013, p. 41-46.

BORDES Philippe et MICHEL Régis (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Librairie du bicentenaire de la Révolution Française, Adam Biro, 1989, p. 351.

BOUDON-MACHUEL Marion et SARTRE Fabienne, *"« Le combat n'est point douteux, voici un bloc qui s'offre à vous servir »"* , in. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles.*[en ligne].

BOUDON-MACHUEL Marion, *François du Quesnoy (1597-1643)*, Paris, Arthéna, 2005, p. 407.

BOURGEOIS Brigitte et DENOYELLE Martine (dir.), *L'Europe du vase antique, collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Rennes, PUR, 2013, p. 360

BOURGEOIS Brigitte, "« *Secure for Eternity » Assembly Techniques for Large Statuary in the Sixteenth to Nineteenth Century"*, in. GROSSMAN J. B., PODANY J., TRUE M., *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Getty Museum, 2001, p.152.

BOURGEOIS Brigitte, *"« Un peuple d'ombres ». Quatremère de Quincy et les couleurs de l'antique, au Louvre, vers 1800"*, in. *La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée (XVIIIe-XIXe siècles)*, TECHNE, Paris, n°27-28, 2008, pp. 159-166.

BOURGEOIS Brigitte, *"Fragments of a Revolution. The Laokoon in Paris (1798-1815)"*, in. William Tronzo, *The Fragment, an incomplete story*, Getty Research Institute, Los Angeles, Getty, 2009, pp. 51-82.

BOURGEOIS Brigitte, *« À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre, méthodologie de l'intervention et résultats* », in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, n°1, 1997, p. 148.

BOURGEOIS Brigitte, « *La Vénus d'Arles, ou les métamorphoses d'un marbre antique* », in. *Restauration, dé-restauration, re-restauration, Conservation Restauration des biens culturels*, Congrès ARAAFU, 5, 6 et 7 octobre 1995, Paris, ARAAFU, p. 125-138.

BOYER Ferdinand, « *La collection d'antiques du Comte d'Orsay à la veille de la Révolution* », In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97e année, n°4, 1953, p. 439-443

BRESC-BAUTIER Geneviève, *« L'importation du marbre de Carrare à la cour de Louis XIV»*, in. Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, 2012 [Online]

BRESC-BAUTIER Geneviève, *La sculpture des jardins de Marly*, Paris, Louvre édition, Mare et Marin, 2019, p. 480

BRESC-BAUTIER Geneviève, PINGEOT Anne et LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, RMN, 1982, 2 Vol, 216 et 474p.

BRUAND Yves, « *La restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621-1632)* », in. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, École Française de Rome, LXVIII, 1956, n°68, pp. 397-418.

BRUNN Henri, *Description de la Glyptothèque fondée par le Roi Louis Ier à Munich*, Munich, éd. Théodore Ackermann, 1879, 269 p.

BURANELLI Francisco (dir.) *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Collana di Studi e Documentazione, Roma, Musei Vaticani, De Luca Editori d'Arte Città del Vaticano, 2004, p. 356.

BURLOT Delphine, *« Peintures romaines antiques, restauration et falsification »*, CeROArt [En ligne], HS | 2013, mis en ligne le 09 février 2013.

CAILLEUX Jean, *"Aspects of Neo-Classicism in France"*, in. *The Burlington Magazine*, Vol. 115, N°840, 1973, pp. I-XII.

CARMINATI Pauline, « *Du colportage au musée du Louvre. Les mouleurs italiens en France au tournant du XIXe siècle* », in. *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, n° 32, 2018, pp. 113-124.

CAZES Daniel, « *Alexandre Du Mège et le musée des Antiques de Toulouse* », in. BRESC-BAUTIER Geneviève et CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, *L'invention du patrimoine : le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris, Hazan, 2016, p.265-277.

CAZES Daniel, « *I marmi colorati della Roma impériale, Rome : marchés de Trajan* », 2002-2003, Marsilio, Venise, 2002, n°25, p. 327-328.

CHARBONNEAUX Jean, *La sculpture grecque archaïque*, coll. imago mundi, Saint-Pierre-de-Salerne, éd. Gérard Monfort, 1988, p. 107

CHARBONNEAUX Jean, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1963, p. 292.

CHARBONNEAUX Jean, « *Les sculptures antiques du musée des Offices* », Paris, Journal des savants, 1960, p. 79-84.
CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'état et les artistes De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999**, p. 270**

COHEN Jean-Louis (dir.), *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne : actes du colloque tenu à Paris au musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999*, Paris, Musée des monuments français, Cité de l'architecture et du patrimoine, Centre des monuments nationaux, éd. du patrimoine Collection Idées et débats, 2001, 159 p.

COOKE Lester, "*The Documents Relating to the Fountain of Trevi"*, London, The Art Bulletin, Vol. 38, N°3, 1956, pp. 149-173

COURAJOD Louis, *Alexandre Lenoir son journal et le Musée des monuments français*, Paris, Honoré Champion, 1878, vol.1, pp. 270.

COURAJOD Louis, « *Le groupe en cire de Pierre-François-Grégoire Giraud* », in. *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1891, II, pp. 307-317.

COURAL Natalie et GERIN-PIERRE Claire, « *La restauration du carton de l'École d'Athènes de Raphaël en 1797 et la politique de conservation de l'administration du Louvre* », Paris Techné, 2008, *C2RMN*, pp. 113-118.

DENT WEIL Phoebe, "*Contributions toward a History of Sculpture Techniques : 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture"*, in. *Studies in Conservation*, Vol. 12:3, Abingdon, Taylor & Francis, Ltd., 1967. pp. 81-101.

DESMAS Anne-Lise, « *L'atelier des sculptures du palais Mancini* », in. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, de BAYARD Marc, BECK SAIELLO et GOBET Aude (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016, p. 255-271.

DESMAS Anne-Lise, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*, Rome, EFR, (Coll. de l'École française de Rome), 2012, p. 471
.
DESMAS Anne-Lise, « *Pierre de L'Estache (1688 ca.-1774) : un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux* », in. *Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Rome, EFR, 1, 2002, pp. 105-148.

DIETRICHSON Lorentz, *Antinoos eine kunstarchäologishe untersuchung*, Christiana, 1884, p. 424.

DILIBERTO Manuela, « *La restauration des frontons Eginètes. Restauration thorvaldsenienne ou restauration néoclassique ? »*, in. *Histoire de l'Art*, Paris, 2011, n°68, p.33-44.

DOSTERT Astrid, *« La description historique des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour : une collection « romaine » sous le regard de l'érudition française »*, Paris, Journal des savants, 2001, p. 93-152.

DUSSAUD René, « *Artémis chasseresse marbre du Louvre dit « Diane à la biche » »*, Paris, Revue Archéologique, 1896, 3e série, T. XXVIII, pp. 60-67.
ÉTIENNE Claire, « *Un dépôt révolutionnaire : des statues de Marly à Bolbec »*, In Situ, 1, 2001, p.11. http://insitu.revues.org/1055 ; DOI : 10.4000/insitu.1055

ÉTIENNE Noémie, *La restauration des peintures à Paris (1750–1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, PUR, coll. Art et société, Rennes, 2011, p. 354.

FARNELL Lewis Richard, "*Diane de Versailles"*, in. *The Journal of Hellenic studies*, London, Macmillan, 1885, VI, p. 128.

FAVIER Suzanne, « *À propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la Diane à la biche »*, in. *Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, 1970, n°2, pp. 71-77.

FAY Biri, *The Louvre Sphinx and the Royal Sculpture from the reign of Amenemhat II*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 197.

FENDT Astrid, "*Parthenon und Ägineten : Fälschungen und Nachahmungen berühmter Antiken"*, in. ZIMMER Kathrin Barbara (dir.) *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung* – Umgang mit Antike(n) Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen, 2014 (Rahden 2015) p. 65-78.

FENDT Astrid, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2012, 3 vol, p. 1446.

FENDT Astrid, « *La non-restauration des statues antiques berlinoises à Paris »*, in. *La restauration des œuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux*, CeROArt Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art,[En ligne], 2012.

FONKENELL Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Paris, Éditions Honoré Clair, 2010, p. 223

FORMIGE Jules, « *Note sur la Vénus d'Arles »*, *in. Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris*, 55e année, n° 8, pp. 658-664.

FOUCART Bruno, *Deux siècles précurseurs*, Paris, éd. Norma, 2015, p. 768.

FURTWÄNGLER Adolf, *Aegina, Das Heiligtum des Aphaia*, Munich, Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1906, 2 vol. p. 533.

GALLO Daniela, "*Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tre Settecento e Ottocento"*, in. KRAGELUND Patrick Kragelund et NYKJAER Mogens (dir.) *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso il mito*, Rome, ed. L'Erma Di Bretschneider, 1991, p. 240

GALLO Daniela, « *Ulisse Aldrovandi, Le statue di Roma e i marmi romani »*, in. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, T. 104, n°2, Rome, 1992. pp. 479-490.

GALLO Daniela, "L'*Ideologia Impreiale e l' « Iconographie ancienne » di Ennio Quirino Visconti"*, in. *Ideologie e patrimonio storico culturale nell'età Rivoluzionaria e Napoleonica*, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma, 2000 pp. 54-77.

GALLO Daniela (dir.), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon.* Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999, sous la direction scientifique de Daniela GALLO, Paris, RMN, 2001, 2 vol.

GALLO Daniela, « *Pouvoirs de l'antique* », in. BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004, pp. 317-329.

GALLO Daniela, *Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 93.

GALLO Daniela, « *Pour une Histoire des antiquaires romains au XVIII^e siècle* », in. *Naples, Rome, Florence, une Histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, BOUTIER Jean, MARIN Brigitte, ROMANO Antonella (dir.), Rome, École Française de Rome, 2005, pp. 257-275.

GALLO Daniela, *"The galerie des Antiques of the Musée Napoléon : a new proposal for the perception of ancient sculpture ?"* in. *Napoleon's Legacy. The Development of National Museums in Europe, c. 1794-1830*, BERGVELT Ellinoor (dir.), éd. E. van Wezel, Berlin, 2009, p. 111-123.

GALLO Daniela (dir.), *Stendhal Historien de l'art*, actes du colloque, Grenoble, 3 - 5 juin 2010 organisé par le LARHRA, Laboratoire de Recherche Historique en Rhône-Alpes et le Musée de Grenoble, Paris, PUR, Collection Art & société, Rennes, 2012, 233 p.

GALLO Daniela, *"A pagan display ? The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino"*, in. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n°22, Campinas, 2014, p. 21-36.

GALLO Daniela, *"In the Shadow of a Star career strategies of sculptors in Rome in the age of Canova (c. 1780-1820)"*, in. MACSOTAY Tomas (dir.), *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Londres et New York, Routledge, 2017, p. 274.

GALLO Daniela, « *La ricezione di Winckelmann in Francia* », in. Ortwin Dally, Maria Gazzetti et Arnold Nesselrath (dir.) *Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) ein europäisches Rezeptionsphänomen / fenomeno europeo della ricezione*, Rome, Akten des Vorlesungszyklus Rom 2017/2018, 2020, pp 49-64.

GALLO Luigi, *« Gli artisti dell'Académie royale de Toulouse e Roma (1775-1785) »*, in. BAYARD Marc, BECK SAIELLO et GOBET Aude (dir.), *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, , Rennes, PUR, coll. Art et Société, 2016, pp. 375-387.

GARGIANI Roberto (dir.) *L'architrave le plancher la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, p. 909.

GASPARRI Carlo, *« Die Skulpturen der Sammlung Albani in der Zeit Napoleons »*, in. GASPARRI Carlo (dir.), *Forschungen zur Villa Albani*, Berlin, Frankfureter forschungen zur kunst, 1982, p. 381-435

GASPARRI Carlo, « *Die Skulpturen des Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und des Restauration* », in. BECK Herbert et BOL Peter, *Forschungen zur Villa Albani*, Berlin, 1982, p. 506.

GASPARRI Carlo, *Le sculture Farnese*, Verona, Electa, 2010, p. 368.
GASPARRO Domingo et MORET Jean-Marc, « *Le Diomède Richelieu et le Diomède Albani, survie et rencontre de deux statues antiques* », *Revue archéologique*, Paris, PUF, 1999/2, p. 227-281.

GILBERT Charles-Picard, *« Sur la composition et la date des trophées de Saint-Bertrand-de-Comminges (Lugdunum Convenarum), »* In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 86e année, N. 1, 1942. pp. 8-17.

GIOMETTI Cristiano, "*Per accompagnare l'antico The restoration of ancient sculpture in early eighteenth-century Rome"*, in. *Journal of the History of Collections*, Oxford, June 3, 2009 pp. 1-12.

GRAN-AYMERICH Ève, *Les chercheurs de passé 1798-1945, aux sources de l'archéologie*, Paris, CNRS édition, 2007, p. 1271.

GROSSMAN Janet Burnett, PODANY Jerry, TRUE Marion, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Papers delivered as a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, 274 p.

HAMIAUX Marianne, « *La Victoire de Samothrace en restauration : gros plan sur la cuvette d'encastrement* », in. *Revue archéologique*, Paris, PUR, 2014/2 (n° 58), pp. 297-302.

HAMIAUX Marianne, « *Le type statuaire de la Vénus de Milo* », in. *Revue archéologique*, Paris, PUR, 2017/1 (n° 63), p. 65-84.

HAMIAUX Marianne, « *Ce que faisait l'Amour Ma 235 du Musée du Louvre* », in. *Revue archéologique*, Paris, PUR, 2002/2 (n° 34), pp. 255-268.

HAMIAUX Marianne, *Les sculptures grecques*, éd. Musée du Louvre, Paris, 1998, 2 vol., p. 336

HASKELL Francis et PENNY Nicholas, *Pour l'Amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européenne, 1500-1900*, Paris, Hachette, 1988, pp. 415.

HAZLITT William, *On the Elgin Marbles*, Paris, Hesperus Press Ltd, 2008, p. 75.

HEMINGWAY Sean, "*The Horse and Jockey from Artemision. A Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period"*, Berkeley-Londres, The University of California Press, 2004, p.222.

HERES Huberta et HERES Gerald, "*Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Zur Geschichte einer Statuengruppe"*, in. *Forschungen und Berichte*, Bd. 20, 150 Jahre Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1980, pp. 105-146.

HERON De VILLEFOSSE Antoine, « *Un Moulage ancien de la Vénus d'Arles* » , in. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXI, Paris, éd. rue de Montador, 1912, pp. 11-96.

HERSANT Yves, « *La main gauche d'Aphrodite* », in. *Critique*, 1/2009 (n° 740-741), p. 94-105. [en ligne].
HESS Jacob, « *Notes sur le sculpteur François Duquesnoy* », in. *La revue de l'art Ancien et Moderne*, t. LXIX, Paris, éd. rue de Montador, 1936, pp. 26-27

HOFFMANN Philippe et RINUY Paul-Louis (éd.) *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, p.261.

HONOUR Hugh, « *Canova's Studio Practice-I : The Early Years* », in. *The Burlington Magazine*, Vol. 114, n°. 828, Mar. 1972, pp. 146-159.

HONOUR Hugh, « *Canova's Studio Practice II : 1792-1822* », in. *The Burlington Magazine*, Vol. 114, n°. 829, Apr. 1972, pp. 214-229.

HOWARD Seymour, *« Some Eighteenth-Century "Restored" Boxers»*, in. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 56, Londres, 1993, pp. 238-255

HOWARD Seymour, "*Ancient Busts and the Cavaceppi and Albacini Casts"*, Journal of the History of Collections, London, 1991, pp 199-217.

HOWARD Seymour, "*Boy on a Dolphin : Nollekens and Cavaceppi"*, in. The Art Bulletin, Vol. 46, N° 2, Juin 1964, p. 181.

HUBERT Gérard, *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris, de Boccard,1964, p.197.

HUGHES Jessica, "*The myth of return : restoration as reception in eighteenth-century Rome"*, in. *Classical Receptions Journal*, Oxford, Oxford University Press, Vol 3. Iss. 1, 2011, p. 1-28.

JOARNES Bjarne, *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Roma, Edizione De Luca, 1997, p. 263.

JOHNS Christopher, *Canova and the Politics of Patronage in Revolutionnary and Napoleonic Europe*, Los Angeles, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, 288p.

JULIEN Pascal (dir.), *Marbres couronnés*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence-Aix-Marseille Université et Centre de recherche du château de Versailles, 2013, p. 345.

De KERSAUSON Kate, *Catalogue des portraits romains*, Paris, RMN, 1986 et 1996, 2 vol., p. 286 et 582.

KISTLER Erich, "*Thorvaldsens Ägineten im Innsbrucker Zentrum für Alte Kulturen – Kultureller Abfall oder Wegweiser in die Zukunft ?"*, in. *Altertum und Gegenwart* – 125 Jahre Alte Geschichte in Innsbruck, Wiesbaden, 2011, pp. 55-64

KNELL Heiner et KRUKT Hanno-Walter, *"Re-opening of the Munich Glyptothek"*, in. *The Burlington Magazine*, Londres, 1972, n°831, vol. CXIV, p.431-436.

KOUSSER Rachel, "*Creating the Past: The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece"*, in. *American Journal of Archaeology*, Vol. 109, n°2, Ann Arbor, 2005, pp. 227-250

KUNZE Max, "*Von der Restauration des Antiquen" Eine unvollendete Schrift Winckelmannns"*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1996, p. 95.

KUNZE Max, "*Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom"* in. *Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt", eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft in Wöriitz, Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mainz, 1998, p. 108.

LAPALUS Étienne, *Le fronton sculpté en Grèce, des origines à la fin du IV^e^ siècle. Étude sur les origines, l'Évolution, la technique et les thèmes du décor tympanal*, Paris, Éditions E. de Brocard, 1968, p. 487.

LAPPARENT Anne-Marie de, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, CTHS, 2013, p. 576

LARSSON Lars Olaf, *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung*, Stockholm, Konsthistorisk Tidsskrift, 1969, no. 1.

LAUGIER Ludovic, *« Marbres d'Asie Mineure dans les collections grecques du Louvre : résultat des analyses récentes. »* In. *La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure. Synthèse et recherches récentes*, Colloque international de Besançon - 9 et 10 octobre 2014, Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, Besançon, 2015, pp. 251-260.

LAURENS Annie-France et POMIAN Krzysztof (éd.), *L'anticomanie. La collection d'antiquité aux 18^e^ et 19^e^ siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 351.

LAUWICK Béatrice, CABILLIC Isabelle, GERIN-PIERRE Claire, « *Les concours de restaurateurs de peinture au Louvre »*, Techne, Paris, C2RMF, 2008, pp. 105-111

LENIAUD Jean-Michel (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts 1811-1815*, Paris, Mémoires et documents de l'École des Chartes, n°61, 2001, p. 564

LENORMAND-ROMAIN Antoinette, « *Au cœur de la formation artistique. La galerie de moulage de l'Académie de France à Rome à la lumière des archives comptables (1804-1914) »*, in. *Studiolo, revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, pp. 245-269.

MACSOTAY Tomas (ed.), *Rome, Travel and the sculpture capital, c. 1770-1825*, Abingdon and New-York, Routledge, 2017, p. 296.

MACSOTAY Tomas, *The profession of sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Oxford University studies in the Enlightenment, 2014, p. 360.

MAGNIEN Aline, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, 470 p.
MARAL Alexandre, « *L' « Estat présant des figures » (1686), première description des sculptures des jardins de Versailles après l'installation de la cour : un document inédit* », in. Fabien Oppermann (dir.) *Versailles, de la résidence au musée Espaces, usages, institutions XVIIe-XXe siècle, Études et documents réunis par Fabien Oppermann*, Paris, Bibliothèque de l'École des chartes. 2012, tome 170, pp. 59-102.

MARAL Alexandre, « *La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture* », In. *Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles*, Versailles, n°16, 2013, pp. 129-142.

MARAL Alexandre, « *Le peintre Joseph-Siffrein Duplessis, ou l'apprenti restaurateur des sculptures des jardins de Versailles* », in. *Techne*, Paris, 2008, n°27-28, pp. 169-173

MARAL Alexandre, *Girardon, le sculpteur de Louis XIV*, Paris, Arthéna et Musée de Versailles, 2015, 584 p.

MARAL Alexandre, *Le Versailles de Louis XIV, Un palais pour la sculpture*, Dijon, Éditions Faton, 2013, p. 338.

MARCADE Jean et PINATEL Christiane, *« Les avatars de la plaque des Ergastines du Louvre au XIX^e siècle »*, in. BERGER Ernst (dir.) *Parthenon–Kongress Basel*, Mayence, 1984, I, p. 338-342, et II, p. 455-457.

MARCADE Jean, « *Recomposition, restauration, restitution dans la sculpture antique* », in. *Revue Archéologique*, Paris, PUR, 1975, Nouvelle Série, Fasc. 1, pp. 149-154.

MARCADE Jean, QUEYREL François, « *Le gaulois blessé de Délos reconsidéré* », in. Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, Paris, T. 82, 2003, pp. 5-97.

MAROTEAUX Vincent, « *De Versailles à Marly. Le plomb dans le décor sculpté des jardins* », *in. Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles*, Versailles, n°12, 2009. pp. 135-150.

MARTINEZ Jean-Luc (dir.), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Paris, Fayard-Louvre éditions, 2004, p. 239

MESPLÉ Paul, « *Notes et documents sur le sculpteur Bernard Lange* », Toulouse, Éditions de l'Auta 7 rue du May, 1960, p. 16.

MESPLE Paul, « *L'amitié bénéfique pour les artistes toulousains du peintres Jean Suau et du sculpteur Bernard Lange, restaurateur de la Vénus de Milo* », in. *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres*, Toulouse, 1968, p.115-123.

MESPLE Paul, « *David et ses élèves toulousains* », in. *Les arts à l'époque napoléonienne*, Paris, Archives de l'art français, nouvelle période, tome 24, F. de Nobele, 1969, p.91-102.

MESPLE Paul, « *Une satire toulousaine du peintre Jean Suau* », in. *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres*,13^ème série, tome IX, Toulouse, Vve R. Lion, 1969, p. 83-97.

MESURET Robert, *Bicentenaire de l'Académie des arts et de l'École des beaux-arts, 1750-1950*, Toulouse, Imprimerie Régionale, 1950, p. 84.

MESURET Robert, *« Un professeur d'Ingres : Jean Suau, dessinateur d'histoire naturelle »*, Paris, Archives de l'art français, Nouvelle période, t. 22, 1959, pp. 280-286.

MESURET Robert, *Inventaire général des dessins des musées de province*, Toulouse, Musée Paul Dupuy : dessins antérieurs à 1830, Paris, 1958, T. II, non paginé.

MESURET Robert, *Les cabinets des académies et musées municipaux d'art et d'histoire de 1564 à 1914*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1968, p. 129.

MESURET Robert, *Les expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972, p. 650.

MEYER Susanne Adina et PIVA Chiara, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini Editore, 2011, p. 159.

MÉZIN Gonzague, « *Chez Quentin Craufurd en 1819, le goût d'un gentleman espion »*, in. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, Paris, 2010, p. 335-361.

MICHEL Patrick, *Mazarin, prince des collectionneurs (1602-1661)*, Paris, RMN, Notes et Documents des musées de France, n°34, 1999, p. 665

MICHON Étienne, « *Les fragments du Parthénon conservés au Louvre »*, in. *Revue Archéologique*, Paris, PUF, 1894, I, p. 73-83

MICHON Étienne, « *La Vénus de Milo. Son arrivée et son exposition au Louvre »*, in. *Revue des études Grecques*, Paris, T. 13, fascicule 53-54,1900. p. 302-370.

MICHON Étienne, « *La Vénus de Milo »*. in. *Revue des études Grecques*, Paris, École française d'Athènes, T. 15, fascicule 62-63, 1902. pp. 11-31

MICHON Étienne, « *Les Marbres antiques de Délos conservés au Musée du Louvre »*, in. *Bulletin de correspondance hellénique*, Paris, École française d'Athènes, Vol 35, 1911, pp. 288-349

MICHON Étienne, « *Les sculptures d'Égine et de Phigalie. Les projets d'acquisition du musée Napoléon en 1811- 1813 »*, in. Revue des études Grecques, École française d'Athènes T. 25, fascicule 112, 1912, p. 158-208.

MICHON Étienne, « *Les sculptures d'Égine et de Phigalie. Les projets d'acquisition du musée Napoléon en 1811- 1813 (suite et fin) »*, in. *Revue des Études Grecques*, Paris, École française d'Athènes, T. 25, fascicule 115, 1912, p. 401-426

MICHON Étienne, « *La Vénus d'Arles et sa restauration par Girardon »*, in. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, Paris, T. 21*, 1913, p. 13-45.

MICHON Étienne, *Catalogue sommaire des marbres antiques, édition revue et corrigée de l'éd. de 1896*, Paris, Gaston Braun, 1922, p. 272.

MICHON Étienne, « *La tête dite "de Laborde" provenant des frontons du Parthénon et acquise par le Musée du Louvre »*, in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 72e année, N. 1, 1928. p. 32-33

MICHON Étienne, « *Observations sur l'acquisition de la collection Borghèse par Napoléon »*, in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 81e année, n° 5, 1937. p. 390

MIRZOEFF Nicholas, *"Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93"*, in. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Vol. 31, No. 2, Questions of Gender (Winter, 1997/1998), p. 153-174**.**

MONTÈGRE Gilles, « *L'expertise artistique entre science et politique. Échanges et controverses autour de l'origine des marbres antiques entre Rome et Paris (1773- 1818) »*, in. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, Paris, Belin, 2006, pp.28-49.

MONTÈGRE Gilles, *La Rome des Français au temps des Lumières : Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe 1769-1791*, Rome, École Française de Rome, janvier 2011, n° 435, p. 624.

MONTEMBAULT Marine et SCHLODER John, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, Musée du Louvre édition, 1988, p. 306

NADALINI Gianpaolo, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », in. *Histoire de l'art*, Paris, INHA, n° 21-22, mai 1993, pp. 47-58.

NADALINI Gianpaolo, *« La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIXe siècle »*, in. *Journal des Savants*, 1996, no 2, p. 419-463.

NADALINI Gianpaolo, *« La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) »*, in. *Journal des Savants*, 1998, no 2, p. 183-225.

NOLHAC Pierre de, *Histoire du château de Versailles*, Paris, Émile-Paul Frères éditeurs, 1918, p. 220.

OHLY Dieter, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina, Ein Katalog der Glyptothek*, Munich, C. H. Beck, 1976, II, suppl. F.

PACETTI Vincenzo, *Roma (1771-1819) I Giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio, Biroli Stefanelli*, Napoli, Naus Editoria, 2011, p. 471.

PANZANELLI Roberta, SCHMIDT Eike, LAPATIN Kenneth, *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum and the Getty Research Institute, 2008, p. 186.

PASQUIER Alain, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris Édition de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 53.

PASQUIER Alain et BOURGEOIS Brigitte, *Le gladiateur Borghèse et sa restauration*, Paris, 1997, p. 24.

PASQUIER Alain, « *À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre* » in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 141e année, n°1, 1997. p. 129-143.

PASQUIER Alain, « *Le Gladiateur Borghese ou la gloire d'un soldat inconnu* », in. *D'après l'antique*, Paris, RMN, 2000, pp. 276-277

PASQUIER Alain, « *La « tête Laborde » rendue à elle-même* », in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 2007, Vol. 151, n° 1, pp. 125-140.

PELLETIER Gérard, *Rome et la Révolution Française : La théologie et la politique du Saint-Siège devant la Révolution Française (1789-1799)*, Rome, Collection de l'École française de Rome n° 319, 2014, p. 769

PENENT Jean, *Toulouse et le Néo-classicisme. Les artistes toulousains de 1775 à 1830*, Toulouse, Musées des Augustins, 1989, p. 181.

PEPE Mario, *Carlo, « Filippo e Achille Albacini scultore romani »*, in. *Capitolium*, Roma, Rassegna del comune di Roma, Roma, dicembre 1960, p. 28-29.

PEROT Jacques, « *Antonio Canova et les diplomates français à Rome, François Cacault et Alexis-François Artaud de Montor* », in. *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1980, pp. 219-233.

PICARD Charles, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine*, Paris, H. Laurens, 1926, p. 552

PICARD Charles, *Manuel d'archéologie grecque, La Sculpture*, 4 tomes en 7 volumes, Paris, 1935-1963.

PINATEL Christiane, « *À propos de l'Hercule Farnèse de Jean Cornu dans le jardin du château de Versailles* », in. *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, Versailles, n°3, 2000, p. 140-152.

PINATEL Christiane, *Les statues antiques des jardins de Versailles*, Paris, Picard, 1963, p. 230.

PINON Pierre et AMPRIMOZ François-Xavier, *Les envois de Rome. Architecture et Archéologie*, Rome, École française de Rome, Collection de l'École française de Rome n°110, 1988, p.458

PIVA Chiara, « *La Raccolta d'antiche statue di Cavaceppi: un trattato settecentesco sul restauro* » in. CALVANO Teresa (dir.), *Conservazione e restauro*, Roma, Quaderni Anisa, a cura di Teresa Calavano, 1999 pp. 77-87

PIVA Chiara, « *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi, un laboratorio di restauro della antichità che voleva diventire un Accademia* », in. *Ricerche di Storia dell'Arte* Roma, 70, 2000, p. 5-20.

PIVA Chiara, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma, Edizione Quasar, 2007, p. 425.

De POLIGNAC François, « *Archives de l'archéologie romaine du XVIII^e siècle. Documents inédits sur les fouilles d'Anzio, de la via Latina et du Palatin (1711-1730)* », in. *Mélanges de l'École française de Rome*, Rome, 2000, t.112, pp. 611-646.

POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. folio histoire, 1999, p. 404

POMIAN Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale, T. 2 : L'ancrage Européen (1789-1850)*, Paris, Gallimard, 2021, p. 560.

POMMIER Édouard, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, 504 p.

POMMIER Édouard, *Winckelmann : inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1991, 288 p.

POMMIER Édouard (éd.), *Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. Réflexions sur le muséum national 14 janvier 1793*, RMN, Paris, 1992, 102 p.

POMMIER Édouard (dir.), « *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* » in. *Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre, les 3, 4 et 5 juin 1993*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 649 .

PRANDI Adriano, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito*, Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Rome, III, 1954, pp.78-107

PRESSOUYRE Sylvia, « *Les fontes de Primatice à Fontainebleau* », in. *Bulletin Monumental*, Paris, 1969, pp. 223-239.

PRESSOUYRE Sylvia, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*. Rome, École Française de Rome, Publications de l'École Française de Rome, 1984, n° 73, p. 529.

PRIGOT Aude, « *Un collectionneur méconnu Quentin Craufurd (1743-1819)* », in. *Les cahiers d'histoire de l'art*, Paris, 2007, pp. 129-143

QUEYREL François, « *Antonia Minor à Chiragan* », in. *Revue archéologique de la Narbonnaise*, Montpellier, 1992, n°25, pp. 69-81.

QUEYREL François, « *Un nouveau document sur la collection Choiseul-Gouffier* ». In. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, PUF, 151^e année, N. 2, 2007. pp. 1143-1159.

QUEYREL François et ZAMBON Alessia, « *Le voyage pittoresque de quelques antiques de la collection Choiseul-Gouffier »*, in. *Du voyage savant au territoire de l'archéologie. Voyageur, amateurs et savant à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris, éd. de Boccard, 2012, pp.37-58.

QUEYREL François, *La sculpture hellénistique. 1, Formes, thèmes et fonctions*, Paris, Editions A et J. Picard, 2016, p. 297

RABREAU Daniel et TOLLON Bruno, *Le progrès des arts réunis, 1763-1815, mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?* Actes du colloque Bordeaux-Toulouse 22-26 mai 1989, textes recueillis et présentés par D. BADREAU et B. TOLLON, Bordeaux, Centre d'étude et de recherche sur le classicisme dans l'art moderne, Laboratoire d'études méridionales, William Blake and Co, 1992, p. 439.

RAMAGE Nancy, "*Restorer and collector : Notes on Eighteenth-century recreations of Roman statues"*, in. GAZDA Elaine (dir.) *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Rome, The American Academy in Rome, The University of f Michigan Press, 2002, p. 61-77.

RAVAISSON Félix, « *Un bras de marbre récemment découvert à Milo »*, in. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1877. p. 138-140.

REAU Louis, *Les sculpteurs français en Italie*, Paris, Les Éditions Universelles, 1945, p. 126.

REBAUDO Ludovico, *"I restauri del Laocoonte" , in.* SETTIS Salvatore (dir.), *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, éd. Donizelli editore, p. 231-258.

REBAUDO Ludovico, *Il Braccio Mancante. I restauri de Laooconte (1506-1957)*, Trieste Editreg SRL, 2007, p. 159

REINACH Salomon, « *Le prétendu « Inopos », marbre grec du Musée du Louvre »*, in. *Gazette archéologique : recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique / publié par les soins de J. de Witte, ... et François Lenormant,...* [et Robert de Lasteyrie,...], Paris, A. Levy, 1886, p. 186.

REINACH Salomon, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, Paris Ernest Leroux, 1905, p. 135.

REINACH Salomon, ***"****La découverte de la Vénus de Milo****"*** , in. *Revue Archéologique*, Paris, PUF, 1906, p. 193-202

RIONNET Florence, « *Un instrument de propagande artistique : l'atelier de moulage du Louvre »*, in. *Revue de l'Art*, Paris, Louvre edition, 1994, n°104. p. 49-50.

RISSER Erik, SAUNDERS David (dir.), *The Restoration of Ancient Bronzes, Naples and Beyond*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2013, p. 147.

ROBCIS Dominique, DESCAMPS-LEQUIME Sophie, PINGAUD Nathalie et MILLE Benoît, *« Bronzes grecs et romains : études récentes sur la statuaire antique Dorure et redorure de la*

statuaire antique en bronze : une nouvelle lecture de l'Apollon de Lillebonne », Paris, Technè, 2017, n° 45, p. 101-113.

ROLLEY Claude, *La sculpture Grecque. Des origines au V^e siècle*, Paris, Picard, Coll. Les manuels d'art et d'archéologie antiques, 1994, p. 438

ROLLEY Claude, *La sculpture Grecque. La période classique*, Paris, Picard, Coll. Les manuels d'art et d'archéologie antiques, 1999, p. 439
ROSENBERG Pierre et PRAT Louis-Antoine, *Jacques-Louis David 1748-1825, Catalogue raisonné des dessins*, Milan, ed. Leonardo Arte, 2002, 2 vol, p. 1287.

ROSSI-PINELLI Orietta, « *Il Frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'Antico a Roma intorno al 1816 »*, in *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, De Luca, 1991, pp. 123-130.

ROSSI-PINELLI Orietta, « *Scultori e restauratrices a Villa Borghese: la tirannia delle statue »*, in *Studi sul Settecento romano*, Roma, Quaderni diretti da E. Debenedetti, Multigrafica, 1991, pp. 19-27

ROSSI-PINELLI Orietta, « *Artisti, falsari o filologhi ? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza »*, in. *Ricerche di Storia dell'arte* 13-14, 1981, p. 41-56

ROTILI Valeria, « *L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e mercato »*, in. *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850) Akteure und Handlungsorte*, Herausgegeben von Hannelore Putz und Andrea Fronhöfer, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 69-88.

SAINTE-FARE-GARNOT Pierre-Nicolas, *Le château des Tuileries*, Paris, Herscher, 1983, p. 224.

SAVOY Bénédicte, *Patrimoine annexé. Les biens culturels annexés par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 2 vol., p. 980

SCHERF Guilhem (dir.), *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992 sous la direction de G. Scherf*, Paris, La Documentation française, 1993, p. 618.

SCHNAPP Alain, *Une histoire universelle des ruines Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2021, p. 744.

SCHNAPPER Antoine, *David*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989, p. 655.

SCHNEIDER René, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, Hachette, 1910, p. 169

SCHNEIDER René, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, Hachette, 1910, p. 442

SEIDEL Paul, *"Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen", in. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen*, Berlin, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 13. Bd., 4. H. (1892), p. 183-212.

SÉNÉCHAL Philippe, « *Restaurations et remplois de sculptures antiques* », in. *Revue de l'Art*, 1988, n°79. pp. 47-51

SÉNÉCHAL Philippe, « *Le premier inventaire des antiques du Palais Farnèse* », Rome, MEFRIM, tome 108, n°1. 1996, pp. 241-264

SETTIS Salvatore, "*Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo*," *in Matthias* WINNER (dir.), Il cortile delle statue, Akten des internationalenkongress zu Ehren von Richard Krautheimer, Mayence, P. von Zabern, 1998, p. 129-160.

SETTIS Salvatore (dir.), *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, éd. Donizelli editore, 1999, p. 251.

SHEDD Meredith, *T.-B. Émeric-David and the criticism of Ancients Sculpture en France, 1790-1839*, Berkeley, UCLA, 1980.

SHEDD Meredith, *"A Neo-Classical Connoisseur and his collection : J.-B. Giraud's Museum of Casts at the Place Vendôme"*, in. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juin 1984, pp. 198-206

SHEDD Meredith, *"Émeric-David's Anatomical vision : a french Response to the Elgin Marbles"*, in. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, novembre 1983, p. 153-164

SISMONDO-RIDGWAY Brunilde, *"The Aphrodite of Arles"*, in. *American Journal of Archaeology*, Ann Arbor, University of Michigan, n°80, 1976, p. 147-154.

SOUCHAL François, « *Recherches sur la joueuse d'osselets ; le modèle hellénistique et les copies antiques et modernes* », in. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1962. p. 119-120.

STEFANO Elisabetta di, *Orfeo Boselli e la « nobiltà » della sculture*, Centre Internationale Studi di Estetica, n°64, Palerme, 2002, p. 86.

TANRÉ-SZEWCZYK Juliette, « *Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIX^e^ siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum* », in. *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 11, 2017.

TERRIEN Marie-Pierre et DIEN Philippe, *Le château de Richelieu XVII^e^ et XVIII^e^ s*iècles, Rennes, PUR, 2009, p. 225.

THIEBAUT Jacques, « *Un antiquaire précurseur : le comte Vialart de Saint-Morys* », in. *Bulletin Monumental*, Paris, PUF, 1981, Vol. 139, n°4 p. 257-258

THIRON Henri, *Les Adam et Clodion*, Paris, A. Quantin, 1885, p. 415

TOSCANO Gennero, « *Le lion de Saint-Marc est brisé : Millin et Venise* », in. *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie*, actes du

colloque sous la direction d' ACHILE A.-M., IACOBINI A. , PRETI-HAMARD M., Paris, Institut national du patrimoine, 27-28 novembre 2008 et Rome, la Sapienza Universita di Roma, 12-13 décembre 2008, Rome, Campisano Editore, 2012, p. 457-496.

TUETEY Louis et GUIFFREY Jean, *La commission du Museum et la création du musée du Louvre, (1792–1793)*, Paris, 1910, p. 492.

TUETEY Louis (éd.), *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts […]*, 2 vol. ; 1er septembre 1793 au 30 frimaire an III, Paris, Imprimerie Nationale, 1912, p. 688.

VAILLANT Arnaud et MALOGORNE Yvan, « *Une statue impériale au musée de Langres ? À propos d'un togatus en marbre »*, *Revue archéologique de l'Est*, RAE, tome 64, 2015, p. 485-493.

VAUGHAN Gerard, "*Albacini and his english Patrons"*, in. *Journal of the History of Collections*, Oxford, Oxford University Press, Volume 3, Issue 2, 1991, pp. 183–197,

VOUHÉ Gregory, « *Jacques Le Mercier, créateur du salon à l'italienne au château de Richelieu »*, in. *Bulletin Monumental*, Paris, PUF, tome 165, n°4, année 2007. pp. 359-374

WILTON Andrew et BIGAMINI Ilaria, *Grand Tour, The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Londres, The Gallery Publishing, 1996, p. 328

WINNER Matthias, "*La collocazione degli dei fluviali nel Cortile delle statue e il restauro del Laocoonte del Montorsoli"* in. *Il Cortile delle Statue, Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des internationalen Kongress zu Ehren von Richard Krautheimer', Rome, 1992 (1998), p. 117-128

WISNER David, "*Jean Naigeon at the Dépôt de Nesle : a collector and culture-broker in the First French Republic"*, in. *Journal of the History of Collections*, Oxford, Oxford University Press, Volume 8, Issue 2, 1996, p. 155–166,

WOLFF Philippe (dir.), *Les Toulousains dans l'Histoire*, Toulouse, Privat, 1984, p. 447.

WÜNSCHE Raimond, *« Come nessuno, dai tempi fiorenti dell'Ellade ». Thorvaldsen, Ludovico di Baviera et il restauro des marmi di Egina »*, in. *Bertel Thorvaldsen (1770-1844) Scultore danese a Roma, a cura di S. Susinno*, Roma, E. di Majo, B. Jornaes, 1990, pp. 80-96.

WÜNSCHE Raimond, *«" Perikles" sucht " Pheidias". Ludwig I. und Thorvaldsen »*, *Künstlerleben in Rome*, Bertel Thorvaldsen (1770-1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1992, p. 316, fig. 6

WÜNSCHE Raimund et DRINKLER Dagmar, *Kampf um Troja, 200 Jahre Ägineten in München*, 2011, Kunstverlag Fink, Josef, Lindenberg, 280 p.

ZAMBON Alessia, « *Fauvel et les vases grecs »*, In. *Journal des savants*, Paris, 2006, n°1. pp. 3-63.

ZAMBON Alessia, « *Les premiers voyageurs et la dorure du Parthénon : mise au point sur une controverse ancienne »*, in. *Revue archéologique*, Paris, Presses Universitaires de France, , 2012/1 n° 53, pp. 41 à 61

ZAMBON Alessia, *Aux origines de l'archéologie en Grèce : Fauvel et sa méthode*, Paris, CTHS coll. l'art & l'essai, 2014, 368 p.

ZIEGLER Christiane, *Les statues égyptienne de l'Ancien Empire*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, RMN, 1997, p. 341.

ZIMMER Jürgen, *Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften*, Berlin, Jahrbuch der Berliner Museen, 41. Bd., 1999, p. 133-194

Catalogues d'exposition :

MESPLÉ Paul, *Ingres et ses maîtres, de Roques à David*, Toulouse, Musée des Augustins, cat. expo. Toulouse, du 14 mai au 26 juin 1955, 1955, p.101.

Richelieu et le Monde de l'Esprit, catalogue d'exposition organisée par la Chancellerie des Universités, Paris, Imprimerie nationale, 1985, 446p.

PINGEOT Anne (dir.), *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, Francfort Schirn Kunsthalle, 5 février 1990 au 26 août 1990, Paris, RMN, 1990, p. 342.

BARBERINI Maria Giulia Barberini et GASPARI Carlo (ed.*) Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717–1799)*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, 25 gennaio-15 marzo 1994 / a cura di Maria Giulia Barberini e Carlo Gasparri, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1994, p. 144.

PRISCO Gabriella, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in. *I Farnese Arte e Collezionismo Studi, a cura di Lucia Fornari Schianchi*, Palazzo Ducale di Colorno, Parma, 4 marzo - 21 maggio 1995, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre - 17 dicembre 1995, , Museo e gallerie nazionali di Capodimonte Publisher Electa, 1995, 2. Vol, p. 214.

De POLIGNAC François (dir.), *La fascination de l'Antique 1700-1770*, Paris, Somogy, Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, 1998, catalogue d'exposition, Lyon 1998-1999, p. 215

DUPUY Marie-Anne (dir.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Paris, RMN, Catalogue de l'exposition au musée du Louvre (Paris, 20-10-1999 / 17-01-2000), 1999, p. 538

CAZES Daniel, *Le regard de Rome*, Toulouse et Rome ,Tarragone, Mérida, Toulouse et Rome, Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, Toulouse-Paris éd. Somogy-musée Saint-Raymond, 1999, p. 144.

BOWRON Edgar Peters et RISHEL Joseph (dir.), *Art in Rome in the eighteenth century*, Philadelphia Museum of Art, 16 March -28 May 2000 The Museum of Fine Arts, Houston, 25 June-17 September 2000, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, p. 645.

CUZIN Jean-Pierre, GABORIT Jean-René, PASQUIER Alain, *D'après l'antique*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001, Paris, RMN, 2000, p. 515.

MALGOUYRE Philippe, *Porphyre : la pierre pourpre des Ptolémée aux Bonaparte, Paris, Musée du Louvre, 21 nov. 2003-16 févr. 2004, Paris, RMN*, 2003, p. 144.

PASQUIER Alain et MARTINEZ Jean-Luc, *Praxitèle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, p. 486.

CAVALIER Odile (dir.), *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Avignon-Le Pontet, Fondation Calvet-Éditions Barthélémy, 2007, 159 p.

DESCAMPS-LEQUIME Sophie et DENOYELLE Martine (dir.), *De Pompéi à Malmaison, les Antiques de Joséphine*, catalogue de l'exposition présentée au musée national du château de Malmaison et Bois-Préau, du 22 octobre 2008 au 27 janvier 2009, Paris, RMN Musée du Louvre, 2008, p. 256.

WÜNSCHE Raimond, *Kampf um Troja 200 Jahre Ägineten in München*, 14 Avril 2011 - 31 Janvier 2012, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München, 2011, 280 p.

MARAL Alexandre et MILOVANIVIC Nicolas (dir.), *Versailles et l'antique*, Paris, Artlys, 2012, p. 316.

BRESC-BAUTIER Geneviève (dir.), *Un musée révolutionnaire : Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Catalogue d'exposition au musée du Louvre du 7 avril au 4 juillet 2016, Paris, Musée du Louvre et éditions Hazan, 2016, p. 384.

MAZZOCCA Fernando, MARINI Paola et De FEO Roberto, *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 septembre 2017-2 avril 2018, Marsilio/Electa, Venise, 2017, p. 351.

GAUTHIER Françoise, HAUMESSER Laurent, TROFIMOVA Anna (dir.), *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, Paris, Éd. Musée du Louvre-Liénart, 2018 (Catalogue de l'exposition éponyme au musée du Louvre, 7 novembre 2018 - 11 février 2019).