



HAL
open science

Les loggias aux sculptures à l'antique du château de Ferrières

Philippe Sénéchal

► **To cite this version:**

Philippe Sénéchal. Les loggias aux sculptures à l'antique du château de Ferrières. De la sphère privée à la sphère publique. Les Collections Rothschild dans les institutions publiques françaises, 2019, 10.4000/books.inha.11446 . hal-03342674

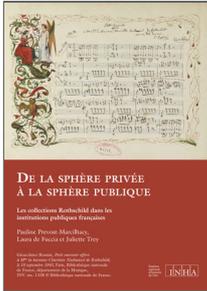
HAL Id: hal-03342674

<https://u-picardie.hal.science/hal-03342674>

Submitted on 13 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Pauline Prevost-Marcilhacy, Laura de Fuccia et Juliette Trey (dir.)

De la sphère privée à la sphère publique Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Les loggias aux sculptures à l'antique du château de Ferrières

Philippe Sénéchal

DOI : 10.4000/books.inha.11446

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 4 décembre 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902875



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

SÉNÉCHAL, Philippe. *Les loggias aux sculptures à l'antique du château de Ferrières* In : *De la sphère privée à la sphère publique : Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généralisé le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/11446>>. ISBN : 9782917902875. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.11446>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Les loggias aux sculptures à l'antique du château de Ferrières

Philippe Sénéchal

- 1 L'aile est demeure la plus italianisante du quadrilatère que forme le château de Ferrières (*fig. 1*). Certes, plusieurs châteaux français de la Renaissance, comme Challuau ou Madrid, possédaient des galeries superposées à l'italienne, mais, dans le premier cas, elles présentaient des arcs en plein cintre et, dans le second, en anse de panier¹. En France, aucune demeure du xvi^e ni du xix^e siècle ne fit une allusion aussi marquée à l'exemple vicentin d'Andrea Palladio au palais Chiericati². Les deux loggias superposées de Ferrières, créées par Joseph Paxton, présentent des colonnes doriques à l'étage de réception – qui est un rez-de-chaussée surélevé – et ioniques à l'étage d'habitation. Eugène Lami, chargé de l'aménagement intérieur depuis 1857, greffa sur l'architecture de Paxton de multiples allusions à la Péninsule, transformant la demeure de James de Rothschild en un palais mélangeant le faste de diverses capitales régionales d'Italie³. Le patchwork qu'il créa renvoie autant aux grandes demeures florentines qu'aux villas et aux palais de Gênes et de Rome. Ainsi que l'a fort bien défini Pauline Prevost-Marcilhacy, dans les quatre demeures Rothschild qu'il décora, Lami déploya « la même quête de l'effet par la mise en scène et la perspective, le même goût pour les matériaux rares, la polychromie et la profusion⁴ ». Nous allons examiner la conception d'ensemble de ces deux loggias offrant une superbe vue sur le parc, en nous concentrant sur les sculptures en marbre et en terre cuite qui les ornent et sur les stratégies de présentation.

1. Joseph Paxton, aile est, 1855-1859, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Philippe Sénéchal

2. Joseph Paxton, loggia supérieure, 1855-1859, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Philippe Sénéchal

- 2 La loggia supérieure sert de dégagement aux chambres (*fig. 2*). Assez dépouillée, elle est simplement scandée de pilastres avec un léger ressaut au-dessus de la plinthe. Du côté sud, elle est fermée par un mur au décor néo-Renaissance, peint de rinceaux violacés et gris, entre lesquels sont placés deux *tondi* à décor héraldique et guirlandes de fruits en terre cuite émaillée, créations du XIX^e siècle dans le goût des Della Robbia⁵ (*fig. 3*). Les deux écus, au champ d'azur et aux meubles d'or, sont chromatiquement assortis. En haut, on voit les armes de la famille Contucci de Montepulciano et, en bas, celles – d'azur aux trois broquets d'or – d'un *casato* non identifié, peut-être de la famille Iozzelli de Florence⁶. Les rinceaux inférieurs se terminent en griffons engainés de feuilles, de part et d'autre d'une hampe fleuronée et entourée d'un tortil de baron, rappelant le titre du commanditaire. Entre les deux *tondi*, on lit dans un cartouche la date de réalisation de la galerie : 1861. Quant au médaillon supérieur, il est entouré d'un cartouche à cuirs découpés et sommé de phylactères blancs enroulés autour de l'extrémité de la hampe. Au milieu de la loggia est fixée, en hauteur, une autre terre cuite néorobbiesque du XIX^e siècle, au décor armorié, dans un cartouche à cuirs découpés, originellement badigeonné de blanc pour imiter le marbre (*fig. 4*). Elle s'inspire de l'écu du Florentin Niccolò di Lorenzo Martellini, de la branche des Martellini del Falcone, exécuté en 1513 par l'atelier de Giovanni Della Robbia et fixé à la façade du palais du Podestat de Galluzzo, aux portes de Florence⁷. Le céramiste du XIX^e siècle s'est trompé sur le métal du faucon, le mettant d'argent alors qu'il devrait être d'or (ou, au naturel, grilleté d'or), et il a ajouté aux armoiries un chef de gueules à la croix d'argent. Enfin le mur nord, également peint de guirlandes, arbore deux *tondi* en terre cuite émaillée, encadrés de guirlandes de fruits, qui représentent, en blanc sur fond bleu, Isotta degli Atti et Sigismondo Pandolfo Malatesta, seigneur de Rimini (*fig. 5*).

3. Armoiries, XIX^e siècle, terre cuite émaillée, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, aile est, loggia supérieure.



© Philippe Sénéchal

4. Armoiries de la famille Martellini del Falcone, XIX^e siècle, terre cuite émaillée, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, aile est, loggia supérieure.



© Hervé Grandsart / Bibliothèque de l'INHA

5. *Isotta degli Atti et Sigismondo Pandolfo Malatesta*, d'après Matteo de' Pasti, XIX^{e} siècle, médaillons en terre cuite émaillée ; *Hadrien jeune*, fin XVII^{e} – début XVIII^{e} siècle, buste, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, mur nord de l'aile est.



© Philippe Sénéchal

- 3 Ces médaillons sont de grossières copies agrandies datant du XIX^{e} siècle, réalisées d'après des médailles de Matteo de' Pasti exécutées vers 1453⁸. Comme cette loggia dessert les appartements privés, un hommage à la félicité conjugale d'Isotta degli Atti, fille d'un riche négociant en laine et banquier, et de l'audacieux condottiere et mécène artistique du XV^{e} siècle que fut Sigismondo Pandolfo Malatesta, n'était pas totalement déplacé et pouvait constituer un clin d'œil aux commanditaires de Ferrières. En dessous, trône un grand buste à l'antique représentant un jeune Romain, le visage tourné vers la droite, arborant une fine moustache, des favoris et une chevelure aux boucles détachées avec virtuosité au trépan (fig. 6). Il ressemble à l'*Hadrien jeune* du type de la Villa Hadriana, qu'il reprend en sens inverse, et il est vêtu d'une cuirasse gravée de rinceaux et barrée d'un *paludamentum* retenu par une agrafe ronde sur l'épaule droite⁹. Son piédestal a un dessin original : au-dessous d'un profil demi-rond, un parallélépipède surmonte une gaine dont la partie supérieure plate s'achève, sur le devant, par un demi-disque et dont la partie inférieure, trapézoïdale, offre un décor de tables. Cette forme de piédestal sera également employée dans la loggia inférieure. L'*Hadrien jeune* de marbre a aujourd'hui perdu son piédouche carré de brèche violette, dont les morceaux sont piteusement rassemblés au dos¹⁰. Il s'agit là d'une œuvre italienne de belle qualité, sans doute de la fin du XVII^{e} ou du début du XVIII^{e} siècle, que l'on peut rapprocher des larges bustes de divinités au visage de biais, produits à Bologne par Giuseppe Mazza (1653-1741) et son entourage¹¹.

6. *Hadrien jeune*, fin XVII^e – début XVIII^e siècle, buste, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, aile est, loggia supérieure.



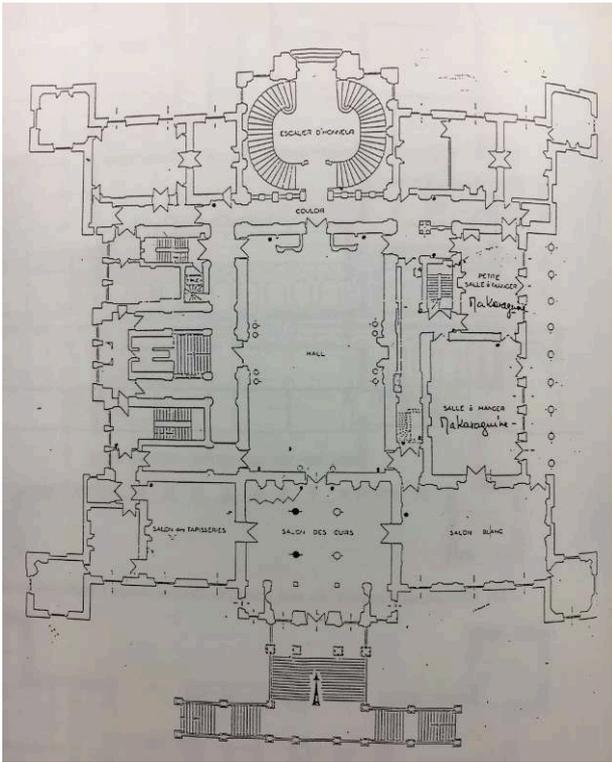
© Philippe Sénéchal

7. Joseph Paxton, loggia du rez-de-chaussée, 1855-1859, vue en direction du sud, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Philippe Sénéchal

8. Plan actuel du rez-de-chaussée du château de Ferrières, tiré de Pauline Prevost-Marcilhacy, « James de Rothschild à Ferrières : les projets de Paxton et de Lami », *Revue de l'art*, n°100, 1993, p. 68, fig. 31.



© D.R.

- 4 La loggia de l'étage de réception est beaucoup plus riche que celle qui dessert les appartements de l'aile est. Cette galerie ouverte permettait aux convives de prendre l'air et de faire quelques pas digestifs en sortant de la grande et de la petite salle à manger, voire du salon blanc Louis XVI (fig. 7 et 8)¹². Le côté sud reprend l'idée d'un décor à robbiesques sur le mur. Il ouvre sur une porte desservant ledit salon blanc, surmontée d'une lunette où trône un médaillon en terre cuite émaillée à l'effigie de Trajan (fig. 9 et 10), portant l'inscription « NERVA. TRAIANVS » dans un cadre à guirlandes de fruits. Ce *tondo* est de bien meilleure qualité que les médaillons de l'étage supérieur. Il s'agit, selon nous, d'un remarquable original inédit, créé par Andrea Della Robbia ou par son atelier au tout début des années 1490. Il a pour frère un médaillon représentant Antonin le Pieux, acheté en juin 1876 par le Museo Civico d'Arte Antica du palais Madame à Turin (fig. 11), qui, de même que trois autres *tondi* fragmentaires, dont il ne reste plus que les encadrements à guirlandes, provient d'une suite d'empereurs romains commandée par l'humaniste Filippo Vagnone, seigneur de Trofarello¹³. Cet aristocrate piémontais, né vers 1450 et mort le 16 octobre 1499, fut au service de la famille de Savoie. Vicaire de Cuneo en 1483-1484, il entra dans le conseil ducal en 1486, fut nommé grand châtelain de Moncalieri en 1488, puis fit partie, à partir de 1489 sans doute, des *magistri hospicii*, c'est-à-dire des majordomes du duc Charles I^{er} de Savoie. Il fut chargé de nombreuses missions diplomatiques par la duchesse Bianca di Monferrato, devenue régente le 20 mars 1490, quelques jours après la mort prématurée de Charles I^{er}. Filippo Vagnone se rendit en particulier à Milan en 1490 et 1491, et à la cour pontificale en 1493. Fin lettré et même poète, il avait commandé cette suite de médaillons *all'antica* pour le cortile du château de Castelvecchio di Testona à

Moncalieri, près de Turin, qu'il avait acquis en 1489 et qu'il remania considérablement dans un goût *all'antica*¹⁴. Sur les deux reliefs, on retrouve les mêmes éléments : frise d'oves et de dards, pommes de pin, nom de l'empereur dans la même graphie en bleu sur blanc, rubans jaunes contre le fond bleu, tête blanche saillante, etc. Cette suite est d'un très grand intérêt, car il s'agit des seules œuvres que les Della Robbia aient produites pour le Piémont et un témoignage de premier ordre sur le milieu passionné par l'antique qui gravitait, à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle, autour des Della Rovere à Vinovo et des Vagnone à Castelvecchio di Testona¹⁵. Filippo Vagnone avait poussé l'amour pour la Rome antique jusqu'à faire remployer pour sa sépulture un sarcophage romain provenant de fouilles récentes à Turin et à y faire sculpter des reliefs avec, sur les longues faces, *Apollon et les Muses*, d'un côté, et des *Scènes de l'histoire de Persée*, de l'autre ; et, sur les petits côtés, les armoiries Vagnone et une inscription encomiastique sur une *tabula ansata* expliquant que le gendre du défunt, Filippo di Valperga, s'était chargé de respecter la volonté testamentaire de son beau-père¹⁶.

9. Porte sud de la loggia du rez-de-chaussée, avec médaillon : Andrea Della Robbia ou atelier, *Trajan*, c. 1490, terre cuite émaillée, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Philippe Sénéchal

10. Andrea Della Robbia ou atelier, *Trajan*, c. 1490, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia supérieure.



© Philippe Sénéchal

11. Andrea Della Robbia ou atelier, *Antonin le Pieux*, c. 1490, Turin, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica.



- 5 Le superbe médaillon d'Andrea Della Robbia est la seule terre cuite qui orne la galerie de l'étage de réception du château de Ferrières. De fait, à la différence de la loggia supérieure, la loggia inférieure fait la part belle à la sculpture en marbre. La galerie de bustes était un *must have* des demeures patriciennes, tant en Grande-Bretagne, avec laquelle James voulait rivaliser, qu'en Italie¹⁷. À Ferrières, Lami déploie une mise en scène efficace, qui tient compte de façon plaisante du rôle de promenoir que joue la loggia. Il place en point de fuite une superbe copie en marbre de l'*Apollon du Belvédère*, hélas partiellement endommagée (fig. 12), et plaque sur sept pilastres le même type de piédestal qu'à l'étage supérieur. Il dote en outre tous les marbres blancs – qui se détachent efficacement contre le calcaire blond – de piédouches de même profil, mais dans des marbres ou des brèches de couleurs différentes, ce qui apporte une note de variété et de gaieté et concorde avec un nouveau goût pour la polychromie en sculpture, dont le triomphe est le grand salon de Ferrières. Le plus amusant concerne la répartition des bustes. Lorsque l'on s'avance en direction de l'*Apollon*, les deux premiers personnages tournent la tête vers la droite, donc vers le dieu en pied, les trois bustes du milieu sont de face et les deux derniers sont tournés vers la gauche. Nous ne connaissons pas d'autre exemple d'une telle présentation associant à la fois symétrie, prise en compte de la déambulation et accentuation de la perspective¹⁸. On ignore si les bustes ont été spécifiquement achetés en fonction de l'orientation de leur visage, avec des instructions spéciales de Lami, ou si ce dernier avait fait son marché dans la collection du Grand Baron¹⁹. Tous représentent des personnages masculins et sont des œuvres italiennes à l'antique et non des marbres de l'Antiquité romaine plus ou moins restaurés, ce qui aurait vraisemblablement été le cas dans une *country house* du XVIII^e siècle et n'aurait pas été difficile à constituer, si l'on songe au nombre de portraits sculptés antiques que Carl Jacobsen parvint à acquérir à Rome, à partir de 1887, par l'entremise de Wolfgang Helbig, pour constituer les collections de la future Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague²⁰. Les bustes de cette loggia inférieure ne sont malheureusement pas tous de la même qualité. Il s'agit, pour moitié au moins, de marbres produits pour le décor par des praticiens efficaces mais sans grande personnalité. À l'évidence, ce n'était pas l'excellence de la facture qui était visée, mais l'effet scénique général ou la singularité de tel ou tel détail iconographique.

12. Joseph Paxton, loggia du rez-de-chaussée, 1855-1859, vue actuelle en direction du nord, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Philippe Sénéchal

13. Joseph Paxton, loggia du rez-de-chaussée, 1855-1859, vue en 1997 en direction du nord, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières.



© Cliché Hervé Grandsart / bibliothèque de l'INHA

- 6 Commençons par examiner le clou de la galerie, l'*Apollon du Belvédère*, qui a malheureusement perdu ses avant-bras et – assez récemment – le bout de son nez. Il est daté de 1791 (fig. 14) et signé dans un latin approximatif par le sculpteur Pierre Petitot (1760-1840), originaire de Langres²¹. Ce dernier avait suivi, à Dijon, les cours de l'école de dessin de François Devosge à partir de 1771, au moins. Il s'était formé à Paris, à l'Académie royale, à compter d'avril 1781, avant de revenir à Dijon et de remporter, en 1784, le prix de Rome financé par les États de Bourgogne, ce qui lui permit de séjourner cinq ans dans la Ville éternelle. Son envoi de Rome, une copie en marbre du *Gladiateur Borghèse*, lui donna beaucoup de fil à retordre à cause de défauts découverts dans le bloc. Achievé en 1787, il fut installé la même année dans la salle des Statues du Muséum de l'école de dessin et se trouve aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Dijon²². Les expédients auxquels Petitot dut recourir pour achever la statue lui furent à l'évidence pardonnés. Au reste, il reçut même une gratification de mille livres en 1788²³. En revanche, il n'était pas parvenu, en 1787, à convaincre les États de Bourgogne de lui commander la copie de ses rêves, celle du *Laocoon*²⁴. Engager des frais si importants en une période de graves difficultés financières et politiques ne dut pas sembler raisonnable, d'autant plus qu'un condisciple et compatriote de Petitot, le sculpteur langrois Antoine-Henri Bertrand (1759-1834), était parvenu, en 1786, à acquérir pour l'école de Devosge un excellent moulage du *Laocoon*, provenant de la collection du peintre Anton Raphael Mengs, hélas détruit en 1940²⁵. En outre, proposer un *Apollon du Belvédère* en marbre à l'école de Dijon n'aurait pas eu de sens, car un précédent lauréat du prix de Rome des États de Bourgogne, Charles-Alexandre Renaud (1756-1815), avait déjà réalisé une copie en marbre de cette antique en guise d'envoi de Rome. De qualité

inférieure à celui de Ferrières, l'*Apollon* de Renaud, commandé en 1779, fut achevé et expédié en 1781 ; il est également exposé de nos jours au musée des Beaux-Arts de Dijon²⁶. En tout cas, avec son *Gladiateur*, Petitot était parvenu à montrer ses remarquables dons de technicien du marbre et de copiste d'après l'Antique. Son envoi lui servit de carte de visite pour des commandes ultérieures. Seul un riche commanditaire pouvait être intéressé par l'acquisition d'une copie grandeur nature de l'*Apollon*, pour laquelle un coûteux bloc de marbre était nécessaire.

14. Pierre Petitot, *Apollon du Belvédère*, 1791, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

- 7 Dans une lettre d'Antoine Bertrand, envoyée de Rome à François Devosge le 20 mai 1789, on apprend que « M^rPetitot e[s]t parti pour Carare [Carrare], toujours indisposé d'une fièvre opiniâtre, pour laquelle les médecins lui ont conseillé [sic] de voyager et changer d'air. Il a beaucoup de travaux, à ce qu'il m'a dit, pour le cardinal de Brienne [Brienne], qu'il va faire ébaucher à Carrare²⁷. » Il y a fort à parier que l'*Apollon* de Ferrières ait été au départ une commande d'Étienne-Charles de Lomenie de Brienne (1727-1794), qui avait été nommé principal ministre de Louis XVI le 1^{er} mai 1787, mais avait dû démissionner le 8 mai de l'année suivante. Parallèlement, il était devenu, en 1788, archevêque de Sens, avant d'être élevé à la pourpre cardinalice, le 15 décembre 1788. Le prélat se rendit en Italie pour recevoir le chapeau ; il y resta jusqu'en 1790, puis rentra dans son diocèse. Mais, comme il avait prêté serment à la constitution civile du clergé le 23 février 1791, il fut déposé par le pape Pie VI au consistoire du 26 septembre de cette année-là. Il dut se retirer avec sa famille dans l'ancienne abbaye déconsacrée de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, qu'il avait rachetée et dont il fit sa résidence jusqu'à son arrestation et sa mort en février 1794²⁸. Petitot avait donc pu rencontrer le cardinal de

Brienne à Rome en 1789, quelques mois avant son retour en France. L'archevêque avait vraisemblablement songé à orner une de ses demeures avec une, voire des copies d'antiques célèbres. Cette même année 1789, Petitot avait exécuté un buste de Minerve en marbre, aujourd'hui dans les réserves des musées d'Angers, qui faisait peut-être aussi partie de la commande du prélat²⁹. Il s'agissait d'une variation sur le magnifique buste d'Athéna du type Velletri, datant du II^e siècle apr. J.-C., alors dans la collection Albani à Rome³⁰. Rappelons en outre que le sculpteur langrois connaissait bien le frère puîné du cardinal, Louis-Marie-Athanase de Loménie, comte de Brienne (1730-1794). Si l'on en croit le biographe des Petitot, Alfred Mettrier, « pris en affection par M. de Brienne à qui M. Devosge l'avait signalé, Pierre Petitot allait chaque année passer quelques semaines à son château et y rencontrait les plus brillants sujets de l'école que le noble comte se plaisait à y réunir³¹ ». Les deux frères avaient fait luxueusement reconstruire le château familial de Brienne, dans l'Aube, de 1770 à 1778 par l'architecte Jean-Louis Fontaine³². Quoiqu'il en soit, on ne sait pas si Petitot, revenu à Paris en 1789, envoya l'*Apollon* à Sens – or, on sait que le prélat avait fait meubler luxueusement l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif³³ – ou au château de Brienne-le-Château, ni même s'il livra la statue à son commanditaire. Selon Stanislas Lami, qui cite un numéro des *Affiches de Paris* de 1791, aujourd'hui introuvable, l'*Apollon* de marbre figurait dans l'atelier du sculpteur en 1791³⁴. Il n'avait plus été retrouvé depuis cette date. La présente redécouverte est donc une précieuse addition au catalogue de Pierre Petitot. Mais, pour l'instant, nous ne sommes pas parvenus à reconstituer le sort de la statue entre 1791 et son acquisition par le Grand Baron. L'incendie des archives de Ferrières, à la fin du siècle dernier, ne facilite certes pas la tâche des chercheurs.

15. Sculpteur anonyme génois, *Buste de jeune Romain*, c. 1690-1710, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

- 8 Les deux bustes du côté sud ont le visage tourné en direction de l'Apollon. Le premier représente un jeune homme avec de légers favoris (*fig. 15*)³⁵. L'arrière de sa chevelure est percé au trépan et il entrouvre rêveusement les lèvres. Son drapé, aux amples ondulations et à l'asymétrie savante, est retenu par une large ample ceinture à décor de rinceaux, un peu à la manière de la *Diane* de Giacomo Antonio Ponsonelli, dit aussi Jacopo Antonio Ponzanelli (1654-1735), conservée au Louvre et exécutée vers 1695-1700³⁶. Nous proposons donc de voir dans ce beau buste une œuvre génoise de la fin du XVII^e ou du tout début du XVIII^e siècle. Son voisin, qui se veut sans doute un empereur, est d'une qualité très inférieure (*fig. 16*)³⁷. La chevelure aux boucles en spirales mécaniques encadre un visage farouche tourné vers la droite et surmontant une extravagante et improbable cuirasse à l'antique. Le sculpteur a inventé un curieux plastron bombé, se terminant en accolade et orné de rinceaux se détachant sur un fond rainuré. Au lieu des lambrequins qui conviendraient à une cuirasse romaine de l'Antiquité, il a inséré des arrière-bras articulés en métal, typiques de l'armement depuis la Renaissance. Quant au visage (*fig. 17*), il reprend, de façon raide et affadie, celui d'un type de portrait de Caracalla, dont les deux plus beaux exemplaires sont dans la collection Farnèse au Museo Archeologico Nazionale de Naples³⁸. Ce collage d'éléments disparates nous semble trahir la main d'un créateur italien de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle.

16. *Buste du type Caracalla*, fin XVI^e – début XVII^e siècle, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

17. *Buste du type Caracalla*, fin XVI^e – début XVII^e siècle, vu de droite, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.

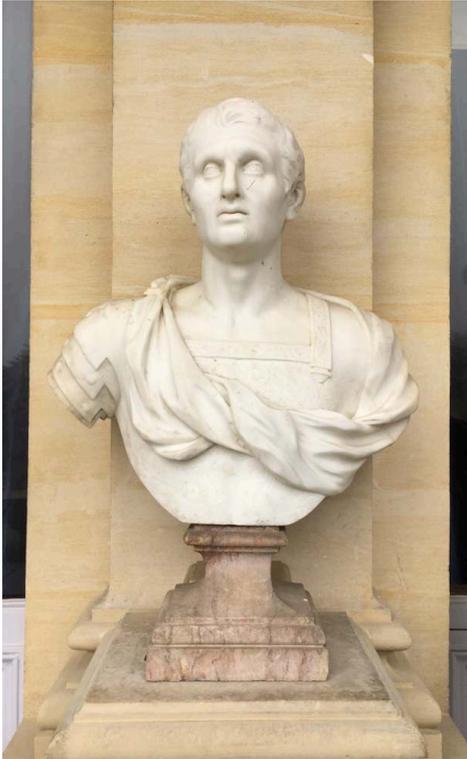


© Philippe Sénéchal

- 9 Les trois bustes de face portent tous une cuirasse à l'antique sur laquelle passe un *paludamentum* agrafé, retenu ou noué de façon fantaisiste. Comme ils sont de faible qualité, nous ne nous y attarderons pas. Le premier des trois, qui doit dater du XVII^e siècle, est le meilleur (*fig. 18*)³⁹. En dépit de l'usure et de nettoyages excessifs, on appréciera ses cheveux ondulés, le modelé souple de son visage glabre, la cuirasse à décor de rinceaux sur un fond piqueté et à arrière-bras articulés sous l'épaulière droite, ainsi que la souple *abolla* entortillée sur le devant avec désinvolture. Le deuxième, très médiocre, représente une sorte de jeune empereur hagard, très vaguement inspiré de bustes antiques de Néron enfant ou d'autres empereurs représentés jeunes, comme Géta ou Caracalla, mais avec une coiffure bouclée très différente et surtout la bouche ouverte, ce qui se voit plutôt dans les portraits d'enfants dits « souffrants » (*fig. 19*)⁴⁰. Le troisième arbore une cuirasse à rinceaux réalisée de façon proche de celle du premier buste et un *paludamentum* noué sur l'épaule gauche (*fig. 20*)⁴¹. Il présente des ressemblances avec certains bustes de Septime Sévère du type « Sérapis », particulièrement à cause des quatre mèches frontales⁴². Sa tête barbue est très légèrement tournée vers notre gauche, amorçant donc le renversement du regard en direction du sud et du *tondo* robbiesque qu'effectuent les deux derniers bustes, qui sont bien plus intéressants. L'avant-dernier (*fig. 21*) frise l'extravagance⁴³ : il reprend le visage et le torse barré d'un baudrier de cuir du magnifique et célèbre buste du prétendu *Lysimaque* de la collection Farnèse, aujourd'hui au Museo Archeologico Nazionale de Naples (*fig. 22*), – que l'on appelait, à Rome, *Démosthène* et encore plus souvent *Solon* et qui fut souvent copié⁴⁴. Le modèle antique était un buste au torse nu sans épaules, barré d'un baudrier. Le copiste moderne l'a agrandi jusqu'au-dessous des

épaules et jusqu'à l'abdomen, qui est couvert d'un vêtement retenu par une corde, des sortes de braies brutalement coupées par la troncature du buste. On a l'impression que l'on a ouvert la tunique pour dévoiler la nudité du torse, ce qui fait que le vêtement réapparaît bizarrement au-dessous de l'épaule gauche, au milieu du biceps. De la sorte, le général hellénistique est devenu un prisonnier barbare luttant contre ses liens. La torsion du visage et la lanière barrant le torse ont dû faire penser au sculpteur moderne à *l'Esclave rebelle* de Michel-Ange, dont il devient un avatar froid et grotesque.

18. *Buste de général romain*, XVII^e siècle, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

19. *Buste de jeune Romain (Néron ?)*, xvii^e siècle, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

20. *Buste de Septime Sévère du type « Sérapis »*, XVII^e siècle, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

21. *Buste du Pseudo-Lysimaque*, XVIII^e ou début XIX^e siècle, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

22. Sculpteur romain anonyme, *Buste du prétendu « Lysimaque »*, début de l'époque augustéenne (23 avant J.-C. – 14 après J.-C.), d'après un original grec du II^e siècle avant J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale.



Wikimedia Commons

- 10 Le dernier buste de droite, de belle facture, est un empereur barbu et songeur, qui rappelle à la fois les portraits sculptés de Marc Aurèle du IV^e type et les têtes de Septime Sévère du type « de l'adoption » (fig. 23)⁴⁵. Il porte une cotte de mailles à lambrequins au-dessus de laquelle passe un *paludamentum* à fibule. Ce marbre s'inscrit dans une production génoise de la fin du XVII^e siècle, marquée par l'exemple de Pierre Puget (1620-1694), le premier à affubler un souverain antique d'une cotte de mailles dans son *Roi guerrier*, dit aussi *Roi David*, sculpté vers 1665, provenant du Palazzo Serra de Gênes et aujourd'hui conservé à la National Gallery of Canada à Ottawa⁴⁶. On retrouve ce type d'armure dans le *Mars* de Giacomo Antonio Ponsonelli des collections Liechtenstein à Vaduz, exécuté vers 1695-1700⁴⁷. Le buste de Ferrières est plus retenu, moins pathétique et moins ostensiblement moderne que ceux de Puget et de Ponsonelli.

23. Sculpteur génois anonyme, *Buste de Marc-Aurèle du IV^e type ou de Septime Sévère du type « de l'adoption »*, vers 1670-1700, Ferrières-en-Brie, château de Ferrières, loggia du rez-de-chaussée.



© Philippe Sénéchal

- 11 Même si elles font allusion à des types d'espaces bien connus en Italie et même si elles présentent des sculptures que l'on pourrait aussi trouver dans de grandes demeures allemandes, françaises et britanniques, les deux loggias de Ferrières sont donc tout à fait originales. Elles mélangent avec efficacité des sculptures de diverses époques, allant de la Renaissance au XIX^e siècle, des marbres et des robbiesques, des œuvres de grande qualité et des œuvres médiocres mais suffisantes pour l'effet scénographique recherché⁴⁸. En particulier, dans la galerie desservant les pièces de réception du rez-de-chaussée, Eugène Lami fait montre d'une grande ingéniosité en disposant les bustes en fonction de la déambulation des visiteurs. Dans ces galeries extérieures est évoquée une Italie palatiale de fantaisie et colorée, passant avec désinvolture d'allusions au Quattrocento à des échos de demeures patriciennes. Pour James de Rothschild, Eugène Lami rendit un hommage théâtral à l'antique – mais jamais, redisons-le, en utilisant des originaux romains –, et au faste des palais italiens de la Renaissance et de l'âge baroque⁴⁹.

NOTES

1. Pour Challuau, voir la notice de Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Challuau », dans Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Le Guide du patrimoine. Île-de-France*, Paris, Hachette, 1992, p. 155-156 et Françoise Boudon et Claude Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des plus excellents bâtiments de France*, Paris, Picard/Cité de l'architecture et du patrimoine/Le Passage, 2010, p. 228-229. Sur le château de Madrid, voir Monique Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne : sa place dans les rapports italiens autour de 1530*, Paris, Picard, 1987 et Monique Chatenet, Florian Meunier et Alain Prévot, *Le Château de faïence de François I^{er}. Les terres cuites émaillées de Girolamo della Robbia au château de Madrid (bois de Boulogne)*, Paris, Éditions du CTHS, 2012. Rappelons que, de 1855 à 1860, James de Rothschild fit édifier par Armand-Auguste-Joseph Berthelin le château de Boulogne, à courte distance des ruines de celui de François I^{er}. Voir Pauline Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 98-100, p. 118-122, p. 158, et p. 307-308. Le souvenir du château royal du bois de Boulogne devait forcément être très présent à la mémoire du Grand Baron, et Joseph Paxton connaissait évidemment Androuet du Cerceau.
2. Dans son second projet de 1856-1857, Paxton avait superposé des baies en plein cintre aux piédroits traités en pilastres ; dans le projet définitif, les baies cintrées ont disparu au profit de colonnes. Voir Pauline Prevost-Marcilhacy, « James de Rothschild à Ferrières : les projets de Paxton et de Lami », *Revue de l'art*, n° 100, 1993, p. 58-73, et spécialement p. 61-63.
3. Pauline Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, op. cit., p. 94-98, p. 105-109 et p. 308-310 ; et Pauline Prevost-Marcilhacy, « Le château de Ferrières », dans *id.* (dir.), *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, vol. III, 1935-2016, Paris, Louvre/BnF/Somogy, 2016, p. 326-339.
4. Pauline Prevost-Marcilhacy, « James de Rothschild à Ferrières : les projets de Paxton et de Lami », art. cit., p. 71.
5. Sur la production de robbiesques au XIX^e siècle, voir Lia Bernini, « Il revival robbiano », dans Giancarlo Gentini (dir.), *I Della Robbia e l'« arte nuova » della scultura invetriata*, cat. exp. (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 mai – 1^{er} nov. 1998), Florence, Giunti, 1998, p. 380-386 ; voir aussi Giancarlo Gentilini, « Falsificazioni robbiane », dans Mark Jones et Mario Spagnol (dir.), *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milan, Longanesi & C., 1993, p. 242-248.
6. La famille Contucci portait : « *D'azzurro, al liocorno inalberato d'oro* ». Voir la base de données de l'Archivio di Stato de Florence, Ceramelli Papiani, blasoni delle famiglie toscane nella *Raccolta Ceramelli Papiani*, fasc. 5478, archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=2572 (consultée le 25 novembre 2018). La famille Iozzelli, du quartier Santa Croce, gonfalon du Lion noir, portait en effet « *D'azzurro, a tre pesci nuotanti al naturale (o d'oro), ordinati l'uno sull'altro* », voir *ibid.*, fasc. 2631, archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=4139 (consultée le 25 novembre 2018).
7. Sur les armes Martellini, « *Di rosso, al monte di sei cime d'oro sostenente un falcone sorante [sic pour sonante] dello stesso (oppure al naturale, sonagliato d'oro), talvolta con la zampa destra alzata, in atto di afferrare il sonaglio con il becco; e alla banda diminuita d'azzurro attraversante sul tutto* », voir la base de données de l'Archivio di Stato de Florence, Ceramelli Papiani, blasoni delle famiglie toscane nella *Raccolta Ceramelli Papiani*, fasc. 3034, archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=4780 (consultée le 30 novembre 2018). Pour l'écu de Galluzzo, voir Renzo Dionigi (dir.), *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico, storico e artistico*, Florence, Polistampa, 2014, p. 192, n° 181.
8. Le *tondo* représentant Isotta comprend aussi le chiffre des deux amoureux, leurs deux initiales « S » et « I » entrelacées ; celui à l'effigie de Sigismondo arbore des armoiries avec un écartelé, au

1 et 3, Malatesta (d'argent à trois bandes échetées d'or et de gueules) et au 2 et 4, ce même chiffre « SI », comme ceux que l'on voit sur le Tempio Malatestiano de Rimini. Dans une collection privée parisienne, il existe un autre exemplaire, inséré dans un cadre en bois, de ce *Sigismondo Pandolfo Malatesta* en terre cuite émaillée produit par cet imitateur des Della Robbia. Voir Lia Bernini, « Il revival robbiano », art. cit., p. 382, repr. La médaille de Matteo de' Pasti représentant Sigismondo en capitaine de l'armée de l'Église romaine, mais sans cuirasse, a un diamètre de 83,5 mm. Il en existe plusieurs variantes. Voir George F. Hill, *Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, British Museum, 1930, t. I, p. 39, n° 163, et II, pl. 31 ; et John Graham Pollard, *Renaissance medals, I, Italy*, Washington, National Gallery of Art, 2007, p. 43, n° 27. Voir, par exemple, l'exemplaire du British Museum de Londres : metmuseum.org/art/collection/search/195054, (consulté le 9 juillet 2019). Il porte au revers une représentation de la forteresse de Rimini, avec la date de 1446, où fut inauguré Castel Sismondo. La médaille à l'effigie d'Isotta degli Atti a un diamètre de 85 mm. Voir George F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, op. cit., t. I, p. 43, n° 187, et t. II, pl. 35 ; et John Graham Pollard, *Renaissance medals*, op. cit., p. 50, n° 33. Il y en a également plusieurs variantes. Voir l'exemplaire du Victoria and Albert Museum de Londres, inv. A.175-1910 : collections.vam.ac.uk/item/O111541/isotta-degli-atti-medal-de-pasti-matteo/ (consulté le 8 juillet 2019). Elle présente au revers un éléphant et la date de 1446, qui ne correspond pas à l'année d'exécution, mais à celle où Isotta devint la maîtresse de Sigismondo et où commença la rédaction du *Liber Isottaeus*, qui ne fut pas achevé avant 1451. Malatesta ne l'épousa pas avant 1453. Voir Pier Giorgio Pasini, « Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology », dans John Graham Pollard (dir.), *Italian Medals*, Washington, National Gallery of Art (*Studies in the History of Art*, XXI), 1987, p. 143-159 ; et Costanza Dopfel, « Book and Temple: The story behind Matteo de' Pasti's Medals of Sigismondo Malatesta and Isotta degli Atti », *The Medal*, 55, automne 2009, p. 4-18, particulièrement p. 9-13.

9. H. : 69 cm ; L. : 66 cm. Pour l'*Hadrien en jeune héros* de Tivoli, Villa Hadriana, Antiquario del Canopo, inv. 2260, voir la notice de Benedetta Adambri, dans Marina Sapelli Ragni (dir.), *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*, cat. exp. (Tivoli, Villa Adriana, Antiquarium del Canopo, 2010), Milan, Electa, 2010, p. 181, n° 9 ; et beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_646084122.html. Il s'agit de la version sculptée d'un *Hadrien* du type « *Renatus* », connu par les émissions monétaires de 130 apr. J.-C. Voir Joachim Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Francfort-sur-le-Main/Berne, Peter Lang, 1983, p. 88-92, n° I 88, et pl. 1. Voir aussi une copie moderne de cette tête, dont le sujet n'a pas été identifié, indiquée de façon erronée comme antique dans le catalogue des sculptures du château de Versailles sous le titre de *Romain*, inv. MV 7439 ; voir Simone Hoog, *Musée national du château de Versailles. Les sculptures*, I, Le Musée, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 188, n° 824.

10. Le buste est ainsi décrit au n° 51 dans le « Catalogue des Meubles et Objets d'Art de M^r le Baron James de Rothschild », registre in-folio, toujours en mains privées, dont la transcription par Hervé Grandsart en 1997 a été déposée dans les collections patrimoniales de la bibliothèque de l'INHA : « Buste de jeune guerrier cuirassé sur piédouche carré en brèche violette (colonnade du 2^e étage) ».

11. Pensons aux bustes des collections des princes de Liechtenstein (Vaduz et Vienne) : *Vénus* (1692), inv. SK 1365 ; *Adonis* (1692), inv. SK 1366 ; *Bacchus* (1695-1700), inv. 1367 ; et *Ariane* (1695-1700), inv. SK 1368. Voir les notices d'Olga Raggio dans John Philip O'Neill (dir.), *Liechtenstein. The Princely Collections*, cat. exp. (New York NYprince, The Metropolitan Museum of Art, 1985-1986), New York, NY, Metropolitan Museum of Art, 1985, p. 23-25, n°s 11-14.

12. Voir le plan actuel du rez-de-chaussée du château dans Pauline Prevost-Marcilhacy, « James de Rothschild à Ferrières : les projets de Paxton et de Lami », op. cit., p. 68, fig. 31.

13. *Antonin le Pieux*, avec inscription : « ANTONINVS . », diam. 70 cm, Turin, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 3380/C. Voir la notice de Giovanni Donato dans Silvana Pettenati

et Giovanni Romano (dir.), *Il Tesoro della Città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. exp. (Turin, Palazzina di Caccia di Stupinigi, *Il Tesoro della Città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, 31 mars – 8 sept. 1996), Turin, Umberto Allemandi & C., 1996, p. 22-23, n° 32. Sur le site du musée, la photographie est inversée : palazzomadama torino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online/imperatore-antonino-pio (consulté le 7 juillet 2019). Les autres médaillons à guirlandes ont respectivement pour numéro d'inventaire 3378/C, 3379/C et 3381/C. Voir Allan Marquand, *Andrea Della Robbia and his Atelier*, 2 vol., Princeton, NJ, Princeton University Press, vol. II, p. 12, n° 329. Sur la base d'une description ancienne, on sait que figuraient au château un Néron, un Galba et un Hadrien. Voir Antonio Bosio, « Due monumenti inediti del Piemonte illustrati », *Miscellanea di storia italiana*, 15, 1874, p. 454-471, spécialement p. 455 ; Giovanni Donato, « Materiali di primo Cinquecento per i Della Rovere di Vinovo », dans Giovanni Romano (dir.), *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Turin, Cassa di Risparmio di Torino, 1990, p. 329-389, et particulièrement p. 374 ; et surtout Francesca Petrucci, « Filippo Vagnone, committente di sculture », dans Simone Baiocco (dir.), *Il sarcofago di Filippo Vagnone. Committenza e gusto per l'antico*, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2011, p. 43-56, particulièrement p. 53-55. Francesca Petrucci émet deux hypothèses : le diplomate se serait arrêté en Toscane en 1493, à l'occasion de son ambassade à Rome auprès du pape Alexandre VI ou bien la duchesse Bianca – qui, dans une lettre du 28 mars 1491, appelait Laurent le Magnifique « caro amico » – lui aurait confié une autre mission à Florence, cité dont elle aurait cherché l'appui pour renforcer une alliance contre la France.

14. Sur Filippo Vagnone, voir Maria Clotilde Gentile, « Filippo Vagnone, “magnifico cavaliere” », dans Simone Baiocco (dir.), *Il sarcofago di Filippo Vagnone. Committenza e gusto per l'antico*, op. cit., p. 33-42. Sur l'installation de Vagnone à Castelvecchio di Testona, voir Carlotta Margarone, « “Eius est salis, eius elegantiae et eruditionis. Fonti storiche e ricerche d'archivio” », *ibid.*, p. 19-31, et surtout p. 28 ; et Maria Clotilde Gentile, « Filippo Vagnone, “magnifico cavaliere” », *ibid.*, p. 36. Filippo avait acquis les trois quarts du château le 6 novembre 1489, son père Paoletto le dernier quart ; il reçut l'investiture de l'ensemble le 7 avril 1490. Voir Maria Clotilde Gentile, *ibid.*, p. 36. Nous n'avons pas pu consulter l'ouvrage de Marina Paola Milia, *Castelvecchio di Testona*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2014.

15. Sur les médaillons produits par Andrea Della Robbia et son atelier présentant des héros à l'antique et, en particulier, pour le cycle commandé par Alphonse d'Aragon pour la villa de Poggioreale en 1492, voir Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vol., Milan, 1975-1977, t. II, p. 41-47 ; Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 vol. Florence, Cantini, 1992, vol. I, p. 216-217 ; et Tommaso Mozzati, « “Fantasie” all'antica: temi mitologici e profani nella terracotta invetriata », dans Giancarlo Gentilini (dir.), *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, cat. exp. (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 2009), Milan, Skira, 2009, p. 129-135. Le tondo avec personnage lauré et rubans blancs, d'un diamètre de 41 cm et provenant du cycle napolitain, qui avait figuré à la vente Stefano Bardini chez Christie's à New York en 1918, est actuellement proposé par la galerie Daniel Katz de Londres : katz.art/artworkdetails/810452/17957/andrea-della-robbia-florence-1435-florence (consulté le 8 juillet 2019).

16. Le tombeau était destiné à l'église conventuelle San Francesco de Moncalieri, détruite en 1788. À l'origine, une effigie équestre surmontait son couvercle. Il passa ensuite à la Villa Lascaris, près de Pianezza, propriété des Domaines. Son dépôt au Museo Civico d'Arte Antica de Turin fut autorisé en 1867. Il s'y trouve depuis 1870 (inv. 474/PM). Les reliefs sont sans doute dus à un artiste lombard, qui les sculpta vers 1500. Filippo Vagnone avait donné des instructions précises sur son tombeau dans son testament rédigé en septembre 1499 et conservé dans une transcription rédigée en 1581 par le notaire Giovanni Antonio Gregori de Moncalieri, conservée à l'Archivio di Stato de Turin (AsTo, Paesi, Torino, mazzo 30, inv. 16, *Testamento di Filippo Vagnone* [...]). Voir Simone Baiocco, « Introduzione (l'opera in museo) », dans Simone Baiocco (dir.), *Il*

sarcofago di Filippo Vagnone. Committenza e gusto per l'antico, p. 9-18 ; Carlotta Margarone, « “Eius est salis, eius elegantiae et eruditionis. Fonti storiche e ricerche d'archivio” », *ibid.*, p. 24-25 ; Francesca Petrucci, « Filippo Vagnone, committente di sculture », *ibid.*, p. 43-52 ; et la notice en ligne du musée : palazzomadamatorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online/stemma-di-filippo-vagnone-storie-di-perseo-apollo-e-le (consultée le 29 novembre 2018).

17. Pour des exemples génois, voir Valentina Fiore, « Lo spazio dell'antico nelle residenze genovesi tra XV e XVIII: la diffusione e l'evoluzione della *Galaria sive loggia* », dans Lauro Magnani (dir.), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Rome, Gangemi, 2013, p. 75-88 ; et Alba Bettini, *A Palazzo e in Villa. Busti antichi e all'antica di Gio. Vincenzo Imperiale patrizio genovese*, Gênes, Sagep, 2017.

18. Précisons que la disposition actuelle est légèrement erronée. À l'occasion de l'impeccable restauration des murs, les deux bustes du côté sud ont été inversés par rapport au *display* ancien, dont témoigne une photographie, prise vers 1997, qui se trouve dans les dossiers déposés par Hervé Grandsart à l'INHA (fig. 13). Lors de notre visite, nous avons signalé cette bévue aux services du château, qui, espérons-le, rétabliront la juste séquence, celle que nous allons suivre. Les deux premiers bustes du côté sud ont été inversés.

19. Pauline Prevost-Marcilhacy nous signale amicalement qu'« en 1859 (ce qui correspond à la construction de Ferrières) le marchand belge Van Cuyck achète pour James “3 grandes colonnes en marbre avec bustes”, “2 bustes d'empereurs romains et deux bustes Renaissance” et un trône assyrien trouvé à Ninive (que je n'ai pas vraiment identifié !), le tout pour 11 550 frs. Les autres bustes ont dû être achetés à la même époque » (communication écrite du 3 décembre 2018). Elle ajoute qu'« il ne semble pas que l'ensemble des bustes ait été placé rue Laffitte : il y a bien une commande pour 12 consoles en marbre avec gaine en 1837, mais pas de mention de bustes antiques. À cette date, quelques achats de statues en marbre : *Vénus Médicis* et *Vénus pudique*, les deux placées dans la serre de la galerie de l'hôtel de la rue Laffitte. Mentionnées également, “2 figures de bustes sur leurs piédestaux face à face aux deux extrémités de la galerie” mais sans plus de précision, ainsi qu'un *Apollon berger*. » Sur l'hôtel de la rue Laffitte, voir Pauline Prevost-Marcilhacy, « Un hôtel au goût du jour : l'hôtel de James de Rothschild, 19, rue Laffitte », *Gazette des Beaux-Arts*, CCXIV, n° 1506-1507, juillet-août 1994, p. 35-54 ; et Pauline Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, op. cit., p. 53-63 et p. 306-307. Sur Paul Van Cuyck, peintre, restaurateur, marchand d'art et expert, décédé en 1865, voir, entre autres, Pauline Prevost-Marcilhacy, « Salomon et Adèle de Rothschild », dans Pauline Prevost-Marcilhacy (dir.), *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, vol. II, 1922-1935, op. cit., p. 8-31, particulièrement p. 12. Sa vente, après décès, se tint à l'hôtel Drouot du 7 au 10 février 1866.

20. Sur la constitution de la collection d'antiques de la Ny Carlsberg Glyptotek, voir Mette Moltesen, *Perfect Partners. The Collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome*, Wolfgang Helbig, *in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2012.

21. Il est signé et daté sur le tronc d'arbre, au-dessous de la queue du serpent : « *petitot / fecite / 1791* ». Cet *Apollon* de Petitot est signalé dans Pauline Prevost-Marcilhacy, « Le château de Ferrières », art. cit., p. 326-339, et particulièrement p. 330.

22. Sur la salle des Statues, voir Yves Beauvalot, « L'École de dessin et achèvement du Palais des États de Bourgogne », dans Emmanuel Starcky et Sophie Jugie (dir.), *L'Art des collections. Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon. Du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire*, cat. exp. (Dijon, musée des Beaux-Arts, 2000), Dijon, musée des Beaux-Arts, 2000, p. 72-89, et spécialement p. 82-84. Pour le *Gladiateur* de Petitot, daté de 1786, H. : 167 cm ; L. : 140 cm ; Pr. 79 cm, inv. CA 1062, voir la notice de Sophie Jugie, *ibid.*, p. 100-101 ; Sylvain Laveissière, « Dijon à Rome, 1776-1792. Les artistes et les œuvres », dans Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, *Les Prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge, 1776-1792*, Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon, 2003, p. 79-80 et pl. 12 ; et les lettres de Petitot à Devosge du 31 mai 1785,

ibid., n° 114 Pe 2 ; du 12 janvier 1786, *ibid.*, p. 203-205, n° 130 Pe 3 ; du 10 avril 1786, *ibid.*, p. 208-209, n° 135 Pe 4 ; du 6 août 1786, *ibid.*, p. 216-217, n° 144 Pe 5 ; du 10 janvier 1787, *ibid.*, p. 226-227, n° 151 Pe 6 ; du 7 mai 1787, *ibid.*, p. 230-231, n° 155 Pe 7 ; du 10 juillet 1787, *ibid.*, p. 233-234, n° 159 Pe 8 ; du 1^{er} janvier 1788, *ibid.*, p. 243-245, n° 170 Pe 10 ; et du 7 mars 1788 [?], *ibid.*, p. 249, n° 178 Pe 11.

23. Lettre du 7 mars 1788 de Pierre Petitot à François Devosge, *ibid.*, p. 249, n° 178 Pe 11. La gratification des États de Bourgogne lui avait été accordée le 11 janvier 1788. Voir *ibid.*, note 29.

24. Lettre de Pierre Petitot à François Devosge du 10 juillet 1787, *ibid.*, p. 233-234, n° 159 Pe 8.

25. Voir les lettres d'Antoine Bertrand envoyées de Rome à François Devosge : 2 juillet 1786, *ibid.*, p. 213-214, n° 141 Be 29 ; été 1786, entre le 2 juillet et le 13 septembre, *ibid.*, p. 215, n° 143 Be 30 ; 13 septembre 1786, *ibid.*, p. 217-219, n° 145 Be 31 ; 29 novembre 1786, *ibid.*, p. 221-223, n° 149 Be 32 ; et la lettre de Pierre-Paul Prud'hon envoyée de Rome à François Devosge le 3 octobre 1786, *ibid.*, p. 219-220, n° 146 Pr 10, qui précise : « Bertrand a fait toutes les acquisitions que vous lui avez demandées pour la Province ; vous aurez, entre autres figures, un *Laocoon* superbe et extrêmement frais, le seul beau qui soit à Rome, excepté celui de l'Académie de France à Rome, mais qui est de plus monté au point d'après l'original. » Voir aussi Sylvain Laveissière, « De Dijon à Rome : les artistes et les œuvres », dans Emmanuel Starcky et Sophie Jugie (dir.), *L'Art des collections. Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon*, op. cit., p. 60-67 et particulièrement p. 65 ; Hélène Meyer et Emmanuel Starcky, « Le Muséum de l'École de Dessin », *ibid.*, p. 91-97, et spécialement p. 96-97 ; et Sylvain Laveissière, « Dijon à Rome, 1776-1792 : les artistes et les œuvres », art. cit., p. 33-85. Hélène Meyer et Emmanuel Starcky précisent que le plâtre du *Laocoon* de la collection Mengs « fut en toute logique placé dans la salle des Statues, il y resta probablement jusqu'à ce que Gasc l'enlève en 1932 ; il aurait alors été déposé dans le préau d'un lycée et fut détruit en 1940 ! », voir Hélène Meyer et Emmanuel Starcky, « Le Muséum de l'École de dessin », art. cit., p. 96. Selon Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, « le moulage du *Laocoon* venant de Mengs a été brisé après avoir été déposé dans un lycée dijonnais vers 1939 », dans Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, *Les Prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge, 1776-1792*, op. cit., p. 219, note 114.

26. Inv. CA 1070. H. : 2,20 m ; L. : 1,40 m. Voir Sylvain Laveissière, « De Dijon à Rome : les artistes et les œuvres », art. cit., p. 64-65 ; et Sylvain Laveissière, « Dijon à Rome, 1776-1792 : les artistes et les œuvres », art. cit., p. 46-51, et pl. 7.

27. *Ibid.*, p. 261-262, n° 193 Be 39.

28. Sur la famille de Brienne, voir Emmanuel Pénicaud, « Des Brienne à la Révolution », dans Emmanuel Pénicaud et al. (dir.), *L'Hôtel de Brienne*, Paris, Nicolas Chaudun et C^{ie}, 2012, p. 48-67.

29. Henry de Morant, *Ville d'Angers. Sculptures du XVIII^e siècle au musée des Beaux-Arts*, Baugé, impr. de E. Cingla, n. d. [1956], p. 18, repr. Cette *Minerve* (H. : 0,7 m ; L. : 0,41 m ; Pr. : 0,45 m ; inv. MA 7 R 1140) fut donnée par M^{me} de La Broise au musée des Beaux-Arts d'Angers en 1946. Elle est signée et datée au dos : « *Petitot 1789* » ; elle est actuellement dans les réserves du musée. Vient en outre d'apparaître sur le marché de l'art britannique, dans la galerie Brun Fine Art de Londres, une réduction en marbre d'1,05 m de haut, de la *Minerve Giustiniani*, de très belle qualité, que Petitot signa et data en 1795. Voir la notice d'Andrea Bacchi, dans brunfineart.com/artworks/104/ (consultée le 23 novembre 2018). Enfin, la *Tête d'homme* en marbre d'après l'antique, qu'il exposa au Salon de 1793, avait peut-être été ébauchée en Italie. Voir Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-huitième siècle*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1910-1911, t. II, p. 235.

30. L'œuvre avait été découverte à Tusculum (Tivoli) entre 1770 et 1780, dans une villa qui aurait appartenu à Lucinius Murena. Depuis son acquisition à Paris en 1815, elle est conservée à la Glyptothek de Munich, inv. Gl. 213, H. : 114 cm (avec le socle). Voir Barbara Vierneisel-Schlörb,

Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, II, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich, C. H. Beck, 1979, p. 136-146, n° 12, et fig. 61-65.

31. Alfred Mettrier, *Pierre Petitot (de Langres) et son fils Louis Petitot. Notice biographique*, Langres, Imprimerie de E. L'Huillier, 1867, p. 34, note 1.

32. Philippe Seydoux, *Gentilhommières en Champagne*, II, *Pays de l'Aube*, Paris, Éditions de la Morande, 2016, p. 153-158 et p. 318-319.

33. Voir Joseph Perrin, *Le Cardinal Loménie de Brienne, archevêque de Sens. Ses dernières années. Épisodes de la Révolution*, Sens, Imprimerie de Paul Duchemin, 1896, p. 58, n. 1, qui évoque l'inventaire dressé les 18, 19 et 21 octobre 1793 par le notaire Chandenier (Auxerre, Archives de l'Yonne, série Q, inventaires dressés pendant la Révolution, Sens, abbaye de Saint-Pierre-le-Vif) et le mobilier « fort riche » qui « ne fut pas estimé moins de 60 771 livres ».

34. Voir Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-huitième siècle*, op. cit., t. II, p. 235 et 237.

35. H. : 66 cm ; L. : 70 cm, avec un piédoche en marbre portor (H. : 20,8 cm ; L. : 27 cm). Le buste porte au dos une inscription manuscrite peinte en bleu : 3.

36. Inv. R.F. 3649. H. : 79,2 cm ; L. : 67 cm ; Pr. 31 cm (plus un piédoche H. : 11,5 cm). Sur la *Diane* de Ponsonelli, acquise en 1983, voir la notice de Jean-René Gaborit dans Jean-René Gaborit, *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 1984), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 58-60, n° 18 ; et Fausta Franchini Guelfi et al., *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654 - Genova 1735*, Fosdinovo, Associazione artistico culturale Per Corsi d'arte, 2011, p. 84-85, p. 92, pl. 35, et p. 394-395, n° 38.

37. H. : 70 cm ; L. : 68 cm, avec un piédoche en marbre rouge (H. : 21,2 cm ; L. : 27 cm). Au revers, une inscription manuscrite peinte en bleu : 1. Il semble dater de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle.

38. Inv. 6033 et 6088. Voir Carlo Gasparri (dir.), *Le Sculture Farnese*, II, *I ritratti*, Naples, Electa, 2009, respectivement p. 111-112, n° 86, et p. 296-299, pl. LXXXI, 1-5 ; et p. 112-113, n° 87, et p. 300-303, pl. LXXXII, 1-6.

39. H. : 67 cm ; L. : 58 cm, sur un piédoche de marbre portor (H. : 21,5 cm ; L. : 27,4 cm). Aucune inscription au dos.

40. H. : 63 cm ; L. : 61 cm, sur un piédoche de marbre blanc veiné gris (H. : 22,7 cm ; L. : 28,4 cm). Au dos, une inscription manuscrite peinte en bleu : 4. Il semble aussi dater du XVII^e siècle. Pour les portraits d'enfants la bouche ouverte, du type « souffrant », voir par exemple l'*Enfant inconnu* du musée du Louvre, inv. Ma 2332 (Kate de Kersauson, *Catalogue des portraits romains*, II, *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 106, n° 41).

41. H. : 66 cm ; L. : 61 cm, sur un piédoche en marbre rouge (H. : 21,5 cm ; L. : 27,5 cm). Au dos, une inscription manuscrite : 6.

42. Voir par exemple l'exemplaire des Musei Capitolini, inv. 461. Voir Klaus Fittschen et Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und der anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, *Kaiser- und Prinzenbildnisse* (« Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 3 »), Mayence, Philipp von Zabern, 1985, p. 95-97, n° 83, et pl. 102-103. Pour les portraits sculptés de Septime Sévère du type « Sérapis », voir Anna Margherite McCann, *The Portraits of Septimius Severus (AD. 193-211)*, Rome, American Academy in Rome (« Memoirs of the American Academy in Rome », 30), 1968, p. 151-178, et pl. LIV-LXXXII ; et Dirk Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus*, Bonn, R. Habelt (« Habelts Dissertationsdrucke. Reihe klassische Archäologie », 4), 1972, p. 49-57.

43. H. : 68 cm ; L. : 61 cm, sur un piédoche en marbre rouge (H. : 22 cm ; L. : 27,5 cm). Il porte au dos une inscription manuscrite : 5. et pourrait dater du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle.

44. H. : 0,60 m. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6141. Sur cette copie du début de l'époque augustéenne d'un original grec du II^e siècle av. J.-C., voir Carlo Gasparri, *Le Sculture Farnese*, II, *I ritratti*, op. cit., p. 55-56, n° 32, et p. 188-189, pl. XXXII, 1-5. Cette tête acquit une grande notoriété dès le XVII^e siècle. Sur les imitations de ce buste à l'époque moderne, voir Klaus Fittschen, *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (« Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philosophisch-Historische Klasse », 3, 275), 2006, p. 284-293. Au château de Versailles est conservée une autre version fantaisiste du prétendu *Lysimaque*, avec un large torse et un manteau aux plis ondulés serré à la poitrine par un baudrier (inv. MV 7478), et cataloguée de façon erronée sous le titre de *Romain* et comme antique dans Simone Hoog, *Musée national du château de Versailles. Les sculptures*, I, *Le Musée*, op. cit., p. 188, n° 825. En outre, Antoine Devosge en possédait un moulage en plâtre, et Antoine Bertrand en fit une copie en marbre achevée en 1787 et envoyée à Dijon à la fin de cette même année, l'acquisition en ayant été agréée par les États de Bourgogne. H. : 0,61 m ; L. : 0,38 m. Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. CA 949. Voir Sylvain Laveissière, « Dijon à Rome, 1776-1792 : les artistes et les œuvres », art. cit., p. 65 ; et les lettres de Bertrand à Devosge du 29 novembre 1787, *ibid.*, p. 221-223, et fig. 29, n° 149 Be 32 ; sans date [vers le 10 novembre ? avant 6-8 décembre 1787], *ibid.*, p. 239-240, n° 165 Be 34 ; et sans date [après le 10 novembre ? avant 6-8 décembre 1787], *ibid.*, p. 240, n° 16 Be 35.

45. H. : 67 cm ; L. : 60 cm, avec un piédouche en marbre gris (H. : 21 cm ; L. : 27 cm). Aucun signe au dos. Pour les bustes de Marc Aurèle du IV^e type, voir Max Wegner, *Das Römische Herrscherbild*, II, 4, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, Gebr. Mann, 1939, p. 44-46, pl. 26-29. Pour l'exemplaire des Musei Capitolini à Rome (inv. 448), voir Klaus Fittschen et Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und der anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, op. cit., p. 76-77, n° 69, et pl. 79, 81 et 82. Pour les bustes de Septime Sévère du type « de l'adoption », voir Anna Margherite McCann, *The Portraits of Septimius Severus (AD. 193-211)*, op. cit., p. 101-106 et pl. XLI-L ; et Dirk Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus*, op. cit., p. 41-48.

46. Inv. 17677. H. : 71,1 cm ; L. : 63,5 cm ; Pr. 38,1 cm, sans la base. Selon Klaus Herding, *Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlin, Mann, 1970, p. 66, p. 162-163, n° 31, le buste fut sculpté vers 1667-1668. Voir aussi Davide Gambino et Lorenzo Principi, *Filippo Parodi, 1630-1702. Genoa's Bernini: a Bust of Vitellius*, « *Undeci de essi busti sono di Monsu Puget, et un di Filippo Parodi* », cat. exp. (Gênes, Museo di Palazzo Reale, 2016), Florence, Bacarelli et Botticelli, 2016, p. 44-61 et fig. 40, 41 et 43. Le *bozzetto* en terre cuite, provenant de la collection Bourguignon de Fabregoules (17,5 × 19 × 9 cm), est au musée Granet d'Aix-en-Provence, inv. 860-1-90-S. Voir la notice de Lauro Magnani dans Ezia Gavazza et Giovanna Rotondi Terminiello (dir.), *Genova nell'età barocca*, cat. exp. (Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola/Galleria di Palazzo Reale, 1992), Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 334, n° 216 ; et celle de Luc Georget dans Marie-Paule Vial (dir.), *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte (1620-1694)*, cat. exp. (Marseille, Centre de la Vieille Charité/Musée des Beaux-Arts, 1994-1995), Marseille/Paris, Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1994, p. 128-129, n° 40.

47. H. : 68,5 cm ; L. : 71 cm ; Pr. 38 cm. Inv. SK 9. Voir Fausta Franchini Guelfi et al., *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, op. cit., p. 84-85, p. 93, pl. 36, et p. 394-395, n° 38.

48. Sans doute le fait d'exposer des marbres à l'air libre a-t-il joué dans cette sélection, car des marbres, voire des bronzes à l'antique d'une valeur supérieure avaient été placés dans le grand salon.

49. Je remercie chaleureusement Laura de Fuccia et Pauline Prevost-Marcilhacy de m'avoir invité à me pencher sur ce dossier. La visite de Ferrières, en la compagnie de cette dernière, et les discussions avec elle ont été particulièrement précieuses. Mes remerciements les plus vifs vont au personnel du château pour son aimable accueil. Ma gratitude va aussi aux collègues et aux

amis qui ont répondu à mes sollicitations et m'ont fourni avis et aides de toute nature : Federica Carta, Jérôme Delatour, Daniela Gallo, Giancarlo Gentilini, Emmanuel Lamouche et Ludovic Laugier. Enfin, les dossiers généreusement déposés par Hervé Grandsart à la bibliothèque de l'INHA m'ont été d'un grand secours, particulièrement pour l'identification des modèles antiques de certains bustes.

AUTEUR

PHILIPPE SÉNÉCHAL

Philippe Sénéchal est professeur à l'université de Picardie-Jules-Verne