

OCTOBRE 2010 — 4

# La revue des Musées de France

Revue du Louvre 





## Événements

*Ouverture ou rénovation de musée / Enrichissement des collections*

- |                                |    |  |
|--------------------------------|----|--|
| Florence BOUGNOTEAU            | 6  | □ LUSSAC-LES-CHÂTEAUX. Musée de Préhistoire<br>Un nouveau musée au cœur d'un pôle culturel   |
| Caroline JORRAND               | 9  | □ LAON. Musée d'Art et d'Archéologie<br>Les nouvelles salles d'archéologie méditerranéenne :<br>Les salles Paul Marguerite de la Charlonie |
| Cécile SAUVAGE                 | 11 | □ LOUVRES. ARCHÉA, musée d'Archéologie en Pays de France<br>Un nouveau musée, porteur d'un projet global de valorisation de l'archéologie  |
| Élisabeth ANTOINE              | 14 | □ PARIS. Musée du Louvre<br>Une tapisserie exceptionnelle : un dais de Charles VII entre au Louvre   |
| Francis RIBEMONT               | 16 | □ RENNES. Musée des Beaux-arts<br>Nouvelle présentation des collections de peintures   |
| Philippe COSTAMAGNA            | 19 | □ AJACCIO. Palais Fesch-musée des Beaux-arts<br>La renaissance du musée Fesch, rebaptisé Palais Fesch-musée des Beaux-arts                 |
| Ludovic MARCOS, Pierre MOLLIER | 22 | □ PARIS. Musée de la Franc-maçonnerie<br>Un « musée de France » pour découvrir et mieux comprendre la franc-maçonnerie                     |
| Philippe SAUNIER               | 25 | □ PARIS. Musée d'Orsay<br>Autour d'une exceptionnelle dation d'œuvres de William Bouguereau  |
| Anne CABLÉ, Martine SADION     | 28 | □ ÉPINAL. Musée de l'Image<br>La collection Henri George entre au musée de l'Image   |
| Sylvain BOYER                  | 30 | □ AVIGNON. Musée Calvet<br>Une nouvelle salle d'art moderne  |
| Bernadette de BOYSSON          | 32 | □ BORDEAUX. Musée des Arts décoratifs<br>Nouveaux espaces permanents pour les collections des XX <sup>e</sup> et XXI <sup>e</sup> siècles  |

## Études

*résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111*

- |   |    |   |
|---|----|---|
| Anna TÜSKÉS   | 36 | □ Deux sculptures vénitiennes dans les collections du musée du Louvre   |
| Cécile SCAILLIÉREZ  | 46 | □ L'attribution à Martin de Vos d'un <i>Portrait d'homme</i> du Louvre  |
| François MARANDET   | 55 | □ Les deux tableaux d'Étienne Parrocel peints pour Saint-Antoine-l'Abbaye   |
| Patrick LE NOUËNE   | 61 | □ L'amitié entre deux peintres, Nicolas-Didier Boguet et Guillaume Bodinier   |
| Alexandre MARAL   | 71 | □ La statue équestre de Louis XIV à Versailles  |
| Agnès BLOSSIER,<br>Jean-Michel LETENOUX et<br>Hélène TROMPARENT-DE SEYNES | 81 | □ Le modèle d'avis à roues le <i>Météore</i> (vers 1833), un témoin des débuts de la propulsion à vapeur et sa restauration |
| Anne CADENET  | 93 | □ Chohreh Feyzdjou, une œuvre singulière, une quête universelle   |

## 105 Expositions

109 Mémoires de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine





## Deux sculptures vénitiennes dans les collections du musée du Louvre

par Anna Tüskés

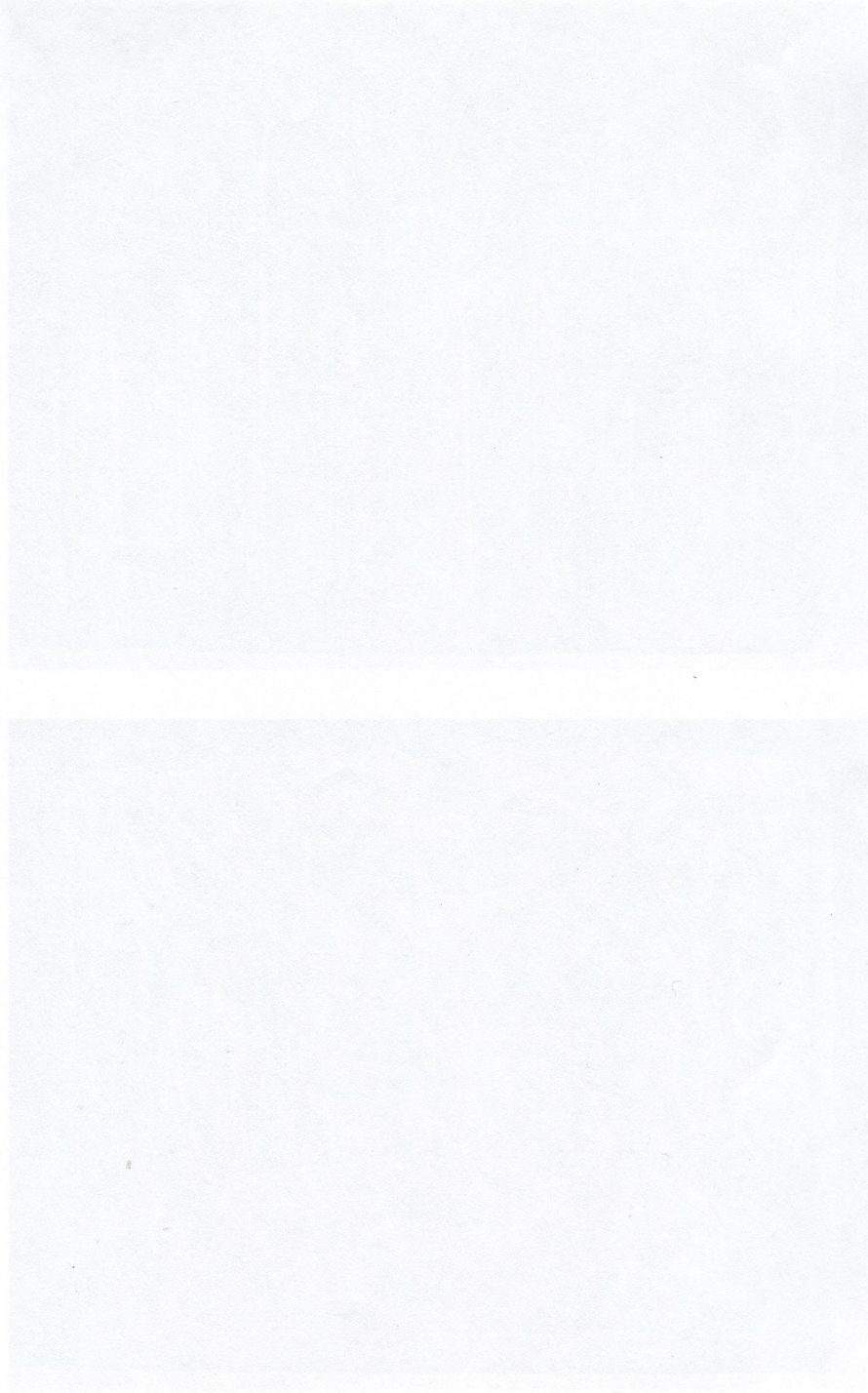
Les margelles de puits constituent l'une des créations les plus singulières et les plus significatives de la sculpture vénitienne du Moyen Âge qui, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, retiennent l'attention des amateurs de sculpture italienne. Depuis 1960, le musée du Louvre a la chance de présenter l'un des premiers exemples de ce type d'œuvres, daté des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, qui est ici replacé dans son contexte historique et stylistique. Mais l'étude du décor permet également de préciser la datation d'un autre relief pré-roman conservé au musée. Acquis comme une œuvre médiévale, il se révèle être probablement un pastiche datant du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111*

En 1960, le musée du Louvre a acquis une margelle vénitienne des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles provenant de la collection Jean Larcade<sup>1</sup> (fig. 1 à 5). Cette œuvre, qui appartient à la vingtaine de margelles de puits vénitiennes de cette époque parvenues jusqu'à nous, a certes été depuis présentée parmi les collections de sculptures italiennes du musée mais n'a jamais reçu, de la part des spécialistes, l'attention qu'elle méritait. Seuls Étienne Coche de La Ferté, en 1961, puis Marc Bormand, en 2006, lui ont consacré une courte description<sup>2</sup>. Les deux auteurs s'accordent sur la provenance vénitienne et la datation du haut Moyen Âge, sans s'attarder sur le contexte artistique de l'œuvre. Pourtant, cette margelle de puits est l'une des rares à comporter des motifs d'entrelacs, décor qui lui donne une place de choix dans l'étude de la sculpture vénitienne des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles.

Depuis 1858, année de la mise en place du réseau d'eau potable à Venise, les margelles de puits vénitiennes ont progressivement perdu leur fonction initiale, devenant alors des objets de collection, qui intégrèrent les musées ou ornèrent les jardins privés. Ce changement de fonction rend d'autant plus difficile leur étude historique, puisqu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ces œuvres ont beaucoup circulé, victimes de l'engouement international des collectionneurs, tels Werner Abegg ou le couple Édouard André et Nélie Jacquemart, qui en acquirent plusieurs<sup>3</sup>. En parallèle, des sculpteurs, des antiquaires et des historiens d'art de toutes nationalités furent envoyés à Venise, soit pour les acheter, soit pour les étudier. À travers de petits articles, rapports ou enquêtes, ils se sont intéressés à leur aspect d'origine, ont défini une typologie et caractérisé leur style, suivant en cela l'intérêt croissant porté à ces sculptures.





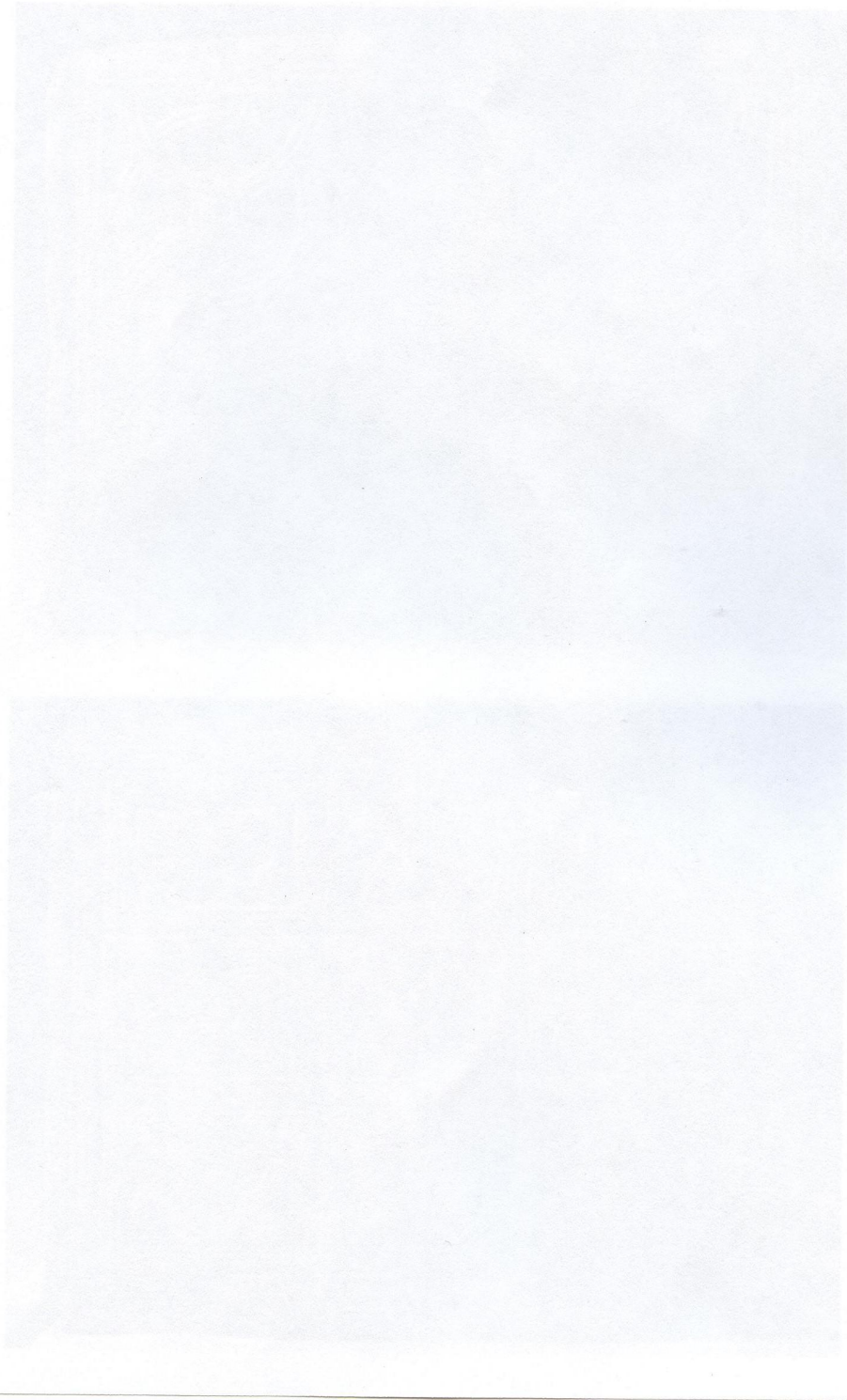
### Le style et le système ornemental de la margelle du Louvre

La margelle appartient au groupe dit carolingien. Jusqu'à la seconde moitié du  $\text{xx}^{\text{e}}$  siècle, beaucoup de chercheurs ont dénommé «barbare» ou «lombard» le style des sculptures du haut Moyen Âge décorées de motifs d'entrelacs<sup>4</sup>, avant que des recherches récentes ne mettent ces motifs en rapport

avec l'art antique et byzantin<sup>5</sup>. Les entrelacs, appelés «carolingiens» pour souligner leur origine d'Europe d'occidentale, sont présents non seulement sur les reliefs des bâtiments ecclésiastiques, mais également sur les margelles de puits de Venise, ville qui était artistiquement sous influence byzantine.

Les margelles avec décoration carolingienne adoptent une forme cubique ou cylindrique. La décoration du premier groupe des margelles de forme cubique se caractérise





2. à 5. Les quatre faces de la fig. 1.

par l'emploi de la croix grecque ou latine avec des branches à extrémité élargie, comme l'illustrent les deux margelles conservées dans la deuxième cour du Musée archéologique de Venise, remontant pour l'une au VIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, et pour l'autre à la fin du IX<sup>e</sup> ou au début du X<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, ou la pièce des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles ornant la prairie entre l'église Santa Fosca et le Palais du Conseil à Torcello<sup>8</sup>. La décoration du deuxième groupe des margelles se définit principalement

par l'utilisation de la croix latine avec des branches à l'extrémité élargie, qui est cette fois enfermée dans des arcs à colonnettes. Pour certaines margelles de ce groupe, la croix latine insérée dans des arcs constitue pour chaque côté l'unique motif, comme cela s'observe avec la margelle du X<sup>e</sup> siècle conservée à l'ambassade de France au palais Clary-Aldringen à Venise<sup>9</sup>, celle des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles conservée au Cleveland Museum<sup>10</sup>, ou une autre du IX<sup>e</sup> siècle



aujourd'hui disparue<sup>11</sup>, ou encore la margelle des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles du Victoria and Albert Museum de Londres<sup>12</sup>. Quant aux autres margelles de ce groupe, le motif de la croix latine à l'intérieur des arcs est répété, comme sur la margelle du Louvre, objet de notre étude, ou sur la pièce des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles appartenant aux Staatliche Museen de Berlin (fig. 6)<sup>13</sup>, ainsi que sur une margelle du IX<sup>e</sup> siècle, conservée au Musée archéologique de Venise<sup>14</sup>.

L'une des faces de la margelle du Louvre comporte deux croix latines, à l'intérieur d'arcs à colonnettes, flanquées de deux arbres et deux fleurs, avec des feuilles dans les écoinçons (fig. 2). Ce motif apparaît fréquemment sur les margelles et autres sculptures ornementales de Venise et de Vénétie, comme sur un relief de l'église Santa Maria Assunta à Cividale del Friuli<sup>15</sup> ou un autre sur la façade de l'église Santa Fosca à Torcello (fig. 7)<sup>16</sup>. Ce motif se rapproche davantage de reliefs d'autres régions de l'Italie, tel ce fragment inséré dans le mur de clôture du jardin conventuel de l'église San Michele Archangelo à Canonica<sup>17</sup>, ou celui de la Villa Giovanelli à Lonigo<sup>18</sup>. La sculpture de la façade de l'église Santa Fosca à Torcello est celle qui présente le plus de ressemblances avec le motif de l'arbre de vie de la margelle du Louvre.

La deuxième face de la margelle (fig. 3) est décorée d'une bande à trois rainures, formant une composition s'organisant autour de deux cercles concentriques traversées de diagonales avec une petite croix grecque au centre, quatre oiseaux dans les espaces entre les deux cercles concentriques, qui tiennent dans leur bec une feuille ou des raisins. Jusqu'à présent,

personne n'avait fait le rapprochement iconographique et stylistique entre ce motif et celui qui orne un relief du début du IX<sup>e</sup> siècle conservé au Musée municipal de Concordia Sagittaria (fig. 8), ou le ciborium de la cathédrale de Pula. Un autre relief conservé au Musée archéologique de Pula porte également la même décoration (fig. 9)<sup>19</sup>. Un décor très semblable, de dimensions réduites, se retrouve sur un relief de la basilique San Maria in Trastevere de Rome<sup>20</sup>. La similitude, tant pour le motif que pour le style, entre la margelle vénitienne du Louvre et le relief de Concordia Sagittaria, nous permet d'attribuer ces deux œuvres au même maître.

La troisième face de la margelle (fig. 4) est ornée de cercles entrecroisés, formés de bandes à trois rainures, comportant des feuilles dans les intervalles. Ce motif ne se retrouve pas sur les autres sculptures ornementales vénitienes, alors que l'on en connaît plusieurs exemples dans la sculpture décorative italienne des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles : San Saba, Rome<sup>21</sup> ; musée du haut Moyen Âge, Rome<sup>22</sup> ; paroisse de San Giovanni, Campagnano Roma<sup>23</sup> ; Palais épiscopal, Orte<sup>24</sup> ; atrium du musée Emilio Greco, Palazzo Soliano, Orvieto<sup>25</sup> ; église San Colombano, Bobbio<sup>26</sup>. Cette formule iconographique a été aussi reproduite en Dalmatie, par exemple sur le chancel de l'église de Kapitul (près de Knin), aujourd'hui au Musée archéologique de Croatie à Split<sup>27</sup>.

Quant à la quatrième face (fig. 5), elle est divisée en neuf rectangles abritant des nœuds de Salomon, des plantes et des oiseaux. Cette organisation en champs verticaux n'apparaît pas sur les autres margelles de puits vénitienes, alors que le

6. Margelle de puits. Venise. IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles. H. 0,675 ; L. 0,785. Inv. 2924. Berlin. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Staatliche Museen.



7. Relief. IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles. H. 0,71 ; L. 0,45. Torcello. Église Santa Fosca.





motif est pourtant très fréquent sur d'autres sculptures ornementales vénitienes et dalmates (balustrade de la tribune du transept nord de la basilique San Marco de Venise; baptistère de Split), comme partout d'ailleurs en Italie (oratoire de San Giovanetto à Lucca<sup>28</sup>; basilique San Giovanni in Laterano à Rome<sup>29</sup>; basilique des Quattro Santi Coronati à Rome<sup>30</sup>; San Saba à Rome<sup>31</sup>; musée du haut Moyen Âge à Rome<sup>32</sup>). Le motif apparaît souvent sur les parapets et chancels des églises byzantines, comme au monastère de la Grande Laure au Mont Athos<sup>33</sup>; à Hagia Sophia de Kiev<sup>34</sup>; au monastère Hosios Meletios près de Megara<sup>35</sup>; à l'église San Panteleimon

de Nerezi<sup>36</sup>; à Apidia (Laconie)<sup>37</sup>. Ainsi, ce motif est très répandu dans la sculpture ornementale des VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, non seulement à Venise mais également dans toute l'Italie et dans l'architecture religieuse des contrées sous influence byzantine.

D'un point de vue ornemental et stylistique, la margelle du Louvre s'apparente surtout à celle conservée à Berlin<sup>38</sup>, de forme cubique, décorée dans le registre supérieur et inférieur par un guillochis à trois bandes (fig. 6). La décoration est identique sur les deux côtés opposés: sur l'un, deux croix latines enfermées avec des branches à l'extrémité élargie dans des arcades à colonnettes, flanquées de deux arbres et deux fleurs, une feuille trilobée à lobes pointus dans l'écoinçon; sur l'autre, quatre «bretzels» liés les uns aux autres, formés par une bande à trois rainures. Vers 1840, cette margelle avait été mise en dépôt, avec d'autres sculptures, dans l'atelier d'Angelo Seguso par Francesco Pajaro et acquise par «*un dotto alemanno*» [«un savant allemand»]. Conservée dans le cloître de la Friedenskirche à Potsdam, elle est entrée dans la collection des Staatliche Museen grâce à un don de l'empereur Guillaume II à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Œuvre d'un sculpteur vénitien, la margelle de puits s'inscrit dans la sculpture ornementale italienne des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles. À travers elle, il est ainsi possible de connaître les motifs qui se sont diffusés dans toute l'Italie mais, également, le style qui témoigne d'une forte influence byzantine. L'analyse du système décoratif démontre son originalité et les liens existant avec d'autres sculptures du territoire vénitien de l'époque.



8. Relief. IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles. H. 0,70; L. 0,70.  
Concordia Sagittaria. Musée municipal.



9. Relief. IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles.  
H. 0,70; L. 1,05.  
Pula. Musée archéologique.



## Les problèmes de l'imitation et de la contrefaçon à Venise au XIX<sup>e</sup> siècle

Grâce à l'étude d'une autre margelle de puits vénitienne, conservée au musée des Beaux-arts de Budapest, on peut préciser l'origine et la datation d'un bas-relief en marbre du Louvre (fig. 10). Alors que Marcel Aubert le datait de la fin des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles ou du XI<sup>e</sup> siècle dans son article de 1953, Pierre-Yves Le Pogam le décrit dans le catalogue des sculptures européennes, publié en 2006, comme une sculpture byzantine des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles ou un pastiche du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>. Une nouvelle analyse de ce relief permet de revenir sur ces différents éléments et, également, de mieux interpréter les pastiches du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au cours des dernières décennies, les historiens de l'art et les archéologues se sont penchés sur les problèmes de la copie, de l'imitation et de la contrefaçon. Le sujet a également éveillé l'intérêt des chercheurs les plus réputés, comme Ranuccio Bianchi Bandinelli, Bernard Ashmole, Otto Kurz, John Pope-Hennessy ou André Chastel<sup>40</sup> et de nombreux livres, études, expositions et conférences internationales ont été consacrés à ce sujet<sup>41</sup>. À l'exposition du British Museum en 1990, les plus fameux « faux » de l'Antiquité à nos jours étaient exposés<sup>42</sup>. La Bibliothèque nationale de France à Paris, le musée d'Art et d'Histoire de Genève et le musée Poldi Pezzoli de Milan ont également organisé des expositions sur le même thème, qui ont beaucoup contribué à la recherche<sup>43</sup> : désormais, il est possible d'évoquer ouvertement les faux acquis comme originaux par les musées.

Venise peut être considérée comme la ville emblématique des faussaires. Au XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de la crise économique liée à la chute de la République de Venise en 1797, les aristocrates ont vendu leurs collections et une fois les originaux épuisés, la demande toujours croissante a entraîné le développement et la généralisation de la falsification<sup>44</sup>. L'appétit des collectionneurs et le commerce actif ont contribué à la formation de rapports étroits entre maîtres et commerçants de copies et de faux<sup>45</sup>. Ces derniers ont cherché à satisfaire les désirs des collectionneurs. Les Seguso, Angelo le père et Lorenzo le fils, l'un et l'autre sculpteur, ont non seulement dessiné nombre de margelles de puits, aujourd'hui détruites ou disparues, mais ils ont également commercialisé ces sculptures si spécifiques de Venise<sup>46</sup>. Pour la provenance des margelles d'origine vénitienne, on peut retracer l'activité de huit marchands d'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Giovanni Marcato, qui a créé « The Venice Art Company », Michelangelo Guggenheim<sup>47</sup>, fondateur et premier directeur de l'école d'art décoratif à Venise, Francesco Pajaro, Rietti, della Torre, Angelo et Lorenzo Seguso, Luigi Resimini. L'étude de leur activité, difficile, demande encore à être complétée<sup>48</sup>.

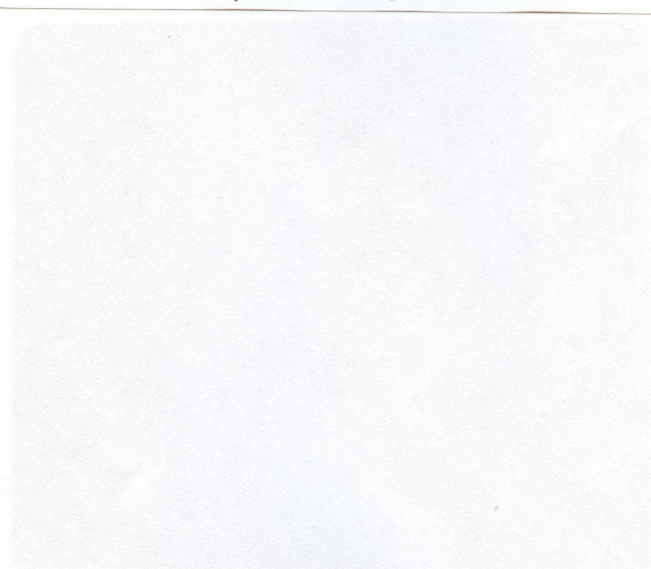
Outre les margelles de puits, d'autres sculptures ornementales, comme les patères et les panneaux bordés d'une rangée de *billetes*, ornement composé de petit tronçons de

tores espacés, étaient convoités par les musées pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. On peut noter la variété de copies et d'imitations des œuvres romanes, où les motifs vénitiens se mêlent aux éléments tirés de livres de modèles, donnant naissance à un riche répertoire formel. Par le biais de recueils associant des motifs isolés appartenant à différents territoires et époques, des reliefs éloignés des pièces originales ont ainsi été créés. On peut distinguer les originaux des pastiches en considérant la matière, en comparant forme et motifs avec les œuvres médiévales et en s'attachant aux traces laissées par les outils. Même si les motifs avaient une signification au Moyen Âge, le sculpteur du XIX<sup>e</sup> siècle ne la connaissait plus : il en a donc modifié les détails. Les maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle ont d'une part imité les formes et les compositions existantes et en ont d'autre part inventé de nouvelles. L'analyse des motifs montre également qu'en plus des éléments médiévaux, ces sculptures du XIX<sup>e</sup> siècle intègrent nombre de motifs modernes.

### Le bas-relief vénitien du Louvre et sa parenté avec une margelle de puits conservée au musée des Beaux-arts de Budapest

Provenant du marchand d'art Robert Barroux (Paris), le bas-relief en marbre du Louvre (fig. 10) est décoré de trois panneaux d'entrelacs. La forme et la disposition des trois panneaux du relief ne correspondent à aucun genre de sculpture ornementale des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, qui se caractérise par la décoration d'entrelacs. Les chancels de cette période, dans la sphère d'influence byzantine, sont généralement décorés, soit par une série ininterrompue d'entrelacs, soit par une composition centrale, comme deux animaux de

10. Relief. XIX<sup>e</sup> siècle. H. 0,52 ; L. 0,60 ; P. 0,09. Inv. R.F. 2339 (et OA 9090). Paris. Musée du Louvre. Département des Sculptures.





chaque côté d'un arbre, ou des variations sur le motif «*Korbboden*», rhombus inscrit dans un cercle avec des feuilles et des fleurs dans les écoinçons. À l'inverse, le relief du Louvre se décompose en trois zones verticales: les deux panneaux extrêmes représentent une rangée de cercles noués et losangés, la partie centrale est occupée par une bande à trois rainures, qui crée un enroulement. Le motif des registres latéraux est très répandu dans la sculpture italienne; il apparaît surtout sur les reliefs, les jambages de porte, les pilastres et les chapiteaux<sup>49</sup>. On le retrouve souvent dans la sculpture romane en Europe<sup>50</sup>.

Le motif du registre médian rappelle les chancels ajourés de San Vitale de Ravenne (aujourd'hui au Musée national, Ravenne)<sup>51</sup>. Il se compose d'une bande à trois rainures avec des feuilles d'acanthé et des fleurs dans une partie des intervalles, et ressemble à celui d'un relief du Musée paléochrétien d'Aquilée<sup>52</sup>. Une margelle de puits vénitienne<sup>53</sup>, pastiche du XIX<sup>e</sup> siècle conservé au musée des Beaux-arts de Budapest, offre la plus grande parenté avec ce modèle (fig. 11). De plan octogonal, elle est articulée par une colonne à chaque angle. Au registre supérieur figure un guillochis à une bande; des colonnes octogonales, torsées et géminées alternent aux angles. Les surfaces entre les colonnes contiennent des motifs variés de plantes, d'animaux et d'entrelacs (fig. 12).



Quant au relief du Louvre, il est important de remarquer le motif comprenant une bande à trois rainures, qui forme des cercles et des «*bretzels*», avec des feuilles et fleurs dans les intervalles, motif qui provient des recueils de modèles utilisés par les sculpteurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

Selon la description de Ferdinando Ongania publiée en 1889, cette margelle ornait alors la cour d'une maison privée du Campo San Pietro di Castello à Venise<sup>54</sup>. En 1894, la margelle fut achetée par Károly Pulszky, directeur de l'ancienne Pinacothèque Nationale – devenue musée des Beaux-arts de Budapest –, pour 1 000 livres au commerçant d'art vénitien Luigi Resimini<sup>55</sup>. La margelle de puits a servi de modèle à six copies en pierre artificielle au tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, avec la probable collaboration de Max Schmidt, fabricant de meubles austro-hongrois<sup>56</sup>. Ces copies ont orné des jardins ou des parcs d'aristocrates hongrois de l'époque<sup>57</sup>. Jolán Balogh, directrice du département des Sculptures du musée des Beaux-arts de Budapest de 1935 à 1967, reconnaissant que «des motifs de différents époques se mêlent sur la margelle», ne l'a pas publiée dans le catalogue de la collection de 1975<sup>58</sup>. L'identité du motif figurant sur le relief du Louvre et sur la margelle de puits de Budapest fait penser que les deux pièces proviennent de l'atelier de sculpteurs vénitiens de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui se sont inspirés de livres de modèles, dont certains, publiés à Venise, ont permis aux maîtres d'étudier et d'imiter les ornements médiévaux et renaissance<sup>59</sup>.

L'auteur du relief du Louvre est indéniablement un Vénitien ayant travaillé d'après ces livres de modèles, et cette œuvre témoigne de la vogue des sculptures vénitiennes et de l'influence du commerce d'art à cette période. L'incohérence entre la forme, la disposition et la décoration du relief, mais aussi la comparaison avec la margelle de puits de Budapest, démontrent pleinement que l'œuvre est un pastiche du XIX<sup>e</sup> siècle.



11. Margelle de puits vénitienne. XIX<sup>e</sup> siècle. H. 0,95; P. 0,82. Inv. 1162H. Budapest. Musée des Beaux-arts.

12. Détail de la fig. 11.



## REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier chaleureusement M. Ernő Marosi, membre de l'Académie Hongroise des Sciences et professeur ordinaire de l'Université Loránd Eötvös de Budapest, pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail.

## NOTES

1 Jean Larcade, né à Paris en 1924, commence une carrière d'antiquaire avec son père Édouard, puis se spécialise rapidement dans la peinture et devient directeur de la Galerie Rive Droite, dans les années 1950 et 1960. Il fait partie des pionniers français en matière d'art contemporain qui ont exposé, entre autres, Francis Bacon ou les Nouveaux Réalistes.

2 Étienne Coche de La Ferté, «Section des Antiquité Chrésiennes, Acquisitions récentes», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1961, 1, p. 76-77; notice de Marc Bormand et Françoise de La Moureyre-Gavoty, dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Paris, 2006, p. 209.

3 Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 16.32.69; Michael Stettler, Karel Otavsky, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, 1. Kunsthandwerk, Plastik, Malerei*, Berne, 1971, pl. 16; Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 16.1.63; *Abegg-Stiftung Riggisberg. Geschichte und Führer der Sammlung*, Berne, 1989, p. 66; Paris, musée Jacquemart-André, inv. MJAP-S 1226; Émile Bertaux, *Le musée Jacquemart-André, catalogue itinéraire*, Paris, 1913, D222.

4 Ljubo Karaman, «Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie», *L'art byzantin chez les Slaves*, II, Paris, 1923; Pietro Toesca, *Il Medioevo*, Turin, 1927, p. 29; Arthur Haseloff, *La scultura preromanica in Italia*, Florence, 1930; Karl Ginhart, «Die Karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten», *Aus dem Römischen und Germanischen Kärnten / Festschrift für Rudolf Egger*, Klagenfurt, 1942, p. 228; Rudolf Kautzsch, «Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, V, 1941, p. 1-48; Emerich Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Iéna, 1941; Géza De Francovich, «Il problema delle origini della scultura cosiddetta longobarda», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Longobardi*, Spolète, 1951, p. 255; Rudolf Kutzli, *Langobardische Kunst. Die Sprache der Flechtbänder*, Stuttgart, 1981.

5 Dina Dalla Barba Brusin, «Scultura decorativa altomedievale a Grado», *Memorie Storiche Forogiuliesi*, XLV, 1962-1964, p. 171-174.

6 Inv. M. Correr, cl. XXV-1081, M. Arch. 903; Raffaele Cattaneo, *L'architettura in Italia, dal secolo VI al Mille circa*, Venise, 1888, p. 260; Ferdinando Ongania, *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venise, Ongania, 1891, cat. 68; Bruna Forlati Tamaro, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma, 1969, p. 43; Renato Polacco, *Marmi e mosaici paleocristiani e altomedievali del Museo Archeologico di Venezia*, Rome, 1980, p. 20-21; Wladimiro Dorigo, *Venezia romanica, La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venise, 2003, p. 28.

7 Inv. M. Correr, cl. XXV-142, M. Arch. 900; Angelo et Lorenzo Seguso, *Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifici della Venezia marittima. Periodo arabo-bizantino. Sec. IX-XII*, Venise, 1859, pl. 1; Lorenzo Seguso, «Dell'importanza delle vere dei pozzi per la storia dell'arte veneziana», *Raccolta Veneta*, ser. I. t. I. disp. II, Venise, 1866, p. 118-119; Lorenzo Seguso, «Dispersione di oggetti d'arte e storici ricordi», *Il Tempo*, 30 et 31 octobre 1874; Francesco Scipione Fapanni, *Sponde veramente pregevoli di Pozzi, e per l'antichità e per l'arte, disposte cronologicamente*, 1877, ms. 9124/4 Bibl. Marciana, Venise, 1877, p. 18, note 7; Ferdinando Ongania (éd.), *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venise, (1889), 1911<sup>2</sup>, cat. 84; Forlati Tamaro, cit. n. 6, p. 43; Polacco, cit. n. 6, p. 16-17; Gino Voltolina, *Le antiche vere da pozzo veneziane*, Venise, Fantoni Libri Arte, 1981, cat. 10; Alberto Rizzi, *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Venise, 1981 (1992<sup>2</sup>, 2007<sup>3</sup>), p. 12.

8 Ongania, 1889, cit. n. 7, pl. 134; Adolfo Callegari, *Il Museo Provinciale di Torcello*, Venise, 1930, p. 33; Sergio Bettini, «Saggio introduttivo», dans *Venezia e Bisanzio*, cat. exp., Milan, 1974, p. 27, fig. 7; Renato Polacco, *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello*, Treviso, 1976, p. 65;

Alberto Rizzi, «Le vere da pozzo pubbliche di Venezia e del suo estuario», *Supplément du Bollettino dei musei civici veneziani*, XXI, 1976, p. 11 et 109, n. 240; Renato Polacco, *Museo di Torcello*, Venise, 1978, p. 156; Rizzi, 1992, cit. n. 7, p. 287, cat. 243, fig. 337.

9 Seguso, 1866, cit. n. 7, p. 118, n. 1; Seguso, 1874, cit. n. 7; Fapanni, ms. 9124/4, cit. n. 7, p. 30, note 4; Voltolina, cit. n. 7, fig. 13; Rizzi, 1992, cit. n. 7, p. 10, cat. 2.

10 Gallery – 224 Exterior, inv. 1916.1982; Ongania, 1911, cit. n. 7, fig. 45; *Handbook of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1978, p. 48; Rizzi, 1992, cit. n. 7, p. 377-378, fig. 407.

11 Œuvre uniquement connue grâce à une photographie de Ferdinando Ongania prise en 1899; Ongania, 1911, cit. n. 7, fig. 99; Voltolina, cit. n. 7, fig. 14; Rizzi, 1981, cit. n. 7, p. 379, fig. 408.

12 J. C. Robinson, «Letter», *The Times* 24 octobre, 1883, p. 3-4; John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1964, cat. 1, fig. 1, 2.

13 Seguso, 1859, cit. n. 7, pl. II; Seguso, 1866, cit. n. 7, p. 116-117; Fapanni, ms. 9124/4, cit. n. 7, p. 27, n. 3; Oskar Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Teil II, Mittelalterliche Bildwerke (Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 2. Aussage)*, Berlin, 1911, p. 14-15, n° 1721; Wolfgang Fritz Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz (Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums)*, 2° éd., Berlin-Leipzig, 1930, p. 18; *Pamjatniki vizantijskoj skulptury iz sobranij Gosudarstvennyh muzeev Berlina. Katalog vystavki [Denkmäler der byzantinischen Skulptur aus der Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin]*, cat. exp., Leningrad, 1982, p. 29-30, n° 9; *Staatliche Museen zu Berlin. Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Mainz, 1992, p. 207.

14 Inv. M. Correr, cl. XXV-144, M. Arch., 901; Ongania, 1911, cit. n. 7, cat. 89; Toesca, cit. n. 4, p. 439; Sergio Bettini, «Un libro su San Marco», *Arte Veneta*, XV, 1961, p. 265; Carlo Ludovico Ragghianti, *L'arte in Italia. Dal secolo V al secolo XI*. Rome, 1968, II, p. 481; Forlati Tamaro, cit. n. 6, p. 43; Fulvio Zuliani, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*. Venise, 1971, p. 29 et suiv. et p. 80; Fulvio Zuliani, *Venezia e Bisanzio*, Venise, 1974, note 18; Polacco, cit. n. 6, p. 12-14; Voltolina, cit. n. 7, cat. 11; Rizzi, 1992, cit. n. 7, p. 15.

15 Amelio Tagliaferri, *Corpus della Scultura Altomedievale X, La Diocesi di Aquileia e Grado*, Spolète, 1981, fig. 331.

16 Polacco, 1976, cit. n. 8, cat. 16.

17 Francesco D'Ettore, *Corpus della Scultura Altomedievale XIII, La Diocesi di Todi*, Spolète, 1993, cat. 2, pl. I.

18 Ettore Napione, *Corpus della Scultura Altomedievale XIV, La Diocesi di Vicenza*, Spolète, 2001, fig. 33.

19 Ivan Supičić, *Croatia in the Early Middle Ages. A Cultural Survey*, Londres/Zagreb, 1999, p. 490.

20 Rudolf Kautzsch, «Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, p. 25, fig. 44.

21 Margherita Trinci Cecchelli, *Corpus della Scultura Altomedievale VII, La Diocesi di Roma, Tomo quarto: La I regione ecclesiastica*, Spolète, 1976, pl. XXXVIII, fig. 98, 100, 101.

22 Alessandra Melucco Vaccaro, Lidia Paroli, *Corpus della scultura altomedievale VII, La Diocesi di Roma, Tomo VI, Il Museo dell'Alto Medioevo*, Rome, 1995, pl. XVI, fig. 55.

23 Joselita Raspi Serra, *Corpus della Scultura Altomedievale VIII, La Diocesi dell'Alto Lazio*, Spolète, 1974, pl. LXXXIX-XC, fig. 153-154.

24 *Ibid.*, pl. CLXXXIV, fig. 299.

25 Letizia Pani Ermini, *Corpus della Scultura Altomedievale XVI, La Diocesi di Orvieto*, Spolète, 2003, pl. XXXIII, fig. 71.

26 Kautzsch, cit. n. 4, p. 28, fig. 27.



- 27 Supičić, cit. n. 19, p. 480.
- 28 Isa Belli Barsali, *Corpus della Scultura Altomedievale I, La Diocesi di Lucca*, Spolète, 1959, pl. 23.
- 29 Alessandra Melucco Vaccaro, *Corpus della scultura altomedievale VII, La Diocesi di Roma, Tomo III, La II regione ecclesiastica*, Spolète, 1974, pl. 22.
- 30 *Ibid.*, pl. 58.
- 31 Trinci Cecchelli, cit. n. 21, pl. 35.
- 32 Melucco Vaccaro, Paroli, cit. n. 22, pl. 23.
- 33 André Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge. II (x<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1976, pl. XL.
- 34 *Ibid.*, pl. LIX.
- 35 *Ibid.*, pl. LXXIV.
- 36 *Ibid.*, pl. LXXXVIII.
- 37 *Ibid.*, pl. CXX.
- 38 Voir n. 13.
- 39 Marcel Aubert, «La sculpture pré-romane au musée du Louvre», *Arte del primo millennio. Atti del Ilo convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio evo (Pavia, settembre 1950)*, Pavie, s. d. [1953], p. 353; notice Pierre-Yves Le Pogam, dans Bresc-Bautier (dir), cit. n. 2, p. 25.
- 40 Otto Kurz, *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*, Londres, 1948; Ranuccio Bianchi Bandinelli, «An 'Antique' Reworking of an Antique Head», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IX, 1946, p. 1-9; Bernard Ashmole, *Forgeries of Ancient Sculpture: Creation and Detection. The first J. L. Myres Memorial Lecture (Delivered in New College, Oxford, 9 May 1961)*, Oxford, 1962; André Chastel, «À propos d'un faux 'primitif': les liens de la figure et du décor», *Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzbourg, 1972, p. 199-204; Mojmir S. Frinta, «The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention: Restoration and Forgeries in Italian Panel Painting», *The Art Bulletin*, LX, 1978, 1, p. 7-23; John Pope-Hennessy, «The Forging of Italian Renaissance Sculpture», *Apollo*, XCIX, avril 1974, p. 242-67. Voir également: D. Dutton, *The Forger's Art: Forgery and Philosophy of Art*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1983; George Savage, *Forgeries, Fakes and Reproductions*, Londres, 1963; Massimo Ferretti, «Falsi e tradizione artistica», *Storia dell'arte italiana*, 10, Torino, 1981, p. 113-195; Karina Türr, *Fälschungen antiker Plastik seit 1800*, Berlin, 1984; Antoine Schnapper, «Copies, répliques, faux», *Revue de l'art*, n° 21, 1973, p. 5-31.
- 41 *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, Mark Jones (éd.), Londres, 1992; *Veramente falso*, M. Arzenton (éd.), Milan, 1991; *Fälschungen im Mittelalter (Internationaler Kongress München, 16-19 September 1986)*, 1-6, Hannovre, 1988.
- 42 *Fake? The Art of Deception*, Mark Jones (éd.), cat. exp., Londres, British Museum, 1990.
- 43 *Vrai ou faux. Copier, imiter, falsifier*, cat. exp., Cabinet des Médailles et Antiques, Paris, Bibliothèque nationale de France, 6 mai-29 octobre 1988; Mauro Natale, Claude Ritschard, *Falsifications, manipulations, pastiches. L'art d'imiter. Images de la Renaissance au Musée d'art et d'histoire*, Genève, 1997; *Falsi da museo*, Andrea di Lorenzo, Annalisa Zanni (éd.), cat. exp., Milan, Museo Poldi Pezzoli, 19 février-3 mai 1998.
- 44 Cesare Augusto Levi, «Pietre infisse nelle case e nei palazzi di Venezia», *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venise, 1900, p. cxlvi; *Archivio del futurismo*, M. Drudi Gambillo et T. Fiori (éd.), Rome, 1958, I, p. 19 (*manifesto Contro Venezia passatista del 27 aprile 1910*), p. 22 (*Discorso futurista ai Veneziani*).
- 45 Levi, cit. n. 44, p. cxxxiii.
- 46 *Ibid.*, p. cviii.
- 47 Stefania Moronato, «La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim», *Bollettino - Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, 1986, 30, p. 205-206, N. S. notes 1-4.
- 48 Mes recherches dans ce sens à l'Archivio Storico del Comune di Venezia sont jusqu'ici restées vaines.
- 49 Le motif est très fréquent sur les sculptures ornementales de Vénétie, par exemple: Murano, Santi Maria e Donato; Torcello, Santa Maria Assunta; Aquileia, Museo Archeologico, Museo Paleocristiano (Tagliaferri, cit. n. 15, cat. 194, 275, pl. XLIX, LXVIII); Cividale, S. Giovanni Battista in Valle, Oratorio Santa Maria in Valle (Tagliaferri, cit. n. 15, cat. 355, 373-4, pl. CIX, CXVI); Grado, Basilica Santa Eufemia (Tagliaferri, cit. n. 15, cat. 576, pl. CCVIII). On en connaît plusieurs exemples dans la sculpture décorative italienne, par exemple: Ferentillo, Abbazia San Pietro in Valle (Joselita Serra, *Corpus della Scultura Altomedievale II, La Diocesi di Spoleto*, Spolète, 1961, cat. 29, pl. XIII/a); Rome, San Saba (Trinci Cecchelli, cit. n. 21, cat. 114c, pl. XLV); Castel Sant' Elia, église abbatiale (Raspi Serra, cit. n. 23, cat. 145, pl. XCVII); Tuscania, Santa Maria Maggiore (Raspi Serra, cit. n. 23, cat. 366, pl. CCL); Arezzo, Museo dell'Arte Medievale e Moderna (Alberto Fatucchi, *Corpus della Scultura Altomedievale IX, La Diocesi di Arezzo*, Spolète, 1977, cat. 57, pl. XXXVI).
- 50 Voir par exemple: Immmünster, fragment de chancel (Barbara Johansson-Meery, *Karolingerzeitliche Flechtwerksteine aus dem Herzogtum Bayern und aus Bayerisch-Schwaben*, Kallmünz - Opf, 1993, p. 57, cat. 30); Kotor, Sv. Tripun, ciborium, xi<sup>e</sup> siècle; Bâle, Münster, Galluspforte, xi<sup>e</sup> siècle.
- 51 Angiolini Martinelli, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, Rome, 1968, p. 73-74, n°s 124-126.
- 52 Tagliaferri, cit. n. 15, cat. 279, pl. LXX.
- 53 Ongania, 1911, cit. n. 7, pl. 98; Károly Pulszky, János Peregriny, *A Szépművészeti Múzeum részére vásárolt festmények, plasztikai művek és grafikai lapok lajstroma* [«Liste des peintures, sculptures et dessins acquis par le musée des Beaux-arts»], Budapest, 1896, p. 8; k-ő (Kammerer) [sic], *A negyedik műtörténelmi kongresszus. Az Iparművészet 1896-ban* [«4<sup>e</sup> congrès d'histoire de l'art. L'art décoratif en 1896»], Budapest, 1897, p. 327; Péter Rostás, «A rejtelmes kút. Egy velencei kút magyarországi másolatai» [«Le puits mystérieux. Les copies d'une margelle de puits vénitienne en Hongrie»], *Ars Hungarica*, 2006/1-2, p. 282-286.
- 54 Ongania, 1911, cit. n. 7, pl. 98.
- 55 Pulszky, Peregriny, cit. n. 53, p. 8; k- (Kammerer), cit. n. 53, p. 327.
- 56 Sur l'activité de Max Schmidt concernant les margelles de puits, voir Anna Tüskés, «The Well-Heads of the Schmidt Company», *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in Honour of Mária Prokopp*, Budapest, 2009, p. 291-296.
- 57 Budapest, 2<sup>e</sup> arrondissement, rue Bolyai, 11; Budapest, 6<sup>e</sup> arrondissement, rue Munkácsy, 17; Budapest, 14<sup>e</sup> arrondissement, Városliget, Château Vajdahunyad, cloître; Ikervár, Château Batthyány, parc; Tápé, église catholique; Szécsény, château Forgách, parc; Rostás, cit. n. 53, p. 282-286.
- 58 Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest/IV.-XVIII. Jahrhundert*, I-II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.
- 59 Par exemple: Carlo Heidelhoff, Lorenzo l'Arbani, *Raccolta De' Migliori Ornamenti Del Medio Evo E Profili Di Architettura Bizantina Disegnati*, Venise, 1859; Ferdinando Ongania éd., *Raccolta di opere antiche sui disegni dei merletti di Venezia*, Venise, 1878.



# English abstracts

Traduit par Murray P. Wyllie, Maître de conférences à l'Université

## Anna Tüskés

### Two Venetian sculptures in the Musée du Louvre collections

A well coping and a bas-relief of Venetian origin, both in the Louvre collections, feature interlacing motifs of a type common throughout Italy from the 7<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup> century. The style of the coping displays a strong Byzantine influence: analysis of the decorative vocabulary testifies to its authenticity and to its relationship to other contemporary sculptures from Venetian territory. From an ornamental and stylistic point of view, it is above all comparable to the Berlin coping in the collections of the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. The artist responsible for the marble bas-relief in the Louvre was also Venetian but lived in the 19<sup>th</sup> century and worked from books of models. The work testifies to the vogue for Venetian sculptures and the influence of the art market during this period. The lack of coherence between the form, layout and decoration of the relief, together with comparison with a well coping in Budapest Museum of Fine Arts show clearly that the work is a pastiche.

## Cécile Scailliérez

### A *Portrait d'Homme* in the Louvre collections attributed to Martin de Vos

It is thanks to its recent restoration that the *Portrait d'Homme* is the object of the present study. Having been catalogued under the flattering name of Anthonis Mor in Louis XIV's collection, it fell into anonymity in the course of the 19<sup>th</sup> century. It can now be related to the rare portraits by one of the greatest Antwerp history painters of the second half of the 16<sup>th</sup> century, Martin de Vos. Indeed, cleaning revealed what had been deliberately hidden by an old overpainting: a swiftly executed cold, grey background, a table—barely in perspective—covered with a crudely drawn mat, fleshy hands and a candid, ruddy face full of the sparkle of life emerging from a pourpoint executed in an offhand manner, in a word a disdain for decoration, the accessory, and meticulous elegance which is the hallmark of the spirited art of Martin de Vos, of whom a number of signed and dated portraits from the same decade (1563-1573) offer convincing elements of comparison. The nature of the temperament of both painter and model shine triumphantly through this casual execution.

## François Marandet

### The two paintings by Étienne Parrocel commissioned for Saint-Antoine-l'Abbaye

Since it was founded, the Musée de Grenoble (Isère department) has in its collections a large 18<sup>th</sup>-century religious composition representing *La Charité de Saint Nicolas*. Confiscated during the French Revolution from the monastery of Saint-Antoine-l'Abbaye in the Dauphiné region, the work was commissioned by Nicolas Gasparini, abbot from 1732 to 1747, along with a *Saint Augustin et l'enfant* (which has remained *in situ*). The various attributions proposed (Claude-Guy Hallé, Daniel Sarrabat) were hardly credible. On the other hand, the sense of space, as it appears in the Grenoble painting, could recall certain compositions by Pierre Parrocel (1670-1739), more particularly those which made up the décor of the Duc de Noailles' gallery, nowadays in Marseille Musée des Beaux-Arts. However, the Saint-Antoine-l'Abbaye paintings should in fact be attributed to Étienne Parrocel (Avignon 1696-Rome 1775), Pierre Parrocel's nephew. This has indeed been confirmed by a preparatory drawing in the Marseille collections portraying Saint Augustine.

## Patrick Le Nouëne

### The friendship between the two painters Nicolas-Didier Boguet and Guillaume Bodinier

The acquisition by Angers Musée des Beaux-Arts of two large drawings by Nicolas-Didier Boguet (Chantilly 1755-Rome 1839)—*Vue de Rome* and *Vue du Colisée et de l'arc de triomphe*—from the collection of Guillaume Bodinier (Angers 1795-Angers 1872) provides the occasion to recall the friendship shared by the two artists. A pupil of Pierre Guérin (1774-1833), Guillaume Bodinier followed his master when the latter took up the post of Director of the French Academy in Rome in 1822; he was to remain in the city until 1847. Bodinier formed close relationships with the French artists who moved in the Villa Médicis circles as well as with landscape painters working in or around Rome or the bay of Naples, in particular with Boguet at whose home he lived from 1838 until the painter's death.

## Alexandre Maral

### The equestrian statue of Louis XIV at Versailles

The recent installation of the equestrian statue of Louis XIV on the Place d'Armes at Versailles provides the opportunity to reconsider the complex history of this work. Originally intended to be statue of Louis XV, and a Parisian monument, it was commissioned from the sculptor Pierre Cartellier (1757-1831) and the metal-founder Charles Crozatier (1795-1855) but was finally completed in its present form by the sculptor Louis-Messidor-Lebon Petitot (1794-1862) and transferred to Versailles where Louis-Philippe had it erected on the main courtyard of the Palace of Versailles which had been turned into a museum devoted to the glories of France. The idea of an equestrian monument in honour of Louis XIV standing in front of the Château had been mooted as early as the 1680s, a period when Le Brun's project for a Parisian public square had been envisaged at Versailles and even, it appears, began in the Cour Royale. Without waiting for the conversion of the Palace into a museum, the government of Charles X had similarly envisaged erecting an equestrian statue of Charles' ancestor on the Place d'Armes.



**Agnès Blossier, H el ene Tromparent de Seynes,  
Jean-Michel Letenoux**

The model of the paddle-steamer aviso *Le M et ore* (c.1833):  
a testimony to the early days of steam propulsion

The model of the paddle-steamer aviso *Le M et ore* was built around 1833 in the model workshop at Rochefort arsenal. Along with the model of the paddle-steamer aviso *Le Sphinx* it represents—in the outstanding collection of 19<sup>th</sup>-century arsenal models at the Musée National de la Marine—an invaluable testimony to the early days of steam propulsion in the French Navy. In 2007-2008, a student restorer following the postgraduate course in conservation and restoration of sculpted works at the  cole Sup erieure des Beaux-Arts in Tours carried out detailed research work and restoration work on the model. Her study has established that it is one of the rare original sources documenting a major technological milestone in naval history. Furthermore, as regards the rigging of models, new solutions for restoration have been proposed that respect a professional deontology.

**Anne Cadenet**

Chohreh Feyzdjou: a singular  uvre, a universal quest

In 2002, the Fonds National d'Art Contemporain acquired a large ensemble of works by the artist Chohreh Feyzdjou (Teheran 1955-Paris 1996). Since the early 1990s her  uvre took the form of a distinctive taxonomy of objects that were either recycled (her own drawings and paintings) or made from other salvaged objects, such as small crates containing a variety of objects hidden under black tulle, that was itself covered with plastic film daubed with black. Books of Persian poetry, large piles of rolls of material that conceal, or gave a partial glimpse of her drawings and paintings, the remains of charred objects, horsehair or other organic materials sealed in jars or bags are covered with wax mixed with black pigment or walnut stain. These series merely represent a tiny selection of the work produced by the Jewish artist, born in Iran, before her premature death in 1996. The meticulous classification that she carried out of her entire production, integrating her works from the 1970s when she was a student at Teheran School of Fine Arts and the more complex series from the 90s, constitutes a precise and invaluable inventory that she reveals to the viewer by stamping each of her productions—down to the very packing cases—with a mauve label: *Product of Chohreh Feyzdjou*. In this way she draws up a stock-list of her work that is described as «merchandise»—precisely labelled and easily identifiable. «*Product of Chohreh Feyzdjou*» has thus become an idiomatic expression, a brand name that faithfully captures the problematic issues explored by the artist. Bordeaux CAPC Musée d'Art Contemporain, which has the Feyzdjou collection in deposit since 2003, has discovered more than three hundred drawings by the artist dated from 1971 to 1996, together with a particularly interesting series of fabric sculptures.

## Zusammenfassungen auf deutsch

Traduit par Uwe Bennert

**Anna T usk es**

Zwei venezianische Bildhauerwerke in den  
Sammlungen des Louvre

Eine Brunneneinfassung und ein Flachrelief venezianischer Herkunft, die sich beide im Louvre befinden, weisen vom 8. bis 10. Jahrhundert in ganz Italien verbreitete Flechtwerkmotive auf. Der Stil des Brunnenrands zeugt von starkem byzantinischem Einfluss; die Analyse des Dekors bestätigt die Authentizität und die Verwandtschaft mit anderen bildhauerischen Werken des venezianischen Gebiets in dieser Zeit. Was Ornament und Stil betrifft, so verweisen sie vor allem auf ähnliche Werke in Berlin (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst). Ist der Künstler des Marmorflachreliefs ebenfalls Venezianer, so lebte er allerdings im 19. Jahrhundert und arbeitete nach Musterb chern. Dieses Werk zeugt von der Mode venezianischer Bildhauerwerke und dem Einfluss des Kunsthandels in dieser Zeit. Die Inkohärenz zwischen Form, Anlage und Dekor des Reliefs ebenso wie der Vergleich mit einer Brunneneinfassung im musée des Beaux-arts in Budapest beweisen eindeutig, dass es sich bei dem Werk um eine Nachahmung handelt.

**Cécile Scailli rez**

Zuschreibung eines *Portrait d'homme*  
im Louvre an Martin de Vos

Anlass zu dieser Studie ist die kürzlich durchgeführte Restaurierung des *Porträts eines Mannes*. Das Gemälde, das zuerst unter dem schmeichelhaften Namen Anthonis Mor in der Sammlung Ludwigs XIV. geführt und im 19. Jahrhundert schließlich einem unbekanntem Maler zugeschrieben wurde, konnte mit den seltenen Bildnissen eines der bedeutendsten Historienmaler Antwerpens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Martin de Vos, in Zusammenhang gebracht werden. Seine Säuberung ermöglichte die Wiederherstellung dessen, was ein früherer Eingriff kaschiert hatte: ein grauer und kalter, schnell hingeworfener Hintergrund, ein perspektivisch schlecht dargestellter Tisch mit einer in Umrissen gemalten derben Decke, aus einem nachlässig gemalten Wams herausragende fleischige Hände und ein offenes Gesicht vom Leben gerötetes und gezeichnetes Gesicht – in einem Wort, eine Geringschätzung des Dekors, des Beiwerks und der gewissenhaften Eleganz, welche die hohe Kunst Martin de Vos' kennzeichnen; einige seiner signierten und datierten Bildnisse aus demselben Jahrzehnt (1563-1573) bieten übrigens überzeugende Vergleichsmomente. In dieser nachlässigen Malweise triumphiert auf großartige Weise das Temperament des Malers und auch des Modells.