Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 1 (1923)

Artikel: L'imitation de l'antique par quelques artistes de la fin du XVIIIme siècle et de la première moitié du XIXme siècle représentés au Musée de Genève

Autor: Deonna, W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727474

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'IMITATION DE L'ANTIQUE PAR QUELQUES ARTISTES DE LA FIN DU XVIIIme SIÈCLE ET DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXme SIÈCLE REPRÉSENTÉS AU MUSÉE DE GENÈVE

W. Deonna.

Dès le Ve siècle avant notre ère, une fois close la période de formation technique les artistes de la Grèce antique répètent souvent les créations de leurs prédécesseurs et se les transmettent de génération en génération. Pour ne citer qu'un seul exemple, de nombreuses copies maintiennent depuis 450 environ avant J.-C. jusqu'aux temps modernes, le sujet et l'attitude du « Tireur d'épine », jeune garçon assis sur un rocher et arrachant de son pied l'épine qui l'a blessé sans entraver sa course victorieuse.

Eux aussi, les artistes modernes n'hésitent pas à s'approprier un motif séculaire qui leur plaît, et si des reliefs de sarcophages antiques inspirent à Raphaël son « Jugement de Paris », celui-ci à son tour suggère à Manet son « Déjeûner sur l'herbe » [1]. L'histoire d'un même thème, traité d'âge en âge par des mains différentes, est des plus instructives, car elle révèle, avec le style propre à chaque époque, les aspects divers de la sensibilité individuelle et les altérations apportées aux prototypes.

Toujours aussi, à mesure que la force créatrice s'épuise, l'imitation, d'accidentelle devient plus fréquente, plus raisonnée, et plus précise. En Grèce, les « néo-attiques », les « archaïsants » [2], les « pasitéliques », cherchent de préférence leurs modèles dans les anciennes écoles et souvent unissent en un même ensemble des éléments différents de style et de date. Stéphanos, élève de Pasitélès, reproduit dans la seconde moitié du 1er siècle avant J.-C. l'éphèbe créé au second quart du Ve siècle par un maître argien, et d'autres sculpteurs contemporains l'unissent à une statue féminine dans le groupe de Naples (« Oreste et Electre »), à une statue masculine d'attitude praxitélienne dans celui du Louvre (« Oreste et Pylade »). L'auteur du

[1] *Raphaël et Manet*, L'Art et les artistes, 1908, II, p. 24 sq.
[2] En dernier lieu, Schmidt, *Archaïstische Kunst in Griechenland und Rom*, 1921.

groupe funéraire d'Ildefonso associe un éphèbe praxitélien à un éphèbe polyclétéen, frère du Doryphore.

Comme dans l'antiquité, cette imitation du passé devient à certaines époques modernes un principe voulu de création artistique. Admirateurs de la Grèce et de Rome, peintres et sculpteurs procèdent à la manière des néo-attiques et des archaïsants; ils puisent à pleine main dans le répertoire des formes antiques; ils unissent, ils combinent, parfois copiant fidèlement, parfois dénaturant. Ce retour au passé, qui s'est maintes fois répété au cours du temps, en Grèce, à Rome, inspirant dans l'art chrétien les essais de Renaissance, puis la grande Renaissance, détermine aussi l'imitation de l'antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe. Ce sont là des faits bien connus[1]. En général, cependant, on se contente de cette constatation, et l'on ne cherche pas à préciser les monuments auxquels les artistes modernes ont eu recours. L'archéologue peut le dire, lui qui retient dans sa mémoire les apparences multiples des statues et des reliefs antiques.

Fig. 1. — Carle van Loo. La Charité romaine. Musée de Genève.

Une telle recherche a une portée plus grande que de satisfaire la seule curiosité érudite. Elle permet, en notant les prototypes, en constatant les changements apportés, de comprendre les procédés employés par les artistes pour composer de pièces disparates leurs ensembles, de pénétrer dans leur pensée, de déchiffrer le mécanisme de leur création, et d'apprécier leur plus ou moins grande originalité. Si l'historien de l'art moderne peut regretter que celle-ci sorte parfois amoindrie de cet examen, du moins l'archéologue a plaisir à voir se perpétuer et reprendre une vie nouvelle des types conçus il y a des milliers d'années.

[1] L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la 2me moitié du XVIIIe siècle et les 1res années du XXe en France*, 1897; Canat, *La Renaissance de la Grèce antique* (1829-1850), 1911.

Le Musée d'Art et d'Histoire à Genève conserve quelques œuvres peintes et sculptées qui se prêtent à cette recherche [1].

* * *

CharlesAndré, dit *Carle van Loo* (1703-1765), peintre français né à Nice [2], peint une *Charité romaine (fig. 1)* [3]. Les Grecs et les Romains ont aimé l'histoire de Pero sauvant la vie de son vieux père Cimon en l'allaitant dans sa prison, et ils ont vu là un beau trait de piété filiale. Le motif paraît à Pompéi, dans une terre cuite [4] et dans des peintures murales [5]. L'une de ces dernières a été découverte un peu avant 1796, donc après la mort de van Loo, mais la terre cuite l'a été en 1755, et il se pourrait que le peintre l'ait connue. Cette supposition n'est cependant pas nécessaire, car le thème est traité par l'art bien auparavant, dès le XVe siècle, d'après la seule tradition littéraire [6].

* * *

Comme van Loo, *Bénigne Gagneraux* (1756-1795), peintre français né à Dijon [7], traite un grand nombre de sujets antiques. Notre Musée possède de lui *Le Génie de la Paix arrêtant les chevaux de Mars (fig.2)* [8]. Dans un sombre décor montagneux, un quadrige est lancé à une allure rapide, piétinant des épis de blé. Mais le Génie, au corps d'éphèbe apollinien, que traverse une draperie flottante, en tient les rênes, l'arrête, et va ramener l'abondance perdue. A terre, un casque, des armes, rappellent Mars vaincu. Le quadrige d'Hélios est devenu celui de la Paix. La Paix apportant la Richesse, la Paix « semant des fleurs et des épis » et « du dieu de la guerre étouffant les foudres assoupis », ne sont-ce pas là des sujets chers aux artistes de tout temps depuis la Grèce antique où Eiréné porte Ploutos ?

Presque nulle dans la toile de van Loo, l'imitation de l'antiquité se décèle ici, comme plus anciennement déjà, non seulement par le thème, mais par les accessoires, les draperies, la nudité héroïque. Sans doute ce n'est plus la libre et fraîche inspiration antique qui suggère des œuvres si personnelles au Poussin, au Corrège, à

[1] En voir la liste à la fin de ce travail. — On ne signale que pour mémoire, puisque cette étude est limitée aux artistes dont l'œuvre est représentée dans notre Musée, les nombreux emprunts faits par Ingres (1778-1867) à l'antiquité, qu'on a identifiés ailleurs. Deonna, *Ingres et l'imitation de l'antique*, Pages d'art, Genève, 1921, p. 315, 367.

[2] Bellier de la Chavignerie et Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, s. v.

[3] N° 220. Don de M. James Audéoud.

[4] Kekulé, *Die antiken Terrakotten*, I, von Rohden, *Die Terrakotten von Pompei*, 1880, pl. XLVII, p. 57.

[5] *Ibid.*, et S. Reinach, *Répert. des peintures grecques et romaines*, 1922, p. 182, 183; de Ceuleneer, *op. l.*, p. 14 du tirage à part.

[6] De Ceuleneer, *La Charité romaine dans la littérature et dans l'art*, Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1919; tirage à part, 1920; 1921, p. 85, note complémentaire.

[7] Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs*, 1913, s. v.

[8] N° 147. Don du comte J. J. de Sellon. Cf. *Mélanges Société auxiliaire du Musée*, 1922, p. 127.

Rubens. Et cependant, si ces toiles sont déjà froides et guindées, leurs auteurs ne vont point encore jusqu'à copier délibéremment dans les musées les monuments dont ils les garniront.

* * *

Mais voici que David (1748-1825) érige en dogme la nécessité de revenir rigoureusement à l'antique; avec lui, que suivent de dociles disciples, l'imitation devient de plus en plus précise.

FIG. 2. — Bénigne Gagneraux. Le Génie de la Paix arrêtant les chevaux de Mars. Musée de Genève.

Adolphe Lullin, jeune peintre genevois (1780-1806) [1], élève de David, peint vers 1800 un sujet de l'histoire romaine: *La Mère des Gracques* [2]. A droite, Cornélie est assise de profil; elle ramène délicatement sa main gauche vers le voile léger qui couvre sa tête, et de l'autre elle tire un diadème, ruban terminé par des bandelettes, hors du coffret que lui présente une femme debout. A gauche, sa fille, assise, presse contre elle Tibérius et Caius Gracchus, ce dernier, entièrement nu et vu de dos, s'appuyant calinement contre les genoux de sa sœur *(fig. 3)*.

[1] Brun, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, s. v.
[2] N° 228 B. *Compte rendu du Musée*, 1905, p. 5. Le tableau a été lithographié par J. Hébert, dans la série publiée par la Société des Amis des Beaux-Arts.

Lullin a demandé ses modèles à sa famille. Sa mère a posé pour Cornélie, ses sœurs (plus tard Mmes de Beaumont, de Budé et Eynard) pour les autres figures, et la cadette Anna, pour le petit Caiûs.

Le peintre illustre le récit de Valère Maxime: Cornélie répond à une femme campanienne venant lui offrir des bijoux, que ses enfants sont sa plus belle parure [1]. C'est pour eux qu'elle refuse, avec la main de Ptolémée VIII, la couronne d'Egypte, à laquelle fait vraisemblablement aussi allusion le bandeau royal tiré hors du coffret.

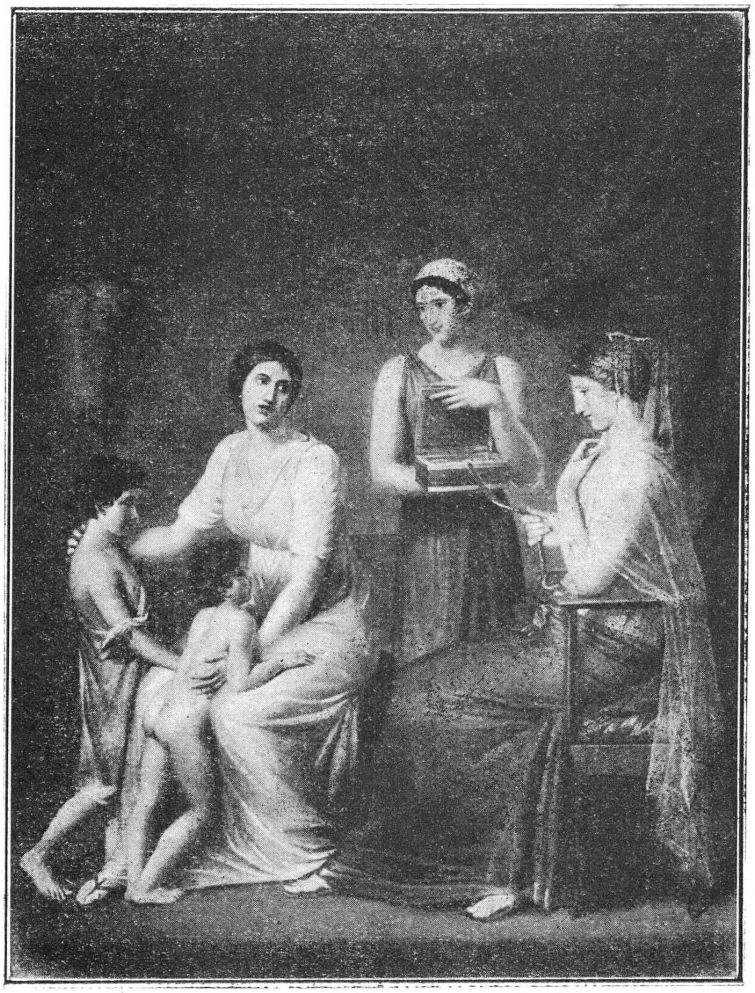


Fig. 3. — Adolphe Lullin. La Mère des Gracques. Musée de Genève.

L'art grec a-t-il fourni à l'antique les éléments de cette composition ? La jeune morte, assise sur un fauteuil, et tournée à gauche comme ici, examinant les bijoux dont elle ne se parera plus, les tirant d'un coffret que lui présente sa servante debout devant elle, paraît fréquemment sur les stèles funéraires attiques de la fin du Ve et du IVe siècle avant notre ère [2], et le geste de la main qui écarte le voile n'y est pas rare non plus [3]. La belle stèle d'Hégéso [4], encore à sa place primitive au Céramique d'Athènes, offre de frappantes analogies avec le groupe formé par Cornélie et la femme campanienne. Cornélie a l'attitude et les

[1] Pauly-Wissowa, *Realencyclopaedie*, 2e éd., s. v. Cornelia, n° 407, p. 1592.
[2] Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 391, 1; 393, 4; 389, 3, etc. Cf. Conze, *Attische Grabreliefs*.
[3] Reinach, *op. l.*, p. 393, 1; 392, 3 (Démétria et Pamphilé); III, p., 125, 4, etc.
[4] Fréquemment reproduite: Reinach, *op. l.*, II, p. 393, 1; Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 149, pl. 4, etc.

gestes d'Hégéso; toutes deux ont la tête couverte d'un voile léger; toutes deux ont en mains le bijou pris au coffret que tient ouvert la servante, un collier remplacé sur la toile par un ruban. De part et d'autre la femme au coffret a la chevelure enserrée par un foulard, le cécryphale grec que portent souvent les servantes des reliefs funéraires [1]. Cornélie ramène la main gauche à son voile, alors qu'Hégéso ne fait que tenir le collier; mais comme celui-ci, jadis peint, est effacé sur la stèle, le geste du bras droit, infléchi vers la tête, ressemble au précédent.

Le groupe de gauche, sur le tableau, ne trouve-t-il pas aussi des parallèles dans la sculpture funéraire grecque ? Sur les stèles, la jeune morte est souvent entourée des siens; elle tient dans ses bras ou contre ses genoux son enfant, elle le reçoit des mains d'une servante, et, sur la stèle d'Asia, à Athènes, elle l'accueille en un même geste que celui du tableau [2].

Les stèles funéraires unissent même le thème de la mère avec son enfant à celui de la jeune femme tirant le bijou du coffret tenu par la servante [3].

La hotte suspendue au mur du tableau rappelle aussi par sa forme le panier de la fileuse si fréquemment posé aux pieds de la morte sur les reliefs attiques [4].

Au moment où Lullin peint sa toile, ce n'est plus seulement Rome que l'on imite, c'est la Grèce. David, maître de Lullin, déguise les Romains et les Sabins [5] en guerriers grecs, et il choisit comme son élève ses modèles occasionnels parmi les dames et les enfants de la société, à l'exemple des peintres grecs qui demandaient aux beautés helléniques le concours de leurs charmes.

L'« Enlèvement des Sabines » est terminé et exposé en 1799. Dans une notice publiée à cette occasion, David expose ses principes et proclame sa foi néo-grecque. On sait quel est l'immense succès de cette toile, et l'influence décisive que le maître exerce sur ses disciples, poussant plus loin encore l'imitation de l'antique. Lullin s'adonne avec ardeur aux recherches de l'antiquité, et il est curieux d'esthétique. Il peint sans doute l'année après l'exposition de l'« Enlèvement des Sabines », et il peut voir cette toile dans l'atelier du maître, pendant les longues années de sa préparation. Il est gagné à ces principes, et il veut les appliquer à son tour, en transposant à la grecque une scène romaine. Il voit autour de lui ses confrères procéder de même. Ingres, qui remporte le grand prix de Rome en 1801 en traitant le thème homérique de l'ambassade d'Agamemnon à Achille, n'utilise-t-il pas la statue du prétendu Phocion (Vatican), qui vient d'arriver à Paris, et que David cite à l'appui de sa thèse antique dans sa notice des Sabines ? [6]

[1] Reinach, II, p. 401, 3; 398,2; 397,3, etc.
[2] *Ibid.*, II, p. 389,4; stèle de Polyxène, p. 397,3, etc.
[3] *Ibid.*, II, p. 397,1. Athènes, stèle d'Archestraté.
[4] Ex. stèle de Mynno, Berlin, Collignon, *op. l.*, II, p. 147, fig. 73; Reinach, III, p. 40,2, etc.
[5] Le groupe central, les deux guerriers opposés que sépare la figure féminine, offre une grande analogie avec le groupe central du fronton occidental d'Egine. Analogie fortuite cependant, les frontons d'Egine ayant été découverts postérieurement (1811) à l'exécution de la toile de David.
[6] Deonna, *Ingres et l'imitation de l'antique*, Pages d'Art, 1921, p. 316.

Songeant à la réalisation matérielle de son sujet, cherchant les images helléniques qui s'y adapteront, Lullin s'inspire-t-il de la plastique grecque funéraire ? Il y trouve les deux mêmes idées qu'il veut exprimer: le sentiment maternel de la morte pour son enfant devient celui de Cornélie pour les siens, au point de tout leur sacrifier; le renoncement aux joies et aux ambitions terrestres est symbolisé, pour la défunte grecque, comme pour la Romaine, par l'abandon de la parure féminine.

Le XVIIIe siècle s'intéresse déjà aux marbres de la Grèce. A Londres, la Society of Dilettanti encourage leur étude dès 1733; Stuart et Revett, à la suite de leur voyage en Grèce, publient les principaux monuments de l'architecture et de la sculpture (*Antiquities of Athens,* 1762-1830). En 1764, la Société des Dilettanti organise une expédition en Asie-Mineure, qui aboutit à la publication des *Antiquities of Ionia* (1769 et 1797). En 1799, lord Elgin, se rendant comme ambassadeur à Constantinople, emmène avec lui un état-major d'artistes et d'architectes, qui s'arrête en 1800 à Athènes et se met au travail[1]. L'art grec est maintenant connu directement, et non plus seulement par l'entremise des copies romaines.

Mais ces rapprochements sont-ils exacts ? Y a-t-il une filiation réelle entre les reliefs funéraires de la Grèce et la toile de Lullin, ou seulement coïncidence? On ne saurait assurément croire à une imitation de la stèle d'Hégéso, qui n'a été découverte qu'en 1870. L'artiste a-t-il plutôt cherché son inspiration dans l'art romain[2] qui présente, épars, quelques éléments de cette composition, mais non leur groupement comme les stèles grecques ?

* * *

Le peintre genevois *Saint-Ours*[3] (1752-1809), venu à Paris en 1769, suit les leçons de Vien, cet admirateur de l'antique; il se lie à Rome avec David[4], qui exerce sur lui sa despotique influence, avec Canova, le David de la sculpture; il lit les auteurs anciens, Tacite, Plutarque, Tite-Live, auxquels il demande les motifs de ses compositions; il copie les statues, les vases, les monuments de l'architecture antique[5]. Quelques toiles et dessins du Musée de Genève témoignent des emprunts précis qu'il a fait au passé.

Il demande à Apulée, comme l'ont fait bien des artistes depuis l'antiquité, le thème d'*Amour et Psyché*[6]. L'Amour entraîne Psyché vers le lit nuptial, aperçu

[1] Sur cette connaissance de la Grèce dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, Michaelis, *Ein Jahrhundert archaeologischer Entdeckungen*, 2e éd., 1908, p. 9, 27.

[2] Ex. le geste de la matrone portant la main à son voile, cf. peinture d'Herculanum, Gusman, *Pompéi*, p. 407, fig.

[3] Sur cet artiste, Brun, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, s. v.; Baud-Bovy, *Peintres genevois*, I, p. 77; Rigaud, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève* (2), 1876, p. 197.

[4] Saint-Ours traite avant David le sujet de l'Enlèvement des Sabines, au concours du prix de Rome, 1780. Rigaud, p. 198; Baud-Bovy, p. 83.

[5] Ex. Baud-Bovy, p. 80-1, fig. (croquis de vases antiques).

[6] Baud-Bovy, p. 84, fig.

dans l'ombre, près d'une colonne dorique, vers lequel volent des colombes. Le dessin à la sépia du Musée de Genève *(fig. 4)*, exécuté à Rome en 1791, présente une légère différence avec le tableau (1784-5), où l'artiste a supprimé au-dessus du lit la statue d'Artémis d'Ephése multimammia, déesse de la fécondité, qu'il a copiée dans un musée, ou reproduite d'après une gravure [1]. Eros et Pysché s'enlacent dans un nuage, la jeune femme à demi drapée s'appuyant sur le jeune dieu nu. On songe aux fresques de Pompéi et d'Herculanum, connues à cette époque et si souvent

FIG. 4. — Saint-Ours. L'Amour entraîne Psyché vers le lit nuptial.
Musée de Genève.

reproduites par la gravure, où Bacchus et Ariane, Faunes et Bacchantes, volent amoureusement unis, en des groupements, des arrangements de draperie et de nudités analogues [2], et on y retrouve le geste un peu affecté du bras droit de Psyché, arrondi au-dessus de sa tête [3].

La composition des *Jeux Olympiques*, à laquelle Saint-Ours travaille depuis

[1] Canova place aussi une image de la déesse éphésienne dans son relief l'Enlèvement d'Hélène. Latouche, *Oeuvre de Canova*, 1825, pl. — Cf. Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 298 sq.

[2] Roux-Barré, *Herculanum et Pompéi*, IV, pl. 57 sq.; Reinach, *Répert. des peintures grecques et romaines*, 1922, p. 132 sq., 140 sq.

[3] Roux-Barré, pl. 60; *Museo Borbonico*, IX, pl. XXII; Reinach, *l. c.*

longtemps, est représentée au Musée par le tableau à l'huile (1791) [1], et par un dessin fait à Rome (1790). Le fond d'architecture est en partie inspiré de la réalité. A voir ces temples, ces escaliers qui entourent la vaste arène où se presse le public, on se souvient des grandes places romaines, de celle du Capitole et de son escalier qu'ornent les deux statues des Dioscures près de leurs chevaux, de celle du Quirinal, avec des groupes statuaires analogues. Et en effet, le groupe du héros antique maîtrisant son cheval, à droite de l'escalier, répète un des Dioscures du Monte Cavallo, statues célèbres que la tradition romaine attribuait à Phidias et à Praxitèle.

Dans le *Choix des enfants de Sparte*, sujet emprunté à la vie de Lycurgue par Plutarque [2], dont notre Musée possède un dessin à la sépia (1786), je ne note aucune figure qui rappelle une œuvre antique déterminée. Dans les *Mariages germains* [3] (dessin au Musée, 1788), inspirés de Tacite, le bouclier suspendu au cheval a la forme hexagonale et le décor des boucliers des trophées dits de Marius, au Capitole, qui commémorent une victoire sur les Germains [4]. Dans la *Fontaine antique* [5] (1784-5), le Sphinx qui crache l'eau par la bouche est imité d'un motif de fontaine romaine, mais je ne saurais identifier le relief du piédestal qui supporte l'urne. La *République* [6], peinte en 1794 pour décorer Saint-Pierre de Genève, où siège le Conseil général, ressemble à quelque déesse Rome, porte une enseigne romaine, et s'appuie sur un vase antique, mais n'est pas une copie servile (Musée de Genève).

* * *

Gabriel-Constant Vaucher (1768-1814) [7], cousin, ami et unique élève de Saint-Ours, étudie avec celui-ci à Rome, a les mêmes fréquentations et le même idéal, peint aussi des sujets antiques. Le Musée de Genève possède de lui quelques œuvres, entre autres son *Curius Dentatus repoussant les présents des Samnites* [8], et un dessin à la sépia d'*Alexandre abandonnant Pankaspé à Apelle (fig. 5)* [9]. Apelle vient de quitter son chevalet de peinture, et il a posé sa palette sur une chaise. En présence du prince casqué et cuirassé, il s'avance vers Pancaspé, assise à demi-nue, pudique et coquette, s'incline et lui baise la main. C'est un geste galant qui sent son XVIIIe siècle plus que l'antiquité, où il apparaît rarement et avec un autre sens [10]; Saint-Ours l'a donné aussi au jeune homme des « Mariages Germains ». Le peintre cherche son motif

[1] Rigaud, p. 199; Baud-Bovy, p. 87. N° 330. Don de M. Tronchin de Lavigny.
[2] Rigaud, p. 199, 200; Baud-Bovy, p. 86, pl. XIV.
[3] Rigaud, p. 200; Baud-Bovy, p. 86.
[4] Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 289-90.
[5] Baud-Bovy, p. 87, fig.
[6] Baud-Bovy, p. 92, fig.
[7] Brun, *op. l.*, s. v.; Rigaud, p. 206; Baud-Bovy, p. 166, 85.
[8] Rigaud, p. 207, note 2. N° 377.
[9] N° 514.
[10] Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, p. 166.

dans Pline, plus explicite qu'Aelien [1]. Alexandre a chargé Apelle de peindre nue sa maîtresse Pankaspé, mais l'artiste, en travaillant, étant devenu amoureux d'elle, le prince généreux la lui abandonne. Le couple amoureux dont on aperçoit l'esquisse sur la toile ébauchée par Apelle est celui d'Alexandre et de Pankaspé. A droite, le socle sculpté est fidèlement copié d'après un relief antique, anciennement à la Villa Borghèse, aujourd'hui au Louvre [2]. Vaucher a pris ce motif, non tant à l'original, qu'à une planche du recueil publié en 1761 par le peintre Barbault, « Les plus beaux

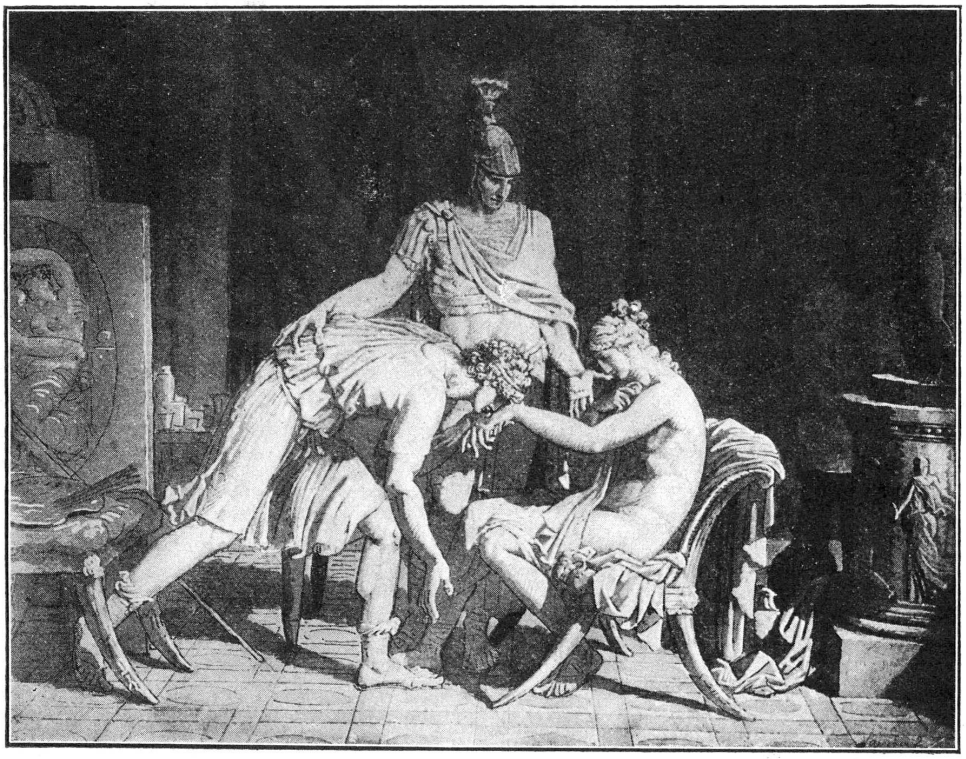


FIG. 5. — Gabriel-Constant Vaucher: Alexandre abandonnant Pankaspé à Apelle. Musée de Genève.

monuments de Rome ancienne » [3]. La planche reproduit en effet dans la figure du haut les deux mêmes jeunes femmes dansant que copie Vaucher, et elle supprime comme lui le fond architectural de l'original. Le texte les qualifie de « jeunes filles qui dansent et chantent à l'occasion de noces »; cette légende n'a-t-elle pas incité le peintre à choisir ce monument de préférence à un autre, puisque tout dans sa toile suggère noces et amours ?

* * *

[1] *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture antique*, I, 1921, p. 319, N° 410-11.

[2] Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 58; Gusman, *L'Art décoratif à Rome*, II, pl. 113.

[3] Rome, 1761, pl. 70.

Ces monuments antiques dont s'inspirent nos peintres, des collectionneurs genevois, leurs contemporains, les recherchent avec amour. On voit des marbres et des camées dans la belle collection que M. François Duval-Toepffer a constituée et rapportée en partie de Russie en 1813 et dont quelques pièces ont enrichi le Musée de Genève, par l'intermédiaire de son héritier Etienne Duval[1]. *Massot* (1766-1849), aidé de Ferrière pour les accessoires (1753–1839)[2], en conserve le souvenir, les utilisant comme décor de fond dans le *portrait de Mme Duval-Toepffer* (1822-3) au Musée de Genève[3]. On voit au milieu de la seconde pièce le groupe statuaire d'un satyre groupé avec un satyrisque, tous deux portant le pedum. Ce marbre fut trouvé en 1784 à la Villa Hadriana, dans une fouille exécutée pour le roi de Suède, Gustave III[4], acquis par Sergel, statuaire suédois (1740-1814) qui accompagnait le roi[5], puis cédé par lui à M. Duval. Le Musée du Louvre possède maintenant cette belle statue, qui passa entre temps par la collection Fould[6]. On aperçoit encore sur le tableau de Massot un relief en marbre pentélique, bacchanale de sept figures, vendu aussi à Duval par Sergel[7] ; une tête d'éphèbe, une tête d'enfant ou d'Eros à la chevelure bouclée, une charmante figurine d'Aphrodite. J'ignore ce que ces antiquités sont devenues.

* * *

Comme la peinture, la sculpture revient à l'idéal antique. *Canova* (1757–1822) soutient la nécessité de cette imitation ; il admire les marbres de Phidias récemment rapportés par lord Elgin[8] ; son œuvre est pleine de réminiscences, et il serait facile d'identifier bien des monuments auxquels il a recours[9], non seulement pour les accessoires, mais pour les thèmes et les attitudes; il s'inspire même de gravures[10]. Les peintres genevois, Saint-Ours, de la Rive, vivent à Rome dès 1784 dans l'entourage du sculpteur, subissent son influence, et l'on a voulu noter dans la toile

[1] Sur la collection François Duval, Rigaud (2), p. 328 sq.; Deonna, *Histoire des collections archéologiques de la ville de Genève*, 1922, p. 48, référ.

[2] Baud-Bovy, II, p. 149; *Nos Anciens*, 1903, p. 7; 1904, p. 81.

[3] Baud-Bovy, II, pl. XVI, p. 84. N° 1914, 42.

[4] Rigaud, p. 332-3.

[5] Sur le voyage de Sergel à Rome, 1783-4, Bœckström, *Tidskrift för Konstvetenskap*, 1917, p. 145.

[6] *Tableaux du Cabinet de M. Duval*, dessins de Michaïloff, 1812, pl. n° 12; Gusman, *La villa impériale de Tibur*, 1904, p. 298, fig. 533; Reinach, *Répert. de la statuaire*, II, p. 136,5; *Cabinet Fould*, pl. 4.

[7] Rigaud, p. 333. Le petit Silène est identique à celui du relief Albani: Helbig-Toutain, *Guide*, II, p. 35, N° 763; Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 142.1, fortement restauré. Copie moderne en marbre au Musée de moulages de Genève, Deonna, *Moulages de l'art antique*, Musée Rath, 1922, p. 50, N° 69.

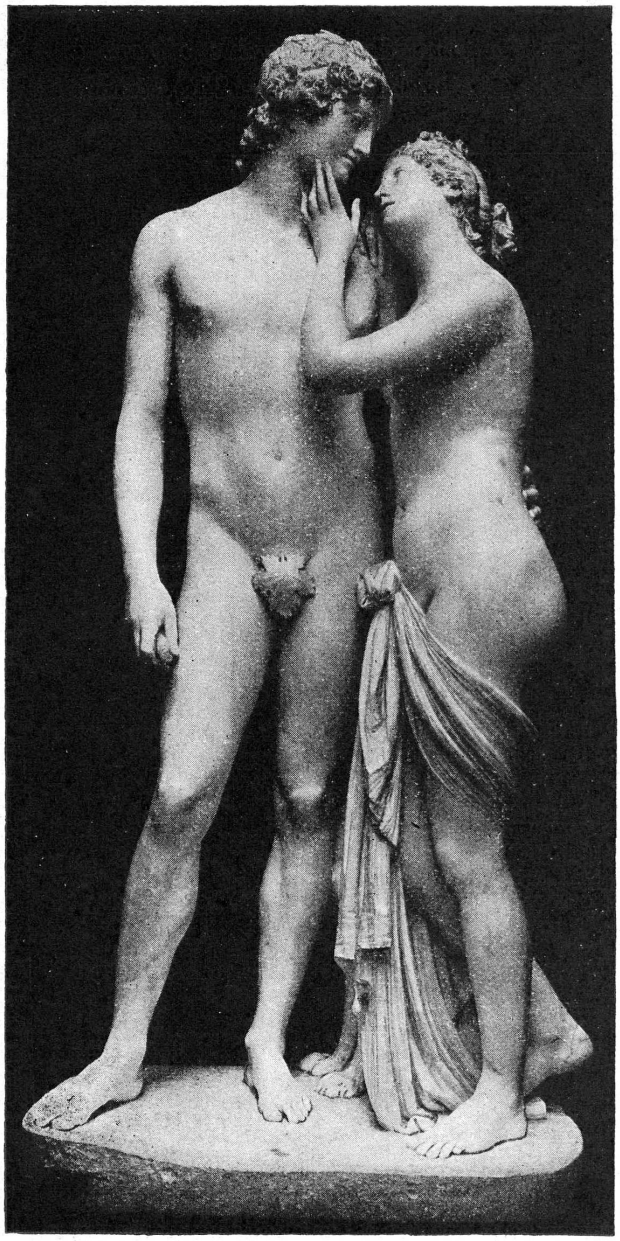
[8] Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, p. 313, 284, 250, 259, 233.

[9] Ex.: La Mère de Napoléon (Latouche, *Oeuvre de Canova*, 1825, pl.) est imitée de la statue d'Agrippine.

[10] Quatremère de Quincy, p. 217.

de Saint-Ours « L'Amour entraîne Psyché au lit nuptial » des analogies avec le style de Canova [1].

Genève possède une œuvre originale de cet artiste célèbre: le groupe de *Vénus*



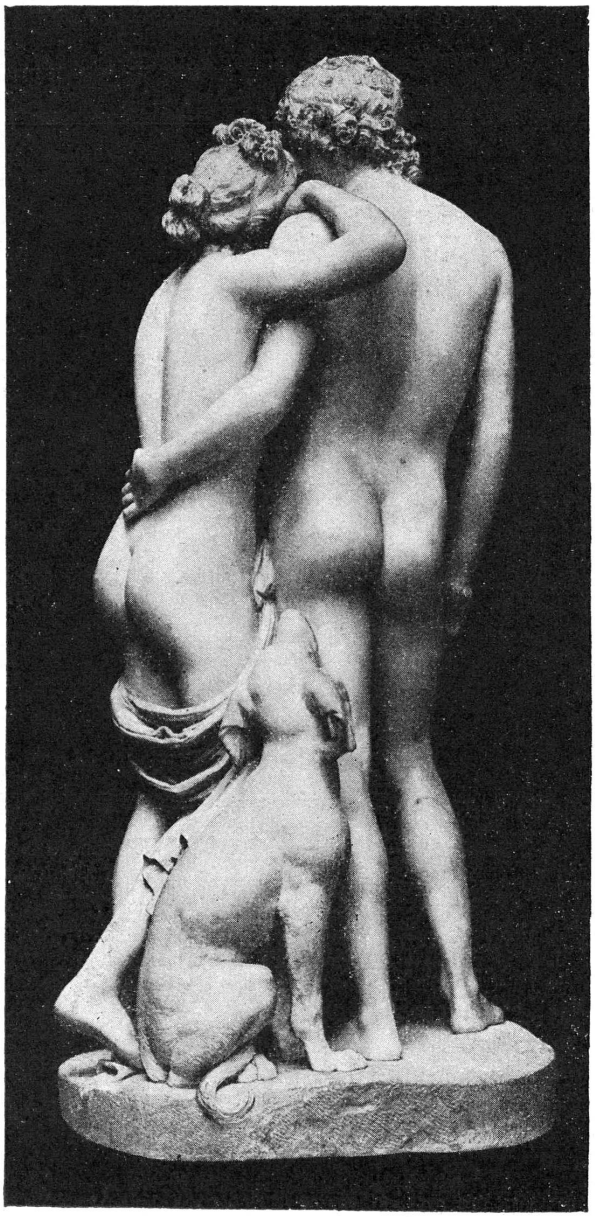


FIG. 6-7. — Canova. Vénus et Adonis.
Genève, Parc La Grange.

[1] Baud-Bovy, I, p. 86.

et Adonis[1], exécuté en 1795 pour le marquis di Berio à Naples, et acquis après la mort de son premier possesseur par M. Favre pour sa propriété de La Grange[2]. On l'y voit encore, dans la bibliothèque de cette demeure patricienne devenue propriété municipale, tel qu'il fut retouché par l'artiste par amitié pour M. Favre *(fig. 6-7)*.

Le même collectionneur possédait une petite statue de *Ganymède offrant à boire à l'aigle de Zeus*, œuvre du sculpteur danois *Thorwaldsen* (1770–1844), émule

FIG. 8. — Thorwaldsen. Ganymède offrant à boire à l'aigle de Zeus.
Genève, Parc La Grange.

de Canova dans l'imitation antique ; elle est placée comme dessus de pendule sur la cheminée de la bibliothèque à la Grange[3] *(fig. 8)*.

Walter Fol a jadis acquis, sans doute en Italie, une *petite plaque en bronze* travaillée au repoussé[4] qui, considérée comme antique, a été exposée jusqu'à ce jour dans une des vitrines archéologiques du Musée de Genève *(fig. 9)*, et vient d'en être

[1] Latouche, *op. l.*, pl. 24 ; table, p. 2 ; Quatremère de Quincy, *op. l.*, p. 64 sq. Cf. l'analogie d'attitude et de geste avec le groupe de Vénus et Mars, Latouche, pl. ; Canova s'est en effet souvent répété, Quatremère de Quincy, *op. l.*, p. 314, 319.

[2] Rigaud, p. 334-5.

[3] Rigaud, p. 335.

[4] *Musée Fol, Catalogue descriptif*, I, p. 213, n° 982 ; Deonna, *Etudes d'archéologie et d'art*, 1914, p. 45.

enlevée. On y voit un Grec casqué, brandissant une massue de la main droite, et posant victorieux le genou gauche sur la poitrine d'un Centaure terrassé. Le travail, dit Fol, est « très fin et digne d'un artiste grec.» Le petit monument est malheureusement moderne. La forme de la plaque, la qualité du métal dont la patine est superficielle et s'écaille, l'indiquent déjà. Le groupe, prétendu « Hercule et Nessus », reproduit au moindre détail près le groupe de « Thésée vainqueur du Centaure », conçu par Canova dès 1805, achevé en 1819, et acquis à cette date par l'empereur d'Autriche, qui l'installe pompeusement à Vienne dans un édifice néo-grec construit à son intention[1]. Notre « plaque de ceinture » est en réalité quelque applique de style Empire, patinée pour donner l'illusion de l'antique, et dont le motif est directement imité du groupe de Canova. Celui-ci s'est à coup sûr inspiré des marbres grecs, sans cependant s'astreindre à une copie servile. On a remarqué depuis longtemps[2] que l'attitude de Thésée, tourné à droite, la jambe droite arcboutée contre le sol, le genou gauche maintenant l'adversaire, est celle d'un Grec terrassant un Centaure sur une métope du Parthénon[3]. Canova a pu connaître cette sculpture par les gravures de l'ouvrage « Antiquities of Athens », de Stuart. Mais il a modifié l'attitude du Centaure.

Fig. 9. — D'après Canova. Thésée vainqueur du Centaure. Musée de Genève.

* * *

Et voici que naît un sculpteur intimement apparenté par son idéal aux précédents artistes, émule plus jeune de Canova et de Thorwaldsen, le genevois *Jean Jacques*, dit *James Pradier* (1790–1852)[4]. Il présente avec eux, comme avec Ingres avec qui il est en relation, de notables ressemblances. Tous traitent les mêmes sujets empruntés à l'antiquité, des héros, Ulysse, Patrocle, Achille, des Psychés, des Amours, des Vénus pudiques à la manière de la Vénus de Médicis, des urnes funéraires[5], à grand renfort d'accessoires classiques pillés dans les musées et les recueils

[1] Quatremère de Quincy, *op. l.*, p. 216 sq.; Latouche, pl.

[2] Quatremère de Quincy, *op. l.*, p. 217; Cicognara, *Histoire de la sculpture moderne*, III, p. 299.

[3] Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 3, nº II; Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 25,2; Roscher, *Lexikon*, s.v. Kentauren, p. 1079, fig. 12. Cf. Phigalie, Reinach, *op. l.*, p. 221,1 (réminiscence de la métope du Parthénon).

[4] Sur Pradier: Brun, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, s. v.; Baud-Bovy, *Nos Anciens et leurs œuvres*, 1915, XV, p. 3 sq.; L. Avennier, *J. J. Pradier, statuaire*, Pages d'art, Genève, 1922, avril-juin, p. 97, 125, 153 (ce travail a paru en volume, 1922).

[5] Cf. urne funéraire de Canova, Latouche, pl. (urne pour la comtesse Diedé), à comparer avec l'urne de Pradier pour le duc d'Orléans, voir plus loin.

de planches. Il y a même, entre certaines statues de Canova et de Pradier, des ressemblances qui semblent dénoter une imitation du premier par le second. Aussi qualifie-t-on Pradier de « néo-grec », de « Grec attardé », de « dernier des païens » (G. Planche), de « dernier des Grecs ». Ses œuvres, disent ses contemporains, ont la saveur antique, peuvent rivaliser avec celles des maîtres helléniques. G. Planche écrit du groupe de Cyparisse (1833)[1] « qu'il faut remonter jusqu'à la Grèce pour trouver un torse aussi délicat, des membres aussi fins, aussi habilement modelés ». Il remarque dans le « Satyre et une Bacchante » (1834) « bien des parties qui, sans rappeler littéralement les statues antiques, ont cependant avec l'art grec une parenté si intime et si frappante, qu'on est forcé de s'expliquer le travail de l'auteur, plutôt d'après les lignes qu'il avait dès longtemps gravées dans sa pensée, que d'après la nature qu'il avait sous les yeux. Enfoui à quelques lieues de Marseille ou de Nîmes, ce morceau serait de force à mystifier plus d'un antiquaire. Ce qu'il faut louer dans le groupe de M. Pradier, c'est une merveilleuse interprétation de l'antiquité. » Canonge déclare sa « Poésie légère » (1846) « supérieure aux danseuses antiques trouvées au grand théâtre d'Arles. » De semblables louanges ont été décernées à tous les imitateurs de l'antiquité, à Canova, à Thorwaldsen, à Ingres, dont les œuvres ne peuvent cependant soutenir la comparaison avec celles de la Grèce, parce qu'il y a entre elles la différence qui sépare une copie d'un original, une imitation raisonnée et froide d'une création spontanée.

Cependant l'antiquité, chez Pradier, n'a pas le même aspect que chez David, Ingres, cu Canova ; elle est souvent moins froide et guindée, plus gracieuse. Il traite sans doute, lui aussi, de grands sujets héroïques, Ulysse et Achille, Polyphème, Philoctète, mais ce qu'il aime avant tout, ce sont les Nymphes qui s'ébattent et que lutinent des Satyres, les Bacchantes jouant avec l'enfant Bacchus, avec un chevreau, ou abandonnées à l'ivresse ; Atalante, arrêtée dans sa course et rattachant sa sandale ; Zéphyr et Flore s'enlaçant.. C'est une mythologie souriante, aimable, voluptueuse, où tout rappelle la femme et l'amour ; c'est la mythologie de l'Anthologie et d'Anacréon ; c'est aussi l'art sensuel et doux des hellénistiques, spécialement des alexandrins. On a évoqué avec raison Alexandrie plutôt qu'Athènes, et les maîtres du XVIIIe siècle, Clodion, Prud'hon; Pradier s'apparente en effet à tous ces artistes par une recherche commune de grâce et de volupté. Il y a une étroite analogie entre les œuvres hellénistiques d'une part, et cette famille spirituelle d'artistes des XVIIIe et XIXe siècles, de l'autre. Que l'on compare aux statuettes de Pradier les sculptures hellénistiques de genre, surtout les charmantes figurines de terre cuite de Myrina, et celles de Clodion, ou les peintures délicates et vaporeuses de Prud'hon ! Pradier est un Grec attardé en plein XIXe siècle, si l'on veut, mais un Grec hellénistique. Rencontre spirituelle et non imitation, puisqu'à cette époque,

[1] Au Musée de Genève, étude pour ce groupe, dessins, 1852, 29.

les nécropoles de Myrina et de Tanagra n'ont pas encore livré leurs trésors d'argile, et puisque l'art hellénistique est mal connu. Epris du même idéal que certains maîtres du XVIIIe siècle et que les hellénistiques, Pradier retrouve parfois la même expression plastique, le même sentiment. Car, dans l'évolution artistique, toutes les ressemblances ne s'expliquent pas nécessairement par une filiation, mais souvent par une simple coïncidence spirituelle[1].

Une fois la part faite à la coïncidence, on constate aussi que Pradier est un imitateur conscient des types antiques. Pendant son stage à Rome, jusqu'en 1819, il étudie docilement l'antiquité, et il commence alors à constituer un riche répertoire de thèmes et de motifs, copiant ici un détail, des draperies, là une attitude, une figure entière. Ce répertoire, il l'accroîtra pendant toute sa vie, par ses visites dans les musées, en feuilletant aussi les recueils de planches où sont reproduits les statues et les reliefs des collections. Depuis le moment où il concourt pour le prix de Rome avec « Aristée pleurant la perte de ses abeilles », et l'année suivante (1813) avec *Néoptolème retenant Philoctète prêt à percer Ulysse de ses flèches* (moulage au Musée de Genève, donné par l'auteur), jusqu'à la fin de sa vie, Pradier ne cesse de chercher dans l'antiquité ses thèmes et leurs formes plastiques, d'emprunter aux Grecs classiques leur nudité héroïque, et aux Grecs hellénistiques leur nudité sensuelle, de traduire les plis verticaux et profonds des peplos doriens et les draperies transparentes, finement plissées, mises à la mode par l'école de Phidias, d'accumuler urnes, oenochoés, amphores, thyrses, lyres, baudriers, peaux de lion, cornes d'abondance, bracelets en spirale et en serpents, couronnes de pampre, et de puiser à pleine main dans le riche magasin d'accessoires de la sculpture antique. Il choisit même une colonne du temple de Véies pour sculpter sa Psyché (1824), et un couvercle de sarcophage pour en extraire l'image de Nyssia (1848). On le devine attentif aux découvertes de l'érudition archéologique. Dans son Jupiter Olympien (1815), Quatremère de Quincy a rappelé l'existence d'une statuaire polychrome chez les Grecs, et les théories d'Hittorff ont révélé en 1830 la polychromie de leur architecture. Contestées d'abord et suscitant de vives discussions, celles-ci sont enfin admises. Les revues tiennent au courant de ces questions le public, étonné de devoir renoncer à son rêve d'une architecture et d'une plastique antiques implacablement blanches, que lui avait imposées la Renaissance[2]. Comme Ingres[3], Pradier subit l'influence de ces idées nouvelles. Phryné (1845) porte un peplos orné d'une bande de grecques bleu pâle, des pendants d'oreilles en or ; la Poésie légère (1846) montre

[1] Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, III, *Les rythmes artistiques*. Comparaison entre l'art hellénistique et celui du XVIIIe siècle, p. 45.

[2] Canat, *op. l.*, p. 191. Sur cette polémique, Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, 1851.

[3] Influence de Hittorff sur Ingres, Deonna, *Ingres et l'imitation de l'antique*, Pages d'art, 1921, p. 368, 373.

l'or de la cithare, du bracelet et des boucles d'oreilles, les colorations de la couronne, des fleurs, du sol, de la broderie du manteau. Les contemporains s'étonnent de cet éclat, et un critique opine qu'en admettant ce principe, la sculpture irait jusqu'à imiter la couleur de la peau, des cheveux, des yeux, des étoffes. Canonge toutefois remarque avec raison que ces détails « ne sont pas des innovations, mais d'ingénieuses fantaisies dont les anciens nous ont laissé de notables exemples. »

* * *

L'antiquité que connaît Pradier, c'est surtout celle des gréco-romains, dont les œuvres abondent dans les musées. Il ne tient pas à remonter aux originaux helléniques qui cependant commencent à être mieux connus, grâce aux grandes découvertes archéologiques et aux progrès de l'érudition [1]. La Grèce qu'il aime, et qui est conforme à son tempérament, c'est la Grèce que l'on conçoit à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe aimable et légère, vision trop exclusive contre laquelle on commence cependant alors à réagir [2]. Ce qu'il recherche, ce sont les formes douces et efféminées de praxitélisants et des hellénistiques, celles des Aphrodites nues, aux gestes précieux et faussement chastes, des Nymphes et des Bacchantes égrillardes. Leurs têtes inspirent celles qu'il sculpte; la chevelure, partagée en deux bandeaux avec chignon derrière, porte diadème, couronne de fleurs. Les proportions des corps sont élégantes. La Grèce énergique et sévère de l'époque classique et de l'archaïsme, celle de Phidias, ou d'Egine, bien qu'elle intéresse alors non seulement les archéologues, mais aussi les artistes, lui demeure étrangère [3]. C'est pourquoi ses contemporains, avec Planche, reprochent à ses « Trois Grâces » (1831), à son « Satyre et une Bacchante » (1834), d'être trop jolis, de manquer de vie et d'animation [4].

Une fois seulement, et à la fin de sa carrière, Pradier se révèle curieux d'une œuvre plus ancienne. Les marbres d'Egine, découverts en 1811, sont surtout célèbres à partir de 1830, date de leur installation à Munich. On admire la puissance de cette musculature sèche et précise, et « toute la critique d'art, après 1830, tourne autour des marbres d'Egine » [5]. Le groupe d'*Ulysse emportant le corps d'Achille* (1850), dont le Musée de Genève possède la maquette en plâtre patiné et une reproduction en bronze faite en 1910 [6], devait être en marbre, de dimensions colossales. L'artiste

[1] Canat, p. 188 sq. La curiosité archéologique; p. 49 sq. Découvertes archéologiques; p. 216, Athènes contre Rome; p. 244; Michaelis, *Ein Jahrhundert archaeologischer Entdeckungen*, 2e éd., 1908.

[2] Canat, p. 99 sq. Contre la Grèce des boudoirs.

[3] *Ibid.*, p. 230 sq. L'énergie de l'art grec.

[4] *Ibid.*, p. 233.

[5] *Ibid.*, p. 231 sq., 244.

[6] *Nos Anciens*, 1915, p. 42, fig. 18; *Pages d'Art*, 1922, p. 99, pl.; *Compte rendu*, 1910, p. 19. Acquis en 1852 de la succession Pradier. Mentionné dans une lettre de Pradier à Canonge, *Nos Anciens*, 1915, p. 36.

Cf. au Musée de Genève, une étude de Pradier pour ce groupe. Dessins 1852, 20.

donne à Ulysse le type traditionnel de l'art gréco-romain, que montre déjà son relief de Philoctète: la tête à la chevelure et à la barbe bouclée est surmontée du bonnet conique; le héros brandit son attribut habituel, le glaive dans le fourreau[1]. Il porte sur ses épaules le corps inanimé d'Achille. La tête de celui-ci *(fig. 10)* dénote l'influence évidente des marbres d'Egine, car le casque à grand cimier, la chevelure qui forme sur le front deux rangs de boucles stylisées à la mode du premier quart du Ve siècle, sont des détails caractéristiques [2]. On comprend que Pradier ait eu recours aux marbres éginétiques, puisque, dans le fronton ouest, le corps du guerrier tombé aux pieds d'Athéna, que se disputent les Grecs et les Troyens, est précisément celui d'Achille. Mais il a adouci la sévérité du visage archaïque, et il a fermé les yeux du mort. Il n'en subsiste pas moins un curieux désaccord entre cette tête archaïque et le reste du groupe, d'un style tout différent.

Fig. 10.— Pradier. Tête d'Achille. Détail du groupe d'Ulysse emportant le corps d'Achille. Musée de Genève.

Voici maintenant toute une série d'œuvres imitées de statues où les artistes hellénistiques et gréco-romains ont traité le corps délicat de la femme. Les Aphrodites nues ou demi-nues, debout ou accroupies, rendent surtout de précieux services à Pradier.

* * *

Le groupement célèbre des *Trois Grâces*, créé par un artiste hellénistique [3], et souvent répété par les anciens eux-mêmes, n'est point encore imité par les modernes au XVe siècle, et Girolamo di Benvenuto, dans son « Jugement de Pâris » (Louvre), conçoit autrement le groupe des déesses s'offrant au berger troyen [4]. Mais on découvre à Rome le fameux groupe aujourd'hui conservé à Sienne [5], dont l'influence sur l'art l'art moderne est énorme. C'est lui qui impose désormais ce groupement des Trois Grâces nues, côte à côte, étroitement enlacées. Cependant, tandis que dans les monuments antiques, la Grâce du centre tourne le dos au spectateur, l'artiste moderne les présente parfois toutes trois de face. Raphaël[6], Rubens[7], Francesco

[1] Roscher, *op. l.*, s. v. Odysseus.
[2] Furtwængler, *Aegina*, 1906.
[3] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Gratiae, p. 1667; Roscher, *Lexikon*, s. v. Chariten, p. 883; nombreuses répliques; en dernier lieu, deux répliques trouvées en Tripolitaine, *Notiziario archeologico* (Ministère des colonies à Rome), I, II, 1916 (Romanelli, Fouilles et découvertes à Tripoli); *Rev. arch.*, 1920, II, p. 140, fig. 7-9.
[4] *Rev. art ancien et moderne*, 1922, XLI, p. 129, fig.
[5] *Dict. des ant.*, s. v., Gratiae, p. 1667, note 19, référ.
[6] Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, 1864, I, p. 229.
[7] Michel, *Hist. de l'Art*, VI, I, p. 307, fig. 199 (Madrid, Prado).

Guardi[1], pour ne citer que quelques exemples, rattachent aux anciens les néo-grecs de la fin du XVIIIe et du XIXe siècle. Regnault (1754-1829) expose ses Trois Grâces[2]; puis Canova, d'après le groupe de Sienne[3], enfin Pradier (Versailles, 1831)[4], les sculptent tour à tour.

Cette *jeune femme qui enlève sa chemise*[5], et découvre les belles formes de son corps, n'est autre que la Vénus Callipyge du Musée de Naples[6]. Pradier s'est borné à inverser les gestes, à modifier un peu la disposition de la draperie, à moderniser la tête. Si l'on regarde les deux images de dos, l'imitation est évidente; le geste oblique des deux bras, l'inclinaisont de la tête de profil, l'opposition entre les chairs nues et la draperie qui les traverse, sont autant d'analogies qu'on ne peut attribuer au hasard. Aphrodite s'est dépouillée de sa divinité pour devenir une mortelle du milieu du XIXe siècle. Peut-être que déjà la fameuse statue de Naples n'avait pour son auteur rien de divin, et n'était qu'une femme quelconque, telle l'hétaïre qui paraît plus anciennement en cette attitude sur une peinture de vase grec[7].

La *Toilette d'Atalante* (1850)[8], *Vénus et l'Amour* (1836)[9], dérivent tous deux d'un même motif statuaire. Pradier procède à la manière des modeleurs des terres cuites hellénistiques qui, avec un même torse, obtiennent plusieurs sujets, en variant les gestes des bras, des jambes, des têtes, en modifiant les accessoires. Le prototype, c'est l'Aphrodite accroupie, offrant son dos à la douche, dont on connaît anciennement déjà plusieurs répliques (Vatican, etc.)[10] création du sculpteur bithynien Doidalsès au IIIme siècle avant notre ère. Pradier nous en a laissé un dessin, preuve qu'il l'a connue et qu'elle a arrêté son attention[11]. Conservons le torse, penché en avant, le mouvement des jambes dont la gauche est avancée, et l'autre agenouillée, l'inclinaison à gauche de la ligne des épaules; donnons aux bras d'autres gestes, à la tête une autre pose, nous obtenons Vénus avec l'Amour, et Atalante. Rappelons-nous maintenant qu'Aphrodite accroupie est souvent accompagnée d'un petit Eros qui l'aide à sa

[1] *Rev. art ancien et moderne*, 1922, XL, p. 251-2.

[2] Bellier de la Chavignerie et Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, II, s. v.; salle Lacaze, Louvre.

[3] Latouche, *Oeuvres de Canova*, 1825, pl.; Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, p. 246; moulage au Musée de Genève.

[4] *Pages d'Art*, 1922, pl. p. 129; *Nos Anciens*, 1915, p. 9. Dessin au Musée de Genève, projet, Dessins, 1852, 35.

[5] De dos, *Nos Anciens*, 1915, pl. v; de face, *Pages d'Art*, 1922, pl.

[6] Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 328.

Notons au Musée de Genève (cabinet Liotard) une gravure de Liotard: « La Vénus aux belles fesces. Dessiné d'après la statue de plâtre moulée sur l'antique, par J. E. Liotard, et gravé par lui-même, 1780. »

[7] *Jahrbuch d. k. deutsch. arch. Instituts*, 1887, II, p. 125 sq.

[8] *Pages d'Art*, 1922, pl.; *Nos Anciens*, 1915, pl. IV. Louvre.

[9] *Pages d'Art*, 1922, pl.; Au palais impérial de St-Pétersbourg.

[10] Reinach, *Répertoire de la statuaire*, I, p. 338 sq.

[11] Musée de Genève, dessins, 1852, 83.

toilette [1]; que, dans un autre motif de la toilette d'Aphrodite, la déesse, debout sur un pied, détache sa sandale [2]: nous comprenons alors pourquoi l'Amour accompagne la déesse, et pourquoi Atalante attache sa sandale.

David avait déjà placé, dans sa toile de « Léonidas aux Thermopyles », un jeune Spartiate agenouillé, attachant sa sandale, couronné de fleurs comme Atalante, dont l'attitude des jambes est cependant un peu différente.

L'archéologue se rappelle encore les motifs analogues de l'antiquité: le prétendu Jason (Hermès), la Niké de la balustrade du temple d'Athéna Niké à Athènes. Il se souvient — mais ce n'est plus qu'une coïncidence — à voir cette *jeune femme assise* qui, une jambe croisée sur l'autre, *passe prosaïquement son bas* [3], du Spinario, et de la jeune fille hellénistique, tous deux en une même attitude, dont l'un retire une épine de son pied, l'autre rattache sa sandale.

Flore [4] (1841), la main droite ramenant un pan de draperie sur ses seins, la main gauche protégeant son sexe, s'incline avec le geste et l'attitude des Vénus pudiques de Médicis, du Capitole, de leurs descendantes gréco-romaines. La *Baigneuse surprise*, main gauche au sein, main droite ramenant la draperie sur le sexe, rappelle les mêmes prototypes qui ont déjà inspiré Canova. *Psyché* [5] (1824), bras croisés sur la poitrine, veut attraper le papillon; elle couvre le bas de son corps d'une draperie disposée comme celle des nombreuses Aphrodites qui, depuis la Vénus d'Arles de Praxitèle et la Vénus de Milo (milieu du IVe siècle),ont commencé à n'utiliser leur vêtement que pour mieux faire valoir leurs charmes. Elle ressemble à la Psyché de Canova [6]. La silhouette, et non seulement la demi-nudité, est peut-être empruntée par Pradier à la Vénus de Milo, qui vient d'être découverte en 1820, et qui a été transportée à Paris en 1821. Qu'on enlève les bras, la ressemblance est certaine. Le thème si caractéristique de la *Vénus à la coquille* [7] est tout antique, connu par plusieurs répliques [8]. *Phryné* [9] (1845) découvre devant ses juges son beau corps que fait valoir la draperie formant fond *(fig. 11)*; elle rappelle Vénus Victrix qui, avec le même geste, se montre victorieuse à Pâris [10]; dans la statue de Dresde, le geste du bras droit, la disposition des plis tombant à droite,

[1] *Ibid.*, I, p. 338,2; 340,1, 2, 3; II, p. 371-2.
[2] Peut-être création de Polycharmos, *ibid.*, III, p. 107; IV, p. 214-5; II, p. 347; I, p. 327; Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 585, etc.
[3] *La femme au bas*, *Pages d'art*, 1922, pl. Croquis de Pradier pour cette statuette, Dessins, 1852, 56.
[4] *Nos Anciens*, 1915, p. 33, fig. 13. Louvre.
[5] *Pages d'Art*, 1922, pl., Louvre.
[6] Latouche, pl., Psyché enfant.
[7] *Pages d'Art*, 1922, pl.
[8] Au Musée de Genève, dessin de Pradier, étude pour ce motif, Dessins, 1852, 30.
[9] Sur ce thème, en particulier, Jamot, *Monuments Piot* , II, p. 171 sq.
[10] Reinach, *Répertoire de la statuaire*, I, p. 336 (Dresde); sur un relief en stuc de la Via Latina, id., *Répertoire de reliefs*, III, p. 225, 1 (Jugement de Pâris).

l'attitude générale du corps sont identiques; il n'y a de changé que l'inclinaison de la tête, le mouvement du bras gauche et la draperie de ce côté.

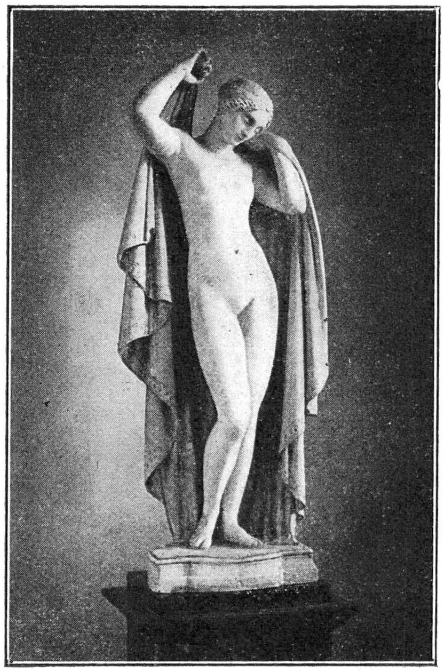


Fig. 11. — Pradier. Phryné.

Pour *Zéphyr et Flore* [1], Pradier s'est évidemment souvenu du motif célèbre où Eros et Psyché [2], côte à côte, s'embrassent amoureusement, et qui est connu depuis longtemps par plusieurs répliques [3]. Mais Flore croise chastement ses bras sur sa poitrine, comme la Psyché de Pradier, alors que la Psyché antique étreint son amant. Ce thème a eu une immense vogue dans l'antiquité depuis l'époque hellénistique; à son tour, le christianisme se plaît au mythe d'Apulée [4], et l'art moderne qui l'illustre, tantôt conçoit des attitudes différentes [5], tantôt retrouve celles du sculpteur hellénistique; il conserve aux personnages leur sens mythologique, ou les ramène à la réalité humaine, comme le faisaient déjà les anciens, en particulier les modeleurs des terres cuites gallo-romaines. Les illustrateurs du XVIIIe et du XIXe siècle en font le charmant enlacement du premier baiser amoureux [6], que Gérard peint [7] et que sculpte Rodin [8].

* * *

Le *fils de Niobé* [9], au Louvre, a été exposé au Salon de 1822. On a déjà noté [10] qu'il y a un emprunt évident fait au relief des Niobides de la Villa Albani [11], dont les reliefs de Petrograd [12] et du British Museum [13] sont des répliques. Sur ces monuments, le jeune homme, tombé sur le genou droit, la jambe gauche tendue en arrière, arrache de la main droite la flèche plantée dans son dos, et de la main gauche retient la dra-

[1] *Nos anciens*, 1915, pl. II.
[2] Cf. l'Amour et Psyché de Canova, Latouche, pl.
[3] Reinach, *Répertoire de la statuaire*, I, p. 360 sq.
[4] Stumfall, *Das Märchen von Amor und Psyché und sein Fortleben in der französischen, ital. und span. Literatur bis zum* 18. *Jahrhundert*, Munich, 1907; Piper, *Das Liebespaar in der Kunst*, Munich, 1917.
[5] Cf. ci-dessus, Saint-Ours, Amour et Psyché.
[6] François, *Le premier baiser de l'Amour, ou J.-J. Rousseau inspirateur d'estampes*, 1920.
[7] *L'art et les artistes*, 1913, 17, p. 175, fig. Louvre.
[8] *Ibid.*, 1914, p. 22, fig.
[9] *Pages d'art*, 1922, pl.
[10] *Nos Anciens*, 1915, p. 7.
[11] Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 132, 2; Baumeister, *Denkmäler d. klass. Altertums*, p. 1680, fig. 1760.
[12] Reinach, III, p. 492,3; Baumeister, p. 1680, fig. 1759.
[13] Baumeister, p. 1681, fig. 1761.

perie qui flotte autour de sa jambe gauche. Ces reliefs combinent deux motifs qui sont distincts dans les statues de Florence: l'un des Niobides, tombé sur le genou gauche, la jambe droite tendue, s'appuie du bras gauche à un rocher, et pose la main droite sur sa cuisse [1]; un autre Niobide, tombé sur les deux genoux, arrache de son dos la flèche meurtrière [2]. Tout en s'inspirant du relief Albani, Pradier n'a pas oublié la première des deux statues florentines, qui avait l'avantage de lui montrer le thème déjà traduit en ronde bosse. Il lui a pris un détail que ne montre pas le relief Albani: le bras appuyé sur le rocher. Un dessin de Pradier [3] atteste en effet qu'il connaît le Niobide de Florence. Toutefois il a demandé à une autre réplique de celui-ci, au même musée, l'entière nudité de son éphèbe, la draperie couvrant seulement le roc, et il a modifié la pose de la tête.

Le vieil *Homère aveugle* (1852), que conduit un enfant [4], voilà un thème aimé des néo-grecs. Saint-Ours le traite en peinture [5], comme Chénier en poésie, et Ingres répète laborieusement l'antique apothéose d'Homère [6]. Rien de plus naturel pour Pradier que de copier, comme l'a fait Ingres, l'une des nombreuses répliques du portrait, au visage flétri, aux yeux morts, créé par un artiste hellénistique.

Les images symboliques de la *fontaine de Nîmes* (1846-51) [7], de la *fontaine Molière* à Paris [8], des villes de *Lille*, de *Strasbourg* [9], sont de froides imitations antiques; les statues de villes répètent le type devenu traditionnel, créé par Eutychidès d'Antioche; les dieux de fleuves sont empruntés aux statues et aux reliefs romains. des Victoires qui gardent le *tombeau de Napoléon* [10] sont des femmes en péplos dorien, drapées à la mode phidiaque. Tout cela est composé de bribes et de morceaux antiques, d'une désespérante banalité. Une femme assise symbolise l'*Industrie* [11] (1841), grâce à tous les attributs dont elle a pris soin de s'entourer, ruche d'abeilles, marteau, roue de machine. Elle n'a pas voulu, si moderne qu'elle soit, renoncer à l'antiquité, et elle a volé son élégant diadème, où les palmettes alternent avec des lotus, à la tête d'un Zeus archaïsant, au Musée du Louvre, acquis en 1836 au prince de Talleyrand [12].

[1] Reinach, *Rép. de la stat.*, I, p. 314, nº 1265.
[2] *Ibid.*, p. 315, nº 1271-2.
[3] Musée de Genève, dessins, 1852, 85.
[4] *Pages d'Art*, 1922, pl. Cf. au Musée, deux dessins de Pradier, études pour ce groupe, Dessins, 1852, 18, 19.
[5] Rigaud, *op. l.*, p. 203.
[6] Deonna, *Ingres et l'imitation de l'antique*, Pages d'Art, 1921, p. 367 sq.
[7] *Nos Anciens*, 1915, p. 22, fig. 8; *Pages d'Art*, 1922, pl.
[8] *Pages d'Art*, 1922, pl.
[9] *Ibid.*, Paris, Place de la Concorde.
[10] *Ibid.*
[11] *Nos Anciens*, 1915, p. 7, fig. 3. Palais de la Bourse, à Paris. Au Musée de Genève, projet pour cette statue, Dessins, 1852, 33.
[12] Frœhner, Musée national du Louvre, *Sculpture antique*, p. 215, nº 186; *Arch. Zeitung*, 1874, XXXII, p. 94, pl. 9; pour le diadème, Hauser, *Wiener Jahreshefte*, IX, 1906, p. 107, fig. 34.

* * *

Demandons maintenant aux reliefs de nous renseigner sur les procédés de composition de Pradier, et de dévoiler ses réminescences antiques.

Le bas-relief de l'*Instruction Publique* [1] orne la Chambre des Députés à Paris (façade ouest). Au centre, Minerve assise, semblable à quelque Tellus romaine [2], est entourée d'enfants auxquels elle apprend l'A B C tracé sur son livre. N'est-elle pas en effet dès l'antiquité grecque déesse de la pensée et du savoir [3], qui, déjà sur une peinture de vase du Ve siècle, écrit sur un diptyque ouvert et porte le style à ses lèvres [4] ?

Le chœur des Muses, protectrices des arts et des sciences, encadre ce groupe charmant. L'artiste s'est souvenu que sur plusieurs sarcophages romains elles entourent Athéna [5] et parfois des humains, poète, jeune fille [6]; c'est assurément à un relief de sarcophage qu'il a demandé l'ordonnance générale de sa composition. Ces Muses portent les attributs qui les caractérisent depuis l'époque gréco-romaine, cithare, flûtes, masque tragique, volumen, etc., et sont conformes à leurs prototypes antiques. Il y en a quatre à droite [7]; de ce côté, le cinquième personnage est l'Ecriture Sainte, auréolée, livre en main, écartant son voile; elle semble s'étonner de sa présence en ce lieu païen. A gauche, cinq autres Muses s'opposent aux précédentes [8]. L'une, la tête enveloppée du cécryphale, soutient sa tête de sa main, faisant le geste pensif de Polymnie, tel qu'on le voit par exemple sur le sarcophage des Muses au Louvre [9].

S'il n'est pas possible de fixer d'exacts prototypes à chacune de ces Muses, empruntées aux reliefs antiques, mais un peu modifiées dans leurs attitudes, leurs draperies, du moins celles de chaque extrémité du relief dénoncent clairement leur origine. A droite, celle de la tragédie imite la statue de Melpomène du Vatican [10]; elle en a la tête, couronnée de pampres, à la chevelure bouclée; elle porte le même masque. A gauche, Terpsichore, muse de la danse, n'est pas conforme à la tradition

[1] *Nos Anciens*, 1915, p. 3, fig. 1.
[2] Roscher, *Lexikon*, s. v. Tellus, p. 343, fig.
[3] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Minerva, p. 1916.
[4] *Ibid.*, p. 1917, fig. 5047.
[5] Reinach, *Répert. de reliefs*, II p. 26, 141; III, p. 300, 311, 383.
[6] *Ibid.*, III, p. 300; Roscher, s. v. Musen, p. 3255, fig. 4 (relief Chigi).
[7] Ce sont, de gauche à droite: 1. Thalie (la comédie), avec pedum, la tête couronnée de la vigne dionysiaque; 2. Uranie, l'astronomie, tenant le compas, la sphère, la tête couronnée d'étoiles. 3. Calliope, la poésie, tenant le volumen, diadémée; 4. Melpomène, la tragédie, portant le masque tragique.
[8] Ce sont, de droite à gauche: 5. Euterpe, tenant la double flûte; 6. Clio, la muse au volumen; 7. Erato, la muse citharède; 8. Polymnie, la muse pensive; 9. Terpsychore, la muse dansante.
[9] Roscher, p. 3273, fig. 9; Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 93; *Louvre, Catalogue sommaire des marbres antiques*, 1922, pl. LIII, etc.
[10] Visconti, *Museo Pio Clementino*, I, pl. XIX; Roscher, s. v. Musen, p. 3279, fig. 11,3; Reinach, *Recueil de têtes antiques*, p. 182, pl. 226.

qui lui met en mains la lyre [1]. Pradier a sans doute voulu trouver un motif plus caractéristique de sa fonction, et il l'a demandé à la base d'un candélabre du Vatican, où, parmi d'autres divinités, Aphrodite, en péplos dorien, relève gracieusement de la main droite les plis de son vêtement [2]. La copie est flagrante, tout est identique, l'attitude, l'arrangement de la draperie. Le sculpteur moderne a seulement supprimé le pan de draperie flottant dans le dos, qu'il n'avait pas la place de conserver, et il a réduit le geste de la main gauche, qui eût sans cela coupé désagréablement la silhouette voisine. Autour d'Athéna, le chœur des Muses est complet, augmenté d'une intruse, l'Ecriture Sainte. Ce mélange de religion chrétienne et de paganisme, l'urne du duc d'Orléans va le montrer aussi, d'une façon plus choquante.

* * *

L'urne funéraire [3], en marbre de Carrare, que possède le Musée de Genève, fut exécutée par Pradier à l'occasion de l'accident où périt le duc d'Orléans, le 13 juillet 1842. Le duc se rendait à Neuilly, au château de Louis-Philippe, pour faire ses adieux à sa famille, avant de partir pour le camp de Saint-Omer. Les chevaux s'emportèrent près de la porte Maillot; il se jeta hors de la voiture, eut la tête fracassée, et mourut quelques heures après [4]. Le monument a-t-il été commandé par la famille royale, ou à la suite d'une souscription publique ? On a supposé qu'il était destiné à la chapelle Saint-Ferdinand, et que, n'ayant pas été livré pour une raison inconnue, il serait demeuré la propriété de l'artiste. A la mort de celui-ci, il fut vendu et, en 1906, M. Jules Rouff en fit don au Musée.

Pradier a choisi un type fréquent d'urne antique [5], que décorent des reliefs, des tresses, des lierres, des godrons, d'autres éléments usuels. On peut même affirmer qu'il a imité tout spécialement, au Musée du Louvre, l'urne signée par l'Athénien Sosibios, sculpteur néo-attique [6].

Pradier a conservé non seulement la forme et la répartition générale de l'ornementation, mais la plupart des motifs: godrons sur la partie inférieure [7] et au-des-

[1] Cf. La Terpsichore de Canova, Latouche, pl.

[2] Visconti, *Museo Pio Clementino*, IV, pl. 8; Pistolesi, *Il Vaticano*, V, pl. 28; Muller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, pl. XXIV, nº 259; Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 396,6.

[3] *Compte rendu du Musée*, 1906, p. 6, pl.; Mareuse, *Un vase funéraire commémoratif de l'accident du duc d'Orléans*, Bulletin de la Commission municipale, historique et artistique de Neuilly sur Seine, 10e année, 1912, paru en 1913, p. 164, pl.

[4] Sur cet accident, cf. Imbert de Saint Amand, *Marie-Amélie et la duchesse d'Orléans*, 1893, I, p. 348 sq., etc.

[5] Ex. Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 70, 1; 174, 2; Gusman, *L'Art décoratif à Rome*, I, pl. 49; II, pl. 87, etc.

[6] Hauser, *Die neu-attische Reliefs*, p. 6, nº 1; Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 647, fig. 339; Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 24, 28; *Musée Bouillon*, III, pl. 8; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1688, fig. 1769-70; Muller-Wieseler, *Denkmäler*, pl. XLVIII.

[7] Ces godrons sont très fréquents sur la panse des vases et des urnes antiques, Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 28, 78, 130, 131; Gusman, *op. l.*, passim; ils alternent sur le vase de Pradier avec un autre élément, aussi antique, Reinach, p. 132, etc.

sous du col; tresse qui les sépare de la zône figurée [1]; guirlande de lierre [2], mais divisée en deux branches qui se dirigent en sens inverse, et couverte en partie par un cartouche [3]; rais de cœur et godrons de l'embouchure, etc. L'ornementation du pied est un peu changée, mais toujours d'après des modèles antiques. Le sculpteur n'a donc apporté que de très légères retouches au décor géométrique et végétal du vase de Sosibios. Les variantes sont cependant plus sensibles sur l'une des faces. La guirlande de lierre du col y est remplacée par deux branches funèbres, cyprès et saule pleureur, ce dernier paraissant déjà sur la panse, derrière le cippe funéraire. Entre elles, deux serpents boivent à une coupe [4], emblème d'Esculape qui bien qu'en relation avec l'image de Louis-Philippe déguisé sous les traits de ce dieu, peut n'avoir ici qu'un sens funéraire [5]. Le vase de Sosibios n'ayant pas de couvercle, Pradier en a composé un dont la forme générale est empruntée aux urnes antiques. Des emblèmes chrétiens sortant de deux grosses couronnes mortuaires le surmontent: une croix tréflée montre en son centre, d'un côté une colombe, de l'autre la tête du Christ. Deux anges sont agenouillés en pleurs, un de chaque côté de la croix, et leur silhouette reproduit exactement les contours des anses antiques qu'ils remplacent. Ont-ils été suggérés par les ailes de cygne qui parfois décorent cet endroit [6] ? Sous leurs pieds, les masques barbus sont fréquents à cette place dans les vases antiques [7].

Sur la panse, Sosibios a fait courir une zone sculptée: Artémis, Hermès et leur suite de Ménades et de Satyres s'avancent de chaque côté d'un autel où brûle le feu du sacrifice. Pradier ne peut conserver ce décor païen, qui ne rappelle en rien la destination de l'urne moderne, mais il en maintient l'ordonnance générale. L'autel central devient un piédestal qui porte une urne avec le médaillon du duc d'Orléans [8] vers lequel les acteurs convergent. A gauche, Artémis se mue en une femme éplorée, et le chevreau aux pieds de la déesse se métamorphose à la même place en un petit chien. A droite, Hermès cède la place à un Asklépios barbu, appuyé sur son bâton autour duquel s'enroule le serpent [9]. A gauche de la femme en pleurs, se tiennent

[1] Traitée un peu différemment, mais aussi d'après un modèle antique, Reinach, I. p. 130; Gusman, II, pl. 101.

[2] Sur de nombreux vases, Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 70, 1, etc.

[3] Emprunté à d'autres urnes funéraires, *ibid.*, II, p. 510 sq., etc.

[4] On voit souvent à cette place sur les urnes et les sarcophages romains, deux oiseaux affrontés, buvant à une coupe. Ex. Gusman, II, pl. 112, etc.

[5] Cf. le serpent sur les monuments funéraires de Canova, Latouche, pl.: tombeau de l'archiduchesse Christine d'Autriche, serpent se mordant la queue, symbole d'éternité.

[6] Pistolesi, *Il Vaticano*, VI, pl. XXXV.

[7] Ex. Reinach, *Répert. de la statuaire*, I, p. 28, 40; Gusman, II, pl. 64, 91, etc.

[8] Le Musée de Genève possède un médaillon en bronze avec le portrait du duc d'Orléans' œuvre de Pradier, acquis en 1911 à la vente Alexis Rouart (Catalogue de la vente Rouart, nº 132). Ce motif de l'urne antique avec médaillon du défunt est aimé des néo-grecs, cf. le vase cinéraire de Canova, pour la comtesse Diedé, Latouche, *Oeuvres de Canova*, 1825, pl. De même l'urne sur le piédestal, *ibid.*, passim.

[9] Noter que l'emblème d'Asklépios apparaît sur le col de l'autre côté (deux serpents buvant à une coupe) et sur la caisse du quadrige.

deux femmes drapées à l'antique: l'une, accostée d'une ancre, montre du doigt le ciel: c'est l'Espérance ; l'autre tient un ciboire, et pose la main gauche sur un livre: c'est la Foi. A la droite d'Asklépios, une jeune femme porte dans ses bras un enfant nu, et garde auprès d'elle un petit garçon qui écrit sur un livre. On peut aisément identifier ces personnages. Assistée des deux symboles chrétiens, la Foi et l'Espérance, la famille du duc d'Orléans se lamente auprès de l'urne du défunt. C'est la mère en larmes, la reine Marie-Amélie ; c'est le père, le roi Louis-Philippe, qui devient un Asklépios, peut-être parce qu'il doit guérir la France de ses maux, tel le divin médecin [1] ; c'est l'épouse, la duchesse d'Orléans, accompagnée de ses deux enfants, le comte d'Artois et le comte de Paris. La réalité moderne s'affuble ainsi d'oripeaux antiques.

Ayant rappelé sur une face du vase la scène des funérailles, Pradier veut maintenant évoquer le souvenir de l'accident qui a entraîné la mort du prince. Que devient un vulgaire accident de voiture, transposé dans le passé grec et romain ? Il sera la chute de l'imprudent Phaéthon précipité du quadrige céleste, d'autant mieux que le mot « phaéton » désigne dans la langue moderne une légère voiture analogue à la calèche qui portait le duc. Il sera un accident de char survenu dans le cirque romain. Et l'ascension du mort au ciel chrétien rappellera aussi l'enlèvement de quelque héros ou héroïne par une puissance céleste, par exemple l'enlèvement de Proserpine par Hadès. L'artiste, en combinant ces diverses notions, trouve sur les reliefs romains les éléments nécessaires à sa composition.

Le Temps, vieillard auguste, portant la faux, debout près d'une borne, s'élance à la tête de l'attelage, en brandissant son sablier. Il semble crier: Il est temps, voici l'heure, et la dernière limite de ta carrière! A sa vue, les chevaux du quadrige se cabrent à la mode antique. Le génie féminin, tenant d'une main la torche funèbre, se penche en avant et rend les rênes; à son côté, le duc d'Orléans, jeune héros nu, se laisse choir à la renverse ; une main défaillante tient encore le style, l'autre le livre de sa vie où il n'écrira plus. Pradier affectionne, comme Canova [2], ce symbole de l'écriture ; il l'a déjà sculpté sur l'autre face du vase (jeune garçon écrivant), il le répète sur le socle de Pyrame de Candolle (Génies écrivant), et sur le relief de l'Instruction publique. Une femme, sortant à mi-corps du sol, épand le contenu de sa corne d'abondance et tend les bras pour recevoir le mourant. La couronne tourelée qu'elle porte désigne une personnification de ville ou de pays:

[1] Le Musée de Genève possède le moulage d'une statuette de Pradier, portrait en pied d'un personnage vêtu à la mode de ce temps, avec redingote, favoris. Sur le pilier, on voit d'un côté, au-dessous de la signature de l'artiste et la date 1838, un Esculape appuyé sur le bâton au serpent, dessiné au trait, et, de l'autre côté, un serpent enroulé autour d'une lampe. On notera l'analogie que présentent ces détails avec ceux de l'urne funéraire. Est-ce le portrait de quelque médecin ?

[2] Ex. monument du chevalier Hémo; du comte Octavio Trento; la Paix; Latouche, *op. l*, pl.

est-ce Paris, Neuilly, la France [1]?; n'est-ce qu'une figure symbolique sans signification précise ? Sur la caisse du char, un serpent boit dans une coupe, répétition du motif esculapien noté plus haut.

S'il est difficile de citer un monument unique qu'aurait imité Pradier pour ce décor figuré, il est certain que celui-ci est plein de réminiscences antiques, prises à droite et à gauche. La borne surmontée d'une boule rappelle le portique aux œufs du cirque romain (ovaria). Des reliefs où Pluton sur son quadrige enlève Proserpine ont fourni, avec le personnage défaillant qui se renverse en arrière, la figure sortant du sol à mi-corps, tendant les bras, qui souvent tient comme ici une corne d'abondance [2].

C'est de tous ces emprunts que Pradier compose son sujet, et leur analyse révèle, malgré l'habileté technique, la pauvreté de l'imagination. Si antique qu'il désire paraître, Pradier oublie que les anciens n'ont pas connu le Temps armé du sablier et de la faux, conception moderne, comme la mort faucheuse. Et le mélange de paganisme et de christianisme choque. Les deux anges semblent déplorer de se compromettre, avec la croix chrétienne, dans ce milieu païen. L'ensemble est disparate; la transposition mythique qui fait de Louis-Philippe un vénérable Asklépios, et de la calèche du duc un quadrige, frise le ridicule.

* * *

Mais voici un monument plus harmonieux, élevé en 1845 à la mémoire d'*Augustin Pyramus de Candolle* [3], au milieu du jardin des Bastions à Genève; il est, depuis 1910, au Musée de Genève, l'original étant remplacé en plein air par une copie. Pour un monument commémoratif, il était tout indiqué de chercher un modèle parmi les autels, les urnes et les sarcophages antiques [4]. Pradier a porté son choix sur un de ces nombreux autels circulaires autour duquel des Eros, parfois des Nikés, soutiennent de lourdes guirlandes [5]. On y retrouve tous les détails du piédestal: Nikés tenant les guirlandes, aigles funéraires [6] qui deviennent ici par une transposi-

[1] Cf. Canova, tombeau d'Alfieri, dans l'église de Santa Croce, à Florence: l'Italie, le front couronné de tours et de créneaux, pleurant le poète et laissant tomber à ses pieds une corne d'abondance. Latouche, pl.

[2] Ex. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, I, pl. XXXIX, XL, XLI. Cf. aussi mythe d'Endymion: à gauche le char d'Artémis, accompagné d'un petit Eros portant la torche funèbre; devant, une figure sort à mi-corps du sol et lève les bras, *Museo Capitolino*, IV, pl. 29.

[3] *Le monument d'Augustin Pyramus de Candolle aux Bastions*, *Nos Anciens*, 1905, p. 29 sq.; *Pages d'Art*, 1922, pl.; *Compte rendu pour* 1911, p. 12.

[4] *Répert. de reliefs*, II, p. 171; III, p. 36, 72, 107, 118, 305, 327, 338, 430, etc.

[5] *Ibid.*, III, p. 367; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, 2e ed., V, 1, pl. XXVIII, XLIX, LI, LXVII, XXX; Gusman, *L'art décoratif à Rome*, I, pl. 32; III, pl. 144, 136, 174, 175, etc. Un dessin du Musée de Genève montre la première idée de l'artiste: un autel circulaire avec des Eros soutenant des guirlandes, thème copié sur quelque monument antique. L'exécution définitive est plus complexe. Dessins de Pradier, nº 1852, 81.

[6] Aigles et Eros, ex. Gusman, II, pl. 78.

tion naturelle les aigles des armoiries genevoises tenant la clef entre leurs serres [1]; petits groupes entre les retombées des guirlandes, si fréquents sur les sarcophages romains de ce type ; proportion élancées des Nikés, dont l'art romain exagère la sveltesse [2]. Ces belles Nikés sont ici les Saisons, qui portent inscrits leurs noms grecs: ΧΕΐΜΑ, Ἔαρ, Ὀπώρα Θέρος.

Car le sculpteur antique orne volontiers les sarcophages et les autels des images des Saisons [3], jeunes fe : mes tenant les attributs de l'année, ou jeunes enfants ailés, vêtus selon l'époque qu'ils représentent, et qui soutiennent parfois, comme ici, de lourdes guirlandes.

Ainsi les Saisons supportent le buste du célèbre botaniste genevois ; elles l'entourent de ces fleurs et de ces fruits qu'il a étudiés. Les petits génies ailés, dont l'un écrit, dont l'autre offre un livre à la statue dressée sur un piédestal, sévèrement vêtue du péplos dorien, rappellent la vie studieuse de Candolle et les services qu'il a rendus à la science. C'est sans doute son nom que l'un d'eux grave sur la base de la statue. Et les aigles qui, de leurs ailes éployées, soutiennent ces petits groupes, tenant entre leurs serres la clef de nos armoiries, signifient qu'à la gloire de Genève travaillent ses savants.

Liste des monuments conservés au Musée de Genève et au parc municipal de La Grange, qui sont étudiés dans ce mémoire [4]:

Carle van Loo (1705–1765): La Charité romaine, huile, nº 220.
Bénigne Gagneraux (1756–1795): Le Génie de la Paix arrêtant les chevaux de Mars, huile, nº 147.
Adolphe Lullin (1780–1806): La Mère des Gracques, huile, vers 1800, nº 228 B.
Saint-Ours (1752–1809): Amour et Psyché, dessin, 1791.
Les Jeux olympiques, huile, 1791.
Les Jeux olympiques, dessin, 1790.
Choix des enfants de Sparte, dessin, 1786.
Mariages germains, dessin, 1788.
La République, peinture sur bois, 1794.

[1] *Nos Anciens*, 1905, p. 32.
[2] Ex. reliefs dits Campana, stucs de la Farnésine, etc., Gusman, *op. l.*, I, pl. 36, II, 73, 74; 88; III, pl. 164, etc.
[3] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Horae; Roscher, *Lexikon*, s.v. Horai, p. 2729 sq.; Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 270; ex. de Saisons sur les sarcophages, *Rev. arch.*, 1916, II, p. 6, note 2, 14, note 1.
[4] N'appartiennent au parc de la Grange que le groupe de Vénus et Adonis, par Canova, et celui de Thorwaldsen, Ganymède et l'Aigle.

Gabriel-Constant Vaucher (1768–1814): Curius Dentatus repousse les présents des Samnites, nº 377, huile.

Alexandre abandonnant Pankaspé à Apelle, dessin, nº 514.

Firmin Massot (1766–1849): Portrait de Mme Duval-Toepffer (1822–23), nº 1914, 42.

Canova (1757–1822): Vénus et Adonis, 1795, marbre, Parc de La Grange.

Les Trois Grâces, moulage.

Plaque en bronze, prétendue antique, imitée du groupe Thésée vainqueur du Centaure, Cat. Fol. 982.

Thorwaldsen (1770–1844): Ganymède et l'aigle, marbre, Parc de La Grange.

J.-J. Pradier (1790–1852): Ulysse emportant le corps d'Achille (1850), maquette originale, fonte en bronze, et dessin.

Les Trois Grâces, 1831, dessin.

Jeune femme à la chemise, moulage.

Toilette d'Atalante, 1850, moulage.

Vénus et l'Amour, 1836, moulage.

Flore, 1841, maquette.

Baigneuse surprise, moulage.

Jeune femme passant son bas, moulage et dessin.

Psyché, 1824, moulage.

Vénus à la coquille, moulage et dessin.

Phryné, 1845, moulage.

Zéphyr et Flore, maquette originale.

Homère aveugle, 1852, moulage et dessin.

L'Industrie, 1841, maquette, plâtre, dessin.

L'Instruction publique, relief, maquette.

Urne funéraire du duc d'Orléans, 1842, original en marbre.

Monument d'Augustin Pyramus de Candolle, 1845, original en bronze, dessin.

Médaillon en bronze, portrait du duc d'Orléans.