

INTRODUCTION

C'est l'admiration, c'est la fontaine Trévi. C'est le suprême pour le sculpteur; le blason du pape est comme un drapeau qui flotte au vent, sculpture découpée; [...] le Neptune somptueux dans ce soleil qui l'entoure et le haut du triton laisse couler son eau qui répète son mouvement¹.

Qui oserait reprocher à Rodin d'avoir, dans son enthousiasme pour ce décor sculpté et soucieux de réhabiliter « une époque qui n'est plus aimée », attribué le monument et ses statues à Bernin ? De nos jours, ce sont sans aucun doute Anita Ekberg et Marcello Mastroianni qui sont spontanément associés au monument qui sert de fond à l'une des plus belles scènes de la *Dolce Vita*, emblème du cinéma italien, laissant toujours dans l'ombre non seulement le nom de l'architecte Nicola Salvi, mais aussi ceux des sculpteurs ayant œuvré pour la très célèbre fontaine (pl. 1). Parmi eux, à peine Pietro Bracci pour le groupe central et Filippo Della Valle pour les deux statues latérales peuvent être cités sans être préalablement présentés, car leurs collègues, tel un Paolo Benaglia, pour ne citer que l'auteur du groupe avec l'emblème du pape qui séduisit tant Rodin, restent des noms peu évocateurs, connus uniquement de quelques spécialistes (pl. 49-51).

Ces artistes, dont les œuvres, perchées sur la fontaine de Trevi ainsi que sur les façades des églises et basiliques, sont pourtant indissociables du paysage urbain de la Ville éternelle, appartiennent à une génération qui n'a retenu que depuis peu l'attention des historiens de l'art. Certes, la plupart de ces sculpteurs sont pris en considération par la grande fresque de Rudolf Wittkower sur *Art and Architecture in Italy 1600-1750* ainsi que par le volume d'Antonia Nava Cellini sur *La Scultura del Settecento* dans la collection *Storia dell'Arte in Italia*, mais ces deux ouvrages sont naturellement trop généraux pour envisager en détail leurs vies, leurs carrières et leurs œuvres². Le livre de référence dans le domaine de l'histoire de la sculpture à Rome pour la première moitié du XVIII^e siècle, *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome* de Robert Enggass, reste incontournable³.

¹ Cité par Hélène Pinet dans *Rodin et l'Italie* 2001, p. 35 (musée Rodin, Rodin, carnet 9, fol. 5, D.64511).

² WITTKOWER (1958) 1999, III, chapitre 4, p. 52-62 pour la partie sur Rome avec p. 52-57 sur les quatre artistes principaux : Agostino Cornacchini, Giovanni Battista Maini, Filippo Della Valle et Pietro Bracci et p. 61 pour quelques lignes sur Michel-Ange Slodtz à propos de son *Saint Bruno*; d'autres sculpteurs sont nommés mais seulement en note, pour leur participation au chantier de la chapelle Corsini (Giuseppe Rusconi, Giuseppe Lironi, Carlo Monaldi, Bartolomeo Pincellotti, Paolo Benaglia, Pierre de L'Estache et Lambert-Sigisbert Adam; n. 14 p. 116) et de la fontaine de Trevi (outre certains des précédents, Bernardino Ludovisi, Francesco Queirolo, Giovanni Battista Grossi et Andrea Bergondi; n. 18 p. 116); Edme Bouchardon n'est cité qu'en note, à propos de Slodtz, comme un autre exemple d'un sculpteur français ayant séjourné longtemps à Rome (n. 16 p. 116). NAVA CELLINI 1982, si elle ne parle pas de tous les sculpteurs dans son texte, en inclut un très grand nombre dans les petites notices biographiques à la fin de son ouvrage (p. 249-265).

³ ENGGASS 1976.

Toutefois, si l'auteur envisage Rome depuis le début du siècle jusqu'à la mort de Clément XII (en 1740) dans son essai introductif et inclut par exemple, parmi les artistes pour lesquels sont donnés la biographie et le catalogue de l'œuvre sculpté romain, Pierre de L'Estache (Paris, ca. 1688-Rome, 1774) actif jusqu'en 1759, ce livre concerne surtout la sculpture et les sculpteurs des années du règne de Clément XI Albani (1700-1721). Il faut en outre constater que les monographies consacrées aux sculpteurs des pontificats suivants sont des plus rares et ne proposent pas de synthèse. Celle consacrée à Pietro Bracci, qui a notamment le mérite de publier des documents d'archives perdus, dont le précieux journal de l'artiste, est plutôt succincte et date de 1920. Elizabeth Kieven et John Pinto ont certes retrouvé une grande partie des dessins de Bracci, concernant notamment son activité d'architecte, mais leur splendide catalogue n'a pas pour objet, de ce fait, son activité de sculpteur⁴. Et si Filippo Della Valle fut le sujet de la thèse de Vernon Hyde Minor soutenue en 1976, la publication de vingt ans postérieure, en 1997, offre une étude monographique avec catalogue très précieuse mais qui reste relativement modeste par rapport à l'importance de cet artiste.

Parallèlement, alors que les sculpteurs français pensionnaires à l'Académie de France à Rome au cours du deuxième quart du XVIII^e siècle jouèrent un rôle particulièrement important dans le monde artistique romain, peu d'études ont été consacrées à cette période de leur carrière. De plus, à l'exception du sculpteur Michel-Ange Slodtz qui bénéficie de l'ouvrage monumental de François Souchal⁵, les livres de référence concernant les sculpteurs Lambert-Sigisbert Adam et Edme Bouchardon, pour prendre l'exemple des artistes dont le séjour fut exceptionnellement long, sont très anciens: *Les Adam et Clodion* par Henri Thirion et *Edme Bouchardon* par Alphonse Roserot datent respectivement de 1885 et de 1910. Ainsi, il est non seulement difficile de cerner toutes les particularités de l'activité et de la production artistique des sculpteurs français actifs à Rome, mais également impossible d'étudier ces derniers corrélativement à leurs collègues italiens.

Certaines expositions ont cependant permis, ces dernières années, d'attirer sur les artistes de cette génération une attention que seule l'énorme manifestation de 1959 au Palazzo delle Esposizioni de Rome avait osé leur dédier⁶. L'exposition tenue pendant l'hiver 1990-91 dans le complexe de San Michele a Ripa ainsi que son catalogue *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, paru postérieurement en 1995, mirent notamment en valeur les commandes artistiques majeures que le roi Jean V de Portugal confia aux artistes romains, pour lesquelles l'art de la sculpture joua un rôle de premier plan⁷. Mais surtout, en 2000, avait lieu la grande exposition de Philadelphie et Houston, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, qui fut suivie cinq ans plus tard d'une version italienne sur le même sujet, *Il Settecento a Roma*, présentée au Palazzo Venezia⁸. Outre les biographies (pour le catalogue américain) et les notices des œuvres, ces trois catalogues offrent aussi des essais de synthèse, brefs ou plus développés selon les cas, qui permettent de remédier en quelque sorte au manque d'ouvrages récents sur les sculpteurs à Rome sous les pontificats de Clément XII et Benoît XIV⁹. Parallèlement, dans la collection dirigée par Elisa Debenedetti (*Il Settecento romano*), trois volumes consacrés aux *Sculture romane del Settecento* (2001-2003) rassemblent principalement, aux côtés de quelques articles de spécialistes, les résultats des recherches, le plus souvent monographiques, menées par les étudiants de La Sapienza. Il ne faut pas omettre pour les sculpteurs de la première moitié de l'alphabet les notices souvent très détaillées du *Dizionario Biografico degli Italiani*, celles des premiers volumes parus dans les années 1960 bénéficiant en quelque sorte d'une mise à jour grâce à la nouvelle édition du 'Thieme et Becker',

⁴ GRADARA 1920; KIEVEN, PINTO 2001.

⁵ SOUCHAL, 1967.

⁶ *Settecento a Roma* 1959.

⁷ *Giovanni V* 1995; voir notamment dans ce catalogue les essais d'ENGGASS 1995 et MONTAGU 1995. Pour l'exposition, seul un guide, d'ailleurs très complet, avait pu être publié: *Roma lusitana* 1990.

⁸ *Art in Rome 2000*; *Settecento a Roma* 2005.

⁹ Voir surtout BARROERO, SUSINO 2000; JOHNS 2000; WALKER 2000; MONTAGU 2005; BARBERINI 2005.

le *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. Malgré ces publications très diverses et toutes précieuses, il reste néanmoins très difficile d'avoir une vision synthétique sur les sculpteurs et leur activité à Rome sous les pontificats de Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV.

Dans le catalogue de l'exposition *Art in Rome in the Eighteenth Century* (2000), Dean Walker, dès le premier paragraphe de son « introduction à la sculpture à Rome au XVIII^e siècle », stipulait que l'absence d'étude dans ce domaine était due au fait que le sujet en lui-même est trop vaste¹⁰. Pour le deuxième quart du siècle, les raisons sont certainement plus spécifiques.

Tout d'abord, la période est marquée par une absence de littérature artistique, regrettable pour le chercheur : il n'y a pas l'équivalent d'un Vasari, d'un Bellori, ni même d'un Oretti pour les années 1720-1750 à Rome. Les biographies que Nicola Pio ne réussit pas à publier de son vivant furent terminées tôt, en 1714, et ne comptent donc que les sculpteurs du début du siècle¹¹. Il en est de même des *Vies* de Lione Pascoli, qu'il s'agisse de celles parues en 1730 et 1736 ou de celles restées manuscrites¹². Les notices inédites du Florentin Francesco Maria Niccolò Gabburri sont précieuses dans certains cas, bien que souvent assez restreintes, mais elles ne concernent de toute façon, en raison du décès de l'auteur en 1742, que le début de la carrière des sculpteurs actifs à Rome dans le deuxième quart du siècle¹³. Et pour ceux d'entre eux, peu nombreux, qui figurent dans le *Supplemento* de la réédition en 1776 de l'*Abecedario* de Pellegrino Antonio Orlandi, les quelques lignes qui leur sont consacrées sont trop laconiques pour réellement aider le chercheur¹⁴.

En outre, la production sculptée au cours de cette période est très souvent dépendante de l'architecture ; les œuvres autonomes, bustes, statues, groupes, statuettes, sont plutôt rares. Il est révélateur par exemple, qu'aux expositions *Art in Rome in the Eighteenth Century* et *Il Settecento a Roma*, parmi les 57 et 61 numéros dédiés dans chaque catalogue à l'art de la sculpture, la première moitié du siècle n'est représentée que par, respectivement, 23 et 21 morceaux, des chiffres qui tombent à 12 et 13 si l'on exclut les artistes tels Camillo Rusconi et les sculpteurs de sa génération actifs au tout début du siècle¹⁵. Et il serait assez difficile de concevoir des expositions monographiques sur les sculpteurs les plus importants, Giovanni Battista Maini, Filippo Della Valle ou Pietro Bracci, à moins d'avoir amplement recours à des dessins, des gravures et des modèles pour les sculptures monumentales afin de donner un reflet fidèle de leur œuvre sculptée. Sans doute doit-on pardonner à l'historien de l'art d'être en général plus facilement enclin à s'intéresser à des morceaux accessibles, bustes en marbre, esquisses en terre cuite, qu'à des colosses de travertin perchés sur les façades des basiliques ou des fontaines ou à des reliefs de marbre ornant une architecture.

Enfin, la période comprise entre le début du siècle et l'arrivée de Winckelmann à Rome (1755) n'a pas reçu une désignation propre qui satisfasse unanimement les historiens de l'art et qui de ce fait séduise les chercheurs pour des études approfondies. Elle correspond, dans le découpage opéré par Rudolf Wittkower dans *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, au « Late Baroque », baroque tardif¹⁶. Robert Enggass, au contraire, adopta volontiers le terme « Barocchetto »¹⁷. Christopher Johns s'indigne, dans le catalogue *Art in Rome in the Eighteenth century*, de l'utilisation respective d'un adjectif ou d'un suffixe diminutif qu'il perçoit comme fortement péjoratifs dans les dénominations « Late Baroque » et « Barocchetto » ; plutôt qu'inventer une désignation qui serait selon lui contre-productive, il préfère alors parler de « l'art du XVIII^e siècle »¹⁸, ce qui a toutefois pour incon-

¹⁰ WALKER 2000, p. 211.

¹¹ PIO [1724] 1977.

¹² PASCOLI (1730-1736) 1992.

¹³ GABBURRI, *Vite di pittori* [ca. 1730-1742]. Les vies des sculpteurs florentins sont transcrites dans LANKHEIT 1962.

¹⁴ ORLANDI (1704) 1776.

¹⁵ J'exclus de ces comptages Bartolomeo Cavaceppi, qui, actif avant la fin du pontificat de Benoît XIV, appartient plus à la deuxième moitié du siècle.

¹⁶ WITTKOWER (1958) 1999, III.

¹⁷ ENGGASS 1968, p. 444.

¹⁸ JOHNS 2000, p. 23.

venient de comprendre autant un Filippo Della Valle qu'un Antonio Canova. Jennifer Montagu, revenue récemment sur le problème, a rappelé que les termes « Baroque tardif » ou « Barocchetto » s'avéraient toutefois appropriés pour un art qui restait lié à celui du siècle précédent¹⁹ : l'important était de ne pas en déduire que les années comprises entre le Baroque du XVII^e siècle et la naissance du Néoclassicisme dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle constituent « a discrete art historical period », selon les mots de Johns²⁰.

Ces raisons, qui expliquent sans doute en grande partie l'absence d'étude générale sur les artistes actifs à Rome dans le deuxième quart du XVIII^e siècle, n'empêchent pas cependant une telle entreprise. Si la littérature artistique est inexistante, si aucune biographie inédite de sculpteur n'a pu être retrouvée, d'autres sources, tels les guides ou le *Diario ordinario*, peuvent faire l'objet d'un décryptage systématique pour tenter de comprendre les conditions de vie des sculpteurs à Rome, de déceler les rouages du milieu artistique de l'époque. Si la production de morceaux de sculpture indépendants apparaît pauvre, pourquoi ne pas essayer d'une part d'en étudier les raisons et d'autre part de s'intéresser avec une attention particulière aux types de production alors plus importants, notamment la sculpture monumentale ? Enfin, si baptiser cette période reste une opération litigieuse pour les historiens de l'art, si aucun artiste « leader » ne se démarque dans l'histoire de la sculpture pour ces années romaines, il n'en reste pas moins que certains sculpteurs jouèrent un rôle plus important que d'autres et que les artistes développèrent leur propre style dont l'originalité peut être particulièrement appréciée grâce à une étude comparative de leurs œuvres.

Ma recherche, qui s'inscrit dans la voie tracée par Robert Enggass, a pour date *post quem* l'avènement du pape Benoît XIII Orsini (1724), avant de se concentrer plus particulièrement sur les pontificats des papes Clément XII Corsini (1730-1740) et Benoît XIV Lambertini (1740-1758)²¹. En effet, peu d'années avant la mort de Camillo Rusconi en 1728, les sculpteurs qui furent les plus importants sous Clément XII et Benoît XIV commencèrent à se faire remarquer, Giovanni Battista Maini par le tombeau d'Innocent X à Sainte-Agnès en 1724 et Pietro Bracci et Filippo Della Valle entre autres par leur premier prix ex æquo dans la première classe du concours clémentin organisé en 1725 à l'Accademia di San Luca. Si ce n'est la fontaine de Trevi commencée en 1728 sous Benoît XIII, ce fut sous le pontificat de Clément XII que les grands chantiers furent lancés, débutant avec la chapelle Corsini (1732-1734, pl. 11-18) au Latran, la façade de la même basilique (1734-1737, pl. 19-21) ou encore celle de Saint-Jean-des-Florentins (1734-1735, pl. 22-25). Les dernières entreprises d'envergure sont celles de la façade de Sainte-Croix-de-Jérusalem (1743-1744, pl. 44-45) et de la chapelle de Jean V de Portugal, réalisée à Rome puis envoyée en pièces détachées à Lisbonne pour l'église Saint-Roch (1743-1746, pl. 46). Le décor de grandes statues de saints fondateurs d'ordres dans les niches inférieures de la nef de Saint-Pierre est complété presque dans sa totalité avant la mort de Benoît XIV (pl. 68-72). Parmi les sculpteurs romains les plus importants des pontificats Corsini et Lambertini, Giovanni Battista Maini décède en 1752, Filippo Della Valle en 1768, et Pietro Bracci en 1773 mais sa dernière commande date de 1763.

D'un point de vue français, cette étude prend en considération les artistes présents à Rome de 1723, date d'arrivée de Lambert-Sigisbert Adam et d'Edme Bouchardon, à 1752, date de départ de Simon Challe et Nicolas-François Gillet ; Jean-Jacques Caffieri et Augustin Pajou, qui arrivèrent respectivement en 1749 et 1752, appartinrent indiscutablement à une nouvelle génération d'artistes. Avant 1723 et depuis la fin du règne de Louis XIV, un seul sculpteur, Pierre de L'Estache, fut pensionnaire à l'Académie et au milieu du siècle, la direction de Marigny, qui débuta en 1751, date également de la nomination de Natoire à Rome, marqua sans conteste un changement dans la

¹⁹ MONTAGU 2001b, p. 7-8 et n.2 et 3 p. 43 et n. 52 et 55 p. 48.

²⁰ JOHNS 2000, p. 20.

²¹ Le successeur de Clément XI, Innocent XIII, a un pontificat très court (1721 à 1724).

politique artistique des Bâtiments du roi. Dans le deuxième quart du XVIII^e siècle, l'Académie de France à Rome eut pour directeurs les peintres Nicolas Vleughels (1725-1737) et Jean-François de Troy (1737-1751), particulièrement bien introduits dans le milieu romain. Aux cours de ces années, les chargés des affaires de France et ambassadeurs envoyés à Rome, l'abbé de Tencin (1721-1724), le cardinal de Polignac (1724-1732) et le duc de Saint-Aignan (1732-1741), étaient de fins amateurs d'art et collectionneurs qui firent travailler les pensionnaires à leur service et les recommandèrent à de hauts personnages de la cour pontificale.

Étudier les sculpteurs actifs à Rome au cours du deuxième quart du XVIII^e siècle pose d'emblée plusieurs questions. Combien et qui étaient-ils ? Où et comment vivaient-ils et travaillaient-ils ? Dans quel cadre socioprofessionnel exerçaient-ils leur métier, depuis leur formation jusqu'à la reconnaissance et l'obtention de titres honorifiques ? Ce sont autant des exemples précis exceptionnellement bien documentés que des études plus larges menées grâce à des dépouillements systématiques d'archives qui permettent de retracer la vie matérielle et sociale de ces sculpteurs et de comprendre le fonctionnement et l'importance de certaines sociétés artistiques dans lesquelles ils évoluaient. Une attention particulière mérite d'être portée aux sculpteurs de l'Académie de France à Rome puisque le statut de ces artistes les distinguait nécessairement de leurs collègues italiens. Mais surtout, leur formation et les conditions de leur séjour diffèrent de ceux établis au siècle précédent. En outre, l'institution voulue par Louis XIV est alors un modèle que d'autres nations, notamment le Portugal et l'Espagne, tentent de copier en envoyant des artistes se former dans la Ville éternelle. Ce premier grand volet n'est pas seulement une présentation qui se voudrait trop exhaustive d'une communauté d'artistes donnée ; il permet de mettre en lumière ce qui, au fil des pages suivantes, pourra s'avérer un fond de scène important afin d'expliquer certaines particularités propres à la période.

Les grands chantiers, le plus souvent religieux, représentaient sans aucun doute la part de production sculptée la plus importante dans la Rome de Clément XII et Benoît XIV. Il convient ainsi d'évaluer autant l'importance accordée à la sculpture dans les décors que les rouages d'une organisation qui impliquait un nombre important d'artistes. Outre les grandes entreprises pontificales, quelles commandes privées les sculpteurs pouvaient-ils recevoir ? Au cours de ces années qui furent celles d'un incroyable engouement pour les fouilles archéologiques, les pièces antiques envahirent les palais. Ces circonstances incitent d'une part à comprendre le rôle que les sculpteurs purent tenir vis-à-vis du marché et des restaurations des antiques et d'autre part à vérifier la place que la sculpture contemporaine tenait dans les collections des amateurs et des membres de la noblesse romaine. Ces derniers, en outre, honoraient, comme leurs ascendants, les saints et les défunts dans les églises ; le respect de cette tradition continuait ainsi à engendrer des commandes aux artistes, mais selon des modalités différentes intéressantes à identifier. Enfin, bien qu'il soit toujours délicat d'étudier des œuvres entièrement disparues, les nombreuses décorations éphémères que de fréquentes fêtes romaines, surtout religieuses, occasionnaient, méritent aussi d'être prises en considération au sein de ce compte rendu des diverses offres d'emploi qui se présentaient aux sculpteurs à Rome dans le deuxième quart du siècle²².

À la suite des études générales du milieu socioprofessionnel dans lequel ils évoluaient puis des commandes artistiques auxquelles ils pouvaient aspirer, tracer de façon plus linéaire le parcours de plusieurs artistes apparaît approprié pour présenter des exemples individuels de carrières de sculpteurs actifs dans la Rome de Clément XII et Benoît XIV. Expliquer le développement de l'activité des élèves de Camillo Rusconi laisse apparaître comment ces derniers tinrent le devant de la scène sans que l'un d'eux ne se soit nettement imposé comme chef de file, alors que l'étude comparée de certaines de leurs œuvres fait mieux ressortir les caractéristiques stylistiques de chacun. Suivre les

²² Je ne traite pas des pièces d'orfèvrerie ni des relations entre les sculpteurs et les fondeurs puisque ceci fait l'objet des recherches de Jennifer Montagu (voir entre autres MONTAGU 1996a et surtout MONTAGU 2009).

années romaines de sculpteurs italiens puis celles d'artistes français qui séjournèrent longuement dans la Ville éternelle met en évidence leurs difficultés pour participer à des chantiers pontificaux ou recevoir des commandes privées romaines. Cette lecture, entrelacée ou linéaire, de la carrière respective d'un échantillon d'artistes aide à mieux saisir les raisons du succès des uns à un moment donné et du succès des autres sur une plus longue période.

À l'image des cascades de la fontaine de Trevi qui font converger l'eau vers le grand bassin, les trois volets de cette thèse séparent les éléments non seulement pour les définir plus clairement mais surtout pour mieux les faire se croiser. Sans doute contribueront-ils alors à élucider nombre d'interrogations, dont certaines restent particulièrement intrigantes. Quelle place les artistes tenaient-ils dans la création de cette « sculpture découpée », pour reprendre les termes de Rodin, qui restait essentiellement dépendante de l'architecture ? Qui formait cette communauté aussi importante de sculpteurs et pourquoi parmi elle, aucun n'a réellement émergé, sinon tel un Bernin ou un Canova, du moins tel un Rusconi ? Les réponses à ces questions permettront de mieux comprendre pourquoi, alors même que Rome, sans plus être la capitale de l'Europe, gardait une place centrale, le poids de la tradition dans l'art de la sculpture l'a tout compte fait emporté, non seulement face aux influences étrangères, mais également face aux solutions nouvelles proposées par des artistes indiscutablement talentueux.