



DÉCEMBRE 2011 — 5

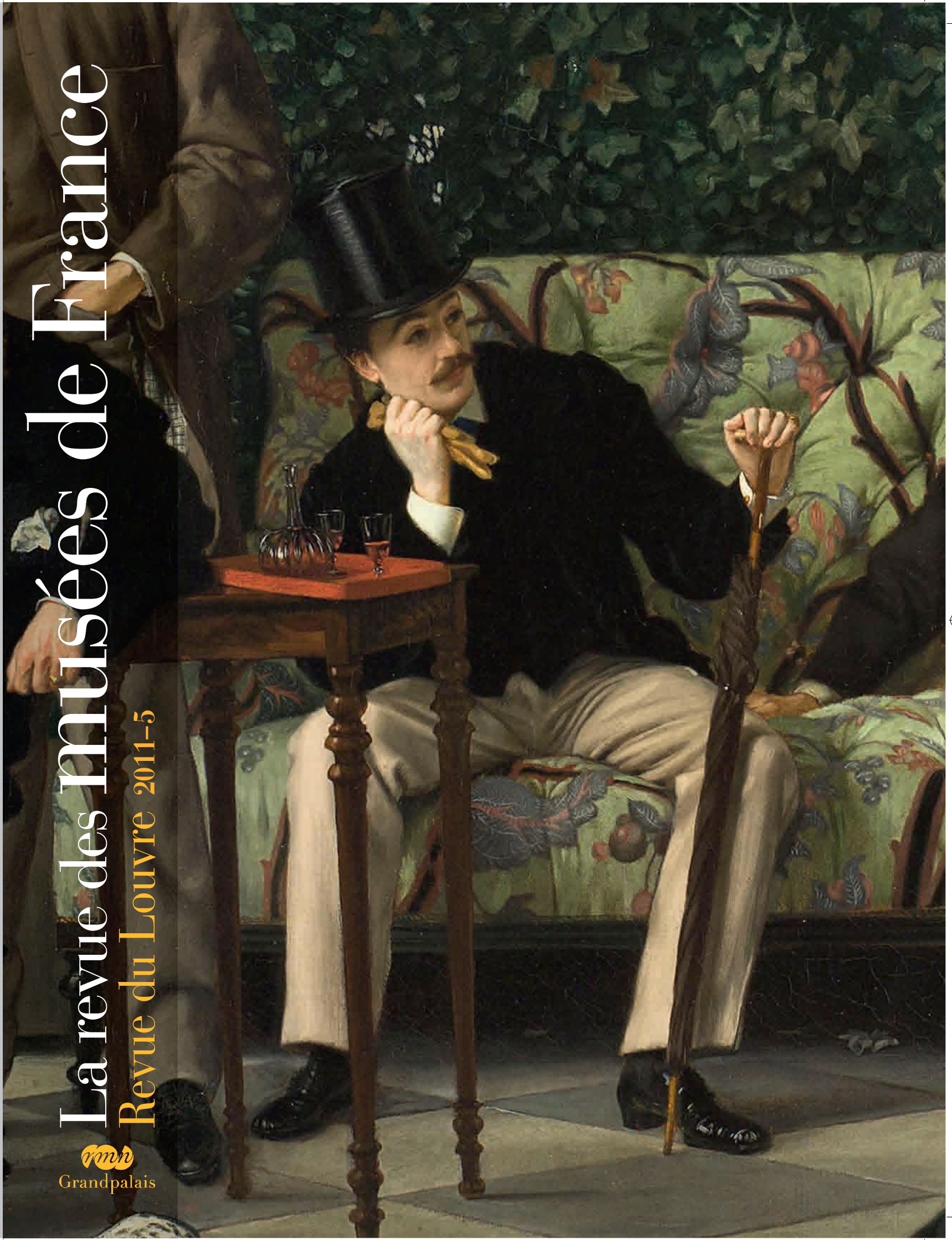
LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE

15 €



La revue des musées de France

Revue du Louvre 2011-5



Sommaire

décembre 2011 – n° 5

Hélène CHEW et Claire ISELIN
Dominique THIÉBAUT
Guillaume FONKENELL
Christophe LERIBAULT
Anne-Laure SOL
Xavier REY
Sophie WEYGAND
Véronique BRUMM
Véronique SERRANO

- 6 Des sculptures de la « Pompéi française » entrent dans les collections publiques
- 10 **■ PARIS. Musée du Louvre**
La Vierge allaitant l'Enfant de Bartolomeo Vivarini
- 13 **■ PARIS. Musée du Louvre**
Une arcade du palais des Tuileries dans la Cour Marly
- 16 **■ PARIS. Musée national Eugène Delacroix**
Une exceptionnelle esquisse de Delacroix
- 19 **■ L'ISLE-ADAM. Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq**
Jules Dupré: *Environs de Southampton*
- 21 **■ PARIS. Musée d'Orsay**
Le Cercle de la rue Royale de James Tissot
- 23 **■ BEAUFORT-EN-VALLÉE. Musée Joseph Denais**
La rénovation du musée
- 26 **■ WINGEN-SUR-MODER. Musée Lalique**
L'ouverture d'un nouveau musée: le musée Lalique
- 29 **■ LE CANNET. Musée Bonnard**
Pierre Bonnard, son musée. De retour dans la lumière du Cannet

Études

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

- 34 **■ Deux tableaux de Nobile di Francesco da Lucca** provenant de la collection Campana
- 43 **■ *La Déposition du Christ*** de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange
- 57 **■ Un dieu-fleuve pour la Munich maniériste**
La découverte d'un modèle en cire d'Hubert Gerhard
- 63 **■ Les débuts du Grand Condé. Portraits de Louis II de Bourbon** par Jean Tassel et Juste d'Egmont au musée de l'Armée
- 74 **■ Égypte – le Louvre, via Versailles:**
itinéraire de quelques hiéroglyphes au temps de Louis XIV
- 84 **■ *L'Apollon et Daphné*** de Giambattista Tiepolo au musée du Louvre
Nouveaux documents des archives Gerini
- 93 **■ Le « Voyage en Auvergne »** d'Étienne-Jean Delécluze:
un album de soixante-douze dessins inédits (1821)

102 Expositions

107 **Index** année 2011

EN COUVERTURE: James Tissot. *Le Cercle de la rue Royale* (détail). Paris. Musée d'Orsay (voir article de X. Rey, p. 21).



La Déposition du Christ de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange

par Philippe Malgouyres

Célébré dans la collection d'Adolphe Thiers comme une œuvre de Michel-Ange, puis rejeté, couvert d'opprobre dans l'anonymat, voire la forgerie, ce relief de terre cuite est ici réhabilité comme un ultime souvenir de l'œuvre du maître réalisé par son élève Jacopo Del Duca. Ce sculpteur et fondeur sicilien essaya en vain de placer la réalisation d'un tabernacle monumental, orné de bronzes, tant à Rome qu'à l'Escorial, et réussit finalement l'entreprise à Padula, près de Salerne. On y retrouve un relief de bronze issu du modèle de la collection Thiers, ultime avatar d'une aventure finalement talentueuse d'un sculpteur encore peu reconnu.

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

Entré au musée du Louvre en 1881 par la volonté d'Adolphe Thiers, le relief de la *Déposition du Christ* (fig. 1) suscita alors des controverses bien oubliées aujourd'hui¹. Malgré ces débats passionnés, il est à peine cité dans la bibliographie relative à Jacopo Del Duca (1520-1604). Il est pourtant un témoignage important de la dernière activité de Michel-Ange (1475-1564) et de la fortune posthume de ses créations.

Adolphe Thiers (1797-1877) en fut le dernier propriétaire avant son entrée au musée. Il semble avoir désiré que ses collections rejoignent celles de la nation; cependant, c'est sa veuve, Élise Dosne-Thiers (1818-1880), qui fit la donation. Elle avait donné l'usufruit de l'ensemble à sa sœur, Félicie Dosne (1823-1906), qui y renonça en 1881. C'est donc à cette date que sa collection entra au Louvre. Thiers avait acquis cette sculpture par l'intermédiaire de Manheim à Paris le 8 mai 1865, lors d'une vente d'objets appartenant à la duchesse de Berry. Marie Caroline Ferdinande de Bourbon avait épousé en 1831 Ettore Carlo Lucchesi-Palli, duc della Grazia et prince de Campofranco (1806-1864). L'époux morganatique de la duchesse mourut en 1864, et les collections rassemblées au palais Vendramin à Venise furent dispersées à Paris du 8 au 13 mai 1865. Le premier lot de cette série de ventes était notre relief: «n° 1: Terre cuite. Haut-relief par MICHEL-ANGE, représentant la descente de croix. Composition de quantité de personnages dont trois figures principales se trouvent au premier plan. Cette œuvre remarquable, restée [à] l'état d'ébauche, provient de la collection du prince de Campo-Franco. Ce haut relief est placé dans une bordure monumentale en bois sculpté». Ce cadre monumental n'est pas celui dans lequel on peut l'admirer aujourd'hui. Celui-ci, en ébène, porte la marque de Guéret frères et l'adresse du 216, rue de La Fayette², ce qui permet de le dater entre 1870 et 1875: c'est donc Adolphe Thiers qui le fit ainsi monter, comme une œuvre à poser et non à suspendre, ce



qui est assez curieux, avec une monumentale inscription *MICHEL-ANGE*, soulignée de pourpre. Adolphe Thiers devait être particulièrement fier de cet achat.

Le relief ne suscita pas une admiration inconditionnelle lors de son entrée au Louvre, des réserves suscitées autant par la présence et la présentation des collections de l'ancien président dans ces murs que par la qualité de l'œuvre elle-même. Il est parfois difficile de discerner, entre la flagornerie des uns et la hargne des autres, de véritables convictions esthétiques. Charles Blanc, qui avait loué la collection et le collectionneur dans un article de 1862³, republié sous forme d'opuscule indépendant en 1871, fut choisi pour composer la monumentale et luxueuse publication qui accompagna la présentation de la collection au Louvre. Il y évoque assez longuement ce relief⁴, qui est reproduit, et son commentaire élogieux fait bien sentir les polémiques qui entouraient déjà le « chef-d'œuvre » : « Quelques amateurs en ont mis en doute l'authenticité, tout en le déclarant d'une beauté rare, mais aucun n'a pu substituer une attribution plausible ni même vraisemblable à celle qui se présente d'elle-même ». Il fait remarquer, « parmi les figures du dernier plan [...] une qui a les traits de Michel-Ange lui-même, son nez écrasé, ses pommettes saillantes et larges, son front rayé de soucis, son œil triste ». Louis Gonse, qui étrille la collection dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* paru la même année⁵, retourne l'argument : « certains traits, certains mouvements, certaines figures bien michelangelesques, pour être authentiques, comme l'homme au capuchon, ou comme le Christ, me troublent plutôt qu'ils ne me rassurent. [...] Mais, malgré moi, lorsque j'oublie l'étiquette et le catalogue, c'est à l'art du temps de Géricault plus qu'à celui de Michel-Ange que mes souvenirs se reportent instinctivement ». Il termine par cette phrase assassine : « Dans tous les cas, à supposer que la pièce soit ancienne, elle ne pourrait sortir que de l'atelier du maître ». Tout est dit dans cette formulation paradoxale : l'ambition du faussaire, l'aveuglement du collectionneur et la perspicacité du critique. Après ces premiers échanges pleins de feu, la sculpture fut tranquillement rejetée dans les limbes des œuvres douteuses⁶. Pourtant, la théorie d'un faux romantique était encore plus rocambolesque que celle d'une œuvre du maître de la Renaissance. La provenance Thiers n'est pas une recommandation aux yeux des historiens de l'art, et, dans le fond, cette collection continue de souffrir de sa réputation : elle contient nombre de copies délibérées et quelques faux qui jetèrent le discrédit sur l'ensemble, reléguant d'authentiques chefs-d'œuvre au rang de pastiches. C'est le cas du *Saint Sébastien* en ivoire de Jacobus Agnesius, du *Satyre* de Riccio définitivement réhabilité⁷ ou du *Tondo avec une tête de femme* d'Andrea Della Robbia⁸.

1. Jacopo Del Duca. *La Déposition du Christ*. Terre cuite. H. 0,328; L. 0,235. Paris. Musée du Louvre. Département des Objets d'art. Inv. TH 35.

La Déposition Thiers

Le relief mesure 32,8 cm de haut et, au plus large 23,5 cm, ce qui correspond à un palme romain et demi de hauteur par un palme romain de largeur; il est brisé en deux. Cette cassure semble très ancienne, probablement antérieure à son premier montage dans le bâti de bois résineux que l'on voit à l'intérieur du cadre d'ébène. Cette consolidation est peut-être la conséquence de cette fracture. Elle semble le résultat d'un choc sur l'épaule droite du Christ, qui présente une lacune assez profonde, autrefois réparée au plâtre puis recouverte de cire teintée (fig. 2). Outre son encrassement naturel, le relief était enterré dans un jutage brun



2. *La Déposition du Christ* : détail de la cassure avant restauration.

qui devait, entre autre, dissimuler cet accident (fig. 3). Il a fait l'objet d'une restauration délicate, réalisée par Carolina Del Soldato en 2009. Le démontage du cadre a permis de découvrir le revers du premier montage de bois, une épaisse planche de résineux, d'un débit ancien, qui porte encore la défonce pour encaster une patte métallique en queue d'aronde qui était clouée à l'aide de clous forgés (fig. 4). Ce type de montage très simple correspond à ce que l'on peut observer sur les modèles conservés au sein d'un atelier de sculpteur. Le nettoyage a permis également de s'assurer de la lecture et de l'ancienneté de la date portée à la sanguine dans la partie supérieure droite, 1572 (fig. 5).

Au centre, le Christ inanimé, de face, est soutenu par deux hommes dont les corps, perpendiculaires au plan du relief, l'encadrent et creusent le relief. L'arabesque que



3. *La Déposition du Christ* : en cours de restauration



Ci-contre :
4. *La Déposition du Christ* : revers.

Ci-dessous :
5. *La Déposition du Christ* : détail.



forment les bras et les trois têtes, à la cadence élégiaque, est comme nimbée par les visages des personnages au second plan, traités dans un relief beaucoup plus léger et plus pictural. Treize têtes plus ou moins esquissées, et peut-être deux autres à peine incisées dans la terre, occupent le dernier plan, au pied du bois de la croix. Le Christ est entièrement nu, ce qui n'est pas le cas dans les autres versions de cette composition. Le modelage est très sensible et assez personnel, grâce à l'introduction de petites boulettes de pâte qui forment des accents en relief, dans les plis de l'aîne du Christ, sur l'épaule du personnage à genoux ou dans les chevelures. Le caractère michelangesque de l'invention est tellement évident qu'il est à peine utile de le rappeler. La composition est à mettre en relation avec la *Pietà Rondanini* (Milan, Castello Sforzesco) et les dessins qui lui sont associés, mais cette relation est nécessairement complexe du fait de la nature particulière de cette œuvre ultime. Donnée par le sculpteur en 1561 à son serviteur Antonio del Francese, elle était encore parmi ses biens à sa mort en 1564. Ce groupe aujourd'hui si célèbre disparaît ensuite jusqu'à sa réapparition dans la critique en... 1875⁹. Il a été radicalement transformé par Michel-Ange à la fin de sa vie, et quelques dessins permettent de comprendre partiellement ce changement de conception¹⁰. Un dessin conservé à Vienne (fig. 6) montre le premier état de ce groupe¹¹ ; la figure du Christ y est assez proche de notre relief : on y retrouve l'idée de la tête effondrée vers l'avant et plongée dans l'obscurité. La question reste ouverte pour comprendre si le dessin est préparatoire à la sculpture, et de Michel-Ange ou, plus probablement, l'œuvre de l'un de ses proches et d'après la sculpture. Un autre dessin, malheureusement très lacunaire, peut être mis en rapport avec ce projet, ou avec le carton de *Pietà* à neuf figures cité dans l'inventaire après décès de Michel-Ange, et disparu¹². Une troisième feuille, à Oxford¹³, juxtapose cinq esquisses pour une *Pietà*, avec deux partis distincts. L'un avec une figure soutenant seule le corps du Christ (comme dans la seconde version du marbre) et l'autre où le Christ est soutenu par deux hommes à ses côtés. Cette dernière est la plus proche de notre *Déposition* mais les trois figures sont à la même hauteur et le parti somme toute assez différent. La dépendance envers ces créations est évidente, même si elle demeure difficile à préciser. L'hommage est aussi manifeste : Michel-Ange s'est représenté sous les traits de Nicodème dans la *Pietà* de Florence, ou, du moins, ses biographes Ascanio Condivi puis Giorgio Vasari l'ont ainsi reconnu de son vivant¹⁴. Dans le relief du Louvre, la figure encapuchonnée au second plan (la troisième à partir de la gauche) présente une ressemblance nette avec le visage de Nicodème ; la forme du nez, des arcades sourcilières, semble renvoyer aussi aux traits du sculpteur vieillissant. Ceci avait été remarqué par Charles Blanc.

Il existe une seconde version en terre cuite de la *Déposition du Christ* (fig. 7)¹⁵. Elle est brisée en diagonale, comme celle du Louvre et mesure 0,280 par 0,215 m. Elle provient de la collection d'Augustus Hare¹⁶, un descendant de Francis George



6. Michel-Ange ou collaborateur (Sebastiano Del Piombo?). *La Déposition du Christ*. Sanguine. Vienne. Albertina. Graphische Sammlung.

7. D'après Jacopo Del Duca.
La Déposition du Christ.
Terre cuite. H. 0,28; L. 0,215; P. 0,057.
Collection Sackler. Inv. 77.5.34.



Hare, qui avait été adopté par Anna Maria, lady Jones. Cette tante du peintre Joshua Reynolds serait le premier propriétaire connu de ce relief. D'une qualité excessivement médiocre et d'un modelé pataud, il s'agit d'une dérivation simplifiée, assez éloignée de la précédente. Elle ne retient que cinq des figures à l'arrière-plan et correspond, dans sa composition générale, moins à notre relief et aux dessins de Michel-Ange qu'au relief en bronze doré du tabernacle de Santa Maria Maggiore, une réalisation tardive de Ludovico Del Duca sur laquelle nous reviendrons. Certaines figures, comme l'homme encapuchonné au-dessus de la nuque du Christ semblent en

revanche provenir plutôt de notre relief. La nudité du Christ est couverte. En dépit de sa qualité insuffisante, il fut publié¹⁷ comme le modèle de Jacopo Del Duca pour un projet de tabernacle réalisé sous la direction de Michel-Ange.

Jacopo Del Duca et Michel-Ange

Notre terre cuite, comme celle de Washington, a été mise en relation avec un épisode de la vie de Michel-Ange rapporté par Vasari¹⁸: le pape Pie IV, qui avait commandé à l'artiste un dessin pour la Porta Pia et s'en était trouvé satisfait, le chargea d'autres projets, dont la transformation des thermes de Dioclétien en une basilique consacrée à sainte-Marie-des-Anges. Michel-Ange conçut d'y créer un tabernacle eucharistique en bronze, exécuté en grande partie par le Sicilien Jacopo, excellent fondeur qui réalisait des bronzes fins et sans bavures, évitant ainsi une lourde intervention de ciselure après la fonte. Vasari conclut en notant que Jacopo était un maître rare pour ce genre d'ouvrage et plaisait beaucoup à Michel-Ange. De ce tabernacle de Sainte-Marie-des-Anges, nous ne savons rien d'autre¹⁹. Ce « Jacopo Ciciliano » est en fait le Palermitain Jacopo Del Duca, sculpteur et architecte, qui fut l'assistant de Michel-Ange dans les dernières années de sa vie. Né vers 1520, on considère que c'est le Jacopo qui est cité dans l'atelier de Michel-Ange en 1542²⁰. C'est évidemment possible, mais la seule mention du prénom reste vague; le lien entre les deux hommes peut avoir une autre origine, puisque l'instigateur du projet de basilique était Antonio Del Duca, l'oncle de Jacopo, grand dévot des anges. Jusqu'à sa mort, la même année que Michel-Ange, Antonio promut la dévotion aux sept archanges et avait même composé une liturgie spécifique. Son enthousiasme prit un tour miraculeux en 1541: il eut une vision de sept martyrs dans les ruines des thermes de Dioclétien: le pape Marcel I^{er}, Saturnin, Cyriaque, Largus, Smaragdus, Sisinnius et Trasone. Il n'eut de cesse de faire ériger une basilique sur le lieu de cette vision mais, malgré ses pressantes pétitions, Paul III s'y refusa. Ce fut Pie IV, comme on l'a vu, qui lança finalement le chantier. À ce moment-là, Jacopo Del Duca travaillait déjà avec Michel-Ange sur le chantier de la Porta Pia, pour laquelle il réalisa même certains éléments sculptés de 1562 à 1565. Après la mort du sculpteur, il fait partie des proches du neveu de Michel-Ange, Leonardo, qui fut parrain de son fils; il lui vendit aussi quelques dessins de son oncle²¹. Après avoir travaillé à Rome, surtout en tant qu'architecte, il rentra définitivement en Sicile en 1592 et mourut à Cefalù en 1604.

Dans les années de son activité qui nous concernent plus directement (1565-1577), il reçut nombre de commandes officielles – au Vatican, un projet de tombeau pour Paul IV, des travaux dans la chapelle des Suisses – et réalisa, en 1570, le monument funéraire d'Elena Savelli à Saint-Jean-de-Latran. Les parties de bronze furent fondues



8. Jacopo Del Duca.
Tombeau d'Alessandro
Crivelli (détail). Rome.
Santa Maria in Aracoeli.

par son frère Ludovico. Il fut ensuite occupé par des projets architecturaux à Rome, la porte S. Giovanni, la petite église de Santa Maria in Trivio et surtout la coupole de Notre-Dame-de-Lorette, son chef-d'œuvre. Son œuvre sculpté est mal connu. Outre le saisissant portrait d'Elena Savelli, mentionné plus haut, il faut rappeler le monument Crivelli, à Santa Maria in Aracoeli, qui présente dans la partie supérieure un superbe relief de marbre montrant la Trinité (fig. 8). Le Père, en Ancien des jours, semble outrer la *terribilità* des figures de Michel-Ange, tandis que le corps gracile du Fils renvoie plus immédiatement aux dessins du maître. Il est très proche du corps liquéfié de notre esquisse. Cet œuvre succinct est encombré d'attributions plus ou moins fantaisistes, qui concernent des reprises sculptées de dessins michelangelesques. Un relief de marbre du Museo Cristiano du Vatican²², resté à l'état d'ébauche, aurait été fait d'après un dessin disparu de Michel-Ange. Mais Tolnay exclut à juste titre qu'il puisse revenir à Pierino da Vinci ou à Jacopo Del Duca²³. Un relief en stuc, l'une des innombrables copies d'après la célèbre *Pietà* dessinée pour Vittoria Colonna²⁴, est conservé au musée du château Saint-Ange; il fut attribué par D'Orsi à Jacopo, une attribution justement repoussée par Jennifer Montagu²⁵. Du même prototype dérive un relief en terre cuite conservé au palais Barberini²⁶, mis en rapport avec un relief en marbre de même composition daté de 1549 et placé sur la tombe d'Antonio Foderati à Santo Spirito in Sassia à Rome²⁷.

Nous ne connaissons aucun dessin de Michel-Ange qui puisse être mis en relation avec le projet de tabernacle pour la chartreuse de Rome. Un dessin de tabernacle, conservé à Florence²⁸, serait en relation avec une réalisation pour la sacristie de San Silvestro in Capite, et donc bien antérieur; sa forme d'ensemble est tout à fait dans la tradition florentine du siècle précédent. Le projet pour Sainte-Marie-des-Anges eut différentes séquelles posthumes connues à travers divers documents d'archives: un contrat, une lettre de Jacopo Del Duca et un projet avorté de vente à la

couronne espagnole. Certains de ces documents ont été publiés en dernier lieu par Jennifer Montagu²⁹.

Un contrat, du 3 janvier 1565³⁰, est souscrit entre Jacopo Del Duca, Jacomo Rochetto et Marco Antonio Hortensio, dans le but de former une société pour réaliser un tabernacle de bronze sur le dessin de Michel-Ange. Dans l'affaire, Hortensio fournit l'argent, en l'occurrence 1400 écus qui lui seront remboursés à la vente du tabernacle. Les dessins sont dits en la possession de Del Duca.

Le second document est une lettre, adressée quelques semaines plus tard, le 15 mars 1565, par Jacopo à Leonardo Buonarrotti, pour lui expliquer qu'il réalise le tabernacle de bronze à ses frais. Il est inexact qu'il le fasse à ses frais, mais cela nous semble une manière de dire qu'il n'a pas de commanditaire. Il précise que ce monument d'une hauteur de 20 palmes (4,50 m) est déjà à moitié réalisé ce qui désigne peut-être plutôt le modèle que la fonte. Enfin, il rappelle par une formule habile («sono qualche cosa [...] per essere stato sotto l'hombra di Missere») sa dette envers Michel-Ange et son propre mérite.

L'entreprise, telle qu'elle apparaît dans ces deux documents, semble un peu hasardeuse, la fonte des grands bronzes ne s'entreprenant que pour répondre à une commande: la dépense est trop lourde et le risque trop grand de ne pouvoir ensuite vendre l'objet. Mais la possibilité de réaliser une fonte d'une œuvre de Michel-Ange devait sembler un appât suffisant, qui avait pu convaincre Hortensio de s'embarquer dans cette affaire. On devine les arguments: les éléments hérités de Michel-Ange, dessins ou esquisses du maître pour le projet non réalisé de Sainte-Marie-des-Anges, devaient permettre de réaliser son chef-d'œuvre posthume.

Aucune suite immédiate ne fut donnée à ce projet, puisqu'il resurgit en 1573-1574, pour être proposé pour la nouvelle chapelle Saint-Laurent de l'Escorial³¹. La correspondance qui entoure cette affaire est assez abondante et ces documents ont été publiés à diverses reprises³². Rappelons que notre terre cuite porte la date de 1572, au cœur de cette chronologie, mais bien après les premiers projets; cette date n'est pas nécessairement celle de l'œuvre, mais que peut-elle signifier d'autre? Les archives de l'ambassade d'Espagne auprès du Saint-Siège conservaient une copie d'une lettre de Marco Antonio Hortensio, l'investisseur du projet³³, datée du 1^{er} février 1573. Il déclare qu'il cède l'ouvrage dans l'état d'inachèvement où il se trouve pour 2500 écus d'or, payable en plusieurs fois. Une lettre³⁴, du 30 août 1574, est adressée au Marquis de Las Navas, Pedro Dávila y Córdoba: elle explique que Don Gonzalo Venegas, crucifère papal et référendaire (un juriste attaché au tribunal de la Signature), a signalé un tabernacle et un lutrin de bronze, réalisés sur des dessins de Michel-Ange, qui seraient appropriés pour l'Escorial. Comme le marquis se trouve à Rome, le roi propose qu'il aille voir les

pièces sans manifester d'intention particulière et en envoi la description, un dessin, les dimensions.

Une autre pièce est liée à cette correspondance³⁵ : il s'agit d'une liste d'œuvres souhaitables pour la chapelle de l'Escorial, dont le tabernacle, un lutrin de métal, des orgues, un chandelier pour l'office des Ténèbres. Le tabernacle y est décrit comme une œuvre de Michel-Ange, propre à conserver le Saint-Sacrement, faire un reliquaire ou un monument pour un saint roi d'Espagne (!) et l'on renvoie à la description et au dessin fournis par Don Gonzalo Venegas.

Il est fait plusieurs fois référence à un dessin de ce tabernacle, qui n'est malheureusement pas connu aujourd'hui. Une description détaillée du projet et des pièces déjà fondues ou modelées existe en italien et en espagnol³⁶. La seconde est une traduction assez fidèle, bien que simplifiée, de la première. Elle permet parfois d'éclaircir certaines lacunes du texte italien et, d'une manière plus inattendue, donne des précisions absentes du texte original. Les reliefs illustrant la Passion du Christ sont dits « con figuras casi de todo relieve ». La coupole « est de forme octogonale avec les faces planes ». Les dimensions, lorsqu'elles sont données, sont les mêmes, sauf le diamètre du globe qui soutient l'image du Christ Ressuscité de quatre palmes dans le texte italien et de deux en espagnol. Cette description, qui est parfois obscure et dont nous donnons en annexe une traduction en français³⁷ avec la conversion des mesures, permet d'en comprendre le parti général. Avant de revenir sur cette description, il faut dire que l'affaire piétina et, en 1577, n'avait guère progressé. Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán³⁸, alors en ambassade à Rome, reprit l'affaire en main et écrivit à plusieurs reprises à ce sujet³⁹. Ces différentes missives donnent une bonne idée du climat dans lequel se déroulent ces tractations. Le 24 février 1577 : «Après que le secrétaire Gracian m'ait envoyé les lettres et papiers sur le tabernacle, que certains marchands réalisèrent ici sur un dessin de Michel-Ange, j'ai pu le voir et les morceaux de celui-ci étaient dispersés en tant d'endroits et les propriétaires tellement en désaccord qu'il ne fut pas possible de les réunir jusqu'à l'arrivée de l'archevêque de Monreale, que je chargeais d'arriver à les accorder, pour que l'on monte le tabernacle quelque part, que je puisse le voir. Et il fit ainsi, il le mit dans sa propre maison et je pus le voir et vraiment c'est une pièce très appropriée pour une église comme celle de Saint-Laurent et ceux qui connaissent mieux ces ouvrages que moi l'estiment beaucoup et disent que l'on n'en trouvera pas de semblable au monde. Un quart n'est pas achevé et ce qui est fini pour l'heure se vendra pour deux mille cinq cents écus : et l'ouvrier qui l'a fait, un Sicilien, se contente de venir avec le tabernacle pour finir ce qui reste et le monter, et qu'on lui donne un écu par jour, et dit que l'on pourra finir ce qui manque en un an et que, les matériaux pour fondre étant meilleurs à Rome, il faut apporter d'ici les instruments faits [les outils ou les modèles] pour les

pièces qui manquent. L'archevêque m'a dit qu'en plus d'un grand fondeur et sculpteur, c'était un grand architecte et que Votre Majesté sera très bien servie en toutes ces choses. Si Votre Majesté était d'avis que le tabernacle fût acquis, que l'on l'envoie et que l'ouvrier vienne avec, ce sera fait et arrangé, et que Votre Majesté ordonne que l'on crédite l'argent pour le payer et pour donner au maître qui doit le transporter, car il n'y a pas ici moyen de le faire avec une lettre de change ». Le 10 février 1578, il semble toujours aussi enthousiaste et annonce qu'il fait faire des dessins, apparemment de son propre chef, tout en répétant les exigences du sculpteur. Il ajoute que « tous ceux qui le connaissent disent que c'est un très bon ouvrier en sculpture et qu'il ferait très bien ce qui en relève dans le retable. Et le cardinal de Granvelle dit de même, bien qu'il tienne pour de meilleurs sculpteurs un certain Jean de Bologne, qui est à Florence et un Nicolas d'Arras, qui est ici ; mais il ne sait pas si aucun des deux viendra ».

La dernière lettre conservée est relative à l'envoi des dessins promis. La répétition, une nouvelle fois, des conditions avantageuses demandées par Jacopo Del Duca (le ducat par jour !) reflète sûrement l'insistance du sculpteur et le ton de la lettre révèle l'impatience des entrepreneurs : « Avec la présente, j'envoie à Votre Majesté deux dessins du tabernacle qui fut réalisé ici sur un dessin de Michel-Ange ; l'un est de ce qui est fait pour l'heure et l'autre de comment il doit être une fois achevé ; vient aussi une description faite par l'ouvrier par laquelle on comprendra tout plus en détail. Il conviendra que Votre Majesté ordonne de décider si on doit l'acheter et si on l'enverra avec l'ouvrier. Le prix pour lequel on vend le tabernacle est de deux mille cinq cents écus plus ou moins et le sculpteur Jacomo de Duca viendra avec pour un écu par jour, dont il se contente comme salaire et comme rétribution de son travail ; mais il faut lui donner ou payer le métal et les autres matériaux qu'il faut pour achever l'ouvrage et payer les ouvriers qu'il faudrait pour l'y aider. Et comme les métaux, les ouvriers et les autres choses nécessaires sont plus avantageuses à Rome, il serait d'avis de le finir ici et ensuite on pourrait le transporter, et il viendrait le monter au lieu où il doit aller, et servir en outre selon ce qu'on lui ordonnerait ». Toutes ces fastidieuses précisions semblent directement issues de la bouche du sculpteur, anxieux de conclure l'affaire, d'autant plus que l'intérêt de l'ambassadeur ne semble pas trouver d'écho à la cour. La conclusion de cette affaire est connue par une note du 14 août 1578, préparant un projet de lettre : « Sa Majesté a dit qu'il avait montré à Fray Antonio de Villacastin et à Juan de Herrera ces dessins, et qu'il ne se présente pas de lieu où ce tabernacle pourrait être bien placé, et qu'ainsi il n'est pas très utile ; mais il a semblé plus respectueux ce qui est dit dans le document ci-joint, qu'on fit faire à Herrera, ainsi on verra ce qu'il convient de lui répondre et qu'ainsi on en envoie copie à l'ambassadeur Juan de Zuniga et on lui écrive qu'étant informé de tout il en avise, ce pourquoi

on l'avise d'ici de cette dernière décision». Le projet est poliment mais définitivement rejeté en 1578.

Le tabernacle lui-même était haut de dix palmes (2,23 m), et reposait sur un piédestal de marbre de la même hauteur, qui devait contenir un escalier en colimaçon pour donner accès à la partie supérieure en bronze. Le tabernacle de bronze était octogonal et percé de huit fenêtres munies de vitrages rouges pour y exposer le Saint-Sacrement. L'hostie devait être éclairée par des lampes placées à l'intérieur, recouvert de bois doré. Ces ouvertures, séparées par des colonnes et des pilastres, étaient encadrées au-dessus et au-dessous de seize reliefs figurant la Passion du Christ, de plus d'un palme de haut (22,3 cm). Ce niveau comprenait également huit figures presque en ronde bosse, dont un Crucifix. L'ensemble devait être couronné d'une riche corniche et d'une coupole, surmontée d'un globe qui portait une image du Christ ressuscité.

Il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une réserve eucharistique mais plutôt d'un trône d'exposition. Le modèle architectural est d'ailleurs directement imité des ostensoirs d'orfèvrerie. Philippe II ne souhaite pas faire affaire avec Jacopo Del Duca, peut-être sous l'influence des architectes qui ne voulaient pas voir introduire dans leur création cet élément exogène. Mais le tabernacle actuel (fig. 9), réalisé en jaspe et en bronze doré par Jacopo da Trezzo, paraît remarquablement proche de cette description par sa composition : il n'est pas entièrement ajouré mais le rythme du corps principal, avec les parclozes presque carrées, le placement des statuette de bronze, la coupole avec son balustre, le globe et la statuette, est curieusement proche du projet de Del Duca. On pouvait sûrement négliger l'offre du Sicilien, mais peut-être pas les dessins soumis à la Couronne, qui bénéficiaient de l'aura qui entourait les créations de Michel-Ange. Il ne faut pas y voir une indélégance de Herrera mais plutôt un hommage. Jean Babelon a d'ailleurs discuté le projet de Del Duca dans le contexte des sources directes d'inspiration pour Herrera⁴⁰. En tout cas, il paraît difficile d'exclure cette référence pour comprendre le dessin du tabernacle de la chapelle de l'Escorial, dont les travaux commencèrent en 1579. Il fut mis en place le 17 juin 1586 et coûta tout de même 80 000 ducats.

Le tabernacle de Padula

Ce projet grandiose, plusieurs fois avorté, a cependant fini par se concrétiser dans une certaine mesure, même s'il est difficile de comprendre précisément de quelle manière. Il existe un tabernacle de bronze qui fut longtemps supposé provenir de Santa Maria Maggiore (fig. 10) : il est conservé à la chartreuse de Padula⁴¹.

Cette chartreuse, fondée en 1306⁴² par Tommaso Sanseverino, personnage important de la cour angevine à



9. Jacopo da Trezzo, sur un dessin de Juan de Herrera. *Tabernacle*. 1579-1586. Bronze doré, pierres dures. Saint-Laurent de l'Escorial, Chapelle.

Naples, est la plus ancienne de Campanie. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les rapports avec Sainte-Marie-des-Anges, la nouvelle chartreuse de Rome, furent étroits. Ceci a d'ailleurs fait imaginer une possible intervention de Michel-Ange à Padula : on lui attribue, depuis le XVIII^e siècle, le dessin du cloître, qui est effectivement assez similaire à celui de la chartreuse romaine. Les liens sont sûrement complexes et divers : Jacopo Del Duca avait sculpté un haut-relief représentant saint Barthélémy à la chartreuse de Trisulti dans le Latium. Les rapports entre Trisulti et Padula sont nombreux et bien documentés⁴³.

D'importants travaux de rénovation commencèrent dans les années 1560, sous le priorat de Giovanni Brancaccio (1561-1567) ; puis les travaux du grand cloître sous ceux de Damiano Festini (à partir de 1583) et d'Onofrio Sarno (1599-1603). Le tabernacle aurait été commandé directement par les Chartreux de Padula et dériverait de celui de Rome. Malheureusement, cette origine, qui est répétée dans les publications depuis que la provenance Farnèse est abandonnée, n'est pas du tout documentée. Son installation un peu périphérique dans la sacristie peut correspondre certes à un remaniement baroque, mais cet emplacement



10. Jacopo Del Duca et collaborateurs.
Tabernacle.
Après 1574.
Bronze. H. 2,20.
Padula. Chartreuse
Saint-Laurent.



11. Jacopo Del Duca et collaborateurs.
Tabernacle (avant restauration).
Padula. Chartreuse
Saint-Laurent.

cadre mal avec une commande de cette importance à la fin du *xvi*^e siècle. Le tabernacle apparaît pour la première fois dans l'histoire de la chartreuse à cet emplacement en 1702⁴⁴, puis dans une description de 1763 où il est qualifié de « fameux ». Il mesurait alors dix palmes de haut⁴⁵, soit 2,62 m en palmes napolitains. Ceci correspond assez bien à sa hauteur actuelle (2,20 m) puisqu'il manque la lanterne, ou plutôt le balustre qu'indique la description avec la statue du Christ. Il comportait aussi des statuette d'anges portant les instruments de la Passion, aujourd'hui disparues.

En tout cas, tel qu'on le voit aujourd'hui, il n'est guère fonctionnel : il n'y a pas de marches qui permettent d'accéder à la porte et l'on peut vraiment s'interroger sur le sens d'avoir une réserve eucharistique de cette taille dans une sacristie. Ceci laisse l'impression d'un ajout plutôt que d'une commande concertée. Le reste du décor de la sacristie ne nous éclaire pas plus : les armoires portent la date de 1686, le décor des stucs est de 1741.

La suppression des ordres religieux, en 1809, entraîna l'occupation de la chartreuse par le Génie Civil. Le tabernacle fut démonté avant 1811 et transporté seulement deux ans plus tard à Naples⁴⁶. Le contenu des caisses est décrit : il comprenait trente-trois morceaux, sept grands, qui sont conservés, et vingt-six petits, tous perdus. Inventorié à Capodimonte, il perdit sa provenance et fut longtemps présenté comme le fameux tabernacle de

Sainte-Marie-des-Anges venu de Rome avec les collections Farnèse⁴⁷. Il ne fut rapporté à Padula qu'en 1988, puis restauré et remonté à deux reprises ; dans son état actuel, les hypothétiques éléments manquants sont restitués en plexiglas⁴⁸. Le socle de marbre ancien sur l'autel, parfaitement adapté au bronze, montre qu'il a été conçu à l'origine pour le tabernacle. Son remontage actuel (fig. 10), qui n'est pas beaucoup plus convaincant que le précédent (fig. 11), laisse dubitatif⁴⁹ : manquait-il vraiment des éléments de la structure ? Les sept grandes pièces qui la composent, mentionnées en 1813, comme on l'a vu, sont toutes conservées. La hauteur de ces éléments correspond bien à celle indiquée par les sources et celle de la partie de bronze du projet pour l'Escorial. Les dimensions de certains éléments conservés à Padula peuvent être mises en rapport avec la description des éléments déjà fondus au moment du projet espagnol⁵⁰. Le corps du tabernacle lui-même, où sont insérés les reliefs, mesure 0,61 m, soit environ trois palmes de hauteur, ce qui correspond au niveau décrit par Jacopo avec les fenêtres munies de verre rouge⁵¹. L'insertion des reliefs dans les ouvertures est assez brutale et l'on peut imaginer que cet élément existait déjà lorsque le projet prit corps à Padula. Il faudrait alors penser que la réalisation napolitaine est postérieure aux tractations avec l'Espagne : il serait alors naturel que le sculpteur ait utilisé ces parties déjà fondues après l'échec du projet espagnol. Ce réemploi et ce changement



12. D'après Jacopo Del Duca. *Déposition*. Bronze. Padula. Chartreuse Saint-Laurent.

page de droite :

13. Ludovico Del Duca et Bastiano Torregiani. *Tabernacle*. 1587-1589. Bronze doré, pierres dures. Rome. Sainte-Marie-Majeure.

de parti, remplacer les vitrages par de la sculpture, peut expliquer les compléments assez maladroits dans la partie supérieure des reliefs (fig. 12) pour porter leur hauteur d'un palme et demi aux trois palmes nécessaires pour remplir ces «fenêtres». Dans la liste de 1573, ces reliefs ne faisaient qu'un palme et demi de haut, comme notre terre cuite. Les deux panneaux dans l'axe, *La Cène* et *La Crucifixion*, sont tous deux montés sur charnière et portent la date du 27 janvier 1574⁵². L'élément concave autrefois à la base du tabernacle porte à l'intérieur, gravée dans la cire, la date du 30 mai 1572⁵³, la même année que celle indiquée sur le relief du Louvre et dans une graphie strictement comparable. Cette date est antérieure aux tractations avec l'Espagne telles qu'elles nous sont connues. Il y a fort à parier que ce morceau déjà fondu ait figuré dans la liste des pièces de bronze déjà prêtes: il pourrait s'agir des seize consoles ornées de têtes de chérubins, hautes d'un palme et demi, dont les dimensions correspondent. De même, le morceau avec seize consoles qui se place sur les pilastres ornés de séraphins, haut d'un palme et demi environ, peut correspondre à la corniche avec ressauts et têtes d'anges autrefois placée sous la coupole. Les autres éléments sont trop difficiles à identifier à cause de la brièveté des descriptions et de la similitude des dimensions, souvent autour d'un palme de haut. Les dimensions données dans la description pour l'Escorial (voir Annexe) sont en général plus grandes que les pièces conservées à Padula, en particulier en diamètre, mais beaucoup de ces éléments sont réalisés en plusieurs morceaux dont les moules pouvaient être combinés. Le tabernacle de Padula se présente sous bien des aspects comme une réduction du projet initial: de seize les reliefs narratifs sont ramenés à huit. Le grand nombre d'éléments perdus rend évidemment difficile un rapprochement plus strict: par exemple, la coupole était couronnée du Christ ressuscité, ce qui n'est pas très original, mais correspond tout de même à la description du tabernacle proposé pour l'Escorial. Les éléments datés confirment l'examen du tabernacle et son caractère hétérogène. L'hypothèse la plus vraisemblable nous semble donc que le tabernacle de Padula est une sorte de recyclage d'éléments déjà réalisés, qu'il s'agisse de modèles, de moules ou de bronzes, puis complétés. Son caractère composite est évident dans l'assemblage comme dans les disparités de la qualité de la fonte: elle est très soignée et contrôlée dans les parties architecturales et les ornements, tandis que les reliefs sont mal moulés et encore plus mal fondus. L'agrandissement de leur format en hauteur pour s'adapter à un élément préexistant qui devait contenir du vitrage nous semble un autre indice allant dans cette direction. La surface porte encore quelques traces de dorure et de couleur⁵⁴, ce qui évoque également la finition proposée, or et patine verte (*vernice di color verde*), pour le tabernacle de l'Escorial. La coupole porte le gril de saint Laurent, ce qui permet d'exclure une provenance de Sainte-Marie-des-Anges: l'instrument du martyr fait bien partie

de l'emblématique de la chartreuse de Padula⁵⁵, mais aussi de celle du monastère de l'Escorial.

Les compositions des huit panneaux montrant la passion du Christ portent toutes, à des degrés divers, l'empreinte du style de Michel-Ange. Certaines s'inspirent de compositions très appréciées, par exemple de la *Pietà* dessinée pour Vittoria Colonna. D'autres pourraient refléter une invention du maître qui ne serait pas connue par ailleurs : c'est le cas de *La Déposition* qui, dans la partie inférieure, est à peu près conforme à la terre cuite de la collection Thiers. La différence de dimensions entre la terre et le bronze correspond à un retrait, qui peut indiquer que l'on utilisa déjà un surmoulage pour confectionner la cire, ce que confirme la surface molle et incertaine du relief. Ces reliefs narratifs sont fondus d'une manière assez crue, sans ciselure. On a rapproché cette particularité de ce qu'indique Vasari des fontes de Jacopo Del Duca, fines et destinées à être laissées sans reprises à froid. Il s'agit d'une qualité qui était très estimée dans les bronzes à la fin du xv^e siècle et qui constitue l'une des séductions des plus beaux bronzes de Giambologna (1529-1608) ou d'Adriaen de Vries (1556-1626). Mais ce n'est pas le cas ici : la fonte est assez grossière et le modèle en cire défectueux. Comment expliquer autrement les nombreux manques de métal ? Et comment expliquer que de telles lacunes aient été laissées apparentes, à moins que l'ouvrage n'ait pas été mené à terme ? Le contraste entre les parties ornementales, par exemple les têtes de chérubins, vigoureusement modelées dans la cire et fondues avec précision et souplesse, et les reliefs « de Michel-Ange » est frappant. L'usure des moules ou des modèles utilisés pourrait expliquer une telle différence de qualité de modelé et de fonte. Il reste à comprendre comment ce projet prit forme à Padula, mais l'Italie du Sud étant alors sous domination espagnole, les occasions d'avoir eu vent du projet de Del Duca étaient nombreuses, à Rome comme à Madrid.

L'ultime avatar du projet de Michel-Ange est le tabernacle qui domine la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure⁵⁶, construite en 1587-1589. Le tabernacle (fig. 13), soutenu par quatre grands anges, fut réalisé par Bastiano Torregiani et Ludovico Del Duca, frère de Jacopo, comme en témoignent les paiements faits aux artistes, pour les grandes figures au premier, pour le *tempietto* au second. Il est très différent dans sa forme du tabernacle de Padula mais les reliefs de la Passion qui l'ornent sont tirés des mêmes modèles. Comme on l'a vu, ceux de Padula sont pratiquement laissés bruts de fonderie ; ici, ils sont lourdement repris à froid, ce qui accentue encore la dégradation des formes dans la répétition du modèle. Jennifer Montagu a étudié l'origine et le remploi de ces modèles sur ce chantier⁵⁷. Jacopo, qui se trouvait alors à Messine, avait laissé des moules à la Congregazione di Santa Maria di Loreto dont il avait réalisé la coupole de l'église ; ils furent remis à son frère Ludovico en 1601⁵⁸. Les reliefs de bronze que l'on voit aujourd'hui à Rome semblent

des surmoulés assez lourds : on y retrouve aussi la *Déposition*, plus proche du bronze de Padula que de notre terre cuite, ce qui corrobore l'idée de surmoulages successifs. Le changement le plus remarquable est celui du cadrage : les reliefs y sont presque carrés, au lieu des rectangles étirés de Padula. Il est donc probable que les modèles conçus pour la chartreuse de Rome et ensuite proposés pour l'Escorial offraient un type de composition et de proportion proches de la terre cuite du Louvre (un palme et demi, comme l'indique la description de 1573) ; ils furent adaptés, en étant agrandis vers le haut à Padula, et redécoupés en carré à Rome, d'une manière parfois maladroite⁵⁹, comme l'épisode des *Saintes Femmes au tombeau*.

Le seul modèle conservé en rapport avec toutes ces réalisations est la terre cuite du Louvre, dont on ignore l'histoire avant le xix^e siècle. On ne sait comment il entra dans les collections d'Ettore Carlo Lucchesi-Palli, alors à la tête de l'une des plus anciennes et des plus puissantes familles de Sicile. La dernière baronne de la famille Campo épousa en 1622 Fabrizio Lucchesi-Palli qui obtint ensuite de Philippe IV le titre de prince de Campofranco. Leur pouvoir s'accrut considérablement au xviii^e siècle : Andrea (1692-1768), évêque d'Agrigente, fonda la *Bibliotheca Lucchesiana* ; Antonino (1716-1803) promut l'*Accademia della Galante Conversazione* ; un autre Antonino (1781-1856) fut deux fois *Luogotenente del Regno*. Dans ce contexte, on ne peut exclure que l'œuvre provienne de l'ancienne collection familiale, une origine sicilienne qu'il est tentant de mettre en relation avec le retour



en 1592 de Jacopo dans sa patrie où il mourut six ans plus tard. La *Déposition* de la collection Thiers est un précieux jalon au cœur des derniers projets de Michel-Ange et permet d'appréhender l'intrication de ces chantiers où entrepreneurs, sculpteurs, fondeurs et commanditaires interagissent. L'ancien chef-d'œuvre déchu peut désormais devenir, de ces entreprises complexes, le témoignage véridique.

ANNEXE:

Nous publions ici la traduction de la description du projet pour l'Escorial avec la conversion des mesures. Nous nous sommes basés sur l'original italien et sa traduction partielle (et légèrement simplifiée) en espagnol (Benedetti, cit. n. 6, p. 468-471, et Babelon, cit. n. 32, n° 36, p. 315-316). Les dimensions sont incohérentes, entre le projet et les pièces déjà fondues. À l'exception de trois des putti du piédestal, aucune sculpture, ronde-bosse ou relief, n'apparaît dans cette liste, mais seulement des éléments architecturaux. Nous indiquons entre crochets les variantes dans le texte espagnol.

Morceaux que comprend le tabernacle pour le monastère de Saint-Laurent.

Le tabernacle de métal fait par Jacomo di Ducca sculpteur sicilien selon le dessin de Michael Angelo Bonaroto. Toute sa hauteur est divisée en deux parties, c'est-à-dire le piédestal sera haut de dix palmes [2,23 m], lequel sera fait en marbre ou d'autres pierres de couleur; la majeure partie du reste est faite de métal. Ledit piédestal est de forme octogonale: sur l'une de ses faces il y a une porte et dedans un escalier en colimaçon par où l'on montera au réceptacle dudit tabernacle, où sera le Saint-Sacrement. Ce réceptacle aura une forme octogonale et un diamètre de huit palmes [1,784 m]; il a autour huit fenêtres hautes d'environ trois palmes [0,669 m] qui seront ornées de vitraux de couleur rouge; à l'intérieur, ledit réceptacle sera doublé de planches de cyprès toutes recouvertes d'or bruni et à ce niveau il y aura huit lampes à la lumière allumée qui fera briller l'or bruni, et le reflet traversera les vitraux, ce qui sera très agréable à voir, en plus de produire majesté et dévotion. Ces dites fenêtres ne feront pas toujours cet effet avec les lumières mais seulement lors des fêtes solennelles, pour différencier les fêtes des jours de la férie; et quand ces fenêtres seront couvertes, le peuple verra par les vitraux le Saint-Sacrement qui sera au milieu dudit réceptacle. Dans la partie extérieure des dites fenêtres viennent huit figures en ronde bosse hautes d'environ trois palmes [0,669 m], une par fenêtre et disposées de telle façon qu'elles n'empêcheront pas de voir le Saint-Sacrement. Outre les figures, ledit réceptacle est orné à l'extérieur de pilastres et consoles d'un très riche travail et sur la face principale, dans l'une des dites fenêtres se trouvera un Crucifix, lequel sera enchâssé dans les dites fenêtres, pas à l'extérieur comme les autres figures; il aura lui aussi un vitrail derrière. Au-dessus et au-dessous des dites fenêtres restera la place pour seize épisodes, la hauteur desdits épisodes environ un palme [0,223 m], qui seront sur la Passion du Christ. Au-dessus desdits pilastres et consoles

vient la corniche sur laquelle se trouve un autre compartiment haut de quatre palmes environ [0,892 m] dans lequel se placent huit compartiments avec seize autres consoles très ornées, qui suivent la coupole; dans quatre de ces compartiments viennent quatre figures assises en ronde bosse de la grandeur des premiers décrits plus haut, ce seront les quatre évangélistes. Ensuite vient la coupole ou couverture, de forme octogonale [dont les faces sont lisses] et, pour achever, sur ladite coupole il y a un piédestal en forme de balustre haut d'environ cinq palmes [1,115 m] sur lequel sera une grande sphère d'environ quatre [deux] palmes [0,892 m] d'où sort un Christ haut de quatre palmes dans l'attitude de monter au ciel [0,892 m].

En bas, sur la partie du piédestal en marbre, dans la partie la plus [étroite] du tabernacle; à l'intérieur passe l'escalier déjà mentionné et à l'extérieur, il a huit faces sur lesquelles se trouvent quatre putti grandeur nature qui portent sur leurs épaules divers symboles de la Passion, et sur les quatre autres faces, entre chaque putto, viennent quatre figures assises en ronde bosse de la même taille que celles citées plus haut. Toutes ces figures, tant celles du haut que les autres totaliseront les douze apôtres et les quatre évangélistes avec le Christ crucifié et, dans la fenêtre qui lui correspond du côté opposé, vient le Christ ressuscité, qui aura derrière un vitrail en verre jaune, ce qui le fera resplendir. Les ornements de cette œuvre seront réalisés avec très grand art et diligence, ce sont des séraphins, des roses et des fleurs; une grande partie de l'œuvre est ornée de rameaux de vigne avec leurs pampres et grappes de raisins, tous moulés sur le vif et en divers endroits des épis de blé et d'autres ornements relatifs au Saint-Sacrement.

Lorsque ledit tabernacle sera achevé, on lui donnera une patine de couleur verte, très noble et joyeuse, que l'on retouchera de dorure à la feuille sur les parties où ce sera le plus utile. Au niveau de la corniche du piédestal, on fera huit ressauts sur lesquels viennent huit candélabres avec huit lampes qui seront allumées tous les jours [fin de la description en espagnol]. La hauteur du piédestal de marbre est de vingt palmes [4,460 m]. La hauteur complète de l'ouvrage en métal avec le couronnement sera d'environ trente palmes [6,690 m]. Le vide dans le réceptacle où se trouvera le Saint-Sacrement sera de huit palmes de diamètre [1,784 m] et de 28 palmes de circonférence [6,244 m].

Tous les morceaux du tabernacle qui sont déjà aujourd'hui réalisés en métal.

D'abord quatre morceaux de l'octogone où passe l'escalier, ornés de niches et de festons, larges de deux palmes et huit onces [0,595 m] hauts de trois ou quatre palmes [0,669/0,892 m]

Item, trois des putti qui portent les symboles de la Passion qui accompagnent les quatre morceaux de l'escalier ci-dessus.

Item une cimaise d'un seul morceau ornée de nombreux ornements de 18 palmes de circonférence [4 m soit 1, 28 de diamètre] et haute d'un palme [0, 223 m]

Item un autre morceau de corniche d'un seul morceau orné de [?] grand d'environ un demi palme [0,112 m] avec des ornements très riches, de [?] palmes de circonférence, haut de 7 onces [0,130 m].

Item, quatre morceaux de [?] où sont sculptés huit festons de rameaux et feuilles de vignes avec des grappes pendantes au naturel; ces quatre morceaux forment deux faces, ont trente

palme de circonférence [6,69 m soit 2,13 m de diamètre] et un palme de hauteur.

Item huit plaques où sont insérées huit scènes narratives; ces plaques sont hautes d'un palme et demi environ [0,335 m].

Item 16 consoles ornées d'un chérubin par console hautes d'environ un palme et demi [0,335 m], desquelles six sont faites en métal; les moules du reste sont prêts pour la fonte.

Item une section faite de huit morceaux qui sont attachés ensemble et sur laquelle reposent les pilastres, qui fait 32 palmes de circonférence [7,13 m soit 2,27 m de diamètre] 26 sans les ressauts; cette section est haute d'un demi palme [0,11 m] et large d'environ un palme.

Item 16 bases de pilastres, desquels 12 sont faits en métal et les moules des quatre autres sont prêts pour la fonte.

Item 16 pilastres décorés de branches de vigne haut chacun de 5 palmes [1,115 m], desquels 13 sont faits en métal.

Item huit plaques dans lesquelles sont les fenêtres et où viennent les figures en pied. Attachées à ses plaques, huit impostes pour les scènes narratives; ces plaques sont hautes de cinq palmes [1,115 m], et larges de trois et demi [0,78 m], desquelles sept sont faites en métal.

Item 16 autres consoles qui vont sur les pilastres [...] orné de séraphin, haut d'un palme et demi environ [0,335 m], desquelles six sont faites en métal. Du reste tous les moules sont faits, il n'y a qu'à couler.

Item la grande corniche qui se place sur les dits pilastres et consoles, faite en quatre morceaux, dont la circonférence est de 34 palmes [7,582 m soit 2,414 m de diamètre] et la hauteur un palme environ. Le débord est d'environ un palme et demi avec 16 ressauts qui passent au-dessus des consoles; la dite corniche est très copieusement ornée et la circonférence avec les ressauts autour est d'environ 45 palmes [10 m soit 3,195 de diamètre].

Item sur la dite corniche huit faces hautes d'environ deux palmes et demi [0,557 m], desquelles quatre sont faites en métal.

Item sur ces huit faces une corniche très ornée faite de huit morceaux, de 20 palmes de circonférence [1,784 m soit 0,568 de diamètre] et haute d'un palme.

Item 16 autres consoles attachées deux à deux par l'angle, hautes d'environ deux palmes et demi [0,557 m], dont les moules sont faits et prêts pour la fonte.

Item le couronnement de la trompe (?) en forme de balustre qui va sur la coupole, en plusieurs morceaux et haut de cinq palmes et demi [1,226 m], environ quatre palmes [0,892 m] au pied et tout décoré de rameaux de vignes et autres nobles ornements faits en métal.

Tous les morceaux cités ci-dessus sont faits de telle manière qu'ils s'encastrent et s'assemblent les uns aux autres.

Il manque encore certains petits morceaux de corniche, les figures et les scènes narratives et le piédestal de marbre; et l'ouvrage s'achèverait de manière commode en un an, à l'exception du montage et de l'ajustage de l'ouvrage comme il convient dans le lieu où elle serait à placer.

NOTES

1 Le relief a été présenté en 2010, après sa restauration, dans le cadre de l'objet d'art de la saison (n° 40. «*La Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca (vers 1520-1604)», texte de Ph. Malgouyres).

2 Voir D. Ledoux-Lebart, *Le Mobilier français du XIX^e siècle. 1795-1889. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, 1989, p. 248.

3 Ch. Blanc, «Le cabinet de M. Thiers», *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, 2, p. 289-320.

4 Ch. Blanc, *Collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au musée du Louvre*, Paris, 1884, p. 10-12, n° 35, pl. 3 (gravure signée Leop[old] Flameng).

5 L. Gonse, «La collection Thiers au Louvre», *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2, p. 407-418.

6 Jean-René Gaborit avait attiré l'attention sur cette œuvre à l'occasion d'un compte rendu du catalogue des sculptures de la collection Sackler («Empreintes et formes», *Connaissance des arts*, n° 374, avril 1983, p. 76, repr.). S. Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Rome, 1972, p. 515, mentionne la terre cuite du Louvre dans sa chronologie de l'œuvre de l'architecte.

7 Ph. Malgouyres, *Ivoires de la Renaissance et des temps modernes. La collection du musée du Louvre*, Paris, 2010, p. 34-36, n° 11; B. Jestaz, «Un bronze inédit de Riccio», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1975, n° 3, p. 156-162.

8 *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, Arezzo, Museo statale d'arte medievale et moderna, 2009, p. 328-329, n° 37, repr. p. 208 (notice de F. Barbe et M. Bormand).

9 E. Antetomaso, «La Pietà Rondanini a Roma: percorso tra le fonti bibliografiche e archivistiche», dans M. T. Fiorio et L. Toniolo (dir.), *La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*, Milan, 2006, p. 23-29.

10 J. T. Paleotti, «The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained through the Palimpsest», *Artibus et Historiae*, n° 42, 2000, p. 53-80.

11 Vienne, Albertina, inv. 103 r° (Ch. de Tolnay, *Michelangelo, V, The Final Period*, Princeton, 1971, p. 218, n° 243, fig. 216; Paleotti, cit. n. 10, p. 55, fig. 2).

12 Haarlem, Teylers Museum (Tolnay, cit. n. 11, p. 218-219, n° 244, fig. 217).

13 Oxford, Ashmolean Museum (Tolnay, cit. n. 11, p. 219-220, n° 246, fig. 218; Paleotti, cit. n. 10, p. 56, fig. 3).

14 Paleotti, cit. n. 10, p. 60, 63.

15 Ch. Avery et A. Laing, *Finger Prints of the Artist: European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art/New York, Metropolitan Museum of Art/Cambridge, Fogg Art Museum, 1979-1982, p. 58-59, n° 14.

16 Sa vente, St. Leonard's-on-Sea, 13 octobre 1908, n° 843 (Michel-Ange); acquis par Jane Adeane; Londres, Cyril Humphris.

17 Voir n. 15.

18 G. Vasari, *Giuntina*, VI, p. 103, 20-39.

19 Les auteurs l'ont identifié à celui de Padula (voir les derniers paragraphes de notre étude) ou l'ont considéré perdu. Il semble en fait n'avoir jamais été réalisé.

20 C'est Gaetano Milanese (*Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Florence, 1875, p. 709) qui propose de reconnaître Del Duca dans le *Jacopo mio garzone* qui sculptait pour Raffaello di Montelupo quatre têtes de termes destinés au tombeau de Jules II.

21 Tolnay, cit. n. 11, p. 16.

22 *Ibidem*, p. 62, fig. 354.

23 *Ibid.*, cit. n. 11, p. 132, note 23 (le nom de Pierino avait été proposé par Ulrich Middeldorf, «Additions to the work of Pierino da Vinci», *The Burlington Magazine*, 53, 1928, p. 305).

24 Boston, Isabella Stewart Gardner (Tolnay, cit. n. 11, fig. 159 et p. 61).

25 M. D'Orsi, «Gallerie di Roma. Galleria Nazionale Romana», *Bollettino d'Arte*, 1954, p. 365; J. Montagu, *Gold, Silver & Bronze. Metal Sculpture of the Baroque Rome*, Londres-New Haven, 1996, p. 218, note 29.

26 Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica, inv. 2028, H. 0,45; L. 0,29. Provient de la donation Dusmet, 1949.

27 P. Berardi, «La Pietà Dusmet», dans C. Strinati (dir.), *Jacopo del Duca «nell'ombra di missere»: la Croce di Vallecupola del duomo di Rieti e la Pietà Dusmet della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini*, Florence, 2002, supplément au *Michelangelo: grafia e biografia. Disegni e autografi del Maestro*, cat. exp., Rome, palazzo Venezia, 2002.

28 Florence, Casa Buonarroti (Ch. de Tolnay, *Michelangelo. III. The Medici Chapel*, Princeton, 1970, p. 206, n° 116).

29 Montagu, cit. n. 25, p. 199-200 (Appendix A).

30 «Et in prima che mastro Jacopo del Duca siciliano e mastro Jacopo Rocchetto Romano... siano tenuti a fare il tabernacolo di metallo secondo il disegno fatto a loro per la bona memoria di messer Michel Angelo Bonarota Fiorentino quale disegnò e dipinse appresso al detto maestro Jacomo Del Duca et lavorollo con tutta quella diligenza et politezza che sia possibile et in spatio d'un'anno al più tardi fare sia del tutto finito et perfetto». Voir A. Schiavo, *La Vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, 1953, p. 287-292, puis Benedetti, cit. n. 6, p. 61-62.

31 Depuis la rédaction de cet article a été publiée une autre description du tabernacle, trouvée dans les archives de la cathédrale de Milan. Elle n'est pas datée mais semble suggérer que le sculpteur essayait de trouver des clients pour son tabernacle. F. Repishti, «Un «tabernacolo di metallo fatto da Jacobo di Duca siciliano secondo il disegno di Messer Michel Angelo Bonaroti» per il Duomo di Milano», *Arte Lombarda*, 2009 (2010), 3, p. 33-38.

32 J. Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*, Paris, 1922, p. 313-316; Benedetti, cit. n. 6, p. 467-471 (appendice H).

33 Benedetti, cit. n. 6, p. 467. Ces documents sont depuis conservés au Ministerio de Asuntos Exteriores à Madrid (Montagu, cit. n. 25, p. 199; Jennifer Montagu signale une lettre qui ne semble pas publiée par ailleurs où il est question de la fabrication du piédestal de marbre en Espagne. Les autres documents qu'elle résume en anglais sont publiés par Benedetti, cit. n. 6, p. 467-471).

34 Babelon, cit. n. 32, p. 313-314, pièce n° 34 (Simancas, *Estado*, legajo 81).

35 *Ibidem*, p. 314-315, n° 35 (Simancas, *Estado*, legajo 81).

36 Benedetti, cit. n. 6, p. 467-471; Babelon, cit. n. 32, p. 315-316, n° 36 (Simancas, *Estado*, legajo 81).

37 La traduction espagnole a été traduite partiellement en français par Babelon, cit. n. 32, p. 136-138.

38 Babelon, cit. n. 32, p. 135-136.

39 Ces lettres ont été publiées par R. Beer, «Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo general zu Simancas», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1891, 12, p. CXCVII-CXCVIII, n°s 8470, 8471, 8472, 8473. C'est nous qui traduisons.

40 Babelon, cit. n. 32, p. 134.

41 Il a fait l'objet d'une exposition monographique: V. de Martini (dir.), *Il Ciborio degli angeli e della passione*, Padula, Certosa di San Lorenzo, 1995. Je remercie chaleureusement Eva Pasquale qui m'a permis d'examiner l'objet et m'a fourni de précieux renseignements sur son histoire et sa restauration.

42 V. de Martini, «La Certosa di Padula nel sistema delle certose meridionali», *Certose et Certosini in Europa. Atti del Convegno all Certosa di San Lorenzo, Padula, 22, 23, 24 settembre 1988*, Naples, 1990, 2, p. 207-217.

43 P. Refice, «Padula, Roma, gli Angeli. Ipotesi di lavoro sul Ciborio di Jacopo del Duca», *Il Ciborio...*, cit. n. 41, p. 59-61.

44 A. Tagliolini, «Il Tabernacolo della certosa di San Lorenzo a Padula e Jacopo Del Duca: revisione di un montaggio errato», *Dialoghi di storia dell'arte*, 1997, 4-5, p. 182.

45 «Mais ce qui mérite une attention particulière est le fameux tabernacle tout en bronze de forme circulaire, haut de vingt palmes et large de quatre dans sa plus grande extension [...] Il est orné de huit colonnes également réparties, avec des piédestaux et une corniche d'ordre ionique, qui soutiennent la petite coupole avec la statue du Sauveur réssuscité, érigée sur une colonette basse [...] L'ensemble est posé sur une base du même métal, également ornée d'une frise de chérubins et d'arabesques». T. Salmon, *Storia del Regno di Napoli antica e moderna*, Naples, 1763, p. 167 (c'est nous qui traduisons); voir M. de Cunzio et V. de Martini, *La Certosa di Padula*, Florence, 1985, p. 16, 67.

46 Sur le démontage: Tagliolini, cit. n. 44, p. 183-184.

47 E. Lavagnino, «Di un ciborio di Jacopo del Duca», *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1930, 2, p. 104-114. Babelon, cit. n. 32, p. 138, le mentionne comme un tabernacle conçu par Michel-Ange pour fournir un point de comparaison avec l'ouvrage proposé par Jacopo del Duca pour l'Escorial. Curieusement, il apparaît toujours comme le tabernacle Farnèse de Sainte-Marie-des-Anges chez D. Frascarelli, «Atre e Contrariforma: l'altare maggiore nelle Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo», dans M. Gallo (dir.), *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e Mecenate*, Rome, 2002, p. 26.

48 Tagliolini, cit. n. 44, p. 180-191.

49 Sur ce problème, voir S. Angelucci, «Il Ciborio bronzeo della Certosa di Padula», *Dialoghi di Storia dell'arte*, 8-9, 1999, p. 188-197.

50 Les mesures des différents éléments du tabernacle de Padula sont données par Angelucci, cit. n. 49, p. 189, fig. 3.

51 «Ce réceptacle aura une forme octogonale et un diamètre de huit palmes; il a autour huit fenêtres hautes d'environ trois palmes [0,669 m] qui seront ornées de vitraux de couleur rouge»: voir la traduction donnée en annexe.

52 S. Angelucci, «Il restauro del Ciborio bronzeo della Certosa di Padula. Nuovi dati tecnico-critici e intervento conservativo», dans V. de Martini (dir.), cit. n. 41, p. 50-51, fig. 4, 5 et 6. Mais contrairement à ce que suppose l'auteur, les projets de vente pour l'Escorial ne sont pas de 1577-78 mais de 1574. Voir aussi Angelucci, cit. n. 49, p. 188, fig. 1 a et b.

53 Angelucci, dans V. de Martini (dir.), cit. n. 41, p. 51, fig. 5. Angelucci, cit. n. 49, p. 188, fig. 1c.

54 Angelucci, dans V. de Martini (dir.), cit. n. 41, p. 58.

55 Ce détail fut finement observé par Finatti (G. Finati, *Le Musée Royal-Bourbon: galeries supérieures*, Naples, 1843, p. 9) alors que l'origine du tabernacle était oubliée.

56 Sur le programme, voir S. F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Rome, 2002, p. 50-54.

57 Montagu, cit. n. 25, p. 19-24.

58 *Ibid.*, p. 24.

59 *Ibid.*, p. 27-28.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Véronique BRUMM, conservatrice, directrice du musée Lalique à Wingen-sur-Moder

Anne-Charlotte CATHELIN, conservatrice, directrice-adjointe du musée d'art Roger-Quilliot à Clermont-Ferrand

Hélène CHEW, conservateur en chef au musée d'Archéologie nationale et domaine national de Saint-Germain-en-Laye

Élisabeth DAVID, chargée d'études documentaires au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre

Dorothea DIEMER, historienne d'art

Guillaume FONKENELL, conservateur, responsable de la section Histoire au musée du Louvre

Claire ISELIN, conservateur des musées de la Ville de Compiègne

Bożena Anna KOWALCZYK, docteur en histoire de l'art, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Rome

Sylvie LE RAY-BURIMI, conservateur au département des Peintures et Sculptures, Cabinet des dessins, des estampes et de la photographie au musée de l'Armée, Hôtel national des Invalides

Christophe LERIBAUT, conservateur en chef, adjoint au directeur du département des Arts graphiques du musée du Louvre, directeur du musée national Eugène Delacroix

Philippe MALGOUYRES, conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre

Matteo MAZZALUPI, docteur en histoire de l'art

Xavier REY, conservateur au musée d'Orsay

Véronique SERRANO, conservatrice, directrice du musée Bonnard au Cannel

Anne Laure SOL, directrice du musée d'art et d'histoire Louis Senlecq à L'Isle-Adam

Dominique THIÉBAUT, conservateur général au département des Peintures du musée du Louvre

Sophie WEYGAND, conservateur départemental des musées de Maine-et-Loire, en charge du musée Joseph Denais

ARTICLES À PARAÎTRE

Christophe BARBOTIN
La « tête Salt » : un chef-d'œuvre de la sculpture égyptienne du Moyen Empire

Catherine DELACOUR
À propos d'un « fu », vase rituel en bronze, récemment acquis par le musée Guimet

Nicolas MILOVANOVIC
Nouvelles lectures des « allégories multiples » de Simon Vouet conservées au Louvre et à Versailles

Émilie GIRARD
Acquisition par le MuCEM d'un ensemble de maquettes de lieux de pèlerinage de Terre sainte

François MARANDET
Une peinture religieuse de Michel II Corneille (1642-1708) au musée de Chambéry

Séverine LABORIE
Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre

Nathalie MICHEL

Autour de la date de l'étude peinte de Corot du musée du Louvre : *Ville-d'Avray. L'étang, les maisons des blanchisseurs et le bout de la propriété Corot (au printemps)*

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Tous droits réservés

Malgré ses efforts, certains auteurs ou ayants droit de photographies et/ou d'œuvres représentées sur les photographies de la revue n'ont pu être identifiés ou retrouvés par l'éditeur. Nous prions les auteurs, ou leurs ayants droit, que nous aurions omis de mentionner, de bien vouloir nous excuser et de nous contacter.

ÉVÉNEMENTS

- Des sculptures de la « Pompéi française »... : © photo Christian Schryve / musée Antoine Vivenel, Compiègne (1-5)
- *La Vierge allaitant l'Enfant* de Bartolomeo Vivarini... : © RMN / Thierry Le Mage (1); © RMN / Tony Querrec (2); © 2011. Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali (3); © The National Gallery, Londres, Dist. RMN / National Gallery Photographic Department (4)
- Une arcade du palais des Tuileries... : © 2011 Musée du Louvre / Antoine Mongodin (1); © Guillaume Fonkenell (2, 4, 5); © Julie Degageux (3)
- Une exceptionnelle esquisse de Delacroix : © RMN / René-Gabriel Ojéda (1); © RMN / Franck Raux (2); © BnF (3, 4)
- Jules Dupré : *Environs de Southampton* : © musée d'art et d'histoire Louis Senlecq (1); © musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, photographe Henri Delage (2)
- *Le Cercle de la rue Royale*... : © Musée d'Orsay, Dist. RMN / Patrice Schmidt (1, 2)
- La rénovation du musée Joseph Denais : © DAMM/CL (1); © Clichés Gaston Bergeret, musée Joseph Denais (2-5)
- L'ouverture d'un nouveau musée... : © Musée Lalique (1-5) © ADAGP (2, 3, 4, 5)
- Pierre Bonnard, son musée... : © Musée Bonnard (1, 2, 4); © Frédéric Aubert (3); © Yves Inchieman (5) © ADAGP (2, 3, 4, 5)

ÉTUDES

- Deux tableaux de Nobile da Lucca... : © Musée Granet/CPA Cliché Bernard Terlay (1, 2, 3, 12); Collection du Château-musée de Boulogne-sur-Mer © Service photographique de la ville de Boulogne-sur-Mer (4, 12); © Droits réservés (5, 6, 8); © Gaetano Apicella (7); © Roberto Sigismondi-Rome (9, 10, 11)
- *La Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca : © RMN / Jean-Gilles Berizzi (1); © clichés Carolina Del Soldato (2, 3, 4, 5); © Luisa Ricciarini / Leemage (6); © Droits réservés (7, 8, 9, 10, 12); © Electa / Leemage (11); © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Anderson (13)
- Un dieu-fleuve pour la Munich maniériste : © RMN / René-Gabriel Ojéda (1, 3, 8); © Bayerische Schlösserverwaltung, München (2, 4); © Droits réservés (5, 7); © Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett/Foto : Kunstmuseum Basel (6)
- Les débuts du Grand Condé... : © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN / Photo musée de l'Armée (1, 4, 5); © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN / Photo Émilie Cambier (2, 7); © BnF (3); © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN / image musée de l'Armée (6); © Musée des Beaux-arts de Dijon. Photo François Jay (8); © RMN (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda (9); © RMN (Château de Versailles) / Gérard Blot (10); © RMN / René-Gabriel Ojéda (11, 12); © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN / Hubert Josse (13)
- Égypte – le Louvre, via Versailles... : © RMN (Château de Versailles) / Hervé Lewandowski (1, 2, 8); © 2006 Musée du Louvre / Georges Poncet (3); © The National Library of Sweden (4); © RMN / Jean-Gilles Berizzi (5, 8); © BnF (6, 8); © Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collection Jacques Doucet (7, 8, 16); © RMN (Château de Versailles) / Gérard Blot (9, 10, 14); © Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Ville de Genève, inv. N 1846-0021 Photo : Nathalie Sabato (11, 12); © 2001 Musée du Louvre / Georges Poncet (13, 15)
- *L'Apollon et Daphné* de Giambattista Tiepolo... : © RMN / Franck Raux (1); © Foto LENSINI Siena, (2, 3); © Droits réservés (4); © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Finsiel / Alinari (5, 6)
- *Le « Voyage en Auvergne »*... : © clichés Jacques-Henri Bayle (1-13)