

SOCIÉTÉ DES AMIS DE MALMAISON

BULLETIN 2009 N° 44



Musée national des châteaux de
MALMAISON & BOIS-PRÉAU

DE ROME A MALMAISON (EN PASSANT PAR PARIS) : L'URNE DE PORPHYRE DES BOULLENOIS

Vue de l'entrée de l'exposition Porphyre, Paris, musée du Louvre, 2003



En exergue de l'exposition *Porphyre* au musée du Louvre¹⁴, à l'entrée de la salle du Manège, était présenté un vase monumental¹⁵ posé sur un cylindre. J'avais élevé ce monument à ma perplexité face aux objets de pierre dure, une production marquée par une extraordinaire continuité liée au matériau lui-même, et par là difficile à dater. Le vase se trouvait peu avant dans un triste état : le goujon de fer qui le tenait fixé sur le piédoche, oxydé, l'avait fait éclater. Il était depuis longtemps couché sur le flanc et je l'avais retrouvé dans les sous-sols de la partie orientale du palais, avec d'ailleurs, d'autres objets modernes, épaves issues du démantèlement du « Vestibule des prisonniers barbares ». Cette salle, l'actuelle salle d'Olympie du département des antiquités grecques, étrusques et romaines, était dévolue à la présentation des sculptures antiques en pierre de couleur. Dans cette muséographie, conçue par Héron de Villefosse vers 1890 et mêlant œuvres antiques et modernes, le vase était juché sur une grande colonne entre les statues de daces de la collection Borghèse. La salle fut expurgée des vases et des colonnes entre 1929 et 1934 : le vase finit dans les souterrains du Louvre et la colonne échoua dans une chaufferie.

14. Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte, cat. exp., Paris, musée du Louvre 2003-2004 (Philippe Malgouyres).

15. H. : 0.92 ; diam. : 0.51 ; Paris, Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Ma 3136.



Catalogué sommairement par Michon¹⁶, le vase fut étudié d'abord par Richard Delbrueck¹⁷ en 1932 dans le contexte de son étude sur les ouvrages antiques en porphyre. Il le plaçait dans un groupe d'œuvres « hiératiques », caractérisées par des formes lourdes ou présentant, selon lui, un caractère égyptisant typique l'époque de l'empereur Hadrien. Nous ne pouvons croire au caractère antique de l'œuvre pour différentes raisons : le travail de la surface, le piédouche sculpté avec la plinthe et assemblé séparément, le vase plein avec un faux couvercle attaché, le fait qu'il soit clairement taillé dans une colonne, sans parler de son style. L'origine du vase était inconnue. J'avais pu établir qu'il avait été installé par Louis-Martin Berthault¹⁸ à la Malmaison en 1807, dressé sur une colonne au centre d'une fontaine avec une vasque de granit soutenue par quatre griffons de plomb crachant l'eau. Alexandre Lenoir mentionne cet aménagement dans *le Dictionnaire de la conversation* : « Devant les serres, on trouvoit une fontaine construite avec une colonne de granit antique de quatorze pieds de haut¹⁹ que

16. Etienne Michon, Musée national du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines. Catalogue sommaire des marbres antiques, Paris, 1922, n° 3136 p. 75.

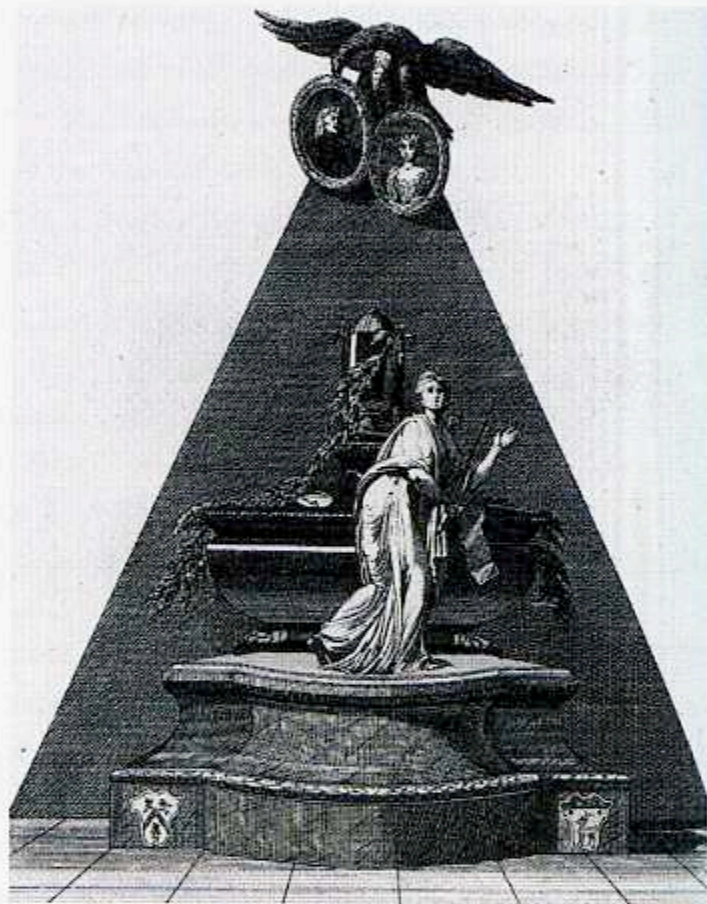
17. Richard Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, Berlin-Leipzig, 1932, p. 23, 194, 203, 207, pl. 98.

18. Bernard Chevallier, *Malmaison, château et domaine des origines à 1904*, Paris, 1989, p. 137-138, note 302.

19. Elle ne fait que neuf pieds de haut dans l'inventaire après décès.

je transportai de Metz ; elle supportoit un vase antique en porphyre de grande dimension ». Cette mention, « antique », à une date aussi précoce, me parut étrange mais pouvait tout simplement indiquer l'ignorance complète de sa provenance. On ne peut pas tout à fait dire que ce vase décoratif fit strictement partie des collections de Joséphine (en tout cas pas de sa collection d'antiques) mais c'est dans ce contexte qu'il fut à nouveau exposé à Atlanta en 2007²⁰. La fontaine fut démantelée lors de la vente du domaine en 1877 et le vase trouva le chemin du Louvre où il fut présenté, quelques années plus tard, comme nous l'avons dit, mais en oubliant son histoire la plus récente.

Auguste Blanchard (v. 1766-ap. 1832), le mausolée des Boullenois, gravure



Dans le contexte parisien du XVIII^e siècle, la description faite par Thiéry en 1787 du tombeau de la famille Boullenois était tout à fait intrigante par son emploi très riche des pierres de couleur²¹. Ce monument un peu bariolé pour le goût de l'époque fut érigé sous la supervision de Poncet en 1786. Il est connu par diverses descriptions qui donnent une idée de la débauche de matériaux mise en œuvre. La dernière en date, très détaillée, est établie dans le procès-verbal du 13 octobre 1790²² : « *un grand mausolée représentant un très grand sarcophage de marbre portor brun, formé de mosaïque, duquel sortent deux pieds de lyons en marbre blanc,*

20. The Eye of Josephine. The Antiquities Collection of the Empress in the Musée du Louvre, Atlanta, High Museum of Art, 2007-2008, repr. fig. 10 p. 37, n° 112 p. 195 (Jean-Luc Martinez ; II^e siècle ou XVII^e siècle).

21. L. V. Thiéry, Guide des Amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, Paris, 1787, II, p. 287-288 ; cf. Porphyre, p. 165.

22. Henri Stein, Objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution Française publié d'après des documents inédits, Nouvelles Archives de l'Art Français, 1890, p. 109.

posés sur une petite estrade de marbre jaspé de noir et de blanc ; il est surmonté d'une belle urne antique de porphyre, de laquelle pendent des branches de cyprès de marbre verd. Ce sarcophage est posé sur un piédestal de marbre verd campan, dont les oves, triglifs et bandes formées de feuilles de chêne, sont de marbre jaune couleur d'or ; il est décoré de deux armoiries en marbre blanc ; il porte une figure de femme colossale représentant la Justice tenant dans sa main le glaive des loix. Elle est de marbre blanc, sculptée à Rome par Poncet ; la lame de son espée est d'acier et son poinçon en cuivre doré ; près d'elle, sur le tombeau, sont des balances et une feuille sur laquelle est inscrit *Traité de personnalité et de la réalité des Lois, par Louis Boullonois, avocat. Le tout en cuivre doré. Ce magnifique monument est soutenu par une grande pyramide d'une espèce de granit rougeâtre ; elle est surmontée par un grand et magnifique aigle de marbre ; ses ailes sont déployées, son bec est de marbre noir ; il semble déposer sur le sommet de la pyramide un blazon représentant en peinture mosaïque le portrait de M. Boullonois, qu'il tient de son bec, et celui de son épouse, aussi mosaïque, qu'il tient dans une de ses serres ; tous deux sont encadrés d'une bordure en bronze doré d'or moulu. Le pavé qui mène au mausolée est de marbre de Flandres, portant trois inscriptions en l'honneur de Louis Boullonois, pour lequel sa famille a élevé ce monument. N.B. Tout ce tombeau est exécuté en marbre mosaïque par les soins et d'après les dessins de Poncet, qui l'a envoyé de Rome tout exécuté ».*

L'œuvre de François-Marie Poncet (1736-1797) a été étudiée par Olivier Michel²³, qui publia une grande quantité de documents relatifs à ce monument, le sommet de la carrière du sculpteur et son plus grand échec. Ce mausolée fut élevé à la mémoire de Louis Boullenois et de son épouse Charlotte Dubois, déjà enterrés sous une simple dalle dans l'église parisienne de Notre-Dame-du-Mont-Carmel, autrefois place Maubert. Louis Boullenois (1680-1762) était mort depuis plus de vingt ans et sa femme de presque quarante (1748). Il fut l'auteur de divers ouvrages, *Questions sur les démissions de biens* (Paris : G.-F. Quillau, 1727), *Dissertations sur des questions qui naissent de la contrariété des loix et des coutumes* (Paris : Mesnier, 1732), augmenté et réédité de manière posthume en 1766 sous le nom de *Traité de la personnalité et de la réalité des lois*, titre qui figure sur le monument. Il avait composé une épitaphe latine pour exprimer son désir d'être inhumé avec son épouse : *Jam cinis unus erit, quod fuit una caro*. Leurs fils, Claude-Hadrien-Marguerite et Louis-Jean-Charles, qui prirent respectivement les noms de Boullenois de Blaisy et Boullenois de Villeneuve, firent faire ce monument à Rome pour plus de cent mille écus. Le second fut correcteur à la chambre des comptes et administrateur de l'Hôtel-Dieu et des Incurables ; mais il semble surtout connu pour le procès qu'il fit à sa femme adultère apparemment, qui le trompait avec Etienne Marchais leur domestique²⁴. Claude-Hadrien se trouvait lui à Rome en 1780 et

23. Olivier Michel, « François-Marie Poncet (1736-1797) et le retour à l'antique », Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art, Paris, 1984, p. 115-180 (dir. Daniel Ternois) ; puis Olivier Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Rome, 1996, p. 209-265. Sur le tombeau, voir plus particulièrement Michel, 1984, p. 143-148.

24. Mémoire et consultation, pour le sieur Louis-Jean-Charles Boullenois, correcteur des comptes, contre dame Anne-Elizabeth Rouillard, son épouse ; et le nommé Etienne Marchais, son complice, lors domestique dudit sieur Boullenois, Paris : impr. du Journal gratuit, [1791].

fut reçu en Arcadie sous le nom de Megadoro Erimanteo. Poncet vit apparemment en lui un protecteur, puisqu'il lui dédia la gravure de son Artémise, une sculpture réalisée avant 1775 et gravée par Angelo Campanella²⁵. La reine inconsolable embrasse une urne sur un piédestal, une idée qui annonce déjà le dessin du tombeau parisien. La conception de l'ensemble est étroitement dépendante des tombeaux réalisés à Rome dans la première moitié du siècle, dans un style coloré et l'on voudrait dire aimable. On songe aux créations de Filippo Della Valle et Pietro Bracci, qui étaient les sculpteurs les plus influents lors de l'arrivée de Poncet à Rome, au début des années 1760. Le somptueux monument du cardinal Giuseppe Renato Imperiali à Sant'Agostino en est un bel exemple (1741) : des vertus encadrent le riche socle de la pyramide, qui représente le tombeau. A son pied, un aigle, tandis que le portrait en mosaïque du défunt est soutenu par une Renommée. Le même genre de parti est adopté pour le monument commandé par Benoît XIV au même Bracci pour honorer la mémoire de Maria Clementina Sobieska, morte en 1735 (1742, basilique Saint-Pierre) : le portrait de la défunte en mosaïque, une figure de marbre se détachant sur une pyramide de couleur, un sarcophage en porphyre. On le voit, ce genre de composition était alors à la pointe du goût au milieu du siècle, mais ne pouvait plus y prétendre quarante ans plus tard. Dans les mêmes années, Poncet produisait plutôt ces copies ou paraphrases d'après l'antique, aux épidermes sensuels, qui sont tout à fait en phase avec le goût des amateurs du temps. Le dessin du monument paraît encore plus archaïque dans ce contexte, mais peut-être que sa forte romanité devait témoigner aux Parisiens de la culture de l'artiste.

Pietro Bracci (1700-1773) Monument du cardinal Giuseppe Renato Imperiali, Rome, Sant' Agostino



25. Dédiée à « Monsieur de Boullenois de Blesy » ; repr. in Michel, 1984, fig. 52 p. 143.

La réalisation du tombeau, selon une pratique courante à Rome, fut confiée à différents corps de métiers : les portraits de mosaïques furent réalisés par Lorenzo Rochezzani et Pompeo Savini. L'aigle est l'ouvrage de Francesco Antonio Franzoni, le plus grand sculpteur animalier à Rome.

Francesco-Antonio Franzoni (1734-1818) sur un dessin de François-Marie Poncet, Aigle, marbre bleu turquin. Paris, Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts



Les bronzes, les marbres d'ornements et l'urne en porphyre durent aussi être sous-traités auprès d'artistes spécialisés, travaillant sur le dessin de Poncet. Le sculpteur vint à Paris pour procéder au montage de l'ensemble, espérant faire une rentrée éclatante sur la scène parisienne avec un monument aussi singulier, presque caricaturalement ultramontain. Le monument fut découvert le 15 juillet 1786. La réception en a été mitigée, et les critiques aussi mesquines que les compliments hyperboliques. Mais la stigmatisation du ridicule n'était pas sans fondement : qui étaient les Boulleinois pour avoir un monument rutilant de marbres et de bronzes comme une reine en exil ou un prélat de la Curie ? Les critiques du XVIII^e siècle auraient aussi pu souligner l'incongruité de la présence d'une urne posée sur un sarcophage, le tout devant une pyramide, dans une inquiétante inflation de sépulcres. Là s'articulent mal les ambitions de Poncet, entre tradition romaine et nouveau style. La forme du sarcophage de portor avec ce profil mouluré correspond à un type récurrent dans les monuments du XVI^e et XVII^e siècle²⁶, profil inspiré des vasques romaines en pierre de couleur. L'urne est une idée plus « à l'antique » même si elle apparaît parfois sur des monuments antérieurs. La pyramide est évidemment un topos romain par excellence.

La vie de ce tombeau fut assez brève : dix ans plus tard, il tombait sous la pioche (heureusement, Poncet était déjà mort !). Les deux portraits en mosaïque furent res-

26. Philippe Malgouyres, « De porphyre et de marbre : vasques, autels et tombeaux », Marbres et décors religieux (XVI^e-XVIII^e siècle), colloque, Rome, 13-15 décembre 2004.

titués à la famille et le reste fut dispersé entre divers marchands. Lenoir acquit l'aigle de Franzoni, qui est encore à l'Ecole des Beaux-Arts. L'urne passa chez un certain Huot, 304 rue Beaubourg. Sellier, un marchand de marbre, récupéra le reste. C'est à l'occasion de la réapparition de la figure centrale de ce monument que la provenance de notre vase a été établie en 2006 par Jean-Christophe Baudequin. Cette statue représente la Justice²⁷, une vertu appropriée pour orner le monument d'un avocat. Elle s'inspire assez pesamment de la célèbre Niobé antique du groupe des Offices. Cet archétype de la douleur, qui avait naturellement sa place sur une tombe, fut transformé par Poncet en Justice, une idée un peu saugrenue alors que la malheureuse assiste, impuissante, au massacre de sa progéniture. Certaines critiques de lourdeur²⁸ formulées au XVIIIe siècle ne sont pas imméritées lorsque l'on voit la statue.

François-Marie Poncet (1736-1797) La Justice, marbre. Paris, commerce d'art



27. Château de Vaux-le-vicomte ; Paris, vente Drouot, 17 juin 2005, n° 144 (non identifiée) ; Paris, commerce d'art en 2006, puis Londres, vente Christie's, 10 juillet 2008, n° 82.

28. Michel, 1984, p. 147.

Ce monument, s'il avait subsisté, constituerait à lui seul un chapitre des relations artistiques entre Paris et Rome : de l'admiration, de l'émulation et une profonde incompréhension. L'emploi des marmi di scavi et des pierres de couleurs depuis la Renaissance y était associé à la splendeur de l'antiquité et continua avec faste pendant toute la période néoclassique. En revanche, pour la sculpture funéraire, le vénitien Canova y tourna le dos définitivement, imposant l'ascèse du marbre blanc avec le tombeau de Clément XIV, conçu à la même date que le mausolée des Boullenois.

Philippe MALGOUYRES
Conservateur au département
des Objets d'Art du musée du Louvre

Descriptions du tombeau recueillies par Deloynes, BNF Estampes, collection Deloynes, t. 14, n° 357-359 ; t. 34 n° 952 ; t. 50 n° 1352