

la
revue
du **Louvre**

et des Musées de France

N° 3 - 2002



tirage à part



Études

Une esquisse de Wilhem Beyer (1725-1796) pour le parc de Schönbrunn au musée du Louvre

Philippe Malgouyres

Résumés en anglais p. 117 et en allemand p. 118

Autrefois donné à l'école française et tout spécialement à Guillaume 1^{er} Coustou, ce groupe en terre cuite du Louvre est ici réattribué à Wilhem Beyer, peintre, sculpteur et architecte paysager qui consacra toute la dernière partie de sa carrière aux aménagements du parc de Schönbrunn.

Grâce au legs d'Emile Wauters (1934), le département des Sculptures du musée du Louvre conserve un petit groupe en terre cuite, représentant un triton sur le dos d'un cheval marin¹ (fig. 1,2) : il a été régulièrement exposé sous le nom de Guillaume 1^{er} Coustou, attribution qu'il portait déjà dans la collection Wauters. L'impétuosité du cheval, les efforts du triton pour le retenir évoquaient bien sûr le créateur des chevaux de Marly. C'est à ce titre qu'il fut montré dans de multiples expositions² consacrées à l'art français du XVIII^e siècle, et plus particulièrement au style Louis XV et à la rocaille, que le dynamisme du groupe et le travail très enlevé de la terre semblaient évoquer.

L'Art Museum de Seattle conserve un autre groupe (fig. 3), de même sujet et manifestement de la même main³. L'esquisse américaine était attribuée au Bernin, un peu pour les mêmes raisons que celles qui avaient conduit à proposer pour celle de Paris le nom de Coustou : un rapprochement thématique (la fontaine de la place Navone ou le Triton de la place Barberini), et la facture rapide et brillante du *bozzetto*. Mme Bronwyn V. Brottem, en rapprochant ces deux œuvres, avait bien sûr écarté le nom du Bernin, et souhaitait proposer celui de Lambert Sigisbert Adam⁴. Ni françaises, ni italiennes, ces deux terres cuites sont en fait les esquisses pour deux des groupes du bassin de Neptune dans le parc du château de Schönbrunn, dont la conception est due à Wilhem Beyer (1725-1796) comme l'ensemble de la sculpture du parc. Elles sont les seules identifiées à ce jour, à l'exception du modèle signé pour *Enée, Anchise et Iule*, un groupe inspiré du Bernin.

Ces attributions anciennes et assez contradictoires rendent paradoxalement bien compte de la personnalité du sculpteur : pour élaborer le programme sculpté du parc du château de Schönbrunn qui lui fut confié en 1773, Beyer puisa son inspiration dans les modèles de la Rome du XVII^e siècle (fig. 4) et les créations françaises de la première moitié du XVIII^e siècle.

ENTRE PARIS ET ROME,
WILHEM BEYER ET LE « GRAND GENRE »

Wilhem Beyer (ou plus exactement Johann Christian Friedrich Wilhem Beyer), né à Gotha en 1725, fit une brillante et éclectique carrière en Europe centrale. Peintre, sculpteur, architecte paysager, il reçut sa première formation dans le milieu familial, auprès de son père Johann Nicolaus, « jardinier » de Frédéric II de Saxe-Gotha. Il suivit son père à Stuttgart lorsque celui passa au service de Carl Eugen de Wurtemberg, qui envoya le jeune Beyer étudier à ses frais l'art du jardin à Paris de 1747 à 1750. Cette connaissance directe du modèle français, du dialogue entre le végétal et la sculpture, de la domination de cette dernière fut déterminante pour la formation de Beyer, et pour ses futures activités dans le parc de Schönbrunn, où il fut confronté à l'organisation d'un vaste programme sculpté, à une échelle « versaillaise ».

Bien qu'il fût envoyé en tant que peintre à Rome, il se forma à la sculpture auprès de Filippo Della Valle. Encouragé par Winkelmann, il suivit les dernières découvertes faites à Herculanum, et fit un séjour prolongé à l'Académie de Portici. Après dix ans passés en Italie, il rentra à Stuttgart, via Florence et Bologne, pour prendre ses fonctions de sculpteur statuaire auprès de la Cour. Parmi ses charges, il lui incombait de coordonner les travaux de peinture, sculpture et architecture du Neue Schloß. En 1761, il fut nommé sculpteur de la manufacture de porcelaine de Ludwigsburg⁵ fondée trois ans plus tôt ; il fournit des modèles à ses multiples collaborateurs et à ses nombreux élèves (il était au même moment professeur à l'Académie de Stuttgart). Il occupa cette fonction jusqu'à son départ pour Vienne, en 1768. Cette expérience, création de modèles, direction d'une équipe de sculpteurs, lui fut certainement précieuse lorsqu'il fut confronté au vaste programme du parc de Schönbrunn : j'en veux pour preuve



1 Wilhem Beyer. *Triton et cheval marin*. Esquisse. Terre cuite. Paris. Musée du Louvre. Département des Sculptures. RF 2323.



2 Wilhem Beyer. *Triton et cheval marin*. Vue de dos. Esquisse, Musée du Louvre. Département des Sculptures. RF 2323.

les nombreuses adaptations de ses figures de porcelaine qui figurent dans le parc : *Artémise en pleurs*, *Ariane*, *Pan avec une chèvre*, *Amour et Psyché*, *Les trois Grâces*. La sculpture du parc de Schönbrunn permet d'ailleurs de lui attribuer rétrospectivement certaines figures de Ludwigsburg.

Toute la fin de sa carrière se déroula à Vienne (il mourut en 1796 à Schönbrunn), sous la protection de Wenzel Anton, comte Kaunitz-Rietberg. Francophile, amateur d'art sensible au grand goût et à la nécessité de rénover les arts par la peinture d'histoire et une gravité retrouvée, Kaunitz ne cachait pas son admiration pour les réalisations de Louis XIV, exemplaires de cette concertation contrôlée des arts. C'est un sentiment très partagé au XVIII^e siècle, et l'on ne saurait surestimer l'importance du modèle artistique et administratif de la France du roi Soleil pour les réformateurs modérés, qu'ils soient autrichiens, italiens ou espagnols. Kaunitz conçut donc, pour la nouvelle résidence impériale, un programme iconographique fort savant, voire pédant, visant à exalter les vertus de l'impératrice Marie-Thérèse, en collaboration avec l'architecte Ferdinand von Hohenberg, chargé depuis 1765 de l'aménagement des jardins. À côté de sujets traditionnels dans la sculpture de jardins, d'autres s'imposaient pour célébrer la souveraine : la veuve Artémise, la docte Aspasie, la discrète Angéronne, la forte Omphale etc. Après l'approbation de Marie-Thérèse, Kaunitz en confia la réalisation à son protégé en 1773. Avec quinze collaborateurs, Wilhem Beyer réalisa dans un temps très bref ce vaste ensemble de sculptures, ce qui lui donne une cohérence que n'ont pas les autres grands jardins d'Ancien Régime. Il dirigea toute une équipe de sculpteurs, chargés de travailler d'après ses modèles. De cette équipe se détachèrent Johann Baptist Hagenauer, Joachim Günther, Joseph Weinmüller, son ancien élève à Ludwigsburg, Jakob Prokopp, et des sculpteurs qui faisaient là leurs débuts, mais étaient promis à une plus vaste carrière, Johann Martin Fischer et Franz Anton Zauner. Beyer exécuta lui-même dix-huit des quarante statues. Son inspiration, éclectique, se nourrit des grands modèles romains du siècle précédent et de la sculpture qu'il a vue à Paris en 1750 : son *Enlèvement de Proserpine* est une synthèse un peu insipide des groupes de Girardon et du Bernin. Il cite aussi les antiques célèbres, dans des copies fidèles (la *Flore* et l'*Hercule Farnèse*), ou des adaptations (son *Cincinnatus* qui paraphrase la statue du Louvre). Il utilisa volontiers les planches de *l'Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon, dont il vendait des copies (par voie de presse, il rappelait qu'il tenait à la disposition du public toutes sortes d'objets, esquisses de cire ou de terre cuite, moulages d'antiques, tables de pierres dures⁶). Il a publié l'ensemble de la sculpture du parc dans un volume de gravures⁷. Son style est parfaitement adapté au goût de la Cour, un peu pompeux, jamais austère, aimable, nourri de références sérieuses ; ses emprunts à la sculpture romaine du XVII^e siècle ou à la sculpture versaillaise sont tempérés par un regard attentif sur l'antique.

LA FONTAINE DE NEPTUNE À SCHÖNBRUNN (fig. 5)

Le point culminant du parc et de son programme iconographique est la Fontaine de Neptune⁸, réalisée après le reste de la sculpture du parc, à partir de 1780. Au centre, Neptune et Thétis, flanqués de Triton et Protée, sont accompagnés d'autres créatures



8 Wilhem Beyer. *Triton et cheval marin*. Esquisse. Terre cuite. Seattle. Art Museum.

marines. Les sources mentionnent des modèles de Beyer pour la figure de Neptune⁹. La conception de cet ensemble, dynamique et symétrique, s'inspire du bassin de Neptune à Versailles, inauguré en 1740, et qui était, lors de la venue de Beyer à Paris en 1750, la dernière création importante dans le domaine des jardins. Dans le groupe central, dont Lambert-Sigisbert Adam avait exposé le modèle au Salon de 1737, figure aussi un triton sur un cheval marin, parmi d'autres créatures marines. D'autre part, durant son séjour italien, il fut en contact avec Filippo Della Valle, l'un des sculpteurs de la fontaine de Trevi. Ce vaste chantier n'était pas achevé au départ de Beyer : la fontaine fut inaugurée l'année suivante, en 1762, mais était en travaux depuis dix ans, et Beyer ne pouvait en ignorer les projets, les modèles, et les sculptures déjà en partie réalisées, dont *l'Abondance* et la *Salubrité* de Della Valle. Deux tritons maîtrisant des chevaux marins (fig. 4), aux pieds de la statue de l'Océan, inspirèrent Beyer¹⁰.

Les deux esquisses conservées pour cet ensemble correspondent aux deux groupes des tritons et chevaux marins sur la droite (fig. 6). Le cheval marin, en équilibre sur un rocher décliné dont la masse et la forme indiquent qu'il fut conçu pour être en partie immergé, est maîtrisé par un triton qui cherche à diriger ses mouvements en empoignant la crinière de l'animal. Le mou-



Ci-dessus :
4 Triton. Rome. Fontaine de Trevi.



En haut, à droite et ci-contre :
5 et 6 Bassin de Neptune. Ensemble
et détail. Parc de Schönbrunn.

vement de la queue du cheval est un peu maladroit : il s'agit d'un remontage ancien (repris en 1941¹¹, puis en 1969) qui ne rend pas justice à la fluidité de la ligne observable sur l'exemplaire américain. Les deux antérieurs du cheval, conservés jusqu'aux genoux sur le groupe du Louvre ont entièrement disparu sur celui de Seattle (fig. 3). Ils ont été restaurés anciennement sur notre esquisse, en terre cuite, mais malheureusement les canons et les sabots sont un peu grêles, ce qui ôte de la force à l'image du cheval dressé. Les sabots étaient d'ailleurs probablement palmés comme ils le sont dans les sculptures du parc. La dernière restauration¹², qui visait surtout à améliorer l'aspect de la pièce, a permis de mieux comprendre ces restaurations anciennes, et de procéder à l'analyse des terres utilisées, celle de l'esquisse et celle des intégrations (cf. *infra* annexe).

Comme dans les fontaines qui servirent de référence à Beyer, le triton, par sa nature hybride, exprime, tout comme le cheval marin, la puissance incontrôlée des éléments naturels. Beyer leur donne un physique grossier, aux traits lourds et rustiques, en accord avec la violence primitive qu'ils symbolisent. Le nez fort et

rond, les arcades sourcilières marquées, la chevelure hirsute et la barbe (remplacée dans le groupe en marbre par moustache et favoris) contribuent à marquer ce caractère « sauvage ». Le buste de marbre représentant un *Faune riant*, conservé au Belvédère à Vienne¹³, présente ce même mélange d'inspiration antique et de trivialité, assez typique de Beyer.

Les variantes entre le groupe définitif et l'esquisse de Seattle, par ailleurs proche du marbre, sont éloquentes. Dans la terre cuite, l'accent est mis sur le rapport de l'homme et de l'animal, le triton empoignant la crinière du cheval marin, et l'on ne sait si l'animal est en train de se soumettre au contrôle de l'homme, ou bien s'il s'en dégage, ambiguïté déjà présente dans les chevaux de Marly, que Beyer connaissait sans aucun doute. Dans le groupe de Schönbrunn (fig.6), le triton, dont le corps forme la même arabesque que dans l'esquisse, est complètement séparé du cheval, donnant plus d'ampleur au groupe dont les deux figures se découpent vigoureusement sur la végétation, même si le geste du bras dressé du triton semble moins justifié que dans l'esquisse. Cette inflexion froide, ce caractère plus raide se retrouve ailleurs dans l'exécu-

tion de la fontaine, qui fut le fait de sculpteurs plus jeunes, dont Franz Anton Zauner (1746-1822), le premier et plus important sculpteur néoclassique viennois. Peut-être faut-il y voir le signe que l'esthétique de Beyer était vue comme dépassée, et que la nouvelle génération cherchait à donner à ses modèles, assez démodés en 1780, des formes plus en harmonie avec leurs propres conceptions. Zauner avait déjà travaillé pour Schönbrunn, et avait exécuté la fontaine des fleuves régnicoles, le Danube, l'Enns et le Traun en 1776, avant son départ pour Rome d'où il rentra en 1781.

C'est le même désir d'élargir les groupes, d'occuper mieux l'espace qui est, nous semble-t-il, à l'origine des variantes entre notre esquisse et le groupe définitif. Notre modèle, dont le profil gauche est le plus intéressant, en accord avec sa position dans la fontaine, est très mal conçu pour la vision de face, la figure cabrée du cheval dissimulant entièrement le triton. Et même sous un angle latéral, la position parallèle des deux bras en rend le geste confus et massif. Dans le marbre (fig. 6), le triton lève le bras gauche, créant ainsi une ouverture dynamique, mais le mouvement est un peu gratuit dans la mesure où le déséquilibre du triton a disparu dans le marbre : l'architecture complexe du dos, qui combine une torsion à une violente canbrure, un motif présent ailleurs chez Beyer¹⁴, devient rigide et symétrique. Enfin, la position du cheval a pu être modifiée dans un souci de variété, car en dépit de la position différente de la tête, le poitrail étiré est très similaire dans les deux esquisses. Le traitement enlevé, pour ne pas dire véhément, du modelage¹⁵, le contraste entre les parties soigneusement lissées et celles animées par le vigoureux emploi d'une spatule dentée, suggèrent un travail différencié du marbre, qui n'apparaît pas dans le groupe définitif dont l'exécution est très froide et impersonnelle : l'expression tendue du visage, contracté par l'effort, que l'on devine sur l'esquisse n'est évoquée que par un pli sur le front du triton impavide (fig. 7).

Rare témoignage d'un des derniers grands ensembles de sculpture en Europe à la fin du XVIII^e siècle, cette esquisse permet

7 Sur un modèle de Beyer. Triton. Marbre. Parc de Schönbrunn.



d'évoquer au musée du Louvre la sculpture des pays germaniques pour l'époque moderne. Nos collections sont traditionnellement pauvres en sculpture étrangère de cette période, et nous le regrettons. Mais les hasards des legs ou des donations ont fait souvent entrer dans les musées des objets inattendus, et il reste encore de belles trouvailles à faire dans ce domaine¹⁶.

NOTES

1. RF 2323 ; H. 0,35 ; L. 0,30 ; Pr. 0,15.
2. *Louis XV & Rocaille*, Paris, musée de l'Orangerie, 1950, n° 23 ; *Kunst und Geist Frankreichs im 18-Jahrhundert*, Vienne, 1966, n° 125, pl. 61 ; *Evocation de l'Académie de France à Rome*, Paris, Institut de France, 1967, n° 3 ; *L'Art français du XVIII^e siècle*, Tokyo, 1969.
3. Eugene Fuller Memorial Collection, Seattle Art Museum, 50 IT 11 / B 458.1.
4. Courrier à la documentation du département (1972). Le nom de Coustou avait été écarté à cette date, et l'œuvre était supposée italienne. C'est l'analogie avec la Fontaine de Neptune à Versailles qui avait dicté cette attribution.
5. Sur sa carrière à Ludwigsburg, cf. Michael Newman, *Die deutschen Porzellan-Manufakturen im 18. Jahrhundert*, Braunschweig, 1977, II, p. 102, 106.
6. Wienerischen Diarium de 1776, n° 55, cité par H. Burg, *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich*, Vienne, 1915, p. 10, note 1.
7. *Statuen und Wasserspiele in dem K. K. Lustgarten zu Schönbrunn. aus Marmor gehauen von Johann Beyer und in Kupfer gestochen von versch. Meistern*, Vienne, 1779.
8. Cf. U. Schleder, *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, Hildesheim, Zurich, New York, 1985, p. 31, note 64 p. 154.
9. *Ibid.*, p. 36-37.
10. Ces deux groupes, image de la mutabilité des flots, ne sont-ils pas eux-mêmes un souvenir des chevaux de Marly de Guillaume I^{er} Coustou, achevés en 1745, et qui présentent la même opposition ?
11. La queue et les deux pattes ont été remontées en 1941, par Erlouard Bouet.
12. Claire Schemla, 1999.
13. Repr. in E. Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, Wien-München, 1980, I, n° 19 p. 59.
14. *Enée, Anchise et Iule*, parc de Schönbrunn.
15. Notre esquisse illustre d'ailleurs la notion de modèle préparatoire dans *La Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1978, fig. 63-64 p. 89.
16. Le musée national de la Renaissance, à Ecouen, conserve un torse du Christ en terre cuite, signé et daté, de Walter Pompe, et deux importants groupes en terre cuite de Salvatore Franco, le musée national de Sèvres un modèle ou une réduction de Dahl, celui de Montargis deux bustes de Pietro Baratta et Giuseppe Torretti...

ANNEXE

Composition chimique des deux échantillons de pâte (% d'oxydes) Analyses réalisées au C2RMF sous la direction d'Anne Bouquillon (rapport n° 2827)

1. Prélèvement sur l'esquisse :

Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	SO3	Cl	K2O	CaO	TiO2	Fe2O3
0,85	3,38	16,74	59,79	2,18	0,06	3,31	5,51	0,92	7,19

2. Prélèvement sur la restauration :

Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	SO3	Cl	K2O	CaO	TiO2	Fe2O3
0,25	1,26	23,13	62,38	2,79	0,03	1,39	2,89	2,00	3,77