



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

139 | 2008
2006-2007

Histoire de Paris

Recherches sur les artistes parisiens, XV^e-XVII^e siècles

Guy-Michel Leproux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/428>

ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 229-230

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Guy-Michel Leproux, « Histoire de Paris », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, mis en ligne le 06 janvier 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/428>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE PARIS

Directeur d'études : M. Guy-Michel LEPROUX

Programme de l'année 2006-2007 : *Recherches sur les artistes parisiens, XV^e- XVII^e siècles.*

Plusieurs conférences ont été consacrées à l'étude de l'œuvre de Jean Goujon. On a d'abord montré aux auditeurs que, même pour des artistes aussi célèbres, il était encore possible de découvrir dans les archives des documents inédits. Plusieurs nouveaux marchés, qui prouvent que le sculpteur continuait à travailler pour une clientèle privée alors même que le chantier du Louvre était en pleine activité, ont été étudiés. Le premier concerne la sépulture de Louise de Mailly, abbesse de la Trinité de Caen et du Lis, commandée en 1556 par le cardinal de Chatillon, demi-frère de la défunte par sa mère, Louise de Montmorency. Il s'agissait d'un monument important, pour lequel Jean Goujon, qui en était certainement le concepteur, dut recourir à la sous-traitance. Il s'adressa à trois tailleurs de pierres dont deux au moins devaient être des collaborateurs réguliers, puisque la même année, il reçurent du sculpteur une autre commande, pour une cheminée de pierre destinée à une maison de l'île de la Cité. Le travail étant urgent, Goujon promit de leur envoyer « son serviteur » pour les aider. Il semble donc que l'atelier de l'artiste, que Du Colombier jugeait « considérable », se réduisait, à cette date, à ce seul compagnon.

Une deuxième commande de sculpture funéraire, datée du 13 janvier 1560, peut être mise en rapport avec une œuvre conservée. Elle fut passée par Anne de La Rue, veuve d'André Blondel de Rocquencourt, pour la sépulture de son mari dans le couvent des Filles Pénitentes de Paris, et ne porte pas, cette fois, sur l'ensemble du tombeau, mais seulement sur le bas relief qui est conservé au Louvre. Le cuivre était fourni à Goujon ; il ne s'agissait donc pas pour lui de livrer seulement un modèle ou un moule, mais bien d'avoir la responsabilité de la fonte, même s'il ne pratiquait pas l'opération lui-même. Or, on ne connaissait pas jusqu'ici au sculpteur une activité de bronzier. L'étude stylistique de l'œuvre a permis de montrer que le marché a bien été exécuté et que le bas-relief du Louvre peut désormais être attribué à Goujon et non, comme on le pensait sur la foi du témoignage de Sauval, à Ponce Jacquot.

L'étude de ces textes a été l'occasion de reprendre tous les éléments biographiques que l'on possédait sur Jean Goujon, et d'y ajouter, là encore, des informations inédites. On a ainsi examiné les activités commerciales de l'artiste, qui apportent un éclairage nouveau sur sa carrière, que ce soit son association avec un marchand de Bourg-la-Reine pour la vente de fil de fer, ou sa tentative d'exploitation d'une carrière de marbre dans le Cotentin. Enfin, les rapports entre Jean Goujon et Pierre Lescot ont fait l'objet de plusieurs conférences, au cours desquelles on a tenté de démêler leur part respective dans l'invention des sculptures du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, du Louvre et de la fontaine des Innocents. On s'est également interrogé sur le rôle exact de Jean Goujon à Écouen, et sur la date à laquelle devait être située son intervention sur ce chantier, probablement entre 1542 et 1544.

D'autres séances ont été consacrées aux rapports entre sculpture et peinture dans l'art parisien de la Renaissance. On s'est particulièrement attaché à l'étude d'un groupe de dessins de la mise au tombeau. L'un d'entre eux, conservé au musée d'Édimbourg, avait d'abord été attribué à Luca Penni, avant d'être présenté comme une œuvre possible de Jean Cousin le père dans le catalogue de l'exposition sur l'École de Fontainebleau en 1972. Il y était mis en rapport avec deux autres mises au tombeau. L'une, conservée au château de Windsor, pouvait être donnée sans hésitation à Penni ; la seconde, connue alors par une seule photographie, fut acquise en 1985 par le musée Getty, et publiée deux ans plus tard par Sylvie Béguin qui, en raison de son caractère monumental, la supposait destinée à une commande importante, fresque ou grand tableau d'autel. Les trois œuvres étaient reproduites avec des légendes les attribuant à Luca Penni, mais le texte même de l'article était moins affirmatif, puisque l'auteur pensait que celles d'Édimbourg et du Getty qui, avec quelques variantes, reprenaient une même composition, pouvaient être des œuvres d'artistes en compétition pour l'obtention d'une commande.

En fait, les similitudes entre ces deux derniers dessins s'expliquent par une source commune : tous deux copient en effet l'un des bas-reliefs de bronze de Donatello qui ornent les chaires de l'église San Lorenzo à Florence. Pour chacun des personnages, dont aucun attribut ne permet de lever l'anonymat, et pour les différents éléments du décor, c'est alternativement l'un ou l'autre qui est le plus proche du modèle, mais on relève également de nombreuses variantes communes. S'il est donc exclu que l'une des compositions soit une simple copie de l'autre, puisque toutes deux se réfèrent à l'original de façon différente, il n'est guère possible non plus d'admettre, tant elles procèdent d'un même esprit, qu'elles ont été conçues par deux artistes travaillant de façon indépendante. Certes, l'attribution du dessin d'Édimbourg à Cousin paraît fondée, notamment par comparaison avec les maquettes des tapisseries de Saint-Mammès, mais il faut alors supposer une étroite collaboration avec Luca Penni. Et est-ce bien celui-ci qui a introduit le modèle en France ? Florentin d'origine, mais formé à Rome auprès de Raphaël, puis à Lucques et à Gênes avec Perino del Vaga, il est peu probable qu'il ait été attiré par l'œuvre du Donatello des dernières années, qui pourrait avoir davantage séduit un artiste comme Rosso.

On ne retrouve d'ailleurs que très difficilement l'écho de la composition de Donatello dans les autres œuvres religieuses de Penni. Ainsi, la *Mise au tombeau* conservée au château de Windsor avait été, on l'a vu, très tôt rapprochée de celle d'Édimbourg, mais sans cette dernière, il aurait été difficile d'y reconnaître de quelque façon que ce soit le bas-relief florentin. Le peintre y revient en effet à une représentation traditionnelle : la Madeleine, saint Jean et la Vierge sont clairement identifiés, de même que Joseph d'Arimathie et Nicodème. Seule une tête d'homme de profil, à l'arrière-plan, est un emprunt précis à Donatello. Dans un autre dessin sur le même thème, conservé dans une collection américaine, la Sainte Femme qui, le corps penché en arrière, soutient le bras droit du Christ, semble inspirée de la figure correspondante dans les dessins d'Édimbourg et du Getty et donc, indirectement, de Donatello, mais le reste de la composition est totalement étranger à celui-ci, tout comme les *Déplorations* peintes de Lille et d'Auxerre, souvent mises en rapport, en revanche, avec la *Mise au tombeau* de Windsor. On constate donc une fois encore qu'un modèle pourtant médité par un peintre au point d'en faire plusieurs dessins peut se diluer dans son œuvre jusqu'à ne plus être reconnaissable et que, sauf cas exceptionnel, il est pratiquement impossible de reconstituer totalement la genèse d'une œuvre d'art du XVI^e siècle.