

Une Flore ou une Venus, de Falconet à Tassaert



En 1990, Monsieur Anthony Vaccaro fit un dépôt de dix objets au musée Lambinet, puis transforma ce dépôt en don, en 2004, avant de le compléter en 2010. Antiquaire, ce dernier s'était associé à Monsieur Milos Kasic, ancien mannequin d'origine serbe dont le goût personnel l'avait conduit à se tourner vers les objets d'art du XVIIIe siècle. Parmi ces objets - tous présentés dans la salle Milos Kasic aujourd'hui- un biscuit de porcelaine, initialement identifié comme une « nymphe » et attribué à Falconet, attire l'attention.

Une œuvre de Falconet ?

Élégamment assise sur la terrasse, les jambes croisées, et esquissant un mouvement de bras tendus vers des roses d'un côté et probablement un objet dont on distingue les traces de l'attache de l'autre, cette jeune fille au corps gracieux présente un visage dont les traits fins et la coiffure aux cheveux relevés sur les côtés de part et d'autre d'une raie, évoquent l'art de Falconet, en effet.

Elève de Jean-Baptiste II Lemoyne, celui-ci se montre sensible aux leçons de Puget et du Bernin, puis se tourne vers un goût plus charmant, proche de la grâce de Boucher, tout en privilégiant une attention pour la vérité dans les chairs de ses modèles. Protégé par Mme de Pompadour qui lui commande un certain nombre de marbres notamment pour le château de Bellevue, Falconet trouve en la manufacture de Sèvres, elle – même promue par la favorite, un lieu susceptible de diffuser son art. Il y prend en effet la tête des ateliers de sculpture en 1757 avant de se mettre au service de l'Impératrice Catherine II de Russie, en 1766, et opère de nombreux tirages en biscuit de porcelaine à partir de ses marbres comme *l'Amour menaçant*, (1757) puis ses deux *Flore*, (1761 / 1767-1772) mais aussi la célèbre *Baigneuse* (1758 / 1758-1766) et son pendant la *Baigneuse aux roseaux* (1762 / 1762-1766).

Sa réputation est à telle point immense que l'attribution de toute baigneuse en biscuit se fait en sa faveur, dès la fin du XVIIIe siècle. Il n'est donc pas étonnant que notre biscuit ait donc été référencé sous le nom de Falconet, tout au long du XIXe siècle, et notamment au temps où les Goncourt se passionnent pour le joli XIXe siècle. Néanmoins, la position même de notre « nymphe » diffère très largement de la



Etienne - Maurice Falconet, *Baigneuse*, biscuit de porcelaine, 1758, Musée national de Sèvres

Baigneuse de Falconet, qui est debout. De plus, les registres de Sèvres ne comportent aucun modèle correspondant au nôtre parmi l'œuvre du sculpteur. Enfin, la marque de Sèvres n'y apparaît pas, et l'aspect du biscuit, sa couleur comme le moelleux de sa surface sont très différents de ce que l'on peut rencontrer à Sèvres.

Une iconographie plébiscitée au XVIIIe siècle

S'il ne s'agit pas d'une œuvre de Falconet, notre biscuit témoigne d'un goût appuyé pour l'iconographie de la baigneuse, spécialement au XVIIIe siècle. Antoine Watteau, dès 1715 s'intéresse à la représentation de Diane au bain, suivi de François Boucher (*Le retour de chasse*, Musée Cognacq- Jay, Paris, 1745, ou *Le bain de Diane*, Musée du Louvre, 1742) : à terre, le personnage a déposé son carquois toujours visible, et donne son corps à voir, souvent assis de façon suggestive, dans une pose assez proche de notre biscuit.



Jean-Antoine Watteau, *Diane au bain*, huile sur toile, vers 1715-1716, Musée du Louvre



François Boucher, *Diane au bain*, huile sur toile, 1742 Musée du Louvre



François Boucher, *la toilette de Venus*, huile sur toile, 1751, Metropolitan Museum New York

La déesse de l'amour fait aussi l'objet de nus au bain assis dans cette même position: Boucher présente une nouvelle Callipyge (*La toilette de Venus*, Metropolitan Museum de New York, 1751) ou encore une Venus triomphante et dominant les eaux (*Le triomphe de Venus*, Musée du Louvre, 1758). Pigalle s'en inspire pour la sculpture, imaginant un pendant au *Mercure attachant sa sandale* (biscuit de porcelaine, Sèvres, 1770). La baigneuse continue en parallèle de recueillir tous les succès,

modernisée jusqu'à aborder la description du quotidien avec, en 1799, une savoureuse femme au bain assise dans sa baignoire (Boizot). En 1841, James Pradier utilise encore ces mêmes poses de la baigneuse assise, jouant de simplicité avec pour seul accessoire le linge tenu à la main.



Jean-Baptiste Pigalle, *Venus*, biscuit de porcelaine, 1770, Musée national de Sèvres



Louis-Simon Boizot, *Femme au bain*, biscuit de porcelaine, Musée national de Sèvres, 1800



James Pradier, *Odalisque*, marbre, 1841 Musée des Beaux Arts, Lyon



James Pradier, *Baigneuse assise sur un rocher*, mine de plomb, vers 1840, Musée du Louvre

L'iconographie du biscuit du musée Lambinet procède donc d'un croisement de multiples modèles assis les jambes croisées : le carquois pourrait évoquer Diane, la beauté du corps offert au milieu des roses, Venus. Certains y ont vu aussi peut-être une Flore, mais celle-ci apparaît plutôt une guirlande de fleurs à la main (voir Falconet, 1761 1767-1772), en général.

Jean-Pierre -Antoine Tassaert (1727-1788)

En 1995, Henry Hawley publie dans *Antologia di Belli Arti* un croquis de la main de Gabriel de Saint-Aubin, encore conservé sur une feuille de livret du Salon de 1769. Il fait immédiatement un rapprochement avec notre modèle, faisant de ce dessin une illustration afin de se rappeler de la *Venus tenant un carquois et des roses* présentée à ce même Salon par Jean-Pierre-Antoine Tassaert. Ce marbre y accompagnait le morceau d'agrément du sculpteur, un *Bacchus*, agrément obtenu quelques semaines avant l'ouverture du Salon le 26 août. Bien documenté, la *Venus* apparaît successivement dans les collections de Gagny, puis de Vaudreuil, et Papillon de la Ferté notamment. En 1770, le comte Stroganov aurait acheté un modèle, peut-être celui conservé aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (ancienne collection Youssouпов).

Dans un article de 2007, (*Tournefeuille* n°15), Valérie Montalbetti évoque « une exemplaire haut de 14 pouces, en marbre dans la collection de Jean du Barry ». La pièce conservée au musée Cognacq- Jay à Paris serait-elle celle-ci, ou bien celle conservée au Walters Art Gallery de Baltimore ?? Henry Hawley souligne aussi un travail important de moulages en plâtres originaux, à partir des moules que Tassaert lui-même aurait souhaité détruire tant il rencontrait du succès. En effet, nombre de plâtres sont référencés, avec par exemple la vente Aubert en 1786 ou encore celle de M. Peters en 1779. Le Jean-Paul Getty Museum conserverait ainsi l'un d'entre eux. Il profite aussi certainement de ce succès pour réaliser une variante, avec la Bacchante inclinée conservée au Musée de Los Angeles (ci-contre).



Jean-Pierre- Antoine Tassaert, Venus, 1769 Musée Cognacq-Jay, Paris



Bacchante assise, marbre, fin du XVIIIe siècle, LACMA, Los Angeles

Afin d'expliquer la présence du carquois dans les mains de Venus, et de donner du sens à l'iconographie, Henry Hawley propose alors une lecture particulière du thème de l'amour : « l'allégorie se comprend aisément : l'Amour, privé de son carquois, ne peut plus lancer de flèches, mais Venus au moyen de ce même carquois s'en va répandre le doux parfum des roses, vecteur d'un sentiment amoureux aussi subtil que la passion symbolisée par les flèches était soudaine et violente ». « La société raffinée du dix-huitième siècle aimait ce langage emprunté aux poèmes anacréontiques surtout lorsqu'il était porté par des nudités à la plastique harmonieuse et à l'érotisme discret ».



La peinture et la sculpture, 1774-1778, National Gallery of Art Washington



L'amour prêt à lancer un trait, après 1786, marbre, Musée national du château de Malmaison

Ci-dessous, détails du marbre du Musée Cognacq-Jay, Paris



Jean-Pierre-Antoine Tassaert (1727-1788)

Originaire d'Anvers, Tassaert est formé par son père, puis dans l'atelier de René Michel Slodtz, dès 1744. Alors qu'il débute aux côtés de Jean-Antoine Houdon, il est rapidement remarqué par Madame Pompadour, par l'Abbé Terray, (*la peinture et la sculpture*, ci-dessous), par Lalive de Jully mais aussi par Mlle Clairon (*L'amour prêt à lancer un trait*, après 1786) il nuance son art rocaille de traits de plus en plus à l'antique. Suivant les conseils de son père déjà installé à Berlin, il rentre cependant en contact avec Johan Gottfried Schadow (son élève) qui l'introduit à Berlin. Plus tard, son petit fils Nicolas-François-Octave Tassaert renouera avec les Beaux-Arts de Paris, avec portraits et scènes de genre.

Un biscuit fidèle ?

En examinant notre biscuit et en le comparant avec la Venus du Musée Cognacq Jay, on aura pourtant noté un certain nombre de différences : la tête du biscuit est plus inclinée vers le bas, les yeux marqués par des pupilles bien visibles ; elle présente une rose au milieu des cheveux, à la place des petites mèches du marbre. La main gauche retient un linge dans lequel des roses sont bien visibles à l'arrière mais absentes du biscuit. Les fleurs ne sont pas placées au même endroit, tandis que leurs feuilles ne retombent pas sur la terrasse dénuée de frise de postes.

Si l'édition d'un biscuit forme une évitable interprétation du marbre original, il est tout de même assez rare d'y voir tant de distance. Etant donné l'absence de marque, il est aussi fort difficile de rattacher notre œuvre à une quelconque manufacture. Madame Tamara Préaud nous a certifié que jamais la manufacture de Sèvres n'avait diffusé de pièces d'après Tassaert. Celui-ci n'a visiblement pas été en contact non plus avec les manufactures de porcelaine parisiennes d'après les travaux de Régine de Plainval de Guillebon. Peut-être faut-il se tourner vers des manufactures étrangères, notamment Berlin ? On sait aussi que la manufacture de Villenauxe (Aube) a développé une activité grandissante à partir de 1840, en reprenant des modèles plus anciens. Des Venus d'après Tassaert y sont bien connues, soit en version émaillée, soit en biscuit, mais plus fidèles au modèle en marbre ; elles disposent d'une marque clairement identifiable. Une dernière hypothèse consisterait aussi à imaginer que notre biscuit aurait subi de lourdes restaurations, des traces restant bien apparentes sur les pieds et le drapé, sans que l'auteur des réparations n'ait pu s'inspirer d'un modèle exact.