

## Pierre Puget : L'état des recherches

---

### *Pierre Puget : L'état des recherches*

En 1872, Auguste Jal, le fameux auteur du *Glossaire nautique*, écrivait à propos de la recherche sur Puget, que l'état de la question « ne laisse que peu de chose à dire au dernier venant »<sup>1</sup>. Cent ans plus tard, nous n'éprouvons plus le sentiment de venir en dernier ni d'en être arrivé au bout des problèmes. Au contraire, nous nous sentons au début d'un chemin qui devra mener un jour à une documentation exhaustive des œuvres et à un accord étendu sur l'ensemble de la conception de Puget.

Certes, depuis la fin de la guerre, plusieurs tentatives ont été entreprises<sup>2</sup> et je vais essayer de retracer ici, par le moyen d'exemples choisis, comment ces travaux ont fait changer notre compréhension de Puget. Mais je mettrai surtout au point ce qui reste à faire. A ce titre, je commencerai par

---

1. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2<sup>e</sup> éd. (Paris, 1872), p. 1.011.

2. Telles que les travaux de Mesdames Paola ROTONDI "Sculptures inconnues à Gênes attribuées à Pierre Puget", dans *Gazette des Beaux-Arts* (1958), tome I, p. 141 svv.; Marie LATOUR, *Catalogue d'exposition : Le portrait en Provence de Puget à Cézanne* (Marseille, 1961), et Ursula SCHLEGEL, "Pierre Puget : una scoperta e alcune nuove identificazioni", dans *Antichità viva*, n° 5 (1968), p. 31 svv.; "Eine Herkules-Statuette de Pierre Puget", dans *Berliner Museen, Berichte*, n.s. n° 20 (1970), p. 1 et 33 svv., de Messieurs Walter TRASCHLER, *Pierre Puget*, ms. (Zurich, 1954), en partie imprimé, ib. (1960); Rudolf PREIMESBERGER, *Studien zur barocken Plastik in Genua. Pierre Puget und Filippo Parodi*, ms. (Vienne, 1962); "Zu einigen Werken und der künstlerischen Form Pierre Puget", dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, tome 22 (1969), p. 86 svv.; Guy E. WALTON, "P. Puget's projects for the church of S. Maria Assunta di Carignano", dans *Art Bull.* 46 (1964), p. 89 svv.; "Some unnoticed works by P. Puget", dans *Art Bull.* 47 (1965), p. 356 svv.; "Les dessins d'architecture de Puget pour la reconstruction de l'Arsenal de Toulon", dans *Information de l'histoire de l'art*, 10 (1965), p. 162 svv.; "P. Puget in Rome : 1662", dans *Burl. Magazine* 111 (1969), p. 582 svv., et Klaus HERDING "Schiffszeichnungen im Werk von P. Puget. Zu einem Blatt der Albertina", dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29 (1966), p. 133 svv.; "Puget [als Maler]", dans *Kindlers Malerei Lexikon* 4 (1967), p. 822 svv.; "Ein wiedergefundenes Hauptwerk P. Pugets", dans *Bull. de la Société du Vieux-Toulon* 92 (1970) p. 69 svv.; "*Pierre Puget. Das bildnerische Werk*" (Berlin, 1970).

quelques observations très limitées sur Puget architecte, peintre et dessinateur puisque tous ces domaines sont inséparables, et je terminerai par quelques réflexions sur les grands ouvrages sculptés.

*En architecture*, il est vrai que les œuvres elles-mêmes ont été étudiées en majeure partie : le rôle du palais Davia-Bargellini à Bologne pour son influence sur le portique de l'hôtel de ville de Toulon<sup>3</sup>, la chapelle du palais Lomellini à Gènes, et le contraste entre cette œuvre classique et les projets postérieurs de Puget<sup>4</sup>, les hôtels d'Aix au point de vue d'un examen critique de leur attribution<sup>5</sup>, les plans pour l'arsenal de Toulon et les projets pour la place Royale de Marseille<sup>6</sup>, enfin la Vieille-Charité de cette ville, bâtiment qui fera sans doute l'objet d'une monographie après l'achèvement de sa restauration<sup>7</sup>. Pour compléter les sources, signalons un mémoire inédit sur les projets de Puget et de ses frères pour l'agrandissement de Marseille, aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône<sup>8</sup>.

3. Voir TRACHSLER, ms. cit., p. 72 et HERDING, *Pierre Puget*, p. 38 et repr. 19.

4. Cf. Mario LABO, "Une œuvre inconnue de Pierre Puget à Gènes", dans *Gazette des Beaux-Arts* (1925), tome 1, p. 9 svv. ; HERDING, *Pierre Puget*, p. 83, note 450. Le palais en question s'appelle aujourd'hui Doria-Balbi.

5. Cf. Jean BOYER, dans *Actes du 90<sup>e</sup> Congrès des Sociétés savantes, Nice 1965*, publiés 1966, p. 529-562.

6. Beaucoup d'auteurs ont travaillé sur les projets pour Toulon : voir Léon LAGRANGE, *Pierre Puget* etc. (Paris, 1868), cat. n° 182 ; *Exposition d'architecture* (Strasbourg, 1922), avec un dessin de la collection Eggimann qui semble avoir disparu depuis ; *Cat. d'exposition : Le siècle de Louis XIV* (Paris, Bibl. Nat., 1927), n° 342 ; Pierre AUQUIER, *Pierre Puget*, 3<sup>e</sup> éd. (Paris 1928), p. 63 ; Louis HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture* etc. (Paris, 1948), tome II, vol. 1, p. 220 avec 2 repr. ; TRACHSLER, ms. cit. p. 275 svv. Cet auteur est le premier à avoir retrouvé et analysé tous les dessins de Puget conservés au département des Cartes et Plans de la Bibl. Nat. Grâce à lui, j'ai pu les consulter et photographier en détail en 1963. L'article le plus récent est celui de M. WALTON (voir note 2). Pour les lettres concernant l'Arsenal de Toulon cf. aussi HERDING, *Pierre Puget*, p. 220 svv. (n° IX et X). *Ib.*, p. 195 sont catalogués les dessins pour la place Royale de Marseille, avec repr. n° 251-253.

7. Les communications de M. Jean-Jacques Gloton, assisté par M. Daniel Drocourt, pendant le colloque Puget, furent si enrichissantes que tout le monde serait fort heureux de voir réalisée une telle monographie par un auteur de cette compétence. Jusqu'à présent, on s'appuie sur Joseph BILLIQUOUB, "L'Hospice de la Charité", dans *Arts et Livres de Provence* 18 (1950), p. 56 svv. et divers articles du numéro spécial (n° 75, 1970) de cette même revue, sur la *Vieille Charité*, avec note bibliographique p. 193.

8. C 2181, fol. 147 svv.

Restent les dessins encore mal étudiés pour l'hôtel de ville de Marseille<sup>9</sup>, la question de l'hôtel Montagu à Londres, qui aurait été dessiné par Puget<sup>10</sup>, et plusieurs autres problèmes dont celui des "Halles Puget" qui ne me semble pas du tout résolu, malgré l'article de J. Billioud sur Puget et son sosie<sup>11</sup>. Car, le modèle des halles de Toulon est bien dû à Pierre Puget sculpteur et non pas à Pierre Puget maçon<sup>12</sup>. Finalement, les informations concernant la maison de campagne et la chapelle de Puget, dans l'ancien quartier de Fongate, devront être revues, à l'aide de descriptions ou de dessins encore inconnus. A ce sujet, signalons que Joseph de Haitze, dans un manuscrit inédit, parle de la sépulture de Puget dans cette chapelle et donne l'inscription exacte de son fronton<sup>13</sup>. D'autres détails nous échappent encore.

9. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Inv. D 268 et 269. Le premier de ces dessins est reproduit dans WALTON, *Les dessins etc.*, p. 172 (un détail dans HERDING, *Pierre Puget*, repr. 6), l'autre est catalogué dans HERDING, *op. cit.*, p. 165, mais non encore reproduit. Si WALTON, art. cité, p. 170, a eu raison de mettre en doute la datation de ces dessins vers ou même après 1670, il va trop loin, à mon avis, en les datant d'avant 1661. Dans les deux dessins, les détails reflètent tant l'architecture et sculpture romaines de 1660/61 qu'il faut dater ces projets après le séjour romain de 1661/62. On sait que Puget a été en Provence en 1663 : c'était alors le bon moment pour présenter ces dessins à la municipalité. Cette supposition est du reste confirmée par les documents, étant donné que la délibération du conseil de ville en date du 7-9-1655 resta sans la moindre conséquence pendant les années cinquante, et que d'autre part, en 1668, au retour de Puget de Gênes, le prix-fait pour la façade avait déjà été accordé à Noël Gaultier. Les projets de Puget se situent donc entre 1660 et 1667 ; on est ainsi amené à une datation vers 1663.

10. Cf. WALTON, *Les dessins etc.*, p. 171, note 28, avec indication des sources.

11. Dans *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, tome XII (1935), p. 216 svv.

12. Toulon, Arch. Comm., BB 70, fol. 313 (délibération du 12 juin 1690, accordant onze livres douze sols "au sieur Pierre Puget"). La quittance, en date du 25 juin, est signée par Bouillet (*Ib.*, CC 280, reg.) : c'est le beau-frère de Puget sculpteur qui était marié avec Paule Bouillet. Même dans les halles de Marseille, morceau de démonstration pour Billioud, on peut reconnaître l'influence de Puget, dans les chapiteaux surtout. Un dessin des halles de Marseille est conservé sous le nom de Pierre Puget sculpteur, au Print Room du Victoria and Albert Museum, à Londres.

13. Je voudrais publier ici ce document intéressant, conservé à la Bibliothèque mun. de Marseille, dans les "Monuments litereres pour d'illustres Provençaux", mss. 1495-1503, tome IX = ms. 1502. Après un extrait de la *Relation* de Tournefort et un autre de l'*Histoire de Marseille* de Ruffi, tous deux relatifs à Puget, de HAITZE, fol. 236 R<sup>o</sup>, continue en ces propres termes : "M. Puget s'estoit logé à Marseille au quartier de la Porte de Rome, en une maison qu'il avoit faite construire sur le penchant d'un côté planté de vignobles et d'oliviers. C'estoit là une véritable vigne, ainsi qu'on appelle à Rome ces sortes d'habitation ; et une maison à la campagne dans la ville. Il avoit entouré son terrain, au milieu duquel sa maison estoit construite, d'une muraille de clôture. Du côté de la rue, cette enceinte se retire, de quelques pas, en dedans, entre les maisons qui la bordent ; et de cet endroit, la clôture est de fer. La chose a esté ainsi pratiquée, pour laisser aux passans, à travers les barreaux, la veüe de sa vigne et d'une chapelle en rotonde qu'il avoit faite bâtir, à la gauche de cette cloison. C'est dans cette

Mais, bien que ces lacunes subsistent, la situation générale est favorable à une étude d'ensemble. Celle-ci devrait non seulement contenir les documents d'archives et la correspondance multiple qui regarde Puget architecte, mais surtout mettre en relation les divers projets et bâtiments avec les courants de l'évolution internationale, particulièrement romaine, génoise et parisienne. Cette étude devra se faire sur la base d'une analyse de la situation économique et sociale du pays, partant des travaux déjà existants comme celui sur le financement de l'agrandissement de Marseille en 1666<sup>14</sup>. C'est alors qu'on pourra juger concrètement de la portée des influences michelangelesque, berninesque et aussi borrominesque sur Puget ; qu'on pourra préciser en quoi consiste en réalité le conflit entre Puget et Colbert, entre la praticabilité et les règles non moins strictes de l'allégorisme baroque. Cette question touche aussi la décoration navale, donc la sculpture en bois que Puget allait traduire en pierre, dans le balcon de l'hôtel de ville de Toulon et dans les personnages faisant angle sur l'un des projets dessinés de l'hôtel de

---

chapelle qu'il eut sa sépulture, et où aussi il fut enterré. On lit sur la porte de cet édifice sacré, cette inscription

SACRUM  
BEATAE MARIAE MAGDALENAE  
CUI SE ET SUAM FAMILIAM  
PETRUS PUGET  
V. D. O

ANTIM. MASS  
GENTE ET PATRIA ANT. MASSILIENSIS

Jamais une imagination plu(s) riche que celle de cet illustre ouvrier. Jamais un plus beau feu que le sien. Il lui auroit été impossible de s'assujétir à travailler d'après les autres. Il s'étoit, à la vérité nourri de la manière des plus grands peintres et sculpteurs ; mais il s'en estoit fait sa propre substance. Les génies de cette espèce ne peuvent estre qu'eux memes leurs originaux ; et c'est ce qui fait les grands hommes, nés pour estre les modèles des autres. Pierre Puget, de meme que Michel Ange, sera toujours regardé comme un grand peintre, et un excellent sculpteur. Il a acquis ce singulier honneur à la Provence d'avoir donné, ainsi que la Grece et l'Italie des personnages du premier ordre dans la peinture et dans la sculpture. [C'est l'idée que je me suis formée de ce grand homme.] Il ne l'estoit pas moins dans l'architecture ; de sorte qu'il n'avoit pas besoin de personne pour dignement loger ses ouvrages. Ceux qui sont étalés, de sa façon, sur les frontispices des hôtels-de-ville de Toulon et de Marseille, font continuellement et publiquement l'éloge de son mérite, *laudant eum in postis opera ejus*.

Quant à la "sépulture", je crois qu'il s'agissait plutôt d'un cénotaphe, étant donné que tous les autres auteurs parlent de l'église de l'Observance comme endroit d'enterrement de Puget. C'est là aussi qu'étaient ensevelis ses parents.

14. Tel est le titre de la thèse manuscrite de Max LOUBAT, soutenue à Aix-en-Provence en 1950.

ville de Marseille<sup>15</sup>. Les dessins de marine, eux aussi, seront à examiner sous cet aspect, comme par exemple celui du Musée Fabre où Puget se permit de rêver une magnifique arcature antique, à grandes ordonnances<sup>16</sup>. Cette cohérence entre dessins navals et architecture fut, semble-t-il, le point de départ pour Philippe Auquier, qui, après avoir fait son catalogue des dessins de marine, avait déjà conçu une étude d'ensemble sur Puget architecte<sup>17</sup>. Quant à l'influence de l'Antiquité dans l'architecture de Puget, elle aussi a besoin d'être éclairée encore, car Puget paraît avoir eu sous la main certains auteurs latins traitant de l'architecture civile, et avoir connu les dessins de Vincenzo Scamozzi, d'après le port d'Ostie<sup>18</sup>.

Passons à la peinture. Grâce à certaines redécouvertes, comme celle du tableau d'Achille à Marseille, et à des restaurations récentes, comme celle du portrait d'homme assis de Marseille<sup>19</sup>, nous avons aujourd'hui une idée plus précise de Puget peintre. Quant à la recherche en ce domaine, elle s'intéresse surtout aux portraits. Les questions d'attribution et des personnages représentés, entamées en 1950 par M. Trachsler, ont été reprises par M<sup>me</sup> Latour, depuis l'exposition du portrait en Provence, en 1961<sup>20</sup>. Dans un article de 1967<sup>21</sup>, j'ai essayé de faire une première énumération et un

15. C'est le dessin n° 269 du Musée de Marseille (voir note 9). Les personnages en question supportent la corniche du premier étage. Ce sont deux paires de dieux marins ou tritons, en train de promouvoir un navire.

16. N° 870-1-6 de l'inventaire. Ce dessin est reproduit dans le *Catalogue des dessins d'André Joubin* (Montpellier, 1929), p. 29. Très voisin à celui-ci est le dessin n° 32.597 du Louvre. Cf. aussi un dessin de la collection Seligmann à New York.

17. Le manuscrit d'Auquier était quasi complet quand il mourut ; cf. les recherches de M. Walton à ce sujet (*Les dessins*, etc., p. 162). Je crois qu'il faudra faire tout effort pour retrouver cet héritage précieux.

18. Cf. HERDING, *Pierre Puget*, p. 222 sv.

19. N° 406 et 408 dans le *Catalogue d'AQUIER*, (Marseille, 1908). Malgré sa signature, le "Portrait d'homme" me semble plutôt être fait par François Puget. Je suis heureux d'apprendre que M. Walton est du même avis.

20. Pour rester dans ce domaine : au n° 39 de ce catalogue, M<sup>me</sup> Latour met en doute le titre d'*Autoportrait* de Pierre Puget pour le tableau n° 86.021 du Musée Granet. Les arguments — le personnage ne se regarde pas ; ses traits ne correspondent pas aux autres portraits de Puget — ne sauraient convaincre. D'abord, dans beaucoup d'autoportraits, l'artiste ne se regarde pas ; ensuite, chevelure, bouche et nez ressemblent bien aux portraits de Puget par Veyrier et par François Puget. Mais surtout : ce portrait, toujours dénommé Pierre Puget, a été gravé en 1709, par Coussin. A cette date, les nombreux contemporains qui avaient connu Pierre Puget personnellement, n'auraient pas supporté une fausse dénomination.

21. *Puget [als Maler]*, voir note 2.

classement chronologique des peintures encore existantes, y compris les trois tableaux qui font partie de collections particulières, où j'ai pu les étudier sur place : une *tête de saint Jean-Baptiste* signée, à Perpignan ; une *Sainte Famille*, à Fonscolombe, et un portrait de la mère de Puget, à Nîmes<sup>22</sup>. J'y ai aussi fait mention du seul tableau d'outre-mer : du fameux *David* de Québec, signé et daté 1671. Si ce tableau-ci a été retrouvé, il reste encore à découvrir celui de la *Fuite en Egypte* (fig. 2), peinture influencée par Gaspard Dughet et Stefano della Bella (fig. 1). Après avoir été vendu en Russie impériale, ce tableau a fait partie de la collection de base de l'Ermitage de Leningrad et aurait été placé de nos jours dans un musée de Sibérie<sup>23</sup>.

A cette documentation, je voudrais ajouter trois rejets d'attribution : 1. *Hercule terrassant Cacus* (fig. 3), du Musée Magnin à Dijon, n'a aucun rapport avec les autres peintures de Puget. Par contre, ce tableau est étroitement lié à celui d'un maître napolitain de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, au Musée de Budapest, représentant Hercule, Dejanire et le centaure Nessus<sup>24</sup>. N'est pas non plus de Puget *l'Offre à Diane* du Musée Granet à Aix, copie probablement française, d'après Pietro de Cortona, comme l'a relevé M. Malbos<sup>25</sup> ; l'original datant de 1653, Puget n'aurait pu le copier que pendant son séjour romain de 1661-62 ; à ce moment-là cependant, il avait déjà dépassé sa première période un peu sèche et atteint une tonalité nuancée, presque transparente, incompatible avec le tableau d'Aix. Troisième rejet : je ne puis accepter l'attribution à Puget de l'aquarelle du *portrait d'Homme* du Musée de Rennes : sa technique est si proche des portraits de Laurent Fauchier que son auteur serait plutôt ce dernier, bien que le

22. La *Sainte Famille* est reproduite dans Henri DOBLER, *Les écoles d'architecture... à Aix-en-Provence* (Aix, 1910), pl. VIII ; la *Mère de Puget*, d'après la photo que j'avais prise moi-même, dans *Arts et Livres de Provence*, n° 78 (1971), p. 85.

23. Aimable communication de M<sup>me</sup> Margret STUFFMANN. Pour l'histoire ancienne du tableau, qui provient de la collection Crozat, voir l'article important du même auteur, dans *Gazette des Beaux-Arts* (1968), tome 2, p. 49 svv.

24. Le tableau de Budapest est reproduit dans ; Andor FIGLER, *Barockthemen* (2 tomes, Berlin et Budapest, 1956), t. II, p. 121. Je n'ai aucun doute d'attribuer à ce même peintre le tableau de Dijon.

25. N° G 533 du Musée Granet. Pour l'original de Pietro da Cortona, voir Giuliano BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (Florence, 1962), fig. 265.

personnage représenté puisse être identique à *l'Homme assis* de Marseille <sup>26</sup>. Reste la question des influences, déjà entamée plus haut. On remarque dans la peinture de Puget un électisme frappant qui fait évoquer à la fois les noms de Pietro da Cortona (pour la plupart des tableaux de jeunesse), de Poussin (pour certains détails de *l'Annonciation*), de Rubens (pour *la Visitation*), de Maratta (pour *la Vierge à l'enfant lisant*) <sup>27</sup>, enfin de Van Dyck et du Guide (pour le coloris et les compositions de la deuxième période). L'influence très prononcée de ces deux derniers maîtres est du reste confirmée par l'inventaire de 1694 qui mentionne plusieurs copies d'après ceux-ci <sup>28</sup>. Dans ce contexte, je voudrais réaffirmer ma suggestion que la petite peinture ovale représentant une *Vierge couchant l'Enfant*, copie d'après le Guide, du Musée de Marseille <sup>29</sup>, est bien de la main de Puget : les différences nuancées par rapport à Reni, et dans les gestes et dans le coloris, en témoignent.

Une étude d'ensemble plus poussée devra, à mon avis, non seulement faire un catalogue exact et critique de toutes les peintures existantes, mais surtout essayer d'éclairer trois problèmes :

1. Mieux expliquer la rupture très accusée entre les tableaux de jeunesse et les tableaux mûrs de Puget ;
2. Elaborer des critères valables pour distinguer les tableaux de Puget père et fils (y compris les questions de collaboration), et mettre au point l'œuvre de ce dernier : à ce titre, je voudrais publier ici la gravure inédite du *portrait de Paracelse* (fig. 4), peint par François Puget <sup>30</sup>.

26. L'attribution à Puget de ce dessin est purement traditionnelle. Au verso, il porte l'inscription : "Le Pautre ou..." (illisible). M<sup>me</sup> Latour soutient l'attribution à Puget en comparant les traits de visage à celui de *l'Homme assis* de Marseille. Même cela est douteux : Le personnage du dessin de Rennes a les yeux bruns, celui de Marseille les yeux bleus. Au point de vue technique, le dessin est voisin du *portrait de Grimaldi-Régusse* par Fauchier, au Musée de Marseille. Une reproduction du dessin se trouve dans le *Catalogue du portrait en Provence* (note 2), au n° 40.

27. Cf. Victor-Manuel-Nieto ALCAIDE, *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso* (Real Academia de San Fernando, Madrid, 1965), n° 3 et 4.

28. Cf. LAGRANGE, *op. cit.* (note 6), p. 299 svv.

29. Peinture ovale, n° 402 dans le catalogue d'AQUIER (Marseille, 1908). Tous les auteurs sérieux maintiennent l'attribution de ce tableau à Puget. On trouve le même coloris dans la *Visitation* d'Aix. Par rapport à l'original de Reni, peint en 1627 pour le Duc de Mantoue (photo Alinari, n° 29.660), Puget a renforcé les couleurs et changé quelque peu les traits du visage de la Vierge.

30. Puisse la présente publication de la gravure aider à retrouver la peinture. La gravure, conservée dans le Kupferstichkabinett de Berlin-Ouest, est de Michel Odieuvre (1687-1756) d'après François Puget.

3. Comporter le plus possible de documents sur les tableaux disparus, tels la « fine peynture à l'huile representant toutes les figures designes dans le dessein que ledit Sr. Puget en a fait », d'après un document de 1649<sup>31</sup>, le « tableau à l'honneur et louange de saint Armentayre », exécuté en 1656<sup>32</sup> comme le précédent pour La Vallette, le tableau des *Parques*, peint vers 1672 pour la maison de Puget à Toulon<sup>33</sup>.

Ce *corpus* fait, on pourra enfin juger des opinions très divergentes de la littérature sur Puget peintre. A ce propos, il serait aussi nécessaire d'inclure dans un tel volume les illustrations de toutes les gravures d'après *tableaux*.

Pour résumer l'état de la recherche sur *Puget dessinateur*, il faut rappeler que c'était sur les dessins que reposait au XVIII<sup>e</sup> siècle la renommée de Puget. Presque tout grand "connoisseur" se flattait d'en posséder plusieurs spécimens. Aussi est-il compréhensible que ce domaine soit le seul à avoir été étudié systématiquement dès le début de notre siècle : Philippe Auquier a en effet réuni et classé bon nombre des dessins du maître<sup>34</sup>. Il est vrai que son livre ne comprend que les marines, mais il est incontestable aussi que son album est aujourd'hui encore le livre de base pour toute nouvelle recherche. Mais Auquier n'a fait aucun effort pour arriver à une chronologie relative ou absolue des dessins de marine ; ni non plus, bien entendu, pour les dessins relatifs à des sculptures, dont j'ai classé dans mon catalogue (voir note 2) cinquante-huit, y compris les attributions rejetées (vingt-quatre) et les dessins introuvables (onze). Auquier n'a pas essayé non plus de trouver des critères valables pour distinguer entre Puget lui-même et son école. Du reste, beaucoup de ces dessins qui appartenaient à des particuliers ont disparu à la suite des nombreuses ventes effectuées depuis. Conséquence néfaste pour la recherche : nous sommes, de nos jours, moins bien placés

31. Arch. dép. du Var, document inédit.

32. *Ib.*, document inédit.

33. Cf. Charles GINOUX, "La Maison de P. Puget à Toulon" dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements à Paris*, n° 12 (1888), p. 106 svv.

34. Philippe AUQUIER, *Pierre Puget décorateur naval et mariniste*. Etude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon, Catalogue détaillé des dessins de décorations et vues de mer (Paris, s.d. [1907]).



qu'Auquier. En plus, les dessins conservés dans des collections non françaises sont encore insuffisamment connus. Cela vaut autant pour les treize marines du Peabody Museum, qui ne sont guère du maître lui-même<sup>35</sup>, que par exemple pour les douze mascarons du groupe Chaikin, dont deux à Hambourg<sup>36</sup>.

Plus on s'occupe de ces dessins, plus on découvre que les modèles dont Puget dessinateur s'est servi sont tout autres que ceux de Puget sculpteur ou peintre. Je ne cite que Willem van de Velde le Vieux et Pieter Müller le Vieux, Callot, Filippo Napolitano, Stefano della Bella et Giovanni Benedetto Castiglione, qui tous semblent avoir influencé Puget dessinateur, pour indiquer que ce cadre dépasse de loin l'art français et méditerranéen : il faudrait plutôt parler d'un circuit artistique des ports qui embrassait alors l'Europe entière.

Un nouveau catalogue illustré des dessins de Puget devra finalement tenir compte des multiples variations et répétitions de la main du maître. C'est là un problème extrêmement difficile à résoudre ; jusqu'à présent, je ne vois guère de différence, par exemple, entre *le Coup de canon* du Musée de Montpellier et celui du Louvre, entre *le Vaisseau tirant le canon* en versions parisienne, montpelliéraine et toulonnaise, qui accusent toutes les trois la verve de Puget même. Quant à la part de l'école et des imitateurs du maître, citons à titre d'exemple les croquis inédits du Musée Paul-Arbaud, dont je voudrais publier ici un *écusson* (fig. 5) qui, avec ses génies, rappelle les *putti* de l'autel de Saint-Sir à Gênes<sup>37</sup>.

En ce qui concerne *la sculpture*, limitons-nous d'abord à quelques ouvrages qui ont revu le jour depuis peu de temps.

---

35. Voir U.M. and Dorothy BREWINGTON, *Marine Paintings and Drawings in the Peabody Museum* (Salem/Massach., 1968), n° 1.113 avec reproduction en petit format.

36. Voir HERDING, *Pierre Puget*, p. 34, notes 155 sv., repr. 4, 18. M. Chaikin a eu l'amabilité de me permettre de publier tous les dessins de ce groupe, ce que je ferai prochainement.

37. Exécuté par Puget entre 1663 et 1670 ; cf. HERDING, *Pierre Puget*, repr. 154, 164.

Signés et datés de 1653, deux panneaux en bois<sup>38</sup> permettent aujourd'hui de se faire une idée plus claire des débuts de Puget sculpteur, vu que les autres œuvres initiales, les fonts baptismaux de l'ancienne cathédrale de Marseille, et la fontaine toulonnaise de 1649, n'ont pas survécu. Les deux bas-reliefs, représentant la *naissance du Christ* et *l'adoration des Mages* ont dû faire partie d'une frise d'autel sans doute plus étendue. Taillés durant les années où Puget allait exécuter les tableaux de *la Visitation* et de *l'Annonciation* pour la chapelle des Jésuites d'Aix, ces bas-reliefs en tilleul témoignent de la deuxième commande aixoise jusqu'ici connue. Pour ce qui est du style, Puget fait preuve d'une excellente habileté de tailleur de bois, métier qu'il aurait déjà exercé à Florence pendant les années quarante, mais n'a pas encore atteint un raffinement de composition qui dépasserait l'artisan. On peut citer Pietro da Cortona, l'Algarde et Duquesnoy comme sources d'inspiration, mais à titre de documentation plutôt que pour exprimer une étroite affinité artistique. — Passons à *l'Hercule au repos* de Berlin, terre-cuite découverte en 1968<sup>39</sup>. Très voisin des maquettes et de la statue de *l'Hercule Gaulois*, d'une part (voir la tête du lion), très proche du colosse de Rouen, d'autre part, ce héros aux bras croisés — geste qui est tout à fait contre les normes classiques — est représenté en pleine détente après ses labeurs. Du fait que Puget a travaillé à Vaux-le-Vicomte en 1660 pour y recevoir très probablement la commande d'un *Hercule au repos* pour Fouquet, cette maquette, qui provient du reste d'une ancienne collection française, se situe presque automatiquement en cette année. A cette époque-là, il était question à Vaux d'ériger au fond du parc une immense statue d'Hercule en bronze, faisant allégoriquement allusion à la force de Fouquet. Or, la maquette représente non seulement le sujet demandé à une date conforme à la commande, mais encore était-elle couverte d'une couche de couleur bronze ancienne, soigneusement appliquée. L'ensemble de ces raisons me fait soutenir l'hypothèse que cette statuette était la contribution de Puget

38. *Ib.*, repr. 8-11. M. Jean Boyer (qui met en doute l'authenticité des inscriptions de ces panneaux) a été aussi aimable que de me communiquer qu'on vient de retrouver un autre petit morceau de bois, qui ferait le supplément d'un des deux panneaux.

39. Voir SCHLEGEL, *Eine Herkules-Statuette* etc. (note 2) et HERDING, *Le prestige*, etc. (note 2) avec repr..

pour le concours de cette statue. Celle-ci, en fin de compte, ne fut réalisée qu'en copie d'après le colosse Farnèse : l'avènement du style classique avait fait échouer le projet baroque de Puget. Reconnaissons toutefois que sa tentative, elle aussi, est influencée par l'équipe de Lebrun. Si elle ne contredit pas le réalisme des *Atlantes* de Toulon, elle est tout de même dûment calme et d'un très beau fini.

Cette influence de l'Île-de-France se prononce davantage encore dans un bronze du Musée de Karlsruhe, attribué récemment à Puget<sup>40</sup>. Ce groupe, qui représente *Hercule enlevant Cerbère* (fig. 6), rappelle non seulement les deux estampes des travaux d'Hercule, au Musée de Marseille, mais aussi les camaïeux de Lebrun, du même sujet, dans l'antichambre ouest de Vaux. Au point de vue technique, ce bronze accuse toutes les maladresses qui caractérisent aussi les premiers essais de fonte à l'arsenal de Toulon. Il paraît donc probable que ce groupe ait été conçu après le retour de Puget à Toulon, en octobre 1660. Le prix de ce petit morceau est tout dans la vigueur d'expression. Dans le traitement de la peau du torse d'Hercule, on retrouve du reste la même sensibilité qui distinguera plus tard la surface du *Milon*.

Suit la période italienne. Les premières années, Puget voyage beaucoup ; il était à Rome, ainsi que le démontrent la gravure de *David devant l'ange du Seigneur*, un dessin pour la reine Christine de Suède, et une *Tête d'après l'antique*<sup>41</sup>. Mais surtout, il séjourne à Gênes. Pour y parvenir, il a dû passer plusieurs fois par Bologne, ville qui conserve non seulement un fort beau *Christ*, étroitement lié aux œuvres du maître, mais aussi deux ivoires sur des sujets de l'Ancien Testament<sup>42</sup>. Attribués à Puget avec raison, mais datés trop tôt par M<sup>re</sup> Bigiavi, ces bas-reliefs sont d'une exquise force de sculpteur

40. Voir SCHLEGEL, *Una scoperta* etc. (note 2), et HERDING, *Pierre Puget*, pp. 45 sv. 149 et repr. 38-42.

41. Celle-ci a été découverte par M. Walton ; voir *P. Puget in Rome* etc. (note 2). Pour la gravure et le dessin, voir HERDING, *Pierre Puget*, repr. 78 et 79.

42. Pour le *Christ*, voir le catalogue d'exposition : *Mostra di sculture e disegni scenografici del Seicento e del Settecento della Accademia di Belle Arti di Bologna* (Bologne, 1968), tavv. 8, 9. L'un des deux ivoires est reproduit dans *Arts et Livres de Provence* 78, p. 49.

en grand format<sup>43</sup>. On y trouve la connaissance approfondie du Bernin et de Pietro da Cortona, comme aussi celle de Reni et de Rubens, mais surtout la connexion de ces influences — élément hors des possibilités du baroque romain. D'autre part, il y a un souci du détail bien français, et, ce qui compte le plus, de nombreuses affinités avec d'autres œuvres de Puget ; dans la *Rébecca*, un personnage assis nous renvoie à l'*Hercule Gaulois* ; dans son pendant, la *Judith*, l'ange majeur prélude à celui de l'*Assomption* de Berlin.

Passons à celle-ci. Signé "Petrus Puget fecit Gallicus"<sup>44</sup> — preuve supplémentaire de son exécution à l'étranger —, ce marbre est le premier des trois grands bas-reliefs que nous connaissons de notre sculpteur. Travaillé avec beaucoup de raffinement, ce morceau fragile était destiné probablement à la chapelle du Palazzo ducal à Mantoue et exécuté certainement dans l'atelier de Puget à Gênes. La délicatesse, la suavité très osée de cette œuvre en font l'un des témoins les plus précieux pour la connaissance du sentiment religieux de Puget et de ses commanditaires. Il faut constater que la douceur d'expression va au-delà de tout ce que le Bernin s'est jamais permis. Cette extrême préoccupation pour les sentiments de l'âme est l'élément que ce bas-relief a en commun — aussi bizarre puisse-t-il paraître — avec des ouvrages comme le *Milon* et le *Diogène*. Vues ainsi, la force et la grâce ne sont pas des qualités opposées, mais complémentaires ; ce qui fait la différence de style parmi les sculpteurs baroques, ce n'est pas le contraste entre la suavité et la véhémence, mais la mesure dans laquelle ils appliquent les divers moyens d'expression. C'est par la mesure que Puget allait dépasser et les intentions de la Cour et celles des Italiens.

Qu'est-ce qui résulte de ces observations pour l'état de la recherche sur Puget sculpteur ? Premièrement, certaines dates devront être modifiées, depuis que son œuvre sculpté a si considérablement augmenté. Je compte

---

43. Ce que M. Theuerkauff, éminent spécialiste de cette question, a bien voulu me confirmer encore. Pour l'article de M<sup>me</sup> BIGIARI, cf. note 2.

44. Voir HERDING, *Ein wiedergefundenes Hauptwerk*, etc. (note 2). Ce sont des fouilles d'archives et des recherches topographiques, à partir d'une mention bibliographique, qui m'ont permis, il y a plus de cinq ans, de retrouver ce morceau dans une usine.

de sa main (y compris les ouvrages faits en collaboration avec Veyrier ou Solaro) vingt-cinq morceaux encore existants en marbre, deux en bois, quatre en grès, cinq en bronze (sans compter les bronzes faits d'après les statues), deux en ivoire, et seize en terre-cuite. J'ai dressé cette liste à la façon de Lagrange, c'est-à-dire selon les matériaux employés, puisque c'est ainsi que s'éclaireront de nouveaux aspects : Puget bronziste, par exemple, et les fonderies de Gênes et de Toulon seraient encore à étudier. Aussi aimerait-on savoir si les anges qui font angle à l'autel de Saint-Sir sont vraiment du maître lui-même, comme l'a prétendu M. Vitzthum<sup>45</sup>. Toujours est-il que les bronzes retrouvés jusqu'à présent ne peuvent être les seuls vestiges de cette activité de Puget, étant donné que celui-ci demanda expressément à Colbert de travailler en cette matière<sup>46</sup>. Les ivoires, eux aussi, demandent un effort de recherche qui serait à effectuer surtout dans les collections florentines, romaines et génoises. On sait bien que Puget s'est introduit à la cour du Grand-duc par son habileté de tailleur en matière fine : on ne peut croire qu'il s'y est limité à deux spécimens. En marbre, j'attends qu'on retrouve encore des bustes de Puget, en connexion, peut-être, avec quelque tombeau. Je suis porté à cette suggestion non seulement par les trouvailles de MM. Souchal et Walton<sup>47</sup>, mais aussi par le fait que le buste d'Arnoul existait encore pendant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et que deux autres bustes attribués à Puget furent mis en vente, vers 1955, chez un antiquaire lyonnais. A part cela, je viens de retrouver un document où Puget lui-même parle d'un *buste de Giulio Brignole*, portrait qu'il se proposait de faire en 1671<sup>48</sup>. Si ce buste a été exécuté, on devrait le retrouver un jour à Gênes, comme on y a retrouvé, ces dernières années, celui du *roi David*

45. M. Vitzthum a même fait reproduire ce détail sur le devant de son essai sur Puget, dans la série : "I maestri della scultura" n° 80 (Milan, 1966).

46. Condition n° 8 de la lettre de Puget à d'Inville, en date du 18 janvier 1667.

47. Voir François SOUCHAL, "Œuvres retrouvées de Puget et de Saly", dans *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, (1966), p. 127 svv. — A la découverte de M. Souchal, on peut joindre aujourd'hui celle de M. Malbos, qui vient de retrouver, dans les réserves du Musée Granet, une terre-cuite grandeur nature relative à un de ces bustes. — Quant à la tête retrouvée par M. Walton, cf. notes 2 et 41.

48. Ce document, conservé dans les Arch. dép. du Var, est d'une grande portée, et cela à plusieurs égards. Je vais le publier prochainement avec d'autres pièces retrouvées, mais tiens à communiquer ici les points principaux :

1) Puget choisit comme son procureur à Gênes le "très excellent peintre" Jean-Baptiste Carlone. Ceci vient confirmer la notice de BOUGEREL qui, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence* (Paris, 1752), p. 20, parle de

(aujourd'hui à Londres)<sup>49</sup>. On aura alors une conception de Puget portraitiste bien meilleure qu'à présent, où l'on en juge d'après la mauvaise attribution du buste Deydó, à New York.

Deuxièmement, il résulte de cet état de la recherche qu'il faudra davantage encore tenir compte de la multiplicité des œuvres perdues. Nous savons par exemple que Bernini a parfois modelé plus de vingt-deux maquettes pour préparer une seule statue<sup>50</sup>. Pour son *Alessandro Sauli*, Puget a pu en faire autant, en sorte qu'il ne convient pas, à mon avis, de trop strictement juger des procédés de travail de Puget par les restes minimes qui par hasard ont survécu. Il faudra plutôt retourner à nouveau à la recherche des documents, ainsi les cinquante-deux pièces inédites aux Archives départementales du Var qui pourront nous renseigner davantage sur ce point (voir note 48).

La meilleure documentation, cependant, n'empêchera pas que telle ou telle attribution sera toujours discutée. Aussi me semble-t-il plus important encore de s'accorder sur certains points de vue de base, concernant les œuvres principales. Ce serait là le troisième et dernier devoir de la recherche.

---

relations étroites entre Puget et Carlone. Jusqu'à présent, les chercheurs avaient mis en doute ce passage de Bougerel.

2) A ce procureur Puget confie trois commandes. Invité par une lettre d'Emanuele Brignole, le fameux fondateur de l'Albergo dei Poveri, il va lui faire le buste en marbre de Don Antonio Giulio Brignole, son père (?), et cela pour mille écus (=3.000 L.), somme considérable. Jusqu'ici, on ignorait complètement ce projet.

3) Un autre contrat sera conclu avec Brignole au sujet d'un maître-autel à ériger dans la chapelle de l'Albergo, en marbre blanc et jaspré, selon le modèle de celui de Saint-Cyr, "fait par led. S<sup>r</sup> Puget". L'information sur ce projet, également inconnu à la recherche, est non seulement précieuse à l'égard de l'Albergo, mais aussi à l'égard de l'autel de Saint-Cyr; jusqu'à présent, bien des chercheurs se sont demandés si Puget avait vraiment fait cet autel tout entier.

4) En vue de ce même contrat, Puget évoque non seulement la *Conception* (ou *Assomption*), qu'il avait sculptée pour l'Albergo, mais aussi plusieurs statues de "Saints Evêques" (sans doute les quatre premiers évêques de Gênes: Valentino, Felice, Siro, Romolo), qu'il aurait également faits pour cette même chapelle. Nouvelle surprise étant donné qu'aucun historien ne parle de ces statues.

5) Le troisième contrat dont Puget charge Carlone, regarde les Lomellini (commanditaires de la Conception à l'oratoire de San Filippo Neri), pour lesquels il s'engage de faire le modèle en bois de l'église de l'Annonciade. Ce modèle est perdu; LAGRANGE, *op. cit.* (note 6), p. 70 sv. et cat. n° 150, est le dernier à l'avoir examiné. Une fois de plus, les découvertes de nos jours rendent hommage au caractère sérieux de ce chercheur.

En somme, ce document ajoute des informations précieuses à notre connaissance de l'activité de Puget et suggère qu'il y a encore à Gênes des sculptures à retrouver.

49. Au Victoria and Albert Museum. Voir HERDING, *Pierre Puget*, repr. 100, 102 et 103.  
50. Ainsi pour sa statue de *Saint Longin* à Saint-Pierre-de-Rome. Cf. J. v. SANDRART, *Teutsche Academie der edeln Bau - etc. Kunst*, (Nuremberg, 1675-79), éd. A.R. PELTZER (Munich, 1925), p. 286.

A ce propos, je vais terminer en évoquant trois ouvrages incontestablement de Puget, mais souvent discutés, à savoir l'*Hercule Gaulois*, le *Persée* et le *Diogène*, morceaux dont l'iconographie est des plus controversées, bien qu'ils se rapportent tous les trois à Louis XIV.

Pour ce qui est de l'*Hercule Gaulois*, M. Reff a avancé, il y a quelques années, une hypothèse toute nouvelle<sup>51</sup>. Selon lui, Bougerel se serait trompé en parlant de trois branches de lys sur le bouclier d'Hercule au lieu des trois branches de lauriers qui sont en bas. De ce prétendu lapsus, M. Reff fait dépendre toute la signification. Car, si les lys de France manquent, il ne s'agit pas d'un Hercule Gaulois, étant donné que ce nom évoque, depuis Henri IV au moins, la force et la sagesse du roi de France. Il est incontestable qu'aujourd'hui on devine plus qu'on ne voit les lys des Bourbons sur ce bouclier. Mais ont-ils toujours manqué ? Et, tout en admettant une erreur aussi curieuse, est-ce que tout dépend de ce seul écrivain, en sorte que tous les autres auteurs n'auraient que répété Bougerel ? A mon avis, ce serait surestimer un peu l'influence de ce religieux aixois à Paris. Mais surtout, la dénomination d'Hercule Gaulois ou Français ne repose pas sur Bougerel. Florent Lecomte et Tournefort, cinquante ans plus tôt, furent les premiers à appliquer cette désignation à la statue de Puget<sup>52</sup>. Certes, l'Hercule tel qu'il était conçu pour Fouquet ne pouvait pas être orné des symboles bourbonniens. Par contre, la statue royale qui fut finalement réalisée vers 1670, pour faire partie de la décoration du Palais du Louvre, ne pouvait guère en être dépourvue. L'autre difficulté dont part M. Reff peut également être résolue. Il faut tenir compte du fait que les dirigeants révolutionnaires se sont servis de la statue pour décorer le jardin du Palais du Directoire. Or, supporter les fleurs de lys des Bourbons sur une sculpture officielle de 1797, aurait été le comble des erreurs. Il fallait les enlever, comme on a enlevé les emblèmes féodaux des statues à Versailles et ailleurs<sup>53</sup>. Rien d'étrange

51. Cf. Théodore REFF, "Puget's Gallic Hercules", dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 39 (1966), p. 250 svv.

52. Cf. Florent LECOMTE, *Cabinet des singularités d'architecture*, etc. (Paris, 1699/1700), vol. 3, p. 237 ; Joseph PITTON DE TOURNEFORT, *Relation d'un voyage*, etc. (Paris, 1717), vol. 1, p. 11.

53. M<sup>me</sup> HOOG, Conservateur au château de Versailles, a bien voulu me communiquer qu'à Versailles, on occupait un sculpteur uniquement à ce travail. L'abbé Grégoire cite plusieurs autres exemples ; cf. *Convention Nationale, Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur le moyen de le réprimer*, par GRÉGOIRE, séance du 14 fructidor, l'an second, etc., p. 11.

donc à ce qu'on ne voie plus de fleurs de lys sur le bouclier d'Hercule. Le problème de fausse dénomination n'existe pas ; la statue du Louvre est bien une allégorie princière. Espérons qu'on trouvera un jour une gravure de la statue du temps qu'elle ornait Sceaux et portait encore son emblème, pour confirmer définitivement cette interprétation.

Quant au *Persée*, ce groupe aussi fait directement allusion à Louis XIV<sup>54</sup>. Car, pareillement à la tradition de l'*Hercule Gaulois*, il en existe une du *Persée François* qui va libérer Andromède, symbole de la France. On trouve cette signification, de manière très explicite, sur les décorations des "entrées" des rois, depuis Henri IV et Louis XIII<sup>55</sup>. Il n'y avait donc rien d'extraordinaire pour les contemporains à voir Louis XIV déguisé en Persée. Ce qui pouvait les frapper davantage, c'est l'effort dont le roi semble ici avoir besoin pour atteindre son but. Comme dans l'*Hercule Gaulois*, et plus tard dans le bas-relief de *Diogène*, l'intention d'allégorie princière se cache — ou presque est contredite — par le vérisme de Puget. On dirait plutôt un ouvrier marin essayant d'amarrer un bateau qu'un personnage mythologique faisant allusion à Louis XIV ! Le sculpteur n'y respecte pas les conditions de la tradition française qui demandait de représenter le roi "à la figure grave et fière", et ne s'approche pas non plus de la conception berninesque où Louis XIV apparaît serein et souriant : la libération pour lui, c'est du travail. C'est par cette nouvelle définition du mythe que son œuvre est révolutionnaire, non pas du fait qu'elle précluserait à l'émancipation de la femme, comme on l'a en effet prétendu<sup>56</sup>. Toujours est-il que Puget n'est nullement classiciste, comme Sir John Pope-Hennessy l'a suggéré à propos du *Persée*<sup>57</sup>. Il fait bien, cependant, allusion au classique, et cela non seulement par le sujet en tant que tel, ou par la seule décoration du

---

54. Pour une plus ample interprétation, cf. HERDING, *Pierre Puget*, p. 107 ; *Ib.*, repr. 205, 215.

55. Voir la gravure en l'honneur d'Henri IV de 1594, et celle à l'arc de triomphe en l'honneur de Louis XIII de 1622, repr. dans HERDING, *Pierre Puget*, pl. 213, 214.

56. Dans un journal d'il y a cinquante ans. Je regrette de n'avoir pas eu le loisir nécessaire pour vérifier la référence.

57. Cf. JOHN POPE-HENNESSY, *High Renaissance and Baroque Sculpture* (Londres, 1963), vol. texte, p. 126.



bouclier qui témoigne d'une connaissance exquise du répertoire antique, mais surtout par une évocation d'Ovide. Comme le poète, il joue sur le sens équivoque du mot "chaîne" et traduit en sculpture le célèbre passage que celui-ci fait dire à Persée : « *O dixit, non istis digna catenis sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes* » (*Metam.*, IV, 678 sv.). Le troisième et dernier plan de signification concerne donc Andromède. On sait que Puget a mis en relation les proportions de cette sculpture avec celles de la Vénus des Médicis. Celle-ci, dit-il, par cette comparaison, se trouve dans un état d'âme semblable : elle est sur le point de prendre conscience, mais se trouve encore en état de rêve ou d'évanouissement. Puget cite donc la statue antique à titre psychologique, point de vue qui faisait alors la raison principale de l'admiration du groupe. C'est en somme un triple lien avec le monde gréco-romain qui fait l'originalité de cette œuvre de Puget.

Dans le *Diogène* enfin<sup>58</sup>, on a trop voulu voir l'identification de notre artiste, mal aimé à la Cour, avec le sort du Cynique, qui, à son tour, a été interprété comme un mendiant malheureux. L'un et l'autre sont faux, et surtout, Puget ne se contente pas de raconter l'anecdote, mais en fait une *adhortatio ad principem*. Pour y parvenir, il lui fallait corriger la tradition. Celle-ci met uniquement en valeur l'humilité, la frugalité et la sagesse du philosophe, comme modèle de modestie. Ce trait est bien exprimé dans l'œuvre de Puget, mais en même temps, son bas-relief devait rendre hommage à Louis XIV. Flatter le monarque et faire du cynique le personnage principal étaient incompatibles. Mais comment garder le sens de l'exemple et arriver à ce que le roi l'emporte sur le cynique ? Cette difficulté ne pouvait être résolue qu'en faisant du roi aussi un personnage modèle : celui de la grâce, de l'affabilité et de la générosité. Cet autre trait risque même de dominer la composition. Contrairement à la tradition, Puget réserve au roi la majeure partie de l'espace et repousse le philosophe dans un coin. Il va même aussi loin que de priver Diogène de son attribut, le chien<sup>59</sup>. En revan-

58. Voir *Arts et Livres de Provence*, n° 78 (1971), pp. 57 et 65 (repr.).

59. Même étymologie grecque que le mot "cynique" : celui qui mène une vie de chien.

che, tous les regards se dirigent vers lui, ceux surtout des deux guerriers grossiers qui se penchent sur le tonneau. Ici encore, Puget joint à l'allégorie princière son réalisme populaire. Il est curieux d'observer à ce titre la manière dont il se sert de modèles classiques. Ces têtes de guerriers sont en effet conçues sur les portraits des empereurs Vitellius et Caracalla, tandis que la tête de Diogène dépend de celle de Laocoon. Puget fait preuve, en plus, d'une connaissance extraordinaire de l'historiographie ancienne : le feu ou la fumée qui s'évade de la maison derrière Diogène fait allusion à la sentence romaine : « Si ta maison s'enflamme, tu l'en feras une autre demain à la façon des cyniques », c'est-à-dire dans un tonneau (Juvénal, *sat.*, XIV, 308). Ce bas-relief était destiné au vestibule de la chapelle de Versailles. Je partage encore davantage cette hypothèse après avoir mesuré dernièrement les dimensions du panneau appliqué aujourd'hui contre ce mur : celles-ci correspondent bien à l'œuvre en question<sup>60</sup>. Avec des circonstances plus favorables, le marbre de Puget aurait pu trouver sa place dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et non seulement pendant une période transitoire du siècle dernier, dans l'entourage du roi. Avant d'entrer dans la chapelle, Louis XIV aurait pris conscience à la fois de ses facultés d'agir envers la population, et de la vanité de l'imperfection de son pouvoir.

Résumons : Le présent état de la recherche est caractérisé par un accroissement considérable d'interprétations iconologiques et d'analyses stylistiques, poussées surtout dans le domaine de la sculpture. Un pareil effort devra être entrepris pour Puget peintre, dessinateur et architecte. La recherche devra aussi retourner aux fouilles d'archives et exploiter à ce titre les nombreux documents nouvellement trouvés par M. Walton et cet auteur. Toutes ces tentatives, à elles seules, n'aboutiront pas, cependant, à une vue d'ensemble définitive ; elles devront être entreprises dans l'intention d'éclaircir le cadre sociologique dans lequel se situe l'ouvrage de Puget.

Klaus HERDING.

---

60. Le bas-relief actuel (*Victoire et Fleuve du Rhin*) mesure environ 340 cm de haut et 308 cm de large ; les dimensions du *Diogène* sont 332 cm de haut et 296 cm de large.

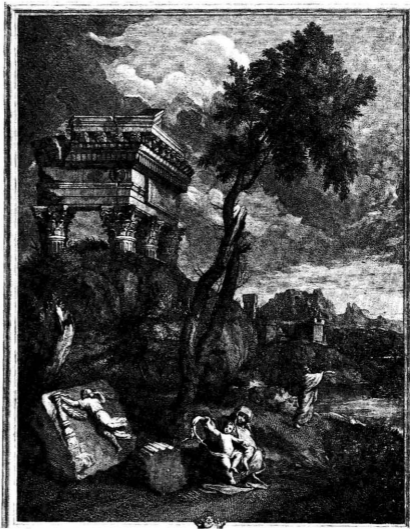
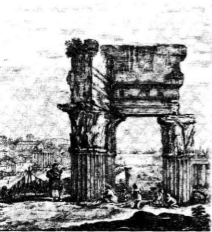
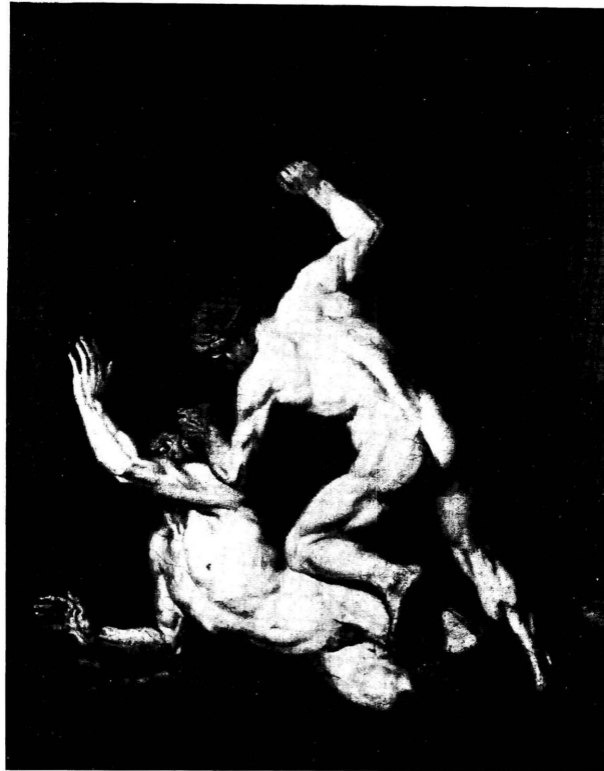


Fig. 1. — Stefano Della Bella, *Le temple de la Concorde au Forum romain*. Paris, Bibliothèque Nationale.  
(Cl. Bibl. Nat.)

Fig. 2. — Jacques Coelemans (d'après Puget), *La Fuite en Egypte*. Paris, Bibliothèque Nationale.  
(Cl. Bibl. Nat.)





3. — Maître napolitain du XVII<sup>e</sup> siècle,  
*cule terrassant Cacus*. Dijon, Musée Magnin.  
(Cl. Musée)

4. — Michel Odieuvre (d'apr. François Puget),  
*Portrait de Paracelse*. Staatliche Museen,  
Kupferstich-cabinett, Berlin Ouest.  
(Cl. Musée)

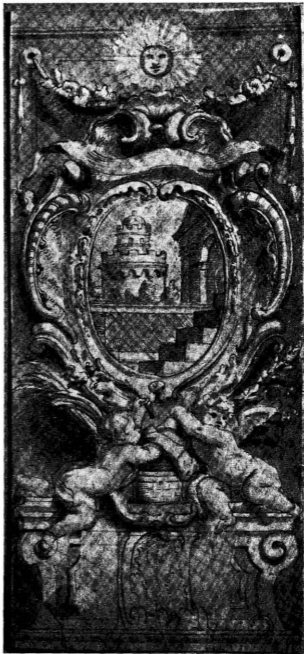


Fig. 5. — Atelier de Puget (?), *Cartouche*.  
Aix-en-Provence, musée Paul Arbaud.



Fig. 6. — Puget, *Hercule enlevant Cerbère*.  
Badisches Landes-Museum Karlsruhe.  
(Cl. Musée)

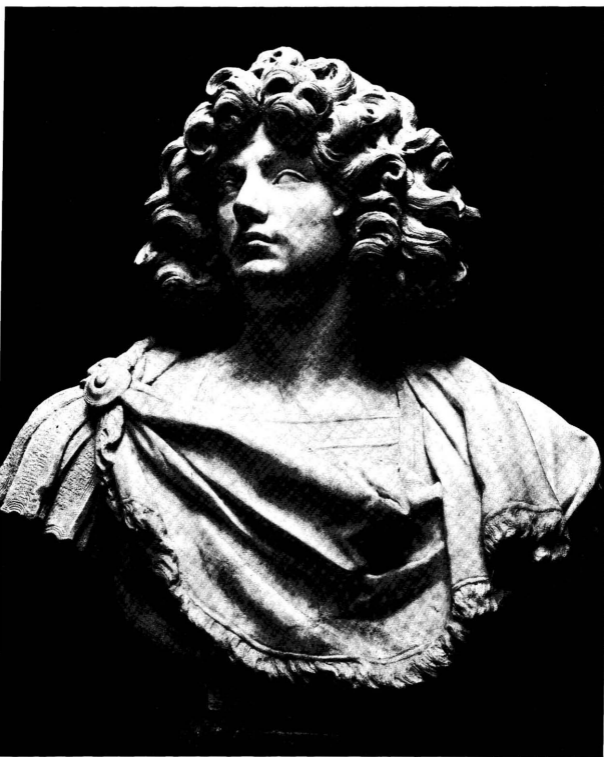


Fig. 7. — Puget (?), *Buste de François Puget (?)*  
Aix-en-Provence, Musée Granet.

(Cl. Giraudon)