

RTP 18m

A M. Salomon Reinach
parrainage et souvenir
de l'auteur
M. Laurent

rip

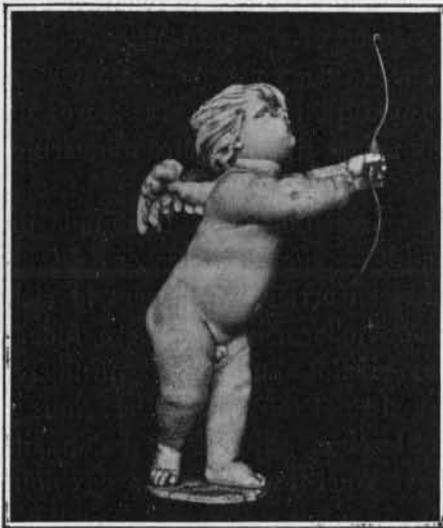
Bibliothèque Maison de l'Orient



130234



QUELQUES OEUVRES INÉDITES DE FRANÇOIS DUQUESNOY



L'AMOUR TIRANT DE L'ARC
STATUETTE EN IVOIRE
PAR FR. DUQUESNOY

(Musée royal du Cinquantenaire, Bruxelles.)

François Duquesnoy, tant célébré encore au XVIII^e siècle sous le nom de Fiamingo, tomba en discrédit quand, en France, le pédantisme de la nouvelle Académie répudia les grâces de l'ancien régime. Il jouit aujourd'hui d'un retour de vogue ; les historiens de l'art mettent en lumière le rôle qu'il joua dans l'évolution de la sculpture au début du XVII^e siècle. C'est une sorte de revanche, en vérité, dont porte témoignage l'article substantiel du dictionnaire de Thieme-Becker¹ où l'excellent archéologue Sobotka, décédé depuis, condensa, en même temps que ses propres découvertes, à peu près tout ce que nous savons de lui. Il reste à faire cependant et pour caractériser son génie et

pour déterminer la qualité de son influence. Ce qui suit est une contribution à ces recherches encore nécessaires.

1. Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, t. X, p. 118-193. Il vient de paraître dans *Rome et Belgique*, publication de l'Institut historique belge de Rome, vol. II, une biographie du Fiamingo par M. Em. Dony dont je n'ai pu prendre encore connaissance que par un compte rendu du *Bulletin philologique et historique* (décembre 1921, p. 74).

* *

Nous étudierons d'abord celui que, de son temps, on appelait « *il fattore d'amori* », surnom dérisoire pour les uns, qui étaient jaloux de son succès, titre élogieux pour les autres, qui admiraient sincèrement ses multiples *putti* et dont la postérité, en définitive, ratifia le jugement. Bellori¹, le biographe de Duquesnoy, a énuméré de ces œuvres celles qui avaient suscité l'applaudissement le plus chaleureux. Elles ne sont pas toutes connues. Il en est une notamment, citée à la fin, *L'Amour tirant de l'arc*, que Sobotka lui-même ne paraît pas avoir identifiée.

L'Amour était nu, dit Bellori — *ignudo dal naturale* — et lançait des flèches. Une de ses jambes était soulevée en arrière, ses regards étaient fixés sur le but, « et tant François s'en réjouissait l'âme, tant prévoyait-il qu'en ce marbre il laisserait la marque ultime de son ciseau qu'il n'en pouvait détacher ni les yeux ni la main, qu'il ne pouvait jamais assez le regarder et le retoucher. » Il fallut bien pourtant s'en séparer. La petite statue, cédée à Tommaso Bocchera, partit pour l'Angleterre. Elle y est peut-être encore mais on ne sait où, au juste. Nous pensons qu'un ivoire du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, en offre une image qui, pour être minuscule, n'en est pas moins intéressante.

Elle a 0^m11 de hauteur². *L'Amour* est représenté, selon l'habitude du maître, comme un enfant d'âge encore tendre — *alle forme tenere de' bambini* — et qui, debout, une jambe fléchie en arrière, tend vers le ciel, avec une naïveté, une conviction également charmantes, un arc menaçant. Simple réduction, sans doute, petit bibelot d'un travail médiocre, mais qui reflète cependant tout l'esprit du maître et tout son métier. Nous y retrouvons, en effet, la tête un peu forte et les bonnes joues qu'il donnait, comme il convient, à des enfants de cet âge. Voici les cheveux soyeux dont une mèche retombe sur le front et caresse le sourcil avec une sorte de fantaisie héroïque, les reins bien râblés, les jambes modelées grassement. Admirez surtout la pose, si fière, si résolue ! Décoche-t-il ses flèches aux oiseaux, aux étoiles ? Ce n'est plus Cupidon, mais Phébus Apollon ; c'est l'un et l'autre à la fois, une aimable création de l'antiquité dont un esprit moderne, avec beaucoup d'adresse, transformait l'esprit et renouvelait la forme.

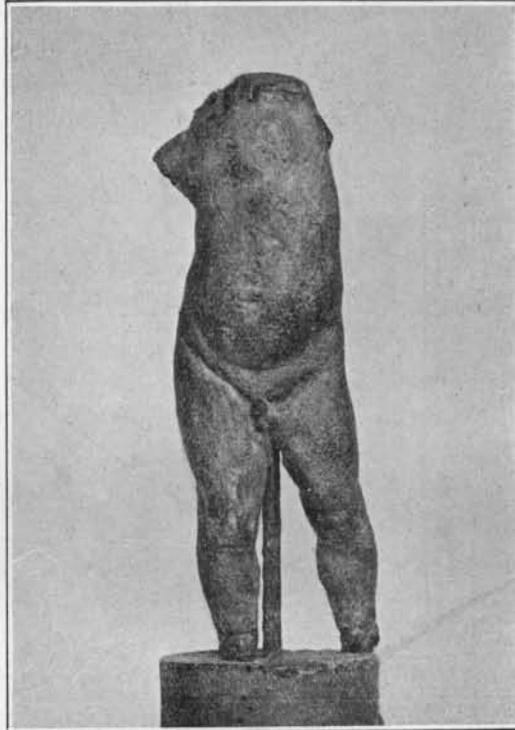
Dans certaines de ses petites œuvres, Duquesnoy se montrait un peu timide à l'égard des modèles antiques. Une statuette en cire du Victoria and Albert

1. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, architetti moderni* (1672), 2^e éd. (1728), p. 159.

2. Publiée une première fois par J. Destrée, *Catalogue des ivoires du Musée du Cinquantenaire*.

Museum¹ (haut. 0^m14) évoque assez exactement les *amoretti* de l'époque hellénistique : petits hercules, athlètes en miniature, plus vigoureux que ne le laissent paraître leur taille et leur chair enfantine, — et Donatello, me semble-t-il, travaillait de cette manière. Mais, d'ordinaire, le Flamand s'émancipe, il donne de la petite enfance une interprétation d'un charme original, due à la seule observation du réel et qui s'oppose également aux conceptions des anciens et à celles de ses prédécesseurs en Italie.

A quoi comparer, par exemple, le délicieux *Enfant tenant un livre*, une terre cuite haute de 0^m09, qui se trouve également au Victoria and Albert Museum ? Beau bébé, dites-vous, bébé magnifique en qui le sang, comme une sève abondante, baigne les nerfs, nourrit les muscles et dont la santé s'atteste par la chair ferme, la peau fine et fraîche, aux plis rosés. Soit. Mais que Bébé a peu cure de ces louanges prosaïques ! Ne voyez-vous pas ce qu'il fait ? La chose obscure, mystérieuse qui aspire longuement les regards de son père, d'où sa mère fait jaillir d'éblouissantes histoires, il a osé la prendre, lui, Bébé, et la chose ne lui a point fait de mal.



STATUETTE EN CIRE PAR FR. DUQUESNOY
(Victoria and Albert Museum, Londres)

N'est-il pas un homme ? D'ailleurs, cette chose — ce livre, comme ils disent — il sait comment on l'ouvre, par où il faut la prendre, à quelle distance il convient de la tenir des yeux... C'est admirable, mais les autres, les grands, comprendront-ils ? Bébé connaît là des minutes sublimes traversées seulement de grandes inquiétudes. Qui ne l'a vu vivre, cet acteur ingénu ?

Les anciens, dans leurs *Amoretti*, composent plus qu'ils n'observent, subordonnent la vie à un type consenti, à un décor usuel. Les artistes de la

1. Je dois la connaissance de cette petite œuvre et de la suivante à M. Eric Maclagan, très sûr connaisseur du Fiamingo, qui veut bien me permettre de les publier et à qui j'exprime ici ma sincère reconnaissance.

Renaissance, un Raphaël, un Corrège, font de ces créatures gracieuses le pur miroir de leur idéal. Duquesnoy, après quelques-uns de ses contemporains, mais mieux que tout autre, découvre en ses petits modèles la beauté encore inobservée ou, du moins, encore inexprimée à ce point de l'âme enfantine et de ses manifestations extérieures. Il rajeunit encore ses personnages, accuse jusqu'à l'extrême le contraste amusant de leur faiblesse physique et de leur ambition démesurée. C'était leur conférer dans l'art un rang, une indépendance, une dignité, dont nulle part, jusque-là, ils n'avaient joui.

* *

L'antiquité, qui rendit à l'Italie le culte des Amours, lui inspira aussi le goût de la pastorale et des Bacchanales. Les scènes de ce genre exécutées par François Duquesnoy étaient célèbres¹. Il faut consulter ici Bellori et Sandrart².

Tous deux citent avec éloges le bas-relief où François avait interprété la scène qui forme le début de la VI^e églogue ; Bellori le décrit soigneusement — et ceci importe, comme on le verra, à la suite de cet article. Or donc, Silène, ivre encore du vin qu'il avait bu la veille, son canthare gisant de-ci, sa couronne de-là, dort profondément à l'entrée d'une grotte. Deux satyriques surviennent et, des pampres dont le joyeux vieillard couronnait sa tête, ils le garrottent, bras et jambes, tandis que la nymphe Églé, la timide Églé, vite accourue, lui barbouille le visage de mûres juteuses. Ainsi fit Duquesnoy, mais non sans ajouter encore quelque agrément à une scène déjà si joviale : de petits satyres piquaient l'âne de Silène pour le forcer à se lever ; deux enfants formaient un groupe, l'un portant une tasse à ses lèvres *per bere*, l'autre lui tenant le bras pour l'en empêcher. « Cette composition », dit Bellori, « devait être exécutée en marbre ; le modèle original se trouve aujourd'hui dans le cabinet fameux du commandeur Cassiano del Pozzo. »

On peut dire que jusqu'aujourd'hui aucun monument ne nous avait restitué un peu fidèlement ce petit chef-d'œuvre de Duquesnoy. Récemment, M. Oldenburg montrait bien le *Sommeil de Silène* sur une plaquette en bronze du Musée de Berlin³, mais, pour ne pas parler d'autres défauts, il y manque le groupe de l'âne et celui des enfants à la tasse. Il est vrai aussi que parmi six beaux ivoires sculptés du Victoria and Albert Museum, tous dérivés

1. Voir les bas-reliefs énumérés par Sobotka et qui se trouvent à Londres, Florence, Munich.

2. *Teutsche Akademie* ; Nuremberg, 1675, in-fol., t. II, p. 348.

3. R. Oldenburg, *Die Plastik im Umkreis von Rubens (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XL (1919), p. 17).*

de bas-reliefs exécutés par Duquesnoy¹, on trouve celui qui nous occupe. Mais la transposition y est bien peu exacte. Le *Sommeil de Silène* fait un tout à lui seul sur une plaque séparée et, de même, le groupe de l'âne. Cela ne put se faire, assurément, qu'à force d'adjonctions, de remaniements et de remplissage. Certains détails — la vigne, la grotte, — indiqués par Bellori, ne s'y retrouvent pas. Et surtout aucune confiance ne pouvait être accordée aux paysages variés qui meublent les fonds dans les six plaques. On y remarque des plans successifs marqués par des arbres, des buissons, des cotéaux, des baraques, le tout formant un bas-relief illusionniste dont le Flamand, certes, n'eut jamais l'idée et que Bellori aurait signalé. C'est donc avec raison que M^{me} Tietze-Conrat², rappelant la plaquette de Berlin et publiant les deux ivoires de Londres, pouvait dire que nous n'avions pas conservé la scène virgilienne interprétée par Duquesnoy.

Elle existe cependant, et cela dans une très belle œuvre que nous avons eu la bonne fortune d'examiner chez son possesseur, le baron Henri Lambert de Rothschild, à Bruxelles³.

C'est un panneau rectangulaire de bronze, en partie doré, mesurant 1^m05 de largeur, 0^m53 de hauteur, 0^m03 d'épaisseur, et dont l'origine se révèle au premier coup d'œil aussi bien que la date : il a la composition riche en cuivre, la patine chaude et brillante des bronzes italiens du xvii^e siècle. Même la dorure est ancienne sans qu'on puisse préciser davantage. Et c'est bien la scène que Bellori a



ENFANT TENANT UN LIVRE
TERRE CUITE, PAR FR. DUQUESNOY
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

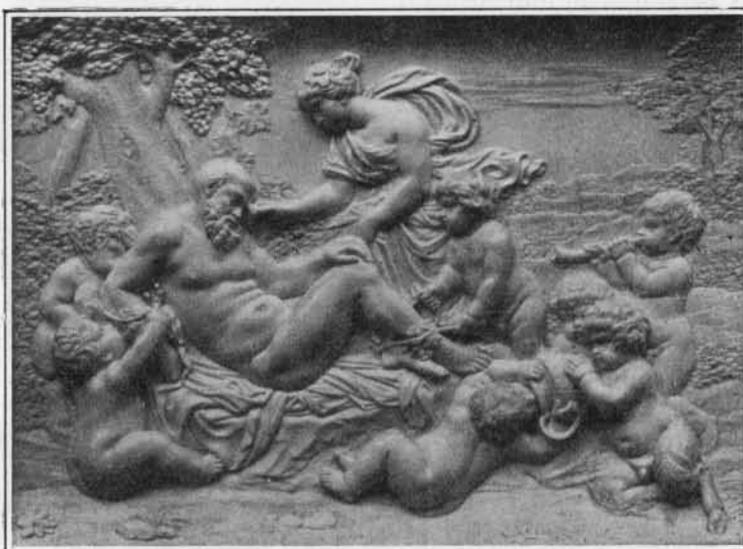
1. Il faut noter parmi eux les *Enfants à la chèvre*, dont une réplique en bronze se trouve dans la collection Dutuit.

2. M^{me} Tietze-Conrat, *Zum Werke des Fiamingo* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XXXI (1920), p. 152).

3. Nous croyons savoir que le bas-relief en question appartient naguère à Jacques Lebaudy et fut vendu après sa mort avec ses collections.

décrite avec les deux scènes de Silène endormi et de l'âne rétif non pas rapprochées, mises bout à bout, mais fondues en un seul ensemble. Tout y est : la grotte, la vigne, les enfants à la tasse ; il y a seulement un personnage de plus : un homme — un satyre sans doute — dans la force de l'âge, vigoureux, bien musclé et qui prête main forte aux *satiretti* dans le groupe de l'âne. Serait-ce un détail ajouté après coup ? Non point, car aucune figure n'est plus nécessaire au groupe que ce robuste sylvain ; elle l'étoffe, elle le consolide au point d'en devenir inséparable, d'où l'on peut conclure que Duquesnoy lui-même lui avait assigné son rôle et sa place.

Tout, du reste, dans le bas-relief, indique le premier jet. Outre la compo-



LE SOMMEIL DE SILÈNE
BAS-RELIEF EN IVOIRE, PAR FR. DUQUESNOY
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

sition pleine et ferme, quelle science dans la structure des charpentes, le modelé des chairs, quelle vigueur et quelle aisance dans le mouvement ! Il n'est pas jusqu'aux plus minimes détails des figures, des accidents du terrain, qui n'y rappellent le travail propre du modelleur, où ne persiste, en quelque sorte, la marque de ses outils et de ses doigts. Nous avons affaire à une fonte, contemporaine, on peut le croire, de l'original en terre cuite conservé autrefois dans le cabinet du commandeur Cassiano del Pozzo.

Après Virgile, Philostrate. Celui-ci, dit Bellori, décrit les *fanciuletti* des Grecs « *nel immagine del ginoco degli Amori* ». Effectivement, l'une des *Imagines* de Philostrate est consacrée à la description d'un tableau fictif ou

réel représentant des Amours se lançant des pommes¹. Plus d'un artiste de la Renaissance l'imita et Titien, notamment, dans sa *Fête de Vénus*, aujourd'hui au Musée du Prado, mais qui se trouvait, au xvii^e siècle, à la villa Ludovisi. Duquesnoy et Poussin, amis inséparables, l'y virent ensemble et la copièrent pareillement. C'est même alors, et dans des travaux ainsi partagés, que Poussin initia le jeune Flamand au grand style².

Mais Philostrate subtilise : « φίλια ταῦτα, ὦ παῖ, καὶ ἀλλήλων ἔμερος » (« Tout cela est signe d'amitié, mon enfant, et désir mutuel, car jouer avec des pommes, qu'est-ce sinon le commencement d'aimer ? »). Qu'on se rappelle ici



LE SOMMEIL DE SILÈNE
BAS-RELIEF EN BRONZE, PAR FR. DUQUESNOY
(Collection du baron Henri Lambert de Rothschild, Bruxelles.)

les amants puérils de Longus et leurs jeux incertains. Le xvi^e siècle subtilisa, tout comme Longus et Philostrate, sur le même sujet gracieux.

Philostrate raconte encore que sur le même tableau se voyaient deux *putti* luttant avec acharnement au milieu d'un cercle de jeunes spectateurs. Et cela aussi était symbole d'amour, et nos Italiens du xvi^e siècle ne s'y trompaient pas, ainsi qu'en témoignent les fameux *Amours lutteurs* d'Annibal Carrache au palais Farnèse³.

Duquesnoy avait donc de quoi tenir quand il composa son bas-relief, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, sous la forme de deux enfants en

1. *Philostratorum et Callistrati opera*; Parisiis, ed. Didot, 1878, p. 343, Ἐρωτες.

2. Passeri, *Vite dei pittori, scultori, architetti*, éd. de 1772, p. 83.

3. Cf. l'étude de H. Tietze dans le *Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, t. XXVI (1909), p. 83 et 89.

bataille. Bellori l'a décrit ; M^{me} Tietze-Conrat¹ a publié le bas-relief qui le représente au palais Spada. Le sculpteur avait suivi le texte de Philostrate en y ajoutant, selon son habitude, quelques traits d'esprit ; celui-ci, par exemple : un troisième enfant, arbitre du combat, brandissait au-dessus de la tête du vainqueur, une couronne de laurier, « *in premio di vittoria immortale* ».

Un des ivoires de Londres reproduit ce groupe, mais affadi aussi bien dans les détails inventés que dans l'exécution. Je l'ai retrouvé dans des médaillons en marbre, de travail très médiocre, mis dans le commerce, l'an dernier, à Bruxelles.

Rien de flamand, comme on le dit souvent, dans de telles compositions. Duquesnoy n'avait d'yeux que pour Rome et l'antique. Et je me demande si, pour les *Amours lutteurs*, il n'utilisa pas tel bas-relief de la galerie Giustiniani. Ce bas-relief, il le connut sûrement, puisqu'il fut gravé entre 1628 et 1631 dans le volume de la *Galleria Giustiniani* dont Sandrart dirigeait l'exécution et auquel lui-même collaborait. Il ne fit que s'en inspirer ou, comme dit Bellori « *ne vario l'invenzione* ». Son imagination avait besoin d'être stimulée, il ne copiait jamais.

*
**

Au fait, ses procédés de composition, nous les découvrons au plus juste dans un groupe en bronze de *Mercure et l'Amour*, œuvre importante, ce me semble, pour l'intelligence de son art.

« François », nous dit Bellori, « fit pour le prince Giustiniani un Mercure haut de trois palmes environ qui se retourne et se plie en arrière, regardant un petit Amour qui lui attache aux pieds des talonnières ; ceci en même temps (*in accompagnamento*) qu'un Hercule antique en métal. Après, il fit comme pendant (*compagno*) au Mercure un Apollon dans la pose et l'attitude de l'Antinoüs du Belvédère. »

Quelques remarques : l'Hercule étant de métal, autant dire de bronze, le Mercure l'était sans doute aussi. Quant à l'Apollon, il procédait de cet *Hermès* du Belvédère qui fut regardé à bon droit comme le plus beau des « Praxitèle » jusqu'au moment où fut retrouvé l'*Hermès* d'Olympie. Duquesnoy, qui choisit pour modèle de sa *Sainte Suzanne l'Uranie* du Capitole, décidément avait du goût. Mais revenons à son œuvre.

Quand fut-elle exécutée ? Nous pouvons répondre en toute assurance : entre 1628 et 1631. C'est Sandrart, en effet, qui mit Duquesnoy en relations avec le marquis Giustiniani, après l'avoir fait entrer à son service en vue du travail

1. *Loc. cit.*

à exécuter pour la publication de la *Galleria*. Or, le graveur de Francfort arriva dans la ville des Papes en 1628, ses deux volumes de la *Galleria* furent publiés en 1631; et qu'y trouve-t-on, gravé par Mellan et seule œuvre moderne au milieu de tous les antiques composant les collections du noble romain? Le groupe de *Mercure et l'Amour* par Duquesnoy.

Grâce à cette gravure, M^{me} Tietze-Conrat¹ restitua sans hésiter au sculpteur bruxellois les deux bronzes de la galerie Liechtenstein, à Vienne: *Mercure et Cupidon*, *Apollon et Cupidon*, pendants dont Bellori nous a dit l'origine. Malheureusement, le premier des deux groupes n'est plus intact: l'*amoretto* a disparu. L'œuvre complète est au Louvre au milieu des objets faisant partie de la collection Schlichting, et l'aimable libéralité de M. Marquet de Vasselot nous permet de la publier ici².

Le groupe a l'aspect ordinaire, brillant et patiné, des bronzes italiens de l'époque. Sa hauteur est de 0^m66 — trois palmes, — et voici l'Amour, le *bambino* naïf, important, espiègle dont la gravure de Mellan avait conservé le souvenir. Une seule différence: dans le bronze



MERCURE ET L'AMOUR
GROUPE EN BRONZE, PAR FR. DUQUESNOY
(Musée du Louvre.)

du Louvre Hermès se penche à gauche; dans la gravure, à droite. C'est

1. Dans le *Kunstgeschichtliches Jahrbuch*, 1917. Cf. Eric Maclagan, *Burlington Magazine*, t. XXXVI (1920), p. 234.

2. Ce bronze n'a pas échappé à l'attention de M. Seymour de Ricci dans son catalogue de l'exposition d'objets d'art organisée à l'Hôtel de Sagan en 1913 (Paris, Eggimann, 1913), mais à lui seul convenait le nom de Duquesnoy. Le petit bronze reproduit pl. XXIX et d'autres pareils sont, en quelque sorte, une contrefaçon du maître.

que la planche de cuivre reproduisait exactement le modèle ; retournée pour l'impression, les côtés se trouvèrent renversés. On ne saurait parler ici d'imitation, de copie plus ou moins fidèle : le bronze du Louvre ne peut être que l'original ou une réplique exécutée à Rome au xvii^e siècle. La fonderie pontificale répandit ainsi plusieurs œuvres de Duquesnoy. Mais quelle est donc l'importance particulière de celle-ci ? C'est qu'elle montre, bien mieux encore que les précédentes, comment le sculpteur en usait avec ses modèles antiques.

Il réinventait le sujet, selon le mot de Bellori. Cela signifie que, respectueux des formes consacrées, il ajoutait du piquant aux figures ; d'une statue qui ne valait que par sa seule beauté, il faisait un personnage préoccupé de jouer son rôle. Le groupe, chez les anciens qu'il prenait pour guides, était monumental, il le rendait anecdotique ; la figure isolée ne gardait son intérêt qu'à la condition de traduire par toutes sortes de recherches un action facilement intelligible, mais encore inconnue, ou bien quelque histoire courante de la mythologie où elle se montrait sous un aspect imprévu. La curiosité était renouvelée par la surprise. Il était bien rare que celle-ci n'entraînât pas une sympathique admiration.

Et, sans doute, le xvi^e siècle n'avait pas ignoré ces adaptations de l'antique, mais il les assaisonnait de pensée, de fermeté, non d'esprit. Il ne se piquait pas de mettre en scène l'image exacte de telle ou telle statue déterminée ; surtout il se fût bien gardé, je crois, de la lancer, cette pauvre statue réveillée de son sommeil séculaire, dans le tourbillon du monde. Il a fallu Bernin pour transformer en un coureur de galantes aventures le Phébus orgueilleux du Belvédère.

Trop d'esprit, c'était l'esprit du temps. Duquesnoy, ici même, en fut victime lorsque, dépouillant l'Hermès hellénique de sa calme grandeur, il le soumit aux caprices d'un *amoretto* qui fait l'important et qu'on finit par trouver bien désagréable à force de se heurter partout à lui sous l'aspect d'un indispensable officieux. Au surplus, il se cache sous ce compagnonnage un trait d'esprit encore, une pointe... En vérité, l'intérêt du groupe est ailleurs, dans un problème essentiellement plastique et qui, toujours résolu, se reproduit à chaque époque sous une forme nouvelle : le problème de l'équilibre en fonction de l'attitude et du geste.

Mercuré, penché en arrière, se recourbe à la façon d'un arc fortement bandé ; le buste se tord dans le même sens que la tête, la même direction que le regard ; un bras, que prolonge le caducée, se découpe finement dans l'espace et fait l'office de balancier. Il y a là de la souplesse, une élégance désinvolte, non sans charme et l'on peut ajouter que la pose, quoique un peu aventureuse, n'était pas condamnable en soi. Rechercher une construction savante, des

rythmes animés, un jeu de lignes harmonisé dans le nombre et la vérité, déplacer le centre de gravité de son axe habituel et le reporter en arrière hors du tronc et des hanches de telle sorte qu'il fût, par rapport à la ligne arquée du corps, une corde tendue et vibrante comme elle, c'était une invention subtile et propre à fortifier la nouvelle esthétique. Les anciens, et Lysippe particulièrement, n'avaient-ils pas procédé ainsi ? N'y avait-il pas déjà, au xvi^e siècle, l'exemple de Jean Bologne ? Malheureusement, la contre-partie du groupe, au côté droit, ne répondait pas à ces qualités par un mérite égal ; elle décrit un porte-à-faux dont les inconvénients sont palliés par un subterfuge qui est aussi du remplissage : l'arbre-support, au sommet duquel vient s'appuyer le bras vertical. Et voici ce que les anciens, certes, n'auraient pas fait : l'Amour s'éloigne à l'excès du visage qu'il regarde, il ne s'y rattache que par un chemin tortueux, barré d'obstacles ; petite masse menue et lointaine, oubliée sur le sol, on dirait que le dieu, gigantesque à son prix, va le haler à sa suite.

Et pourtant Duquesnoy eut raison. La tentative de vouloir renouveler l'antique tout en lui rendant un culte, l'ambition de dévoiler à la statuaire une beauté, une vie originales, cela ne valait-il pas le risque à courir d'une attitude compliquée ou d'un geste disgracieux ? Sollicité par des sujets plus amples, plus généreux, l'artiste sut bien dépouiller l'esprit et trouver l'éloquence, rester pathétique tout en continuant de professer pour les anciens la même obéissance : à ce point qu'il fut salué par ses contemporains comme un chef d'école, qu'ils opposaient au Bernin.

Ce fut la *Sainte Suzanne* de Notre-Dame-de-Lorette, à Rome, muse décente qui répète, comme un écho, la plainte des héroïnes du Tasse, le *Saint André* de la basilique vaticane, nouveau Laocoon qui, dans les supplices mêmes, témoigne de son impérissable amour. Et ici le sculpteur réalisa vraiment son vœu de marier l'antique au moderne, d'incorporer l'héroïsme chrétien aux formes harmonieuses de la Grèce et de Rome. A sa façon, il créait, lui aussi, des Andromagues et des Polyeuctes... Peut-être convenait-il de terminer par l'évocation de ces grandes images une étude consacrée principalement à ses petites œuvres, aux « menutés » qu'il avait inventées en sa jeunesse et qu'il aimait jusqu'à sa mort.