

Caius Marius au fond de l'assiette : une porcelaine napolitaine au Musée Ariana

Autor(en): **Godoy, Mathias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **60 (2012)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Caius Marius au fond de l'assiette

Une porcelaine napolitaine au Musée Ariana

MATHIAS GODOY

POUR REMPLACER LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE CAPODIMONTE QUE SON PÈRE, CHARLES VII DE NAPLES (R. 1735-1759), AVAIT DÉPLACÉE À MADRID, AU BUEN RETIRO, LE ROI FERDINAND IV (R. 1759-1825) CRÉA LA MANUFACTURE ROYALE DE NAPLES (1771-1806) À L'OCCASION DE SON ACCESSION AU TRÔNE D'ESPAGNE EN 1759. CELLE-CI FUT INITIALEMENT INSTALLÉE DANS LES JARDINS DE LA VILLA MARITIME DE PORTICI AVANT D'ÊTRE TRANSFÉRÉE EN VILLE DE NAPLES, AUX ABORDS DU PALAIS ROYAL, DEUX ANS PLUS TARD. APRÈS PLUS DE TRENTE ANS, SON INTENSE PRODUCTION FUT INTERROMPUE À LA SUITE DE L'EXIL DU ROI À PALERME, EN RAISON DE L'HÉGÉMONIE FRANÇAISE ET DE LA CONQUÊTE DE LA CAPITALE.

1 Assiette, *Marius à Minturnes*, Manufacture royale de Naples, 1800-1806. Porcelaine tendre, émaux polychromes, or, diam. 22 cm. Musée Ariana, Genève, inv. C 645; don d'Amélie Piot.

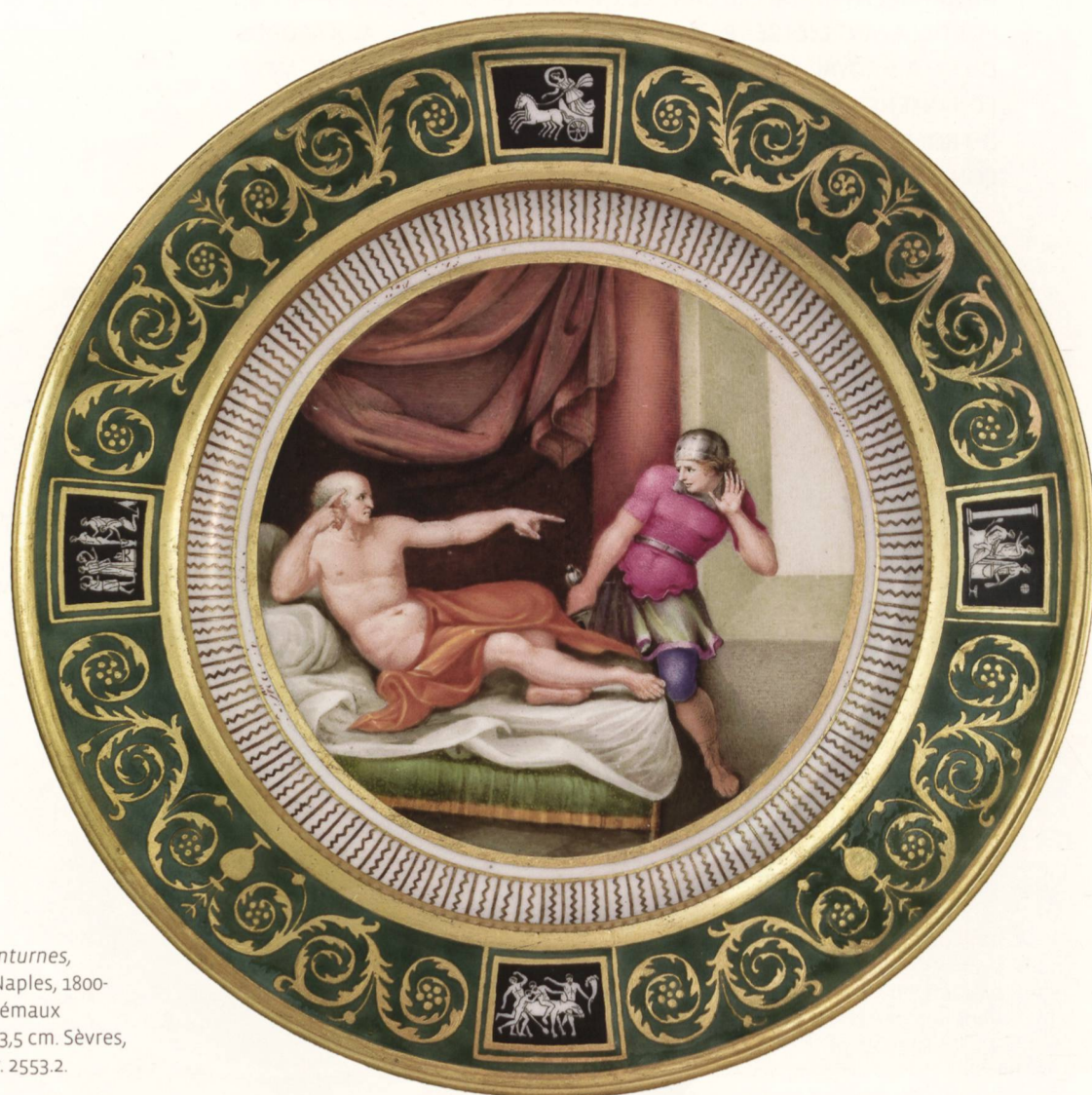


En effet, Joseph Bonaparte, le frère de Napoléon, fut nommé roi de Naples en mars 1806. Une année plus tard, la manufacture fut finalement vendue à la société suisse Giovanni Poulard Prad pour la somme de 30 000 ducats. Après être passée dans plusieurs autres mains, elle ferma définitivement ses portes en 1834¹.

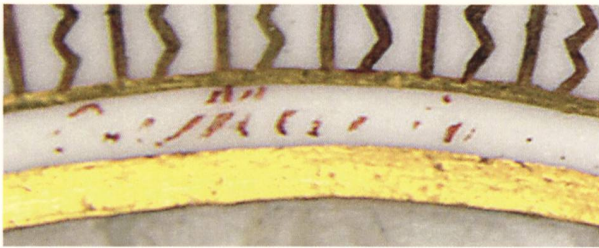
L'Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, renferme dans ses collections plusieurs pièces de cette manufacture prospère, dont une magnifique assiette en porcelaine tendre (fig. 1). Par opposition à la porcelaine « dure », la porcelaine « tendre » se caractérise en principe par son absence de kaolin (découvert tardivement en Europe vers 1700, à Aue, près de Meissen en Allemagne). Composée de fritte, de craie et de marne, elle est plus malaisée à modeler et plus fragile, mais offre, en contrepartie, à cause de sa cuisson à des

températures relativement basses (1200-1300°C), une gamme de couleurs plus riche et nuancée. La porcelaine tendre fut mise au point à Rouen et à Saint-Cloud à la fin du XVII^e siècle, comme substitut à la porcelaine dure orientale. Le secret de production de la porcelaine dure orientale fut découvert en Europe au XVIII^e siècle seulement et il resta jalousement gardé par les artisans de Meissen, en Saxe, de 1708-1710² à 1719, date à laquelle la recette passa à la manufacture de Vienne, avant de se répandre dans toute l'Europe³.

Au XVIII^e siècle, la porcelaine reste un produit de luxe réservé à la noblesse et ce n'est que plus tard, au cours du XIX^e siècle, qu'elle deviendra un objet courant grâce à sa production en masse. À cet égard, l'assiette mentionnée fait sans doute partie d'un service luxueux destiné à la famille royale soit pour elle-même, soit pour l'offrir. Elle mesure



2 Assiette, *Marius à Minturnes*, Manufacture royale de Naples, 1800-1806. Porcelaine tendre, émaux polychromes, or, diam. 23,5 cm. Sèvres, Cité de la céramique, inv. 2553.2.



3 Détail de la fig. 2.

4 Détail de la fig. 2.

22 cm de diamètre et 3 cm de hauteur, et comporte en creux sur la base un «N» couronné, la marque de la manufacture royale de Naples. Cette assiette peut être datée avec assez de précision aux environs de 1800-1806, non seulement stylistiquement mais aussi grâce au type de marque utilisé, lequel apparaît à la fin des années 1780⁴.

L'assiette comporte sur le marli un premier bandeau en émail polychrome, décoré de rinceaux qui se détachent par leur brillance sur un fond mat. Cette première bande ornementale est bordée de deux filets dorés, dont celui de l'extérieur montre des signes évidents d'usure. La gorge de l'assiette porte un décor d'écaillés en or, qui est séparé de la scène centrale par trois autres filets. Celui du milieu laisse apparent la couleur de la porcelaine tandis que les deux autres, qui l'encadrent, sont dorés. Le fond de l'assiette présente une scène à deux personnages qui se déroule dans une chambre dallée donnant sur une entrée flanquée d'une colonne. À celle-ci est suspendu un grand rideau de couleur rouge-pourpre, servant de fond au lit. Le premier personnage, un homme d'âge mûr, les cheveux grisonnants et montrant des signes de calvitie, est allongé, les jambes croisées, sur un lit à la romaine. Accoudé à un traversin et la main correspondante en appui sur la tempe, il tend le bras gauche, l'index pointé en direction d'un personnage plus jeune, casqué d'une cervelière, qui se trouve à l'extrémité de la couche. Il porte une tunique sans manches et un pantalon collant qui s'arrête aux genoux. Par-dessus la tunique, il a passé une cuirasse musculaire à la romaine à manches courtes, festonnée au bord inférieur et pourvue d'une ceinture⁵. Ses pieds sont chaussés de sandales. Interpellé par l'attitude accusatrice de son aîné, le jeune homme esquisse un geste éloquent de la main gauche ainsi qu'un mouvement de retrait traduit par l'onde des plis au bas de la tunique. En outre, il serre dans sa main droite une épée, dont la lame se trouve cachée par le lit.

Il existe une autre version de cette assiette, conservée à la Cité de la céramique à Sèvres (fig. 2), qui comporte la même scène centrale mais se distingue, d'une part, par les différents motifs décoratifs qui l'encerclent et, d'autre part, par l'inscription écrite en rouge qui se trouve entre les deux filets dorés bordant la scène historiée. Le bandeau extérieur est dans ce cas enrichi de quatre scènes disposées aux points cardinaux. Au nord, sur un char, Niké, la déesse grecque de la Victoire, ou une autre divinité aérienne comme Séléné ou Nyx, au sud, le cortège de Silène, à l'est, trois femmes dans un sanctuaire évoqué par un autel et une colonne, et, à l'ouest, une scène d'offrande à une divinité. L'inscription, qui sert de légende à l'image et court sur près de la moitié du pourtour du filet, est presque entièrement effacée⁶. On y lit toutefois distinctement deux mots : «*Mario*» (situé approximativement à la hauteur du traversin, fig. 3) et «*Minturno*» (au niveau de l'embrasement de la porte, fig. 4).

Une tranche d'histoire romaine

Lors de la publication de l'assiette de Sèvres, en 1983, le sujet non identifié fut considéré simplement comme antique, sans doute en raison de la nudité du personnage allongé et de la figure de l'homme armé à la romaine⁷. La scène narrative des assiettes de l'Ariana et de Sèvres fait en réalité référence à un épisode qui eut lieu en 89 av. J.-C., à Minturnes, en Campanie (Italie). Il s'agit du moment fatidique où un soldat ayant pour mission de tuer Caius Marius (157-86 av. J.-C.), qui s'était réfugié à Minturnes après avoir été proscrit par Sylla, ne peut se résoudre à exécuter le célèbre général romain. Voici le récit qu'en fait Plutarque (env. 46 – env. 125 apr. J.-C.) dans la *Vie de Marius* (39, 1-7)⁸:

« Les magistrats et conseillers de Minturnes décidèrent après délibération qu'il fallait tuer Marius sans retard. Aucun citoyen n'osant se charger de cette besogne, un cavalier, d'origine soit gauloise, soit cimbre (les historiens sont partagés sur ce point)⁹ prit une épée et entra chez Marius. Comme la partie de la chambre où celui-ci était couché se trouvait mal éclairée et restait dans l'ombre, le soldat, dit-on, crut voir les yeux de Marius lancer des flammes, et il lui sembla entendre dans l'obscurité une voix forte qui clamait : « C'est donc toi l'homme qui ose tuer C. Marius ? » Le barbare sortit aussitôt et s'enfuit ; il jeta son épée à terre et franchit la porte de la maison en criant ces seuls mots : « Je ne peux tuer C. Marius ». Tout le monde alors fut saisi de stupeur, puis de pitié. On se repentait et l'on se reprochait d'avoir pris cette décision injuste et ingrate envers le sauveur de l'Italie [...]. Ayant fait ces réflexions, ils coururent chez lui en masse, l'entourèrent et le conduisirent au bord de la mer ».

Les textes antiques divergent non seulement sur l'identité du soldat, comme le fait remarquer Plutarque, mais également sur le lieu où se trouvait Marius, dans la ville de Minturnes, au moment des faits. D'après trois sources, Velleius Paterculus, Lucain et l'auteur du *De viris illustribus*, une fois découvert, Marius fut enfermé dans une prison alors que d'après Plutarque et Valère Maxime, il fut conduit chez une certaine Fannia et confié à sa garde. Appien, quant à lui, parle d'une maison obscure dans laquelle Marius se reposait et Granius Licinianus, simplement d'une chambre¹⁰. Considérant l'ampleur et le mobilier de la pièce où se trouve Marius dans la scène figurant sur les deux assiettes, l'hypothèse d'une prison romaine est à écarter. On peut par conséquent faire dériver la scène des assiettes du texte de Plutarque, vraisemblablement le seul auteur ancien avec Appien – dont le texte est moins répandu aux XVIII^e et XIX^e siècles –, à ne pas situer le lieu de la tentative d'assassinat de Marius en prison et à mentionner le fait qu'il était couché. Toutefois, sur les assiettes, la chambre n'est pas baignée dans l'obscurité conformément au texte des deux auteurs mentionnés. Ceci est sans doute un choix de l'artiste, afin d'assurer la bonne lisibilité de sa composition. De plus, le soldat n'a pas encore lâché l'épée avant de s'enfuir, ébranlé par le regard foudroyant et la prestigieuse renommée du vieux général, cette année-là consul pour la sixième fois.

Mais pourquoi un peintre sur porcelaine travaillant à Naples a-t-il choisi cet épisode singulier de l'histoire romaine ? Ce sujet, déjà connu à la Renaissance et représenté vers 1560 dans une gravure de Giorgio Ghisi (vers 1520-1582)¹¹ d'après Polidoro da Caravaggio (vers 1499-1543), se retrouve aussi dans des ouvrages du XVII^e siècle¹². Bien que peu de représentations de ce thème existent avant le XVIII^e siècle, celles-ci atteindront leur apogée entre la fin du XVIII^e siècle

et le début du XIX^e siècle, reflétant le nouveau tournant pris par la peinture d'histoire à cette époque. En effet, cette nouvelle tendance se caractérise par un goût vif pour les scènes tirées de l'histoire gréco-romaine qui sont encore relativement rares avant les années 1760 mais se multiplient de façon considérable dès la fin de la décennie suivante¹³. Le sujet de Marius à Minturnes fut repris par Johann Heinrich Füssli (1741-1825) dans deux dessins, respectivement datés de 1760-1764 et de 1768-1770, et par son élève William Blake (1757-1827), dans l'une des quatre gravures qu'il réalisa pour la seconde édition de *A New and Improved Roman History*, publiée à Londres en 1797. Quatorze ans auparavant, en 1783, il fut déjà traité par Pierre Peyron (1744-1814) suivi par Jean-Michel Moreau (1741-1814) en 1785¹⁴. Ce thème devient plus courant à la suite du tableau de 1786 de Jean-Germain Drouais (1763-1788) (fig. 5), élève favori du grand rénovateur de la peinture d'histoire et chef de file du mouvement « néo-classique », Jacques-Louis David (1748-1825). Son tableau, terminé le 25 août, fut d'abord exposé au Palais Mancini, résidence de l'Académie de France à Rome, où Drouais était pensionnaire¹⁵. Il fut envoyé en octobre à Paris, à la place d'une académie (étude de nu d'après un modèle vivant)¹⁶ ; on pouvait venir l'admirer, à partir de février et semble-t-il jusqu'au 24 mars 1787, chez la mère de l'artiste, à la rue Saint-Nicaise¹⁷. Le tableau connut rapidement un succès retentissant et on sait qu'il « a attiré chez M^{me} sa Mère un concours extraordinaire »¹⁸ et « fit courir toute la cour et la ville. On ne se lassa pas de l'admirer, on fut obligé de mettre des gardes à la porte de sa mère [...] afin qu'il n'y eut pas de désordre »¹⁹.

Afin de mieux comprendre la répercussion du thème de Marius à Minturnes et sa reproduction sur céramique, rappelons que le succès du tableau de Drouais ne se limitait pas au domaine pictural. En effet, l'œuvre inspira une pièce de théâtre contemporaine, intitulée elle aussi *Marius à Minturnes*, écrite par Antoine-Vincent Arnaud (1766-1834) et publiée en 1794, reprenant la trame de la tragédie de *Marius à Cirthe* (1715), œuvre de Gilles de Caux de Montlebert (vers 1682-1733). La tentative d'assassinat de Marius fut d'ailleurs reconstituée sur scène d'après le tableau de l'artiste dont David fournit, semble-t-il, un croquis de sa propre main : « Quand il avait été question de mettre cet ouvrage à la scène, il m'avait donné un croquis fait par lui-même du tableau de Drouais, tableau qu'il regardait comme sorti de son propre atelier, où Drouais s'était formé »²⁰. D'après *l'Esprit des Journaux, françois et étrangers* d'août 1791, cette pièce, jouée 26 fois entre 1791 et 1795 « a eu le plus brillant succès » et « le spectateur, se rappelant le superbe tableau du jeune Drouais, a applaudi cette scène jusqu'à l'enthousiasme »²¹.

Pour revenir au *Marius* de Drouais, on sait qu'il est non seulement tributaire du fameux *Serment des Horaces* de



David mais vraisemblablement aussi d'un croquis du maître. Des *Horaces*, tableau auquel il collabora et exécuta quelques parties en 1784-1785, il s'inspira entre autres pour le motif du bras tendu comme centre géométrique et dramatique de la composition. Quant au croquis datable de 1780-1785, provenant d'un album de son maître et auquel il a sans doute eu accès, Drouais semble emprunter aussi bien le sujet de Marius à Minturnes que divers éléments, tels la position du soldat, l'idée du général assis accoudé sur une table basse ainsi que le motif du casque romain, désignant son statut militaire de général, qui semble se trouver esquissé au sol sous la table. On sait que Drouais demanda conseil à son maître en lui envoyant à Paris, en 1786, pliée en quatre, une ébauche de ses deux figures, accompagnée d'une double représentation

5 Jean-Germain Drouais (Paris 1763 – Rome 1788), *Marius à Minturnes*, 1786. Huile sur toile, 271 x 365 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. 4143.



6 Constantin (Gabriel-Constant) Vaucher (Genève 1768-1814), *Marius à Minturnes*, 1802. Pierre noire et fusain rehaussés à la craie blanche sur papier bleu, 63 x 96 cm. Genève, Collections de la Société des Arts, inv. Vau [2] 9; don de la famille Melly.

de la table antique; étude que lui renvoya David après avoir modifié la draperie du soldat et annoté au-dessus du bras droit de Marius: « ne changer rien / voilà le bon »²².

Se situant vraisemblablement dans le contexte d'une rivalité entre David et Peyron – principal concurrent de David pendant une quinzaine d'années²³ –, il est possible qu'avec son tableau Drouais, qui ne l'appréciait guère, ait voulu « prouver qu'un élève de David l'emportait sans peine sur Peyron »²⁴. En effet, de retour d'un séjour de sept ans à Rome, Peyron avait exposé au Salon de 1783, à Paris, l'avant-veille du jour de clôture, un *Marius à Minturnes* comme morceau d'agrément, cinq ans avant Drouais. En cela, Peyron semble être un des premiers artistes à avoir présenté publiquement ce thème. Contrairement au *Marius* de Drouais, l'œuvre de Peyron, aujourd'hui disparue, mais dont on conserve un dessin préparatoire à la Biblioteca Nacional de Madrid (inv. Dib. 9161), suscita peu de commentaires (d'ailleurs

relativement peu flatteurs), lors de sa présentation à Paris²⁵. Quant au *Marius* de Drouais, loué et diffusé par la gravure²⁶, il donna un nouvel élan à ce thème de l'histoire romaine. Après lui, on compte une dizaine de versions exécutées entre 1786 et 1812 par des artistes tels que Guillaume Guillon Lethière vers 1786-1807, Jean Dubuisson vers 1789, Jean-Baptiste Wicar vers 1790, François-Xavier Fabre et Claude Gautherot en 1796, Antoine-Jean Gros et un artiste anonyme vers 1790-1800, Jacques Gamelin en 1801, Gabriel-Constant Vaucher en 1802 (fig. 6) et, enfin, le signataire P. R. en 1812²⁷. Dans cette énumération, nous avons laissé de côté aussi bien les images secondaires figurant dans les ouvrages illustrés²⁸ que deux scènes avec ce qui semble être l'agresseur de Marius se donnant la mort²⁹. L'œuvre de Drouais réalisée sous les auspices de son maître, semble avoir poussé d'autres élèves à s'intéresser à l'histoire de Marius. Ainsi, parmi les élèves issus de l'atelier de David qui réalisèrent un *Marius* à Minturnes, on peut évoquer outre Wicar, Gautherot, Fabre et Gros, mentionnés ci-dessus, François Gérard et Anne-Louis Girodet qui ont représenté, dans les mêmes années, d'autres épisodes de la vie du général romain, l'un vers 1790 et l'autre vers 1790-1796³⁰. Par ailleurs, divers artistes de l'époque s'inspirèrent du tableau renommé de Drouais pour leurs compositions tirées de l'histoire antique. On y trouve par exemple des réminiscences dans *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* de Girodet (1792) ou encore, plus tardivement, dans le *Coriolan chez Tullus, roi des Volsques* de François Xavier Dupré (1827)³¹. Bien que le sujet de *Marius* à Minturnes suscite moins d'enthousiasme au-delà des années 1810, Augustin Couder (1790-1873), élève de David, le suggéra pour le concours de paysage historique, organisé par l'Académie des Beaux-Arts en 1845. Sa proposition ne fut finalement pas retenue³².

L'art d'imiter

La scène des assiettes de l'Ariana et de Sèvres s'inscrit, comme nous venons de le démontrer, dans le cadre de la remise au goût du jour de ce thème de l'histoire romaine à la fin du XVIII^e siècle. Il n'est d'ailleurs pas improbable que la multiplication des représentations de ce sujet, à la suite de la grande notoriété du tableau de Drouais, ait contribué à la commande de services de table illustrés d'épisodes de l'histoire romaine, dont celui de *Marius* à Minturnes. Le tableau en question, l'artiste sur porcelaine de Naples l'a peut-être vu à Rome, ou éventuellement à Paris, ou, à défaut, il a pu le connaître à travers une gravure.

L'imitation ou la reproduction de peintures sur porcelaine est loin d'être une nouveauté. Cette pratique est en effet assez fréquente et remonte au début du XVI^e siècle

avec les majoliques. Les peintres sur porcelaine se plaisaient entre autres à réinterpréter ou à reproduire fidèlement des peintures et des gravures préexistantes. Tommaso Perez, directeur de la manufacture royale de Naples de 1772 à 1779, se lamentait déjà en 1777 qu'au sein de celle-ci il manquait « *il buon gusto nell'invenzione* » et que « *E' facile e pronto il Napolitano ad imitare, difficile ad inventare* »³³. Toutefois, beaucoup d'artistes travaillant à la manufacture ont reçu une formation de qualité qui leur permettait d'être créatifs. Les plus prometteurs pouvaient bénéficier de l'autorisation et de l'aide financière du souverain pour aller se perfectionner auprès d'artistes locaux de renom ou pour effectuer un séjour d'étude à Rome, lequel pouvait durer de plusieurs mois à plusieurs années³⁴. Il n'est pas exclu qu'un des boursiers ait pu en rapporter un dessin reproduisant le fameux tableau de Drouais, exposé en 1786.

Le *Marius* à Minturnes des assiettes de la manufacture royale de Naples ne permet pas cependant d'établir un lien direct avec les autres représentations connues du sujet. Il est possible que la longue inscription détériorée, réalisée sur celle de Sèvres, qui court sur près de la moitié du pourtour de la scène et qui identifie le sujet iconographique, apportait à l'origine des renseignements complémentaires sur l'œuvre. En effet, ici, le titre semble avoir été étiré en longueur à l'aide de quelques mots explicatifs³⁵, comme le prouve l'emplacement des mots « *Mario* » et « *Minturno* », suivi d'un mot illisible à la fin, et, entre les deux noms, un espace comprenant initialement plusieurs mots dont diverses traces indéchiffrables subsistent.

En outre, relevons que la scène figurée sur les assiettes s'avère être plus fidèle au texte de Plutarque que d'autres représentations connues de ce thème, dans le sens où cet auteur, tout comme Appien, évoque le fait que *Marius* était couché au moment de l'arrivée du soldat. Ceci laisse penser que le peintre sur porcelaine ou à défaut, celui qui a conçu la composition, connaissait probablement le texte ancien d'où était tirée cette scène. Néanmoins, notons que le nombre de représentations connues où *Marius* figure allongé sur un lit correspond quasiment à celui où il est assis sur un siège. Parmi les œuvres citées, on le trouve sur un lit à six reprises : dans le dessin de Füssli datable de 1760-1764, dans le tableau perdu de Peyron de 1783 connu par un dessin préparatoire, dans le dessin de Moreau de 1785, dans le dessin de l'anonyme du Louvre vers 1790-1800, ainsi que dans ceux de Gamelin et de Vaucher de 1801 et 1802 respectivement. À l'exception de Füssli, Blake et Peyron, qui situent la scène dans un lieu sombre et dépouillé, évoquant un cachot, les autres artistes mentionnés illustrent l'action dans une chambre plus confortable et meublée. Enfin, parmi ceux qui représentent *Marius* couché, tous disposent le lit à droite de la composition, mis à

part Vaucher (fig. 6), qui le place à gauche, comme c'est le cas sur les assiettes en question. Par ailleurs, on constate que les attitudes des deux personnages varient d'œuvre en œuvre, sans se rapprocher de celles de Marius et de son agresseur, telles qu'on les voit sur les assiettes.

S'il est vrai que le Marius à Minturnes de l'Ariana et de Sèvres ne dérive directement d'aucune des œuvres précitées, relevons que la composition de Drouais, bien que différente, comporte quelques analogies significatives. Celles-ci se manifestent plus clairement lorsque l'on inverse l'image. Ainsi, toujours sur un fond de draperie, le mi-corps supérieur dénudé de Marius apparaîtrait alors dans une position proche de celle qu'il prend sur les assiettes, avec un bras droit accoudé pointant l'index sur son cou au lieu de le faire sur sa tempe, tandis que son autre bras, devenu celui de gauche, serait tendu en direction du soldat, comme dans les assiettes, à l'exception de la main ouverte qui, exclamative, s'est transformée en accusatrice, avec son index pointé. Quant au soldat, sans vouloir forcer la comparaison, on retrouverait aussi, dans le sens inversé, la position générale de la tête, du buste, des jambes, dont seule une est visible, tandis que les deux bras conservent leurs dispositions d'origine, c'est-à-dire non-inverties, avec des modifications mineures. De plus, la porte d'entrée sans battant se retrouverait, comme dans les assiettes, à l'extrémité droite de l'image. Enfin, le choix d'un rouge-orange pour la couleur de la couverture cachant partiellement la nudité de Marius, pourrait ne pas être fortuit puisqu'on retrouve cette teinte dans la draperie de celui de Drouais. Même si elles ne sont que pure coïncidence, ces analogies méritent d'être considérées. Tenant compte de la grande renommée et de l'influence exercée par le *Marius* de Drouais, il est plausible que la version ayant servi de modèle à la manufacture royale de Naples présente des réminiscences directes ou indirectes du tableau de Drouais. Quoi qu'il en soit, ce rapprochement expliquerait le motif du bras dressé de Marius, centre géométrique et dramatique de la composition.

Les assiettes de l'Ariana et de Sèvres, datables de 1800-1806 environ et ornées de la tentative d'assassinat du consul romain Caius Marius à Minturnes, s'inscrivent parfaitement, comme il a été montré, dans le contexte d'une remise au goût du jour de ce thème de l'histoire romaine à la fin du XVIII^e siècle. En outre, ces assiettes témoignent des échanges féconds entre les différents centres culturels d'Europe ainsi que le goût de la Cour de Naples, et, à travers elle, de sa manufacture, pour les sujets à l'antique. Cette ville royale était alors un important carrefour d'échanges culturels et artistiques. Les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, débutées respectivement en 1738 et 1748, participèrent à ce renouveau du goût pour l'antique, lequel fleurit dès les années 1770, non seulement à Naples mais dans toutes les grandes villes d'Europe, donnant naissance au « néo-classicisme », tendance historique et culturelle qui englobe tous les arts et dont Drouais est une des figures clefs en peinture. Il convient de rappeler qu'en Italie, au XVIII^e siècle, Naples était une destination favorite du *Grand Tour*. Celui-ci était un voyage de formation, social et culturel, effectué sur le continent par des aristocrates, des personnes aisées et des artistes en ayant les moyens. Ce voyage contribua largement à favoriser les échanges culturels et artistiques.

Enfin, la reprise partielle de l'œuvre de Drouais, ou de celle d'un artiste aujourd'hui inconnu, par le peintre sur porcelaine de la manufacture royale de Naples, sur au moins deux services de table, illustre non seulement un goût répandu pour les scènes de l'histoire antique mais témoigne également d'une circulation des œuvres d'art beaucoup plus importante que celle que l'on a parfois tendance à imaginer. Ces deux assiettes s'avèrent être un maillon important dans la chaîne des influences engendrées, dans le domaine des arts appliqués, par le *Marius à Minturnes*, chef-d'œuvre de Drouais, l'élève préféré de David. |

Notes

- 1 Morazzoni 1960, pp. 113-130; Caròla-Perrotti 1978, pp. 3-53; Ambrosio 2007, pp. 55-62.
- 2 Bien que le protocole du 15 janvier 1708 de l'alchimiste Johann-Friedrich Böttger (1682-1719) comporte le principe de base de la fabrication de la porcelaine dure européenne, ce n'est que le 28 mars 1709 dans un mémorial que Böttger déclarera officiellement la découverte au prince-électeur de Saxe, Frédéric-Auguste 1^{er}, dit Auguste le Fort (1670-1733). Celui-ci annoncera la fondation de sa manufacture de porcelaine le 23 janvier 1710. La découverte de la porcelaine dure européenne peut ainsi être datée entre 1708 et 1709. Goder *et al.* 1984, pp. 112-113; Röntger 1984, pp. 27-28.
- 3 Blaettler 1995, pp. 61-71; Meister/Reber 1980, pp. 10-13 et 23-53; Danckert 1980, pp. 170-173 et 360-362.
- 4 Caròla-Perrotti 1978, pl. CCLXV.
- 5 Relevons à propos de la cuirasse moulante à manches endossée par le soldat qu'elle se situe dans la tradition des modèles pseudo-antiques répandus par les peintres de la Renaissance, désireux d'exhiber la nudité héroïque de leurs personnages. Ces cuirasses anatomiques s'inspirent de celles, musculaires, portées par les Grecs et les Romains. Les premières étaient dépourvues d'épaulières et les secondes, lorsqu'elles en avaient, étaient généralement faites de lanières de cuir facilitant le mouvement naturel du bras. Ce mouvement aurait été entravé avec une cuirasse réelle, rigide, en métal ou en cuir bouilli, du type de celle figurant sur les assiettes, car ici, l'épaulière fait corps avec le buste, épouse le pourtour du bras et n'est pas articulée.
- 6 Les inscriptions identifiant le sujet de l'image centrale représentée sont fréquentes sur les pièces produites par la manufacture royale de Naples et cela, dès les années 1780. Sur les assiettes, l'inscription est généralement présente sur la gorge ou sur la base. Certaines inscriptions peuvent courir sur trois lignes comme le montre une assiette du *Servizio Etrusco* de 1787 (Musée archéologique, Naples, inv. 82351).
- 7 Faÿ-Hallé/Mundt 1983, p. 54.
- 8 Plutarque, éd. 1971, pp. 143-144. Cet épisode est aussi raconté par d'autres auteurs anciens, dont Appien (*Bellum Civile*, I, 61, 272-274), Velleius Paterculus (*Historiæ Romanæ*, II, 19, 2-3) et Valère Maxime (*Facta et dicta memorabilia*, I, 5, 5 et II, 10, 6); il est également évoqué, plus brièvement, par Lucain (*De bello civili*, II, 77-88), Tite-Live (*Periochæ*, 77, 6), l'auteur du *De viris illustribus* (*Liber de viris illustribus urbis Romæ*, 67, 5) et Granius Licinianus (*Reliquiæ*, 35, 3-4).
- 9 En effet, Appien, Tite-Live et l'auteur du *De viris illustribus* parlent d'un Gaulois et Valère-Maxime et Velleius Paterculus d'un Cimbre (Lucain vraisemblablement aussi). Voir note précédente.
- 10 Voir note 8.
- 11 Quatre versions de cette gravure sont conservées notamment au Metropolitan Museum of Art de New-York (inv. 17.3.1836, 49.97.467, 51.501.661 et 59.608.36) et deux au British Museum de Londres (inv. V 873 et 1856, 0712.1048). Curieusement, dans la gravure de Ghisi, contrairement aux sources antiques, non pas un mais deux soldats munis d'épée sont représentés, s'avançant pour tuer Marius.
- 12 À titre d'exemple, on pourrait mentionner la gravure n° 56 d'Adriaan Schoonebeek dans le *Pictura loquens; sive heroicarum tabularum Hadriani Schoonebeek, enarratio et explicatio* de Ludolph Smids, publié en 1695 (Smids 1695, p. 223). On y voit Marius, allongé sur un lit à la romaine, s'entretenant avec Fannia alors que deux soldats s'apprêtent à entrer.
- 13 Locquin 1912, pp. 244-258.
- 14 L'hypothèse de Rosenberg et de van de Sandt (1983), reprise par Dagorne (2005), selon laquelle Pierre Peyron (1744-1814) est le premier à avoir traité le sujet de Marius à Minturnes, en 1783, est par conséquent à revoir. Le tableau de Peyron, aujourd'hui perdu, semble toutefois être l'une des premières peintures sur toile connues de ce thème. Rosenberg/Van de Sandt 1983, p. 116; Dagorne 2005, p. 38.
- 15 D'après les *Memorie per le Belle Arti* d'octobre 1788, il semblerait que Drouais en ait réalisé une réplique réduite, tenant compte des critiques entendues à Rome à l'égard de son œuvre : « noi abbiamo veduta una replica in piccolo dello stesso soggetto, nella quale aveva corretto tutto ciò, che ragionevolmente avea udito biasimare in esso ». *Memorie* 1788, p. 230.
- 16 Lettre du 23 août 1786 de Louis-Jean-François Lagrénée (1724-1805) au comte d'Angiviller (1730-1809). *Correspondance* 1906, p. 96.
- 17 *Journal* 1787.1, p. 261; *Journal* 1787.2, p. 330.
- 18 *Journal* 1787.2, p. 330.
- 19 Wildenstein 1973, p. 158 (Autobiographie de David).
- 20 Arnault 1833, pp. 265-266.
- 21 *Esprit* 1791, pp. 337-338.
- 22 Ce dessin est conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. Pl. 1323).
- 23 Van de Sandt 1981, p. 186.
- 24 Rosenberg/Van de Sandt 1983, p. 116, et p. 40 au sujet de son « antipathie » pour Peyron.
- 25 *Ibid.* pp. 37 et 116.
- 26 Le *Marius* de Drouais fut gravé notamment par Johann Heinrich Lips en 1788 (Médiathèque Émile Zola, Montpellier, inv. EST 358), par Louis Darcis pour le Salon de 1796 (Bibliothèque nationale de France, Paris, inv. EF-155-FOL; The British Museum, Londres, inv. 1917.1208.1307), par Charles-Pierre-Joseph Normand en 1803, François Pigeot en 1828 et enfin Louis Léopold Boilly avant 1829 (voir *Journal général* 1829, p. 94). Une autre version, gravée par Pigeot vers 1804-1815 et dessinée par Pierre Victor Olgnon, est conservée au British Museum de Londres (inv. 1856.0308.1224). Ramade 1985, p. 48; Pellicer 2008, p. 169, fig. 5.
- 27 Leurs œuvres respectives sont conservées ou mentionnées, suivant l'ordre du texte, dans : Musée Fabre, Montpellier, inv. 837.1.850; Gabet 1831, p. 230; Palais des Beaux-Arts, Lille, inv. W 2483; collection particulière; signalée au Salon de 1796; ancienne collection Pierre Dubaut en 1963, Martin-Méry 1963, pp. 122-123; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris, inv. RF 29318, recto; Musée des Beaux-Arts, Carcassonne, inv. 893.1.381; Collections de la Société des Arts, Genève, inv. Vau [2] 9; The Metropolitan Museum of Art, New-York, inv. 2007.301.
- 28 À titre d'exemple, mentionnons la gravure n° 136 de Silvestre-David Mirys dans *Figures de l'histoire de la république romaine accompagnées d'un précis historique*, ouvrage daté de l'an VIII. *Figures* 1799/1800, fig. 136.
- 29 Il s'agit probablement de deux Marius à Minturnes, où le soldat se donne la mort, vraisemblablement honteux d'avoir eu l'intention de tuer le célèbre général; cet événement n'est toutefois pas rapporté par les auteurs anciens. L'une des œuvres, conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen (inv. 975.4.173) est d'un artiste anonyme et l'autre, de Jean-Michel Moreau, se trouve au Musée Magnin de Dijon (inv. 1938 DF 724). Cette dernière est désignée dans la littérature comme *Le jeune Marius se donnant la mort après sa défaite sous les murs de Préneste*. Ramade 1985, pp. 54-55; Lacambre *et al.* 1974, p. 155.
- 30 Gérard fit un dessin de *Marius rentrant dans Rome* (Musée du Louvre, Paris, inv. 26715, recto) et Girodet un dessin de *Marius découvert par les soldats de Sylla dans les marais de Minturnes* (Musée Bonnat-Helleu, Bayonne, inv. 2146). Cette dernière œuvre a aussi été attribuée à Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). Voir à ce sujet Ducourau/Sérullaz 1979, p. 63 et Dagorne 2005, p. 45, note 29.
- 31 Ces œuvres sont conservées à Paris, respectivement au Musée d'histoire de la médecine (inv. 89.01.0072) et à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. PRP 68).
- 32 *Procès-verbaux*, éd. 2008, p. 47.
- 33 Morazzoni 1960, p. 115.
- 34 Caròla-Perrotti 1978, pp. 99-122.
- 35 Signalons par exemple que le *Marius à Minturnes* de Peyron, parfois appelé *Marius prisonnier à Minturnes*, a également reçu, à l'époque, le long intitulé de *Marius, dont l'aspect intimide un soldat prêt à l'assassiner*. Bauchaumont 1784, p. 195.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Mathias Godoy, historien de l'art, Rue Gustave-Moynier 1, 1202 Genève, mathias.godoy@bluewin.ch

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier M^{mes} Isabelle Naef, Anne-Claire Schumacher, Angela Caròla-Perrotti, Corinne Borel, Virginie Desrante, Élise Voisin, Marie-Véronique Clin, ainsi que MM. Jacques Chamay et Jean-Luc Vives.

BIBLIOGRAPHIE

Ambrosio 2007. Luisa Ambrosio, «La Reale Fabbrica della porcellana di Napoli», in: Nicola Spinosa, Luisa Ambrosio, Paola Giusti (dir.), *Sovrane fragilità · Le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, cat. expo. Turin, Pinacoteca del Lingotto, 11 mai – 26 août 2007; Milan 2007, pp. 55-103.

Arnault 1833. Antoine-Vincent Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. 1, Paris 1833.

Bauchumont 1784. Louis Petit de Bauchumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur, contenant les Analyses des Pièces de Théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les Relations des Assemblées Littéraires; les Notices des Livres nouveaux, clandestins, prohibés; les Pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers; les Vaudevilles sur la Cour; les Anecdotes et Bons Mots; les Eloges des Savants, des Artistes, des Hommes de Lettres morts, etc.*, t. XXIII, Londres 1784.

Blaettler 1995. Roland Blaettler, *Musée Ariana*, Genève, Genève 1995.

Caròla-Perrotti 1978. Angela Caròla-Perrotti, *La Porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*, Naples 1978.

Correspondance 1906. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des archives nationales*, Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey (éd.), t. 15, 1785-1790, Paris 1906.

Dagorne 2005. Richard Dagorne, «Marius ou le concours permanent», Richard Dagorne (dir.), *Au-delà du Maître · Girodet et l'atelier de David*, cat. expo. Montargis, Musée Girodet, 20 septembre – 31 décembre 2005; Paris 2005, pp. 38-45.

Danckert 1980. Ludwig Danckert, *Le nouveau Danckert · Manuel de la porcelaine européenne*, Fribourg 1980.

Ducourau/Sérullaz 1979. Vincent Ducourau et Arlette Sérullaz, *Dessins français du XIX^e siècle du Musée Bonnat à Bayonne*, cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 2 février – 30 avril 1979; Paris 1979.

Esprit 1791. *L'Esprit des Journaux, français et étrangers, par une société de Gens-de-Lettres*, août 1791, t. VIII, Paris 1791.

Faÿ-Hallé/Mundt 1983. Antoinette Faÿ-Hallé et Barbara Mundt, *La porcelaine européenne au XIX^e siècle*, Fribourg 1983.

Figures 1799/1800. *Figures de l'histoire de la république romaine accompagnées d'un précis historique · Ouvrage exécuté par ordre du gouvernement pour servir à l'instruction publique, d'après les dessins de S. D. Mirys*, 1^{ère} partie, Paris an VIII (1799-1800).

Gabet 1831. Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris 1831.

Goder et al. 1984. Willi Goder et al., *Meissen · La découverte de la porcelaine européenne en Saxe · J.F. Böttger 1709-1736*, Paris 1984.

Journal 1787.1. *Journal de Paris* 60, 1^{er} mars 1787.

Journal 1787.2. *Journal de Paris* 76, 17 mars 1787.

Journal général 1829. *Journal général de la littérature en France ou Indicateur bibliographique et raisonné des Livres nouveaux en tout genre, qui paraissent en France, classés par ordre de matières, avec une notice des Séances académiques et des prix qui y ont été proposés; des notices littéraires et bibliographiques, etc.*, Paris 1829.

Lacambre et al. 1974. Jean Lacambre, Arlette Sérullaz, Jacques Vilain, Nathalie Volle, *Le Néo-classicisme français · Dessins des Musées de*

Province, cat. expo. Paris, Grand Palais, 6 décembre 1974 – 10 février 1975, Copenhague, Musée Thorvaldsen, 19 avril – 2 juin 1975; Paris 1974.

Locquin 1912. Jean Locquin, *La peinture en France de 1747 à 1785 · Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1912.

Martin-Méry 1963. Gilberte Martin-Méry, *Delacroix · Ses maîtres, ses amis, ses élèves*, cat. expo. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 17 mai – 30 septembre 1963; Bordeaux 1963.

Meister/Reber 1980. Peter Wilhelm Meister, Horst Reber, *La porcelaine européenne du XVIII^e siècle*, Fribourg 1980.

Memorie 1788. *Memorie per le Belle Arti*, t. 4, Rome 1788.

Morazzoni 1960. Giuseppe Morazzoni, *Le porcellane italiane*, texte de Saul Levy, vol. 1, Milan 1960.

Pellicer 2008. Laure Pellicer, «Marius à Minturnes», in: Laure Pellicer, Michel Hilaire, *François-Xavier Fabre (1766-1837) de Florence à Montpellier*, cat. expo., Montpellier, Musée Fabre, 14 novembre 2007 – 24 février 2008, Turin, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 mars – 1^{er} juin 2008; Paris 2008, pp. 166-170.

Plutarque, éd. 1971. Plutarque, *Les Vies*, t. VI, trad. Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris 1971.

Procès-verbaux, éd. 2008. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts (1845-1849)*, t. VIII, éd. Sybille Bellamy-Brown, sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, Paris 2008.

Ramade (dir.) et al. 1985. Patrick Ramade (dir.), Régis Michel, Arlette Sérullaz, *Jean-Germain Drouais 1763-1788*, cat. expo., Rennes, Musées des Beaux-Arts, 7 juin – 9 septembre 1985; Rennes 1985.

Röntger 1984. Robert E. Röntger, *The Book of Meissen*, Exton 1984.

Rosenberg/Van de Sandt 1983. Pierre Rosenberg, Udolpho van de Sandt, *Pierre Peyron 1744-1814*, Neuilly-sur-Seine 1983.

Smids 1695. Ludolph Smids, *Pictura loquens; sive heroicarum tabularum Hadriani Schoonebeeck, enarratio et explicatio*, Amsterdam 1695.

Van de Sandt 1981. Udolpho van de Sandt, «Peyron et David à Rome», in: Jean Leymarie et al., *David et Rome*, cat. expo. bilingue français-italien, Rome, villa Médicis, décembre 1981 – février 1982; Rome 1981, pp. 186-193.

Wildenstein 1973. Daniel Wildenstein et Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris 1973.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

Musée Ariana, Genève, A. Lui (fig. 1).

RMN (Sèvres, Cité de la céramique), M. Beck-Coppola (fig. 2); RMN (Paris, Musée du Louvre), R.-G. Ojéda (fig. 5).

M. Godoy (fig. 3, 4).

Société des Arts, Genève, M. Aeschmann (fig. 6).

SUMMARY

Gaius Marius on the plate

A Neapolitan porcelain dish at the Musée Ariana

The scene painted on a plate in the Musée Ariana, depicting the assassination attempt in Minturno on Roman consul Gaius Marius, was identified thanks to a similar plate in Sèvres. These dishes belong to two different sets made at the Naples Royal Porcelain Manufactory around 1800-1806. They bear witness to the popularity of Greco-Roman subjects that were particularly in favour from the 1770s and cherished by the Neoclassical movement. Jean-Germain Drouais, one of the illustrious representatives of this tendency, painted in 1786 the theme of Marius in Minturno to great success. The composition inspired other contemporary artists including, directly or indirectly, a privileged observer of the artistic tendencies at court, the porcelain painter in Naples of the plate in question.