

Skulptur und Platz

Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion

Herausgegeben von
Alessandro Nova und Stephanie Hanke



Italienische Forschungen
des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
Max-Planck-Institut

I Mandorli

Band 20

Herausgegeben von
Alessandro Nova und Gerhard Wolf

Forschungsprojekt »Piazza e monumento«, III



Skulptur und Platz

Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion

Herausgegeben von
Alessandro Nova und Stephanie Hanke

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Lektorat: Frauke Schacht, Deutscher Kunstverlag
Satz: Jens Möbius, Deutscher Kunstverlag
Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag
Druck & Bindung: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Berlin

© 2014 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
ISBN 978-3-422-07172-8

Inhalt

Einleitung

Stephanie Hanke und Alessandro Nova
Skulptur und Platz – eine Einführung 9

Wanderungen

Wolfgang Liebenwein
Marc Aurel, *Area Capitolina* und das Asyl 29

Fernando Loffredo
La *Fontana Pretoria* da Firenze a Palermo
gremio urbis accepta: le origini, il trasporto
e l'innesto urbano 63

Der Stadtbrunnen als Platzmonument

Birgit Laschke-Hubert
Quos ego oder wie der Meeresherr Neptun
die Plätze eroberte 97

Dorothea Diemer
Denkmal und Brunnen in Süddeutschland
um 1600 – eine Skizze 125

Maßstäblichkeit

Christine Göttler
Druoon Antigoon, der unzerstörbare
Koloss: Städtischer Raum, antiquarische
Kultur und Künstlerwissen im Antwerpen
des 16. Jahrhunderts 141

Diane H. Bodart
La statue à l'échelle urbaine 173

Jenseits des Platzes – Stadtraum und Territorium

Johannes Myssok
Große Gesten und souveräne Blicke.
Der Stadtbrunnen und die Neudefinition
des urbanen Raums im italienischen
Cinquecento 207

Stephanie Hanke
Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder
in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit 223

»Far parlare le pietre« – Interaktion zwischen Monument und Publikum

Maddalena Spagnolo
Pasquino al bivio: la statua, la piazza
e il suo pubblico nel Cinquecento 253

Ulrike Müller-Hofstede
Repräsentation und Bildlichkeit auf der
Piazza della Signoria. Aufstellung und
Bedeutungsverdichtung von Michelangelos
Koloss vor dem Palazzo Vecchio 283

Joseph Imorde
Tönende Denkmale –
Nietzsche hört Bernini 303

Bedingte Leere

Salvatore Pisani
Monument wird Mobiliar. Zur Transfor-
mationsgeschichte der Place de la Concorde
in der Julimonarchie 317

Ausblick: Die <i>longue durée</i> von Platz und Monument	Abbildungsnachweise	381
<i>Nicholas Adams</i> Making a Heritage to Defend: Sculpture and Architecture on Gustaf Adolf Square, Gothenburg (1621–1936)	Ortsregister	385
<i>Sharon Hecker</i> »Markets, Bacchanals and Gallows«: Luciano Fabro's <i>Italia all'Asta</i> in Naples' Piazza del Plebiscito	Personenregister	389
		337
		359

Diane H. Bodart

La statue à l'échelle urbaine

1. *Coup de tête*

Fin septembre 2012, un groupe statuaire monumental de bronze, de plus de 5 mètres de haut, figurant le célèbre coup de tête asséné par Zinédine Zidane à Marco Materazzi, lors de la finale France-Italie de la coupe du monde de football à Berlin en 2006, était installé à Paris devant le Centre Pompidou (fig. 1). Intitulée *Coup de tête*, cette œuvre de l'artiste d'origine algérienne Adel Abdessamed, dont une rétrospective s'ouvrait ces jours-là à Beaubourg,¹ fut annoncée par la presse nationale en des termes grandiloquents : le geste contesté de Zidane, cette faute sportive inouïe par laquelle l'illustre joueur, à deux doigts de l'apothéose, avait mis terme à sa carrière et amené son équipe à la défaite, était « glorifié », « immortalisé », « gravé dans le marbre [sic!] », « fondu pour l'éternité dans le bronze ».² *Coup de tête* : l'ambiguïté même de ce titre descriptif – à la fois frappe physique, figure du football et emportement compulsif – n'était pas sans provocation. Les réactions ne se firent pas attendre.

La plus médiatisée fut celle du football amateur : dans une lettre ouverte du 22 octobre, une trentaine de présidents de districts faisaient appel à Zidane afin qu'il demande le retrait de cette statue. Celle-ci était incriminée de véhiculer une image négative de « l'immense » joueur en mettant en scène son « geste le plus regrettable », et par là même d'entacher « l'éthique sportive » et « les valeurs éducatives de notre football ». Les signataires déploraient à ce sujet que l'artiste n'ait pas plutôt choisi de « va-

¹ Philippe-Alain Michaud (dir.), *Adel Abdessamed. Je suis innocent*, cat. expo. (Paris, Centre Pompidou, 2012), Paris 2012. Merci à Philippe-Alain Michaud et à Adel Abdessamed pour les indispensables informations et discussions au sujet de *Coup de tête*.

² Voir par exemple « Le « coup de tête » de Zidane en sculpture géante devant le Centre Pompidou », dans : *Nouvel Observateur*, 26/9/2012 : <http://tempsreel.nouvelobs.com/topnews/20120926.AFP0166/le-coup-de-tete-de-zidane-en-sculpture-geante-devant-le-centre-pompidou.html>;

« Le « coup de tête » de Zidane exposé à Beaubourg », dans : *Le Monde.fr* avec Agence France-Presse (AFP), 26/9/2012 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/26/le-coup-de-tete-de-zidane-expose-a-beaubourg_1766132_3246.html; Gérard Pancrazi, « Statue de Zidane: le « coup de boule » restera un mauvais exemple », dans : *L'Express.fr*, 27/9/2012 : http://www.lexpress.fr/culture/art/statue-de-zidane-le-coup-de-boule-restera-un-mauvais-exemple_1167075.html.



1 Adel Abdessemed, *Coup de tête*. 2012. Bronze. Haut. 5,34 m. Paris, Centre Pompidou, piazza. Septembre 2012–janvier 2013

loriser» les coups de têtes victorieux que le capitaine de l'équipe de France avait marqué contre le Brésil lors de la finale de la coupe du monde à Paris en 1998.³ Si le président du Centre Pompidou, Alain Seban, signifiait son indignation contre cet «appel à la censure» et se portait «garant de la liberté de créer des artistes»,⁴ Zidane quant à lui, peu disert comme à son habitude, gardait officiellement le silence, alors qu'il faisait part discrètement à l'artiste de son mécontentement par lettre d'avocat. De son geste malheureux il venait enfin de faire quelque mois plus tôt amende honorable, dans un entretien de l'été 2012 où il avait déclaré «je ne suis pas fier de mon coup de tête» et précisé que «cette dernière image est terrible pour moi». ⁵ En revanche, Materazzi n'hésita pas à s'approprier *Coup de tête*, désormais devenu une attraction touristique : au début du mois de novembre, il envoyait par tweet une première photographie qui encadrait uniquement les pieds du groupe statuaire, accompagnée de la légende «Devinez où je suis», suivie d'une seconde le montrant assis sur le pied gauche de sa propre figure de bronze.⁶ Sans doute flatté de se voir magnifié devant Beaubourg en ces dimensions monumentales, l'ancien joueur italien n'avait peut-être pas perçu l'ambiguïté de la sculpture. Certes, celle-ci fixe le moment où il tombe à la renverse, victime de la faute sportive à laquelle il doit sa notoriété, mais en isolant de tout contexte la lutte corps à corps entre les deux personnages, elle le représente aussi comme l'adversaire vaincu.

Cet aspect n'avait en revanche pas échappé au journaliste italien Gabriele Romagnoli. Au lendemain de l'installation du groupe statuaire, celui-ci avait publié un article très virulent mettant en cause non seulement l'artiste qui avait choisi de représenter «le geste pas vraiment héroïque» de son compatriote Zidane, mais encore et surtout les responsables institutionnels qui avaient décidé de placer la sculpture dans l'espace public, au cœur même de Paris : «et ce n'est pas qu'ils la mettent dans la banlieue, mais là, devant ce temple moderne créé, comme par hasard, par l'Italien Renzo Piano». ⁷ L'œuvre aurait été à la limite acceptable si elle n'avait pas quitté la cour de l'atelier de l'artiste («potrebbe farlo e tenersi l'opera in cortile»), alors que sa disposition dans l'espace urbain était lourde de conséquences sémantiques. En effet, la glorification monumentale du geste antisportif transformait avec orgueil la faute à l'origine de la défaite en «victoire de l'esprit fier». Ce renversement offensait l'Italie en la faisant basculer dans la position du vaincu, au pied même d'un des plus célèbres bâtiments de Paris construit par un Italien, érigé de ce fait par l'auteur de l'article au statut quasiment d'ambassade transalpine.⁸ Enfin, l'œuvre était infamante pour Zidane lui-même, «l'un des plus grands champions de son époque», qui aurait davantage mérité une statue pour «sa véronique», cette pirouette virtuose empruntée à la taumachie par laquelle il déjouait avec une maîtrise inégalée ses adversaires.

Au-delà des accents nationalistes sans doute déplacés dans l'appréhension de l'œuvre mais caractéristiques de l'antagonisme sportif, et mis à part les réticences que peut soulever le discours édifiant prêté à un sport largement dépourvu de morale dans le comportement de ses acteurs principaux, ces remarques sont fort significatives. Elles mettent en effet en évidence à quel point la disposition dans

³ Voir par exemple Raphaël Bosse-Platière, «La statue La Vengeance de Zidane pourrait être retirée», dans : *Le Figaro*, 23/10/2012 : <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/10/23/03015-20121023ARTFIG00359—la-statue-la-vengeance-de-zidane-pourrait-etre-retiree.php>.

⁴ Communiqué AFP, *ibidem*.

⁵ Laurent Telo, «Zinédine Zidane, l'âge de raison», dans : *Le Monde*, 23/06/2012.

⁶ «Materazzi, foto ricordo davanti alla statua della testata», dans : *la Repubblica.it*, 4/11/2012 (fotogalleria) : http://www.repubblica.it/sport/2012/11/05/foto/materazzi_foto_ricordo_davanti_alla_statua_della_testata-45959011/.

⁷ Gabriele Romagnoli, «La statua che celebra la testata di Zidane», dans : *La Repubblica*, 27/9/2012 : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/09/27/la-statua-che-celebra-la-testata-di.html>; traduction française dans : *Courrier international*, 28/9/2012 : <http://www.courrierinternational.com/article/2012/09/28/la-statue-de-zidane-une-erreur-monumentale>.

⁸ «[...] non abbiamo mai montato davanti all'ambasciata danese una statua raffigurante lo sputo di Totti a Poulson» enchaîne G. Romagnoli; *ibidem*.

l'espace public contribue à déterminer la réception du groupe statuaire. Or cette donnée ne paraît avoir été explicitement prise en compte ni dans sa conception ni dans les choix de son exposition, sans doute parce que le monument public est aujourd'hui considéré comme marginal si ce n'est étranger au champ de l'art. « Ce n'est pas une statue mais une sculpture » : Philippe-Alain Michaud, commissaire de l'exposition, a ainsi pris soin d'évacuer toute dimension d'exemplarité, en inscrivant la sculpture en opposition à la tradition de la statuaire honorifique. Au lieu de rendre honneur à une victoire, « elle est une ode à la défaite », célébrant la chute comme « allégorie zarathoustrienne du désir de déclin ». ⁹ Dans un entretien avec le critique Pier Luigi Tazzi, Abdessemed précise ce point en évoquant la lignée des statues à la gloire des vainqueurs des jeux athlétiques dans la Grèce antique, dont son œuvre constituerait un détournement : « gloire des défaites, gloire des vaincus ». Non pas le monument d'un héros, mais celui d'un homme vaincu, éprouvant « la perte d'une condition de privilège du fait d'une action compulsive », emporté par ce surgissement de la violence qui est au cœur de la réflexion artistique d'Abdessemed. ¹⁰ Ainsi, si dans l'isolement du groupe statuaire Zidane est la figure dominante, « dans ce bref instant de domination, il devient le vrai perdant ». Du point de vue formel et sémantique, la sculpture évoque alors aux yeux de l'artiste et de ses commentateurs à la fois le poids du péché courbant vers la terre le corps d'Adam chassé du Paradis, tel que le peignit Masaccio dans la chapelle Brancacci (Florence, Santa Maria del Carmine), et le dynamisme ascensionnel d'*Hercule et Antée* dans le petit bronze de Pollaiolo (Florence, Galleria degli Uffizi). ¹¹

Coup de tête d'Abdessemed détourne à l'évidence la tradition des monuments honorifiques qui célèbre depuis l'Antiquité la geste des vainqueurs, héros des jeux olympiques ou des champs de bataille. L'œuvre détourne même l'étrange *revival* que connaît aujourd'hui cette tradition dans le domaine spécifique du football en Grande Bretagne, où les joueurs ayant apporté un nombre remarquable de victoires à leur équipe, comme autrefois les athlètes ayant gagné trois fois les jeux, ¹² reçoivent en signe d'honneur et de reconnaissance une statue de bronze devant le stade de leur club, parfois même de leur vivant. ¹³ C'est à ce répertoire hagiographique que les critiques venant du milieu du football font référence, lorsqu'elles invoquent pour Zidane une statue glorifiant ses illustres exploits sportifs, véroniques et coups de tête victorieux. Certes, il est également légitime de mettre en perspective *Coup de tête* avec la sculpture d'une époque qui fit resurgir de ses cendres la statuaire monumentale de l'Antiquité, à savoir la Renaissance. Toutefois, il faudrait alors l'inscrire dans le plus vaste discours sur le thème de l'articulation formelle et structurelle de l'affrontement entre deux corps ennemis, en prenant en compte non seulement les expérimentations à petite échelle de Pollaiolo, mais aussi les multiples développements monumentaux depuis Donatello jusqu'à Giambologna. ¹⁴ D'autres rapprochements pourraient surgir: le cri de la Sabine de Giambologna, enlevée dans le ciel par son ravisseur romain (Florence, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi), ne se prolonge-t-il pas dans le cri de Ma-

⁹ Le « coup de tête » de Zidane exposé à Beaubourg 2012 (voir la note 2); voir aussi l'entretien filmé de Philippe-Alain Michaud dans Yvan Demeulandre (réalisation), *Adel Abdessemed: Coup de tête (2011-2012)*, Centre Pompidou/Let's Pix, 2012.

¹⁰ Adel Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, Paris 2012, p. 35, 63, 76.

¹¹ Philippe-Alain Michaud, « Réalité », dans : Michaud 2012 (voir la note 1), p. 101-109, ici : p. 107; Tom McDonough, « Tolérance Zéro », dans : Michaud 2012 (voir la note 1), p. 185-192, ici : p. 185-187 (Un Antée parisien?).

¹² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. et trad. Henri Le Bonniec et Hubert Gallet de Santerre, Paris 1953 (Les

Belles Lettres, CUF collection Budé - série latine), XXXIV, 16.

¹³ Comme c'est le cas de Thierry Henri, devant le stade de l'Arsenal; voir l'article très pertinent de Jérôme Latta, « Zidane, une érection à scandale », dans : *Le Monde.fr/blogs*, 30/10/2012: blog.lemonde.fr/2012/10/30/zidane-une-erection-a-scandale/.

¹⁴ Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002, p. 119-139, 341-385; Michael W. Cole, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati and Danti in Florence*, Princeton/Oxford 2011, p. 89-157.

¹⁵ Adel Abdessemed. *Who's afraid of the bad big wolf?*, ex-



2 Adel Abdessemed, *Coup de tête*. 2012. Épreuve en résine. Haut. 2,24 m. New York, galerie David Zwirner (février 2012)

terazzi projeté en l'air par son adversaire? Cette mise en contexte permettrait en outre de mieux saisir la spécificité de l'œuvre d'Abdessemed eu égard à la tradition, dans le choix du sujet, ou du contre-sujet, de la représentation, et surtout dans les procédés qui remettent en cause les fondements artistiques de la statuaire monumentale de l'époque moderne.

L'articulation ou plutôt l'enchevêtrement de deux corps en conflit dans un seul groupe sculpté présentait à la Renaissance non seulement de remarquables enjeux formels, notamment autour de l'expression du mouvement développée par la *figura serpentinata* dont l'élan ascensionnel devait faire oublier le poids du matériau sculptural, mais aussi de véritables défis techniques sur un plan statique. Dans l'œuvre d'Abdessemed, l'impressionnante tension entre l'élan dynamique et la lourdeur de la masse n'a pas été sans soulever de complexes problèmes d'équilibre, en particulier dans la version de marbre noir, de dimensions plus réduites que le bronze (2,24 mètres) mais d'un matériau moins flexible, dont une épreuve en résine noire a été présentée par la galerie David Zwirner à New York début 2012 (fig. 2).¹⁵ Néanmoins, le rendu technique n'est plus au centre des enjeux artistiques à l'ère de la mécanisation et de l'informatisation de la statuaire monumentale, tant et si bien que les auteurs matériels de *Coup de tête* demeurent sous silence : il est juste donné de savoir que du *bozzetto* de petites dimensions réalisé par l'artiste, la transformation en sculpture plus grande que nature « par ceux qui l'ont fabriquée » – dans une fonderie de Naples pour le bronze et un atelier de Pietrasanta pour le marbre – a perdu tout dynamisme pour devenir une forme inerte et iconique.¹⁶ À cela, une autre distinction doit être ajoutée : l'œuvre d'Abdessemed n'est pas à proprement parler une représentation sculptée d'un acte mémorable, mais plutôt – pratique récurrente chez l'artiste –¹⁷ une transposition en relief d'une image plane, en l'occurrence une photographie de presse devenue image populaire par le nombre de ses reproductions et par son inscription dans l'imaginaire collectif (fig. 3).¹⁸ Paradoxalement, en cette soirée du 9 juillet 2006 à Berlin, parmi les deux cent soixante-quinze photographes présents, seul Peter Schols, qui avait détaché son objectif du ballon à la recherche d'un sujet plus original, sut fixer l'affrontement entre Zidane et Materazzi, une scène



3 Peter Schols, *Zinedine Zidane frappant Marco Materazzi*. 9 juillet 2006 (Berlin)

position, New York, galerie David Zwirner, février–mars 2012: <http://www.davidzwirner.com/exhibition/adel-abdessemed-8>.

¹⁶ McDonough 2012 (voir la note 11), p. 185.

¹⁷ Voir dernièrement *Cri*, transposition en sculpture d'ivoire, à l'échelle naturelle (1,42 m.), de la petite fille fuyant un bombardement au napalm pendant la guerre

du Vietnam, photographiée par Nick Ut en 1972; Adel Abdessemed. *Le vase abominable*, exposition, Londres, galerie David Zwirner, février–mars 2013: <http://www.davidzwirner.com/exhibition/adel-abdessemed-london>.

¹⁸ Sergio Manghi, *Zidane. Anatomia di una testata mondiale*, Troina 2007.

que le public ni même l'arbitre n'avait été en mesure de voir, alors qu'elle était enregistrée par l'œil mécanique des caméras.¹⁹ En donnant au cliché de Schols un volume tridimensionnel, Abdessemed révèle l'envers de l'image, qui devient la face principale de son œuvre, celle montrant le visage souffrant du joueur italien, reconstitué à partir de photogrammes filmés. *Coup de tête* est ainsi un détournement tout autant de l'image populaire – selon un procédé bien connu de l'art contemporain –²⁰ que du monument public.

Mais justement, en empruntant le champ du monument public, l'œuvre d'art se confronte inévitablement à des codes sémantiques forgés par une longue tradition, qui la chargent d'un message dépassant sans doute en partie les intentions de l'artiste, bien que celui-ci ait pu tacitement en jouer pour attirer l'attention du public et des médias. Pour mieux saisir les données du problème, il est nécessaire de revenir sur les points de force fondamentaux qui confèrent à la statuaire monumentale son efficacité encore aujourd'hui redoutable. En premier lieu les dimensions, qui magnifient la figure d'un individu singulier en l'élevant au-dessus de ses semblables. L'œuvre d'Abdessemed mesure 5,34 mètres, un peu plus de trois fois l'échelle naturelle, autrement dit la taille des colosses que l'on réservait anciennement aux dieux et que les empereurs romains eurent l'audace d'usurper – d'une « collision spectaculaire entre deux colosses » parle d'ailleurs la présentation officielle de la pièce.²¹ Deuxièmement, le matériau sculptural qui rend l'œuvre inamovible par son poids et résistante à la morsure du temps par sa dureté, projette la représentation dans la longue durée, si ce n'est l'éternité. Pour cette raison les sources classiques affirment qu'à l'origine on ne destinait des statues qu'à ceux qui avaient « mérité l'immortalité »,²² ce dont on trouve encore des dérivations dans le langage topique des journalistes lorsqu'ils disent du bronze qu'il « immortalise ». Troisièmement, si la statue est un vecteur de gloire et d'éternité, c'est avant tout sa position dans l'espace urbain qui en détermine la puissance d'expression et son impact public.

D'après le journaliste Romagnoli, l'artiste aurait très bien pu faire sa statue et la garder dans sa cour – il ne croyait d'ailleurs pas si bien dire puisque l'atelier d'Abdessemed comporte une petite cour dont l'échelle a servi à déterminer les dimensions de la sculpture. En d'autres termes elle n'aurait jamais dû sortir du milieu des galeries, et on l'avait au contraire placée face au temple même de la modernité à Paris, édifié par l'un des plus talentueux architectes italiens. Or, cette remarque n'est pas sans faire écho aux arguments que l'abbé Elpidio Benedetti, fidèle agent de la couronne de France à Rome, avait brandi en 1661 pour justifier l'audacieux projet d'ériger une statue équestre de Louis XIV sur le coteau inculte au pied de la Trinité-des-Monts à Rome. Étant donné que ce terrain appartenait au couvent des Minimes protégé par la couronne de France, qui en revendiquait la juridiction malgré l'opposition du Saint-Siège, y ériger la statue du Roi Très Chrétien équivalait, aux dires de l'émissaire, à la dresser « dans la cour d'un palais d'un ambassadeur ». ²³ Il s'agissait bien sûr d'une provocation, car l'espace ouvert et le relief élevé du talus de la Trinité-des-Monts auraient directement inscrit l'image monumentale de Louis XIV dans le paysage urbain de la ville éternelle: en aucun cas le pape Alexandre VII

¹⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, 2006; Marie-Monique Robin/David Charasse, *100 photos du XXI^e siècle*, Paris 2010, p. 162–163.

²⁰ Latta 2012 (voir la note 13).

²¹ Plaquette de l'exposition, Centre Pompidou, Direction des publics, Service d'information des publics et de la médiation, 2012.

²² Plin^e 1953 (voir la note 12), XXXIV, 16.

²³ « Non crederei che si dovesse incontrare difficoltà per l'esposizione della statua del re in publico poichè essen-

do se può dire in casa Sua Maestà et in una piazza di suo sito, pare che sia l'istesso come se si esponesse in un cortile d'un palazzo d'un ambasciatore che non haverebbe eccezione alcuna », lettre de Benedetti à Mazarin du 8 novembre 1660, dans Wolfgang Lotz, « Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie », dans : *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12 (1969), p. 39–94, ici : p. 77. Voir aussi Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004, p. 227–229.

ne pouvait autoriser une pareille expression de pouvoir d'un souverain étranger. De cette rivalité de longue date entre Rome et Paris pour la suprématie politique et culturelle, l'œuvre d'Abdesmed a donc pu être interprétée par un observateur italien comme un avatar. En Italie, le terrain du football est encore apte à faire revivre de telles réminiscences : c'est au cri – injustifié – de « E ora ridateci la Gioconda! » que les tifosi en liesse fêtèrent le titre mondial remporté après la chute de Zidane le soir du 9 juillet 2006. Mais au-delà de l'expression du pouvoir politique et économique que la statuaire monumentale peut véhiculer, souvent de façon inavouée, par le sceau qu'elle impose et qu'elle appose sur l'espace urbain, l'exaltation publique qu'elle opère d'une figure individuelle a avant tout, et plus officiellement, une vocation édifiante.

L'élévation en des dimensions monumentales, l'inscription dans la durée par la résistance du matériau, l'exposition constante au regard public érigent inévitablement l'individu statufié au rang d'*exemplum*. Ainsi que le soulignait Gabriele Paleotti en 1582, en tant que représentation qui conserve la mémoire des traits d'un individu pour la postérité, le portrait – et d'autant plus sous la forme d'une statue publique – attribue d'emblée au personnage qu'il figure « un je ne sais quoi d'honneur et de réputation ». ²⁴ Or ici le *Coup de tête* d'Abdesmed est plus ambigu qu'il ne paraît, car la faute sportive qu'il figure, contrairement aux précédents qui ont marqué les annales sportives, ne se limite pas à une perte de contrôle d'un joueur sous pression, mais est aussi une réaction aux injures infamantes, apparemment touchant sa famille, répétées par l'adversaire à plusieurs reprises. ²⁵ Le geste violent se prête ainsi à une lecture plus positive qui contribue à grandir le récit du drame de Zidane, de l'illustre athlète qui sur le point de couronner sa carrière par un triomphe, défie le succès sportif et les conventions sociales pour défendre quelque chose de plus noble, son honneur. Si l'œuvre détourne les monuments publics comme une « ode à la défaite », elle s'inscrit aussi en creux dans leur lignée car elle glorifie à sa manière la geste héroïque et offre une forme d'exemplarité. De cette ambivalence, Adel Abdesmed a en fait bien conscience, puisqu'au détour d'une phrase de son entretien avec Pier Luigi Tazzi, il évoque l'acte de violence de Zidane provoquant une défaite à la fois personnelle et collective comme « une réaction juste », tandis que dans une interview filmée il y reconnaît « un geste de liberté ». ²⁶

Coup de tête détourne enfin la statuaire publique par les modalités de sa disposition dans l'espace urbain. Au lieu d'être magnifié dans son élévation par un piédestal, le groupe sculpté repose à même le sol, les points d'appui étant dissimulés dans le dallage, les deux colosses foulant les mêmes pavés que leur public. À première vue, aucune épigraphe n'exalte ni ne rappelle à la mémoire collective l'identité des personnages représentés, mais leurs noms sont subtilement intégrés à même leurs figures, tracés en léger relief au dos de leurs maillots sportifs, où ils sont associés à leurs numéros de joueurs. L'œuvre monumentale est ainsi soumise à un procédé d'*understatement*, qui atténue, relativise et déjoue somme toute son impact. L'effet était d'autant plus sensible sur l'esplanade du Centre Pompidou, où la statue était située en contrebas, à proximité de la façade, visuellement coincée sous la rampe de l'escalier mécanique (fig. 4). De loin, elle se fondait avec l'échelle colossale de l'architecture qui contribuait

²⁴ « non so che di onore e di riputazione », Gabriele Paleotti, « Discorso intorno alle imagini sacre e profane... (Bologna 1582) », dans : Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, vol. 2, Bari 1961, p. 116–509, ici : p. 333.

²⁵ Olivier Pourriol, *Éloge du mauvais geste*, Paris 2010. Voir en comparaison le précédent coup de tête qui a échappé à Zidane lors de son dernier match avec le Real Madrid, alors qu'il était filmé au plus près par les caméras de Douglas Gordon et de Philippe Parreno, pour la réalisation

de Zidane, *A Portrait of the XXIst Century*, 2006; Maurizio Crosetti, *Zizou, un ritratto*, Milan 2007.

²⁶ Abdesmed 2012 (voir la note 10), p. 63; interview, 4 novembre 2012: http://www.youtube.com/watch?v=Qvyye_1fPmY. Sur l'interprétation du geste et de la statue comme exemplaires, dans une perspective d'antiracisme et de justice sociale, voir Hou Hanru, « Vivre dangereusement », dans : Michaud 2012 (voir la note 1), p. 151–158, ici : p. 155–157.



4 Paris, la piazza du Centre Pompidou avec le Coup de tête d'Adel Abdessemed (septembre 2012–janvier 2013). Photographie, 2012

à écraser ses dimensions, et ne révélait que de près toute l'ampleur de ses proportions. C'est en effet seulement au pied de la statue que l'on éprouve sa véritable mesure colossale en relation à l'échelle humaine,²⁷ en découvrant que l'on arrive à peine à la hauteur du genou de Zidane, à l'instar de Pierre Gilles qui, admirant les fragments de la statue équestre de Justinien à Constantinople vers la moitié du XVI^e siècle, remarquait que la jambe de l'empereur dépassait sa taille.²⁸ La position devant le Centre Pompidou a certes contribué à donner du prestige à l'œuvre d'Abdessemed, si ce n'est à augmenter sa côte, mais l'esplanade de Beaubourg n'était pas destinée à devenir un écran à la mesure du monument, elle ne devait être que la scène d'une association temporaire. En dépit de ses dimensions, du poids et de la résistance de son matériau, le groupe colossal à l'épreuve de l'art contemporain a été dressé comme une œuvre éphémère, dissociée du lieu et de la durée. Fin janvier 2013, au lendemain de la fermeture de l'exposition, il ne restait de son fantôme que l'empreinte des trous laissés par ses points d'appui dans le sol.²⁹

2. L'écurie et le ventre du cheval

Sur les liens étroits entre la sculpture monumentale et son emplacement, l'Antiquité avait légué sa meilleure anecdote sous la plume d'Ammien Marcellin. Au XVI^e livre de son *Histoire*, celui-ci rapporte l'émerveillement de l'empereur Constance II lors de sa visite à Rome en 357, un émerveillement qui devint véritable stupéfaction devant le gigantisme du Forum de Trajan :

« Il demeura confondu : il portait son attention autour de lui, à travers ces constructions gigantesques qui défient la description et que les hommes ne chercheront plus à reproduire. Aussi, renonçant à tout espoir de tenter une œuvre semblable, il déclara que l'imitation du cheval de Trajan, dressé au milieu de la cour d'entrée et monté par le prince en personne, était seule dans ses intentions et ses possibilités ».³⁰

²⁷ « Je m'attendais à quelque chose de beaucoup plus petit et c'est vrai que c'est assez impressionnant la grandeur » répond un jeune visiteur à une interview de *L'Express* du 2/10/2012: http://www.youtube.com/watch?v=NVKPEa_aNc4.

²⁸ Petrus Gyllius, *De topographia Costantinopoleos et de illius antiquitatis libri quattuor*, Leyde 1561, p. 104; cité dans Julian Raby, « Mehmed the Conqueror and the

Equestrian Statue of the Augustaion », dans : *Illinois Classical Studies*, 12 (1987), 2, p. 305–313, ici : p. 306.

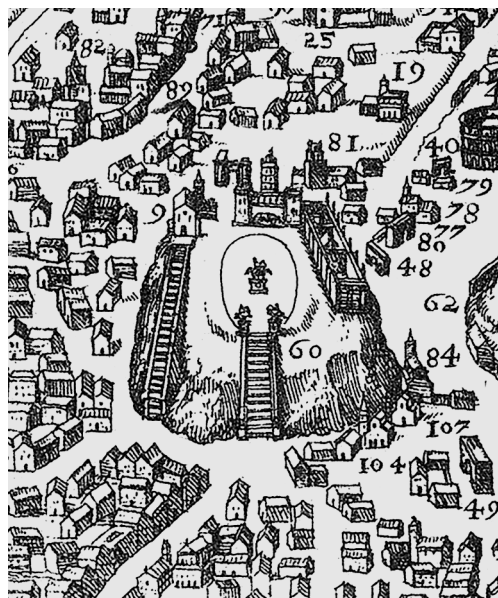
²⁹ Du 20 juillet au 15 septembre 2013, la statue a été placée devant la cathédrale de Pietrasanta (Lucca) dans le cadre de l'exposition temporaire *ITALIA-FRANCIA L'Innocence du Réel – L'Innocenza del reale*, qui jouait de façon significative des rivalités entre les deux pays voisins. Adel Abdessemed et Marco Materazzi étaient tous deux pré-

C'est alors que le prince perse Hormisdas eut ce mot d'esprit :

« *Ante imperator, stabulum tale condi iubeto, si uales : equus quem fabricare disponis, ita late succedat ut iste quem uidemus* » – « auparavant, Majesté, fait construire une écurie semblable, si tu le peux, de manière à ce que le cheval, que tu te disposes à fabriquer, soit abrité dans un large espace, comme celui que nous voyons. »

Avec la malice propre à son peuple (*astu gentili*), Hormisdas soulignait ainsi que la statue équestre était indissociable de l'ensemble gigantesque du Forum de Trajan. Les études philologiques ont montré les différents niveaux de lecture de ce bon mot. Tel un conseil d'architecture, il met en garde contre les limites d'un projet qui imiterait le monument impérial en isolant de son ensemble, et souligne ainsi combien l'efficacité de la sculpture doit à sa position au centre du plus magnifique des forums à Rome.³¹ De par sa prééminence, le Forum de Trajan peut aussi être compris comme une métonymie de la ville toute entière : l'écurie à égaliser pour placer la statue équestre ne serait autre que Rome. L'équivalence n'est pas sans évoquer la cartographie de la ville éternelle qui, du Moyen-Âge à la Renaissance, reproduit en des dimensions magnifiées à l'échelle urbaine les célèbres statues équestres de l'Antiquité – les *Dioscures* sur le Quirinal et le *Marc-Aurèle* au Latran puis sur le Capitole (fig. 5). La remarque d'Hormisdas se teinte alors de politique, incitant l'empereur à faire de Constantinople une nouvelle Rome, abritant des monuments de remarquable envergure, et d'être un nouveau Trajan, partant vers l'Orient à la conquête de la Perse.³²

Si Ammien Marcellin ne donne pas de précisions sur ce système de correspondances entre



5 Théodore de Bry, *Plan de Rome* (détail : le Capitole). 1597. Estampe. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica

sents à l'inauguration, ce qui a permis à la presse régionale de titrer : « Pietrasanta, Materazzi inaugura la «sua statua» : <http://iltirreno.gelocal.it/foto-e-video/2013/07/20/fotogalleria/pietrasanta-arrivata-la-statua-della-tes-tata-di-zidane-1.7451303>. La statue, acquise depuis par le Qatar qui se prépare à accueillir le Mondial de football en 2022 et nourrit l'ambition de devenir un centre artistique majeur, a trouvé place sur la corniche de Doha en octobre 2013. Moins d'un mois plus tard, elle a été retirée et renfermée dans l'Arab Museum of Modern Art, après avoir suscité de vives polémiques. Celles-ci ont appelé en cause non seulement le respect de l'esprit sportif et de la morale, mais aussi le danger d'idolâtrie, l'Islam interdisant en principe la représentation d'êtres vivants : http://www.huffingtonpost.fr/2013/10/30/statue-zidane-materazzi-qatar-islam-idoles_n_4176878.html.

³⁰ « Haerebat attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu effabile nec rursus mortalibus adpetendos. Omni itaque spe huius modi quicquam conandi depulsa, Traiani equum solum locatum in atrii medio, qui ipsum principem uehit, imitari se uelle dicebat et posse », Ammien Marcellin, *Histoire*, trad. Edouard Galletier, Paris 1968, XVI-10, 15-16.

³¹ Rita Cappelletto, *Recuperi ammianei da Biondo Flavio*, Roma 1983, p. 17-49; Alan Cameron, « Biondo's Ammianus: Constantius and Hormisdas at Rome », in: *Harvard Studies in classical Philology*, 92 (1989), p. 423-36, ici : p. 429.

³² Robert Owen Edbrooke, « Constantius II and Hormisdas in the Forum of Trajan », in: *Mnemosyne*, 4th s., 28 (1975), 4, p. 412-417; Gavin Kelly, « The New Rome and the Old: Ammianus Marcellinus' silences on Constantinople », dans : *The Classical Quarterly*, n. s., 53 (2003), 2, p. 588-607, ici : p. 600-602.

l'écurie et le cheval, le lieu et la statue, il est néanmoins possible de déduire que ses fondements reposent sur l'ordre des dimensions, sans cesse magnifiées par l'auteur, ainsi que sur l'envergure des relations spatiales. Le passage implique en effet que le monument doit être situé dans une architecture proportionnelle et de grande échelle (*giganteos contextus*), dans une position centrale (*in atrii medio*) et au sein d'un large espace (*late*), autant d'éléments qui dessinent une proxémie évoquant, par la grandeur et la distance, la dignité de la statue comme celle du personnage représenté. Le bon mot d'Hormisdas était destiné à connaître une véritable fortune à la Renaissance dans les ouvrages d'érudition antique qui, en le citant, allaient en interpréter progressivement le sens. Si Flavio Biondo le condense en 1481 dans sa *Roma instaurata* en un lapidaire « ante stabulum tale condas »,³³ Andrea Fulvio, dans ses *Antiquitates urbis Romae* de 1527, reprend une mention tout aussi brève – « stabulum prius tale condas » – mais l'associe à l'identification de la statue équestre avec l'image frappée au verso des monnaies de Trajan portant le titre S.P.Q.R. OPTIMO PRINCIPI.³⁴ L'écurie aux dimensions extraordinaires est ainsi mise en relation avec la statue exemplaire, dédiée par le Sénat et le peuple romain au prince excellent, l'ensemble mettant en scène un *exemplum virtutis*. Bartolomeo Marliani n'est guère plus disert dans sa *Topographia antiquae Romae* de 1534,³⁵ tandis que dans la traduction italienne de 1548 par Ercole Barbarasa, la clé du rapport de correspondance est pour la première fois expliquée en termes de beauté : « prima bisognava, di far'una stalla, conforme à la bellezza del cavallo ». ³⁶ Lucio Fauno, dans *Della antichità della città di Roma* de 1553, parle quant à lui de convenance – « bisogna che facciate prima una stalla tale, quale vedete à così fatto cavallo à *convenirsi* » –, orientant ainsi la remarque du prince perse dans la perspective du décorum nécessaire à la représentation du souverain.³⁷ C'est dans cette acception que l'interprète également l'érudit silésien Seyfried Rybisch en 1554, dans son journal de voyage à Rome rédigé sur la base de guides topographiques, où il rapporte le passage d'Ammien Marcellin en corrompant sa source par des imprécisions fort significatives. Ainsi, la scène de stupéfaction du fils de Constantin, cité comme Constant au lieu de Constance, se déroule dans le Forum romain et non plus de Trajan, et c'est la statue équestre de Domitien se trouvant en son centre (*in medio ipsius atrio*) que celui-ci se propose d'imiter. Pour justifier ce choix, Rybisch prête à l'empereur le bon mot d'Hormisdas : à ceux qui lui demandent pourquoi il considère cette œuvre la plus remarquable entre toutes, le souverain répond « Stabulum equo tali parandum quod *ab equi dignitati* non abhorreret » – à un tel cheval il faut une écurie qui ne soit pas incompatible avec la dignité de cette monture.³⁸ Or le cheval de Domitien compte parmi les statues équestres de la Rome impériale les mieux connues à la Renaissance, grâce à la *Silve* de Stace qui loue les dimensions extraordinaires de ce colosse superposé (*superimposito colosso*), la prouesse technique de son destrier cabré écrasant le Rhin captif, et le cadre égal à l'œuvre (*par operi sedes*), délimité par les palais et les temples les plus prestigieux.³⁹

³³ Flavio Biondo, *Romae instaurata lib. III*, Verone 1481, liv. III, cap. 48. La traduction par Lucio Fauno est un peu moins lapidaire et plus proche du texte d'Ammien Marcellin: Flavio Biondo, *Roma instaurata et Italia illustrata* [Venise 1542], Venise 1558, fol. 54v: « che egli volesse prima fare una stalla, come quella che vedeva, per porvi un tal cavallo ».

³⁴ Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis Romae*, Rome 1527, liv. III, fol. XLVIIv. Voir aussi Andrea Fulvio, *Le antichità di Roma*, trad. Girolamo Ferrucci, Rome 1588, fol. 108v–109r. L'association entre la citation d'Hormisdas et la monnaie de Trajan sera reprise par Lucio Fauno, *Della antichità della città di Roma*, Venise 1548, liv. II, fol. 73rv.

³⁵ Giovanni Bartolomeo Marliani, *Topographia antiquae Romae*, Lyon 1534, p. 102.

³⁶ Giovanni Bartolomeo Marliani, *L'antichità di Roma*, trad. Ercole Barbarasa, Rome 1548, fol. 82v. Cette interprétation sera véhiculée au XVIIe siècle par les nombreuses rééditions augmentées de l'ouvrage; voir Pompilio Totti, *Ritratto di Roma antica*, Rome 1627, p. 146; Filippo de' Rossi, *Ritratto di Roma antica*, Rome 1654, p. 145.

³⁷ Fauno 1548 (voir la note 34), fol. 73rv.

³⁸ Jean Hiernard (éd. et trad.), *Seyfried Rybisch, «Itinéraire» (1548–1554). L'Europe d'un étudiant silésien*, Paris (Champion) sous presse, fol. 89v, comm. 183. Je tiens à

En 1570, Andrea Palladio paraphrase le texte d'Ammien Marcellin dans son analyse du temple de Nerva, communément appelé de «Nerva Trajan», au quatrième livre de son traité d'architecture, et plus précisément pour décrire l'atrium s'ouvrant devant le temple :

«Era davanti a questo Tempio una piazza, nel mezo della quale era posta la statua di detto Imperatore, e dicono gli scrittori che tanti erano, & cosi meravigliosi i suoi ornamenti, che porgevano stupore a quelli, che li rimiravano giudicandoli fattura non di huomini, ma di Giganti».40

Ainsi s'opère un glissement vers une définition des qualités esthétiques de l'emplacement de la statue : la stupéfaction ne repose plus sur les dimensions gigantesques désormais inégalables d'un ensemble architectural, mais sur ses ornements qui par leur nombre et leur beauté semblent l'œuvre de géants. Palladio fait référence ici aux restes célèbres du décor sculpté du Forum Transitorium connus comme *Colonnacce*.41 Or, cette confusion entre le temple de Trajan et celui de Nerva introduit un autre glissement : ce qui suscite l'admiration n'est plus le forum du vainqueur des Daces dans sa globalité – avec le temple, la basilique, les deux bibliothèques, la colonne et le marché adjacent – mais l'*atrium* du temple, c'est-à-dire la très vaste cour d'entrée entourée de portiques, rebaptisée par Palladio *piazza*. La statue équestre laisse ainsi ce lieu ambigu à la fois *area forensis* et vestibule de sanctuaire qu'Ammien Marcellin dénomme *atrium*, pour se dresser explicitement *in plateae medio*, au cœur de l'espace urbain.

«Onde essendo venuto Costanzo imperatore a Roma prima si meravigliò dela rara struttura di questo edificio, poi rivolto ad un suo Architetto disse, che voleva fare in Costantinopoli un Cavallo simile a quello di Nerva [Traiano] in memoria sua, a cui rispose Ormisida (cosi havea nome quell'Architetto) che era prima bisogno farli una stalla simile mostrandoli questa piazza».42

En faisant du prince perse un architecte impérial, Palladio transforme le mot d'esprit d'Hormisdas en projet d'architecture, inscrivant le monument du souverain au centre d'une place magnifiée par les ornements de ses édifices. Il apparaît dès lors «qu'un si brave cheval» ne peut être destiné qu'à un lieu proportionnellement «beau et magnifique», ainsi que l'écrira en 1622 Nicolas Bergier dans son *Histoire des grands chemins de l'empire romain*, où Hormisdas prononce sa remarque désormais «en se riant», sur un ton de moquerie face à l'ingénuité de l'empereur incapable de saisir par lui-même cette évidence.43

Le bon mot d'Hormisdas est le paradigme de la forme urbaine monumentale qui devait aboutir à la place royale. À l'époque où écrivait Andrea Palladio, la statue équestre avait désormais reconquis le cœur de l'espace urbain depuis la translation du bronze du *Marc-Aurèle* au milieu de la nouvelle place du Capitole, dont le pape Paul III Farnèse avait confié le réaménagement à Michel-Ange, afin de célébrer le rayonnement de la Rome moderne en restituant à son ancien centre symbolique la ma-

remercier Jean Hiernard pour m'avoir permis de découvrir cette source.

³⁹ Stace, *Silves*, trad. H. J. Izaac, Paris 1961, I-1, 1 et 22.

⁴⁰ Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venise 1570, liv. IV, chap. 8, p. 23.

⁴¹ Gustina Scaglia, «The «Colonnacce» of Forum Nervae as Cronaca's Inspiration for the «Cornicione» of Palazzo Strozzi», dans : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 35 (1991), p. 153–170.

⁴² Palladio 1570 (voir la note 40), liv. IV, chap. 8, p. 23; voir la traduction française par Roland Fréart de Chambray, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio* [Paris 1650], intro. Frédérique Lemerle, Paris 1997, p. 304–305;

«aussi l'Empereur Constance venant la première fois à Rome, s'étonna de voir cette prodigieuse masse de bastiment, & se tournant vers un architecte de sa suite, il luy dit qu'il vouloit aussi faire dresser à la mémoire de Nerva un cheval semblable dans la ville de Constantinople: à quoy l'Architecte (qui se nommoit Ormisida) répondit en luy montrant toute cette grande place, qu'il falloit auparavant luy bastir une pareille equerie».

⁴³ Nicolas Bergier, *Histoire des grands chemins de l'empire romain, contenant l'origine, progrès, et estendue quasi incroyable des chemins militaires* [Paris 1622], Bruxelles 1728, vol. 2, p. 882.

gnificence et le faste de sa puissance impériale. Le célèbre monument antique, après des siècles d'exil à l'écart du centre habité, sur l'esplanade en terre nue du transept du Latran, avait retrouvé une écurie à sa mesure, en dépit des réserves prononcées par Michel-Ange, «lui semblant qu'il était mieux où il était».⁴⁴ Au prestige de son héritage classique et de sa situation prédominante sur la ville, le Capitole moderne associait désormais en des formes nouvelles un lexique classique propre à rendre à la statue équestre l'efficacité de son pouvoir, avec un édifice monumental comme fond de scène – le palais du Sénat à la place des anciens temples – et des corps de bâtiment déployant des portiques sur les côtés. «Ex humiliori loco in aream capitolinam» disait le piédestal : réinstauré dans un lieu convenant à sa dignité, l'illustre cheval de *Marc-Aurèle* refondait les gloires de la Rome impériale à l'ère chrétienne.

Le réaménagement du Capitole au XVI^e siècle participa largement à la constitution de la forme urbaine de la place conçue comme un ensemble architectural homogène ayant pour pivot un monument statuaire en son centre, un monument qui s'imposa d'emblée comme la représentation de l'autorité régnante.⁴⁵ Dans le véritable laboratoire de représentation du pouvoir à vocation absolutiste que fut le grand-duché de Toscane entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, un important jalon fut posé en 1609 par l'érection du premier monument équestre de l'époque moderne en l'honneur d'un souverain en vie, le cheval de Ferdinand I^{er} de Médicis par Giambologna et Pietro Tacca.⁴⁶ Si la piazza della Santissima Annunziata qui l'accueillit en son centre n'avait pas été expressément construite à cette fin, de récents travaux lui avaient donné une configuration non sans réminiscences des forums impériaux : la façade de l'église mariale, fond de scène de la statue, était munie depuis 1601 d'un portique qui complétait les arcades des précédents bâtiments latéraux – l'Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi et le couvent des Servites construit en pendant par Antonio da Sangallo.⁴⁷ Mais c'est bien sûr dans la France des Bourbons que l'imitation de la statuaire équestre antique fut associée plus concrètement à l'ambition de recréer *stabulum tale*, une écurie à la hauteur des modèles de la Rome impériale. Une caractéristique allait toutefois distinguer ces projets : ceux-ci privilégiaient l'idée d'une place à l'architecture unitaire et homogène, sans bâtiment véritablement prédominant, afin que l'espace urbain enserrât et magnifiât le monument royal comme un écrin. Paris fut en ce sens le lieu de multiples expérimentations : d'abord avec l'érection en 1639 d'une statue équestre de Louis XIII, réemployant un ancien cheval de Daniele da Volterra, sur une place rectangulaire préexistante, l'ancienne Place Royale aux quatre côtés identiques; ensuite avec l'inauguration en 1686 de la statue en pied de Louis XIV par Martin Desjardins dans l'espace circulaire de la place des Victoires, construite expres-

⁴⁴ «Michelangelo contrastò assai, per quanto lui mi dice, che questo cavallo non se levasse, parendogli che 'l stes- se meglio dove l'era, et che se lui non avesse tanto dis- suaso il papa che S. S.ta voleva similmente levare gli dui cavalli di Montecavallo», lettre Giovan Maria della Porta, ambassadeur du duc d'Urbin à Rome, à Francesco Maria della Rovere, s. d. [1537/38], dans Georg Gronau, «Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino, II. Michel- angelo», dans : *Jahrbuch der Preußischen Kunstsamm- lungen*, 27 (1906), Beiheft, p. 1–11, ici : p. 9, n° XXI. Voir Paul Künzle, «Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo», in : *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, p. 255–270, ici : p. 260–261; James S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Turin 1968, p. 50–66, 60–61, 179–198, 180; Tilmann Buddensieg, «Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III.», dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32 (1969), p. 177–

228, ici : p. 188–191; Harmen Thies, *Michelangelo. Das Kapitel*, Munich 1982; Claudio Parisi Presicce, «Michelangelo e la decorazione scultorea della piazza Capitolina», dans : Mauro Mussolin (éd.), *Michelangelo architetto a Roma*, cat. exp. (Rome, Musei Capitolini, 2009), Cinisello Balsamo 2009, p. 142–147.

⁴⁵ Andreas Köstler, *Place Royale. Metamorphosen einer kri- tischen Form des Absolutismus*, Munich 2003.

⁴⁶ Dietrich Erben, «Die Reiterdenkmäler der Medici in Flo- renz und ihre politische Bedeutung», dans : *Mitteilun- gen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), p. 287–361.

⁴⁷ Gabriele Corsani, «Firenze. Piazza della Santissima An- nunziata», dans : Enrico Guidoni (éd.), *Le piazze italia- ne dal Medioevo all'Ottocento. Progettazione, vedute, me- trologia*, Rome 2006, p. 71–81.

⁴⁸ Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et*

sément pour l'accueillir en son centre.⁴⁸ Toutefois, la première véritable mise en œuvre du conseil d'Hormisdas fut la place Vendôme que Louis XIV conçut de faire construire *ex novo* à partir de 1685 : « pour donner au public une place que nous voulons être appelée la *Place de nos Conquêtes*, qui sera ornée à l'entour de bâtiments d'une même symétrie et décoration extérieure, et au milieu nous ferons poser notre figure équestre sur un piédestal ».⁴⁹ Le projet devait accomplir un exploit artistique et technique remarquable, en associant à l'architecture ordonnancée et richement ornée de la place dessinée par Jules Hardouin-Mansart, la première statue équestre monumentale de bronze réalisée en France et non pas importée d'Italie. Le sculpteur François Girardon, à l'aide du fondeur Balthasar Keller, la coula de surcroît d'un seul jet et dans des dimensions intentionnellement supérieures à celles du *Marc-Aurèle*.⁵⁰ Hormisdas, en invoquant pour le cheval inspiré du monument de Trajan une écurie correspondante, incitait Constance à faire de Constantinople une nouvelle Rome; Louis XIV, par sa sculpture équestre le figurant en *imperator* moderne au sein d'un lieu proportionnellement *beau et magnifique*, dans l'espace urbain de la capitale de son royaume, fondait Paris nouvelle Rome.

Au centre de la place Vendôme, d'un tracé à l'origine rectangulaire de 78 toises sur 86 (152 x 167 m. environ), la statue équestre de Girardon, dressée en 1699 et détruite en 1792, s'élevait de ses 20 pieds de roi (6,50 m. environ) sur un piédestal de 30 pieds (9,75 m. environ), soit un ensemble de plus de 16 mètres de haut. Le bronze était ainsi 1,5 fois plus grand que le *Marc-Aurèle*, qui mesure 4,24 mètres, et atteignait presque le triple de la taille naturelle, des proportions qui n'étaient guère éloignées de celles du cheval de Trajan tant admiré par Constance. Grâce au dégagement d'une partie de la via dei Fori Imperiali, les recherches archéologiques ont récemment permis de retrouver la fosse de fondation de l'*Equus Traiani*, non pas exactement au centre de l'*area forensis* (85,6 x 108,4 m.) mais 25 mètres plus au sud, à proximité du temple. Il a été possible de déterminer que les dimensions de la sculpture étaient d'1,6 à 1,7 fois supérieures à celles du *Marc-Aurèle*, c'est-à-dire entre 6,70 mètres et 7,20 mètres, pour une élévation totale d'environ 10–12 mètres, socle inclus.⁵¹ Le monument de l'empereur déifié dépassait donc de justesse le seuil du colosse, trois fois l'échelle naturelle. Toutefois, ces mesures étaient inconnues jusqu'à une date récente. Le gigantisme exacerbé de la description d'Ammien Marcellin avait en revanche contribué à magnifier dans l'imaginaire collectif le colosse perdu, d'autant plus qu'il faisait écho à l'échelle géologique du Forum de Trajan, dont la célèbre colonne coclide, de ses presque 40 mètres de haut, rappelait l'altitude de l'ancien col coupé par Apollodore de Damas pour aménager le grandiose ensemble urbain. Dans ce sens, le projet qui plus que tout autre paraît répondre au bon mot d'Hormisdas, tant par sa demesure que par son rapport étroit au relief géologique, est celui

temps modernes, 2e éd., Paris 1959, p. 278–331; Alexandre Gady (éd.), *De la place Royale à la place des Vosges*, cat. exp. (Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1996), Paris 1996; Geneviève Bresc-Bautier/Xavier Decotot (éd.), *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*, cat. exp. (Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1999), Paris 1999, p. 42–45; Köstler 2003 (voir la note 45); Isabelle Dubois/Alexandre Gady/Hendrik Ziegler (éd.), *Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, Paris 2004; François Lemée, *Traité des statues (1688)*, éd. Diane H. Bodart/Hendrik Ziegler, Weimar 2012.

⁴⁹ Lettre patente de Louis XIV, avril 1698, dans Arthur-Michel de Boislisle, *La place des Victoires et la place Vendôme. Notices historiques sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV* (extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 15 [1888]), Paris 1889, p. 129.

⁵⁰ Germain Boffrand, *Description de ce qui a été pratiqué pour fonder en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV, élevée par la ville de Paris en mil six cens quatre-vingt-dix-neuf*, Paris 1743; Boislisle 1889 (voir la note 49), p. 94–128, 147–160; Pierre Francastel, *François Girardon*, Paris 1928, p. 25–30, 81–82; Michel Martin, *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris 1986, p. 92–117; Thierry Sarmant/Luce Gaume (éd.), *La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, Paris 2002.

⁵¹ Roberto Meneghini, « La piazza del Foro. L'*equus Traiani*. I portici laterali », dans: Fiorella Festa Farina, *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro*, cat. exp. (Damas, Khan Assad Bacha, 2001), Rome 2001, p. 54–57; Gunnar Seelentag, *Taten und Tugenden Traians: Herrschaftsdarstellung im Principat*, Stuttgart 2004, p. 342–348.



6 Rome, Piazza Venezia, inauguration du Monument national à Vittorio Emmanuele II (Vittoriano) par Giuseppe Sacconi, 4 juin 1911

qui, jouxtant le Forum de Trajan, devait tailler la colline du Capitole pour déployer la scène monumentale de la refondation de Rome comme capitale du royaume unifié d'Italie : le Vittoriano.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'une place, mais d'un *monument* constitué d'une statue équestre du roi Vittorio Emmanuele II, d'un fond d'architecture et de rampes d'escalier, ces trois parties devant être liées entre elles de façon à former un « *quid unico* », ainsi que le déterminait le second concours de 1882 (fig. 6).⁵² Si le Vittoriano est une extension scénographique de la véritable place, c'est à-dire la piazza Venezia qui fut redessinée pour l'occasion, le cheval est toutefois dressé *in atrii medio* dans le sens littéral du terme, à savoir au centre du vestibule d'entrée donnant sur le péristyle. De ce point il domine l'axe de la via del Corso, tourné vers la piazza Colonna, nouveau centre du pouvoir. Cet ensemble gigantesque à flanc de coteau est un véritable objet-urbain, à l'instar de la place-monument de Michel-Ange à laquelle il entendait ravir l'épicentre symbolique du Capitole, cette place qui avait acquis par le nombre de ses représentations l'autonomie d'un objet clairement délimité et immédiatement identifiable, avec ses trois palais, son escalier et sa statue centrale.⁵³ Ainsi que le précisait l'ar-

⁵² Thorsten Rödick, *Das Monumento Nazionale Vittorio Emmanuele II. in Rom*, Francfort-sur-le-Main 1983, p. 395–396; Catherine Brice, « I concorsi per il Monumento a Vittorio Emmanuele II a Roma », dans : Pier Luigi Porzio (ed.), *Il Vittoriano, Materiali per una storia*, Rome 1986–1988, vol. 1, p. 13–23; Catherine Brice, *Monumentalité publique et politique à Rome: le Vittoriano*, Rome 1998, p. 164–259, 219.

⁵³ Voir par exemple les plans gravés par Nicolas van Aelst en 1590 et Théodore de Bry en 1597, dans : Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Rome 1962, vol. 1, n° CXXXIII, CXXXVIII, vol. 2, pl. 261, 278. Pour le Capitole comme machine pyrotechnique: Pietro Vitali, *Le simpatie dell'allegrezza tra Palermo capo del regno di Sicilia e la Castiglia reggia capitale della cattolica...*, Palerme 1711, p. 55; cf. Diane H. Bodart, « La piazza quale « teatro regio » nei

chitecte Giuseppe Sacconi qui remporta la commande du Vittoriano, la statue de son projet, modelée par le sculpteur Eugenio Maccagnani, était proportionnelle à l'élévation du fond d'architecture d'au moins vingt-neuf mètres de hauteur prévu par le programme et représentait « le Roi dans l'acte de saluer depuis la cime du Capitole le peuple italien qui applaudit l'œuvre séculaire accomplie par lui ». ⁵⁴ L'architecte expliquait en outre qu'il avait pris soin de placer la statue au devant d'une colonnade uniforme, afin d'en garantir une meilleure visibilité sous tous les points de vue. Cette conception unitaire devait toutefois être compromise pour des raisons non pas de mesure mais de style, lorsqu'Enrico Chiaradia remporta le concours pour la statue équestre en 1885, avec une proposition où primait une recherche de réalisme au détriment du caractère monumental et classique privilégié par l'architecte. ⁵⁵ Hostile au choix de cette sculpture – « une fausse note impardonnable, une raison de dépréciation de tout l'ensemble du monument » – ⁵⁶, Sacconi s'acharna à en réduire la portée en promouvant la transformation du monument royal en autel de la patrie, afin que la statue équestre ne soit plus l'unique centre symbolique. Le monument ne fut inauguré qu'en 1911, après la mort des deux protagonistes, et la sculpture, achevée par Emilio Gallori, du haut de ses presque 12 mètres, s'impose bien comme le pivot de cet ambitieux ensemble. ⁵⁷

Si la figure équestre n'atteint plus que 10,20 mètres environ sans l'aigrette, elle dépasse quand bien même quatre fois et demie la taille naturelle. Avec ou sans panache, il s'agit d'un colosse dans l'acception gigantesque du terme, comme objet à l'échelle topographique et géologique, dans la lignée du *Colosse de Rhodes* qui servait d'entrée au port de cette ville, ou du projet de Dinocrate de tailler une statue d'Alexandre le Grand dans le mont Athos. Des photographies anciennes montrent qu'un homme, juché sur le piédestal, n'arrive pas au jarret du cheval (fig. 7). Au pied du monument, il est toutefois difficile d'appréhender ses dimensions à l'œil nu, à cause de son élévation sur un socle de 15 mètres de hauteur, dont le plan de pose est de surcroît à 27 mètres au-dessus du niveau de la place, mais aussi du fait de son inscription dans la colonnade monumentale qui lui sert de fond de scène. Les guides touristiques viennent alors à l'aide en rapportant les dimensions extraordinaires de certains



7 Enrico Chiaradia et Emilio Gallori, Statue équestre de Vittorio Emmanuele II. 1885–1911. Bronze. Haut. 12 m. Rome, Piazza Venezia

regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento », dans : Alessandro Nova/Cornelia Jöchner (éd.), *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, Berlin/Munich 2010, p. 223–248.

⁵⁴ « Il Re rappresentato nell'atto di salutare dalla vetta del Campidoglio il popolo italiano che applaude l'opera secolare compiuta da lui » ; Giuseppe Sacconi, « Relazione del progetto per il Monumento a Vittorio Emmanuele II. 2 concorso internazionale, Roma 1883 », dans : Porzio 1986–1988 (voir la note 52), vol. 2, p. 55–56.

⁵⁵ Rodiek 1983 (voir la note 52), p. 123–135 ; Nicoletta Cardano, « *Il cavallo sull'altare*. Storia del progetto iconografico attraverso il dibattito contemporaneo », in : Porzio 1986–1988 (voir la note 52), vol. 2, p. 13–31 ; Marcel-

lo Venturoli, *La patria di marmo: tutta la storia del Vittoriano, il monumento più discusso dell'età umbertina, tra arte, spettacoli, invenzioni, scandali e duelli*, Rome 1995, p. 119–140.

⁵⁶ « Una stonatura imperdonabile, una ragione di deprezzamento di tutto l'insieme del monumento » ; Giuseppe Sacconi, « Relazione del 1905 », dans : Porzio 1986–1988 (voir la note 52), vol. 2, p. 65.

⁵⁷ Gabriella Delfini Filippi, « La fusione delle quadrighe e del monumento equestre. Contributo alla conoscenza del cantiere del Vittoriano », dans : Porzio 1986–1988 (voir la note 52), vol. 2, p. 32–42 ; Simona Antellini, *Il Vittoriano. Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Rome 2003, p. 36–37.



8 *Apéritif offert aux ouvriers dans le ventre du cheval de Vittorio Emanuele II. 1911*

détails, telle la moustache mesurant un mètre de longueur, et en rappelant surtout qu'une collation de plus de vingt personnes s'était tenue dans le ventre du cheval le 5 février 1911, avant que les treize pièces de la statue, transportées à piazza Venezia, n'aient été soudées *in situ*. Différentes photographies témoignent de cette étonnante cérémonie, d'abord en petit comité avec le fondeur Bastianelli, le ministre des Travaux Publics Bertolini et l'ancien maire de Rome Torlonia, suivie d'un verre offert aux maîtres d'œuvre et ouvriers de la fonderie, se serrant tous les uns contre les autres autour de la table dressée, pour tenir dans le cliché souvenir (fig. 8).⁵⁸ Ces réunions devraient amener à reconsidérer une information donnée par Germain Brice dans sa *Description de la ville de Paris* maintes fois rééditée, à propos de la statue équestre de Louis XIV par Girardon sur la place Vendôme :

« Pour faire encore comprendre le volume de cette figure colossale, s'il est permis de se servir de cette expression; on a éprouvé plus d'une fois, avant que l'ouvrage fut entièrement terminé, d'y faire entrer vingt hommes, qui ont tenu sans peine dans la capacité du ventre du cheval, rangez des deux côtés d'une table, dont plusieurs personnes tres-dignes de foy ont été les témoins oculaires ».⁵⁹

La similitude avec la photographie de 1911 est d'autant plus saisissante que le nombre de personnages est pratiquement équivalent – malgré les dimensions sensiblement plus petites de la statue de Girardon – et que ceux-ci sont disposés de part et d'autre d'une table, évoquant la convivialité d'un banquet. Si la scène relatée par Brice est sans doute moins légendaire qu'on a pu l'imaginer, les circonstances

⁵⁸ Primo Acciaresi, *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima; cronaca dei lavori del monumento nazionale a Vittorio Emanuele II*, Rome 1911, p. 137–156; Fabio Mariano, *Giuseppe Sacconi. Il Vittoriano 1911–2011*, Fermo 2011, p. 55.

⁵⁹ Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris 1698, vol. 1, p. 322 (où l'information est donnée de manière plus succincte); éd. citée: 5e rééd., Paris 1706,

vol. 1, p. 190. Voir aussi Jean-Aimar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris* [Paris 1742], Paris 1770, vol. 3, p. 5; Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris 1779, vol. 4, p. 34. Francastel 1928 (voir la note 50), p. 28, considère l'anecdote comme légendaire, tandis que Lavedan 1959 (voir la note 48), p. 298, l'utilise pour évaluer la masse du monument.

d'un tel exercice demeurent peu claires. Certes, avant d'être érigé dans l'espace urbain, le bronze équestre de Louis XIV, à l'instar de celui de Vittorio Emmanuele II, demeura plusieurs années dans la fonderie où il put être l'objet de visites, mais il avait été quant à lui coulé d'un seul jet. La possibilité d'accéder au-dedans de la sculpture supposait donc des ouvertures laissées par des défauts de la fonte, dont l'exécution fut donc vraisemblablement moins parfaite que ne le célébrèrent les sources de l'époque.⁶⁰

Les photographies des apéritifs dans le ventre du cheval de Vittorio Emmanuele II sont des images marquantes, notamment parce que l'intérieur de la statue, par sa configuration arrondie, ses parois irrégulières, rugueuses et non polies, évoque la cavité d'une grotte naturelle. Sur ces hommes se pressant les uns contre les autres pour tenir au plus grand nombre dans l'ancre sombre et inhospitalier, plane en outre le spectre des soldats achéens qui remplirent les flancs creux du *cheval de Troie*. Or, l'appréhension de la mesure extraordinaire des monuments urbains par les cavités cachées au plus profond de leur corps de bronze fait écho à l'une des étymologies que la Renaissance prêtait au colosse, en le faisant dériver du grec *koilon*, creux. Pomponio Gaurico était ainsi d'avis qu'il fallait privilégier, parmi les différentes origines proposées pour ce terme, celle attribuant aux colosses ce nom « en raison des grottes (*specubus*) et grandes cavités intérieures (*vasta intus inanitate*) – car c'est là le sens de kolonossion ». ⁶¹ L'humaniste tirait cette hypothèse, qui connut une certaine fortune, ⁶² des éloquents descriptions en creux des colosses mythiques de l'Antiquité grecque, le *cheval de Troie* et le *colosse de Rhodes*. Du cheval de bois haut comme une montagne (*instar montis equom*), qui trompa les Troyens en suscitant par sa masse leur admiration (*molem mirantur equi*), Virgile qualifiait le ventre d'énormes cavernes (*cavernas ingentis uterum*). ⁶³ Quant à la gigantesque statue d'*Hélios* à Rhodes de 70 coudées de hauteur (plus de 30 mètres), renversée au sol par un tremblement de terre, Pline l'Ancien disait que « de vastes cavernes s'ouvrent dans la fracture de ses membres (*vastis specus hiant defractis membris*), au-dedans on voit des pierres énormes (*magnae molis saxa*), par le poids desquelles l'artiste avait affermi sa statue en l'établissant ». ⁶⁴ Philon de Byzance insistait sur le caractère extraordinaire de l'ouvrage, en soulignant que l'intérieur laissait voir des traces « de marteau de type cyclopéen » (*Cyclopum malleis*), car « la partie cachée du travail est plus grande que les parties visibles » (*quicquid operis in occulto latet, majus est eo quod cernitur*). ⁶⁵ Michel-Ange allait jouer de ce topos du colosse en creux lorsqu'en 1525 Clément VII lui proposa de réaliser une statue monumentale à l'angle du jardin du palais Médicis donnant sur la place San Lorenzo à Florence, après lui avoir retiré, au profit de Baccio Bandinelli, la prestigieuse commande de l'*Hercule* qui devait servir de pendant à son célèbre *David* sur la place de la Seigneurie. ⁶⁶ L'artiste fit répondre au pape avec ironie que cette sculpture de 40 brassées

⁶⁰ De cette fonte extraordinaire, déclarée parfaite au moment de sa réalisation (Boislisle 1889 [voir la note 49], p. 123), on se souvint plus tard des défauts, lorsque la statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon fut coulée d'un seul jet : « Le dessous du ventre du cheval de la statue équestre de Louis XIV, à Paris, avoit manqué à la fonte : on fut obligé de rétablir ensuite cette partie, & d'ajouter plusieurs pièces en différents endroits de ce monument » ; Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des Arts & des Sciences sous ce règne...*, Paris 1765, p. 32.

⁶¹ Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504), éd. André Chastel/Robert Klein, Genève/Paris 1969, p. 102–103 et note 33.

⁶² Frédérique Lemerle (éd.), *Les annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve, livre I à IV, fac-similé de l'éd. de 1552*, Paris 2000, II-18, p. 118–119.

⁶³ Virgile, *Enéide*, trad. Jacques Perret, Paris 1992, II, 15, 19–20, 32.

⁶⁴ Pline 1953 (voir la note 12), XXXIV, 41. Vasari insiste sur cet effet d'ancre naturel : « vedevansi per le membra vote caverna grandissima e sassi entrovi di smisurato peso » ; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florence 1966–1997, vol. 1, p. 215.

⁶⁵ Philon de Byzance, *Libellus de septem orbis spectaculum*, trad. Leo Allatius et Denis de Salvaing de Boissieu, Leipzig 1816, p. 15–19.

⁶⁶ Virginia Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, Ph. D. (New York, Columbia Univ., 1967), New York 1976, p. 20–21.

(23 m environ) devant être creuse, on aurait pu la mettre à l'angle où se trouvait un barbier, afin d'en englober la boutique, faisant de la corne d'abondance une cheminée, et de la tête un beau colombier pour un vendeur ambulancier de volailles de ses amis. Il avait aussi une autre idée, pour une figure plus grande encore, de la taille d'une tour, dont la tête aurait pu servir de clocher à l'église de San Lorenzo, « en fourrant dedans les cloches, et le son sortant par la bouche, il semblerait que ledit colosse crie miséricorde, surtout les jours de fêtes, quand on sonne plus souvent et avec de plus grosses cloches ». ⁶⁷ Voilà encore une parodie du *colosse de Rhodes*, qui aurait renfermé en sa sommité « bons & variables instruments d'un chant suave & tres douce musique », dont « le chanter & la symphonie estoient de vers iambiques ». ⁶⁸ Mais le colosse-clocher de Michel-Ange jouait également de l'autre célèbre définition des statues colossales par Pline l'Ancien, qui les disait *turribus pares* – égales à des tours. ⁶⁹

C'est au *colosse de Rhodes* que le terme colosse doit sa connotation dimensionnelle. Dans la Grèce archaïque, le mot préhellénique *kolossos* n'est pas associé à une taille particulière. Parmi les philologues et les archéologues le débat reste ouvert quant à la valeur de double, de substitut rituel attribuée à cette catégorie de statue, mais il est plus largement reconnu que celle-ci se distingue avant tout en tant que « chose érigée, image dressée », immobile et fichée en terre pour fixer l'âme errante du défunt ou de l'absent, donc indéracinablement rattachée à un lieu déterminé. ⁷⁰ Le colosse à ses origines domine ainsi déjà l'emplacement qui lui est destiné, si ce n'est par sa taille, du moins par sa nature de *genius loci*. ⁷¹ Les qualités intrinsèques qu'il porte en lui, et qui ont alors une connotation essentiellement magique et religieuse, à savoir l'immobilité, la fixité, le caractère inamovible, se transmettent par la suite à sa forme extérieure magnifiée, associant le poids du matériau et la grandeur de la taille, au moment même où l'aspect commémoratif prend progressivement le dessus dans la représentation. Et depuis la gigantesque statue d'*Hélios* à Rhodes, le colosse véhicule en lui l'idée de colossal, l'excès de grandeur dont on ne peut cerner le contour, définir la limite, comprendre par la raison la mesure quantitative, mais qu'il est possible d'appréhender par l'intuition sensible du regard qui offre à l'imagination le support d'une estimation empirique. ⁷² Le colosse, en tant qu'objet donnant forme de façon inadéquate au concept d'une grandeur échappant à la mesure, a une dimension délimitée mais qu'il est difficile de saisir d'emblée avec exactitude du fait de sa magnitude. Cette ambiguïté avec laquelle il met à l'épreuve la raison et la perception en fait une structure de l'imaginaire, présentant la grandeur au-delà de ses limites matérielles. Or, ainsi que le souligne Jacques Derrida, la première mesure, subjective, sensible, immédiate, vivante, qui permet l'évaluation fondamentale de cette grandeur, procède du corps. Pour appréhender le colossal, « le corps s'érige en mesure » : viennent alors à l'esprit les multiples représentations à la Renaissance de colosses anciens ou modernes, mythiques ou véritables, qui

⁶⁷ Lettre de Michel-Ange à Giovanni Francesco Fattucci, du 24 octobre 1525, dans: Giovanni Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, éd. Paola Barocchi/Renzo Ristori, Florence 1973, vol. 3, p. 173-174, n° DCCXIX.

⁶⁸ Guillaume du Choul, *Discours de la religion des anciens romains, de la castramentation & discipline militaire d'iceux...*, Lyon 1561, p. 194.

⁶⁹ Pline 1953 (voir la note 12), XXXIV, 39.

⁷⁰ Emile Benveniste, « Le sens du mot <kolossos> et les noms grecs de la statue », dans: *Revue de philologie de littérature et d'histoire ancienne*, 1932, p. 118-135; Georges Roux, « Qu'est-ce qu'un kolossos?: le colosse de Rhodes; les colosses mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions », dans: *Revue des études*

des anciennes, 62 (1960), p. 5-40; Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le kolossos », dans: id., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965, rééd. dans: id., *Œuvres. Religions, rationalités, politiques*, Paris, 2007, vol. 1, p. 533-573; Jean Ducat, « Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: kouros et kolossos », dans: *Bulletin de correspondance hellénique*, 100 (1976), 1, p. 239-251.

⁷¹ Bush 1976 (voir la note 66), p. 14-16.

⁷² Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, p. 136-168 (Le colossal).

⁷³ À propos de la négligence que l'époque contemporaine a en revanche montrée pour les dimensions des monuments publics, souvent citées de façon imprécise, si ce

situent au pied de la sculpture quelques figures humaines pour donner, si ce n'est accentuer, l'échelle de sa démesure.

3. De la hauteur des statues

La Renaissance a été extrêmement soucieuse de la taille des statues, du moins des statues monumentales qui constituaient à cette époque un véritable défi technique et artistique.⁷³ Dans les traités sur les arts comme dans les ouvrages d'érudition antiquaire, l'on égrenait inlassablement, telle une litanie, les mesures des extraordinaires colosses de l'Antiquité dont on ne connaissait que les descriptions par les sources : 30 coudées pour le *colosse d'Apollon* sur le Capitole (13,50 m. environ), 40 coudées pour le *colosse de Tarente* par Lysippe (18 m. environ), 70 coudées pour le *colosse de Rhodes* par Charès de Lindos (31,50 m. environ), 120 pieds pour le *colosse de Néron* à Rome par Zénodoros (35 m. environ), jusqu'aux 400 pieds du *Mercurus des Arvernes* par le même Zénodoros (116 m. environ), dont la taille surprenante était en fait le fruit d'une corruption des sources, à savoir de son prix de 400.000 sesterces attribué par Pline l'Ancien.⁷⁴ Cette attention pour les dimensions concernait également la statuaire monumentale contemporaine, qui s'attachait à égaler si ce n'est dépasser le modèle de l'Antiquité, notamment par la taille. Il n'est dès lors pas étonnant de constater que Giorgio Vasari, dans ses *Vite*, cite régulièrement les mesures des sculptures les plus grandes, des mesures qui sont dans l'ensemble justes tout en ayant une marge approximative, l'auteur ne précisant pas les données au-delà de la demi-brassée.⁷⁵ Cette approximation est en elle-même significative, car elle paraît témoigner d'une pratique d'évaluation des dimensions fondée non pas sur un relevé précis obtenu à l'aide d'instruments,⁷⁶ mais sur une estimation visuelle, facilitée par les références anatomiques des unités de mesure, comme la brassée florentine, le pied romain ou la coudée, qui sont le plus souvent employées pour mesurer les statues. Or, sur la base du système de proportions, la hauteur moyenne d'un homme correspondait à un multiple de ces unités de mesure : trois brassées florentines ou six pieds romains par exemple, à savoir entre 1,75 mètre et 1,78 mètre, ce qui coïncidait également avec la *mensura christi*.⁷⁷ La taille humaine était donc bien l'unité de mesure des statues : le corps du spectateur pouvait ainsi *s'ériger en mesure* pour obtenir une évaluation immédiate et éloquente de la dimension des statues, malgré une marge d'approximation inévitable. Et cela d'autant plus que l'échelle des statues était établie en relation à la taille humaine et à ses multiples.

n'est ignorées, voir le constat encore largement valable de Bush 1976 (voir la note 66), p. 72 note 7. Certaines études récentes sur la statuaire monumentale témoignent néanmoins d'une nouvelle exigence quant à la définition des mesures exactes des sculptures et de l'espace qui les entoure; voir par exemple les relevés des architectes Brunella Lorenzi et Sara Lateani dans Detlef Heikamp, « La fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano », dans : Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos (éd.), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, cat. exp. (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2011), Florence 2011, p. 183–260.

⁷⁴ Bush 1976 (voir la note 66), p. 11–14.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 5–7.

⁷⁶ Contrairement aux relevés côtés des statues antiques, dont celui des *Dioscures* par Raphaël est l'un des rares conservés pour cette époque; voir James Byam Shaw, *Old Master Drawings from Chatsworth*, Londres 1973, p. 30–31, n° 56; Arnold Nesselrath, « Antico and Montecavallo », dans : *The Burlington Magazine*, 124 (1982), p. 353–357.

⁷⁷ Bush 1976 (voir la note 66), p. XXVI–XXVII; Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Turin 1981, p. 71–73; Robert Tavernor, « Contemplating Perfection through Piero's Eyes », dans : George Dodds/Robert Tavernor (éd.), *Body and building*, Cambridge (Mass.) 2002, p. 78–93.

À ce sujet, il est éclairant de lire le *Traité des statues* publié par François Lemée en 1688 pour défendre la statue de Louis XIV érigée deux ans plus tôt sur la place des Victoires à Paris, des nombreuses critiques qu'elle avait essuyées, dans le milieu de la cour comme à l'étranger, lui reprochant d'être une expression d'orgueil et une incitation à l'idolâtrie.⁷⁸ Plus particulièrement au chapitre VI, intitulé «De la hauteur des statues», l'auteur s'attache à démontrer que le monument du Roi Soleil n'était pas la «statue colossique» décriée par ses détracteurs.⁷⁹ À cette fin, il s'appuie sur une tradition prétendument antique qui détermine la dimension des statues en relation à la taille humaine et en fonction de la dignité du personnage représenté. Cette coutume repose sur la distinction que la taille est réputée conférer à celui qui dépasse par sa hauteur la communauté de ses semblables.⁸⁰ Lemée illustre ce propos par deux exemples : Saül, qui fut reconnu par Samuel comme le roi élu de Dieu parce que «de l'épaule et au-dessus il dépassait tout le monde» (*altior fuit universo populo ab umero et sursum*),⁸¹ et Charlemagne qui «dominait tous les autres de ses hautes épaules» (*cunctos humeris supereminet omnes*).⁸² Ce dépassement par l'épaule implique que le souverain domine «les autres de toute la tête», comme le modernise Lemée, et qu'il se prête donc symboliquement à être la tête du corps collectif de ses sujets. C'est dans cette perspective que, depuis Isidore de Séville, l'exégèse explique la référence à l'épaule de Saül dans le Livre des Rois, en établissant une correspondance entre le roi oint, tête du peuple juif, et le Christ, chef du *corpus mysticum* des fidèles.⁸³ La reprise de ce thème par le poème anonyme *Carolus Magnus et Leo Papa*, cité par Lemée, fait ainsi de la carrure dominante de Charlemagne le témoignage de son autorité de droit divin.⁸⁴ Toutefois, cette définition de la taille de l'empereur par l'épaule a également une connotation héroïque car elle renvoie à l'*Énéide* de Virgile, l'un des principaux modèles de ce poème carolingien :⁸⁵ Didon reconnaît le héros Énée, fils d'une déesse, parce qu'il avait «la face et les épaules semblables à un dieu» (*os humerosque deo similis*).⁸⁶ Or, cette référence est citée par Pomponio Gaurico dans son traité *De Sculptura*, au chapitre qu'il consacre aux proportions, pour illustrer le parallèle entre l'éminence attribuée à la taille humaine et celle conférée par la grandeur des statues. À son sens, on agrandit les statues notamment «à cause de la dignité supérieure du personnage représenté (*excellencior personae dignitas*); car il est équitable que ceux qui excellent par leur esprit ou par leur importance, paraissent aussi dépasser les autres par la prestance de leur corps».⁸⁷

Lemée ne cite jamais l'ouvrage de Gaurico qui avait pourtant bénéficié d'une remarquable fortune éditoriale en France. Il devait cependant en connaître les thèses principales, du moins par des lectures de seconde main,⁸⁸ car il en reprend la célèbre division de la statuaire monumentale en quatre catégories de grandeur :

⁷⁸ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, chap. VI, p. 133–153.

⁷⁹ D'après Ézéchiél Spanheim, ambassadeur de l'électeur de Brandebourg, suivi par Girolamo Venier, ambassadeur de Venise, qui la nomme «suntuoso colosso»; Hendrik Ziegler, «Le demi-dieu des païens. La critique contemporaine de la statue pédestre de Louis XIV», dans : Dubois/Gady/Ziegler 2004 (voir la note 48), p. 49–65, 55; Hendrik Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010, p. 76–133, 277.

⁸⁰ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 133.

⁸¹ 1 Samuel 9, 2.

⁸² *Helperici Karolus Magnus et Leo Papa*, éd. Io. Caspar Orellius, Zurich 1832, p. 28, v. 172.

⁸³ Philippe Buc, *L'ambiguïté du Livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris 1994, p. 333–334 note 61.

⁸⁴ L'historiographie de l'Empereur, Eginhard, lui attribue d'ailleurs sept pieds de haut, soit un de plus que la moyenne; Eginhard, *Vita Caroli Magni/Das Leben Karls des Großen*, trad. et éd. Evelyn Scherabon Firchow, Stuttgart 1995, 22, p. 44–45.

⁸⁵ Pierre Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris 1984 (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 4), vol. 1, p. 100; Peter Godman, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, Oklaoma 1985, p. 22–24, 196–207; id., *Poets and Emperors. Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford 1987, p. 82–91.

⁸⁶ Virgile 1992 (voir la note 63), 1, 589.

⁸⁷ Gauricus 1969 (voir la note 61), p. 108–109. Voir aussi Louis Savot, *Discours sur le subiect du colosse du grand roy Henry, posé sur le milieu du Pont neuf à Paris...*, Paris, s. d. [1610], chap. II.

⁸⁸ Parmi les ouvrages mentionnés par Lemée, plusieurs rap-

«Après cela faut-il s'étonner si les grandes statuës sont devenues les plus honorables? Certes ce n'étoit pas mal imaginé de vouloir que les statuës des dieux excédassent trois fois la hauteur d'un homme, & celles des heros deux fois; qu'on fit des statuës aux souverains un peu plus basses qu'aux heros, & que celles des particuliers, quelque merite qu'ils eussent, ne passassent jamais la grandeur naturelle, d'où elles prirent le nom de pareilles». ⁸⁹

Lemée apporte toutefois à la source originale une rectification qu'aucun auteur n'avait précédemment osé faire de façon aussi explicite. Gaurico classe en effet les grandes statues selon la répartition suivante : *pariles*, celles qui sont grandeur nature, destinées aux personnages vertueux et sages; *magnae* ou *augustae*, celles qui ont entre une fois et une fois et demie la taille humaine, destinées aux rois et empereurs; *maiores*, celles qui ont entre une fois et demie et deux fois la taille humaine et que ses commentateurs définiront également *heroicae*, parce qu'elles sont destinées aux héros; enfin *maximae* ou *colossi*, celles qui dépassent de trois fois ou plus la taille humaine et qui étaient à l'origine réservées aux dieux avant que des souverains romains ou barbares n'usurpassent ce privilège. ⁹⁰ Or, cette répartition laisse un intervalle indéfini entre les statues héroïques et les statues colossales, la dimension entre deux et trois fois l'échelle naturelle n'étant attribuée à aucune catégorie. Plusieurs commentateurs, gênés par cette discontinuité, devaient l'effacer en omettant de préciser les mesures, ⁹¹ ainsi que le fait Charles Baudelot, l'un des auteurs mentionnés par Lemée :

«Les statues qui devoient être placées dans les lieux publics étoient de quatre sortes de grandeurs. Les plus grandes qui étoient les colossales, n'étoient destinées qu'aux dieux. Les héros en avoient de moindres. Les princes, & les roys un peu au dessus de la grandeur naturelle. Et les autres hommes à qui l'on accordoit cet honneur ou pour leur merite, ou pour quelque belle action, se contentoient de la grandeur que la nature leur avoit donnée». ⁹²

Par cette présentation en ordre décroissant, le champ des statues héroïques couvre désormais entièrement l'écart qui le séparait des statues colossales. Lemée reprend le même procédé tout en réintroduisant des mesures plus précises qui augmentent les dimensions des statues héroïques, maintenant comprises entre deux et trois fois la taille humaine, et accentuent par conséquent également celles des statues augustes «un peu plus basses», c'est-à-dire plus grandes que nature mais inférieures au double de la grandeur naturelle. Cette réinterprétation des «degrés des hauteurs» de Gaurico permet à Lemée de légitimer des représentations plus monumentales pour les souverains et les héros, sans qu'elles franchissent le seuil du colossal.

De cette échelle des grandeurs des statues conçue par Gaurico sur la base des sources anciennes, Lemée attribue l'invention à Euphranor parce que, d'après Pierio Valeriano qui renvoie à son tour à Plinie l'Ancien, «on dit qu'il fut le premier à exprimer les dignités et les insignes des héros». ⁹³ La vali-

portent les thèses de Gaurico sur les dimensions des statues: Bergier 1728 (voir la note 43), vol. 2, p. 885–892; Edmund Figrelus, *De statuis illustrium romanorum*, Stockholm 1656, p. 152–153; Charles Baudelot, *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure au sçavans*, Paris 1686, vol. 1, p. 115.

⁸⁹ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 134.

⁹⁰ Gauricus 1969 (voir la note 61), p. 102–105.

⁹¹ «Statuarum autem tria genera sunt: iconicae, pares statu ei, cui ponuntur. Augustae maiores; Colosseae maximae», Jules-César Boulenger, *De pictura, plastice, statuarum libri duo*, Lyon 1627, p. 87. Voir aussi Jean Poldo

d'Albenas, *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes*, Lyon 1560, p. 54, qui mentionne Gaurico notamment d'après la citation qu'en rapporte Philandrier dans ses annotations à Vitruve; Lemerle 2000 (voir la note 62), p. 118–119.

⁹² Baudelot 1686 (voir la note 88), p. 115.

⁹³ «cum is praesertim primus dignitates, ac heroum insignia dicatur expressisse», Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Bâle 1558, XLIX, 32; voir Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. Jean Michel Croisille et éd. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris 1997 (Les Belles Lettres, CUF collection Budé – série latine), XXXV, 128.

dité de l'application systématique de ces principes est toutefois remise en cause – « certes, ce n'était pas mal imaginé » –, rappelant les nombreux exemples cités par les sources anciennes qui échappent à ces catégories. Ainsi, certaines statues honorifiques tenues en grande estime n'excédaient pas la taille naturelle – comme celles qui étaient dressées aux triples vainqueurs des jeux d'Olympie – ou étaient mêmes plus petites, telles ces statues *tripedaneae*, de trois pieds de hauteur (87 cm. environ), érigées aux serveurs de l'Etat ayant perdu la vie en mission.⁹⁴ La relativité du système de Gaurico avait déjà été critiquée en 1585 par Louis de Montjosieu, qui en avait relevé les incohérences philologiques et archéologiques eu égard aux sources anciennes ainsi qu'aux vestiges de la statuaire antique encore visibles à Rome.⁹⁵ Lemée s'attache quant à lui à recadrer avant tout la définition du terme colosse, soulignant d'une part qu'il était anciennement employé pour des statues non nécessairement grandes et parfois même relativement modestes, et précisant de l'autre qu'à aucun moment il n'apparaît associé à la statue de Nabuchodonosor dans les Saintes Écritures.⁹⁶ Autrement dit, désigner la statue de Louis XIV de la place des Victoires comme un colosse n'implique pas forcément des dimensions excessives ou un culte idolâtre, et de toute façon ses mesures exactes démontrent qu'elle n'usurpe pas par la taille les prérogatives anciennement réservées aux divinités.

C'est ce qui apparaît clairement dans la conclusion du chapitre, où Lemée revient à l'échelle des grandeurs des statues de Gaurico, témoignant ainsi que malgré ses imperfections celle-ci était dans ses lignes générales communément appliquée :

« La hauteur des statuës des rois ses predecesseurs n'excede gueres le naturel, ou tout au plus égale la hauteur des anciennes statuës imperialles, c'est à dire environ dix pieds, comme Casaubon l'a remarqué en parlant d'une certaine de l'empereur Claudius; mais pour le monument de la Place des Victoires, il est à la vérité le plus haut qu'il y ait dans Paris, étant bien raisonnable que si le heros qu'il represente, n'a pas affecté la hauteur qu'on accorderoit aux divinitez, il en ait au moins une qui approche de celle qu'on ne refusoit pas à ceux qui meritoient moins que luy la qualité que je luy donne ».⁹⁷

Les statues des prédécesseurs de Louis XIV rentrent donc dans la catégorie des statues *augustes*, du moins selon les critères de la révision de Lemée, qui en précise ici les dimensions et justifie ses sources : plus grandes que nature jusqu'à dix pieds de hauteur, c'est-à-dire 1,6 fois la taille naturelle si l'on compte en pieds romains, donc légèrement au-delà de la limite d'une fois et demie (*sesquialter*) établie par Gaurico. Isaac Casaubon, dans ses commentaires à l'*Histoire Auguste*, remarque en effet que la statue en or de Claude décrite par Trebellius Pollio dépasse un peu la proportion d'une fois et demie avec ses dix pieds de hauteur. Ce privilège s'explique par la taille de l'empereur, de quelques doigts supérieure aux six pieds canoniques, mais aussi par ses vertus, l'érection de son monument honorifique posthume, devant le temple de Jupiter sur le Capitole, ayant été décrétée par le Sénat et le peuple romain en raison de « la pureté de sa vie, sa probité, et tous les services rendus à la république ».⁹⁸ Suivant le même ordre d'idées, Louis XIV qui par ses vertus naturelles, son bon gouvernement et sa geste illustre, a dépassé les rois de France ses prédécesseurs et les empereurs de l'Antiquité, mérite dans Paris nouvelle Rome une statue plus grande que toutes les autres. En ces années, le discours officiel sur la place des Victoires répète d'ailleurs à l'envi que le monument du Roi Soleil « pour sa grandeur & pour

⁹⁴ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 134–135; Plinie 1953 (voir la note 12), XXXIV, 9–16, 11–24.

⁹⁵ Louis de Montjosieu (Demonstiosus), *Gallus romae hospes*, Rome 1585, part. III, p. 89.

⁹⁶ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 149.

⁹⁷ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 151–152.

⁹⁸ Trebellius Pollio, *Vie de Claude*, III, dans *Écrivains de l'histoire auguste*, trad. Fleury Legay, Paris 1844, vol. 1; *Historia Augustae Scriptores VI*, comm. Isaac Casaubon, Tome II, Leyde 1671, p. 356: «statuam auream decem pedum».

sa magnificence surpasse tous ceux de cette nature dont l'Antiquité se vante», notamment par la taille et par la fonte unique de son groupe statuaire de 16 pieds de hauteur. La sculpture, constituée d'une figure du souverain de 13 pieds et d'une Victoire de même taille le couronnant, était dressée sur un piédestal de 22 pieds auquel quatre esclaves de « onze pieds de proportion » étaient enchaînés (fig. 9).⁹⁹ Lemée rapporte des dimensions pratiquement équivalentes, non pas dans le chapitre consacré à la hauteur des statues comme on pourrait l'attendre, mais dans le suivant traitant des piédestaux. Il n'y attribue que 20 pieds au socle, sans doute parce qu'il ne comptait pas sa corniche, mais bien 16 pieds au groupe sculpté et 13 à la figure de la Victoire, laissant entendre implicitement que celle du roi en mesurait autant.¹⁰⁰ Il restait donc prudent quant à la taille exacte de la figure du roi, car par ces trois pieds supplémentaires qui la distinguaient des statues impériales de 10 pieds, elle arrivait à elle seule pratiquement à la hauteur de la statue équestre de *Marc-Aurèle* selon les mensurations que l'on connaissait alors à la cour de France (13 pieds 2 pouces).¹⁰¹ Ses dimensions effectives étaient d'autant plus accrues que l'unité de mesure basculait ici subrepticement du pied romain (29, 65 cm.) au pied-du-roi (32,48 cm.). Toutefois, l'échelle réajustée des grandeurs des statues permettait de justifier un tel gigantisme : si l'ensemble du monument, piédestal et sculpture, atteignait par ses 38 pieds de hauteur (12 m. environ) l'élévation des colosses de l'Antiquité, la statue du roi ne faisait que dépasser un peu le double de la taille naturelle avec ses 13 pieds (4,20 m. environ). Elle appartenait ainsi à la catégorie des *héroïques* telle que Lemée l'avait redéfinie, sans approcher celle des *colossales* ni usurper les anciennes prérogatives des dieux.

Il est légitime de se demander à quels monuments se référait Lemée lorsqu'il stipulait que les statues des prédécesseurs de Louis XIV avaient une hauteur supérieure au naturel qui pouvait aller jusqu'à 10 pieds. En France, les honneurs statuaire prirent véritablement leur essor sous les Bourbons, et si des statues pédestres avaient pu trouver place dans l'espace urbain à Paris, comme celle de Louis XIII par Simon Guillain à la pointe du pont au Change d'une hauteur d'environ 7 pieds (2,30 m., Paris, Musée du Louvre), il s'agissait avant tout de célèbres monuments équestres : celui d'Henri IV par Giambologna sur le pont Neuf et celui de Louis XIII, constitué du cheval de Daniele da Volterra et d'une figure du roi par Pierre Biard le jeune, sur l'ancienne Place Royale.¹⁰² Or, les dimensions des statues équestres étaient établies en fonction de la taille naturelle, mais encore et surtout du canon du *Marc-Aurèle*, impliquant l'ambition d'égalier puis de dépasser l'*exemplum* de l'Antiquité. Ainsi, du cheval de Daniele da Volterra, originairement coulé pour un monument à Henri II, Vasari nous dit qu'il était plus grand que le *Marc-Aurèle* « d'un sixième ou plus »;¹⁰³ du premier projet de la statue équestre de Cosme Ier de Médicis par Giambologna, l'ambassadeur du duc d'Urbin annonçait qu'il devait être le double du *Marc-Aurèle*;¹⁰⁴ lorsque la statue équestre d'Henri IV par le même sculpteur arriva à Paris, Louis Savot remarqua que, comme son modèle florentin dont elle partageait les moules, elle avait deux

⁹⁹ *Mercurie Galant*, avril 1686, p. 236–237. Voir aussi Abbé Regnier-Desmarais, *Description du monument érigé à la gloire du roy par M. le Mareschal duc de la Feuillade avec les inscriptions de tout l'ouvrage*, Paris 1686, p. 3–4, et la légende de la gravure du monument attribuée à Nicolas Arnould, dans Ziegler 2004 (voir la note 79), p. 48. Voir également la notice sur le monument dans Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 2, p. 215–219, où les dimensions entre la statue et le piédestal sont néanmoins inversées.

¹⁰⁰ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 159–162.

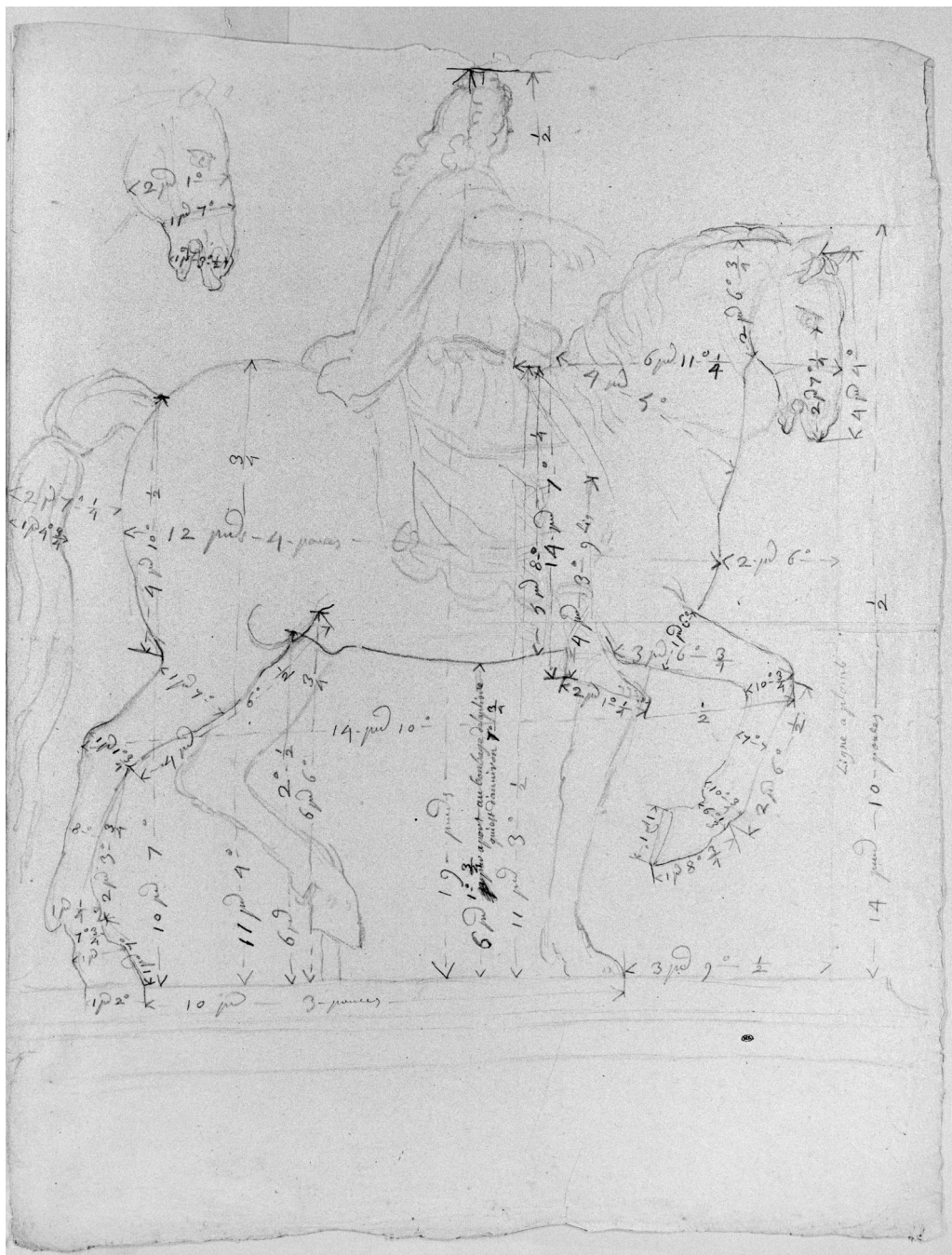
¹⁰¹ Boislisle 1889 (voir la note 49), p. 117–118.

¹⁰² Bresc-Bautier/Dectot 1999 (voir la note 48), p. 36–48; Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 2, p. 221–237. Voir

aussi la statue en marbre polychrome d'Henri IV (2,02 m.) par Thomas Heurtematte pour la cour du Capitole à Toulouse; Sophie Fradier, « Les effigies sculptées d'Henri IV à Toulouse au XVIIe siècle », dans : *Les Cahiers du Framespa*, 11 (2012), <http://framespa.revues.org/1930>.

¹⁰³ Vasari 1966–1997 (voir la note 64), vol. 5, p. 548–549; voir Bush 1976 (voir la note 66), p. 178.

¹⁰⁴ Lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbin Francesco Maria II della Rovere, 27 octobre 1581, Johannes Gaye (ed.), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence 1839–1840, vol. 3, p. 441; voir Bush 1976 (voir la note 66), p. 193; Erben 1996 (voir la note 46), p. 323–325.



10 Edme Bouchardon, Mesures de la statue équestre de Louis XIV par François Girardon sur la place Vendôme. Vers 1748. Dessin. 59 x 46 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 24352r

pieds de plus que le *Marc-Aurèle*;¹⁰⁵ enfin François Girardon fut chargé de réaliser pour la place Vendôme une statue équestre dépassant le *Marc-Aurèle* par sa fonte en un seul jet et par sa taille.¹⁰⁶ Les dimensions des monuments équestres des premiers Bourbons étaient fort bien connues à la cour de Louis XIV, parce que leurs rapports de proportions furent soigneusement mesurés lorsqu'il fut question d'ériger à Paris de nouvelles statues équestres plus grandes encore à la gloire du Roi Soleil. L'occasion se présenta d'abord en 1671, dans le cadre du second projet par Claude Perrault de l'arc de la place du Trône qui ne devait jamais voir le jour sous une forme définitive,¹⁰⁷ et ensuite en 1685 au moment de la commande à Girardon du monument de la place Vendôme.¹⁰⁸ Edme Bouchardon allait reprendre plus tard cette pratique (fig. 10), lorsque lui fut confiée en 1748 la réalisation du monument de Louis XV pour la future place de la Concorde.

Parmi ces relevés, aux résultats semblables avec quelques variantes,¹⁰⁹ l'un des documents les plus intéressants est sans doute le récapitulatif que François Girardon fournit en 1702 à Jean Boivin, commentateur de l'*Histoire Byzantine* de Nicéphore Grégoras, qui l'avait interrogé sur la vraisemblance des mesures de la statue équestre de Justinien à Constantinople rapportées par Pierre Gylles à la moitié du XVI^e siècle. Or Girardon contestait cette source en démontrant les incohérences des rapports de proportion entre le cheval et le cavalier sur la base des monuments équestres qu'il connaissait par sa pratique de sculpteur :

«La figure équestre du roy, posée dans la place de Louis le Grand, a de hauteur 20 pieds [6,50 m.], depuis la teste jusques sous les pieds du cheval. La figure du roy a de proportions 16 pieds [5,20 m.], si elle estoit debout. La figure de Henry IV sur le Pont Neuf a 14 pieds trois poulces [4,62 m.], depuis les dessus de la teste jusques sous les pieds du cheval. [...] La figure de Louis XIII dans la place Royale a 14 pieds un pouce [4,57 m.], depuis le dessus de la teste jusques sous les pieds du cheval. La figure de roi a diz pieds cinq poulces de proportion [3,38 m.] [...]. Le Marc Aurele à Rome, figure antique, a 13 pieds de hauteur [4,22 m.], compris le cheval. [...] La figure équestre du roi (faite par M. Girardon), posée dans le Chasteau de Bousters en Beauvoisis, a dix pieds de hauteur [3,24 m.], depuis le dessus de la teste, jusques sous les pieds du cheval. La figure du roy auroit huit pieds [2,59 m.], si elle estoit debout ».¹¹⁰

Ainsi, les proportions entre la taille du cavalier en pied et l'ensemble de la statue équestre étaient établies par Girardon à huit dixièmes.¹¹¹ Les chiffres correspondaient dès lors aux dix pieds énoncés

¹⁰⁵ Savot [1610] (voir la note 87), p. 11–12. L'auteur prétendait à tort que Giambologna avait réalisé toutes ses statues équestres à partir des moules du cheval non pas de Ferdinand I^{er} mais de Cosme I^{er}, auquel il attribuait des dimensions légèrement supérieures au *Marc-Aurèle*.

¹⁰⁶ Boislisle 1889 (voir la note 49), p. 117–118.

¹⁰⁷ Paris, BnF, ms. Français 24447 (anciennement Oratoire 126), fol. 300r–303r, 306rv; cité partiellement avec une côte erronée dans Anatole de Montaiglon, *Notice sur l'ancienne statue équestre ouvrage de Dianello [sic] Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639, au milieu de la place Royale à Paris* [Paris 1874], complété par Joseph Guiffrey, Paris 1896, p. 57–59 (cheval de Nancy, initialement conçu pour une statue équestre de Charles III duc de Lorraine: haut. 10 pieds 9 poulces, long. 10 pieds 6 poulces; statue équestre d'Henri IV: cheval haut. 11 pieds 3 poulces, long. 11 pieds 8 poulces, figure du roi haut. 11 pieds; statue équestre de Louis XIII:

cheval haut. 12 pieds, long. 13 pieds, figure du roi haut. 12 pieds, aigrette haut. 2 pieds; projet de statue équestre de Louis XIV pour l'arc du trône: cheval haut. 21 pieds, long. 21 pieds, figure du roi si elle était debout 18 pieds, ensemble haut. 25 pieds).

¹⁰⁸ Paris, Archives nationales, O¹ 1551; Boislisle 1889 (voir la note 49), p. 18 note 3 (cheval de Nancy: haut. 10 pieds 9 poulces; statue d'Henri IV: cheval haut. 11 pieds 3 poulces et demi; statue de Louis XIII: cheval haut. 12 pieds; projet de la statue de Louis XIV pour la place Vendôme: cheval haut. 14 pieds 5 poulces, ensemble haut. 18 pieds 10 poulces). Pour les dessins côtés réalisés par Edme Bouchardon quand il reçut la commande de la statue équestre de Louis XV pour la future place de la Concorde: Françoise Baron, *La statue équestre de Louis XV: dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi, dans les collections du Musée du Louvre*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1973), Paris 1973.

par Lemée, avec des dimensions toutefois plus importantes s'agissant de pieds-de-roi, approchant le double de la taille naturelle : le cavalier du *Marc-Aurèle*, d'environ 10 pieds 3 pouces, était légèrement inférieur au double de la taille humaine, celui de Louis XIII, de 10 pieds 5 pouces sans l'aigrette, ainsi que celui d'Henri IV, d'environ 11 pieds, atteignaient. Au-dessus de cet ensemble s'élevait la statue de Louis XIV par Girardon avec son cavalier de 16 pieds, presque trois fois la taille naturelle, qui touchait l'extrême limite des dimensions des statues héroïques, sans empiéter sur le champ des colosses. Et cette frontière ne devait plus être franchie : les nombreux projets de statues équestres à la gloire de Louis XIV dans les villes de provinces furent tous maintenus dans des dimensions inférieures : 12 pieds pour le groupe statuaire de Coysevox de Le Hongre à Dijon, 13 pieds pour celui de Mazeline et Hurltrelle à Montpellier, 15 pieds pour celui de Coysevox à Rennes, et jusqu'à 19 pieds pour celui de Desjardins à Lyon.¹¹² Par la suite, Edme Bouchardon ne devait pas dépasser les 15 pieds pour sa statue équestre de Louis XV, avec une figure du souverain de « douze pieds de proportion », soit un peu plus de deux fois la taille naturelle.¹¹³ Les statues monumentales de Louis XIV avaient poussé autant que possible leur gigantisme pour exalter chez le roi « la noblesse de sa taille & de sa bonne mine, & cet air de grandeur & de majesté qui le distingue si fort des autres hommes »,¹¹⁴ tout en le préservant de l'opprobre de l'usurpation du colosse.

Les informations officielles sur le programme statuaire de Louis XIV, diffusées par l'imprimerie et la gravure, rapportaient non seulement les dimensions des monuments, mais aussi celles des nouvelles places destinées à les accueillir, sans toutefois établir de corrélation entre les deux. Lemée n'en parle pas davantage, bien qu'il évoque des liens entre le monument et la place en termes de décorum et de magnificence dans son chapitre intitulé « Des places où l'on posoit les statues ». ¹¹⁵ La question n'était toutefois pas étrangère aux théories artistiques de l'époque : Abraham Bosse remarquait que pour pouvoir embrasser du regard l'ensemble d'un édifice, il fallait se situer au moins « à une distance double de sa hauteur ou de sa largeur », ¹¹⁶ une position déjà exprimée au siècle précédent par l'auteur du *Codex Huygens*, qui affirmait que la « distance la plus proportionnée » pour observer un objet naturel est le double de sa hauteur maximale, ¹¹⁷ alors que Gian Paolo Lomazzo avait argumenté à propos des colosses que, pour les voir parfaitement, c'est-à-dire dans leurs correctes proportions, la juste distance était de trois fois leur hauteur. ¹¹⁸ Ces considérations devaient être également prises en compte dans la pratique des architectes, si le premier projet de la place des Victoires par Jules Hardouin-Mansart, conçu comme un véritable écrin pour la statue de Louis XIV, avait un diamètre de 36 toises, dont le rayon

¹⁰⁹ Notamment à propos de la hauteur de la statue équestre de Louis XIV par Girardon : 18 pieds 10 pouces dans le projet d'origine (voir la note 108) ; 20 pieds selon François Girardon dans sa note pour Jean Boivin (voir la note 110) ; 22 pieds anglais d'après Martin Lister, *A journey to Paris in 1698*, Londres 1699, p. 53, cité dans Boislisle 1889 (voir la note 49), p. 124 ; 21 pieds selon Germain Boffrand 1743 (voir la note 50) ; 19 pieds relevés par Edme Bouchardon, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 24352, Baron 1973 (voir la note 108).

¹¹⁰ *Nicephori Gregorae Byzantinae Historiae Libri XXXVII ... post Hieronymi Wolfii, Du Gangii, Joannis Boivini [...] in unum collecti; accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne*, Paris 1865 (*Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca*/J.-P. Migne; 148-149), p. 452-453 (VII, 12).

¹¹¹ Voir pour comparaison la note 107.

¹¹² Martin 1986 (voir la note 50), p. 121, 129, 138, 158.

¹¹³ Mémoire d'Edme Bouchardon, dans Alphonse Roserot, « La statue de Louis XV par Bouchardon », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 39 (1897), 1, p. 195-213, 377-390; 2, p. 159-170, ici : 1, p. 382-383.

¹¹⁴ Regnier-Desmarais 1686 (voir la note 99), p. 14.

¹¹⁵ Lemée 2012 (voir la note 48), vol. 1, p. 220-254.

¹¹⁶ Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties...*, Paris 1664, pl. XLI-XLII, cité par François Blondel, *Cours d'architecture, enseigné dans l'Académie royale d'architecture...*, 2e éd., Paris 1689, p. 712.

¹¹⁷ « la più proportionata distanza » ; Erwin Panofsky, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Paris 1996, fol. 96r, p. 69-70.

¹¹⁸ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (1584), Rome 1844, vol. 2, p. 165-169 (liv. VI, chap. 19).

lorsqu'en 1699, le premier chantier ayant été transformé en projet de lotissement privé, la place prit son dessin octogonal fermé de 75 toises sur 70.¹²⁰

Le silence observé par le discours sur la statuaire royale à propos des relations de mesure entre le monument et la place renvoie à un autre silence éloquent, celui sur les corrections optiques des proportions des sculptures situées en plein air et dans une position éloignée. L'échelle des hauteurs des statues, fondée sur la dignité des personnages représentés, évacuait en fait d'emblée ce genre de considération qui faisait interférence dans l'équivalence entre la grandeur de la statue et la grandeur de son modèle. Pomponio Gaurico, déjà, lorsqu'il soutenait que l'on augmentait la taille des statues pour exprimer la dignité supérieure du personnage représenté, précisait :

« Je pense que c'est aussi la raison pour laquelle nous voyons les images de nos empereurs plus grandes que la taille humaine. Le peuple ne considérait pas tellement, comme le pensent les profanes [*imperiti*], que les statues de grandeur nature auraient paru beaucoup plus petites qu'elles ne le sont, si on les plaçait haut pour être vues; mais que cela préservait le caractère éminent de leur majesté auguste ».¹²¹

Au moment où la cour de France recevait de Florence son premier bronze équestre monumental à la gloire d'Henri IV, Louis Savot devait reprendre textuellement ce passage de Gaurico pour célébrer la taille de la statue royale et, par son truchement, la grandeur d'âme du monarque défunt.¹²² François Lemée pour sa part n'allait même pas évoquer la question. Or, celle-ci était au centre du débat et de la pratique artistique, parce qu'elle s'appuyait sur des observations célèbres de Vitruve. Dans plusieurs endroits de son traité, et notamment au chapitre II du livre VI, ce dernier souligne la nécessité d'augmenter ou de diminuer les proportions des objets en fonction du lieu où ils sont situés, et notamment lorsqu'ils sont placés en plein air et en hauteur, afin de corriger des distorsions optiques causées par la lumière et la distance et d'obtenir l'apparence visuelle de proportions parfaites.¹²³ Ces préceptes allaient être repris à la Renaissance par des théoriciens de l'art tels que Vasari et Lomazzo, qui en développèrent principalement deux aspects : la nécessité d'accentuer le modelé des sculptures destinées à être vues à l'air libre et de loin; l'exigence d'augmenter les proportions des statues situées en hauteur ainsi que les parties supérieures des colosses. À l'instar de Vitruve, les *trattatisti* du Cinquecento évitèrent de réduire ce processus de correction à une formule mathématique précise, laissant en dernière instance au jugement de l'œil la tâche de savoir restituer à la statue ce que le raccourci perspectif lui avait ôté, afin que l'œuvre apparaisse douée de « proportion, grâce, dessin, perfection ». ¹²⁴ À la même époque, ces proportions accrues étaient également relevées dans l'étude des monuments antiques et souvent mises en pratique dans la statuaire contemporaine.¹²⁵

Les commentateurs de Vitruve suivirent et analysèrent ces préceptes jusqu'à ce que Claude Perrault n'en remît en cause l'autorité, dans sa traduction annotée du *De Architectura* publiée à Paris en 1673, suscitant un débat véhément avec l'Académie royale d'architecture, au sein de la Querelle entre les

¹¹⁹ Lavedan 1959 (voir la note 48), p. 287; Alexandre Gady, « Le lotissement de la place (1685–1694) ou les infortunes de Mars architecte », dans : Dubois/Gady/Ziegler 2004 (voir la note 48), p. 67–93, 70.

¹²⁰ Lavedan 1959 (voir la note 48), p. 295–298; Thierry Sarmant, « La première place Vendôme » et Alexandre Gady, « La seconde place : l'architecture », dans : Sarmant/Gaume 2002 (voir la note 50), p. 55–62, 76–85.

¹²¹ Gauricus 1969 (voir la note 61), p. 108–109.

¹²² Savot [1610] (voir la note 87), p. 9.

¹²³ Vitruve, *De architectura*, éd. Pierre Gros, trad. et comm. Antonio Corso/Elisa Romano, Turin 1997, liv. III, 3, 11–13 et 5, 9, liv. VI, 2, 1–4.

¹²⁴ Vasari 1966–1997 (voir la note 64), vol. 1, p. 84–86; Lomazzo 1844 (voir la note 118), vol. 1, p. 42–46, 168–169 (liv. I, chap. 2 et 32), vol. 2, p. 8–9 (liv. V, chap. 1), 165–173 (liv. VI, chap. 19); voir Bush 1976 (voir la note 66), p. 38–52.

¹²⁵ Bush 1976 (voir la note 66), p. 47–48.

anciens et les modernes.¹²⁶ D'après Perrault, les corrections optiques ne se justifient que rarement, parce que le jugement de la vue, exercé par l'expérience, opère d'emblée ces rectifications de façon « presque » infaillible. Or, il illustre son propos par l'exemple d'une statue placée en hauteur :

«supposé que l'on vueille mettre une statue fort haut, on peut bien luy donner une grandeur colossale; mais c'est afin qu'elle paroisse colossale, & non pas pour empescher que l'éloignement ne la fasse paroistre trop petite : parce que, quand il est necessaire qu'une chose soit petite, il faut aussi qu'elle paroisse petite».¹²⁷

François Blondel, directeur de l'Académie royale d'architecture, allait répondre par une défense convaincue de l'autorité de Vitruve, dans son *Cours d'architecture* édité de 1675 à 1683, où il soutient la nécessité des corrections optiques, du point de vue tant de la forme que des proportions. Ainsi, pour appuyer l'accentuation du modelé, il emprunte aux *Chiliades* de Tzetzes l'anecdote du concours entre le mondain Alcamène et le talentueux Phidias, féru d'optique et de géométrie, pour la réalisation de deux statues d'Athéna sur de hautes colonnes : alors que l'œuvre du premier, achevée en tout point, de loin ne semblait plus « qu'un tronc informe et sans art », celle du second, qui de près était « une figure à faire peur » tant elle était difforme, se recomposait de loin en des mesures qui paraissaient « si justes, si délicates & si bien proportionnées ».¹²⁸ Quant à l'augmentation des proportions, tout en s'avouant à son tour incapable d'en déterminer les règles mathématiques, Blondel indique une voie intermédiaire en situant les mesures idéales entre la taille naturelle de l'objet et les dimensions géométriquement définies par la perspective, de façon à prendre en compte à la fois la vue objective de l'œil en tant qu'organe sensible et la correction subjective qu'opère, avec une marge d'imprécision, le jugement de la vue. Et sans le nommer explicitement, il attaque Perrault sur le terrain de ses propres œuvres, lui reprochant la distance entre sa théorie et sa pratique, puisque lui-même a mis « dans ses Ouvrages des figures Equestres de plus de trente pieds de hauteur au lieu de sept ou huit pieds qu'elles ont dans leurs proportions naturelles ».¹²⁹ La référence ici est au « Grand modèle » de l'arc de la place du Trône, dressé en 1671 à la barrière de Vincennes, dont l'ensemble, y compris la statue équestre de Louis XIV à son faite, s'élevait à 150 pieds de hauteur (50 m. environ) (fig. 13). Perrault, blessé par ces critiques, devait répondre en 1684, dans la seconde édition de sa traduction commentée de Vitruve, en dénonçant d'une part l'anecdote de Phidias et d'Alcamène comme une « histoire un peu suspecte », et en revendiquant de l'autre, à propos de l'arc du Trône, « que je fais cette statue colossale afin qu'elle paroisse colossale ».¹³⁰

La statue équestre de Louis XIV destinée au couronnement de l'arc du Trône était à la charnière entre deux politiques de représentation du pouvoir.¹³¹ La première, inaugurée par Colbert, compta différents projets de monuments équestres inaboutis et tendit vers une surenchère des dimensions : après la sculpture au destin malheureux de Bernin, de presque douze pieds de hauteur (3,76 m.), une taille remarquable pour un marbre sculpté en un seul bloc « d'une prodigieuse grandeur »,¹³² le projet de

¹²⁶ Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, Londres 1973, p. 70–49; Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris 1988, p. 135–141; Anthony Gerbino, *François Blondel. Architecture, Erudition and the Scientific Revolution*, Londres/New York 2010, p. 148–165.

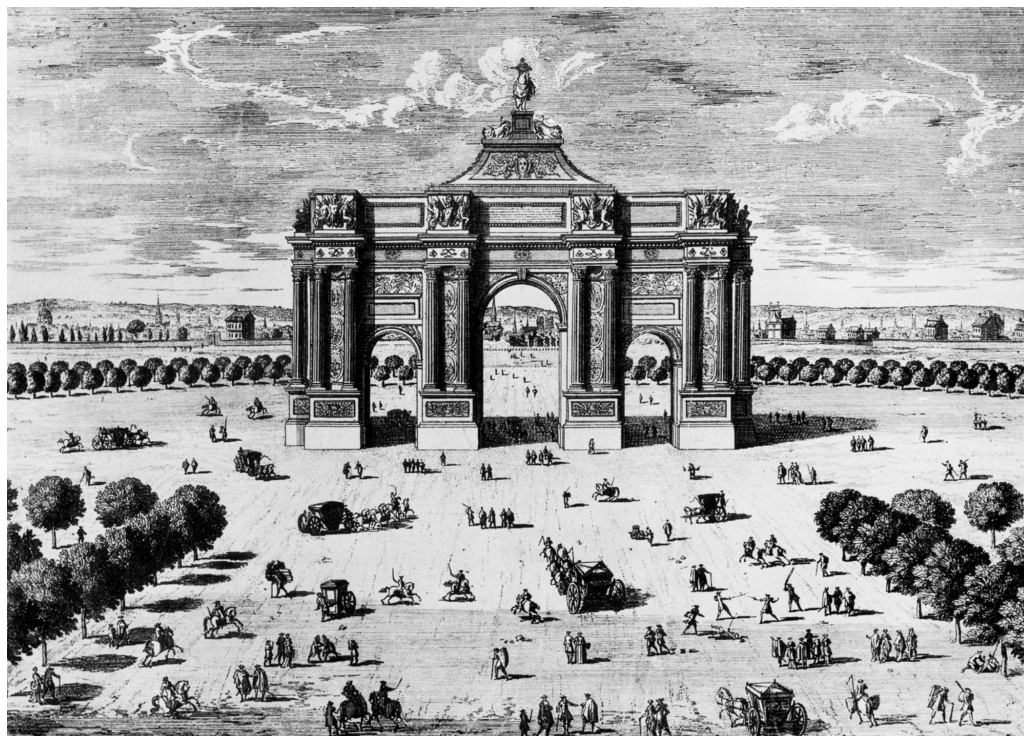
¹²⁷ Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Paris 1673, p. 195.

¹²⁸ François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris 1675, p. 709–710; voir M. Letizia Gualandi, *L'antichità classi-*

ca (Le fonti per la storia dell'arte, 1), Rome 2001, p. 240 n° 87.

¹²⁹ Blondel 1675 (voir la note 128), p. 719.

¹³⁰ Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* [1684], éd. Eugène Tardieu/Auguste Coussin, Paris 1837, liv. VI, p. 13–14 (chap. 2, note 3); voir Michael Petzet, « Das Triumphbogenmonument für Ludwig XIV. auf der Place du Trône », in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), p. 145–193, ici : p. 174–175; Picon 1988 (voir la note 126), p. 223–230, 227; Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des*



13 Adam Pérelle, *Le Grand modèle de l'arc de triomphe de la place du Trône par Claude Perrault. Vers 1678. Estampe. Paris, Bibliothèque nationale de France*

monument de marbre et de bronze conçu par Le Brun et réalisé par Girardon, qui figurait le roi à cheval écrasant les ennemis vaincus, atteignait trente-six pieds de hauteur, dont dix-huit pour la figure équestre du roi (5,84 m. environ).¹³³ Dans cet élan vers la démesure s'inscrivait le projet de Perrault qui attribuait à la seule figure équestre du roi au moins vingt-cinq pieds de hauteur (8,12 m. environ), si elle ne parvint aux trente pieds (9,85 m. environ) dénoncés par Blondel.¹³⁴ La seconde campagne de célébration de l'image royale, inaugurée par le duc de la Feuillade et mise en œuvre de façon systématique par Louvois à partir de 1685, tout en voulant glorifier la figure de Louis XIV par des dimensions statuaire jusqu'alors inégalées, s'imposa des limites dans cette course au gigantisme. Perrault, dans son rêve revendiqué de colosse, était encore en 1684 l'héritier de la Renaissance qui n'avait pas hésité à employer ce terme même pour des sculptures inférieures au triple de l'échelle naturelle, afin d'exalter par les dimensions la compétition avec le modèle de l'Antiquité. Suivant le même ordre

Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, Munich/Berlin 2000, p. 399-442.

¹³¹ Martin 1986 (voir la note 50), p. 52-91; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/Londres 1992, p. 49-105.

¹³² Rudolf Wittkower, «The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV»,

dans: Millard Meiss (ed.), *Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, vol. 1, p. 522, n° 28.

¹³³ Roger-Armand Weigert, «Notes de Nicodème Tessin le Jeune relatives à son séjour à Paris en 1687», dans: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1932, p. 220-279.

¹³⁴ D'après les relevés faits au moment de la réalisation de la statue (voir la note 107).

d'idées, à l'arrivée de la statue équestre d'Henri IV par Giambologna à Paris en 1614, Louis Savot intitula sans détours son opuscule encomiastique *Discours sur le subiect du colosse du grand roy Henry*, alors que la sculpture ne dépassait guère le double de la grandeur naturelle, comme les mesures réalisées à l'occasion du projet de l'arc du Trône devaient le démontrer. Le projet de Perrault pouvait réclamer à plus juste titre le terme de colossal avec ses vingt-cinq ou trente pieds de hauteur, près de quatre fois la taille naturelle! Le Grand modèle de plâtre placé *in situ* ne devait toutefois jamais être transposé en matériau durable et, dès 1685, ses proportions furent blâmées par les membres de l'Académie royale d'architecture, notamment parce que l'arc semblait « fait que pour estre comme la base de cette figure [équestre du roi] qui, cependant, n'est qu'un accessoire et un ornement à l'arc ». ¹³⁵ L'année suivante les critiques véhémentes essuyées par le monument de la place des Victoires allaient contribuer à faire bannir le terme colosse de la rhétorique de célébration de Louis XIV. Cette circonspection devait également faire écho au désintérêt progressif du roi pour sa campagne de glorification statuaire, à la suite des revers politiques et militaires subis à partir des années 1690. ¹³⁶ La révision de l'échelle des hauteurs des statues, proposée par Lemée en 1688 dans son traité, offrit donc un cadre de légitimité à la représentation monumentale du souverain, en définissant des limites qui permettaient d'exalter sa grandeur par des dimensions remarquables, tout en la préservant de l'acception négative que le colosse pouvait porter en soi. À la cour de France on intégra rapidement cette leçon de prudence, ainsi que le démontre Germain Brice dans son célèbre guide de Paris, où dès 1698, alors qu'il définit la statue équestre d'Henri IV par Giambologna d'une « grandeur héroïque », il s'aventure à parler de celle de Louis XIV par Girardon comme d'une « figure colossale », pour mieux relativiser son propos en ajoutant sur le champ : « s'il est permis de parler ainsi ». ¹³⁷

¹³⁵ Henry Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793)*, Paris 1912, vol. 2, 20 juillet 1685, p. 98-101.

¹³⁶ Martin 1986 (voir la note 50), p. 128; Joël Cornette, *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris 1993 (2000), p. 265-283. L'arc du Trône fut également parodié, dès 1681, par Romeyn de Hooghe, dans la série d'estampes qu'il consacra à la geste du duc de Parme Alexandre Farnèse : dans la planche figurant l'entrée triomphale à Paris en 1590, Alexandre

Farnèse est accueilli dans la ville par un gigantesque arc éphémère surmonté de sa propre statue équestre, qui est en fait une citation très explicite du colosse équestre de Louis XIV dressé sur l'arc du Trône, ici réduit toutefois à une seule arcade; *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, cat. expo. (Madrid, Biblioteca Nacional), Madrid 1993, p. 190, n° 178e.

¹³⁷ Brice 1698 (voir la note 59), éd. citée Paris 1698, vol. 1, p. 144, 322.