

# Pierre Puget, une unité de l'art « obligée » à l'âge classique

*Pierre Puget, uma unidade da arte “obrigada” na época clássica*

STÉPHANE LAURENT

*Senior Professor, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne*

Professor Sênior, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

**RÉSUMÉ** De tout temps les artistes ont conçu des décors ou dessiné des objets. Cette partie de leur activité nous est moins connue que leur œuvre majeure, peinte ou sculptée. Sur-tout, si nous rencontrons certains de ces objets, nous ignorons qu'ils appartiennent à une histoire spécifique. Dans les lignes qui vont suivre nous aimerions faire redécouvrir cette partie méconnue de l'histoire de l'art, pourtant riche d'enseignements. Pour ce faire, nous examinerons le cas de l'époque classique. Les plus belles pièces sont alors réalisées pour de grands mécènes, qui « obligent » les artistes travaillant pour eux à dessiner des objets somptueux destinés à marquer l'éclat de leur règne et de leur pouvoir. C'est le cas, par exemple, de Pierre Puget, qui confectionne des décors pour les galères du Roi-Soleil.

**MOTS-CLÉS** Pierre Puget, Sculpture du XVIIe siècle.

**RESUMO** Em todos os tempos, os artistas conceberam decorações ou desenharam objetos. Tal parte das suas atividades é menos conhecida para nós do que a sua obra maior, pintada ou esculpida. Sobretudo, se encontramos alguns desses objetos, ignoramos que eles pertencem a uma história específica. Neste artigo, redescobrimos esta parte menos conhecida da história da arte, mas rica em ensinamentos. Para tanto, examinamos o caso da época clássica. As mais belas peças eram então realizadas para grandes mecenas, que “obrigavam” artistas a desenharem objetos suntuosos destinados a marcar o brilho do seu reino e do seu poder. É o caso, por exemplo, de Pierre Puget, que confeccionou decorações para as galeras do Rei-Sol.

**PALAVRAS-CHAVE** Pierre Puget, Escultura do século XVII.

## La protection royale, une passerelle entre les arts.

Durant la première décennie de son règne, Louis XIV entreprend de constituer une « grande flotte » d'une centaine de navires qui, à l'image de Versailles, présente un luxe décoratif inconnu jusqu'alors. Le décor a pour but d'exprimer la richesse de la France et de hisser le royaume au rang des grandes puissances maritimes. Bâti principalement dans les arsenaux de Brest et de Toulon, les vaisseaux présentent de luxueuses allégories du souverain sous forme de figures historiées à la proue et à la poupe qui se substituent aux traditionnelles figures religieuses ou antiques ; ces constructions exceptionnelles, dont il nous reste peu de traces, sont les plus ornementées de l'histoire de la marine à voile. Elles constituent une originalité de la marine française qui se maintiendra, tant bien que mal, jusqu'à l'apparition de la vapeur au 19<sup>e</sup> siècle. Nombre de sculpteurs et de dessinateurs vont être engagés mais le plus distingué d'entre eux, et le plus prolifique, est sans nul doute Pierre Puget à Toulon.

Moins célèbres que ses statues, les figures de proue réalisées par Pierre Puget<sup>1</sup> pour la marine royale de Louis XIV expriment un équilibre significatif entre les beaux-arts et les arts décoratifs, voire d'une volonté d'unité de l'art. Celle-ci a été rendue possible grâce à son statut et aux faveurs officielles. Fort d'une instruction pluridisciplinaire, Puget sera, à l'instar de nombreux artistes de son temps et surtout comme ses modèles italiens Le Bernin et Michel-Ange, formé à la peinture, à la sculpture et à l'architecture, soient les trois arts, constituants majeurs des beaux-arts. Cependant sa trajectoire professionnelle n'est pas celle d'un artiste : elle est exceptionnelle en ce qu'elle constitue une promotion sociale à partir de l'exercice des arts mécaniques.

L'un des principaux traits d'originalité de Puget, ce qui en fait un artiste aussi complet qu'ouvert, c'est un goût pour la décoration et l'ornement, qu'il met en scène au travers des autels et des tabernacles. Mais c'est à travers la décoration des vaisseaux de guerre que cette complétude s'illustre le mieux<sup>2</sup> : il fait alors des arts dits mineurs

<sup>1</sup> Sur Pierre Puget, on consultera une récente publication qui fait référence : catalogue de l'exposition au Centre de la Vieille Charité et au Musée des Beaux-arts, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*, Marseille, Musées de Marseille/RMN, 1994. Les recherches récentes se sont attachées à retracer un historique scientifique de son travail et de sa vie, qui ont fait l'objet par le passé de nombreux embellissements romanesques. Une première réévaluation avait été entreprise par Philippe Auquier, *Pierre Puget*, Paris, H. Laurens, 1904.

<sup>2</sup> Très curieusement, la grande rétrospective de 1994 n'aborde guère cette question. Quelques années plus tard, Jean Peter, un historien de la Marine, redonne une place à la sculpture navale de l'artiste. Cf. Catalogue de l'exposition au Palais Neptune de Toulon *Hommage à Pierre Puget, décorateur naval et mariniste*, Nice, Imp. Ed. Toscane, 1994 ; Jean Peter, *Pierre Puget et la Marine : utopie ou modèle ?*, Paris, Institut de stratégie comparée/Economica, 1995.

## A proteção real, uma passarela entre as artes

Durante o primeiro decênio do seu reinado, Luís XIV decidiu constituir uma “grande frota” de cem navios que, à imagem de Versailles, apresentava um luxo decorativo desconhecido até então. A decoração tinha por objetivo exprimir a riqueza da França e içar o reino ao nível das grandes potências marítimas. Construídos principalmente nos arsenais de Brest e de Toulon, as naves apresentavam as luxuosas alegorias do soberano sob a forma de figuras historiadas na proa e na popa, que substituíam as tradicionais figuras religiosas ou antigas; essas construções excepcionais, das quais restam poucos traços, são as mais ornamentadas da história da marinha à vela. Constituem uma originalidade da Marinha francesa que se manteve, bem ou mal, até o aparecimento do vapor no século XIX. Um bom número de escultores e desenhistas se engajou no trabalho, quem mais se distinguiu, o mais prolífico entre eles foi, sem dúvida alguma, Pierre Puget, em Toulon.

Menos célebres do que as suas estátuas, as figuras de proa realizadas por Pierre Puget<sup>1</sup> para a Marinha real de Luís XIV exprimem um equilíbrio significativo entre as belas-artes e as artes decorativas, uma busca de unidade da arte. Essa se tornou possível graças ao estatuto de Puget e a favores oficiais. Com uma instrução multidisciplinar, Puget era, à maneira de numerosos artistas do seu tempo e, sobretudo, como seus modelos italianos Bernini e Michelangelo, formado em pintura, escultura e arquitetura – sendo as três artes as constituintes principais das belas-artes. No entanto, a sua trajetória profissional não foi a de um artista, mas excepcional no que constitui uma promoção social a partir do exercício das artes mecânicas.

Um dos principais traços de originalidade de Puget, o que o fez um artista tão completo quanto aberto, foi o gosto pela decoração e o ornamento, que ele colocou em cena em altares e tabernáculos. Foi, no entanto, através da decoração das naves que essa completude se expressou melhor.<sup>2</sup> Fez das artes ditas menores, uma arte magistral e majestosa que respondia às exigências das dimensões monumentais. Como

<sup>1</sup> Sobre Pierre Puget, consultamos uma recente publicação que lhe faz referência: catálogo da exposição no Centre de la Vieille Charité e no Musée des Beaux-arts, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*, Marselha, Musées de Marseille/RMN, 1994. As pesquisas atuais buscaram retrair um histórico científico do seu trabalho e da sua vida, que foram objeto no passado de inúmeros embelezamentos romanescos. Uma primeira reavaliação havia sido realizada por Philippe Auquier, *Pierre Puget*, Paris, H. Laurens, 1904.

<sup>2</sup> Muito curiosamente, a grande retrospectiva de 1994 não aborda essa questão. Alguns anos mais tarde, Jean Peter, um historiador da Marinha, tornou a dar um lugar para a escultura naval do artista. Cf. CATÁLOGO da Exposição no Palais Neptune de Toulon *Hommage à Pierre Puget, décorateur naval et mariniste*. Nice, Imp. Ed. Toscane, 1994; PETER, Jean. *Pierre Puget et la Marine: utopie ou modèle?*. Paris: Institut de stratégie comparée/Economica, 1995.

responsável pelas esculturas no Arsenal de Toulon, aplicou seus conhecimentos de artista e de artesão a serviço da Marinha real.

Desde a sua infância, Pierre Puget teve contato com os sons de marretas e picaretas, pois era filho de um velho camponês que se tornou mestre pedreiro e talhador de pedra; todos os seus irmãos seguiram tal profissão ou a escultura. Nascido em Marselha, no bairro popular do Panier, familiarizou-se com os barcos italianos que entram no porto e com as festividades dominicais em honra das galeras, então recentemente construídas e harmoniosamente decoradas.<sup>3</sup> Aos quatorze anos, passou a trabalhar, no arsenal de galeras<sup>4</sup>, com o mestre escultor Jean Roman, que já estava em declínio. Durante quatro anos, de 1634 a 1638, o pobre jovem que, com dois anos, perdera o pai num acidente, aprendeu o artesanato da madeira, confeccionando móveis, portas e ornamentos de galeras.

Ambicioso, Puget foi em seguida para a Itália – Livorno e Florença – com a intenção de aperfeiçoar-se em sua profissão nas oficinas da Marinha toscana, considerada a primeira do Mediterrâneo. Trabalhou em Roma no ateliê de um escultor de madeira, que o apresentou a Pietro da Cortona, um dos mestres da decoração barroca. Sob a tutela deste, participou da realização das decorações do palazzo Barberini (1638-1640) e depois do palazzo Pitti (1640-1643), em Florença. Ali, o jovem operário se envolveu com a pintura. Contudo, seu papel parecia limitado: “Talvez ele tenha sido empregado para copiar os cartões, preparar o estuque e as cores”, escreve Marie-Christine Gloton. “No máximo fizeram-no modelar motivos de moldura ou desenhar essas naus imaginárias que carregam os heróis de Cortona”.<sup>5</sup> De todo modo, o antigo artesão parece ter levado mais longe a sua formação, pois logo se revelou capaz de executar telas magistrais.

Entre o final de 1643 e o início de 1644, Puget retornou à França, para junto da sua mãe que sentia a sua falta, e se anunciou como pintor. Desejaria ele deixar as artes mecânicas pelas artes liberais? No entanto, faltavam-lhe as encomendas.<sup>6</sup> Após a morte da sua mãe, não tendo outra escolha para sobreviver,

um art magistral et majestueux qui répond aux exigences des dimensions monumentales. En tant que responsable des sculptures à l’Arsenal de Toulon, il met ses connaissances d’artiste et d’artisan au service de la marine royale.

Pierre Puget est, dès son enfance, marqué par les sons de pioches et de gourdins : en effet, il est le fils d’un ancien paysan devenu maître maçon et tailleur de pierre, dont les enfants épouseront tous ce métier ou la sculpture. Né à Marseille dans le quartier populaire du Panier, il est familier des bateaux italiens qui entrent au port et des festivités dominicales en l’honneur des galères nouvellement construites et harmonieusement décorées<sup>3</sup>. À quatorze ans, il est placé auprès d’un maître sculpteur pour l’arsenal de galères,<sup>4</sup> Jean Roman, alors sur le déclin. Pendant quatre ans, de 1634 à 1638, le jeune homme pauvre, qui a perdu son père accidentellement à l’âge de deux ans, apprend l’artisanat du bois, réalisant des meubles, des portes et des ornements de galères.

Ambitieux, il se rend ensuite en Italie, à Livourne et à Florence, en vue de perfectionner son métier dans les ateliers de la marine toscane, considérée comme la première de la Méditerranée. Il travaille à Rome dans l’atelier d’un sculpteur sur bois, qui l’introduit auprès de Pierre de Cortone, un des maîtres du décor baroque. Sous la houlette de ce dernier, il participe à la réalisation des décors du palazzo Barberini (1638-1640) puis de celui du Palazzo Pitti (1640-1643) à Florence. C’est là que le jeune ouvrier se frotte à la peinture. Toutefois son rôle semble limité : « Peut-être fut-il employé pour reporter des cartons, préparer de stucs et couleurs, écrit Marie-Christine Gloton. Au plus lui fit-on modeler des motifs d’encadrement ou dessiner ces nefes imaginaires qui portent les héros de Cortone<sup>5</sup>. » Il semble toutefois qu’il ait poussé plus loin la formation car l’ancien artisan se révèle bientôt capable d’exécuter des toiles magistrales.

Fin 1643-début 1644, il rentre en France auprès de sa mère sans doute souffrante et se proclame « Peintre ». Désire-t-il quitter les arts mécaniques pour les arts libéraux ? Les commandes manquent cependant<sup>6</sup>. Après la mort de sa mère, n’ayant d’autre choix

<sup>3</sup> Sobre a escultura naval em Toulon, ver GINOUX, Charles. *De la décoration navale au port de Toulon aux 16e et 17e siècles*. Paris: Plon, 1884. Quanto à biografia do artista, seguimos as análises de GLOTON, Marie-Christine. *Pierre et François Puget, peintres baroques*. Aix-en-Provence: Edisud, 1985.

<sup>4</sup> O edito de 1631 criou a Marinha real e confiou ao Estado o cuidado de construir as naves, de armá-las e de equipá-las. Constituiu-se, desde então, no Mediterrâneo, uma verdadeira frota de guerra que os arsenais de Toulon e Marselha contribuíram para desenvolver.

<sup>5</sup> GLOTON, Marie-Christine. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Durante toda a sua vida, a ambição e o desejo de agradar foram contrabalançados por preocupações pecuniárias e pela ausência da educação formal.

<sup>3</sup> Concernant la sculpture navale à Toulon : Charles Ginoux, *De la décoration navale au port de Toulon aux 16e et 17e siècles*, Paris, Plon, 1884. Sur la biographie de l’artiste, nous suivons les analyses de Marie-Christine Gloton, *Pierre et François Puget, peintres baroques*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985.

<sup>4</sup> L’édit de 1631 créé la Marine royale et confie à l’Etat le soin de construire les vaisseaux, de les armer et de les équiper. Il se constitue dès alors en Méditerranée une véritable flotte de guerre que les arsenaux de Toulon et Marseille contribuent à développer.

<sup>5</sup> Marie-Christine Gloton, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Toute sa vie durant, l’ambition et le désir de plaire seront contrecarrés par des soucis pécuniaires et par un manque d’éducation.

de survie, il se rend à Toulon, où il est embauché dans l'atelier d'un maître sculpteur à l'Arsenal, Nicolas Levray<sup>7</sup>, par l'intermédiaire de son frère Gaspard, qui, de tailleur de pierres, deviendra sculpteur puis architecte. Il devient un *artiste mécanicien*, à l'instar d'un modeleur pour la céramique ou d'un ciseleur pour l'orfèvrerie. Car c'est sans nul doute auprès de Nicolas Levray que Puget s'initie véritablement à la sculpture et à l'architecture.

Levray, sculpteur habile, a sans doute apporté une compétence aux chantiers méditerranéens en matière de sculpture décorative. Comme l'indique Marcel Brion, il semble en effet que ceux-ci

« aient négligé assez longtemps le côté décoratif des vaisseaux pour s'occuper surtout de leur valeur militaire et qu'on s'y soit peu soucie de les sculpter jusqu'au jour où un navire sortant des ateliers de Dieppe, et obligé de se faire radouber à Toulon, y vint exciter à la fois l'admiration et l'envie. C'était, dit-on, *La Couronne*, et son château de poupe, splendidement orné et surmonté d'un Hercule terrassant l'Hydre, suscita chez les artistes toulonnais une vive émulation<sup>8</sup>. »

Aussi, lorsque Colbert entreprend de mettre en œuvre la politique navale du roi, portée par une telle ambition, la décoration des navires prend-elle de l'ampleur à Toulon, au point de bientôt dépasser celle de tous les autres ports. Entre 1668 et 1690, non moins de 54 artistes y oeuvrent. Une trentaine d'autres sont employés occasionnellement, auxquels s'ajoutent une trentaine de peintres travaillant à l'atelier de peinture de l'arsenal entre 1680 et 1690. Parmi ceux-ci, citons les La Rose, Jean et Louis Van Loo.

Puget parvient à faire valoir ses compétences. Il dessine une galère, la *Reine*, pour le duc de Brézé, amiral de France, se refusant, a-t-on dit, à son exécution car, dans une réaction d'orgueil, il ne voulait pas devenir le « second » de Levray après avoir travaillé avec Cortone. Faut-il en effet croire comme l'affirme M. Brion, qu'« à cette époque, plein des souvenirs d'Italie, il considérait la décoration navale comme une préoccupation inférieure<sup>9</sup> » ? Il paraît avoir déployé au contraire beaucoup d'énergie et d'inventivité dans ce projet à l'aide duquel Brézé voulait émerveiller Anne d'Autriche : alors qu'il est âgé seulement de vingt-quatre ans, il

ele se estabeleceu em Toulon, onde foi contratado para as oficinas do mestre escultor Nicolas Levray<sup>7</sup>, no Arsenal, por intermédio de seu irmão Gaspard Puget, que, de talhador de pedras, passara a escultor e depois arquiteto. Tornou-se um artista mecânico, a exemplo de um modelador para a cerâmica ou de um cinzelador para a ourivesaria. Sem nenhuma dúvida, foi com Nicolas Levray que Pierre Puget se iniciou verdadeiramente na escultura e na arquitetura.

Levray, escultor hábil, levou competência à escultura decorativa dos canteiros mediterrâneos. Como indica Marcel Brion, parece, com efeito, que aqueles

tendo negligenciado por muito tempo o aspecto decorativo das naves para se ocupar sobretudo de seu valor militar, e que pouco se interessaram em esculpi-las até o dia em que um navio, saindo dos estaleiros de Dieppe, e obrigado a fazer reparos em Toulon, ali despertou imediatamente admiração e inveja. Tratava-se, dizem, do *La Couronne*, com seu castelo de popa, esplendidamente ornado e terminando num Hércules abatendo a Hidra, suscitou nos artistas toulonenses uma intensa emulação.<sup>8</sup>

Também, à medida que Colbert empreendeu a tarefa de colocar em prática a política naval do rei, levada por essa ambição, a decoração dos navios adquiriu tamanha amplitude em Toulon, a ponto de logo ultrapassar a de todos os outros portos. Entre 1668 e 1690, não menos de 54 artistas ali trabalhavam. Outros 30 eram empregados ocasionalmente, aos quais se somavam mais de 30 pintores trabalhando no ateliê de pintura do arsenal entre 1680 e 1690; desses, citamos os La Rose, Jean e Louis Van Loo.

Puget terminou por fazer valer sua competência. Desenhou uma galera, chamada *Reine*, para o duque de Brézé, almirante de França, recusando-se, porém, à sua execução porque, numa reação de orgulho, não quis se tornar o “segundo” de Levray após ter trabalhado com Cortona. É preciso crer, como afirma M. Brion, que “nesta época, cheio de lembranças da Itália, ele considerava a decoração naval como uma preocupação inferior”<sup>9</sup> ? Ao contrário, pareceu ter empregado muita energia e inventividade no projeto com o qual Brézé queria maravilhar Anna da Áustria. Com apenas vinte e quatro anos de idade, inventou o sistema de popas colossais ornadas de uma fileira dupla de galerias salientes e de figuras em baixo-relevo e em *ronde-*

<sup>7</sup> Charles Ginoux, *Les Sculpteurs Levray, Langueneux, Turreau, Veyrier, Turreau dit Toro, Maucoird, prédécesseurs ou successeurs immédiats de Pierre Puget à l'atelier du port de Toulon (1639-1761), Mémoire lu à la réunion des sociétés des beaux-arts des départements, le 28 mai 1890*, Paris, Impr. de E. Plon, Nourrit et Cie, 1890.

<sup>8</sup> Marcel Brion, *Pierre Puget*, Plon, Paris, 1930, p. 79. Levray a décoré le *Brezé* en 1643, *La Reine* en 1645 et l'année suivante, *Le Parfait*.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 16.

<sup>7</sup> GINOUX, Charles. Les Sculpteurs Levray, Langueneux, Turreau, Veyrier, Turreau dit Toro, Maucoird, prédécesseurs ou successeurs immédiats de Pierre Puget à l'atelier du port de Toulon (1639-1761). Mémoire lu à la réunion des sociétés des beaux-arts des départements, le 28 mai 1890, Paris, Impr. de E. Plon, Nourrit et Cie, 1890.

<sup>8</sup> BRION, Marcel. Pierre Puget. Paris: Plon, 1930, p. 79. Levray decorou o *Brezé* em 1643, *La Reine* em 1645 e no ano seguinte, *Le Parfait*.

<sup>9</sup> BRION, Marcel. Op. cit., p. 16.

*bosse*, que foi imitado em outros portos e apreciado na Europa inteira.<sup>10</sup> A encomenda, terminada em 1646, marcou o início de um êxito profissional que lhe permitiu trabalhar como artista e como artesão.

Naquele ano, Puget passou um curto período em Roma para copiar os antigos. Tal formação complementar ampliou a sua bagagem artística. De retorno a Toulon no ano seguinte, utilizou rapidamente os seus talentos de pintor para sobreviver; com efeito, o trabalho nos estaleiros praticamente cessou durante a Fronde (1648-1652). Ao que parece, Puget assinou muitos projetos com Nicolas Levray. Em 1656, ele entregou a este último a encomenda do portal do Hôtel de Ville de Toulon. A obra é magistral, testemunha a marca dos mestres italianos do barroco, que ele conservou por toda a sua vida; soube elaborar um cenário, trabalhar com a monumentalidade, mostrar a expressão e a dinâmica dos corpos. O trabalho na madeira não estava distante e o sentido da ornamentação estava no auge. O balcão sustentado por possantes atlantes exprime enorme transversalidade. Aplicado à arquitetura, ele se inscreveu na linha de suas primeiras figuras de proa e anunciou aquelas que realizaria um decênio mais tarde.

A partir daí, Puget se voltou para a escultura, largando em grande parte a sua atividade de pintor.<sup>11</sup> Pôde iniciar uma carreira artística independente. Sua reputação de estatuário se estendeu além da Provença. Em 1659, o marquês de Girardin o chamou para executar estátuas no parque do seu castelo normando de Vaudreuil e, em seguida, Fouquet lhe pediu para fazer o mesmo em Vaux-le-Vicomte. A caminho de Carrara, a fim de escolher os mármore para o superintendente, Puget foi surpreendido, em 5 de setembro de 1661, pela desgraça que acometeu aquele. Decidiu, então, ficar na Itália, instalando-se em Gênova. Durante sete anos, operou para uma rica clientela, realizando notadamente o altar-mor da igreja dos Théatins<sup>12</sup>, concluída em 1670.

Puget precisou retornar ao seu passado de artesão. Para levar adiante os projetos decorativos da nova frota, Jean-Baptiste Colbert, secretário de Estado da Marinha, solicitou, naturalmente, Charles Le Brun. Em 1668, este se atrelou à elaboração de programas iconográficos para duas naves de prestígio, o *Soleil*

aurait inventé le système des poupes colossales ornées d'un double rang de galeries saillantes et de figures en bas-relief et en ronde-bosse qui a été imitée dans d'autres ports et a été appréciée de l'Europe entière<sup>10</sup>. Cette commande, terminée en 1646, marque le début d'une réussite professionnelle qui lui permettra d'œuvrer comme artiste autant qu'artisan.

Il effectue cette année-là un court séjour à Rome pour y copier les antiques. Cette formation complémentaire augmente son bagage artistique. De retour à Toulon l'année suivante, en 1647, il doit rapidement puiser dans ses talents de peintre pour survivre ; en effet, le travail aux chantiers cesse pratiquement pendant la Fronde (1648-1652). Il signe semble-t-il plusieurs projets avec Nicolas Levray. Un tournant est pris en 1656, lorsqu'il enlève à ce dernier la commande du portail de l'Hôtel de Ville de Toulon. L'œuvre est magistrale : elle témoigne de l'empreinte des maîtres italiens du baroque, qu'il conservera toute sa vie ; il sait élaborer une mise en scène, œuvrer dans la monumentalité, rendre l'expression et la dynamique des corps. Le travail du bois n'est pas loin et le sens de l'ornementation joue à plein. Le balcon soutenu par de puissants atlantes exprime une telle transversalité : appliqué à l'architecture, il s'inscrit dans la lignée de ses premières figures de proue et annonce celles qu'il réalisera une décennie plus tard.

Puget dès lors s'oriente vers la sculpture, délaissant en grande partie son activité de peintre.<sup>11</sup> Il peut entamer une carrière artistique indépendante. Sa réputation de statuaire s'étend au-delà de la Provence : le marquis de Girardin l'appelle en 1659 pour exécuter des statues dans le parc de son château normand de Vaudreuil et bientôt Fouquet lui demande de faire de même à Vaux-le-Vicomte. Parti à Carrare choisir les marbres pour le Surintendant, il est surpris le 5 septembre 1661 par la disgrâce qui frappe ce dernier. Il décide de rester en Italie. Il s'installe à Gênes et, pendant sept années, œuvre pour une riche clientèle, réalisant notamment le maître-autel de l'église des Théatins, qui sera achevé en 1670.

Il va devoir renouer bientôt avec son passé d'artisan. Pour mener à bien les projets décoratifs de la nouvelle flotte, Jean-Baptiste Colbert, secrétaire d'État à la Marine, sollicite naturellement Charles Le Brun. En 1668, celui-ci s'attelle à l'élaboration de programmes

<sup>10</sup> Parece que ele tinha há mais tempo dado mostras de inventividade em seu retorno a Toulon em 1668. Ver a grande retrospectiva de 1994, que se esforçou para formar um catálogo de obras.

<sup>11</sup> Ele realizou quadros religiosos na Provença como o *Baptême de Constantin* e *Le Baptême de Clovis* para a catedral de Marselha em 1651-1653 e para a capela do colégio dos jesuítas de Aix-en-Provence, *La Visitation* e *L'Annonciation*. Sobre Puget e a escultura, ver BAUMANN, Émile. *Pierre Puget, sculpteur*. Paris: Les Editions de l'Ecole, 1949.

<sup>12</sup> N.T.: ordem religiosa estabelecida na Itália em 1524 por Gaetano de Thiena e Pierre Caraffa, bispo de Chieti ou Théato, que mais tarde foi papa com o nome de Paulo IV.

<sup>10</sup> Il semble qu'il ait davantage fait montre d'inventivité à son retour à Toulon en 1668. Cf. la grande rétrospective de 1994, qui s'est efforcée de dresser un catalogue des œuvres.

<sup>11</sup> Il a réalisé des tableaux religieux en Provence comme le *Baptême de Constantin* et *Le Baptême de Clovis* pour la cathédrale de Marseille en 1651-1653 et, pour la chapelle du collège des jesuítas d'Aix-en-Provence, *La Visitation* et *L'Annonciation*. Sur Puget et la sculpture, voir : Émile Baumann. *Pierre Puget, sculpteur*, Paris, Les Editions de l'Ecole, 1949.

iconographiques pour deux vaisseaux de prestige, le *Soleil royal* et le *Royal Louis*, exécutés respectivement à Brest et à Toulon. Le travail à accomplir en sculpture est considérable. Sur la poupe du *Royal Louis*, non moins de 27 figures en bas-relief ou en ronde-bosse s'étagent en une sorte de gigantesque retable. Jean Lageret à Brest et François Girardon à Toulon sont chargés de diriger ces grandes entreprises et des ateliers de sculpteurs sont constitués sur place.

Cependant, le 8 juillet 1668, Girardon, qui avait été nommé l'année précédente, est rappelé subitement au Louvre<sup>12</sup>. Puget est appelé pour le remplacer à l'Arsenal comme directeur de l'atelier de sculpture par l'intermédiaire de l'intendant de la marine Louis Leroux d'Infreville. Approché depuis deux ans pour ce poste, il a séduit ce dernier par ses projets de « cinq ou six poupes ». Il impose des conditions exigeantes à son embauche<sup>13</sup>, une attitude qui déplait fort à Colbert avec lequel il s'était déjà brouillé en 1659 à la suite de *l'Hercule gaulois au repos* qu'il avait préféré sculpter pour Nicolas Fouquet. Elle atteste en tout cas de la promotion de son statut : il devient enfin un artiste officiel. Elle témoigne aussi d'un évident accisème, ce mot ancien qui désigne le refus apparent et trompeur de ce que l'on souhaite avec le plus d'ardeur. Elle montre aussi que des praticiens protégés par le roi peuvent prétendre à des charges importantes en fonction de leur talent, même s'ils ne sont pas membres de l'Académie et s'ils sont issus de l'artisanat.

Apportant un style baroque italien bien différent de l'art de Le Brun, la contribution de Puget à l'Etat est édifiante<sup>14</sup>. Au total, il signe pour l'Arsenal treize décorations de vaisseaux tels que *Le Monarque*, *Le Rubis*, *Le Spectre* ou encore *La Royale Thérèse*. Les proues et les poupes sont sculptées afin de joindre l'esthétique, l'exploitation politique de l'effet décoratif et guerrier à la fonction de navigation, faisant de ces ouvrages de véritables sculptures mouvantes. La particularité de l'atelier orchestré par Puget repose sur la mise en ap-

<sup>12</sup> Cet épisode est raconté en détail par Léon Lagrange, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, décorateur naval*, Paris, Didier et Cie, 1868 [rééd. Paris, Laffitte, 1994], pp. 110-113. Colbert a tenté d'imposer Girardon à la place de Puget mais celui-ci ne resta guère à Toulon que pour organiser le travail et fournir quelques dessins de figures pour le *Royal Louis*, qu'il exécuta en partie, ainsi que le modèle de la poupe du *Dauphin Royal*. Une fois de plus, la présence de Puget, sculpteur et peintre expérimenté dans l'art des vaisseaux, devenait nécessaire pour diriger des artisans en rivalité entre eux et peu habiles à la grande décoration.

<sup>13</sup> *Copies des conditions que le Sr Puget Sculpteur, désire qu'on lui accorde, avant que d'entrer au service du Roy dans son arsenal à Toulon, qu'il a envoyées à M. d'Infreville Intendant* (1667), Paris, B.N.F., Mélanges Colbert, vol. 143, fol. 86-87.

<sup>14</sup> Voir J. Peter, *op. cit.* ; Philippe Auquier, *Pierre Puget, décorateur naval et mariniste, étude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon, catalogue détaillé des dessins de décoration et vues de mer*, Paris, Ateliers photomécaniques D.-A. Longuet, s. d. (v. 1912) ; Louis Caffarena, *La Sculpture navale au XVIIe siècle. Pierre Puget, d'après des lettres inédites de Colbert*, Paris, Impr. de E. Plon, Nourrit et Cie, 1889.

*royal* e o *Royal Louis*, executados respectivamente em Brest e Toulon. O trabalho para realizar as esculturas era considerável: sobre a popa do *Royal Louis*, não menos de 27 figuras em baixo-relevo ou em *ronde-bosse*, dispostas em andares, numa espécie de retábulo gigantesco. Jean Lageret em Brest e François Girardon em Toulon foram encarregados de dirigir essas grandes empreitadas, e ateliês de escultores foram constituídos no local.

Enquanto isso, em 8 de julho de 1668, Girardon, que havia sido nomeado no ano anterior, foi chamado subitamente ao Louvre.<sup>13</sup> Puget foi convocado para substituí-lo no Arsenal como diretor do ateliê de escultura, por intermédio do Intendente da Marinha Louis Leroux d'Infreville. Chegando perto do posto havia dois anos, Puget seduzira este último por seus projetos de “cinco ou seis popas”. Impôs, no entanto, condições para o seu contrato<sup>14</sup>, atitude que desagradou a Colbert, com quem ele já havia se desentendido em 1659, em razão do *Hercule gaulois au repos* que preferiu esculpir para Nicolas Fouquet. Colbert atestou, em todo caso, a promoção do estatuto de Puget: tornou-se, enfim, um artista oficial. Testemunhou também uma evidente *accisème* (palavra antiga da língua francesa para designar a recusa aparente e enganadora daquilo que, no fundo, se deseja com muito ardor). Mostrou que praticos protegidos pelo rei podiam pretender cargos importantes em função do seu talento, mesmo que não fossem membros da Academia e adeptos do artesanato.

Apresentando um estilo barroco italiano bem diferente da arte de Le Brun, a contribuição de Puget ao Estado foi edificante.<sup>15</sup> No total, assinou para o Arsenal 13 decorações de embarcações, tais como *Le Monarque*, *Le Rubis*, *Le Spectre* ou ainda *La Royale Thérèse*. As proas e as popas foram esculpidas de modo a unir a estética, a exploração política e o efeito decorativo e guerreiro à função de navegação, fazendo dessas obras

<sup>13</sup> Este episódio é contado em detalhes por LAGRANGE, Léon Pierre Puget, *peintre, sculpteur, décorateur naval*. Paris: Didier et Cie, 1868 [rééd. Paris, Laffitte, 1994], pp. 110-3. Colbert tentou impor Girardon no lugar de Puget, mas este ficou em Toulon por pouco tempo, apenas para organizar o trabalho e fornecer alguns desenhos de figuras para o *Royal Louis*, que ele executou em parte, assim como o modelo da popa do *Dauphin Royal*. Uma vez mais, a presença de Puget, escultor e pintor experimentado na arte das naves, tornava-se necessária para orientar artesãos pouco hábeis na grande decoração.

<sup>14</sup> *Copies des conditions que le Sr Puget Sculpteur, désire qu'on lui accorde, avant que d'entrer au service du Roy dans son arsenal à Toulon, qu'il a envoyées à M. d'Infreville Intendant* (1667). Paris, B.N.F., Mélanges Colbert, vol. 143, fol. 86-87.

<sup>15</sup> Ver PETER, Jean. *Op. cit.*; AUQUIER, Philippe. *Pierre Puget, décorateur naval et mariniste, étude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon, catalogue détaillé des dessins de décoration et vues de mer*. Paris: Ateliers photomécaniques D.A. Longuet, s. d. (v. 1912); CAFFARENA, Louis. *La Sculpture navale au XVIIe siècle: Pierre Puget, d'après des lettres inédites de Colbert*. Paris: Impr. de E. Plon, Nourrit et Cie, 1889.

verdadeiras esculturas moventes. A particularidade do ateliê orquestrado por Puget repousava na aplicação da sua arte polivalente, pois ele introduziu a pintura em algumas popas. Assim, deu às suas embarcações o aspecto de retábulos barrocos, pinturas de cavaletes integrados, como é o caso do *Le Paris* e *La Madame*, respectivamente dotadas de uma pintura de marinha e de uma cena de interior. Seu ateliê de escultura nesse período não possuía equivalente em outros portos: “O que é certo é que o dito sr. Puget dá um movimento aos seus desenhos que não se vê mesmo nas outras nações”, escreveu o intendente Louis Matharel a Colbert em 1671.<sup>16</sup>

É sobretudo nos desenhos executados com grande delicadeza que se pode apreciar o trabalho de decoração de Puget. Quando se tratava de um navio, levava em conta a forma constituída para embelezá-lo sem destruí-lo, para ornamentar respeitando as regras estéticas; melhor dizendo, aceitava colocar-se na função de decorador, que seria, como o indica Léon Lagrange, seu apostolado.

Sua única festa foi a decoração. Diante destas fachadas de 200 m<sup>2</sup>, ele se torna outro. Ele fala livremente, torna-se pródigo, abre-se sem esforço, ele desabrocha até fazer sorrir (...). Arquiteto, estatuário, baixo-relevo, ornamento, o mestre pode tudo tocar, e ele não se faz de rogado (...); não há canto do navio que não se anime, que não ria, que não se enrugue, que não se ilumine de arte e de sol.<sup>17</sup>

O autor precisou que em todas as naves do século XVII, a proa ou a roda de proa tivessem como único ornamento uma grande figura, um guerreiro, uma mulher ou, no caso do navio *Le Monarque*, um leão. A popa, ou a parte de trás da nave, concentrava a decoração.

Os elementos de navios desenhados por Puget mostravam um luxo que é difícil imaginar hoje em dia, porque os grandes batéis não eram apenas simples construções flutuantes, mas verdadeiros palácios lançados sobre os mares. A corte, e mais particularmente Colbert, pensavam assim impressionar as outras nações, até mesmo as inimigas, tanto pela importância da frota como pela beleza e o luxo das embarcações.<sup>18</sup>

A decoração naval permitiu a Puget manifestar o seu talento de maneira colossal e misturar diferentes procedimentos, tratando por vezes as belas-artes e as artes decorativas com a facilidade particular que

plification de son art polyvalent, puisqu’il introduit la peinture pour certaines poupes. Il donne ainsi à ses vaisseaux l’aspect de retables baroques voire de peintures de chevalet intégrées, comme c’est le cas pour *Le Paris* et *La Madame*, respectivement dotés d’une peinture de marine et d’une scène d’intérieur. Son atelier de sculpture n’a, à cette période, pas d’équivalent dans les autres ports : « Il est certain que le dit sieur Puget donne un tour à ses desseins qu’on ne voit point dans les autres nations »<sup>15</sup>, écrit l’intendant Louis Matharel à Colbert en 1671.

C’est surtout à travers des dessins exécutés avec une grande finesse que l’on peut apprécier le travail de décoration de Puget. Il prend en compte la forme constituée, celle d’un navire, pour l’embellir sans l’anéantir, pour l’ornementer en respectant des règles esthétiques, autrement dit il accepte de se plier au rôle de décorateur, qui serait, comme l’indique Léon Lagrange, son apostolat :

« Sa seule fête fut la décoration. Devant ces façades de 200 m<sup>2</sup>, il devient tout autre. Il s’épanche, il se prodigue, il s’ouvre sans effort, il s’épanouit jusqu’au sourire [...]. Architecte, statuaire, bas-relief, ornement, le maître peut toucher à tout, et il ne s’en fait pas faute [...] ; pas un coin du navire qui ne s’anime, qui ne rie, qui ne grimace, qui ne s’illumine d’art et de soleil<sup>16</sup>. »

L’auteur précise que dans tous les vaisseaux du 17<sup>e</sup> siècle, l’avant ou la pouline n’ont pour unique ornement qu’une grande figure, un guerrier, une femme ou, dans le cas du navire *Le Monarque*, un lion. La poupe ou l’arrière du vaisseau concentrent donc la décoration.

Les éléments de navire dessinés par Puget affichent un luxe qu’il est difficile d’imaginer aujourd’hui, car ces grands bateaux ne sont pas de simples constructions flottantes mais de véritables palais lancés sur les mers. La cour, et plus particulièrement Colbert, pensent alors impressionner les autres nations, voire les ennemis, tant par l’importance de la flotte que par la beauté et le luxe des embarcations<sup>17</sup>.

La décoration navale permet à Puget de manifester son talent, de manière colossale, et de mêler différents procédés ayant trait à la fois aux beaux-arts et aux arts décoratifs, avec l’aisance particulière

<sup>16</sup> Carta de Louis Matharel à Colbert, 3 de março de 1671. Cartas publicadas por MARGRY, Pierre. Documents sur Pierre Puget et sur les sculpteurs et les peintres employés à l’arsenal de Toulon, de 1662 à 1682. Archives de l’art français, 1ère série, vol. IV (1855-1856), p. 287.

<sup>17</sup> LAGRANGE, Léon. Op. cit., pp. 332-3.

<sup>18</sup> BRION, Marcel. Op. cit., p. 78.

<sup>15</sup> Lettre de Louis Matharel à Colbert, le 3 mars 1671. Lettres publiées par Pierre Margry, « Documents sur Pierre Puget et sur les sculpteurs et les peintres employés à l’arsenal de Toulon, de 1662 à 1682, » *Archives de l’art français*, 1ère série, vol. IV (1855-1856), p. 287.

<sup>16</sup> L. Lagrange, *op. cit.*, pp. 332-333.

<sup>17</sup> Marcel Brion, *op. cit.*, p. 78.

qu'il a de sculpter le bois. Cette matière chaleureuse – une qualité qu'il renforce en le revêtant d'une teinte dorée –, permet de donner plus d'éclat encore à la composition du navire, qui doit être visible de loin. Si les figures sont plus figées car elles répondent aux lignes de leur support, la somptuosité du traitement compense en quelque sorte leur hiératisme.

Les dessins de Puget qui nous sont parvenus révèlent son brio à adapter son travail de sculpteur à l'ornementation. On y retrouve toute la créativité, toute l'imagination, tout l'esprit narratif qui caractérisent son oeuvre, non seulement celui réalisé pour l'arsenal, mais aussi les autels et les tabernacles exécutés durant sa période génoise. Cette sensibilité à l'art de la péninsule est d'autant plus recherchée que les constructeurs provençaux imitent, dans la décoration des navires, les galères toscanes qui sont somptueusement sculptées et ornées<sup>18</sup>. Il est aussi possible de lire dans ses projets de décoration plus tardifs son inspiration d'après des vaisseaux hollandais, dont la simplicité est prise en exemple après 1670. On retrouve dans ses réalisations la grandeur des décors historiés mêlant rondes-bosses et reliefs. Il sait utiliser l'espace en animant les masses et, en suggérant le mouvement, il évite toute lourdeur.

Poussant plus loin encore son talent, Puget œuvre pour l'amélioration de l'arsenal. Se faisant humaniste, il réfléchit sur le progrès du travail ; en visionnaire il prévoit même, avant que cela soit imposé par Colbert, de réaliser pour les vaisseaux qui ne nécessitent pas autant d'application quelques poncifs qu'il serait facile d'adapter ensuite à tous les navires en ne modifiant que quelques détails. Il définit avant l'heure ce que l'on pourrait appeler un art décoratif en petite série ou *art industriel*. Il entend limiter les compositions originales aux vaisseaux amiraux et à ceux qui portent les noms ou les attributs du roi.

<sup>18</sup> Marjolaine Mourot, Mario Béland (dir.), *Les Génies de la mer, Chefs-d'œuvre de la sculpture navale du musée national de la Marine à Paris*, exposition au musée du Québec et au musée national de la Marine, Québec/Paris, Musée du Québec/Musée national de la Marine, 2003 ; *Les Génies de la Mer, chefs-d'œuvre de la sculpture navale*, Beaux-arts magazine, 2003. L'exposition retrace le développement de la sculpture navale de 1650 à 1850, depuis notamment *La Réale*, vaisseau de tête du Corps des galères créé par Louis XIV en 1662 jusqu'aux dernières réalisations des ateliers des sculpteurs Etienne Collet à Brest ou Félix Lebrun à Toulon. Le processus de conception des décors est également présenté au travers des dessins préparatoires et des maquettes de cire. Sur la sculpture à Brest, voir René Couffon, *La Sculpture au port de Brest aux 17e et 18e siècles : son influence sur l'art breton*, Saint-Brieuc, Les Presses bretonnes, 1951 ; Catalogue de l'exposition à la Maison de la fontaine, Yves Collet « enfant de la Reconquête » sculpteur au port de Brest, Brest, Ville de Brest, 1996 ; Pierre Margry, « Charles Caffieri, sculpteur de la Marine à Brest, » *Archives de l'art français*, série VI, 1858-1860, pp. 93-96. Noter aussi l'activité de Jean I Berain : Roger-Armand Weigert, « Dans le prolongement de l'œuvre de Charles Le Brun : Jean I Berain (1640-1711) décorateur des vaisseaux du roi », *L'Art et la Mer*, n°2, 1974, pp. 17-27.

tinha para esculpir a madeira. Essa matéria quente – uma qualidade que ele reforçou revestindo-a com tinta dourada – permitiu dar ainda mais resplandecência à composição do navio, que deveria ser visível de longe. Se as figuras parecem mais congeladas por responderem às linhas de seu suporte, a suntuosidade do tratamento compensa, de alguma maneira, seu aspecto hierático.

Os desenhos de Puget que chegaram até nós revelam brio na adaptação do seu trabalho de escultor à ornamentação. Ali reencontramos toda a criatividade, toda a imaginação, todo o espírito narrativo que caracterizam a sua obra, não somente aquela realizada para o Arsenal, mas também os altares e os tabernáculos executados durante o seu período genovês. A sensibilidade à arte da península era tão procurada que os construtores provençais imitavam, na decoração dos navios, as galeras toscanas suntuosamente esculpidas e ornadas.<sup>19</sup> Nos projetos de decoração mais tardios de Puget, é também possível perceber uma inspiração nas naves holandesas, cuja simplicidade foi tomada como exemplo após 1670. Reencontramos em suas realizações a grandeza das decorações historiadas misturando *rondes-bosses* e relevos. O artista sabia utilizar o espaço animando as massas e, na sugestão do movimento, evitava todo o peso.

Levando mais longe ainda o seu talento, Puget operou pelo melhoramento do Arsenal. Tornando-se humanista, refletiu sobre o progresso do trabalho; visionário, previu, antes que fosse imposta por Colbert, a realização, para naves que não exigiam tanto esmero, de alguns trabalhos banais facilmente adaptáveis a todos os navios, modificando apenas certos detalhes. Definiu antecipadamente o que poderíamos chamar de uma arte decorativa em pequena série ou arte industrial, limitando as composições originais aos navios dos almirantes e àqueles que levavam os nomes ou os atributos do rei.

<sup>19</sup> MOUROT, Marjolaine; BELAND, Mario (Dir.). *Les Génies de la Mer, Chefs-d'œuvre de la sculpture navale du musée national de la Marine à Paris*: exposition no Museu de Québec e no Museu Nacional da Marinha. Québec/Paris: Musée du Québec/Musée National de la Marine, 2003; LES Génies de la Mer, chefs-d'œuvre de la sculpture navale. Beaux-arts magazine, 2003. A exposição resgata o desenvolvimento da escultura naval de 1650 a 1850, depois notadamente do *La Réale* – navio de ponta do Corpo das galeras, criado por Luís XIV em 1662 –, até as últimas realizações dos ateliês dos escultores Etienne Collet em Brest e Félix Lebrun em Toulon. O processo de concepção das decorações é igualmente apresentado através dos desenhos preparatórios e das maquetes de cera. Sobre a escultura em Brest, ver: COUFFON, René. *La Sculpture au port de Brest aux 17e et 18e siècles: son influence sur l'art breton*. Saint-Brieuc: Les Presses Bretonnes, 1951; CATÁLOGO da Exposição na Maison de la fontaine, Yves Collet « enfant de la Reconquête » sculpteur au port de Brest. Brest: Ville de Brest, 1996; MARGRY, Pierre. « Charles Caffieri, sculpteur de la Marine à Brest ». *Archives de l'art français*, série VI, 1858-1860, pp. 93-6. Notar também a atividade de Jean I Berain: WEIGERT, Roger-Armand. « Dans le prolongement de l'œuvre de Charles Le Brun: Jean I Berain (1640-1711) décorateur des vaisseaux du roi ». *L'Art et la Mer*, n. 2, 1974, pp. 17-27.



Engajando o artista ou o artesão ao poder, a proteção o submetia também aos azares da política. Desse modo, após o desemprego provocado pela Fronda, o interesse pela decoração naval mudou brusquement. Certos almirantes assinalaram que as frotas inglesa e holandesa retiravam de suas embarcações todo o ornamento para torná-las mais rápidas no curso e superiores no combate. Os graduados argumentavam em favor da supressão de tudo o que aumentasse o peso dos navios, sobretudo as popas ornamentadas, consideradas pouco práticas para a navegação e impróprias para as batalhas navais. Colbert acabou por concordar com o Almirante d'Almeras quanto à sua opinião sobre a necessidade de atingir uma sobriedade decorativa. Em 24 outubro de 1670, Colbert escreveu uma carta a Louis Matharel, Intendente da Marinha em Toulon, na qual declarou: “Não há nada tão importante que suprimir todas estas grandes obras às quais os escultores se prendem mais pela sua reputação do que pelo bem do serviço”.<sup>20</sup> A decoração evoluiu, então; diminuiu com *Le Sceptre* e assumiu um novo estilo com *Le Rubis*, muito mais sóbrio, sem baixos-relevos nem estátuas. No entanto, alguns excessos foram observados, e Colbert não se privou de chamar à ordem os escultores muito ousados.

As preocupações eram igualmente financeiras; inclinado à economia, o ministro aceitou cada vez menos as despesas consideráveis ocasionadas pelo ateliê. Alguns meses mais tarde, um decreto real pôs fim provisoriamente à fabricação de barcos ornamentados.<sup>21</sup> A partir de 1673, pouco motivado pela platidão das novas realizações que lhe eram solicitadas, Puget cessou progressivamente o trabalho no centro do ateliê de decoração. Em 1677, um incêndio no Arsenal de Toulon destruiu o pavilhão do *Etuve*, que ele havia iniciado, e queimou os arquivos da Marinha.<sup>22</sup>

### Uma unidade da arte clássica

Outros problemas atrapalharam Colbert: “este Puget tem como algo inferior trabalhar em outra coisa que não seja em mármore e em suntuosos edifícios”; esgarçou em 1669 o duque de Beaufort. Como Puget

En engageant l'artiste ou l'artisan vis-à-vis du pouvoir, la protection le soumet aux aléas de la politique. Ainsi, après le chômage provoqué par la Fronde, l'intérêt pour la décoration navale change brusquement. Certains amiraux font remarquer que les flottes anglaise et hollandaise ont débarrassé leurs vaisseaux de tout ornement pour les rendre plus rapides à la course et supérieurs au combat. Ces gradés arguent en faveur de la suppression de tout ce qui alourdit les navires, surtout les poupes ornées jugées peu pratiques pour la navigation et gênantes pour les batailles navales. Colbert finit par approuver l'Amiral d'Almeras, lorsque celui-ci lui fait part de son opinion au sujet de la nécessité de parvenir à une sobriété décorative. Le 24 octobre 1670, il écrit à une lettre à Louis Matharel, intendant de la Marine à Toulon, dans laquelle il déclare qu' “ Il n'y a rien de si important que de retrancher tous ces grands ouvrages auxquels les sculpteurs s'attachent plus pour leur réputation que pour le bien du service ”<sup>19</sup>. La décoration évolue donc : elle s'allège avec *Le Sceptre* et prend un nouveau style avec *Le Rubis*, beaucoup plus sobre, sans bas-reliefs ni statues. Cependant bien des dépassements sont observés et Colbert ne se prive pas de rappeler à l'ordre les sculpteurs trop entreprenants.

Les soucis sont également financiers : enclin à l'économie, le ministre accepte de moins en moins les dépenses considérables occasionnées par l'atelier. Quelques mois plus tard un décret royal met fin provisoirement à la réalisation des bateaux ornementés<sup>20</sup>. À partir de 1673, peu motivé par la platitude des nouvelles réalisations qui lui sont demandées, Puget cesse progressivement son travail au sein de l'atelier de décoration. En 1677, un incendie détruit dans l'arsenal de Toulon le pavillon de l'*Etuve* qu'il a commencé et brûle les archives de la Marine<sup>21</sup>.

### Une unité de l'art classique

D'autres problèmes embarrassent Colbert : “ ce Puget tient comme au-dessous de lui de travailler à autre chose qu'en marbre

<sup>20</sup> A correspondência de Colbert a Louis Matharel entre 1670-1672 está depositada nos arquivos do Service Historique de la Marine de Toulon (Manuscrits, Ms 26).

<sup>21</sup> A atividade foi retomada alguns anos depois, dando origem a novas decorações como a de *La Favorite*. Cf. VERNE, José-Paul. “L'Ornementation de la poupe de la galère *La Favorite* de 1688”. *Neptunia*, n. 191, set. 1993, pp. 21-4. A escultura das figuras de proa, no entanto, resistiu por algum tempo à vaga iconoclasta. De 1672 a 1685, explica Magali Théron, a decoração naval conheceu um período de pesquisa em que cada mestre escultor preparava em seu ateliê o seu próprio sistema decorativo. As soluções adotadas diferiam segundo os arsenais. THÉRON, Magali. “La décoration navale en France de 1660 à 1830”. In: MOUROT, Marjolaine; BELAND, Mario (Dir). Op. cit., p. 48.

<sup>22</sup> É provavelmente por causa desse incidente que os desenhos realizados por Puget são tão raros.

<sup>19</sup> La correspondance de Colbert à Louis Matharel entre 1670-1672 est déposée aux archives du Service Historique de la Marine de Toulon (Manuscrits, Ms 26).

<sup>20</sup> Cette activité reprendra quelques années après, donnant naissance à de nouveaux décors comme celui de *La Favorite*. Cf. José-Paul Verne, « L'Ornementation de la poupe de la galère *La Favorite* de 1688 », *Neptunia*, n°191, septembre 1993, pp. 21-24. Par ailleurs, les figures de proue sculptées résistent quelque temps à la vague iconoclaste. « De 1672 à 1685, explique Magali Théron, la décoration navale connut une période de recherche où chaque maître sculpteur mit au point dans son atelier son propre système décoratif. Les solutions adoptées différèrent selon les arsenaux. » Magali Théron, « La décoration navale en France de 1660 à 1830 », dans *Les Génies de la mer*, op. cit., p. 48.

<sup>21</sup> C'est probablement à cause de cet incident que les dessins réalisés par Puget sont très rares.

et à de somptueux édifices”, raille en 1669 le duc de Beaufort. Car il n’a jamais cessé son activité de sculpteur, de peintre et d’architecte. Usant de l’indépendance dont il jouit grâce à son contrat, il commence des statues pour Versailles et exécute nombre de projets d’embellissement pour Marseille et Toulon, dont les premiers datent de 1663. Dès 1670, il est occupé à la construction de la chapelle de la Charité à Marseille, sa seule réalisation d’envergure dans la cité phocéenne, cette ville natale pour laquelle il nourrit des ambitions esthétiques passionnées. Une telle liberté, qui s’ajoute aux frais ruineux de l’atelier, finit par exasperer Colbert. En 1679, le ministre décide de rayer Pierre Puget des cadres de l’Arsenal; en compensation, il lui accorde le droit d’utiliser les marbres entreposés à Toulon. Cette décision lui interdit désormais toute participation à la construction des navires, participation devenue d’ailleurs quelque peu illusoire depuis que les poupes artistiquement sculptées ont été quasiment interdites. Sa carrière officielle brisée par la rigueur colbertienne après l’avoir été par le renvoi de Fouquet, il décide de se consacrer uniquement à des projets personnels. Il laisse derrière lui un art unifié qu’il a contribué ardemment à développer et sans doute des traces d’influence sur des peintres, en particulier sur son élève et neveu Christophe Veyrier<sup>22</sup>.

Appelé par la construction de la Charité, Puget quitte Toulon pour Marseille. Il continue de jouir d’une aisance matérielle grâce à ses commandes en beaux-arts et à ses placements financiers. Dégage de ses obligations, il délaisse les arts mécaniques pour les arts libéraux. Il achève les grandes sculptures pour Versailles, heureux de “ Faire sortir une image vivante et parlante d’une matière rebelle, et y réussir, c’est créer quelque chose de rien ”<sup>23</sup>.

Son expérience dans la décoration navale a-t-elle contribué à faire évoluer ses moyens d’expression? L’exercice de la sculpture lui a sans doute permis de “ progresser ” dans son art. Pour son *Milon de Crotone* (1671-1682), un thème apprécié de la statuaire baroque, il utilise tous les ressorts de la ronde bosse afin que le spectateur puisse, en circulant autour de l’œuvre, découvrir toutes les facettes de l’horreur et la puissance de la scène. Son relief *La Peste de Milan*, exécuté à la fin de sa vie en 1692-1694, constitue selon lui “ une des meilleures choses ” qu’il ait jamais réalisées. Il manifeste un goût pour une facture inachevée que l’on retrouve dans un *Faune* exécuté pour le jardin de sa bastide marseillaise et qui est d’une grande modernité: “ il se peut que le *non-finito* soit devenu pour Puget, comme

jamais cessou a sua atividade de escultor, de pintor e de arquiteto, utilizando a independência que o seu contrato lhe permitia, começou a realizar estátuas para Versalhes e executou inúmeros projetos de embelezamento para Marselha e Toulon (os primeiros datam de 1663). A partir de 1670, ele estava ocupado com a construção da capela da Charité em Marselha, sua única realização de envergadura na cidade focense<sup>23</sup>, pela qual nutria ambições estéticas apaixonadas.

A liberdade do artista, que se somou aos custos ruinosos da oficina, acabou por exasperar Colbert. Em 1679, o ministro decidiu riscar Pierre Puget dos quadros do Arsenal; em compensação, lhe permitiu o direito de utilizar os mármore armazenados em Toulon. A decisão impediu, a partir de então, qualquer participação de Puget na construção dos navios, a qual, aliás, se tornara um pouco ilusória depois que as popas artisticamente esculpidas foram praticamente proibidas. Com sua carreira oficial interrompida pelo rigor colbertiano, após tê-la sido pelo envio de Fouquet, o artista decidiu se consagrar unicamente a projetos pessoais. Deixou como herança uma arte unificada, à qual ele contribuiu ardentemente para desenvolver, e traços de influência sobre pintores, em particular sobre seu aluno e sobrinho Christophe Veyrier.<sup>24</sup>

Chamado para a construção da Charité, Puget trocou Toulon por Marselha. Continuava a gozar de conforto material graças às encomendas de belas-artes e aos seus investimentos financeiros. Livre de suas obrigações, se afastou das artes mecânicas e se aproximou das artes liberais. Finalizou grandes esculturas para Versalhes, contente por “Fazer surgir uma imagem viva e falante de uma matéria rebelde, o que não é pouca coisa”.<sup>25</sup>

Sua experiência na decoração naval contribuiu para a evolução dos seus meios de expressão? O exercício da escultura lhe permitiu “progredir” em sua arte. Para seu *Milon de Crotone* (1671-1682), um tema apreciado da estatuária barroca<sup>26</sup>, ele utilizou todos os recursos do *ronde-bosse*, a fim de que o espectador, circulando em torno da obra, pudesse descobrir todas as facetas do horror e a pujança da cena. Seu relevo *La Peste de Milan*, executado no fim da sua vida, entre 1692-1694, constituiu, segundo Puget, “uma das melhores coisas” que jamais realizou. Manifestou um gosto por uma fatura inacabada que encontramos no *Faune*, executado para o jardim da sua casa de campo marselhesa,

<sup>23</sup> N.T.: o termo refere-se aos fundadores de Marselha, colonos focenses, ou seja, naturais de Focéia, antiga cidade marítima da Jônia, na Ásia Menor, fundada pelos gregos.

<sup>24</sup> De 1679 a junho de 1686, a direção do ateliê de decoração foi confiada a Rombaudo Langueneux, ao qual sucedeu, de 1686 a 1689, Christophe Veyrier; com a morte deste, novamente e durante vinte e oito anos, Rombaudo Langueneux dirigiu o ateliê.

<sup>25</sup> ALIBERT, François Paul. Pierre Puget. Paris: Rieder, 1930, p. 27.

<sup>26</sup> N.T.: há uma cópia da escultura na Praça Buenos Aires, em São Paulo.

<sup>22</sup> De 1679 à junho de 1686, a direção do atelier de decoração est confiada à Rombaudo Langueneux, ao qual sucedeu, de 1686 a 1689, Christophe Veyrier, e, à morte deste, novamente e durante vinte e oito anos, Rombaudo Langueneux.

<sup>23</sup> François Paul Alibert, *Pierre Puget*, Paris, Rieder, 1930, p. 27.

e que é de uma grande modernidade: “pode ser que o *non-finito* tenha se tornado para Puget, como para Michelangelo ou Ticiano ao envelhecerem, um meio de sugerir a vida”, nota M. C. Gloton.<sup>27</sup> O artista não tinha certeza que poderia ter colocado tal audácia em suas esculturas decorativas.

Mesmo que nunca tenha conseguido entrar na corte, as oportunidades reais permaneceram possíveis a Puget, assim que Louvois sucedeu Colbert em 1683. Luís XIV continuou a lhe assegurar o seu apoio. Do estatuário marseilhês, o rei aceitou o *Milon*, mas também *La Délivrance d'Andromède* (1678-1684) e *Alexandre et Diogène* (1676-1689). Em contrapartida, para grande decepção de Puget, os projetos de estátua de Luís XIV para Marselha e a construção de uma praça real foram abandonados em 1688. E se ele conseguiu, não sem dificuldades, que a *Andromède* e o *Milon* ocupassem excelentes espaços no parque de Versalhes, seu *Alexandre* não foi exposto, mas recolhido aos depósitos do Louvre.

No final, a pujança de sua expressão seduziu a sua época e, em primeiro lugar, o soberano. Ela transcendeu as técnicas, ao ponto que é difícil negar a similitude da linguagem das formas sobre as diferentes aplicações; a dissociação não era, portanto, mais que aparente e resultou de uma inteligência no uso dos materiais, do tratamento e dos temas escolhidos em função do suporte, da função e da encomenda. A escolha exprimiu a noção de conveniência clássica, mas não enfrentou a unidade da arte, que permaneceu subjacente.

Foi sem dúvida através da sua carreira de decorador de naves que Puget tendeu para a unidade das artes. Esta se fez contra a sua vontade, como pareceu pretender Beaufort? Não seria preciso ver no percurso de Puget uma sede desmesurada de reconhecimento, na linhagem de seus mestres italianos, na qual finalmente a questão da hierarquia das artes se inclinou diante da busca das honras oficiais? A unidade da arte foi, ao contrário, a quintessência da sua obra – idéia que defendiam seus turiferários no século XIX, tomados por um imenso movimento de valorização das artes menores? Os especialistas estão de acordo atualmente em deixar à personalidade complexa de Pierre Puget uma parte de mistério. Não é por menos que, no seu caso específico, a unidade da arte é bastante efetiva e torna-se ainda mais interessante quando submetida às convulsões de uma carreira.

Conforme as práticas artísticas do seu tempo, Puget empregou, em determinada arte, os recursos de uma arte próxima; esses empréstimos resultaram, no seu caso, da sua polivalência progressiva, mas também da fidelidade inconsciente à sua formação, aquela de

pour Michel-Ange ou Titien vieillissant, un moyen de suggérer la vie”, note M.-C. Gloton<sup>24</sup>. Il n'est pas sûr qu'il ait pu mettre en œuvre une telle audace dans ses sculptures décoratives.

Bien qu'il ne soit jamais parvenu à entrer à la cour, les opportunités royales restent possibles, d'autant que Louvois a succédé à Colbert en 1683. D'ailleurs, Louis XIV continue de lui assurer son soutien. Du statuaire marseillais, il accepte le *Milon* mais aussi *La Délivrance d'Andromède* (1678-1684) et *Alexandre et Diogène* (1676-1689). A la grande déception de Puget en revanche, les projets de statue de Louis XIV pour Marseille et la construction d'une place royale sont abandonnés en 1688. Et s'il obtient, non sans difficulté, que l'*Andromède* et le *Milon* occupent d'excellents emplacements dans le parc de Versailles, son *Alexandre* ne sera pas exposé et sera remisé dans les magasins du Louvre.

Au final, la puissance de son expression séduit l'époque et, en premier lieu, le souverain. Elle transcende les techniques, au point qu'il est difficile de nier la similitude du langage des formes sur les différentes applications ; la dissociation n'est donc qu'apparente et résulte d'une intelligence dans l'usage des matériaux, du traitement et des thèmes, choisis en fonction du support, de la fonction et de la commande. Le choix exprime la notion de convenance classique mais n'enfreint pas l'unité de l'art, qui reste sous-jacente.

C'est sans doute au travers sa carrière de décorateur de vaisseaux que Puget tend vers l'unité des arts. Celle-ci se fait-elle malgré lui comme semble le prétendre Beaufort ? Ne faut-il voir dans le parcours de Puget qu'une soif éperdue de reconnaissance dans la lignée de ses maîtres italiens où finalement la question de la hiérarchie des arts s'effacerait devant la recherche d'honneurs officiels ? L'unité de l'art est-elle au contraire la quintessence de son œuvre, idée que défendent ses thuriféraires au 19<sup>e</sup> siècle, il est vrai, pris dans un vaste mouvement de valorisation des arts mineurs ? Les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour laisser à la personnalité complexe de Pierre Puget une part de mystère. Il n'en apparaît pas moins que, dans son cas propre, l'unité de l'art est bien effective et qu'elle est rendue d'autant plus intéressante qu'elle est soumise aux convulsions d'une carrière.

Conformément aux pratiques artistiques de son temps, Puget emploie, dans un art déterminé, les ressources d'un art voisin ; ces emprunts résultent, dans son cas, de sa polyvalence progressive mais aussi de sa fidélité inconsciente à sa formation, celle d'un artisan destiné à travailler comme maître menuisier et décorateur de galères. Le travail accompli pour l' Arsenal de Toulon permet

<sup>27</sup> GLOTON, Marie-Christine. Op. cit., p. 23.

<sup>24</sup> M.-C. Gloton, *op. cit.*, p. 23.

une fusion, une union entre les beaux-arts et les arts décoratifs. Léon Lagrange résume cette esprit de synthèse : “ on sent que le génie a emprunté à la nature ses formes, à l’art décoratif ses éléments habituels et qu’il a tout refondu, foulé et pétri dans un moule de fantaisie poétique ”<sup>25</sup> .

Sans doute le cas de Puget est-il exceptionnel en raison de son talent, de l’évolution de son travail et des circonstances ; il révèle néanmoins le rôle nouveau joué par la protection de mécènes et, surtout, royale. Lorsqu’ils obtiennent ce soutien, les artistes peuvent afficher une liberté de travail et de conception qui dépasse les corporatismes. Transversalité, échanges, promotion sociale, renom : toute opportunité et toute carrière professionnelle deviennent possibles tandis que le passage entre les arts est assuré. Puget devient ainsi un artiste “ complet ”, à la fois sculpteur, peintre, artisan, architecte naval et en bâtiments, humaniste même. Conscient de ses capacités et de sa polyvalence, il signe certaines de ses oeuvres “ P. Puget, Sculp. Archi. Et Pic. ” (Pierre Puget, sculpteur, architecte et peintre)<sup>26</sup>.

La création des manufactures royales et des ateliers de sculptures des arsenaux de Toulon et de Brest a permis la constitution d’un embryon d’unité de l’art en stimulant des sculpteurs et des dessinateurs à œuvrer pour les arts décoratifs. La charge est suffisamment prestigieuse pour qu’elle continue d’aider Puget à avoir une renommée et des commandes qu’il n’aurait pu obtenir en œuvrant au sein d’une corporation et sans faire partie de l’Académie, au point que Louis XIV, usant de sa magnanimité, va jusqu’à lui laisser l’opportunité de concevoir ce qu’il désire malgré les réticences de Colbert.

Il ne faut point se leurrer toutefois : à l’époque classique, les artisans conservent leur rang. Les plus artistes et les plus cultivés des ébénistes du roi comme André-Charles Boulle ou Jean-François Oeben plus tard, ne connaîtront pas le destin et la mutation des arts mécaniques vers les arts libéraux. Si un Puget a pu quitter sa qualité d’artisan, c’est en raison de sa formation en Italie, qui a provoqué un basculement dans sa carrière. Cependant, la translation d’un art décoratif à un autre et l’évolution d’un statut de simple artisan à celui d’artisan du roi ou à une autre charge officielle ou bien encore le passage de commandes courantes à d’autres prestigieuses font partie du jeu normal de la promotion artistique à l’âge classique. L’aîné des Caffieri, Philippe I, de la fameuse dy-

um artesão destinado a trabalhar como mestre marceneiro e decorador de galeras. O trabalho realizado para o Arsenal de Toulon permitiu uma fusão, uma união entre as belas-artes e as artes decorativas. Léon Lagrange resume este espírito de síntese: “podemos sentir que o gênio tomou emprestado da natureza suas formas, das artes decorativas seus elementos habituais e que ele refundiu tudo, pisado e amassado num mocho de fantasia poética”<sup>28</sup>.

Certamente, o caso de Puget é excepcional em razão do seu talento, da evolução do seu trabalho e das suas circunstâncias; ele revelou, no entanto, o novo papel exercido pela proteção dos mecenas e, sobretudo, do rei. À medida que obtiveram esse apoio, os artistas puderam mostrar uma liberdade de trabalho e de concepção que ultrapassou os corporativismos. Transversalidade, trocas, promoção social, renome: toda oportunidade e toda carreira profissional tornaram-se possíveis no momento em que a circulação entre as artes estava assegurada. Puget tornou-se assim um artista “completo”, a cada vez escultor, pintor, artesão, arquiteto naval e civil e mesmo humanista. Consciente das suas capacidades e da sua polivalência, assinou algumas das suas obras “P. Puget, Sculp. Archi. Et Pic [Pierre Puget, escultor, arquiteto e pintor]”<sup>29</sup>.

A criação das manufaturas reais e dos ateliês de escultores dos arsenaux de Toulon e de Brest permitiu a constituição de um embrião da unidade da arte, estimulando escultores e desenhistas a operarem para as artes decorativas. A carga era suficientemente prestigiosa para continuar a ajudar Puget a obter renome e encomendas que ele não teria podido obter operando no seio de uma corporação e sem fazer parte da Academia; ao ponto que Luís XIV, usando da sua magnanimidade, facultou-lhe a oportunidade de conceber o que ele desejasse, apesar das reticências de Colbert.

Não devemos nos enganar, todavia. Na época clássica, os artesãos conservavam as suas fileiras. Os maiores artistas propriamente ditos e mais cultivados ebanistas do rei, como André-Charles Boulle ou Jean-François Oeben, mais tarde, não conheceram o destino e a mutação das artes mecânicas em direção às artes liberais. Se Puget pôde deixar a sua qualidade de artesão, foi em razão da sua formação na Itália, que provocou um balanço em sua carreira. No entanto, a translação de uma arte decorativa para outra e a evolução de um estatuto de simples artesão àquele de artesão do rei ou a outro cargo oficial ou, mais ainda, a passagem de encomendas correntes para outras mais

<sup>25</sup> L. Lagrange, *op. cit.*, p. 147.

<sup>26</sup> Il n’existe pas alors de statut de propriété artistique pour les objets d’art, pour lesquels la “signature”, sous forme seulement de marque de fabrique (et non de personne), ne s’impose que dans la céramique et l’orfèvrerie.

<sup>28</sup> LAGRANGE, Leon. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>29</sup> Não existia ainda estatuto de propriedade artística para os objetos de arte, para os quais a “assinatura”, sob forma somente de marca de fábrica (e não da pessoa), não se impusera a não ser na cerâmica e na ourivesaria.

prestigiosas fazia parte do jogo normal da promoção artística na idade clássica. O primogênito dos Caffieri, Philippe I, da famosa dinastia de escultores cinzeladores ou marceneiros<sup>30</sup>, pôde, assim, trabalhar no Arsenal do Havre, enquanto Jean I Berain diversificou a sua obra de desenhista para a tapeçaria, o mobiliário e os figurinos de teatro, trabalhando ele também para o ateliê do porto militar normando.<sup>31</sup>

No século XVIII, os ourives Jean-Claude Duplessis, seu filho Jean-Claude-Thomas, bronzista, e Pierre-Philippe Thomire dirigiram a realização dos modelos na manufatura de Sèvres. Em compensação, Philippe I Caffieri não foi jamais admitido na Academia Real de Pintura e de Escultura, seja porque lhe faltou tempo para produzir uma amostra, seja antes ainda mais porque o gênero no qual trabalhou e, no qual, deve-se dizer, foi excelente, não era suficientemente elevado para justificar a presença do artista numa companhia onde apenas a grande escultura propiciava a possibilidade de entrada. No seio das artes mecânicas, a polivalência era, portanto, encorajada pelos melhores talentos, sem lhes permitir tramar uma unidade total da arte porque os artesãos ficavam presos à sua con-

nastie de sculpteurs ciseleurs ou menuisiers<sup>27</sup>, peut ainsi travailler à l'arsenal du Havre tandis que Jean I Berain peut diversifier son œuvre de dessinateur pour la tapisserie, le mobilier et les costumes de théâtre en travaillant lui aussi pour cet atelier du port militaire normand<sup>28</sup>. Au 18e siècle, les orfèvres Jean-Claude Duplessis puis son fils Jean-Claude-Thomas, bronzier, et enfin Pierre-Philippe Thomire dirigeront la réalisation des modèles à la manufacture de Sèvres. En revanche, un Philippe I Caffieri n'a jamais été admis à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, soit que le temps lui ait manqué pour produire un morceau de réception, soit plutôt que le genre dans lequel il a exercé, et où, du reste, il a excellé, n'est pas assez élevé pour justifier la présence de l'artiste dans une compagnie où la grande sculpture donne alors la seule possibilité d'entrée. Au sein des arts mécaniques, la polyvalence est donc encouragée pour les meilleurs talents, sans pour autant leur permettre de briguer une totale unité de l'art car les artisans restent rivés à leur condition et aux arts décoratifs. Nous verrons que, pour les artistes, la situation est plus ouverte.

<sup>30</sup> Philippe I Caffieri, um italiano que chegou à corte no ministério de Mazarin, trabalhou com brio em Versalhes e para os edifícios reais, sob a proteção de Colbert e a direção de Le Brun, que lhe deu uma parente por esposa e apadrinhou várias de suas crianças. Obteve de Luís XIV o cargo de escultor, engenheiro e desenhista das naves reais por volta de 1685. Em Dunquerque e depois em Le Havre, a exemplo de Puget em Toulon, desenhou os ornamentos adaptados aos cascos dos navios do Estado, formou uma coleção de desenhos que o ministro desejava possuir e dirigiu o ateliê de escultura. Alguns dos seus projetos foram executados a partir de composições de Jean I Berain, desenhista do gabinete do rei. Seu filho primogênito, François-Charles Caffieri, nascido em Paris em 1667, foi para Havre como mestre escultor e ali permaneceu até 1691. Nesse momento, foi transferido para Dunquerque para suceder o seu pai. Trabalhou como mestre escultor até 14 de abril de 1714. Em 26 de janeiro de 1717, foi para Brest, onde morreu em 1729. Com vinte e dois anos, o filho deste último, Charles Philippe, foi enviado ao Havre, em janeiro de 1717, para tomar o lugar do seu pai. No mês de maio de 1729, se mudou para Brest, para substituir o pai como mestre escultor. O cargo, tornado dinástico, se transmitiu à quarta geração: o filho de Charles Philippe, Charles Marie, nascido em 1736 em Brest, ali aprendeu o desenho e foi aluno escultor no ateliê paterno. Em 1760, partiu para Paris a fim de trabalhar na Academia, com a permissão do ministro; lá permaneceu até 1764, data em que retornou à cidade bretã a fim de secundar o seu pai, que morreu dois anos depois. Charles Marie abandonou a sua atividade em 1774, por razões de saúde, com um certificado de engenheiro geógrafo concedido por M. de Vergenne, e viveu os seus últimos anos em Versalhes. Passou-se mais de um século até que um Caffieri “escultor do rei para a Marinha” ascendesse socialmente. No entanto, Charles Marie não esperou pela celebridade do seu primo-irmão, Jean-Jacques, escultor e professor da academia, mais novo apenas um ano que Charles Marie, e podemos nos perguntar se, estando bem próximos um do outro, Jean-Jacques não teria ajudado seu parente em final de carreira. Informações retiradas de JAL, Auguste. “Les Caffieri”. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris: H. Plon, 1867.

<sup>31</sup> Berain foi chamado pelo novo Secretário de Estado da Marinha, Colbert de Seignelay, para evitar o desaparecimento da escultura naval, atingida pelo abandono da figura alegórica, mas também a fim de evitar que ela cedesse “à tentação de fazer belas figuras”. De 1685 a 1711, Berain assinou mais de uma centena de decorações de naves, usando habilmente o seu senso de ornamentação para suprir a ausência de figuras.

<sup>27</sup> Philippe I Caffieri, un Italien venu à cour sous le ministère Mazarin, travaille avec brio à Versailles et pour les Bâtimens du roi, sous la protection de Colbert et la direction de Le Brun, qui lui donne une parente pour épouse et parraine plusieurs de ses enfants. Il obtient de Louis XIV la charge de sculpteur, ingénieur et dessinateur des vaisseaux du Roy vers 1685. A Dunquerque puis au Havre, il doit, à l'instar de Puget à Toulon, dessiner les ornements adaptés aux coques des navires de l'Etat, former une collection de dessins que le ministre desire posséder et diriger l'atelier de sculpture. Certains de ses projets sont exécutés d'après les compositions de Jean I Berain, dessinateur du cabinet du Roi. Son fils aîné, François-Charles Caffieri, né à Paris en 1667, se rend au Havre vers 1667 comme maître sculpteur et y reste jusqu'en 1691. A ce moment, il est muté à Dunquerque pour succéder à son père. Il y exerce comme maître sculpteur jusqu'au 14 avril 1714 puis se rend à Brest le 26 janvier 1717, où il meurt en 1729. Agé de vingt-deux ans, le fils de ce dernier, Charles Philippe, est envoyé au Havre en janvier 1717 pour remplacer son père. Au mois de mai 1729, il emménage à Brest, pour remplacer à nouveau son père en tant que maître sculpteur. La charge, devenue dynastique, se transmet à la quatrième génération : le fils de Charles Philippe, Charles Marie, né en 1736 à Brest, y apprend le dessin et est élève sculpteur dans l'atelier paternel. En 1760, il part pour Paris afin de travailler à l'Académie, avec la permission du ministre ; il y reste jusqu'en 1764, date à laquelle il revient dans la cité Bretonne afin de seconder son père, qui meurt deux ans après. Il quitte son activité en 1774 pour raison de santé avec un brevet d'ingénieur géographe décerné par M. de Vergenne et passe ses dernières années à Versailles. Il faut donc attendre plus d'un siècle pour qu'un Caffieri « sculpteur du Roi pour la Marine » connaisse une forte promotion sociale. Charles Marie n'atteindra cependant pas la célébrité de son cousin germain Jean-Jacques, sculpteur et professeur à l'Académie, d'un an seulement son aîné, bien que l'on puisse se demander si, étant fort proche l'un de l'autre, Jean-Jacques n'a pas donné un coup de pouce à la fin de carrière de son parent. Nous empruntons ces informations à Auguste Jal, article « Les Caffieri », *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, H. Plon, 1867.

<sup>28</sup> Berain a été appelé par le nouveau Secrétaire d'État à la Marine, Colbert de Seignelay, pour éviter le dépérissement de la sculpture navale, perturbée par l'abandon de la figure allégorique mais aussi afin d'éviter qu'elle cède « à la démangeaison de faire de belles figures ». De 1685 à 1711, Berain va ainsi dessiner plus d'une centaine de décors de vaisseaux, usant habilement de son sens de l'ornementation pour suppléer à l'absence de figures.

Ces promotions destinées aux artisans, si elles restent assez rares comparativement à celles dont bénéficient les artistes, s'inscrivent dans un vaste mouvement de valorisation des arts mineurs qui se dessine à partir de Versailles. Ébénistes, horlogers, orfèvres quittent progressivement leur anonymat, comme en atteste la création des estampilles pour l'ébénisterie au 18<sup>e</sup> siècle. Cet acquis est durable puisqu'il permet au 20<sup>e</sup> siècle la célébrité d'un Ruhlmann et qu'il stimulera les artistes industriels du 19<sup>e</sup> siècle à revendiquer une reconnaissance artistique. Autre conséquence : l'intervention des artistes dans les arts décoratifs officiels s'institutionnalise. Elle est particulièrement vigoureuse dans les arts mécaniques familiers des peintres comme la tapisserie, comme le montre l'activité des peintres comme Jean-Baptiste Oudry puis François Boucher à la manufacture royale des Gobelins. Au 18<sup>e</sup> siècle, elle gagnera de nouvelles activités, tant publiques que privées, comme la porcelaine, les soieries, les cotonnades et le papier peint, entraînant l'artiste dans une collaboration accrue avec les industries d'art.

dição e às artes decorativas. Nós vemos que, para os artistas, a situação era mais ampla.

As promoções destinadas aos artesãos, se muito raras comparativamente àquelas que beneficiam os artistas, inscreviam-se num amplo movimento de valorização das artes menores que se esboçava a partir de Versailles. Ebanistas, relojoeiros, ourives deixavam progressivamente o anonimato, como atesta a criação das estampilhas para a ebanisteria e a marcenaria no século XVIII. A vantagem foi duradoura, pois permitiu, no século XX, a celebridade de Ruhlmann e estimulou os artistas industriais do século XIX a reivindicarem reconhecimento artístico. Outra consequência foi que a intervenção dos artistas nas artes decorativas oficiais se institucionalizou. Foi particularmente vigorosa nas artes mecânicas familiares aos pintores, como a tapeçaria, demonstrada na atividade de pintores como Jean-Baptiste Oudry e François Boucher, na manufatura real dos Gobelins. No século XVIII, ela abarcou novas atividades, tanto públicas quanto privadas – porcelana, sedas, cotonifícios e papel –, conduzindo o artista a uma colaboração acirrada com as indústrias da arte.

*Tradução: Eugênia Gorini Esmeraldo*

1-9 Cópia do *Milon de Crotona*, de Pierre Puget, na praça Buenos Aires, São Paulo, SP, Brasil. Fotos: Alex Miyoshi (29/06/2008).



1



2 3





4



5

6







7

8

9

