



HAL
open science

Entre mécénat et apprentissage. Filippo Minei et Lorenzo Lavy à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle

Stefano Sereno

► **To cite this version:**

Stefano Sereno. Entre mécénat et apprentissage. Filippo Minei et Lorenzo Lavy à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle. *Revue de l'Art*, 2018, 200, pp.47-54. hal-03168453

HAL Id: hal-03168453

<https://hal.science/hal-03168453>

Submitted on 23 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre mécénat et apprentissage Filippo Minei et Lorenzo Lavy à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle

À partir des années 1720, la construction de nouvelles résidences pour la Maison de Savoie, dont les projets avaient été confiés à l'architecte Filippo Juvarra, transforma la ville de Turin et sa province en un carrefour d'artistes venus de loin, appelés par Juvarra pour satisfaire les exigences de goût d'une capitale royale. De célèbres peintres napolitains, romains et vénitiens, mais aussi les frères Vanloo, ces derniers de passage à Turin après les séjours romains, furent les protagonistes d'une brève mais intense saison artistique piémontaise qui a été avec raison définie « une vraie internationale académique¹ ».

Dans les mêmes années où Juvarra orchestrait les chantiers décoratifs de la ville, deux artistes turinois, le sculpteur François Ladatte et l'orfèvre Andrea Boucheron, prenaient, pour des raisons différentes, la voie de Paris. Les rapports entre Turin et la capitale française s'étaient détendus après le Traité d'Utrecht (1713) et le développement d'une politique matrimoniale entre les ducs de Savoie et les représentants de la monarchie française². Les consé-

quences de ces relations étaient visibles dans la nouvelle vigueur qui caractérisait les échanges artistiques entre les deux villes, surtout dans le domaine des arts décoratifs.

Dans ce contexte la présence à Paris de Victor Amédée de Savoie-Carignan joua un rôle fondamental dans l'insertion de quelques artistes turinois aux niveaux les plus élevés des ateliers artistiques parisiens³. Le prince avait quitté Turin en 1718 et s'était installé à Paris dans le palais de famille, l'Hôtel de Soissons. Amoureux d'art, il rassembla une importante collection de tableaux et s'entoura d'artistes célèbres, comme le jeune Ladatte, qui avait suivi le prince dans son déménagement de Turin à Paris. Grâce à l'appui du Carignan, Ladatte entreprit une brillante carrière en France, avec des expositions au *Salon* du Louvre et d'importants travaux réalisés pour Louis XV, qui lui valurent l'épithète de « Boucher de la sculpture⁴ ».

Les relations d'amitié qui liaient Ladatte et Boucheron avec le Carignan sont confirmées par leurs mariages, célébrés en 1728, dont les actes sont conservés aux Archives

nationales. D'après la lecture de l'acte qui concerne Ladatte, on déduit que le sculpteur avait connu son épouse dans l'entourage du prince⁵; quant à Boucheron, qui avait été apprenti de Thomas Germain dans la première moitié des années 1720, le Carignan apparaît parmi les témoins de son mariage. Pour cet événement l'orfèvre turinois fut « logé aux Galeries du Louvre en l'appartement du sieur Germain », à confirmation de l'amitié qui le liait à son maître⁶.

Des informations supplémentaires sur le mariage de Boucheron sont délivrées par le Fichier Laborde conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, où on apprend que Thomas Germain était « amy de la mariée⁷ ». Mais cette feuille manuscrite, datée du 10 janvier 1728, contient une autre précieuse indication, inattendue et restée jusqu'à présent inédite : parmi les témoins du mariage, on retrouve en effet « Philippe Miney, peintre, demeurant cloître Saint Nicolas du Louvre », qui signe le document avec son prénom italien, Filippo. Il s'agit de Filippo Minei, artiste

romain spécialisé dans le décor à grotesques, et sur lequel il est nécessaire de faire rapidement le point pour essayer de comprendre les raisons de sa présence à Paris.

Minei fit partie de « l'internationale académique » coordonnée par Filippo Juvarra pour mener à bien les projets décoratifs prévus pour les nouvelles résidences de la Maison de Savoie. Avant de s'installer à Turin, Minei fut actif à Rome pour dessiner quatorze des deux cent vingt-cinq portraits d'artistes prévus pour la publication du manuscrit *Vite de pittori, scultori e architetti* par Nicola Pio, achevé en 1724. Pour illustrer ce recueil d'*exempla virtutis*, qui prenait à modèle l'illustre précédent des *Elogia* de Paolo Giovio, Minei démontra connaître les répertoires d'estampes anciennes, auxquels il s'inspira,

comme dans le cas du portrait du Corrège, où il reproduisit l'*Erasmus* de Dürer⁸ (fig. 1).

Mais la spécialité dans laquelle l'artiste excellait et pour laquelle il fut appelé à Turin était la décoration à grotesques, qu'il réalisa dans les chambres de l'appartement de Victor Amédée II au château de Rivoli et dans quelques cabinets au deuxième étage du Palais Royal de Turin. Actif dans ces résidences à partir de 1721, Minei apporta en Piémont le goût antique de la grotesque d'ascendance raphaélesque, mise à jour par le biais des répertoires d'estampes de Jean Bérain et Jacques Androuet du Cerceau et revitalisé par la manière délicate et svelte de Claude III Audran. Rigoureusement symétriques, les décors de Minei accueillent formes hybrides mi-vé-



1. Filippo Minei, *Portrait du Corrège*, 1716-1720, craie noire sur papier gris ardoise, Vienne, Albertina.



2. Filippo Minei, *Grotesques*, 1725, fresque, château de Rivoli (Italie), appartement du Roi.



3. Filippo Minei, *Grotesques*, 1721-1722, fresque, château de Rivoli (Italie), appartement du Roi.

gétales ou mi-humaines, alternées de modèles tirés de la tradition classique, avec greffes calligraphiques de brillants rinceaux filiformes diffusés à profusion sur un fonds blanc⁹ (fig. 2-6).

Le dernier paiement relatif aux travaux de Minei à Rivoli remonte au 27 novembre 1727, date après laquelle on perd les traces de l'artiste. L'information contenue dans le Fichier Laborde, outre délivrer de nouvelles indications sur les déplacements de l'artiste, laisse entendre que Minei se trouvait à Paris pour des rai-

sons professionnelles, le chantier de Rivoli étant terminé. La présence de Victor Amédée de Carignan parmi les témoins de mariage de l'ami et collègue Boucheron indique une possible insertion de Minei dans l'entourage artistique du prince. La réponse à cette hypothèse vient, encore une fois, d'un document conservé aux Archives nationales, qui contient une autre information inédite : la signature de Filippo Minei figure, avec celle de François Ladatte, dans le premier cahier des délibérations des créanciers du prince, daté du 18 avril



4. Filippo Minci, *Grottesques*, 1725, fresque, château de Rivoli (Italie), appartement du Roi (détail de la fig. 2).



5. Filippo Minci, *Grottesques*, 1721-1722, fresque, château de Rivoli (Italie), appartement du Roi (détail de la fig. 3).



6. Filippo Minei, *Grotesque*, 1723-1724, fresque, Château de Rivoli (Italie), appartement du Roi.

Soissons s'accrut, mais les planimétries de l'époque ne délivrent pas d'informations sur les probables chantiers décoratifs à l'intérieur du bâtiment¹³. L'inventaire topographique rédigé à la mort du Carignan en 1741 nous permet d'imaginer la succession des pièces du palais avec les peintures, les objets d'art, les meubles et les orfèvreries contenus à l'intérieur. La riche collection de

tableaux y est décrite avec précision et le nom des peintres auxquels les ouvrages sont attribués est toujours signalé. Ce n'est pas le cas pour les objets d'art et les sculptures, pour lesquels l'auteur n'est jamais indiqué¹⁴.

La vente de la collection de peintures du Carignan est bien documentée par deux catalogues publiés par Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly, le



7. Claude Lucas d'après Louis Bretez, *Vue de l'Hôtel de Soissons*, 1739, burin, plan de Turgot, Paris, BnF.

1741¹⁰. L'artiste est dit « peintre, demeurant rue de Grenelle paroisse St. Eustache » : Minei était donc logé dans la résidence de Victor Amédée de Carignan, l'Hôtel de Soissons, situé entre la rue de Coquillière et la rue des Deux-Écus¹¹ (fig. 7).

L'ornemaniste travailla donc pour le Carignan, mais il se révèle difficile de comprendre en quelle mesure, l'Hôtel de Soissons étant démoli en 1747. La qualification de Minei comme spécialiste de grotesques et la passion du prince pour ce type d'ornement et pour les *singeries* laissent supposer une intervention du peintre dans la décoration des salles de la résidence. En 1720-1722 le palais avait été objet de travaux de rénovation dirigés par l'architecte Germain Boffrand, qui confia la réalisation des décors intérieurs au sculpteur Louis Herpin; en particulier, la salle des repas fut décorée

avec *singeries*, la chambre à coucher et la galerie du rez-de-chaussée avec des grotesques¹².

La présence de la décoration à grotesques dans la résidence du Carignan témoigne de la diffusion de ce type d'ornement dans les palais nobiliaires parisiens de l'époque. Dans les mêmes années, le cabinet d'une autre résidence, ayant appartenu à un personnage lui aussi lié à la cour de Savoie, avait été peint à grotesques : autour de 1720, Claude III Audran décora un plafond de l'Hôtel d'Aubeterre, rue d'Assas, propriété de la comtesse de Verrue, dont la décoration est aujourd'hui conservée au musée des Arts Décoratifs de Paris.

À partir de 1730, sans doute pour remédier à l'endettement du prince et afin d'augmenter la rentabilité du terrain, la densité des constructions dans les espaces de l'Hôtel de



8. Gérard Audran d'après Charles Le Brun, *Histoire d'Alexandre*, 1672-1678, eau-forte et burin; Charles-Nicolas Cochin d'après Jean Thierry, *L'Hiver*, 1750 ca., eau-forte et burin; Pierre Biard, *Le Génie de la Sculpture*, première moitié du XVII^e siècle, eau-forte; album Lavy, f° 88r°, GAM Torino.

premier le 30 juillet 1742 et le deuxième le 18 juin 1743¹⁵. Toutefois, aucun catalogue de vente n'est actuellement connu pour la collection de dessins, de livres ou d'estampes qui composait la riche bibliothèque du prince, bien décrite dans son inventaire après décès et vraisemblablement démembrée par achats directs auprès des héritiers du Carignan¹⁶.

Bien qu'aucune trace des œuvres de Minei ne puisse être retrouvée dans les documents qui décrivent les collections du prince, il est toutefois intéressant de contextualiser la présence de l'artiste à Paris, pour tenter de comprendre si l'appui du Carignan ne donna pas au peintre de la visibilité pour des chantiers plus prestigieux de la capitale. À cette époque-là la grammaire baroque du grotesque à la Bérain avait laissé la place, à Paris, aux vertueuses calligraphies de Claude III Audran, avec une prise d'importance du fond blanc en détrimement d'un décor progressivement marginalisé, reformulées par Watteau pour encadrer ses scènes galantes¹⁷. L'élégance et la frivolité de ces *menus plaisirs* s'éloignaient des épreuves de Minei en Piémont, encore touchées par des éléments de la tradition classique romaine mélangés avec l'exubérance décorative baroque. Pour obtenir de la visibilité dans les chantiers décoratifs de la ville, l'artiste aurait dû modifier en profondeur la syntaxe de sa grotesque et adopter un langage plus conforme aux nouveautés *rocaille* qui envahissaient les palais et les hôtels particuliers parisiens.

Au-delà des entreprises ornementales perdues ou encore méconnues de Minei en France, son activité pour le Carignan souligne encore une fois le rôle fondamental joué par le prince dans la protection des artistes piémontais à Paris. François Ladatte, Filippo Minei, Jean-Baptiste Van Loo, mais aussi Jean-Claude Duplessis, orfèvre piémontais extraordinaire interprète de l'esprit *rocaille* français pour les porcelaines de Vincennes-Sèvres¹⁸, bénéficièrent tous du mécénat et des relations haut placées du Carignan. Bien que chargé de nombreuses dettes, le prince n'abandonna jamais son style de vie fastueux et la protection fournie aux artistes liés à la Maison de Savoie montre d'un côté sa tentative de rétablir de bonnes relations

avec le roi de Sardaigne et la ville de Turin, qu'il avait été obligé de quitter pour échapper à ses nombreux créanciers, mais aussi son désir d'ostentation et de succès dans la haute société parisienne.

La présence de Minei parmi les témoins de mariage d'Andrea Boucheron est indicative des rapports entre les artistes actifs pour la Maison de Savoie, qui allaient bien plus loin de simples relations professionnelles. Ce fut justement l'amitié entre Boucheron et son maître Thomas Germain qui, quelques années plus tard, en 1740, ouvrira les portes des écoles parisiennes à un élève de l'orfèvre turinois, Lorenzo Lavy (Turin 1720-1789), qui sera envoyé avec pension royale à Paris pour se former « chez Martau¹⁹ ». L'atelier où l'artiste devait accomplir son apprentissage était celui de François-Joseph Marteau, graveur orfèvre de Louis XV, dont la réputation est documentée par les sources imprimées contemporaines²⁰ et confirmé par les nombreux apprentis qui bénéficiaient de ses enseignements aux Galeries du Louvre²¹. Les « deux talents », d'orfèvre et de graveur de médailles, de Marteau s'adaptèrent aux besoins du jeune Lavy, qui, après une formation à Turin dans le domaine de l'orfèvrerie, arrivait à Paris pour se spécialiser dans la gravure de médailles, sur le désir du roi Charles-Emmanuel III.

Aucun document concernant la présence de Lavy à Paris ne semble être conservé²². Pour essayer de mieux comprendre le type de formation reçue par l'artiste, il est utile d'analyser les témoignages indirects de son séjour français, parmi lesquels on retrouve un recueil d'estampes qui lui appartient, conservé dans le Cabinet des Dessins et des Estampes de la galerie d'Art moderne de Turin²³. L'album, de dimensions considérables (510 x 360 mm), est composé de cent cinquante-trois pages numérotées sur la partie antérieure, sur lesquelles mille cent une gravures ont été collées. La caractéristique remarquable du recueil réside dans le fait que quatre-vingt-dix pour cent des estampes ont été réalisées par des graveurs français et qu'une bonne partie de cette collection reproduit des œuvres conservées en France ou exécutées par des artistes français en Italie (fig. 8).



9. Charles-Louis Simonneau d'après Antoine Coypel, *l'Histoire écrivant sur les ailes du Temps les événements du règne de Louis XIV*, 1 702 ca., burin, Paris, BnF.

La sélection de gravures contenues dans l'album est utile pour connaître les intérêts figuratifs du jeune Lavy, qui se focalisent sur la peinture et la sculpture italienne et française de la deuxième moitié du XVII^e siècle et première moitié du XVIII^e siècle, mais ne négligent pas les bas-reliefs anciens et les répertoires d'ornement, sans oublier quelques exemples de primitifs flamands. Le recueil se configure en effet comme un répertoire de modèles que le graveur aurait collecté lors de son séjour parisien, en utilisant la gravure comme véhicule de connaissance personnelle des créations artistiques en France et à l'étranger. Lavy choisit l'estampe pour développer son lexique figuratif, en composant une collection d'images qui, à l'occasion, aurait pu lui être utile dans sa profession de graveur de médailles²⁴.

L'œuvre principale que Lavy réalisa pendant sa carrière fut la série de dessins pour les soixante-dix-sept médailles de *l'Histoire métallique de la Maison de Savoie*. Ce projet occupa l'artiste de 1757 à 1773, mais ne fut finalement pas conclu puisque les médailles ne furent gravées qu'en 1864²⁵. L'idée d'une histoire métallique pour le roi de Sardaigne fut sans doute une des raisons principales du séjour parisien de Lavy, et l'album qui lui appartient peut en donner quelques indices.

Parmi les plus de mille estampes du recueil, deux suggèrent un intérêt spécifique de Lavy pour la gravure de médailles. Il s'agit du frontispice de *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand*, gravé par Charles-Louis Simonneau d'après un tableau perdu d'Antoine Coypel²⁶ (f^o 112 v^o) (fig. 9) et du frontispice de *Médailles du règne de*

Louis XV, gravé par Laurent Cars d'après François Lemoine (f° 64 v^o) (fig. 10). La présence de ces estampes dans l'album Lavy laisse supposer que l'artiste connaissait ou possédait les deux ouvrages et surtout permet de faire quelques considérations sur son apprentissage parisien et les artistes qu'il a dû rencontrer.

En France, la composition des devises et des thèmes qui devaient figurer sur les médailles commémoratives des grands événements du règne était confié à l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, fondée sous Louis XIV, dont les séances étaient consacrées non seulement au choix des événements, mais aussi à l'interprétation iconographique des faits retenus; les projets et les idées pour les devises étaient ensuite transmis au *dessinateur*, qui finalisait la composition²⁷.

La référence pour toutes les Histoires métalliques en Europe était sans doute l'imposant ouvrage qui reproduisait les deux cent quatre-vingt-six médailles de Louis XIV, publié à deux reprises en 1702 et 1723 et dont les dessins avaient été confiés d'abord à Sébastien Leclerc et ensuite à Antoine Coyne, qui s'occupait finalement de la réalisation de la plupart des projets²⁸. S'il est vraisemblable que Lavy ait connu l'ouvrage, il semble aussi avoir apprécié quelques aspects stylistiques et iconographiques des illustrations contenues à l'intérieur, comme la taille fine des personnages, si proche des silhouettes allongées de l'artiste turinois, et le choix de quelques représentations allégoriques, tirées aussi des médailles de Rome impériale, qui peut être renvoyé à une recherche de modèles antiques typique des Histoires métalliques. Les esquisses de Lavy, dessinées avec un trait immédiat et du *chiaroscuro*, donnent vie à des scènes vibrantes, où la grâce des figures prend ses distances avec la solennité des personnages des médailles de Louis XIV (fig. 11 12, 13).

La recherche de naturalisme que l'artiste semble poursuivre dans ses dessins nous amène à considérer un sculpteur contemporain, pour lequel le dessin était au cœur de la pratique sculpturale : Edme Bouchardon. Nommé *Dessinateur* de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres en 1737, il fut chargé de dessiner les devises des médailles



10. Laurent Cars d'après François Lemoine, *la France contemple le buste de Louis XV couronné par la Gloire et la Renommée*, 1728 ca., eau-forte et burin, Paris, BnF.

pour l'*Histoire métallique de Louis XV*, publié par Nicholas Godonnesche et continué par G.-R. Fleurimont. Les dessins de Bouchardon étaient ensuite transmis à des véritables dynasties de graveurs, les Duvivier et les Roëttiers, parmi lesquels il y avait toutefois des noms nouveaux, comme celui de François Marteau²⁹.

Bien que l'idée d'un contact direct entre Lavy et Bouchardon dans l'atelier de Marteau soit fascinante, elle ne peut pas être démontrée. Toutefois la clarté et la lisibilité des dessins du sculpteur, ainsi que ses théories esthétiques sur la création des devises de médailles, invitent à quelques réflexions sur ce que le Français a pu transmettre, directement ou indirectement, au jeune apprenti turinois. Relativement au dessin de médailles, Bouchardon affirmait :

« [...] le dessin d'une médaille [n'est] que la représentation d'une sculpture en bas-relief³⁰ ».

L'artiste concevait la médaille comme un bas-relief, un type de sculpture qu'il appréciait notamment pour son lien étroit avec l'antique et son affinité avec le dessin. La théorie de Bouchardon trouve un écho dans l'album Lavy, où les trente-sept premières pages sont dédiées aux *Icones et segmenta illustrium* de François Perrier et au *Triomphe de l'Empereur Sigismond* d'Antoinette Bouzonnet-Stella³¹.

L'influence la plus directe du bas-relief ancien dans les dessins de Bouchardon et Lavy semble se retrouver dans le choix de limiter le nombre de figures représentées et de les disposer sur le même plan, sur un fond dans la plupart des cas dé-

pourvu de profondeur. Même si Lavy recherchait, comme Bouchardon, le naturalisme des gestes, il s'éloigne du style du français pour ce qui concerne la monumentalité et la solidité des figures, qui dans les épreuves de Bouchardon ont déjà une saveur néoclassique. Le Turinois dessine des figures élancées et sinueuses, dont la grâce et douceur des gestes sont accompagnées par un *panneggio* délicat, aux plis larges et étendus.

Quelques semaines après avoir quitté Paris, en 1745, Lavy se rendit à Rome, pour continuer son apprentissage pendant les cinq ans suivants. Introduit dans l'atelier des Hamerani par le cardinal Albani, il commença vite l'étude de l'antique, raison principale de son séjour dans la ville éternelle; il reproduisit les médailles antiques des collections de la Bibliothèque Vaticane et les bas-reliefs les plus célèbres, comme celui de la Colonne Trajane.

Bien qu'absorbé dans l'étude de l'antique, Lavy entretenait des relations avec les Français à Rome, notamment avec les *pensionnaires* de l'Académie de France : il avait accès aux salles du Palais Mancini, où il pouvait étudier les moulages de la Colonne Trajane³², et il participa à la Mascarade organisée par les élèves de l'Académie pour le Carnaval de 1748³³, qui eut un énorme succès auprès de la population romaine et qui fut à l'origine de la réalisation par les élèves de plusieurs séries de peintures, dessins et gravures³⁴. Les relations de Lavy avec l'Académie de France sont démontrées, encore une fois, par le contenu de l'album d'estampes qui lui appartient. L'artiste continua l'enrichissement de son recueil à Rome, toujours avec une certaine attention et un intérêt pour les œuvres des artistes français : en témoignent quelques gravures dont la première parution remonte aux années où Lavy se trouvait à Rome, comme *Loth et ses filles* de Joseph-Marie Vien (1748, f° 83 r^o) ou *Joseph et la femme de Potiphar* (1744, f° 137 r^o), gravée par Claude Gallimard d'après un tableau de Jean François de Troy, directeur de l'Académie de 1738 à 1751³⁵. Malgré ces indéniables preuves d'un contact avec l'Académie de France, il demeure difficile de retrouver une influence de la peinture romaine de la moitié du XVIII^e siècle dans l'*His-*



11. Lorenzo Lavy, *Projet pour la médaille de Victor-Amédée I^{er} de Savoie*, 1757-1773, crayon, plume et lavis, Turin, Museo Civico d'Arte Antica.



12. Lorenzo Lavy, *Projet pour la médaille d'Amédée IX de Savoie*, 1757-1773, crayon, plume et lavis, Turin, Museo Civico d'Arte Antica.



13. Lorenzo Lavy, *Projet pour la médaille de Yolande de France*, 1757-1773, crayon, plume et lavis, Turin, Museo Civico d'Arte Antica.

toire métallique de Lavy, dont le caractère spécifique de propagande et célébration du pouvoir royal imposait à l'artiste des limitations dans la liberté d'expression et dans le choix des thèmes représentés.

Pour essayer de comprendre l'origine du style des dessins de Lavy il faut plutôt relier son œuvre à la période artistique particulière dans laquelle il effectua sa formation, surtout du côté français. Ce sont les années où, à Paris, on retrouve une persistance du goût *rocaille* et, en même temps, le développement d'une nouvelle sensibilité vers le monde classique³⁶. C'est à ce moment-là que Lavy a dû créer son style personnel, perfectionné ensuite avec son séjour romain : un choix de thèmes et d'iconographies tirés des répertoires de monnaies et bas-reliefs antiques, sur l'exemple prestigieux des *Histoires métalliques* françaises, dessinés avec la grâce et l'agréable tournure des figures de la *rocaille* contemporaine.

La formation internationale de Lavy correspondait au désir du roi Charles-Emmanuel III de poursuivre, durant son règne

(1730-1773), le projet de son père Victor-Amédée II qui, en appelant Filippo Juvarra à Turin, avait choisi d'exprimer le pouvoir monarchique dans de grands chantiers architecturaux et décoratifs, où la mise en synergie des compétences artistiques avait fondé les bases d'un style piémontais. Charles-Emmanuel III contribua personnellement à orienter les arts avec l'implantation à Turin d'un système d'enseignement académique structuré, avec la création, entre 1737 et 1738, de l'École de Sculpture, de l'École de Dessin et de l'École d'Architecture, et la fondation de la Manufacture Royale de Tapisserie³⁷. L'art du XVIII^e siècle se globalisait grâce à la circulation des artistes, des manuels et des répertoires imprimés, et le nouveau souverain désirait lui aussi, à travers son mécénat, diffuser les modèles artistiques conçus à Turin et en même temps fournir aux artistes piémontais la possibilité de se former dans un contexte international. Et cela, pendant toute la durée de son règne, car encore en 1768, le jeune graveur Carlo Antonio Porporati arrivait à Paris avec des lettres de Lorenzo

Lavy, pour débiter son apprentissage chez Jean-George Wille³⁸.

NOTES

L'auteur remercie Hélène Cavalié, Corinne Le Bitouzé, Inès Villela-Petit, Paolo Surano, Gennaro Toscano, Charles-Éloi Vial.

1. A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, 1967, p. 323-331.
2. C. Le Corbeiller, « A tale of two cities », *Cleveland Studies in the History of Art*, VIII, 2003, p. 146-155.
3. Sur Victor Amédée de Savoie-Carignan et son entourage d'artistes à Paris, voir S. Piretta, « Vittorio Amedeo di Carignano e gli artisti piemontesi a Parigi nella prima metà del Settecento », *Beaumont e la Scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, Cuneo, 2011, p. 91-98.
4. A.-L. La Live de July, *Catalogue historique du Cabinet de Peinture et Sculpture française par M. de Lalive, Introduteur des Ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, 1764, p. 32.
5. Signalé dans M. Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, vol. II, Paris, 1971, p. 457-458. Pour l'original, Archives nationales (AN), Minutier Central, étude VII, 247, 14 décembre 1728.
6. AN, Minutier Central, étude XXXVI, 407, 4 janvier 1728.
7. Bibliothèque nationale de France (BnF), Manuscrits, NAF 12054, fiche 6743.
8. A. M. Clark, « The portraits of artists drawn for Nicola Pio », *Master Drawings*, 5, n° 1, 1967, p. 3-23; P. Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Stockholm, 1995, p. 20-24 et 127-132; *Dürer e l'Italia*, catalogue de l'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale, 10 mars-10 juin 2007, sous la direction de K. Hermann Fiore, Milano, 2007, p. 370-373. Les dessins sont signalés dans le catalogue de vente de la collection Crozat, rédigé par Pierre-Jean Mariette en 1741, et furent achetés à cette occasion par Carl Gustaf Tessin. Voir P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat*, Paris, 1741, p. 33-34.
9. Sur les grotesques de Minei en Piémont voir S. Sereno, *Decorazioni a grottesche nel Castello di Rivoli*, mémoire de licence, Université de Turin, année académique 2005-2006; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Turin, 1966, p. 701-703; *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, sous la direction de L. Caterina, C. Mossetti, Turin, 2005; S. Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino, 1704-1735*, Turin, 2016, p. 85-94.
10. AN, Minutier Central, étude LXXXVIII, 574, 18 avril 1741.
11. Cfr. *Plan de Paris*, dessiné et gravé, sous les ordres de Messire Michel Etienne Turgot [...] Levé et dessiné par Louis Bretez, gravé par Claude Lucas, et écrit par Aubin, 1739.
12. AN, série Z/1j/549, 4 novembre 1721. Voir aussi *Germain Boffrand 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, sous la direction de M. Gallet, J. Garms, Paris, 1986, p. 212-214.
13. F. Bourdon, « Urbanisme et spéculation à Paris au XVIII^e siècle : le terrain de l'Hôtel de Soissons », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXII, décembre 1973, n° 4, p. 267-307.
14. AN, Minutier Central, étude LXXXVIII, 574, 18 avril 1741.
15. Sur la vente de la collection de tableaux du Carignan voir R. Ziskin, *Sheltering art : collecting and social identity in early eighteenth-century Paris*, Pennsylvania State University, 2012, p. 173-204; F. Marandet, « Les faux marchés de tableaux du prince de Carignan (1690-1741) et la position critique des grands Vénitiens », *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006, Genève, 2011, p. 425-435.
16. Ce fut le cas de vingt-cinq volumes in-folio contenant dessins de costumes et décors de théâtre, achetés par Carl Gustaf Tessin en 1742 et ensuite vendus à la famille royale suédoise. Voir à ce propos S. Lepape dans *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle : la collection Tessin*, exposition, Paris, musée du Louvre, 17 octobre 2016-16 janvier 2017, sous la direction de G. Faroult, X. Salmon, J. Trey, Paris, 2016, p. 122-125.
17. Pour les arabesques d'Audran et Watteau voir B. Pons, « Arabesques ou nouvelles grotesques », *L'art décoratif en Europe. Classique et baroque*, Paris, 1992, p. 159-179 avec illustrations; K. Scott, *The Rococo interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New-Haven-London, 1995, p. 123-145 et 152-160. B. Pons, *Grands décors français, 1650-1800 : reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, 1995.
18. G. Sadde, « Jean-Claude Duplessis : la liberté du style rocaille », *L'objet d'art*, juin 2004, n° 392, p. 42-51.
19. A. Baudi di Vesme, 1966, *op. cit.* à la note 9, p. 620.
20. *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques dédiés et présentés à Monsieur le Noir, conseiller d'Etat, ancien lieutenant général de Police, &c.*, Paris, 1788, V, p. 411 : « cette science de la ciselure est la compagne presque inséparable de celle de la gravure [...]. Ces deux talents se sont trouvés tellement réunis de nos jours dans la personne de feu de M. Marteau, que Louis XV le nomma son graveur de médailles, après avoir exercé longtemps l'orfèvrerie ».
21. H. Nocq, *Le Poinçon de Paris. Répertoire des maîtres-orfèvres de la juridiction de Paris depuis le moyen âge jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, 1968, t. I, p. 23, t. III, p. 203.
22. P. Surano, « Parigi e Roma nella formazione di un medagliista : Lorenzo Lavy », *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Torino, 2012, p. 41-46. Le dépouillement des séries T, K, et Z/1b des AN, relativement à la communauté des orfèvres et à la cour des monnaies, n'a pas délivré de nouvelles informations à ce propos.
23. Inventaire « alb/101/2003 ».
24. Pour une description plus approfondie de l'album de Lorenzo Lavy, voir S. Sereno, « Un repertorio di stampe per una famiglia di scultori torinesi. Note sull'album Lavy », *op. cit.* à la note 22, p. 219-222.
25. A. S. Fava, « Genesi e vicende della Storia Metallica della Real Casa di Savoia », *Uomini libri medagliari : dalla Storia metallica di Casa Savoia alle raccolte numismatiche torinesi*, Bollettino di Numismatica, 24/1995, p. 45-95.
26. Le tableau, perdu dans l'incendie du château de Saint-Cloud en 1870, avait été peint par Coytel pour la salle de séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. J.-P. Babelon, « Les salles de séances et les collections de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous l'Ancien Régime », *Journal des savants*, 1964, n° 2, p. 65-101.
27. *La médaille au temps de Louis XV*, exposition, Paris, Hôtel de la Monnaie, janvier-mars 1970, sous la direction de J. Jacquot, Paris, 1970; S. de Turckheim-Pey, *Médailles du Grand Siècle : histoire métallique de Louis XIV*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2004.
28. W. Ames, « Sébastien Leclerc and Antoine Coytel pour the "Petite Académie" », *Master Drawings*, 21, n° 1, 1983, p. 3-16; N. Garnier-Pelle, *Antoine Coytel : 1661-1722*, Paris, 1989.
29. Sur Bouchardon et les médailles de Louis XV voir É. Kopp, « Bouchardon's Drawings for Medals and Jetons : making History at the Petite Académie (1737-1762) », *Master Drawings*, 47, n° 2, 2009, p. 191-220; É. Kopp dans *Edme Bouchardon, 1698-1762 : une idée du beau*, exposition, Paris, musée du Louvre, 14 septembre-5 décembre 2016, et à Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 10 janvier-2 avril 2017, sous la direction de G. Scherf, J. Trey, A.-L. Desmas, É. Kopp, Paris, 2016, p. 176-184; J. Jacquot, « La place des médailles, des médaillons, des camées et des intailles, dans l'art et l'histoire de 1715 à 1774 », *Louis XV, un moment de perfection de l'Art français*, exposition, Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris, 1974, p. 521-546.
30. A. Roserot, « Edme Bouchardon, dessinateur », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts par Département*, 19, 1895, p. 30.
31. Bouchardon possédait lui-aussi une copie des *Icones et segmenta illustrum* de François Perrier. Voir à ce propos F. Bassan, *Catalogue des tableaux, desseins, estampes, livres d'histoire, sciences & arts, modèles en cire & plâtre, laissés après les décès de M. Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris, 1762, p. 15.
32. C. Henry, « Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma », *Roma e l'antico : realtà e visione nel '700*, exposition, Rome, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010-6 marzo 2011, sous la direction de C. Brook, V. Curzi, Milano, 2010, p. 139-144. À Rome Lavy copia aussi des œuvres plus modernes, comme le bas-relief d'Angelo de' Rossi pour le monument funéraire d'Alessandro VIII Ottoboni (reproduit dans l'album Lavy, f° 68 r°) ou la fontaine du Triton de Bernini, qui fut aussi l'objet d'un dessin de Bouchardon. Voir É. Kopp, « Des fontaines d'imagination : considérations sur quelques dessins d'Edme Bouchardon », *Dessins de sculpteurs I*, Paris, 2008, p. 73-85.
33. A. Baudi di Vesme, 1966, *op. cit.* à la note 9, p. 621.
34. Voir à ce propos les planches gravées par Joseph-Marie Vien d'après ses propres dessins lors de son séjour à Rome entre 1744 et 1750. T. Gaeghtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien : peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1988, p. 57-65.
35. Sur la gravure à Rome dans la première moitié du XVIII^e siècle voir P. Stein,

« Diplomacy, patronage, and pedagogy : etching in the Eternal City », *Artists and amateurs : etching in 18th-century France*, New Haven, 2013, p. 103-135.

36. *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 2 décembre 2010-14 février 2011, sous la direction de G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf, Paris, 2010.

37. Sur l'art en Piémont sous Charles-Emmanuel III voir *Rois & mécènes : la cour de Savoie et les formes du rococo*, Turin, 1730-1750, exposition, Chambéry, Musée des beaux-arts, 3 avril-24 août 2015, sous la direction de C. Bongard, E. Pagella, Milan-Chambéry, 2015.

38. J.-C. Wille, *Mémoires et journal de J.-C. Wille graveur du roi publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Impériale par George Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, 1857, p. 386.

ABSTRACT

Stefano Sereno : Between Patronage and Apprenticeship: Filippo Minei and Lorenzo Lavy in Paris in the First Half of the 18th Century

This article proposes the analysis of the artistic relations between the city of Paris and Turin in the first half of the 18th century, by focusing attention on the activity of two artists in particular: Filippo Minei and Lorenzo Lavy. Minei, originally from Rome, worked as decorative artist for the House of Savoy in the Castello di Rivoli. His presence in Paris, up to now unknown, sheds a new light on his career as an artist who seems to have lived continually in the capital until at least 1741.

Lorenzo Lavy, goldsmith at the Court of Savoy, benefited from an international instruction in Paris and in Rome, as an album of engravings belonging to the artist now in the Galleria d'Arte Moderna in Turin demonstrates.

The simultaneous presence of both artists in Paris makes it possible to take stock of the complexity of artistic exchanges between the French capital and the city of Turin, especially in the domain of the decorative arts.

Stefano Sereno, Bibliothécaire assistant contractuel, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 13, rue de Santeuil, 75005 Paris