

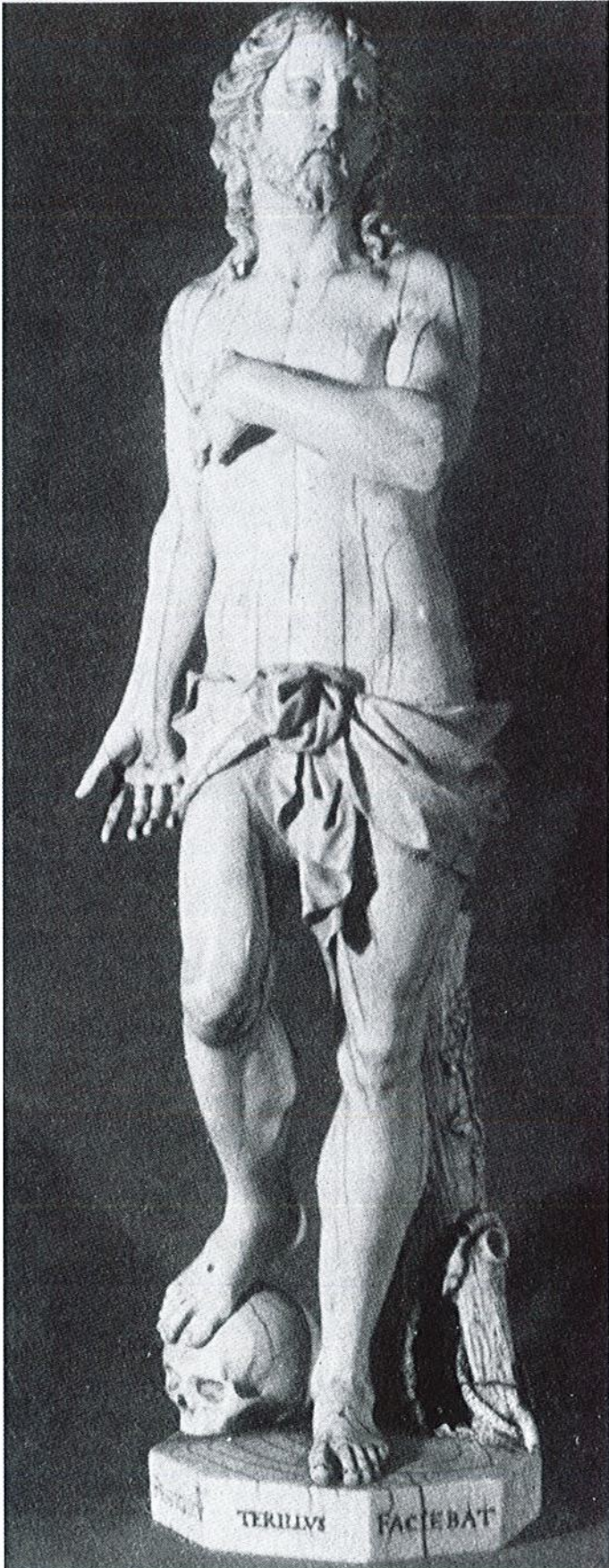
UNE PROPOSITION POUR FRANCESCO TERILLI. LE CHRIST AUX OUTRAGES EN IVOIRE DU MUSÉE DU LOUVRE

PHILIPPE MALGOUYRES

Si l'on se plaint, à juste titre, de notre méconnaissance de la sculpture en ivoire en France au début du XVII^e siècle¹, que doit-on dire pour l'Italie ? Cet aspect de la production sculpturale a été presque complètement négligé, à l'exception de quelques pièces signées, publiées isolément. Grâce au legs de Victor Charles Ernest Grouvelle (1810-1893), une statuette en ivoire² dite le *Christ aux outrages*, nous reviendrons sur cet intitulé, est entrée dans nos collections (fig. 1 et 7). Inventoriée comme de la « fin du XVI^e siècle », elle fut ensuite cataloguée par Émile Molinier comme une œuvre italienne du XVII^e siècle. Ces deux appréciations, toutes deux fondées, furent écartées à une date que nous n'avons pu déterminer au profit d'une attribution générique à la France du XVII^e siècle. Nous proposons d'y revenir et de la replacer dans l'œuvre de Francesco Terilli, un sculpteur de Vénétie actif dans le premier quart du XVII^e siècle.

Habitant Venise avec son frère Giuseppe, Francesco Terilli est pour la première fois mentionné en 1575 lors d'une visite à Feltre, sa ville natale³. Sa plus ancienne œuvre documentée est une sculpture en ivoire, signée et datée 1596, représentant le Christ ressuscité (fig. 2), qui appartient à Ferdinand II de Portugal et se trouve aujourd'hui au musée d'art ancien de Lisbonne⁴. Le traitement idéalisé et retenu de l'anatomie, la structure classicisante du visage et le caractère calligraphique des mèches de la chevelure le rattachent à l'esthétique raffinée et à l'antique de Jacopo Sansovino. Le style de ce dernier est plus linéaire et plus inquiet, mais Terilli a manifestement médité sur des œuvres telles que la statuette de saint Jean-Baptiste qui orne le bénitier de la chapelle Cornaro à Santa Maria Gloriosa dei Frari à Venise ou le Christ ressuscité du relief en bronze pour l'autel du Saint-Sacrement dans la Basilique Saint-Marc⁵. Terilli travailla aussi le bois et le bronze ; on lui attribue un certain nombre d'œuvres dans ces matériaux, en particulier dans le Veneto⁶. Un aspect important de sa production semble avoir été l'élaboration de statuettes de dévotion telles que la nôtre et plus particulièrement de crucifix en bois ou en ivoire⁷. L'un des plus beaux (fig. 3), signé, a été publié par Margarita Estella⁸. La bouche est entrouverte, les mèches de cheveux ondoient en encadrant les oreilles, les attaches graciles des membres soulignent la fragilité de la forme.

Fig. 1. Ici attribué à Francesco Terilli, *Le Christ*. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art.



Le traitement de la barbe, en petites mèches entortillées, est également caractéristique. Ces traits stylistiques apparaissent aussi ici et sur la statuette du Christ ressuscité de Lisbonne qui montre la même forme simplifiée, élégante, scandée de détails naturalistes. Terilli se complaît dans ce travail ondulé des mèches, cette accentuation de la structure tendineuse des pieds et des mains dont l'acuité réaliste, comme la notation des clavicules ou du sternum, souligne l'emploi d'un canon élégant, allongé. La figure est construite sur une spirale à peine indiquée, mouvement sans agitation donné par un déséquilibre savant et léger des appuis : tous ces traits apparaissent clairement dans la statuette en bronze du Christ au milieu de l'un des deux bénitiers de l'église du Redentore à Venise (fig. 4)⁹. Autant que l'on puisse en juger, son style, ici encore nourri de références sansovinesques et michelangelesques (le *Christ* de Santa Maria sopra Minerva), fut davantage tributaire d'Alessandro Vittoria dans la suite de sa carrière. C'est le cas des deux statuettes en ivoire de Vienne, représentant la Vierge et saint Jean, au caractère plus pictural, plus pathétique¹⁰. Nous serions donc enclin à placer notre *Christ aux outrages* après le Christ de Lisbonne, mais avant les deux statuettes autrichiennes.

Autant que sur des analogies « morelliennes » et l'analyse stylistique, cette attribution peut se fonder sur l'atmosphère générale de la sculpture : l'articulation entre une figure très idéalisée et des notations à la fois précieuses et aiguës confèrent aux œuvres de Terilli une poésie retenue, mélancolique, qui lui est propre. Les collections berlinoises conservaient une statuette en ivoire dont la composition est identique à la nôtre¹¹, qui semble de très belle qualité mais n'est plus localisée depuis la seconde guerre mondiale (fig. 5). Elle avait été acquise à Prague en 1819 et portait sur sa base en ébène, qui ne semble pas pertinente, la date de 1529¹². Elle est presque trois fois plus grande que la statuette du Louvre, ce qui relativise la très grande similitude visuelle entre ces deux œuvres.

La sculpture du Louvre, dont la monumentalité contraste avec les dimensions réduites, rentre dans une série d'images dont le sujet ne se laisse pas aisément définir. Le Christ est assis, dépouillé de ses vêtements, peut-être, comme le suppose l'inventaire « sur un escalier, dans le Prétoire ». Dans l'attente, sa tête penchée et son expression douloureuse révèlent un profond abattement. Il ne porte pas les attributs dérisoires de la royauté dont le revêtirent les soldats après l'avoir dépouillé, la couronne d'épines et le manteau de pourpre¹³, avec lesquels il sera présenté au peuple. Dans les scènes de la Passion, le Christ n'est ainsi représenté qu'au moment de l'épisode de la flagellation¹⁴, instant de profonde solitude, que le Christ soit encadré de ses bourreaux ou seul. En fait, l'instant d'attente qui est montré ne correspond pas à un épisode narratif mais à la méditation du Christ lui-même sur sa Passion, qui invite le dévot à la partager.

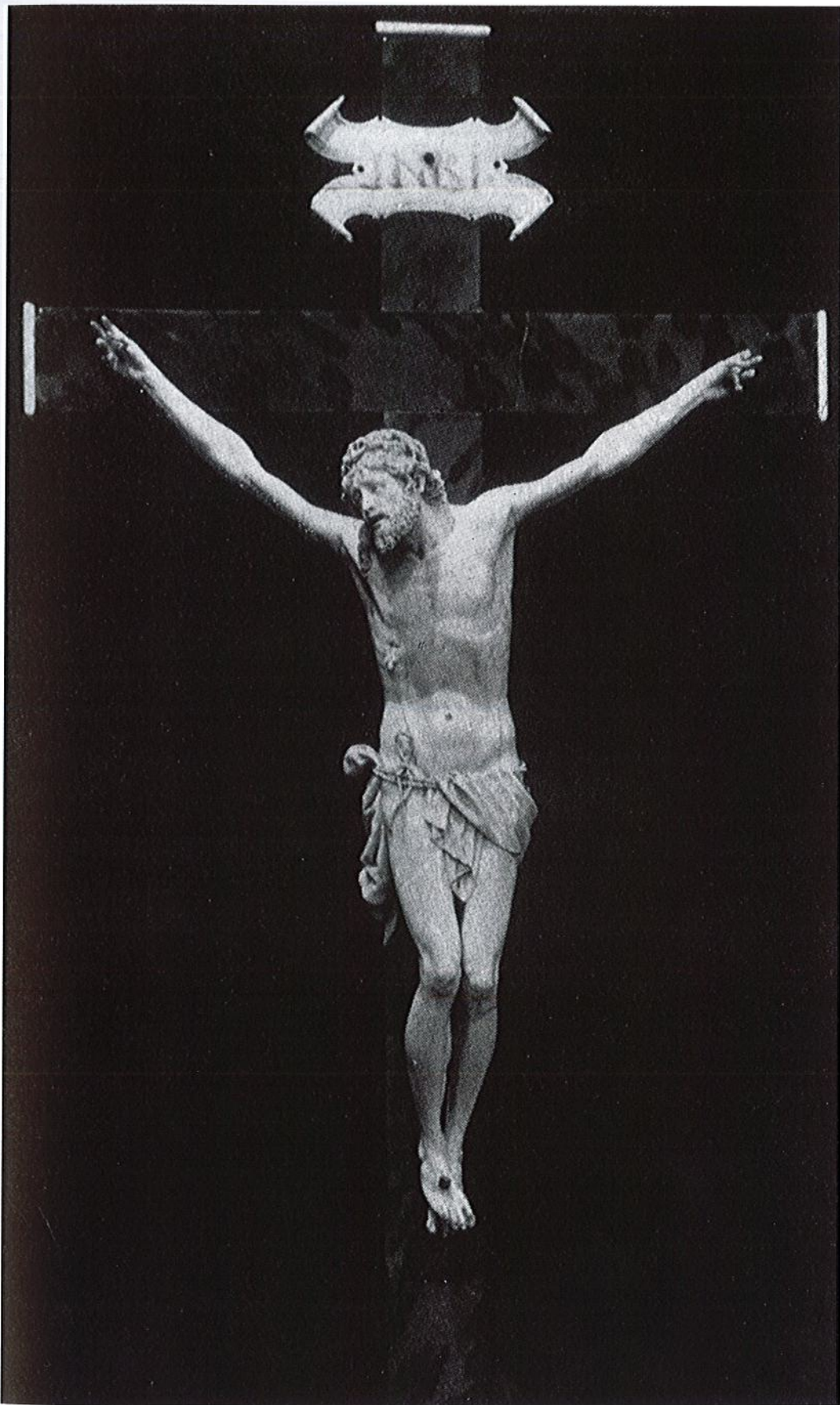


Fig. 2. Francesco Terilli,
Le Christ ressuscité. Lisbonne,
musée national d'Art ancien.

Fig. 3. Francesco Terilli,
Le Christ en croix. Madrid,
coll. part.

Fig. 4. Francesco Terilli,
Le Christ. Venise, église
 du Redentore.



Le Christ est assis sur trois marches, appuyé sur son bras gauche, dans une position à la fois immobile et instable. Ses jambes, de face, reposent sur deux degrés différents, ouvrant l'attitude vers la droite, tandis que le buste, l'épaule et la main gauche l'orientent vers le côté opposé. Enfin, la tête est à nouveau violemment tournée à droite. Cette combinaison de directions contradictoires et le statisme de l'ensemble contribuent au pathétique de cette statuette de dévotion : le Christ ne sait littéralement vers où se tourner, dans cette situation sans issue. Ce sentiment de profonde déréliction est ici plus intensément exprimé, par sa retenue même, que dans d'autres représentations du même thème où la dégradation physique est mise en parallèle à la misère morale. Ici, son corps ne porte la marque d'aucune blessure, il semble encore celui d'un jeune dieu de la statuaire antique. Plus précisément, l'ouverture des cuisses, décalées, et la forme du dos font allusion au *Torse du Belvédère*, une œuvre antique doublement vénérée pour la puissance qu'elle dégage et l'admiration que lui vouait Michel-Ange. La citation de ce fragment, supposé représenter Hercule, c'est-à-dire la force elle-même, prend ici une résonance spirituelle autant que formelle. Elle souligne la toute-puissance du Christ et le caractère volontaire de sa soumission à ses bourreaux. Au tournant du XVI^e siècle, dans un moment de grande tension spirituelle et de regain de ferveur catholique au sortir du concile de Trente, période marquée par une nouvelle appropriation de l'héritage antique par le monde catholique, cette allusion dans un contexte dévotionnel nous semble paradigmatique ; elle reflète une sensibilité raffinée, humaniste, encore marquée par l'esthétique du siècle qui vient de s'achever, mais déjà teintée d'une vision doloriste qui envahit la mystique et la piété du temps.

Dans les autres images peintes ou sculptées de même sujet, le Christ assis, dévêtu, libre de ses mouvements, pose sa tête dans le creux de sa main¹⁵, un geste qui dépeint l'affliction et l'humeur mélancolique depuis l'Antiquité, dont l'un des types est le relief antique de l'allégorie de la *Dacie conquise* pleurant sur son sort¹⁶. Diffusée par l'estampe de Dürer de la « Petite Passion », ce type du *Christus im Elend* a connu, dans le monde germanique, en Lorraine et en Savoie, une diffusion importante, en particulier en sculpture : le *Christ* d'Hans Leinberger, conservé dans les musées de Berlin, en est l'exemple le plus fameux¹⁷. Cette nouvelle iconographie du Christ souffrant, peut-être fondée sur l'iconographie de Job, l'une des figures christiques de l'Ancien Testament¹⁸, aurait reçu un écho très vif dans l'Église alors déchirée¹⁹.

À la différence des images de *l'Homme de douleur* du monde germanique où le Christ est délibérément représenté dans un état de détresse physique, il a ici toute la puissance d'un dieu antique qui, scandaleusement, ne fait pas usage de sa force. Ce concept du sacrifice librement accepté même au cœur des affres moraux et physiques est aussi présent, mais avec un caractère pathétique plus appuyé, dans la sculpture espagnole contemporaine.



Fig. 5. *Le Christ*. Autrefois au musée de Berlin.

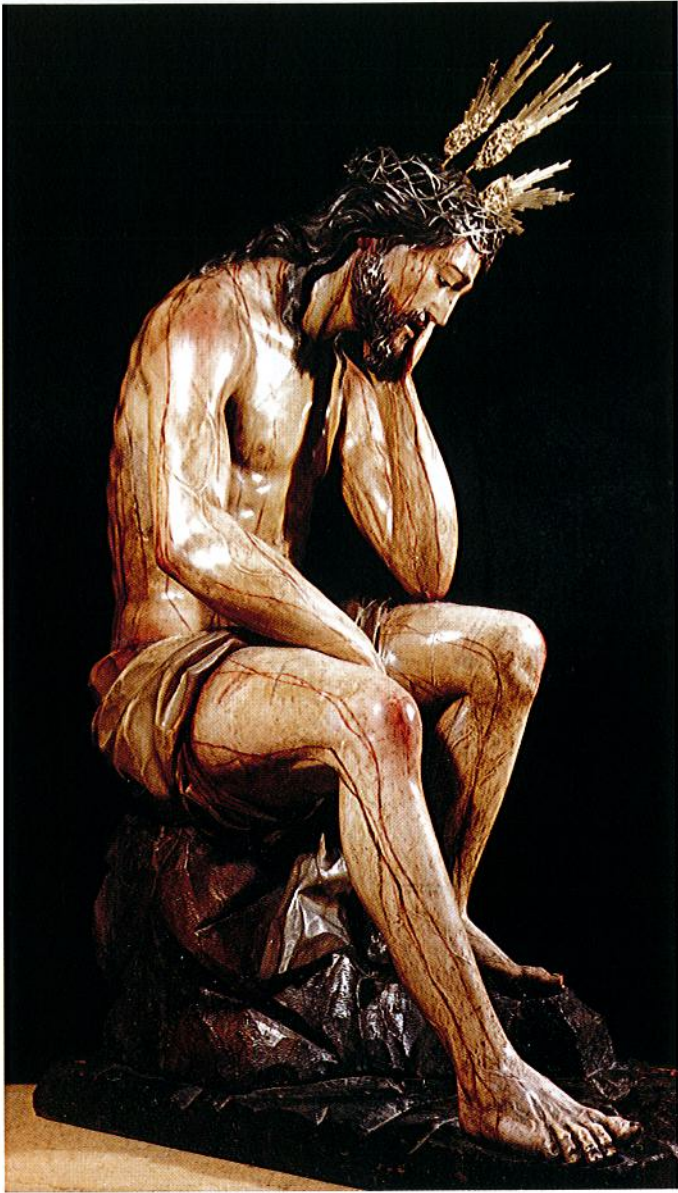


Fig. 6. Séville, XVII^e siècle, *El Cristo de la Umildad*. Séville, église San Salvador.

Page de droite.

Fig. 7. Ici attribué à Francesco Terilli, *Le Christ*, détail (voir fig. 1). Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art.

Le Christ assis, attendant sa condamnation et son supplice, y porte alors les noms évocateurs de *Señor de la Umildad*, *del Silencio*, *de la Paciencia* comme celui en bois polychrome de l'église San Salvador de Séville (fig. 6).

Plus que l'illustration d'un épisode particulier de la Passion, cette image pourrait évoquer un autre passage évangélique²⁰ qui fait référence au profond isolement du Christ : « les renards ont des terriers, les oiseaux du ciel ont des nids mais le Fils de l'Homme n'a pas d'endroit où poser sa tête » ; l'attitude mélancolique ne serait pas seulement une convention expressive mais aussi une manière d'ancrer dans les Écritures cet épisode qui n'est en fait pas mentionné par les Évangiles. Cette clé de lecture pourrait aussi rendre compte des différentes solutions adoptées (la tête dans la main ou penchée en avant) opposées en apparence, mais qui concourent au même sens.

C'est dans la petite plastique, et plus particulièrement dans le travail de l'ivoire, que Francesco Terilli donne toute la mesure de lui-même : en unissant la préciosité de l'exécution requise par le matériau à la monumentalité de la sculpture, il sait insuffler à ces œuvres destinées à la dévotion un intense contenu spirituel.

1. Cf. Ph. Malignoyres, « Gérard van Opstal et la sculpture en ivoire », dans le cat. de l'ex. *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, Grand Palais, 2002, p. 448.

2. Inv. OA 3917 ; H. : 0,122 m ; L. : 0,53 m ; Pr. : 0,63 m ; É. Molinier, *Musée national du Louvre. Département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Catalogue des Ivoires*, Paris, 1896, n° 206 p. 338.

3. Cf. récemment le cat. de l'ex. *Francesco Terilli e altri scultori in legno nel Feltrino tra Rinascimento e Barocco*, Feltré, 1988 ; S. Claut, « Per Francesco Terilli », *Antichità Viva*, XXVII, 1988, n° 5-6, p. 23-28 ; S. Claut, « Profilo dello scultore Francesco Terilli », *Vivere con l'Arte*, VI, 1993, 173, p. 3-9 ; A. Bacchi, *La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan, 2000, p. 794.

4. Cf. M. Estella, « Algunas esculturas en marfil italianas en España », *Archivo español de Arte*, XLVI, 1973, pl. I fig. 3.

5. Repr. dans B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Londres-New Haven, 1991, II, fig. 93 et 171.

6. Cf. en dernier lieu le cat. de l'ex. *Forme Ritrovate dall'Arte Paleoveneta ad Arturo Martini. Sculture dei Musei Civici di Treviso*, Trévise, Museo Civico, 2003, n° 82 p. 168, n° 83-84 p. 170-173 et n° 85 p. 174.

7. Ces crucifix signés le plus souvent par des initiales (EFF ou F.T.F.) sont recensés par Giuliana Ericani, « La scultura lignea del Seicento nel Veneto », *Scultura lignea barocca nel Veneto*, éd. A. M. Spiazzi, Milan, 1987, note 143 p. 103.

8. Estella, *op. cit.* note 4, p. 13-18, fig. 1.

9. Repr. dans P. Rossi, « Per l'attività veneziana di Francesco Terilli », *Venezia Arti*, 10, 1996, fig. 2-3 p. 45.

10. Vienne, Kunsthistorisches Museum, signés F. F. F. et F. T. F. Cf. M. Leithe Jasper dans le cat. de l'ex. « *La bellissima maniera* ». *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trente, 1999, p. 436, n° 98.

11. Inv. 694. Cf. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinbildwerke*, Berlin, 1902, p. 39, fig. 157 (Italie, XVII^e siècle. H. : 0,33 m).

12. Chr. Theuerkauff, *Skulpturengalerie. Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz, Die Bildwerke in Elfenbein des 16-19 Jahrhunderts*, Berlin, 1986, p. 13.

13. Matthieu, 27, 28-29.

14. Jean, 19, 1.

15. Cf. M. Préaud, *Mélancolies*, Paris, 1982, p. 34-48.

16. Rome, Palais des Conservateurs. Cf. F. Haskell et N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Londres et New-Haven, 1981, n° 28 p. 193-194.

17. Sur le type, cf. le cat. de l'ex. *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Francfort, Liebieghaus Museum alter Plastik, 1981-1982, p. 264-267.

18. G. Von der Osten, « Job and Christ », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1953, p. 153-158.

19. Cf. S. Fehleemann, « Christus im Elend, vom Andachtsbild zum realistischen Bilddokument », *Ikongraphia, Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge)*, éd. B. Borck et A. Preiss, Munich, 1990, p. 78-96.

20. Matthieu, 8, 20 et Luc, 9, 58.



OBJETS D'ART

Mélanges
en l'honneur de
Daniel Alcouffe

Ouvrage publié sous la direction du département
des Objets d'art du musée du Louvre

ÉDITIONS FATON

DIJON - 2004