

Un dessin inédit de Joseph Chinard pour son projet de monument à Pierre du Terrail, dit Bayard, en 1787

Joana Barreto

DANS **REVUE DE L'ART** 2022/2 N° 216 , PAGES 50 À 59

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.216.0050

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2022-2-page-50?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Joseph Chinard, *Modello d'un projet de monument à Bayard*, Avignon, Musée Voulard, 1789, 60 × 29 × 23 cm, détail.

Un dessin inédit de Joseph Chinard pour son projet de monument à Pierre du Terrail, dit Bayard, en 1787¹

Joseph Chinard (1756-1813) a connu une carrière couronnée de succès dans une période de transition politique agitée². Resté célèbre comme portraitiste des Bonaparte et de leurs cercles, il s'était fait connaître dès la fin de l'Ancien Régime, en se faisant un nom à l'âge de trente ans lorsqu'il remporta le concours de la Balestra à Rome en 1786. Premier étranger à être ainsi distingué, il revient en France auréolé de gloire. Son parcours original se confirme alors qu'il réintègre le milieu lyonnais sans viser à une reconnaissance par l'Académie Royale de Peinture et Sculpture à Paris. Puis viennent les temps, mieux connus, de la période révolutionnaire et impériale. Au-delà de ces éléments purement biographiques, le processus créateur de Chinard est aujourd'hui assez mal connu. En effet, si nous conservons principalement les sculptures de l'artiste, il en va tout autrement de ses dessins, beaucoup plus rares. Par l'analyse d'une feuille inédite datant des tout débuts de sa carrière (*fig. 1*) et portant sur un de ses premiers projets de monument public, nous nous proposons ici d'éclairer, justement, sa production graphique. Avec ce dessin à la gloire d'une fi-

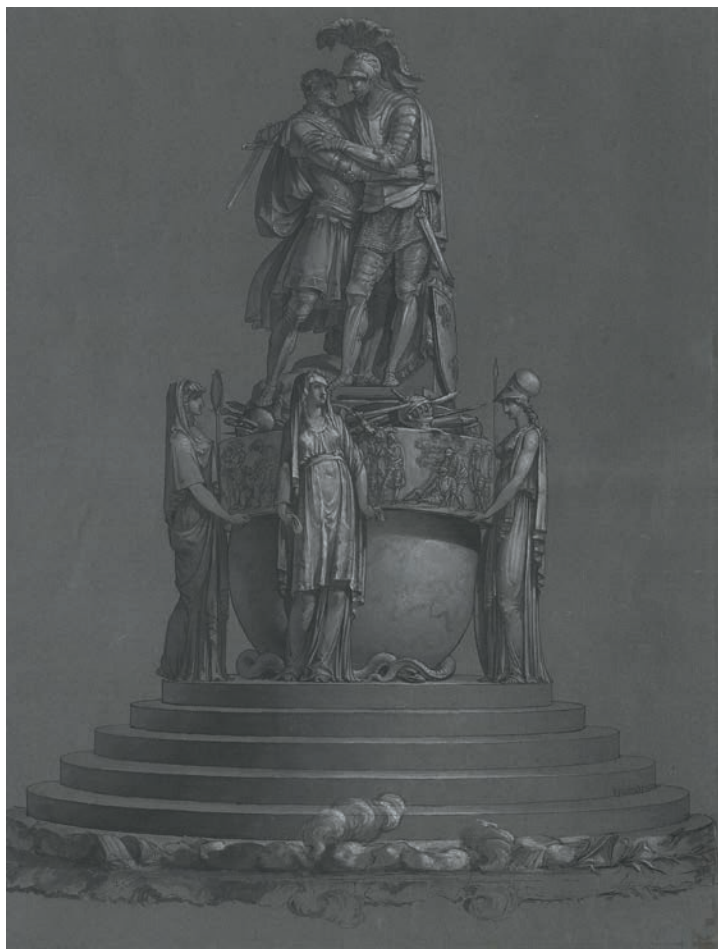
gure héroïque nationale, l'évolution stylistique de Chinard peut être mieux cernée, mais aussi la continuité génétique des motifs visuels entre Ancien Régime et Révolution, par-delà les méandres politiques de l'époque et par-delà les étiquettes stylistiques d'art «académique», «néo-classique» ou «troubadour».

De Lyon à Grenoble, en passant par Rome

Les réseaux lyonnais jouent un rôle fondamental dans la vocation de Chinard. En s'appuyant sur les contacts, notamment politiques, noués à Lyon, il avait lancé sa carrière «provinciale» dès les années 1770, après avoir probablement été formé dans l'atelier de Barthélémy Blaise, puis avoir intégré l'École Gratuite de dessin de Lyon³ alors dirigée par Donat Nonotte (1708-1785)⁴ son fondateur. Son premier maître, Barthélémy Blaise, né en 1738, avait été agréé à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture en 1785. C'est probablement par son intermédiaire que Chinard entre en contact avec les élites politiques et religieuses de la ville. Il exécute alors plusieurs statues pour des

commandes religieuses publiques ou privées, à Lyon et dans les alentours⁵. Les lignes courbes et amples, les mouvements déliés des figures montrent bien l'impact du baroque romain alors en vogue à Lyon, alors même que Chinard n'est pas encore allé en Italie. Du *Mars, Vénus et Cupidon*, composition raffinée de Barthélémy Blaise⁶, on voit la leçon qu'a pu retenir Chinard dans le monument à Bayard (*fig. 2*): la composition serpentine, l'entrelacement des figures dans un schéma pyramidal, la rotation des points de vue successifs, ainsi que la mobilité et la souplesse des corps.

L'entrée de Chinard à l'École Publique de Dessin de Lyon lui permet également d'approfondir ses relations politiques et artistiques. Cette École gratuite de dessin devient le modèle de toutes celles de ce genre⁷. À l'École, Chinard entre en contact avec le baron de Juys, Jean-Marie Lafond, ancien procureur du roi au bureau des finances de Lyon et administrateur de l'École de dessin. On voit toute l'efficacité du réseau de relations qui se tisse au niveau local, tant pour ce qui est des pratiques artistiques que du mécénat proprement dit. En effet, le



1. Joseph Chinard (attribué à), *Projet pour un monument du Chevalier Bayard*, Liège, musée du Grand Curtius, 52,5 × 39,5 cm., papier bleuté, dessin à la plume rehaussé de blanc.



2. Barthélémy Blaise, *Mars, Vénus et Cupidon*, terre cuite signée, 19 cm de haut, 14,5 cm. de diamètre, avant 1786, collection privée.

Éditions Ophrys | Téléchargé le 08/06/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 216.73.217.98)

baron de Juys devient le mécène de Chinard et finance un voyage en Italie pour sa formation en 1784. Nous savons par les mémoires de l'artiste Philippe-Auguste Hennequin⁸, originaire de Lyon, qu'en 1784, Chinard arrive à Rome et s'installe avec lui qui cohabitait alors avec le peintre parisien Augustin-Louis Belle⁹. À Rome, Chinard se comporte comme un Prix de Rome: il fréquente, comme d'autres artistes dans sa position, les pensionnaires du Palais Mancini (on sait que l'Académie ne s'installa à la Villa Médicis qu'en 1803). Chinard précise dans son *Journal* qu'il étudie les œuvres antiques afin d'en faire des copies ou d'en tirer des compositions. Il travaille également à l'*Accademia del nudo* au Capitole, ce qui montre une intégration avancée dans les milieux artistiques romains¹⁰. L'apothéose de son apprentissage clas-

sique réside dans le groupe statuaire *Persée et Andromède* présenté lors du concours de la Balestra organisé par l'Académie de saint Luc à Rome en 1786. Le fait que Chinard arrive à la première place sans avoir bénéficié du soutien de l'Académie Royale est salué comme un véritable exploit, notamment à Lyon où la nouvelle se répand immédiatement.

Chinard s'appuie sur ce succès qui a un retentissement local important¹¹. À son retour, en 1787, il se trouve en contact avec de nombreux mécènes de Lyon et de sa région. C'est bien cette notoriété acquise à Rome qui explique la commande pour le monument à Bayard. Si Chinard indique dans une lettre de 1804¹² qu'il l'obtient par l'intermédiaire de Monsieur Terray qui le présente pour le concours, l'histoire s'avère plus complexe. Le contexte de la commande du monument

à Bayard est connu¹³. L'octroi de cette commande se fait dans une atmosphère de vive concurrence artistique, contrairement à ce que laisse entendre Chinard. *Les Affiches du Dauphiné* du 14 mars 1788 évoquent ainsi qu'«on a écrit à plusieurs des plus habiles artistes de l'Europe; on leur a demandé des modèles, ou des idées pour une composition digne de Bayard». Face à cette concurrence, Chinard n'était pas sans ressources en raison de sa position. Madeleine Rocher Jouanneau cite ainsi un brouillon de lettre non daté de Morand qui indique que Chinard aurait deux avantages: être sur place donc coûter moins cher; utiliser des marbres de valeur¹⁴.

On sait que l'artiste Antonio Canova est contacté pour fournir un projet¹⁵. Le cardinal de Bernis, ambassadeur de France auprès du

Saint-Siège, se fait la voix des autorités du Dauphiné pour solliciter le sculpteur italien, qui refuse car il est alors occupé à achever le tombeau du pape Clément XIII. Il précise même: «Je n'entreprendrai plus aucun tombeau – œuvres trop compliquées et qui s'efforcent de mêler des éléments disparates». Le choix de Chinard, pour prestigieux qu'il soit, est donc aussi le résultat du refus d'Antonio Canova. Augustin Pajou propose également un projet, qui sera rejeté par la commission (*fig. 3*). Il s'agit donc en fait, sans le nom, d'un concours de grande ampleur, une entreprise soutenue à la fois par les élites locales et par le duc d'Orléans (le futur Philippe-Egalité), ce qui lui donne une dimension nationale. Le 10 juin 1788, le *Journal de Lyon* consacre ainsi un article au monument en précisant que l'artiste choisi est un compatriote.



3. Augustin Pajou, *Projet pour le tombeau de Bayard*, v. 1788, plume et encre brune sur papier vergé beige, 33,2 × 19,4 cm., Grenoble, musée des Beaux-Arts (don par un souscripteur anonyme en l'An IX-1801).

La date de 1787 explique l'avortement du projet, abandonné après le début des troubles révolutionnaires au château de Vizille à l'été 1788. Joseph Chinard signe son *modello* de terre cuite en 1789, mais la commande finale ne verra jamais le jour. Pourtant la figure de Bayard a évolué dans un contexte politique changeant, en s'adaptant à de nouvelles exigences, conséquences directes de ces premiers temps de la Révolution française. Le 5 février 1789, par exemple, trois auteurs sont couronnés pour leurs *Éloges de Bayard*, qui décrivent le héros non plus seulement comme serviteur de sa patrie et de son roi, mais surtout comme ayant su se faire aimer des humbles¹⁶. De simple courtisan, Bayard devient

un patriote victime du despote mal éclairé.

Jusqu'à présent, du projet de Joseph Chinard, seuls le *modello* du musée Vouland à Avignon, ainsi qu'un dessin (*fig. 4*) étaient connus¹⁷. Dès après la Révolution, le modèle de terre cuite, et *a fortiori* les dessins, semblent avoir été dispersés, comme l'indique une lettre de M. Berriat de Saint Prix à Chinard en 1804¹⁸. À la mort de Chinard à 56 ans le 20 juin 1813, de nombreuses sculptures, ébauches, dessins « demeurèrent abandonnés dans sa maison du quai de l'Observance » à Lyon, avant, pour une part, de rejoindre « une destination inconnue »¹⁹. Même si le dessin de Liège qui fait l'objet de cet article était demeuré en possession de Chinard,



4. Joseph Chinard, *Modello d'un projet de monument à Bayard*, 60 × 29 × 23 cm, 1789, Avignon, Musée Vouland.

on peut se demander s'il n'aurait pas été dispersé à cette occasion pour passer en mains privées.

Très peu de dessins attribuables à sa main sont conservés²⁰ et le dessin publié en 1993 ne permet pas d'approcher la manière graphique de l'artiste²¹. Ce dessin est probablement celui mentionné en vente en 1898, d'un format in-folio, à la plume et au lavis, provenant d'une « collection dauphinoise »²².

Le portrait de Bayard : les modèles de Chinard

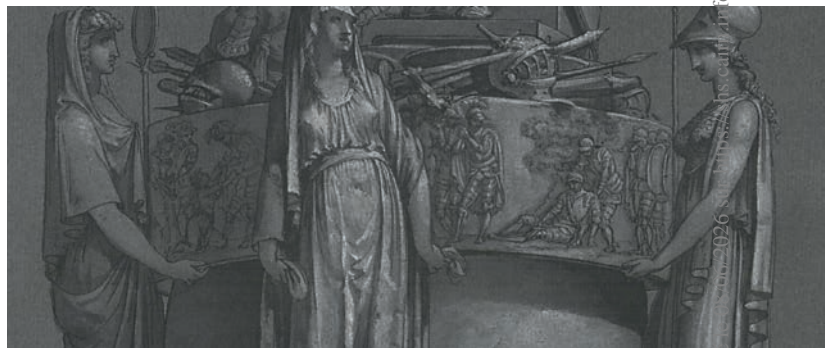
Aucune source n'atteste d'un portrait véridique du chevalier²³. Les portraits qui sont ainsi classés dans la catégorie « au naturel » signifient donc simplement qu'ils sont

vraisemblables²⁴; la ressemblance n'étant pas forcément physique, elle doit délivrer un message moral.

Pour son Bayard, Chinard s'appuie sur une tradition qui remonte aux gravures des *Hommes illustres* de Jean Thévet, édité pour la première fois en 1584, et copié ensuite à de multiples reprises. André Thévet dit baser sa gravure sur un portrait envoyé de Grenoble par un ami. Ce portrait barbu, en costume militaire, décrié très rapidement par ceux qui ont connu le chevalier, va pourtant connaître une diffusion massive. La comparaison entre le dessin en collection privée, le *modello* de terre cuite et le dessin de Liège permet de voir que Chinard hésite entre plusieurs versions du portrait de Bayard à partir de la base de Thévet.



5. Joseph Chinard (attribué à), *Détail de la signature effacée* dans *Projet pour un monument du chevalier Bayard*, papier bleuté, dessin à la plume rehaussé de blanc, 52,5 × 39,5 cm, Liège, musée du Grand Curtius.



6. Joseph Chinard (attribué à), *Détail de la base historiée* dans *Projet pour un monument du chevalier Bayard*, papier bleuté, dessin à la plume rehaussé de blanc, 52,5 × 39,5 cm, Liège, musée du Grand Curtius.

Pour Bayard, le dessin de collection privée publié en 1993 s'inspire du type gravé par Antoine de Marcenay de Ghuy en 1768²⁵, avec un Bayard barbu, en armure, et au casque à panache. Ici, le panache prend place sur un chapeau civil émanant des modèles du cercle de Rembrandt. La combinaison entre chapeau civil à panache et armure recouverte d'une tunique, était déjà la caractéristique du portrait de Bayard par Durameau.

Joseph Chinard abandonne ce couvre-chef dans le dessin liégeois, alors même que cette version est présente dans le *modello* de terre cuite. Dans le dessin liégeois, l'artiste reprend non pas le récent modèle de Robert-Guillaume Dardel, relativement daté car basé sur la version de Marcenay de 1768, mais s'inspire de la physionomie donnée par Charles-Antoine Bridan dans sa version de 1785 en céramique; version amplifiée en marbre pour Versailles dès 1787 (date de la souscription pour le monument grenoblois). L'oscillation de Chi-

nard entre ces différents modèles manifeste donc une connaissance exhaustive des portraits « contemporains » de Bayard, qu'il s'approprie et réinterprète.

La figure de François I^{er} porte quant à elle un casque à panache bien plus exubérant dans la version liégeoise où sa physionomie au nez aquilin se rapproche des portraits connus du roi. Le *modello* reprend néanmoins du dessin liégeois l'idée des tuniques portées sous l'armure du torse et sur les jambières. La position de Bayard est identique dans les deux dessins, le bras droit sous le bras gauche du roi; position qui est inversée dans le *modello*, comme pour marquer davantage l'importance du héros face à son roi²⁶. L'accolade des deux figures en pied, proche du motif de la gémation du pouvoir impérial²⁷, exprime peut-être la *concordia*, et Chinard, en disposant les deux figures tournées l'une vers l'autre, souligne encore davantage l'intimité entre Bayard et son roi.

Dans les scènes historiées également, Chinard fait preuve d'une vaste culture visuelle, et anticipe même certaines scènes qui prendront de l'ampleur dans le mouvement long-temps qualifié de «troubadour».

Cristallisation de l'iconographie historiciste

À partir du milieu du xviii^e siècle, le héros apparaît dans des portraits isolés et dans de vastes scènes. La nouvelle fortune iconographique de Bayard s'explique sûrement par la multiplication des biographies du chevalier dans ces années 1760-1770. En 1770, Pierre Laurent de Belloy publie sa tragédie *Gaston et Bayard*. On note déjà en 1741, la comédie historique par M. Autreau puis celle par Guyard de Berville, *Histoire de Pierre Terrail, dit le chevalier Bayard, sans peur et sans reproche*, Paris, 1760, republiée en 1768 et M. Combes, *Éloge de Pierre Terrail, dit le chevalier Bayard*, Dijon, 1769.

Pour illustrer les faits et gestes du Chevalier sans peur et sans reproche, Chinard doit choisir parmi les hauts faits de la vie du chevalier. Au xix^e siècle, bien après son projet de monument funéraire, l'iconographie de Bayard s'installe de manière récurrente dans l'imaginaire historiciste. La scène de l'adoubement de François I^{er} au lendemain de la victoire de Marignan occupe une place pivot dans la construction du mythe du meilleur des chevaliers, même si

la réalité de son existence demeure sujette à discussion²⁸.

D'ailleurs, Chinard n'illustre pas cet épisode controversé, évoqué seulement par l'accolade fraternelle entre le roi et Bayard. Sur la sphère du dessin inédit, Chinard choisit cependant deux épisodes fondamentaux dans la biographie romancée de Bayard (*fig. 6*). Le premier est traditionnellement appelé *Générosité de Bayard*, d'après le titre du chapitre racontant ce haut fait dans la biographie de Guyard de Berville. Le thème est tiré de l'épisode durant lequel, Bayard ayant été soigné par une famille de Brescia, ne profite pas de la situation pour abuser des jeunes filles de la maison, ni recevoir les 2500 ducats d'or offerts par la mère de famille pour le remercier d'avoir évité le pillage. Au contraire, Bayard les remercie en redistribuant les pièces d'or entre les deux jeunes filles de la maison pour leur dot, et un couvent de religieuses. Cette «générosité de la galanterie» telle que la définit l'abbé Talbert dans son *Éloge de Bayard* en 1770²⁹, est mise en exergue depuis les biographies de Jacques de Mailles et Symphorien Champier, et fait précisément, dans les années de préparation du monument grenoblois, l'objet d'une pièce de théâtre par M. de Piis, *Les Savoyardes ou la continence de Bayard*³⁰, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 30 mai 1789. La composition choisie par Chinard est l'une

des premières mises en images de cette scène.

Il s'inspire à nouveau d'exemples illustres de mansuétude magnanime envers une femme, et peut-être ici d'une composition par le peintre florentin, d'origine anversoise, Giovanni Bilivert du début du xvii^e siècle³¹. Chinard semble en reprendre presque littéralement la composition – inversée ce qui indique la possible médiation d'une gravure – si ce n'est que dans son dessin, Bayard se penche davantage vers la jeune fille éplorée aux mains jointes et qu'un des suiveurs du roi devient la mère de la jeune fille. Dans le *modello*, Chinard prend plus de liberté par rapport à son modèle en supprimant la mère et en accentuant l'oblique entre la jeune fille et son héros, dans une mise en scène *all' antica* assumée³². De cette confrontation entre la femme faible face à l'homme fort, Chinard retient dans son dessin la composition entre quatre personnages et il accentue le contact physique entre Bayard et la jeune femme. Pour cela, il ne retient pas l'exemple immédiatement contemporain de Louis-Jean-Jacques Durameau montré au Salon en 1777³³.

La seconde scène présente sur le dessin est la mythique *Mort de Bayard*, premier épisode à avoir attiré les artistes. Comme Gaston de Foix mort des traits de l'infanterie, la mort de Bayard est infâme puisqu'en 1524 il est tué d'un coup d'arquebuse, artillerie anti-chevaleresque par excellence. La dimension exemplaire de la mort du parfait chevalier apparaît cependant dans la fixation du *topos*: Bayard, le dos rompu en deux, étendu sous un arbre, se confesse, prie la croix que forme la poignée de son épée. Ses ennemis le rejoignent pour un ultime hommage, surtout le connétable de Bourbon qui venait de trahir le roi de France pour prendre les armes aux côtés de Charles Quint. L'ancien acolyte de Bayard lui exprime sa pitié de le voir en cet état, ce à quoi Bayard aurait répondu :

«Monsieur, [...] il n'y a point de pitié en moi, car je meurs en homme de bien; mais j'ai pitié de vous, de vous voir servir contre votre prince, votre patrie, votre serment.»

On doit certainement à Charles Parrocel la première figuration d'une *Mort de Bayard* dans les années 1740 (fig. 7). Son esquisse où le monument funéraire chevaleresque est évoqué par les pieds du chevalier reposant sur un animal symbolique, ici la tête d'ours, n'a pas d'écho immédiat, mais il faut souligner que grâce à ce dessin, les Français sont les premiers à figurer ce thème³⁴. La difficulté d'une figuration héroïque à partir d'événements déshonorants explique le rejet du tableau de Jacques-Antoine Beaufort seulement quelques années auparavant³⁵. Chinard connaît la composition de Beaufort car il en reprend le corps de Bayard tiré par un homme, ainsi que le personnage en pied face au corps étendu. Délibérément, Chinard s'inscrit donc dans une tradition française de l'iconographie de la mort de Bayard qui, avant Beaufort, avait été instaurée par Charles Parrocel figurant un Bayard soutenu et tiré par ses compagnons. Au contraire, Augustin Pajou, le seul artiste dont on ait connaissance d'un projet alternatif à celui de Chinard pour le monument de Bayard, s'inscrit dans une tradition bien différente, celle mise en place en Angleterre par Benjamin West en 1772³⁶. Tout oppose d'ailleurs le projet de Chinard à celui d'Augustin Pajou qui propose non un monument indépendant mais une tombe pariétale, et qui inverse la hiérarchie des sujets de la *Mort du héros* et de l'*Accolade royale*. Mais Chinard connaît également la version de Benjamin West, et il en garde l'élément qui viendra anoblir son sujet: dans le *modello* comme dans le dessin, il choisit de figurer Bayard, en armure intégrale, entouré uniquement de soldats en pied, pour donner plus de dignité à la scène. Dans le *modello* d'ailleurs, l'orientation différente des bras de la figure de droite (le connétable de Bourbon) construit deux lignes obliques vers le corps gisant, accentuant ainsi le *decorum* d'une scène où le pathétique est absent, alors qu'il était encore présent dans le dessin par les bras joints en prière de cette même figure. Chinard hésite également sur la scène à placer sur la face antérieure du monument. Si la *Mort de Bayard* est figurée dans les deux dessins, il choisit la *Générosité* dans



7. Charles Parrocel (attribué à), *Mort de Bayard*, plume, encre brune, pierre noire, lavis et sanguine, fusain, 5,92 × 4,449 cm, v. 1742 ? Paris, musée du Louvre.

la terre cuite. Le dessin de Liège se présente ainsi comme une étape intermédiaire puisqu'y figurent les deux scènes.

Pour son portrait du héros comme pour les scènes historiques, Chinard entreprend donc un long processus de réflexion visuelle sur des exemples récents ou anciens, français ou étrangers. Il semble faire preuve de plus de liberté dans les éléments allégoriques de son projet.

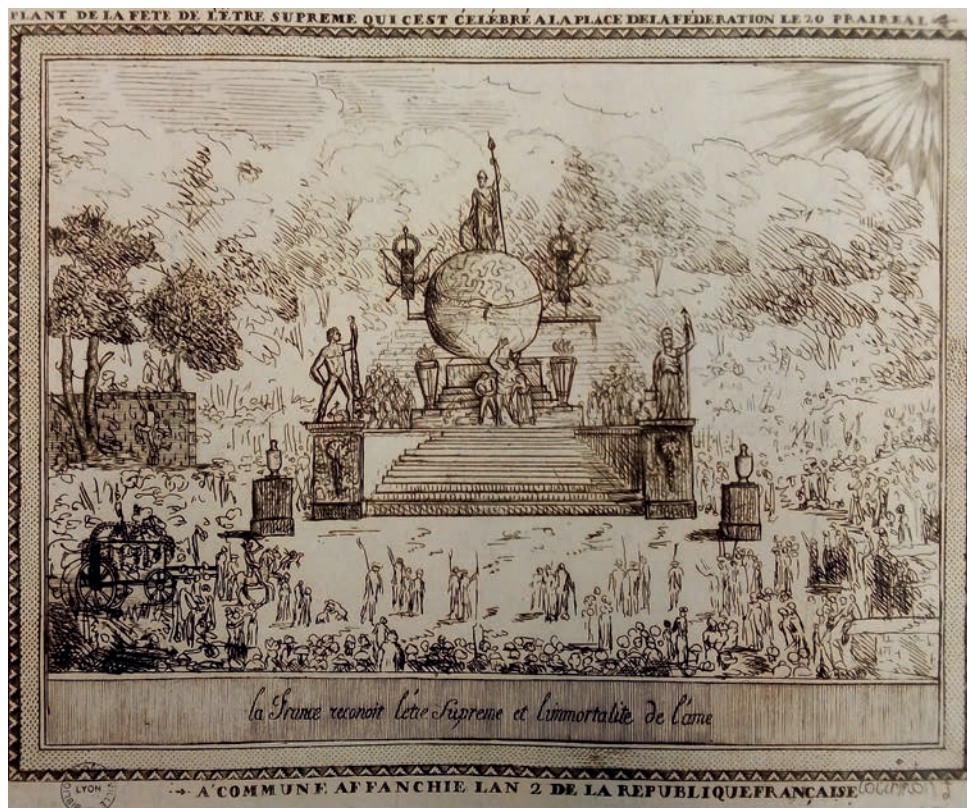
Un monument allégorique

L'hétérogénéité des monuments funéraires entre portrait d'histoire et allégorie éloigne ce projet de monument des principes d'unification prônés par l'académie parisienne³⁷. Pour le *Monument à Bayard*, Chinard avait prévu un registre inférieur au contenu allégorique et symbolique (fig. 8).

Le dessin de Liège se développe en largeur, et montre six marches, alors que dans le dessin de collection privée les nuages oblitérent la dernière volée. La pierre qui soutient le roi y est recouverte d'un tissu et d'un écu aux armes royales. Sous les pieds des protagonistes prennent place des trophées variés, recouverts d'un tissu dans le *modello* de terre cuite³⁸. Le dessin de Liège montre une nouvelle partie des reliefs narratifs: la *Générosité de Bayard*, ainsi qu'une nouvelle figure allégorique, la Prudence identifiée par son miroir. Selon Patrick Michel, les quatre figures de femmes personnifient les vertus cardinales, avec la Prudence sous les traits d'une Vestale; la Force (ou la Guerre) en Minerve casquée; la Tempérance en femme voilée levant une coupe; la Justice vêtue d'une toge, tenant un glaive avec une urne à ses pieds³⁹.



8. Joseph Chinard (attribué à), *Registre inférieure* dans *Projet pour un monument du chevalier Bayard*, papier bleuté, dessin à la plume rehaussé de blanc, 52,5 × 39,5 cm, Liège, musée du Grand Curtius, détail.



9. *Composition de la fête révolutionnaire de l'Être Suprême du 20 prairial de l'An II (8 juin 1794)*, Lyon, Bibliothèque Municipale de Part-Dieu, fonds Coste 649.

Ces vertus cardinales à l'iconographie ambiguë prennent place autour d'une sphère écrasant un serpent, au-dessus d'une volée de marches qui surélève le tout. La présence de cette sphère à la surface évoquant les rainures du marbre, laisse perplexe. S'agit-il, comme dans le *modello* de terre cuite, d'une monumentalisation du principe de l'urne funéraire? Sur le *modello*, la partie supérieure semble amovible, comme pour pouvoir disposer des ossements dans la sphère⁴⁰. Le serpent figure-t-il, comme le propose P. Michel, la persévérance, voire l'éternité, l'immortalité ou bien les vertus réunies triomphant du vice? Il est réellement difficile d'arrêter une seule interprétation, mais les réalisations révolutionnaires de Chinard peuvent peut-être nous éclairer en partie.

Le motif particulièrement original réside dans la figure humaine surmontant un globe⁴¹ elle-même disposée sur une volée de marches. Chinard reprend probablement la même disposition lors de la fête révolutionnaire de l'Être Suprême du 20 prairial de l'An II (8 juin 1794)⁴². Jean-Philippe Hennequin et Joseph Chinard participent à la fête, sans que l'on sache dans quelle mesure exacte. Ce qui m'intéresse est l'amphithéâtre de l'autel de la Patrie place de l'Égalité – actuelle place Bellecour – ainsi décrit :

«un amphithéâtre, sur le devant duquel était un vaste escalier, et à chacune de ses extrémités deux socles supportaient une statue de forme colossale, l'une représentant la Sagesse, au front calme et serein; l'autre, un Hercule, appuyé sur sa massue, terrassant l'hydre du fédéralisme [...]. La partie la plus élevée de l'amphithéâtre était surmontée d'un globe représentant l'Univers, un groupe représentant l'Athéisme au front hideux, à l'œil égaré, s'appuyant sur la Discorde, aux mamelles sèches et pendantes, brûlant sous ses pieds des épis de bled [*sic*], des couronnes de chêne et des branches de laurier; et sur l'Égoïsme, à l'œil avide, tenant sous son bras des sacs pleins de richesses amoncelées, et portant des ailes de chauve-souris;

l'Athéisme, appuyé sur ces deux monstres, en fixant le ciel avec effroi, semblait le réprouver; autour de son corps, était un serpent qui lui déchirait le cœur, symbole du remords qui dévore le crime⁴³.

Nous conservons l'image correspondant à cette description (fig. 9). Dans la composition, le serpent n'est pas présent sur l'Athéisme, mais en revanche un serpent se mordant la queue est visible sur le globe «représentant l'univers», et non mentionné dans la description du conseil général. Dans le discours du citoyen Dupuy, représentant du peuple, prononcé devant l'amphithéâtre, la signification du globe est précisée en lien avec le culte de l'Être Suprême et de la nature «dans une admiration profonde, ces globes immenses roulant avec harmonie dans l'espace et dans les siècles».

La continuité visuelle de la fête éphémère révolutionnaire avec le projet de Bayard laisse croire à une intervention de Chinard pour ce motif du globe allégorique sur lequel est disposée une figure en pied. Cette intuition est renforcée par la récurrence du dispositif sphère-base historiée-figure en pied, initié avec le projet Bayard, dans des compositions de Chinard et d'artistes contemporains pendant la période révolutionnaire. Ainsi, le décret pour le monument du *Triomphe du Peuple Français sur la Tyrannie et la Superstition* du 27 brumaire an II (17 novembre 1793) pour l'île de Paris (île de la Cité) prévoyait d'avoir une base faite des débris des statues de rois de Notre-Dame⁴⁴. Le jury du concours, nommé après la chute de Robespierre, doit se prononcer sur les nombreux projets des concurrents, François-Frédéric Lemot, Claude Ramey, Claude Michalon, tous perdus. Jamais réalisé, ce monument inspire également David, dont la composition nous est connue par une gravure d'Augustin Dupré (fig. 10)⁴⁵. Joseph Chinard propose lui aussi dans les mêmes années, une figure du Peuple Français, avec des reliefs narratifs figurant le révolutionnaire lyonnais Chalier, ce qui indique la destination locale du projet de Chinard⁴⁶. Philippe Sorrel souligne que dans le projet de Claude Michalon, lui aussi lyonnais,

dans celui de Jacques-Louis David, et dans celui de Joseph Chinard, la base est une portion de globe. Chinard reprend le dispositif du socle rectangulaire sur lequel il inscrit la *Déclaration* de 1793, ainsi que les reliefs de la procession en l'honneur de Chalier⁴⁷. Le socle piétiné des reptiles et batraciens, symboles du Marais pour Sorrel. La continuité entre le projet pour Bayard et le monument au *Peuple Français* est manifeste⁴⁸. Dans le projet de Chinard pour le monument à Bayard, les figures reptiliennes évoquant aussi le monde aquatique étaient écrasées par la sphère et non par le socle, positionné d'ailleurs d'une manière plus stable que sur le monument révolutionnaire. Dans la proposition de David, le socle a disparu et la figure piétine des attributs monarchiques sur le globe.

L'idée de l'emploi d'une figure en pied sur un socle posé sur un globe revient donc probablement au projet de monument à Bayard par Chinard, qui a d'ailleurs vraisemblablement inspiré David sur d'autres points, comme l'usage d'inscriptions directement présentes sur les personnages⁴⁹. On trouve des inscriptions sur le projet pour Bayard, notamment sur les galons du costume du chevalier⁵⁰. Sorrel explique l'impact de Chinard sur David par la «forte personnalité» du sculpteur et sa formation non «conventionnelle». Chinard bénéficiait d'une aura conséquente auprès des révolutionnaires depuis son emprisonnement par les autorités papales pour ouvrages subversifs⁵¹. Pourtant, de retour en France il sera emprisonné comme contre-révolutionnaire, d'octobre 1793 à février 1794, accusé de soutenir la Montagne, avant d'être totalement réhabilité. L'emploi, par David, d'un dispositif visuel que Chinard avait proposé a donc peut-être pour but à cette période de manifester son soutien au sculpteur alors en difficulté.

La base du dessin a également son importance puisque Chinard ne figure pas seulement des nuages comme dans le dessin connu jusqu'ici, mais il imagine de véritables reflets qui suggèrent une surface liquide. La suggestion est renforcée par les plantes poussant sur le bord droit ébréché. Le projet aurait ainsi pu être une fontaine, ce



10. Augustin Dupré, *Le Peuple Français*, dessin de 1793 ou 1794, Paris, musée Carnavalet.

que ne laissent jusqu'alors pas deviner le dessin connu ni la sculpture de terre cuite.

Cet ambitieux projet de monument public à la gloire d'un héros local aux dimensions nationales fera long feu. Il n'en demeure pas moins une pierre de touche dans l'iconographie de Bayard, à la fois synthèse des iconographies antérieures et annonciateur du succès grandissant des scènes historiques liées notamment à l'adoubement du roi qui apparaît peut-être ici pour la première fois. La mise au jour du dessin de Liège, restitué à Joseph Chinard, permet de mieux comprendre son processus créatif. L'hésitation qu'il manifeste pour les modèles de portraits de Bayard, ainsi que pour les scènes narratives, s'enracine dans la malléabilité originelle de cette figure héroïque. Par sa réflexion sur les grands maîtres tout

autant que par ses propositions audacieuses, Chinard se trouve bien à la charnière de l'Ancien Régime et de l'époque révolutionnaire. Il inspire ses contemporains lorsqu'il s'agit de penser à des édifices publics, aussi bien locaux que nationaux. L'étude du dessin inédit de Liège a permis de mettre en relief la continuité qui existe entre Ancien Régime et Révolution française en terme de culture visuelle. Il semble ainsi que l'iconographie politique ne dépendent pas totalement d'un régime ou d'un autre, mais s'adapte à des contextes particuliers. Les schémas de composition sont ici mis au point pour dire la gloire d'un héros chevaleresque avant d'être réactivés pour l'Être Suprême de Robespierre, modifiant bien sûr leur signification mais affirmant une génétique visuelle qui dépasse les frontières politiques.

NOTES

1. Cet article constitue la première analyse complète de ce dessin inédit, que j'ai eu l'occasion d'aborder de manière rapide dans «La lente fabrique du portrait de Bayard: contexte pour un nouveau dessin de Joseph Chinard», L. Vissière et B. Deruelle (co-dir.), *L'énigme Bayard. Une figure européenne de l'humanisme guerrier*, actes du colloque international, Paris-Sorbonne, UQAM, musée de l'Armée, 12-13 juin 2017, Rennes, 2021, p. 129-152; et lors de la présentation orale du séminaire *Nouveaux regards sur Joseph Chinard (1756-1813)*: S. Deschamps-Tan (Louvre), *Pistes de recherche sur les sculptures*; J. Barreto, *Découverte d'un dessin inédit*, séminaire de l'axe Art-Images-Sociétés du LARHRA, «Les arts à Lyon. Production, formation, réseaux», Institut des Sciences de l'Homme, Lyon, 30 mai 2018.

J'ai bénéficié de conseils généreux et avisés sur l'attribution et l'iconographie du dessin par de nombreux chercheurs que je remercie vivement: P. Bordes, D. Hollard, P. Joris, M. Korchane, S. Laveissière, G. Scherf, C. Schoonbrodt, G. Soo Yang et P. Wengraf.

2. Sur sa carrière, voir M. Audin et E. Vial, «CHINARD (Joseph)», *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, t. 1: A-L, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918, p. 188-193; F. Brinkerink, «De nieuwe Pygmalion». Carrièrestrategieën van de Franse beeldhouwer Joseph Chinard (1756-1813)», *De achttiende Eeuw*, 39, 2007, 2, p. 102. *Ibidem*, «La carrière de Joseph Chinard (1756-1813). Prémisses et stratégies», C. Henry, D. Rabreau (dir.), *Le Public et la politique des arts au siècle des Lumières*, Actes de colloque, Bordeaux, William Blake & Co, 2011, p. 281-294.

3. A. Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, 2006.

4. Si Salomon de la Chapelle, dans «Joseph Chinard sculpteur. Sa vie, son œuvre», *Revue du Lyonnais*, 5^e série, 1896, II, p. 79-81 indique sans preuve documentaire que Chinard entra d'abord à l'École de Dessin en 1770 avant d'intégrer l'atelier du sculpteur Blaise, F. Brinkerink, *op. cit.* à la note 2, p. 290, n. 8, préfère suivre les indications de Chinard lui-même qui affirme avoir d'abord été formé par Blaise puis avoir intégré l'École de Dessin, J. Chinard, *Notes des ouvrages exécutés en public par Chinard, statuaire associé de l'Institut national et membre des académies de Rome et de Lyon*, Lyon, Bibliothèque Municipale Part-Dieu, Manuscrit Fonds général, (1792-1805), t. II, lettres diverses, n. 5, p. 221.

5. Dès 16 ans, il travaille pour l'Hôtel de Ville, puis collabore avec Cyr Décrenice pour Saint-Paul de Lyon. Voir M. Audin et E. Vial, «DECRENICE (Cyr)», *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, t. 1: A-L, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918, p. 250-251; P. Vitry, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au pavillon de Marsan (palais du Louvre)*, nov. 1909-janv. 1910, Paris, 1909, p. 9-10 et F. Brinderink, «La carrière...», *op. cit.* à la note 2, p. 283.

6. Provenant d'une collection privée de Saône et Loire, vendu par Marcellin en 1888, lot 247, la terre cuite de 34,5 cm. de haut, seule terre cuite signée de l'artiste («Blaise Fecit») a été vendue par la galerie Patrica Wengraf à un collectionneur privé.

7. L. Charvet, «L'influence de l'école de Lyon à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e siècle», *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, Paris, 1880, vol. IV, p. 49-58.

8. *Mémoires de Philippe-Auguste Hennequin écrits par lui-même*, réunis et mis en ordre par J. Hennequin, Paris, 1933.

9. M. Monod de Coninck, *Philippe-Auguste Hennequin 1762-1833*, mémoire de maîtrise inédit d'Histoire de l'Art, Université Lyon 2, 1976, dont je remercie l'auteur d'avoir bien voulu me fournir des extraits.

10. O. Michel, «La formation des artistes étrangers à Rome. Leur présence à l'Accademia del Nudo de 1754 à 1800», *L'Educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, actes du colloque, Académie des sciences de Turin, 16-18 oct. 1997, publiés dans *Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino*, série V, vol. 24, fasc. 3, Turin, 2000, p. 291, cité par F. Brinderink, «La carrière...», *op. cit.* à la note 2, p. 290, n. 19.

11. Voir F. Brinderink, «La carrière...», *op. cit.* à la note 2, p. 284.

12. Lettre de 1804 adressée au président de l'Académie de Grenoble, à l'époque où le projet d'un monument à Bayard est à nouveau évoqué à Grenoble, publiée par P. Michel, «Joseph Chinard et son projet de monument à Bayard», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1993, p. 131-139.

13. C. Coulomb, «Bayard, serviteur du roi, héros de la nation», S. Gal et les amis de Bayard (dir.), *Bayard, histoires croisées du Chevalier*, Grenoble, 2007, p. 155-167; M. Némoz-Bertholet et P. Blanc, «À la veille de la Révolution, le projet du monument-mausolée de Bayard, à travers *Les Affiches du Dauphiné*», *Lettre des amis de Bayard*, n. 32, nov. 2008 et *Lettre des amis de Bayard*, n. 33, avril 2009. En décembre 1787, *Les Affiches du Dauphiné*, hebdomadaire grenoblois, lancent une souscription pour un monument à Bayard. En janvier 1788, bien que Joseph Chinard ait déjà conçu le *modello* en terre cuite et les dessins du monument, ni l'artiste ni le thème ne font encore l'unanimité.

14. Notice inédite de M. Rocher-Jauneau, documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon, non cataloguée.

15. G. Scherf et J. D. Draper, «Notice sur le *Projet de monument à Bayard*», G. Scherf et J. D. Draper (dir.), *L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terre cuites européennes 1740-1840*, exp. Louvre, MET, Stockholm, 2003-2004, RMN, 2003, p. 142-146.

16. Voir C. Coulomb, «Bayard, serviteur du roi, héros de la nation», S. Gal et les amis de Bayard (dir.), *Bayard, histoires croisées du chevalier*, Grenoble, 2007, p. 155-167.

17. Dans un écrit autographe, Chinard mentionne 8 figures et non 7 comme dans

le *modello* («pour le monument de Bayard qui devait sériger [sic] sur la place publique de Grenoble il modela pour cet effet un monument composé de 8 figures colossal [sic]», Lyon, Bibliothèque Municipale de Part-Dieu, fonds général 1795, n.4). Dans une note inédite, documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon, non cataloguée, n.248, M. Rocher Jouanneau propose de voir dans la *Femme drapée* du Fogg Art Museum, Cambridge (1956-193) la huitième figure du monument à Bayard.

18. *Lettre de M. Berriat de Saint Prix à Chinard*, le 16 brumaire an XIII (1804), Bibliothèque municipale de Grenoble, Ms R 7591 (4), Archives de l'académie delphinale, registre de correspondance. La lettre de Chinard à M. Berriat de Saint-Prix se trouve dans le même fonds Ms R 1791 (1). Sandrine Lombard, conservatrice de la bibliothèque, nous a confirmé que la cote Ms R. 1793 indiquée par M. le Commandant Juster qui publie les deux lettres dans «Chinard et le monument projeté à Grenoble à la gloire de Bayard 1787-an XII», *Bulletin de l'Académie delphinale*, 1922, p. 113-124 est erronée.

19. P. Vitry, *op. cit.* à la note 5, p. 17-18.

20. M. Audin et E. Vial, «CHINARD...», *op. cit.* à la note 5, p. 193 notait ainsi en 1918: «Il existe vraisemblablement un grand nombre de dessins de Chinard, qu'il serait intéressant de rechercher dans les collections lyonnaises; le seul qui nous ait été signalé est un *Sacrifice à Priape*, dessin au trait, à la plume, sur papier blanc (II. R. Cantinelli, Lyon)». Le dessin conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon nous semble plutôt être une copie d'après le buste et non de la main de Chinard. M. Rocher-Jauneau, «Un dessin de Chinard au musée des Beaux-Arts de Lyon?», *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1972, p. 27-31 et S. Picot-Boutillon y voit la main de Chinard et l'identifie comme un dessin préparatoire au buste dans «Joseph CHINARD Lyon, 1756 – Lyon, 1813 Étude pour le portrait d'Henriette de Verinac sous les traits de Diane chasseresse», S. Paccoud et L. Widerkehr (dir.), *Juliette Récamier, muse et mécène*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 27 mars-29 juin 2009, Paris, 2009, cat. 10, p. 68.

21. Ni la galerie qui mettait alors en vente ce dessin, ni l'auteur de l'article n'ont malheureusement conservé d'images de bonne qualité du dessin qui se trouve maintenant dans une collection privée qu'il ne nous a pas été possible de localiser.

22. Il s'agit probablement du dessin déjà mentionné dans la vente à l'Hôtel Drouot du 3 mai 1860 par Me Delbergue-Cormont, *Catalogue d'estampes anciennes et modernes, ornements, portraits, dessins, par suite du décès de M. Aug. Covillard, dessinateur de Lyon*, Paris, p. 14, n°188: «CHINARD, de Lyon. Tombeau du chevalier Bayard, commandé par la ville de Grenoble. A l'encre de Chine.»; repassé en vente à l'Hôtel Drouot, vente du 10 janv. 1898 par Me Maurice Delestre, commissaire-priseur et M. Louis Bihn, marchand d'estampes, *Catalogue de plusieurs collections d'estampes des écoles françaises et*

du XVIII^e siècle, p. 22, n°219: «Dessin d'un tombeau du chevalier Bayard, que la ville de Grenoble avait demandé au statuaire Chinard, de Lyon. In-fol., plume et lavis.» Je remercie vivement E. Sergent, docteur en LARHRA sous la dir. de L. Baridon (*Cimetières et sépultures en France, 1848-1914. L'art funéraire à travers les exemples de Paris, Lyon et Dijon*), pour avoir attiré mon attention sur ces catalogues de vente.

23. Pour les descriptions littéraires du physique du Chevalier Bayard qui le mentionnent imberbe, portant une perruque, et au nez aquilin, je me permets de renvoyer à A. Baccard, *Lettre des Amis de Bayard*, n. 11, nov. 1997, p. 5 et à J. Barreto, «La lente fabrique du portrait de Bayard: contexte pour un nouveau dessin de Joseph Chinard», L. Vissière et B. Deruelle (co-dir.), *L'énigme Bayard. Une figure européenne de l'humanisme guerrier*, actes du colloque international, Paris-Sorbonne, UQAM, Musée de l'Armée, 12-13 juin 2017, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 129-152.

24. Ce qui va à l'encontre des prémisses de R. Joffre, «Le vrai portrait de Bayard», *Lettre des amis de Bayard*, n. 8, 1996 et d'A. Baccard dans «Bayard et ses portraits», S. Gal et les Amis de Bayard (dir.), *Bayard. Histoires croisées du Chevalier*, 2007, p. 179-192. Sur les deux portraits dits «ressemblants» de Bayard, je me permets de renvoyer à «La lente fabrique...», *op. cit.* à la note 1, n. 23.

25. Le parallèle est également noté par M. Rocher Jouanneau (note inédite typographiée, centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon) malgré une coquille sur la date et sans qu'elle ne remarque le modèle du portrait dit «de Bayard» Pietro Muttoni, dit Pietro della Vecchia, *Portrait d'homme tirant son épée*, huile sur toile, av. 1678, musée du Louvre, qui m'a été signalé par G. Soubigou.

26. L'inversion est déjà soulignée par P. Michel, «Joseph Chinard...», *op. cit.* à la note 12.

27. Par exemple dans le célèbre groupe des Tétrarques en porphyre inséré dans la basilique Saint Marc de Venise depuis 1204.

28. Voir la mise au point de B. Deruelle, «L'adoubement de François I^{er} à Marignan (1515). «Car il print lordre de chevalerie de sa main»», L. Vissière et B. Deruelle (co-dir.), *L'énigme Bayard. Une figure européenne de l'humanisme guerrier*, actes du colloque international, Paris-Sorbonne, UQAM, Musée de l'Armée, 12-13 juin 2017, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 65-82.

29. Abbé Talbert, *Éloge historique du chevalier Bayard*, Besançon, Imprimerie de Cl. Jos. Daclin, imprimeur du Roi, de l'Académie, 1770, p. 155.

30. M. de Piis, *Les Savoyardes ou la contenance de Bayard*, musique de M. de Propiac, Paris, chez Brunet, 1789.

31. Entré au Louvre en 1817, ce tableau – rare œuvre profane du peintre – passait pour être une commande de Marie de Médicis pour l'un de ses châteaux, voir A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud (coord.),

Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, II, Paris, 1981, p. 153. Mais son passage dans la collection de Lucien Bonaparte remet en cause cette proposition, voir E. Foucault-Walter (dir.), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre*, 2007.

32. Dans le tableau de Bilivert, un épisode très différent est raconté puisqu'il s'agit du moment où Isabelle d'Aragon, fille d'Alphonse d'Aragon alors régnant sur Naples, et épouse du duc de Milan, implore Charles VIII d'épargner son père et de rétablir ses enfants sur le duché milanais confisqué par l'oncle de leur père, Ludovic le More.

33. Durameau choisit de présenter la scène de la *Continence de Bayard*, lorsque Bayard protège une jeune femme de Brescia des ardeurs de son valet en lui offrant une double dote. M. Sandoz, «Le "Bayard" de Louis Durameau (1777). Durameau peintre d'histoire et artiste préromantique», *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1963, p. 105-119. Le sujet – seul réalisé d'un ensemble de quatre donnés par d'Angiviller dès 1775 – était destiné à servir de modèle aux ateliers des Gobelins, voir A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau*, Paris, Arthéna, 2001, p. 44. Le tableau qui présente un Bayard galant dans un intérieur bourgeois fut assez mal reçu par la presse, voir A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau*, Paris, Arthéna, 2001, p. 44. Sa composition fut reprise en tapisserie quinze ans plus tard par l'atelier de Pierre François Cozette, manufacture nationale des Gobelins, 1788-92, 375,9 × 259,1 cm., New York, Metropolitan Museum.

34. Robert Rosenblum, affirme que les artistes anglais ont introduit avant les artistes français des épisodes tirés du passé, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey, 1967 (éd. consultée, 1989), p. 58. Ainsi pour Bayard, Benjamin West, *Mort de Bayard*, 1772, *ibidem*, n. 305 ou Edward Penny, *The Generous Behaviour of the Chevalier Bayard*, exposé à la Society of Artists of Great Britain en 1768 (premier peintre à figurer un épisode de la vie de Bayard), *ibidem*, n. 121. Mais, prenant en compte uniquement la peinture, l'auteur ne mentionne pas le dessin attribué à C. Parrocel.

35. Musée des Beaux-Arts de Marseille, voir J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France: de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Arthéna, 1978, fig. 165.

36. Première peinture à sujet médiéval pour Benjamin West, il forme un en-

semble avec *La mort d'Epaminondas* et *La mort de Wolfe* selon Helmut von Erffa et Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, 1986, cat. 77. Selon les auteurs, il a été gravé par Valentine Green en 1774 et par P. Bernard avec un texte d'explication en français.

37. G. Scherf et J. D. Draper, «Notice sur le *Projet de monument à Bayard*», G. Scherf et J. D. Draper (dir.), *L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840*, exp. Louvre, MET, Stockholm, 2003-2004, RMN, 2003, p. 142-6.

38. Pour M. Rocher Jouanneau (notice typographiée, documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon, non cataloguée) la présentation du roi et du héros sur un podium entouré d'allégories rappelle J. B. Lemoyne, *Projet pour un monument à Louis XV* reprenant la coutume franque du chef de guerre sur un bouclier.

39. L'attribut du miroir est absent dans le *modello* de terre cuite. Pour Patrick Michel, la Force et la Tempérance semblent inspirées par des statues conservées alors au Vatican, dont la *Minerve Giustiniani* trouvée au début du XVIII^e siècle, qui inspire le sculpteur français Clodion lors de son séjour comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome entre 1762-1771: Claude Michel, dit Clodion, *Minerve*, 1765-6, MET, 47,6 cm., inv. 1975.312.6.

40. Ce détail est noté par P. Michel, 1993, *op. cit.* à la note 12, p. 133.

41. J. D. Draper, 2004, *op. cit.* à la note 15, p. 129 souligne la continuité entre ce motif sphérique et le *Monument pour la célébration de l'invention du ballon* par Claude Michel, dit Clodion de 1784 (MET, inv. 44.21a, b).

42. M. Monod de Coninck, P.-A. Hennequin, *op. cit.* à la note 9.

43. Proclamation du conseil général de Lyon le 9 prairial an II (archives municipales, conseil général du 9 prairial an II), publié dans *Revue du Lyonnais*, 1838, série 1, n°7, p. 3-16, à p. 5-6. Jean-Claude Mossière note une réminiscence du groupe du Laocoon dans la composition de cet ensemble autour de l'Athéisme. Chinard avait réalisé une copie réduite du *Laocoon* à Rome en 1789 en marbre ayant appartenu à la collection de M. Lacère, voir J.-C. Mossière, *L'hellénisme et Lyon dans la première moitié du XIX^e siècle*, Université Lumière Lyon 2, doctorat inédit sous la dir. de R. Etienne, t. 1, 1994, p. 31 et p. 108.

44. Sur ce monument, voir P. Sorel, «Le "Peuple Français" de Chinard, précisions et hypothèses», D. Rabreau et B. Tollon (coord.), *Le progrès des arts réunis. 1763-*

1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire?, actes du colloque, 22-26 mai 1989, Bordeaux, 1992, p. 353-361.

45. La composition est conservée à la Bibliothèque Municipale de Part-Dieu, fonds Coste 649. Elle a été publiée par A. Kleinclausz, *Histoire de Lyon*, t. 2, de 1594 à 1814, Lyon, P. Masson, 1948, pl. XIII.

46. J. Chinard, *Le Peuple français ou la Liberté couronnant le génie de la France*, terre cuite, Carnavalet, 1794.

47. Malgré le passage d'une iconographie d'Ancien Régime à une iconographie révolutionnaire, Chinard reprend le même dispositif visuel. Philippe Bordes, dans «L'invention d'une iconographie révolutionnaire», souligne, à propos d'un autre groupe, que «cette primauté de l'esthétique sur le politique relègue au second plan la lecture strictement iconographique des groupes», «L'invention d'une iconographie révolutionnaire», *Studi neoclassici*, 2017, p. 41-50.

48. P. Bordes note la continuité au niveau de «l'agrégation d'éléments disparates», *op. cit.* à la note 47, p. 49.

49. P. Sorel, *op. cit.* à la note 44, p. 359. P. Bordes, *op. cit.* à la note 47, p. 49, suivant J. E. Schlanger, «Le peuple au front gravé (1793)», J. Ehrard et P. Viallaneix (coord.), *Les fêtes de la Révolution*, 1977, p. 387-395 y voit non pas une imitation de Chinard mais plus largement un symptôme du «trop-plein de discours» de la période révolutionnaire. On peut en tout cas constater le rayonnement de Chinard dans le milieu lyonnais, par exemple sur la figure du Peuple avec un bandeau inscrit dans l'œuvre de Hennequin en 1797 (P. Sorel, *op. cit.* à la note 44); et son impact au niveau national, comme pour l'emploi des inscriptions chez David (P. Sorel, *op. cit.* à la note 44).

50. Les inscriptions lisibles avec certitude se trouvent sur la bordure du coussin aux pieds du roi et du chevalier («CHINARD 1789») et sur le livre tenu par le génie ailé («CHINARD et SANS PEUR ET SANS REPROCHES»). P. Michel, 1993, *op. cit.* à la note 12, p. 138, n. 36 mentionne une inscription illisible sur le pont du Garigliano ainsi qu'une sur François I^{er} «FRANCOIS DIT LE PEST(EL)». James Draper y lit plutôt «FRANCOIS. DIT. LE RESTOR.», G. Scherf et J. D. Draper, *op. cit.* à la note 37, 2004, p. 128.

51. Sur les circonstances de son arrestation et pour la bibliographie à jour, voir P. Bordes, *op. cit.* à la note 47, p. 44.

ABSTRACT

Joana Barreto, An Unpublished Drawing by Joseph Chinard for His Project of a Monument to Pierre du Terrail, called Bayard, in 1787

In 1787, the young artist Joseph Chinard was at work on the plans of a monument in memory of the Chevalier Bayard for the city of Grenoble. The revolutionary events initiated in nearby Vizille, prevented the realization of this funerary monument to the glory of a hero of the monarchy. The *modello* in terra cotta sculpted by Chinard is known, as is a drawing in a private collection, however the rediscovery of a large size drawing, in the Musée du Grand Curtius in Liège, sheds new light on the creative process of the artist. By comparing the figures of Bayard and that of François I, as well as the allegories and the scenes from history in the different versions, the evolutions become clearer and can be linked to the ensemble of the political iconography of the time, from Augustin Pajou to Jacques Louis David. The only monumental drawing by Chinard actually in a public collection, it allows us to analyze the young artist's style, after his very successful trip to Rome and before his career in Napoleonic society.

Joana Barreto est maîtresse de Conférence en histoire de l'art moderne à l'Université Lumière Lyon 2.
joana.barreto@univ-lyon2.fr