



Nordiques

45 | 2023

Les lieux de rencontre - Circulation des savoirs autour
de la mer Baltique du Moyen Âge au début du XXe
siècle

L'atelier d'Étienne-Maurice Falconet à Saint-Pétersbourg : lieu de rencontres dans la Russie de Catherine II

Hugo Tardy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/nordiques/8777>

DOI : 10.4000/11nq8

ISSN : 2777-8479

Éditeur :

Association Norden, Bibliothèque de Caen la mer

Référence électronique

Hugo Tardy, « L'atelier d'Étienne-Maurice Falconet à Saint-Pétersbourg : lieu de rencontres dans la Russie de Catherine II », *Nordiques* [En ligne], 45 | 2023, mis en ligne le 01 novembre 2023, consulté le 15 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/8777> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11nq8>

Ce document a été généré automatiquement le 15 février 2025.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'atelier d'Étienne-Maurice Falconet à Saint-Pétersbourg : lieu de rencontres dans la Russie de Catherine II

Hugo Tardy

Introduction : L'atelier d'artiste comme lieu de rencontres au siècle des Lumières

- 1 L'intérêt des Lumières et des encyclopédistes pour les sciences et les techniques a pour conséquence une redécouverte de l'atelier d'artiste et des acteurs qui s'y trouvent¹. Dans un article sur le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, Cécilie Champy-Vinas présente l'atelier au XVIII^e siècle comme répondant à trois fonctions : travail, enseignement et sociabilité². L'atelier de l'artiste est donc un lieu particulièrement fréquenté et il doit être considéré comme un lieu de rencontres importantes dans la cité, comme le sont les académies et les universités, mais dans des proportions tout autres. Les rencontres qui se déroulent au sein de cet atelier donnent lieu à un échange fécond entre le visiteur et l'artiste, mais également avec l'environnement qui les entoure ainsi qu'avec les objets qui y sont présents. Appréhender pleinement ce lieu, tant d'un point de vue physique que social, s'avère essentiel pour saisir de façon plus approfondie les démarches créatives de l'artiste³. De plus, analyser le comportement et la manière avec laquelle l'artiste se présente à ses visiteurs permet d'en apprendre davantage sur les logiques de représentation de l'artiste dans son atelier et de définir sa place dans la société qui l'entoure.
- 2 Qu'en est-il de l'atelier d'Étienne-Maurice Falconet à Saint-Pétersbourg ? Si l'œuvre et la vie du sculpteur sont bien connues des amateurs d'art, l'étude de son atelier et de ses pratiques demeure secondaire dans l'orientation des travaux scientifiques produits jusqu'ici. Certes, les douze années – de 1766 à 1778 – que passe le sculpteur en Russie

sont la source de nombreuses publications, et cela avant même l'achèvement de cette « gigantesque entreprise »⁴. Bien trop souvent, les chercheurs se concentrent toutefois sur trois grands thèmes : la confection de la statue⁵, la correspondance avec Diderot⁶ et la relation qu'il entretient avec son élève Marie-Anne Collot⁷. Hormis l'important ouvrage *The Bronze Houseman* d'Alexandre Schenker⁸, les études ne mentionnent pas l'atelier, les différents artisans et artistes qui y œuvrent et les rencontres qui y sont faites. Pourtant, de Catherine II de Russie, en passant par des monarques étrangers⁹, des diplomates, des philosophes, des artistes, des membres d'académies européennes et de simples voyageurs, tous viennent ici pour voir le déjà célèbre monument en cours d'exécution et s'entretenir avec son créateur.

- 3 Trois catégories de sources sont utilisées pour comprendre le fonctionnement de l'atelier au prisme des rencontres. Les écrits personnels du maître des lieux, Falconet, composent la majorité de ce corpus¹⁰. Rares sont les artistes à avoir écrit sur leurs travaux avec un tel dévouement. C'est une chance et une grande partie de l'intérêt de ce sujet repose sur le fait que Falconet se soit montré particulièrement prolige dans ses livres et ses lettres, en revenant à plusieurs reprises, au cours du séjour et ultérieurement, sur des événements qui se sont produits dans l'atelier. La deuxième catégorie de sources est, comme le nomme Georges Dulac, celle des correspondances périphériques, comprises comme les échanges épistolaires évoquant l'atelier du sculpteur, mais sans que Falconet soit l'auteur de la lettre. Ceux-ci offrent souvent des indices sur la vie au sein de l'atelier, vue d'un regard extérieur. Enfin, la troisième catégorie concerne les mémoires produits par les diplomates étrangers, amateurs d'art, intellectuels et ingénieurs qui vivent à Saint-Pétersbourg pendant la création de la statue. Pour les diplomates et voyageurs étrangers, comme le représentant français Corberon¹¹ ou l'anglais Wraxall¹², les rencontres sont assez nombreuses, donnant lieu à des échanges originaux sur les goûts personnels de l'artiste, ainsi que des commentaires sur le comportement parfois antipathique du sculpteur. Pour les autres sources, il s'agit de mémoires des membres importants de l'Académie impériale des sciences qui visitent l'atelier à plusieurs reprises et connaissent personnellement le maître. Trois sont particulièrement mobilisés ici : Jacob von Stählin¹³ avec qui le sculpteur a également une correspondance¹⁴, Louis Henri de Nicolay que Falconet sollicite pour l'aider dans ses traductions latines¹⁵ et Johann V. Bacmeister l'auteur du premier mémoire retraçant la réalisation de la statue équestre après son inauguration¹⁶. À cela, il faut ajouter l'ouvrage de Marin Carburi de Ceffalonia, ingénieur en charge du transport du rocher servant de piédestal à la statue équestre¹⁷. Celui-ci aide également à édifier l'atelier et en fait de courtes descriptions. Il en demeure que cette grande variété de documents fournit une image vivante et particulièrement animée de ce lieu de rencontres. Elle montre également que les visites de l'atelier du sculpteur restent surtout l'apanage des étrangers en Russie ou de l'élite politique, les moments où les Russes de classe inférieure accèdent au lieu sont beaucoup plus rares.
- 4 Ces rencontres constituent des moments propices à des discussions et des débats qui enrichissent les réflexions du sculpteur, tout en recréant l'ambiance propre aux salons de sociabilité, encore peu répandus en Russie à l'époque. Il est pertinent, selon nous, de considérer l'atelier d'Étienne-Maurice Falconet non seulement comme le lieu où la statue prend forme, mais surtout comme un lieu de sociabilité entre différentes strates

de la société saint-pétersbourgeoise, lesquelles disposent alors de peu d'endroits propices aux rencontres.

Comment se compose l'atelier de Falconet ?

- 5 Dans le cadre de cet article, le propos se concentre sur l'atelier qui accueille le grand modèle en plâtre qui servit pour la fonte. L'artiste investit les lieux dès le printemps 1767 et semble l'avoir utilisé jusqu'à son départ en septembre 1778¹⁸. Falconet a néanmoins eu plusieurs ateliers à Saint-Pétersbourg pour répondre aux différentes tâches qu'il accomplit. Pour des raisons pratiques, tous les logements et ateliers qu'occupe l'artiste sont dans le même quartier - celui de l'Amirauté - entre la place du Sénat - lieu où se trouve aujourd'hui la statue équestre - et l'ancien Palais d'Hiver près du canal de la Moïka. Il travaille d'abord dans une chambre de la maison de son premier hôte à Saint-Pétersbourg, le négociant français Jean Michel donnant sur le pré de l'Amirauté¹⁹. C'est là qu'il achève le petit modèle l'année de son arrivée, puis déménage dans l'ancien Palais d'Hiver provisoire d'Élisabeth Petrovna, l'année suivante, où il réalise le grand modèle²⁰. Il a également accès à deux autres bâtisses qui lui servent d'atelier. Elles se trouvent toutes deux sur la place du Sénat, à proximité du lieu de l'érection de la statue, l'une contient le rocher qui sert de piédestal, et l'autre devient la fonderie²¹. Enfin, dans ses écrits, le sculpteur emploie le terme « d'atelier » pour qualifier toutes les pièces qui entourent le grand atelier principal où se dresse le modèle de la statue équestre. Ces différentes pièces - ateliers - servent à fabriquer les outils et préparer les étapes propres à la fabrication de la statue.
- 6 Dans la topographie de Saint-Pétersbourg, le grand atelier de Falconet se trouve à un point stratégique. L'emplacement de celui-ci, dans l'ancien palais d'Hiver, est en plein cœur de la capitale, mais surtout au croisement des deux voies de circulation les plus empruntées - la Perspective Nevski et le canal de la Moïka - qui le rend particulièrement accessible. Cela comporte un intérêt pratique si Falconet souhaite faire venir des matériaux, via le canal, et les visiteurs n'ont pas à quitter le centre-ville s'ils souhaitent voir l'œuvre. Ne serait-ce que par sa position géographique, l'atelier est un lieu de rencontre. Il se trouve également sur le chemin qu'utilise l'Impératrice Catherine II si elle veut sortir de la ville. En résultent des visites courantes de l'atelier par l'Impératrice, qui en devient presque familière si l'on en croit ses écrits²². Cette proximité avec l'œuvre et l'artiste - tant sur le plan relationnel que géographique - lui permet d'être spontanée et libre de se rendre à l'atelier selon ses envies. Elle peut d'ailleurs prévenir l'artiste seulement quelques heures avant sa venue²³, et une fois la visite fut même inopinée, surprenant l'artiste au matin²⁴. De son côté, Falconet est enthousiaste à l'idée d'avoir une commanditaire qui ne quitte point son atelier²⁵, alors que les visites de Louis XV dans les ateliers de son artiste étaient rarissimes.
- 7 Contrairement au XIX^e siècle où peindre des ateliers est presque un genre pictural en soi, au XVIII^e siècle, les représentations sont rares²⁶. Si un intérêt pour l'atelier de la part des intellectuels de l'époque est certain, ce n'est pas pour autant qu'ils donnent des descriptions du lieu²⁷. Ils choisissent plutôt de se focaliser sur la structure sociale et l'organisation du travail que cet atelier incarne, tout en observant les artistes à l'œuvre. Même dans le cas d'un atelier aussi célèbre que celui où est réalisée la *Statue de Pierre le Grand*, les descriptions sont éparées et ne permettent qu'une reconstitution partielle de l'édifice. Jacob von Stählin note que l'artiste investit les seules parties encore debout

de l'ancien Palais d'Hiver, celles faites en brique. Il place ses appartements dans ce qui était les cuisines, l'atelier dans le théâtre et une partie de la cour²⁸. Avec l'assistance de Carhuri, Falconet construit un grand hangar, assez haut pour que le modèle de la statue y soit exposé et librement retravaillé. L'ingénieur décrit l'édifice comme « fort vaste, & disposé commodément pour toutes les opérations qu'on y doit faire »²⁹. La taille de l'atelier pose des problèmes à l'artiste et à ses visiteurs qui ne peuvent apprécier le monument dans son entièreté que lorsqu'il y fait beau temps. Quand il n'est pas possible de voir la grande œuvre, le sculpteur présente son petit modèle comme ce fut le cas lors de la première venue de Nicolay³⁰. La situation géographique de Saint-Pétersbourg, son climat et son bref temps diurne en hiver sont des contraintes naturelles avec lesquelles l'artiste doit composer. Falconet précise d'ailleurs qu'il ne peut travailler que quatre heures par jour en hiver³¹, tandis que l'Impératrice peut annuler une visite, car le ciel se couvre³². Les visites semblent plutôt se faire le matin ou en fin d'après-midi, lorsque la lumière est rasante et illumine le plus l'atelier³³.

- 8 Le calme doit régner dans et autour de l'atelier. L'Impératrice veille au bien-être de Falconet en se faisant gardienne de sa tranquillité. Comme elle le lui répète à plusieurs reprises dans la correspondance avec le sculpteur, elle souhaite que « [q]uoi qu'il arrive, que personne en Russie n'importune Monsieur Falconet, que son atelier et ses appartements lui appartiennent jusqu'à ce qu'il dise : je n'en veux plus »³⁴. Falconet est reconnaissant de l'accueil réservé par l'Impératrice, et il écrit à Diderot : « Je travaille ; je suis tranquille ; rien de ce qui m'environne n'est disposé à me causer du découragement »³⁵. Lorsque l'artiste se plaint de nuisances sonores et des secousses que provoque un chantier dans son quartier, il n'hésite pas à faire intervenir sa bienfaitrice qui fait stopper tout travail et rassure le sculpteur : « Il est vrai qu'on doit bâtir où vous demeurez ; mais ce bâtiment ira après ma parole donnée. »³⁶. Paradoxalement, cet atelier qu'elle souhaitait le plus calme possible devient l'un des lieux les plus courus de la capitale.

Visites d'atelier et rencontres avec l'artiste

- 9 Grâce à la pratique du Grand Tour³⁷ et à la mobilité de la jeunesse aristocratique à travers les principaux centres artistiques européens, une culture de la visite des ateliers se développe progressivement. Cette tendance trouve d'ailleurs sa place dans les guides urbains, où des quartiers entiers se transforment en itinéraires que les visiteurs suivent en passant d'un atelier à un autre³⁸. Les premières incursions des Russes dans les ateliers d'artistes se font lors des séjours de Pierre le Grand à l'étranger. Cependant, c'est sous les règnes de sa fille Élisabeth, et surtout sous celui de Catherine II, que naissent de véritables amateurs d'art russes, animés d'un enthousiasme certain pour les visites d'ateliers. Le prince Dimitri Golitsyn en est un parfait exemple. Ministre plénipotentiaire de Russie à Paris de 1763 à 1767, il profite de l'effervescence de la création artistique parisienne, pour se construire un important réseau d'intellectuels, de diplomates et d'artistes. Connu des ateliers des meilleurs maîtres parisiens, il réussit à placer en formation chez eux les pensionnaires russes de l'Académie impériale des beaux-arts. Grâce à sa « belle âme »³⁹, il se lie rapidement d'une solide amitié avec Diderot et Falconet, avec qui il reste ami, même après la querelle entre le philosophe et le sculpteur. Les trois hommes engagent des débats animés portant sur des questions artistiques, prolongeant leur échange jusqu'à une

heure avancée de la nuit. Le ministre impressionne le philosophe qui écrit au sculpteur déjà en Russie que « [l]e prince, notre ami commun, fait des progrès incroyables dans la connaissance des beaux-arts. Vous seriez vous-même étonné de la manière dont il voit, sent et juge. »⁴⁰. Il est bien connu que c'est en grande partie cette amitié entre les trois hommes qui est à l'origine du choix de Falconet pour réaliser la *Statue de Pierre le Grand*. La réussite du projet est ainsi intimement liée à la présence d'un climat favorable dans la capitale française qui permet la rencontre entre leurs trois mondes : aristocratique, littéraire et artistique.

- 10 Qu'en est-il de Saint-Pétersbourg ? Si la mode des visites d'ateliers et des entrevues avec les artistes est devenue courante dans les foyers historiques – Paris et Rome en tête de liste – à Saint-Pétersbourg, la situation est tout autre. La ville est neuve – elle n'a qu'une soixantaine d'années – lorsque Catherine II prend le pouvoir⁴¹. Certes, des artistes importants ont déjà œuvré dans la nouvelle capitale, mais il n'y a pas de sources connues témoignant de visites d'ateliers ou même de rencontres avec ces artistes. Avec la création en 1757 de l'Académie impériale des beaux-arts, Saint-Pétersbourg commence désormais à se faire un nom parmi les centres artistiques européens. Cette Académie n'est pas seulement un établissement d'enseignement, elle doit « faire entrer l'art et la connaissance de l'art dans la société »⁴². Sur le modèle de sa consœur parisienne, une première exposition – un « Salon » – rassemblant les ouvrages des étudiants est montée dès août 1762⁴³. Pour la première fois en Russie, la population peut venir contempler des œuvres d'art contemporains. Avec l'institution d'une nouvelle charte en 1764, l'Académie organise en grande pompe une exposition l'année suivante, à l'occasion de son inauguration officielle. Cette fois, tous les membres de l'Académie peuvent exposer. Le succès est retentissant, comme le notait Jacob von Stählin : « L'afflux de personnes nobles, moyennes et ordinaires qui voulaient inspecter l'Académie était constamment si important que chaque jour, du matin jusqu'à la tombée de la nuit, les chambres et les salles regorgeaient de beaucoup de monde. »⁴⁴. L'exposition se renouvelle chaque année, et devient rapidement un moment marquant de la vie pétersbourgeoise. De manière presque concomitante, l'arrivée de Falconet en Russie et l'ouverture de son atelier témoignent de l'intérêt naissant pour l'art en Russie. D'ailleurs, si le sculpteur reste assez extérieur aux affaires de l'Académie⁴⁵, il prend tout de même deux élèves fondateurs pour l'aider dans la réalisation de son cavalier. Contrairement à son maître, Marie-Anne Collot sut saisir l'opportunité que lui offrait l'Académie, qui la nomme membre à la quasi-unanimité des voix⁴⁶. Grâce à cela, elle put exposer ses bustes, particulièrement appréciés du public, pour qui une sculptrice restait un phénomène rarissime⁴⁷. C'est d'ailleurs avec l'exposition de ses bustes à l'Académie que le genre du portrait sculpté devient populaire en Russie. Pour la première fois, les commanditaires pouvaient présenter leur visage à la population de Saint-Pétersbourg par un objet sculpté témoignant de leur fortune et de leur goût pour l'art.
- 11 Les personnes portraiturées par Collot ont souvent été des visiteurs habitués de l'atelier de son maître. C'est à cette occasion qu'elle rencontre ses futurs commanditaires et réalise les esquisses. L'atelier de Falconet par le prestige de l'artiste, « ami d'âme de Diderot »⁴⁸, et la gigantesque entreprise qui s'y déroule attire un bon nombre de curieux. Pour pénétrer dans les lieux et rencontrer le sculpteur, il faut être recommandé et parfois accompagné par un habitué qui y « introduit »⁴⁹ de nouvelles têtes. Lorsque le visiteur vient directement de Paris, il s'adresse à Diderot qui informe

alors le sculpteur de l'arrivée d'un compatriote. Le philosophe écrit d'ailleurs à son ami qu'il veut « rassembler auprès de [Falconet] quelques honnêtes Français qui remplacassent à peu près ceux »⁵⁰ qu'il a quittés à Paris. Le visiteur recommandé par Diderot remet généralement une lettre du philosophe pour l'artiste dans laquelle un paragraphe le décrit. C'est le cas de Alexandre-Guillaume Mouslier sur qui Diderot ne tarit pas d'éloges⁵¹, ainsi que Pierre-Charles Lévesque⁵². Ce dernier reste proche du sculpteur et publie une réédition de ses œuvres en 1808, à laquelle il ajoute une introduction sur la vie de l'artiste. Cet essai, nourri des rencontres dans l'atelier du sculpteur, est la première biographie du sculpteur⁵³. Le philosophe s'est déjà trompé lourdement dans ses recommandations au sculpteur. L'exemple le plus connu est sans doute l'économiste Lemercier de la Rivière, qui déplut par ses agissements à Falconet, celui-ci mandant à son ami : « [Q]uand vous aurez des serpents mâles ou femelles, parbleu, ne me les adressez pas »⁵⁴.

- 12 Diderot recommande également des personnalités déjà présentes à Saint-Pétersbourg lors de l'arrivée de Falconet. C'est le cas de François La Fermière, le bibliothécaire du grand-duc Paul, dont le philosophe avait apprécié la compagnie à Paris au début des années 1760 avant qu'il soit recruté en 1761. Diderot écrit à Falconet récemment installé en Russie : « Avez-vous trouvé un M. de La Fermière, et l'avez-vous trouvé tel que je vous l'avais promis ? »⁵⁵. La Fermière reste discret sur ses rencontres avec le sculpteur, ce qui n'est pas le cas de Louis Henri de Nicolay, secrétaire du Grand-duc, qui est introduit dans l'atelier dès son arrivée en 1769⁵⁶. À Saint-Pétersbourg, voir le modèle de la statue équestre était « l'un des premiers désirs⁵⁷ » du secrétaire, qui fut mis en garde par son ami d'être vigilant à ne pas irriter l'orgueil de l'artiste⁵⁸. L'avertissement que donne La Fermière se trouve être un conseil souvent prodigué aux personnes souhaitant rencontrer l'artiste. D'ailleurs, lorsque Nicolay est sollicité pour montrer le modèle de la statue à un jeune strasbourgeois dont il n'est pas certain des capacités intellectuelles, il veut éviter que Falconet soit présent. Néanmoins, l'artiste ne quitte que rarement son atelier et tient à faire lui-même la visite. Comme il l'écrivait : « Je sais que si un ouvrage n'est pas encore public ; il appartient à l'Auteur, & qu'on ne doit le voir qu'avec son agrément. »⁵⁹. La confrontation est donc inévitable. Lorsque Falconet présente sa statue et demande au jeune strasbourgeois s'il y trouve des défauts ou des choses à redire, le jeune répond maladroitement : « Oh ! rien du tout Monsieur ! ». Le sculpteur, vexé, répercute sa colère contre son ami Nicolay, qu'il accuse de lui faire perdre son temps : « Monsieur, si vous n'avez que des sots à m'emmenner, je vous prie de les garder pour vous ». Nicolay qui reprocha à son ami son impétuosité reçut une réponse des plus glaciales : « J'ai aussi peu besoin de vos leçons de politesse, que des conseils de votre ami »⁶⁰. L'amitié entre les deux hommes prit fin, et Nicolay qui était pourtant un ami et un soutien de l'artiste ne se rendit plus dans l'atelier : « Je résolu aussi de toujours le tenir en haute estime comme artiste, mais d'éviter ses fréquentations. »⁶¹.
- 13 Les rencontres qui sont faites dans l'atelier donnent surtout lieu à des conversations autour de l'œuvre qui trône en son centre. Comme le rappelle Diderot au sujet de Falconet : « [I]l n'y pas d'homme plus jaloux du suffrage de ses contemporains, et plus indifférent sur celui de la postérité. »⁶². Il « voulait s'entretenir de son œuvre avec tout interlocuteur »⁶³, mais les connaisseurs en sculpture sont rares en Russie. Diderot, teinté d'une certaine prudence, suggère néanmoins à Falconet de solliciter l'opinion de Nicolas-François Gillet⁶⁴, le directeur de la classe de sculpture à l'Académie. Cependant, aucune interaction entre les deux hommes en Russie n'a pu être authentifiée. Dans le

cadre de son atelier, Falconet semble avoir conservé le statut de celui qui possède la culture la plus vaste dans son domaine. Ainsi, les discussions sont donc souvent unilatérales et si un propos négatif est tenu sur l'œuvre, l'artiste, rancunier, peut dévaloriser le commentateur des années après sa visite. Falconet publie plusieurs essais, dont un au nom bien cruel « Lettre à une espèce d'aveugle »⁶⁵. Ce dernier est destiné à l'un de ses compatriotes, dont le sculpteur reconnaît les talents d'orateur tout en critiquant ses lacunes dans le domaine des beaux-arts⁶⁶. Inquiet du moral de son ami, Diderot, qui a pourtant été l'un de ceux qui recommandaient le plus de personnes à Falconet, finit par regretter que cet atelier soit autant accessible : « [J]e suis fâché que vous ayez laissé la porte de votre atelier trop ouverte. Le petit nombre de ceux à qui vous avez fait cette faveur peuvent vous nuire, ou par leur fausse critique ou par leur éloge exagéré. »⁶⁷.

- 14 Des rencontres se passent toutefois beaucoup mieux. C'est le cas du conseiller de légation française à Saint-Pétersbourg, Marie Daniel Bourrée de Corberon, qui avait su parfaitement saisir le caractère imprévisible du sculpteur⁶⁸ :

J'ai eu raison, mon cher ami, d'user de précautions vis-à-vis [de] Falconet. Les gens à prétention sont difficiles à manier ; il faut les prendre par leur faible, qui est la vanité, ce que j'ai fait vis-à-vis de celui-ci. Comme il a de l'esprit, je me suis mis en état de lui faire adopter le système que je me suis fait à son égard, en pouvant le suivre de point en point. Je lui ai parlé arts d'abord ; il m'a donné la traduction de Pline à lire, qui m'a fait plaisir ; je l'ai lue, afin de lui en pouvoir parler, et cela m'a réussi. [...] Ce Falconet est un original, exigeant et dangereux dès qu'il vous prend en grippe⁶⁹.

- 15 Être d'accord avec Falconet, dans ses choix pour la composition et l'iconographie de la statue ou dans les arguments qu'il avance dans ses écrits, semble être la clé pour rester en bons termes avec lui. La célèbre querelle entre Diderot et Falconet trouve d'ailleurs son origine dans les critiques qu'avait faites le philosophe sur les *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*⁷⁰. De son côté, Bourrée de Corberon prouve une nouvelle fois sa grande compréhension de l'artiste :

Je suis sorti ce matin, mon ami, pour conduire chez Falconet le chevalier Cosimo Mari. Il a été fort content de sa statue, et le jugement d'un Italien n'est pas indifférent. Il a vu la tête du cheval de Marc-Aurèle, dont Falconet a le plâtre dans son atelier, et le même Italien a blâmé ce morceau que tant de gens prévenus louaient avec emphase [...]. Je suis de l'avis de Falconet au fond, quand il a le courage de critiquer les antiques défectueux ; il n'y a que le style caustique et chagrin, qu'il emploie quelquefois, que je voudrais rectifier : car c'est toujours le ton qui fait la musique.⁷¹.

- 16 L'autre solution pour ne pas chagriner l'artiste est d'évoquer avec lui les sujets qu'il apprécie et qui ne sont pas directement liés à son travail. C'est le cas du Britannique Nathaniel Wraxall, qui le fait parler des peintres anglais qu'il connaît et dont il possède des copies dans son atelier⁷². L'estime que Falconet porte à certains peintres anglais, comme Joshua Reynolds avec lequel le sculpteur a une correspondance, provoque « un plaisir infini »⁷³ chez Wraxall.
- 17 Accéder à l'atelier de Falconet, c'est aussi se rapprocher de Catherine II. Jusqu'en 1773, voire 1775, le sculpteur et l'Impératrice sont assez proches, tenant une riche correspondance et se rencontrant à plusieurs reprises. Pour Alexander M. Schenker, cette notion d'« amitié sincère » que Falconet pouvait percevoir de la part de la souveraine était probablement davantage « une stratégie calculée pour obtenir un maximum d'effort de la part de l'artiste »⁷⁴. Cette proximité – en apparence – est

comprise par les intimes de l'artiste, Diderot écrivant que Falconet « est tellement en faveur auprès de l'Impératrice, qu'il est plus à redouter pour les ministres que les ministres pour lui »⁷⁵. Certains aventuriers essaient de passer par l'intermédiaire de Falconet pour atteindre l'Impératrice. C'est le cas de Godefroy de Maimieux qui s'était présenté dans l'atelier du sculpteur pour que celui-ci lui indique quelles « seraient les voies pour faire parvenir directement à Votre Majesté son idée »⁷⁶. L'Impératrice répondit au sculpteur avec un certain sarcasme que ce « rêveur [Godefroy de Maimieux] pourrait [...] mieux employer ses projets que chez moi »⁷⁷. De cette manière, bien que Catherine II ait reconnu l'importance de l'atelier de Falconet pour établir des relations étroites avec les amis du sculpteur - la plupart étant des membres éminents des cercles artistiques et littéraires les plus importants en Europe - elle demeure néanmoins extrêmement attentive, exerçant un contrôle sur l'artiste et rejetant les conseils qu'elle juge superflus.

La foule de peuples : naissance d'un intérêt pour la sculpture ?

- 18 Comme l'ouverture des Salons annuels de l'Académie, la présentation de la Statue équestre aux habitants de la ville est un moment important de l'histoire artistique sous le règne de Catherine II. Avant l'inauguration officielle de l'œuvre sur la place du Sénat en 1782, celle-ci avait déjà été exposée une décennie auparavant. Le 9 mai 1770, Falconet convie les membres de l'Académie à « venir voir » le grand modèle, à « l'examiner et [lui] dire les défauts qui pourraient y être encore, afin que, s'il [lui] est possible, [il] puisse les corriger. »⁷⁸ L'échange entre le sculpteur et ses confrères n'est malheureusement pas connu. Dix jours plus tard, l'artiste ouvre les portes de son atelier à toute la population de la ville, et ce pour quinze jours. Pour l'occasion, le sculpteur fait passer une annonce dans la gazette de Saint-Pétersbourg, pour communiquer les horaires d'ouverture et l'adresse de l'atelier⁷⁹. C'est la première fois en Russie qu'il est possible de venir observer un monument sculpté encore en cours d'exécution. L'événement connaît une grande affluence, l'artiste écrivant même que dix jours après le début de l'ouverture « l'atelier ne désemplit pas »⁸⁰. À cette occasion, il arrange l'œuvre de manière qu'en pénétrant dans les lieux le cavalier soit vu de profil⁸¹. Il est alors nécessaire de faire le tour de l'œuvre pour découvrir le visage de Pierre le Grand.
- 19 La foule de curieux peut être effrayante pour le sculpteur. À Paris, une visite de Louis XV entouré de toute sa cour avait déjà causé d'importants dommages à l'atelier d'Edme Bouchardon, ainsi qu'à la statue équestre du roi dont il présentait le modèle⁸². Contrairement à son prédécesseur, Falconet a bien préparé son grand atelier pour accueillir cette masse, qui reste une source d'angoisses pour le sculpteur. Toutefois, sa grande peur est plus liée aux critiques, même s'il reconnaît que « [c]'est le droit de tous d'observer. C'est celui de quelques-uns de prononcer, et c'est le sort de tout ouvrage public d'être observé et jugé à proportion de son importance »⁸³. L'inquiétude dans les lettres de Falconet est palpable, d'autant plus qu'il apprend simultanément que son confrère Jean-Baptiste Pigalle essuie de violentes critiques concernant son *Voltaire nu*⁸⁴. Cependant, Falconet se trouve vite surpris par le silence de ses visiteurs. Habitué aux commentaires parfois violents des étrangers, ainsi qu'à être le centre de l'attention dans son atelier, Falconet se sent alors inexistant. Il attend des remarques de ce public

muet, et finit par en parler avec l'Impératrice. Celle-ci trouve les mots pour calmer le sculpteur : « Je sais que la toile est levée chez vous et qu'on est en général très content. Si l'on ne vous dit mot, c'est par délicatesse : les uns ne se croient pas assez habiles, les autres peut-être craignent de vous déplaire en vous disant leur avis, d'autres encore n'y voient goutte »⁸⁵. Observer une œuvre d'art et en faire des commentaires constitue un exercice encore peu familier pour la majeure partie des Russes, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une sculpture, une forme artistique qui a longtemps été prohibée par l'Église orthodoxe sur ses terres et qui demeure donc nouvelle pour eux. Falconet avait déjà fait un constat similaire à Diderot, peu de temps après être arrivée en Russie :

Les beaux-arts ne sont pas encore assez avancés en Russie pour y trouver toutes prêtes de ces ressources qui traversent avec bonne intention une idée simple et grande. Le goût usé et maniéré de certains merveilleux mal instruits bourdonne ailleurs, autour de l'homme qui s'élève. Il se peut que dans un pays qui n'était, il y a soixante-quatre ans, que forêts et déserts marécageux chez une nation alors prodigieusement ignorante et barbare, il y ait des cerveaux encore fermés aux productions du génie et de l'imagination. Il se peut même qu'il y ait déjà quelques goûts blasés⁸⁶.

- 20 L'année 1770 est par ailleurs particulièrement riche culturellement à Saint-Pétersbourg. En plus de l'ouverture de l'atelier de Falconet et de la première présentation d'une sculpture équestre au public, l'Académie des beaux-arts inaugure la plus importante exposition d'œuvres depuis sa création⁸⁷, et ce, le 28 juin, soit moins de trois semaines après la fermeture de l'atelier. Les Russes restent encore peu habitués à voir un tel événement et Falconet se « réjouit des jugements peu rarement baroques »⁸⁸ de ces visiteurs. Quelques curieux font tout de même des commentaires, qui amusent le sculpteur. Nicolay rapporte une discussion entre le sculpteur et l'un des représentants de la cour :

Eh, eh ! commença-t-il [le visiteur] dès le premier regard. Comment avez-vous pu vous tromper à ce point ? Ne voyez-vous pas qu'une jambe est beaucoup plus longue que l'autre ? – Je vous remercie de cette remarque ; nous allons examiner la chose de plus près. Il le conduisit de l'autre côté. Ha ha ! Maintenant, celle-ci est plus longue. – Le mieux est de se placer juste devant. – C'est curieux ! Maintenant ils sont tous les deux de la même longueur⁸⁹.

- 21 Cette remarque peut rappeler celles que fit Pierre Petrovitch Tchebychev, le procureur du Saint Synode, qui visita l'atelier le 1^{er} juin, donc la veille de la fermeture de l'atelier. Il se peut que ce dernier soit celui que Nicolay appelle dans ses mémoires, le « bon russe »⁹⁰ tant les arguments sont similaires à ceux mentionnés par Falconet dans une lettre à Catherine II :

Le procureur du Synode, [...] a été fort scandalisé de ce que la statue était une fois aussi grande que l'était l'empereur lui-même. Il ne concevait pas où j'avais pêché l'idée de faire les hommes et les chevaux plus grands qu'ils ne sont ordinairement. Il était bien fâché que je ne l'eusse pas consulté sur cette affaire, parce qu'il m'aurait communiqué ses lumières. [...] [I] tomba de son haut quand on lui parla de l'allégorie du sujet, ce qui en fait la poésie. Il ne concevait pas que dans la sculpture il y eût plus de poésie que dans une cruche⁹¹.

- 22 Si pour ces remarques assez innocentes, l'artiste écrivait qu'il valait mieux en rire, il vécut beaucoup plus difficilement les propos tenus par un certain Jacovleff. Homme semblant instable mentalement, il criait dans l'atelier « que plus de 500 gentilshommes étaient indignés »⁹² par le travail de l'artiste. Embarrassé par l'homme qui parlait tel un « prêcheur », Falconet écrivit son malaise à sa bienfaitrice. Catherine II essaya de rassurer l'artiste en mentionnant qu'il s'agissait d'un perturbateur notoire, « qu'il ne se

« passe jamais deux mois sans qu'il n'ait quelque vilaine affaire sur les bras »⁹³. L'action de cet homme, qu'elle justifie par son comportement, peut être également considérée comme une sorte d'écho au climat anxiogène dans lequel évoluait la population qui vient visiter l'atelier. Comme le rappelle Alexandre Schenker, si ce public garde le silence, c'est qu'il se croit écouté par des agents de la police secrète de l'Impératrice, dissimulés parmi la foule. Si critiquer l'œuvre déplaît à l'artiste, cela revient surtout à contredire les choix de l'Impératrice qui joue une grande partie de sa réputation d'héritière légitime de Pierre le Grand dans ce monument aux yeux de l'Europe. Ainsi, elle veille à ce que rien n'entache le projet, faisant interdire les publications qui pourraient critiquer l'œuvre⁹⁴, ou encore s'éloignant du sculpteur lorsque sa considération commence à se dégrader auprès des cercles intellectuels parisiens⁹⁵.

- 23 Les visites d'atelier montrent que le sculpteur ouvre ses fréquentations à des étrangers, et particulièrement à ceux issus des pays britanniques et des espaces germaniques. Ceux-ci peuvent apporter beaucoup au sculpteur, notamment Nicolay qui aide par sa connaissance du latin à traduire Pline. La qualité des traductions est relevée par les critiques de la publication, qui notent : « [I]l s'est assuré le secours de leurs conseils, & les recherches de plusieurs Savants viennent à l'appui des siennes »⁹⁶. Bien qu'il fût à Saint-Pétersbourg depuis quatre ans lorsqu'il ouvre son atelier, Falconet se trouve face à une population qui, dans de nombreux cas, ne parle que le russe, une langue que le sculpteur ne maîtrise pas. Il avait reconnu lui-même dans une lettre à Diderot qu'il n'avait pas ressenti le besoin d'apprendre cette langue, ne côtoyant d'habitude pas les Russes à l'exception de la noblesse⁹⁷ – preuve, là encore, que les rencontres qui se font à l'atelier sont habituellement l'apanage d'une élite cultivée et polyglotte. Ainsi, lors de la visite de l'évêque de Tver, le 1^{er} juin 1770, il demanda en urgence l'assistance de son ami le pasteur King, qui, lui, comprenait le russe et parlait le latin pour traduire les paroles de Falconet lors de sa présentation. L'évêque et sa suite apprécièrent grandement l'œuvre, ce qui ravit Falconet⁹⁸. Bien loin d'être insignifiante, cette visite effectuée par l'un des membres du clergé russe témoigne d'un changement d'attitude amorcé par l'Église russe envers les sculptures, ainsi que vis-à-vis de la figure du monarque, parfois comparé à l'antéchrist les premières décennies du XVIII^e siècle.
- 24 La grande partie des sources employées pour cette partie ont été produites sur le vif, par le sculpteur et son entourage. Si ces deux semaines d'exposition furent une source d'angoisse pour le sculpteur, elles dénotent aussi du plaisir que le sculpteur a à présenter son œuvre, bien qu'il reste surpris par le silence du plus grand nombre. Dans les écrits qu'il publie plus de dix ans après cet événement, le sculpteur exprime un ressentiment beaucoup plus marqué et rédige des passages qu'il n'aurait certainement pas formulés de cette manière à l'attention de l'Impératrice. Le public singulièrement taciturne devient sous sa plume un « juge léger », « pas instruit & ne pens[ant] guère à l'être », et finalement « une populace ignorante »⁹⁹.

Conclusion

- 25 La forte fréquentation de l'atelier est-elle un indice du développement d'un goût pour l'art en Russie ? Pas vraiment, puisque la raison qui pousse des personnes à fréquenter l'atelier est rarement la sculpture en soi. Certes, le monument impressionne les visiteurs étrangers, Diderot reste profondément troublé de sa rencontre avec le cavalier :

Eh ! Mon ami, pourquoi m'invitez-vous à voir un ouvrage de sculpture ? Je ne suis qu'un littérateur, qu'un philosophe, et vous le savez bien. J'y descends seul. Je me donne tout le temps de voir, de sentir, de juger. Je reste trois heures à tourner autour du monument. Je me livre à la première impression ; [...] cela est grand, noble, important [...] j'admire l'union de la nature et de la poésie portée au sublime de l'idéal, la force et la grâce ; la sagesse et la vie, les détails de l'ensemble. Après m'être livré aux beautés, je cherche les défauts. Enfin je remonte. L'artiste attend mon jugement en tremblant¹⁰⁰.

- 26 Les visiteurs étrangers se rendent principalement à l'atelier dans le but de rencontrer l'artiste et son élève. En conséquence, cet endroit revêt les traits d'un salon mondain, où la conversation, l'esprit, et les débats animés deviennent des éléments fondamentaux. En somme, l'atelier de Falconet peut être envisagé comme une dualité, à la fois l'un des tout premiers espaces de création artistique et des lieux de sociabilité à Saint-Pétersbourg.
- 27 Pour les visiteurs russes, en particulier ceux ayant une éducation limitée, il semble que l'art de la sculpture ne revête pas une importance majeure. Il est rare de trouver parmi eux des commentaires ou des réflexions approfondies sur le travail de l'artiste, à la manière d'un connaisseur en art, ou même un intérêt marqué pour le processus de création artistique. Ce que le public russe vient chercher n'est pas tant la simple représentation en sculpture de Pierre le Grand, mais plutôt une expérience de rencontre avec l'empereur, une sorte de réincarnation au sein de l'atelier du sculpteur. Falconet exprime une idée assez similaire dans ses *Réflexions sur la sculpture*, où il définit que « la Sculpture, ainsi que l'Histoire, est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs faiblesses. [...] les traits précieux qui nous restent de ces hommes rares, qui auraient dû vivre autant que leurs statues, raniment en nous ce sentiment d'une noble émulation qui porte l'âme aux vertus qui les ont préservés de l'oubli. »¹⁰¹ Les visiteurs russes, tout comme les étrangers, apportent leurs propres traditions, et cela se manifeste dans leurs approches de l'œuvre d'art et du lieu où elle est créée.

NOTES

1. Pascal Griener, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective*, n° 1, 2014, p. 18.
2. Cécilie Champy-Vinas, « Ordinairement dans son atelier... » L'atelier du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). Du lieu de travail au lieu de sociabilité », *Dix-huitième siècle*, n° 50, 2018, p. 178.
3. Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, n° 1, 2014, p. 31.
4. L'expression « gigantesque entreprise » est ici reprise de Louis Réau, *Etienne-Maurice Falconet*, Paris, Impr. G. Kadar, 2022, t. 2, p. 329. Pour les publications produites avant l'achèvement de la statue, il y a notamment Marin Carburri de Ceffalonie, *Monument élevé à la gloire de Pierre-le-Grand [...]*, Paris, Nyon, 1777.

5. КАГАНОВИЧ АВРААМ ЛЬВОВИЧ [Kaganovic, Avraam Lvovic], *МЕДНЫЙ ВСАДНИК. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МОНУМЕНТА [Le cavalier de bronze. Histoire de la création du monument]*, Léningrad, ИСКУССТВО, 1982.
6. La correspondance débute peu de temps avant le départ de l'artiste pour la Russie et finit en 1773, après la querelle des deux amis. Voir entre autres : Anne Betty Weinshenker, *Falconet : His writings and his friend Diderot*, Genève, Librairie Droz, 1966 ; Sophie Schvalberg, « Paroles d'artistes et discours savants : trois procès en légitimité aux 18^e et 19^e siècles », *Marges*, n° 13, 2011, p. 10-22 ; Zsófia Szür, « Réflexion sur l'art de la sculpture au XVIII^e siècle : Diderot et Falconet », *Quand l'artiste se fait critique d'art*, dir. Ophélie Naessens, 2015, p. 19-30.
7. Il faut toutefois noter que depuis une vingtaine d'années et les travaux de Marie-Louise Becker, plusieurs études concernant Marie-Anne Collot tentent de redéfinir la carrière de l'artiste en la sortant de l'aura intimidante de son professeur et potentiel amant pour se concentrer sur la qualité de la production de la portraitiste. Marie-Louise Becker, « Marie Collot à Pétersbourg (1766-1778) », in *La Culture française et les archives russes. Une image de l'Europe au XVIII^e siècle*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII^e siècle, 2004, p. 133-172. Voir également le chapitre que lui consacre Rosalind P. Blakesley, dans son ouvrage sur les femmes artistes sous le règne de Catherine II. Rosalind P. Blakesley, *Women Artists in the Reign of Catherine the Great*, Londres, Lund Humphries Publishers, 2023, p. 60-73.
8. Alexandre M. Schenker, *The Bronze Horseman : Falconet's Monument to Peter the Great*, New Haven, Yale University Press, 2003.
9. C'est le cas de Gustave III qui voyage à Saint-Pétersbourg sous le nom de Comte de Gotland. Il visite l'atelier le 23 juin 1777 puis convit Falconet et Collot à venir dîner à l'ambassade. Viacheslav Fedorov, Bengt Jangfeldt, Magnus Olausson, « The Count of Gotland visits St Petersburg », in *Catherine the Great & Gustav III*, Stockholm, Nationalmuseum, 1999, p. 157-158.
10. Voir principalement : Etienne-Maurice Falconet, *Œuvres d'Étienne Falconet, statuaire ; contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts*, Lausanne, Société Typographique, 6 vol., 1781. Pour les lettres publiées de Falconet, voir : Louis Réau, *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, Paris, E. Champion, 1921 ; Georges Roth, *Correspondance de Denis Diderot*, Paris, Éditions de Minuit, 16 t., 1955-1970.
11. Marie Daniel Bourrée Corderon, *Un diplomate français à la cour de Catherine II, 1775-1780. Journal intime du chevalier de Corberon, chargé d'affaires de France en Russie*, Paris, Plon, 2 t., 1901.
12. Nathaniel William Wraxall, *Voyage au nord de l'Europe, particulièrement à Copenhague, Stockholm, et Pétersbourg. Contenu dans une suite de lettres*, Rotterdam, J. Bronkhorst, 1777.
13. ЯКОБ ШТЕЛИН [Stählin], *ЗАПИСКИ ЯКОБА ШТЕЛИНА ОБ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВАХ В РОССИИ [Notes de Jacob Stählin, sur les beaux-arts en Russie]*, édité par КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ МАЛИНОВСКИЙ [Konstantin Vladimirovič Malinovskij], Moscou, ИСКУССТВО, 2 t, 1990.
14. Bibliothèque nationale de Russie, Saint-Pétersbourg, fonds 871, n° 709, Sept billets d'Étienne Falconet.
15. Louis Henri de Nicolay, *L.H. Nicolay (1737-1820) and his contemporaries*, éd. Edmund Heier, La Haye, M. Nijhoff, 1965.
16. ИВАН ГРИГОРЬЕВИЧ БАКМЕЙСТЕР [Johann Vollrath Bacmeister], *ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗВЕСТИЕ О ИЗВЯННОМ КОННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО [Un compte rendu historique d'une représentation équestre sculptée de Pierre le Grand]*, Saint-Pétersbourg, ИМП. АКАДЕМИИ НАУК, 1786.
17. Marin Carhuri de Ceffalonie, *op. cit.*, 1778.
18. L'atelier est détruit dans l'année qui suit le départ de l'artiste. Falconet, *op. cit.*, t. 6, p. 299.
19. L'hôtel se situait à l'actuel 8 rue Malaya Morskaya, Stählin, *op. cit.*, t. 1, p. 188.
20. *Ibid.*
21. Alexandre M. Schenker, *op. cit.*, p. 212.
22. Sa première visite est le 12 avril 1768 à son retour de Moscou, un an et demi après l'arrivée du sculpteur en Russie.

23. Lettre de Catherine II à Falconet, 29 avril 1770, Réau, *op. cit.*, p. 123.
24. « L'Impératrice vint un matin le surprendre, le trouva en redingote d'une étoffe grossière, en bonnet de laine ; », Etienne-Maurice Falconet, *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, éd. Pierre-Charles Levesque, Paris, Dentu, 1808, t. 1, p. 17.
25. Lettre de Falconet à Catherine II, 16 mars 1767, Réau, *op. cit.*, p. 9.
26. Magnus Olausson, "In the artist's studio : Auguste-Xavier Leprince and the studio interior as an artistic strategy", *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 26 :1, n° 2019, 2020, p. 53 ; Cécilie Champy-Vinas, *op. cit.*, p. 177.
27. Cécilie Champy-Vinas, *op. cit.*, p. 177-178.
28. Bacmeister parle d'un « atelier spacieux près de son domicile » : Bacmeister, *op. cit.*, p. 37.
29. Carhuri, *op. cit.*, p. 10.
30. Nicolay, *op. cit.*, p. 143.
31. « J'ai entièrement rebouchée & finie seul [le modèle] en dix-huit mois, malgré les jours d'hiver qui n'ont pas quatre heures de travail », Falconet, *op. cit.*, t. 1, p. 177-178.
32. Lettre de Catherine II à Falconet, 29 avril 1770, Réau, *op. cit.*, p. 123.
33. Lorsque l'artiste ouvrit son atelier au public de Saint-Pétersbourg, il choisit d'ailleurs les dates du 19 mai au 2 juin, moment de l'année où les jours sont particulièrement longs. *САНКТПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЕДОМОСТИ [Sankt-Peterburgskie Vedomosti]*, n° 41, 21 mai 1770.
34. Catherine II à Falconet, 14 février 1769, Réau, *op. cit.*, p. 71.
35. Falconet à Diderot, 26 février 1767, Roth, *op. cit.*, p. 33.
36. Catherine à Falconet, 31 octobre 1772, Réau, *op. cit.*, p. 188.
37. Le Grand Tour est un voyage à travers l'Europe en direction de l'Italie, d'abord effectué par les aristocrates anglais, cette pratique s'étend progressivement à toute l'élite européenne au XVIII^e siècle. Grégoire Besson, « Voyager en Europe au siècle des Lumières », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 13/06/22, consulté le 04/12/2023. Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/21864>
38. Notamment : Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin & Gattey, 1787.
39. Diderot à Falconet, 15 mai 1767 ; Denis Diderot, *Œuvres*, t. 5, *Correspondance*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1997. p. 730.
40. Diderot à Falconet, 15 mai 1767 ; Denis Diderot, *op. cit.*, p. 730.
41. La ville arrive, sous le règne de Catherine II, au rang de centres intellectuels européens, avec comme point de paroxysme l'année 1773, où elle accueille Melchior Grimm, rédacteur en chef de la *Correspondance littéraire*, et le Diderot qui vient de finir la publication de l'*Encyclopédie*.
42. РИММА МИХАЙЛОВНА БАЙБУРОВА [Rimma Mihajlovna Bajburova], « БЕЗ ДОБРЫХ ДЕЛ БЛАЖЕНСТВА НЕТ ... » : ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В XVIII ВЕКЕ [« Sans bonnes œuvres, il n'y a pas de félicité. » : les activités éducatives de l'Académie des Arts au XVIII^e siècle], Moscou, БУКСМАРТ, 2021, p. 25.
43. РИММА МИХАЙЛОВНА БАЙБУРОВА [Rimma Mihajlovna Bajburova], « ПЕРВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ В РОССИИ [Les premières exposition' d'art en Russie] », *ИСКУССТВО И ЭКСПОЗИЦИЯ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ [Art et exposition. Expérience historique et tendances récentes]*, Moscou, Diesgn review, vol. 1, 2018, p. 6.
44. Stählin, *op. cit.*, p. 151.
45. Bien qu'il ait sollicité les conseils des membres et qu'il fut élu membre honoraire, il n'est pas connu de rencontres importantes entre l'artiste et l'Académie. Il ne semble pas se rendre à l'Académie et les membres restent silencieux aux sollicitations du sculpteur.
46. Lors du vote elle obtient 13 voix sur 14, avec un indécis, alors que Falconet est nommé avec 11 voix pour et 3 contres. Archives historiques russes d'État (RGIA), Saint-Pétersbourg, Fonds 789, op. 1, dos. 297, fol. 19.

47. Il faut noter que si Marie-Anne Collot a également le niveau d'être nommée membre de l'Académie royale de Paris à l'unanimité des voix selon Grimm, c'est sans doute son maître Falconet qui s'oppose à sa nomination. Rosalind P. Blakesley, *op. cit.*, 2023, p. 62.
48. Catherine II à Madame Geoffrin, 21 octobre 1766 ; Réau, *op. cit.*, p. 1.
49. Le 15 juillet 1774 : « Je fus introduit il y a quelques jours chez le fameux sculpteur », Wraxall, *op. cit.*, p. 144.
50. Lettre de Diderot à Falconet, 12 novembre 1766 ; Diderot, *op. cit.*, p. 706.
51. « Celui qui vous remettra cette lettre est un homme bien [...]. Il est auteur de différents ouvrages qui font honneur à son cœur. », Diderot à Falconet, 17 avril 1772, Diderot, *op. cit.*, p. 1107.
52. « [...] je vous prie de recevoir M. Lévesques. Premièrement, parce qu'il vous entretiendra d'un homme qui vous chérit et que vous chérissez, et que vous chérissez beaucoup, si vous n'êtes pas des ingrats ; cet homme-là, c'est moi. » « Tenez, monsieur Lévesque, portez ce feuillet à mes amis [...]. » Diderot à Falconet, 30 mai 1773 ; Diderot, *op. cit.*, p. 1177-1779.
53. Voir les notes qu'il laisse dans son introduction. Lévesque, *op. cit.*, t. 1, p. 18.
54. Falconet à Diderot, Juillet-Aout 1768 ; Roth, *op. cit.*, t. 8, p. 80.
55. Diderot à Falconet, 12 novembre 1766 ; Diderot, *op. cit.*, p. 706.
56. Si Nicolay rencontre Falconet grâce à La Fermière, il avait déjà été évoqué par Diderot dans sa correspondance avec le sculpteur. Voir : Diderot à Falconet 15 août 1767 ; Diderot, *op. cit.*, p. 749.
57. Nicolay, *op. cit.*, p. 142.
58. Diderot à Falconet, 15 août 1767 ; Diderot, *op. cit.*, p. 749.
59. Falconet, *op. cit.*, t. 6, p. 202.
60. Nicolay, *op. cit.*, p. 147-148.
61. C'est seulement à Paris, en 1782, que les deux hommes se parlèrent de nouveau, soit presque dix ans après cet événement. Nicolay, *op. cit.*, p. 148.
62. Diderot, « Salon 1765 », *Œuvres complètes de Diderot*, éd. Jules Assézat, Nendeln (Liechtenstein), Kraus reprint, 1966, t. 10, p. 426.
63. Nicolay, *op. cit.*, p. 147.
64. À propos de Gillet, Diderot écrit au ministre Betskoï : « Il est naturel qu'il regarde l'artiste avec un œil jaloux, et l'ouvrage d'un œil critique ; qu'il examine, qu'il censure, qu'il inquiète, et qu'il suscite des difficultés et des désagréments. » Diderot à Betskoï, août 1766, Diderot, *op. cit.*, p. 690 ; Diderot à Falconet, 12 novembre 1766, Diderot, *op. cit.* p. 707.
65. Il y a également « Projet d'une statue équestre », « entretien d'un voyageur avec un Statuaire », et le second, « Lettre de M. Berenger à M. Dentan (20 septembre 1780) », « Petit déferent » où l'artiste règle ses comptes concernant la statue de Pierre le Grand.
66. Falconet, *op. cit.*, t. 1, p. 145-156.
67. Diderot à Falconet, 2 mai 1773 ; Diderot, *op. cit.*, p. 1154.
68. Corberon rencontre Falconet en janvier de l'année 1776, mais il en avait déjà entendu parler lorsqu'il se trouvait à Moscou chez le comte de Lascy, en septembre 1775. Le sujet évoqué concernait alors la fonte de la statue ratée par le sculpteur le mois précédent. Corberon vol. 1, p. 87.
69. Corberon, *op. cit.*, vol. 1, p. 151-152.
70. Diderot à Falconet, 2 mai 1773 ; Diderot, *op. cit.*, p. 1153-1179.
71. Corberon, *op. cit.*, vol. 1 p. 157.
72. Falconet possède notamment une copie gravée de tableau *Ugolin et ses enfants dans le cachot* de Joshua Reynolds. Wraxall, *op. cit.*, p. 145-146.
73. *Ibid.*, p. 146.
74. Alexander M. Schenker, p. 102.
75. Diderot à Sophie Volland 19 ou 20 septembre 1767 ; Diderot, *op. cit.*, p. 766.
76. Falconet à Catherine II, 11 juin 1773 ; Réau, *op. cit.*, p. 204.

77. Catherine II à Falconet, 13 juin 1773 ; *Ibid.*, p. 205.
78. Lettre envoyée au président de l'Académie des beaux-arts Ivan Betskoi. RGIA, fonds 789, n° 1, n° 297, f. 9.
79. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, n° 41, 21 mai 1770.
80. Falconet à Catherine II, 28 mai 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 125.
81. Nicolay, *op. cit.*, p. 149.
82. Guilhem Scherf, « Louis XV et la sculpture », in *Louis XV : passions d'un roi, 1710-1774*, Paris, In Fini, 2022, p. 430-431.
83. Falconet à Diderot, octobre 1766 ; Roth, *op. cit.*, t. 6, p. 340.
84. Il est informé de cette affaire par Dimitri Golitsyne. Falconet à Catherine II, 28 mai 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 126.
85. Catherine II à Falconet, 1^{er} juin 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 127.
86. Falconet à Diderot, février 1767 ; Roth, *op. cit.*, t. 7, p. 34.
87. Rosalind P Blakesley, « Performing Russian Success ? The 1770 Exhibition at the Imperial Academy of Arts » in J. Buckler, J. A. Cassiday and B. Wolfson (eds), *Russian Performances : Word, Action, Object*, Madison, University of Wisconsin Press, 2018, p. 64-73.
88. Nicolay, *op. cit.*, p. 149.
89. *Ibid.*
90. *Ibid.*
91. Falconet à Catherine II, le 1^{er} juin 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 130.
92. Falconet à Catherine II, 1^{er} juin 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 129.
93. Catherine II à Falconet, 2 juin 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 131.
94. Elle essaie notamment de faire interdire la publication d'une lettre du fondeur Pomel qui accuse le sculpteur de diffamation après avoir rejeté toute la responsabilité de l'échec de la première fonte. Corberon, *op. cit.*, t. 1, p. 190.
95. L'impératrice n'écrit presque plus au sculpteur après l'année 1773, lorsque Falconet et Diderot s'éloignent.
96. *Gazette universelle de littérature, aux Deux-Ponts*, 1772, t. 3, n° 82, p. 653.
97. Falconet à Diderot, 26 février 1767 ; Roth, *op. cit.*, t. 7, p. 34.
98. Falconet à Catherine II, 1 juin 1770 ; Réau, *op. cit.*, p. 129-130.
99. Falconet, *op. cit.*, t. 6, p. 206 et p. 238.
100. Diderot Fragment d'une lettre non datée, Roth *op. cit.*, t. 13, p. 69-70.
101. Étienne-Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture : lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Prault, 1761, p. 7.

RÉSUMÉS

L'atelier du sculpteur Étienne-Maurice Falconet à Saint-Pétersbourg est connu pour avoir été le lieu de création de la célèbre Statue équestre de Pierre le Grand, commandée par Catherine II. Réaliser une étude en passant par le lieu, comme lieu de rencontre, apporte, dans le cas de l'atelier, un nouveau regard sur un sujet qui reste encore à exploiter. Cela permet, entre autres, d'enrichir notre compréhension de la sociabilité d'un sculpteur parisien à Saint-Pétersbourg, ainsi que d'examiner l'émergence de l'intérêt des Russes pour l'art de la sculpture.

The studio of the sculptor Etienne-Maurice Falconet in St. Petersburg is known as the place where the famous Equestrian Statue of Peter the Great, commissioned by Catherine II, was created. Conducting a research study through the place, as a meeting place, brings, in the case of the studio, a new perspective on a subject that has yet to be exploited. Among other things, it allows us to learn more about the sociability of a Parisian sculptor in St. Petersburg, or about the birth of Russian curiosity for the art of sculpture.

INDEX

Mots-clés : atelier, sculpture, Saint-Pétersbourg, rencontres, sociabilité

Keywords : studio, sculpture, Saint-Petersburg, meetings, sociability

AUTEUR

HUGO TARDY

Hugo Tardy est doctorant en histoire de l'art moderne à l'Université Toulouse II Jean Jaurès. Il réalise une thèse intitulée « La sculpture à Saint-Pétersbourg au siècle des Lumières : acteurs, usages et lieux ». Ses recherches s'articulent autour de trois axes : la profession de sculpteur en Russie ; le collectionnisme impérial et privé ; la spatialité et la sémiotique des œuvres sculptées dans la ville. Il s'intéresse également à la circulation des œuvres d'art, des personnes et des idées à l'époque des Lumières à partir d'archives conservées à Paris, Saint-Pétersbourg et Moscou. Il co-dirige depuis 2020 les journées d'étude sur la circulation des savoirs autour de la mer Baltique.