Illusion de surface : percevoir la « peau » d'une sculpture

The Deceptive Surface: Perception and Sculpture's "Skin"

Christina Ferando

Traducteur : Laurent Vannini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3902>

DOI : [10.4000/imagesrevues.3902](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3902)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Christina Ferando, « Illusion de surface : percevoir la « peau » d'une sculpture », *Images Re-vues* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 15 janvier 2017, consulté le 05 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3902> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3902>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Illusion de surface : percevoir la « peau » d'une sculpture

The Deceptive Surface: Perception and Sculpture's "Skin"

Christina Ferando

Traduction : Laurent Vannini

Cet article a été présenté à l'Institut des Beaux-Arts de L'Université de New York, dans le cadre du symposium « Surfaces : Fifteenth – Nineteenth Centuries » qui a eu lieu le 27 mars 2015. Je tiens à remercier Noémie Étienne, organisatrice du symposium, pour m'avoir invitée à participer et à réfléchir à la question de la surface sculpturale, et Laurent Vannini pour la traduction en français du travail issu de cette réflexion.

- 1 La sculpture – un art de poids et de masse, de volume et de densité. Il se différencie de l'art de la peinture par sa solidité même, et ce fut l'une des raisons pour lesquelles les artistes de la Renaissance considérèrent la peinture comme une forme artistique supérieure. Léonard de Vinci fut le premier à formuler l'idée, qui relève quasiment du truisme aujourd'hui, d'une rivalité entre les deux arts, le *paragone*. La peinture était considérée comme un art intellectuel, tandis que la sculpture était essentiellement mécanique. Sculpter exigeait un dur labeur qui engendrait sueur et fatigue, et le sculpteur était condamné à demeurer éternellement sale, couvert d'éclats et de poussière. Pire, son art n'était « pas une science », car « un tel artiste prête uniquement attention aux dimensions des membres et à la nature des gestes et des poses, en conséquence de quoi la sculpture se contente d'offrir au regard la réalité telle qu'elle est. » Peindre, au contraire, relevait des arts de l'illusion, puisque « par le pouvoir de la science, [la peinture] fait apparaître sur une surface plate les paysages aux horizons lointains les plus grandioses¹ ». En d'autres termes, la sculpture était critiquée parce qu'elle semblait être la chose même, et parce qu'elle était une technique que l'on pouvait interpréter non seulement avec la vue, mais avec le toucher.
- 2 Cependant, tant pour la peinture que pour la sculpture, c'est à la surface des plus belles œuvres que se trouve l'illusion. La force de la peinture réside dans sa capacité à créer un espace fictionnel en trois dimensions sur un plan à deux dimensions. À l'opposé, la

réussite de l'illusion en sculpture – en particulier de la sculpture des débuts de l'ère moderne – dépend de l'impression de plasticité, de métamorphose du marbre en de la chair souple. Cet effet résultait du maniement méticuleux de la surface de la pierre par le sculpteur, de son savoir-faire avec les outils de son métier, illustré magnifiquement par Gian Lorenzo Bernini et la cuisse plissée de sa sculpture de Proserpine.

Fig. 1

Gian-Lorenzo Bernini, *L'Enlèvement de Perséphone* (détail), 1621-22. Marbre. Hauteur 2.25 m. Galleria Borghese, Rome, Italie

Photographie issue de la collection du centre de ressources visuelles de l'université Columbia, reproduite ici avec leur aimable autorisation

- 3 Une surface de marbre qui semble produire de la chair, invitant en retour le spectateur à tendre la main et à sentir la pierre sous ses doigts – ce sceau du chef d'œuvre eut longue vie au dix-neuvième siècle, et d'entre les sculpteurs des générations qui succédèrent à Bernini, Antonio Canova fut celui que l'on loua pour la facture raffinée de son travail, ce que l'on nommait alors « *ultima mano* », soit la « dernière main » qu'il donnait au marbre. Cependant, outre son habileté à manier le burin, Canova fut également célébré pour ses procédés de finition². Ceux-ci incluaient l'application de cire et d'eau de polissage, des procédés qui lissaient et teintaient la surface du marbre.
- 4 Canova et ses admirateurs attribuaient à ces traitements la propriété de donner un caractère translucide et un « velouté nouveau³ » aux œuvres du sculpteur. Néanmoins, tous ne partageaient pas cet avis. Certains des détracteurs de Canova les estimaient superflus, ou pire encore, frauduleux. Dans le présent article, j'analyserai cet embarras éprouvé à l'égard des « vertus de la surface⁴ » des sculptures de Canova. Une partie du public déplorait ces procédés parce qu'elle les trouvait trompeurs. En premier lieu, les procédés à l'encaustique adoucissaient la surface du marbre, donnant aux créations modernes l'apparence d'antiquités. Ensuite, « l'effet de réel » généré par la couleur remettait en cause la sculpture dans son statut d'art majeur⁵. Enfin, l'hyper-réalisme laissait également à penser que la surface de la sculpture n'était rien d'autre que cela –

c'est-à-dire uniquement une surface, une carapace qui contenait la réalité désordonnée du corps.

Fig. 2

Antonio Canova, *Vénus et Adonis*, ca 1795. Marbre. 185 x 80 x 86 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Suisse

Image du domaine public

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_canova,_venere_e_adone,_1795_01.JPG

Dernière visite le 29 août 2016

Fig. 3

Antonio Canova, *Creugante d'Epidamnos*, 1795-1806. Marbre. Hauteur ca 2.25 m. Museo Pio Clementino, Musée du Vatican, État du Vatican

Image du domaine public

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creugas_Pio-Clementino_Inv968.jpg

Dernière visite le 29 août 2016

- 5 Canova enduisit d'encaustique un nombre d'œuvres important. Une légère teinte jaune fut donnée, par exemple, à la *Vénus de Vénus et Adonis*, finalisée en 1795 (fig. 2), et en 1799 le Général Baron Thiébault s'étonnait du fait que la chair de « toutes » les sculptures de Canova fût teinte afin de la distinguer des étoffes⁶. Quelques années plus tard, au Vatican, Joseph Forsyth admirait le pugiliste *Creugas*, qu'il loua pour son « éclat cireux qui éblouit le regard, et donne une telle semblance aux ultimes finitions, que vous pouvez imaginer la texture même de la peau dans le marbre⁷ » (fig. 3). Outre le jaunissement de la chair de ses sculptures, Canova teintait parfois de rouge les joues et les lèvres de ses statues de femmes. Ce fut le cas pour les quatre versions de son *Hébé*, ainsi que la première version de la *Madeleine Pénitente*, actuellement au *Museo di Sant'Agostino* de Gênes⁸. (fig. 4 et 5) Les conservateurs laissent entendre que *Les Trois Grâces* du *Victoria and Albert Museum* et *Une Tête Idéale* conservée à l'*Ashmolean Museum* ont pu également bénéficier du même procédé⁹. Néanmoins, il est possible que la liste soit plus longue puisque les œuvres de Canova ne portent plus de trace visible de couleur¹⁰.

Fig. 4

Antonio Canova, *Hèbé*, ca 1800-1805. Marbre. Hauteur 161 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie

Image du domaine public. Avec l'aimable autorisation du musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie

<https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.+Sculpture/49006>

Dernière visite le 29 août 2016

Fig. 5

Antonio Canova, *La Madeleine Pénitente*, 1796. Marbre et bronze. Hauteur 94 cm. Museo Sant'Agostino, Gênes, Italie

Image du domaine public

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canova,_maddalena_penitente,_02.JPG

Dernière visite le 29 août 2016

- 6 Canova n'était toutefois pas le seul à utiliser des lavis transparents. Au dix-septième siècle, la chair de l'*Apollon et Daphné* du Bernin fut enduite d'une patine cireuse, et l'effet saisissant de la main de Pluton sur la cuisse de Proserpine fut également renforcé par l'application d'une teinte sur le corps de la déesse, qui accentuait le contraste entre la poigne violente du maître des Enfers et la chair souple de la fille de Cérès¹¹. Au dix-huitième siècle, la pratique était encore plus répandue, et des sculpteurs tels que Vincenzo Pacetti, Bartolomeo Cavaceppi, Thomas Banks, Joseph Nollekens, et même Giovanni Battista Piranesi, ont tous vivifié la surface du marbre à l'aide de patines à base de cire, de thé, de tabac, de suie, de terre et de poussière de pierre¹².
- 7 Pour certains artistes, à l'instar du Bernin, l'application d'une patine avait pour but de mettre en valeur le caractère réaliste des statues ; pour d'autres, de telles techniques avaient pour objet de rapprocher leurs œuvres de celles de l'antiquité. Au dix-huitième siècle en particulier, d'anciennes sculptures étaient régulièrement découvertes lors d'excavations à Rome, ou dans la campagne alentour, ainsi qu'à Naples, Pompéi, et Herculaneum. De nombreuses pièces n'étaient que de simples fragments et nécessitaient d'importants travaux de restauration ; les traitements de surface étaient utilisés sur les ajouts modernes afin d'imiter le teint velouté du marbre ancien. Des marchands sans scrupule faisaient parfois passer des œuvres entièrement modernes pour des antiquités¹³.
- 8 Nous n'ignorons pas qu'existe dans l'histoire de la sculpture une vieille tradition selon laquelle le talent d'un sculpteur moderne est avéré lorsqu'on assimile l'une de ses

œuvres à une pièce antique. Dans un grand nombre de cas, ce n'est pas simplement le style de sculpture qui témoigne de l'antiquité de l'œuvre, mais sa surface également. On sait de Michel-Ange, par exemple, qu'il réalisa un Cupidon endormi, aujourd'hui perdu, qui fut attribué à Praxitèle. Bien que le Cupidon de Michel-Ange fût accompli dans un style classiciste, la biographie de l'artiste rédigée par Ascanio Condivi au milieu du seizième siècle soulignait que Michel-Ange avait également appliqué un traitement à la statue, corrodant sa surface afin qu'elle parût avoir été enfouie sous terre depuis fort longtemps¹⁴. Près de trois cents ans plus tard, les spectateurs des œuvres de Canova interprétaient de la même manière la dimension trompeuse de sa surface sculpturale ; le Baron d'Uklanski, par exemple, avança l'idée que « la teinte jaune [des sculptures de Canova] leur donnait une couleur similaire à celle du Marbre de Paros, et l'apparence d'objets antiques¹⁵ ». Souvent, l'excitation liée à la découverte contribuait à exagérer la prétendue antiquité de la surface patinée. Si les œuvres de Canova étaient réellement déterrées, par exemple, leur qualité ne saurait être contestée. Le sculpteur anglais Sir Francis Leggatt Chantrey affirmait que si le *Creugas* de Canova était enterré et exhumé, « il produirait une vive émotion¹⁶ ».

- 9 August von Kotzebue faisait preuve de plus d'ingéniosité encore. Il souhaitait que l'artiste enfouît sous terre une œuvre qui pourrait ensuite être « découverte par hasard ». À n'en pas douter, Phidias en serait désigné comme l'auteur, écrivait-il et cela mettrait fin à toutes les critiques à l'égard du talent de Canova¹⁷.

Fig. 6

Antonio Canova, *Thésée vainqueur du Minotaure*, 1782. Marbre. 145.4 x 158.7 x 91.4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, acquis avec l'aide financière de l'Art Fund

PHOTO © VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

- 10 Bien que Canova n'eût enterré aucune de ses œuvres pour les vieillir, il agit de connivence avec des mécènes afin que certaines d'entre elles fussent présentées comme antiquités. En 1782, après que *Thésée vainqueur du Minotaure* fut finalisée, et avant que l'œuvre ne fût présentée au public, l'ambassadeur vénitien Girolamo Zulian convia à une réception des artistes, des hommes de lettres et d'autres encore pour théâtraliser son dévoilement. (fig. 6) Une maquette de la tête de *Thésée*, réalisée par Canova, fut exposée au regard des convives, qui tous :

s'accordaient à dire que le moulage devait avoir été emprunté à une sculpture Grecque, d'une indiscutable valeur ; mais ils étaient partagés quant à ce qu'elle représentait, et l'endroit où l'original pouvait être trouvé. Certains affirmaient qu'ils l'avaient vu dans telle collection ; d'autres attestaient qu'il s'agissait d'une autre galerie d'art ; quelques-uns soutenaient que tel personnage de l'antiquité était représenté ; quelques autres proclamaient qu'il n'en était rien ; en somme, la reconnaissance de la beauté de l'œuvre était le seul sentiment partagé par tous qui n'était point contesté. « *Ebbene* », déclara l'ambassadeur, qui, sentant que tous étaient profondément intrigués, saisit le moment opportun, « *andiamo a vederne l'originale* », – « Bien, il est temps d'aller voir l'original¹⁸. »

- 11 Naturellement, les invités furent stupéfaits à l'idée que la sculpture « ancienne » qu'ils avaient admirée était en la possession de leur hôte et, de surcroît, qu'il s'agissait d'une œuvre moderne de Canova.

Fig. 7

Antonio Canova, *Vénus au miroir*, ca 1780-1796. Peinture à l'huile. 134 x 177 cm. Casa del Canova, Possagno, Italie

Image tirée d'*Antonio Canova : Arte e Memoria a Possagno*. Ponzano, Treviso, Vianello, 2004. p. 53-54

- 12 Bien que *Thésée vainqueur du Minotaure* fût la seule sculpture que Canova présenta délibérément comme une antiquité, il s'était également essayé à la peinture et à sa

surface trompeuse¹⁹ durant les premières années de sa pratique artistique. Au début des années 1780, tandis qu'il travaillait sur le *Monument du pape Clément XIV*, Canova termina la peinture d'une Vénus, un nu allongé au miroir, qu'il entreposa ensuite dans un recoin obscur de son atelier (fig. 7). Au fil du temps, une « patine » de poussière et de terre s'était amoncelée à la surface du tableau, lui donnant l'apparence d'une création beaucoup plus ancienne²⁰. Une fois la toile redécouverte – et retravaillée – par ses soins, l'attention particulière qu'il accorda à sa finition accentua plus profondément encore le caractère supposément antique de la peinture, car « dans les ornements et accessoires, [...] d'infimes fissures et autres effets du temps furent talentueusement reproduits²¹ ». Lorsque Canova montra enfin la peinture à son mécène Don Abbondio Rezzonico, un membre du sénat romain et neveu de Clément XIII, ainsi qu'au peintre Stefano Tofanelli, tous deux pensèrent qu'il s'agissait d'une œuvre de la Renaissance²².

- 13 Fort de cette réussite dès la première tentative, Canova s'essaya de nouveau à la peinture, et cette fois il entreprit délibérément de duper son public. Ayant eu vent d'un autoportrait perdu de Giorgione, Canova décida de recréer l'œuvre. Il acquit un tableau du quinzième siècle auprès d'un antiquaire, une « mauvaise copie de la Sainte Famille », et se servit de gravures et des descriptions comme guides. Canova imita minutieusement le style de Giorgione, « parachevant le tableau de telle manière qu'il semblait être une toile ancienne²³ ». Ses biographes relatent des histoires similaires ayant trait à trois différentes peintures au moins que le public prenait pour des œuvres de la Renaissance Vénitienne²⁴. Ces anecdotes sont à leur tour confirmées par des correspondances privées, parmi lesquelles un échange de lettres datant de 1796 entre Canova et son ami, l'architecte vénitien Gian Antonio Selva²⁵.
- 14 Dans chacun des cas décrits ci-dessus, les spectateurs furent trompés par l'élément qui obséderait tant Canova tout au long de sa carrière – c'est-à-dire, la surface ou la finition de l'œuvre. L'illusion advient à la surface de l'œuvre ; après tout, ce furent les « finitions » qui donnèrent au faux Giorgione de Canova son apparence ancienne. Bien que les ruses de Canova fussent en premier lieu conçues pour piéger le monde des connaisseurs, la dimension trompeuse de la surface d'une œuvre artistique devenait de plus en plus problématique pour le marché de l'art bouillonnant de l'Italie du dix-huitième siècle, en raison particulièrement de la forte demande concernant les sculptures anciennes. Les Grands Touristes et les musées nouvellement fondés étant à la recherche de statues classiques pour leurs collections, la demande dépassait largement l'offre et la fréquence des faux devenait un problème économique réel. Lors de son voyage à Rome en 1787 Peter Beckford exposa clairement les répercussions financières d'une telle fraude, mettant en garde les futurs visiteurs de la ville contre les copies de tableaux, des antiquités « créées pour eux seuls, » et les fausses perles et médailles²⁶. Les faux qui étaient placés dans les nouveaux musées étaient cependant bien plus problématiques. Des œuvres d'origine douteuse, ou des fragments qui étaient « restaurés » afin de recomposer des objets complets, se frayaient un chemin dans ces établissements, censés être les bastions des plus grandes œuvres d'art de l'ancien monde. Bien qu'il soit avéré que seuls les objets restaurés et complets faisaient l'objet d'acquisitions par les musées au dix-huitième siècle, il est également vrai que les restaurateurs et les marchands falsifiaient le caractère ancien de certaines sculptures afin de les vendre. Giandomenico Spinola a récemment mis en évidence plusieurs œuvres modernes qui furent délibérément vendues au Vatican comme des antiquités, dont un buste de Sabine, et un *Herakles Bibax*, achetés respectivement aux alentours de

1775 et 1803²⁷. Dès le milieu du dix-neuvième siècle, les visiteurs étaient devenus conscients que certaines œuvres étaient en réalité des contrefaçons. Le musée du Capitole, par exemple, fut la cible du regard critique de John Broughton, qui déclara à regret : « Les antiquités du palais des Conservateurs, pour peu qu'elles fussent toutes authentiques, seraient les vestiges romains les plus passionnants. » Au moins, se résignait-il à admettre, les œuvres modernes ne sont pas l'objet « d'une telle incertitude²⁸ ».

- 15 Bien que la surface sculpturale pût tromper les spectateurs en créant une aura d'antiquité, elle pouvait également suggérer le contraire – c'est-à-dire, attirer l'attention sur le caractère moderne de l'œuvre. Nous nous limiterons ici à deux exemples. *Hébé* et *La Madeleine Pénitente* furent toutes deux exposées au Salon de Paris de 1808, en compagnie de deux autres œuvres de Canova, *Madame Mère* et *Amour et Psyché debout*. Comme mentionné plus haut, la peau des deux statues était teintée de jaune, et toutes deux avaient les lèvres et les joues rouges. De surcroît, toutes deux étaient pourvues d'accessoires de bronze : *Hébé*, par exemple, portait un serre-tête doré et tenait entre ses mains une coupe et un vase en or, tandis que la *Madeleine Pénitente* méditait, penchée sur une croix en bronze. Les deux sculptures provoquèrent la colère des critiques. L'utilisation que Canova faisait du bronze s'attira particulièrement les foudres – Victorin Fabre, par exemple, qui écrivait pour le *Mercure de France*, jugea que la croix de Madeleine formait « une disparate choquante » avec le reste de la sculpture²⁹. Cependant, la manière dont les artistes de l'antiquité utilisaient la polychromie faisait l'objet d'une nouvelle interprétation qui justifiait, ne serait-ce que partiellement, l'inclusion de métal dans une œuvre en marbre. En 1804, Quatremère de Quincy, par exemple, donna une série de conférences sur le sujet à l'Institut de France, et en 1815 il publia un traité illustré, *Le Jupiter Olympien*³⁰. Paradoxalement, néanmoins, tandis que Quatremère justifiait l'utilisation par Canova de techniques mixtes, arguant du fait que sa pratique artistique était fidèle à des méthodes employées par les anciens, la surface peinte ne bénéficiait pas de la même indulgence³¹. En dépit des sources littéraires qui faisaient état de sculptures peintes, à l'instar de l'*Histoire naturelle* de Pline et *De architectura* de Vitruve, sans oublier le nombre grandissant de preuves archéologiques, l'utilisation de la couleur était toujours considérée avec suspicion³². Auguste Creuzé de Lesser, qui vit l'une des versions de *Hébé* dans l'atelier de Canova en 1802 affirmait que « du moment qu'on admet deux couleurs dans la sculpture, il faut les admettre toutes³³ ». Pour d'autres auteurs, la peau jaunie, ainsi que les joues et lèvres roses, trahissaient « l'artifice³⁴ » de Canova et n'étaient rien d'autre que « charlatanisme et imposture³⁵ ». La menace qu'elles faisaient peser sur le statut même de la sculpture préoccupait plus encore les critiques qui exprimaient constamment leur inquiétude. Par exemple, de telles techniques « n'étaient pas dignes de la *gravitas* de la sculpture³⁶ ». L'utilisation de la couleur représentait la tentative malencontreuse de Canova « de conférer à ses statues un air de réalité et d'accentuer leur ressemblance à la nature par des moyens artificiels sans lien avec le domaine de la sculpture³⁷ ». La polychromie semblait « utilisée à dessein, afin d'accentuer le plaisir de l'amateur, plus à même d'éprouver de l'enthousiasme, et qui évalue souvent la perfection d'une œuvre au degré de satisfaction qu'elle lui procure³⁸ ». L'influence de Canova était à craindre également : d'autres sculpteurs pourraient imiter la technique de Canova, et détruire ce faisant « la noble simplicité, la franchise de composition, et même de style qui doivent former toujours le principal caractère des grands ouvrages de sculpture³⁹ ».

- 16 Les critiques adressées aux sculptures de Canova lors du salon de 1808 faisaient écho aux écrits de théoriciens et philosophes publiés quelques décennies auparavant sur l'ensemble du continent. Joshua Reynolds, par exemple, dans ses *Discours*, soutenait l'idée que l'admiration éprouvée envers la sculpture provenait du « charme de l'intelligence » et de la « contemplation de la beauté parfaite » – l'ajout de couleur transformait l'art en « un simple amusement pour les yeux⁴⁰ ». En 1778, Johann Gottfried Von Herder affirma que la couleur rendait les sculptures « laides » car l'essence de la sculpture se trouvait dans la forme et était conçue pour être ressentie par le toucher⁴¹. Et, bien évidemment, Winckelmann lui-même, dans son *Histoire de l'art chez les anciens* paru en 1764, écrivait que « la couleur contribue à la beauté ; mais elle n'est pas la beauté elle-même. [...] la beauté d'un corps bien fait s'accroîtra par sa blancheur⁴² ».
- 17 La peur que la coloration de la surface du marbre ne transgressât le domaine même de la technique imprégnait l'ensemble des critiques, qu'elles fussent l'œuvre de philosophes, de théoriciens ou de critiques d'art ; autrement dit, la coloration des sculptures réduisait d'une certaine manière non seulement le travail individuel, mais également l'austérité et le sérieux de l'art dans son ensemble. La couleur menaçait de rendre l'art de la sculpture attrayant pour une nouvelle catégorie de spectateurs – les « amateurs » qui pourraient éprouver du plaisir – ou pire, se « divertir » – devant cette forme d'art. Dès le début du dix-neuvième siècle, tandis que les rues des villes européennes étaient envahies de spectacles et de nouvelles formes d'attractions populaires, il existait un risque réel que la sculpture elle-même ne devînt qu'un simple divertissement de plus parmi d'autres ; la distance entre le Salon et le musée de cire se réduisait dangereusement. Même les auteurs qui n'étaient pas des critiques d'art, à l'instar de Charlotte Eaton, qui voyagea à travers l'Europe en 1817, en comprenait les enjeux. Elle désapprouvait la pratique de la coloration du marbre en tant que tentative outrageuse de reproduire la vie, et la qualifiait de « charlatanisme ». « Si toutefois », écrivait-elle, « cette peinture des statues était présentée dans l'espoir vain de créer une technique se rapprochant de la nature vivante, les objets de sculpture semblent avoir été étrangement abusés et avilis. Ils ne consistent certainement pas en une stricte imitation de la vie ; car, si tel était le cas, un quelconque spectacle de curiosités rassemblant des œuvres de cires surpasserait la plus subtile des sculptures de Phidias⁴³. »
- 18 Les observations d'Eaton m'amènent à la dernière partie de cet article, dans laquelle j'aimerais explorer la question de « la stricte imitation de la vie ». Je souhaite prendre en considération « l'effet de réel » créé par la surface colorée en lien à la question de la vie artificielle, et, plus spécifiquement, l'idée qu'il pourrait y avoir plus que le seul marbre sous la « peau » de la sculpture. La perspective d'insuffler la vie à la matière inanimée apparut au grand jour au dix-huitième siècle, et plus particulièrement dans la France du dix-huitième siècle, au croisement de deux préoccupations – un profond intérêt pour le mythe de Pygmalion et les théories philosophiques traitant de l'animation de la matière. Un certain nombre de philosophes du dix-huitième siècle – Pierre Bayle, Julien Offray de la Mettrie, et Étienne Bonnot, l'Abbé de Condillac, entre autres – tous réfléchirent à la capacité de donner la vie à un objet inanimé ; ce qui est devenu, à son tour, une source de questionnement pour les universitaires au présent, tout comme la relation érotique entre le créateur et son sujet animé⁴⁴.

- 19 La majorité de ces philosophies matérialistes du dix-huitième siècle gravitaient autour d'une idée primordiale – à savoir, toute matière étant composée des mêmes atomes, la différence entre objets inanimés et animés est uniquement liée à la structure ou l'agencement des atomes. Il devrait donc être possible d'une façon ou d'une autre de transformer l'énergie afin d'altérer la structure atomique de la matière morte, ou inanimée, et de produire la vie⁴⁵. Il arrivait souvent que les sculptures fussent utilisées comme l'exemple de matière inanimée qui pourrait être transformée, vraisemblablement en raison de leur forme calquée sur le vivant. De Condillac, dans son *Traité des sensations*, publié en 1754, imagina une expérience scientifique dans laquelle une statue ressent chacun des cinq sens individuellement, l'un après l'autre, puis combinés les uns aux autres. Dans son avis au lecteur, il nous demande d'imaginer « une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées⁴⁶ ». Tandis qu'il active chacun des sens, la statue s'initie à la connaissance et à la mémoire ; en réalité, la statue prend vie. Cependant, la manière dont De Condillac imagine l'extérieur en marbre de la statue comme une barrière empêchant l'usage des sens jusqu'au moment où il y ouvre une brèche est ce qui m'intéresse le plus dans cette expérience. De Condillac imagine que la statue est réellement une carapace, et non pas une masse solide et impénétrable.
- 20 Compte tenu du large engouement à l'égard de l'animation de la matière au cours du dix-huitième siècle, il n'est pas surprenant que le mythe de Pygmalion ait connu dans le même temps une grande popularité. Andreas Blühm cite 142 versions du mythe au théâtre et dans les Beaux-Arts entre 1500 et 1900, dont plus de la moitié furent créées entre 1700 et 1800⁴⁷. Dans le mythe rendu célèbre par la version d'Ovide, Pygmalion sculpte une statue en ivoire représentant une femme d'une grande beauté. Il est si amoureux d'elle qu'il la caresse, lui offre des cadeaux, et implore Vénus de lui accorder une épouse semblable à sa compagne d'ivoire. Vénus, sensible à sa requête, donne vie à la statue de telle manière que l'ivoire « s'amollit quand il [Pygmalion] l'a touché, il perd de sa rigidité, se creuse et cède sous les doigts, comme la cire de l'Hymette qui fond au soleil et qui, sous le pouce qui la façonne, prend moult formes [...] ». Mais la chair malléable n'est pas le seul moyen par lequel l'animation de la statue est décrite – ses « veines palpitent sous son pouce » et lorsqu'il lui donne un baiser, elle rougit⁴⁸.
- 21 Le rôle joué par la circulation du sang comme signe de vie est d'autant plus important lorsque nous considérons l'arrière-plan du mythe de Pygmalion. Ce dont ne se souviennent pas la plupart des gens dans le récit que fait Ovide, c'est la raison pour laquelle Pygmalion crée la statue à l'origine : il vivait en célibataire, car il se sentait « offensé » par les Propétides, femmes de la ville d'Amathonte. Les Propétides avaient osé renier leur allégeance à Vénus ; pour les punir, elle les força à se prostituer. Elles perdirent leur sens de la pudeur, et, par conséquence, leur capacité à rougir ; « le sang de leur visage se durcit, elles devinrent, sans subir grande modification, des rocs rigides⁴⁹ ». Lorsque leur sang cessa de circuler, elles furent foncièrement changées en pierre.
- 22 Dans les versions du dix-huitième siècle du mythe, rougir devient pour ainsi dire un symbole du corps vivant. La couleur laissait à penser que l'intérieur de la sculpture avait été transformé ; au sein de la carapace de marbre, désormais devenue chair, battait un cœur et circulait du sang. Dans les tableaux représentant Pygmalion, il devenait chose courante de donner à voir la métamorphose de Galatée, de la sculpture à la femme vivante, à travers l'utilisation de chair rose juxtaposée à la pierre blanche.

Jean Raoux (1717), Louis-Jean Lagrenée (1777), Laurent Pêcheux (1784), et Louis Gauffier (1797) ont tous figuré le moment de transformation de la même façon ; le rose signifiait la vitalité, un trope repris également dans les représentations du mythe tout au long des dix-neuvième et vingtième siècle, l'une des plus célèbres étant, par exemple, la peinture d'Anne-Louis Girodet de 1817 qui était elle-même un hommage rendu à Canova (fig. 8). Mais l'exemple le plus remarquable de l'utilisation du rouge aux joues comme ligne de démarcation entre la vie et la mort est un fait historique. Charlotte Corday, plus connue, on le sait, pour avoir assassiné le 13 juillet 1793 le révolutionnaire français Jean-Paul Marat, fut guillotinée pour son crime quatre jours plus tard. Après qu'elle fut décapitée, on rapportait que le bourreau ramassa sa tête et lui donna une claque sur la joue. Il était dit que Corday avait rougi sous le coup⁵⁰.

Fig. 8

Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pygmalion et Galatée*, 1817. Peinture à l'huile. 2.53 x 2.02 m. Musée du Louvre, Paris

Image du domaine public

<http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?>

[srv=obj_view_obj&objet=cartel_28349_33183_rf2002-4.jpg_obj.html&flag=true](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_28349_33183_rf2002-4.jpg_obj.html&flag=true)

Dernière visite le 29 août 2016

- 23 Le rouge aux joues de Corday pourrait être interprété tant en termes moraux – une expression de honte pour le crime commis – qu'en termes physiologiques⁵¹, et sans doute que l'incident alimenta les discussions à propos du temps que reste conscient un individu après avoir été décapité⁵². En outre, il s'agissait uniquement de l'un des nombreux épisodes advenus au cours de la période de la Révolution, où le sang représentait la transition de la vie à la mort. Alors que cette transition avait pris la forme d'un fard pour Corday, l'exemple de la tête décapitée de Louis XVI montrée à la

foule n'en est pas moins frappant ; dans la plupart des gravures populaires représentant l'événement, son cou tranché dégouline de sang (fig. 9).

Fig. 9

Georg Heinrich Sieveking, *Exécution du roi Louis XVI, 21 janvier 1793*. Gravure. Musée Carnavalet, Paris

Image du domaine public

http://www2.uncp.edu/home/rwb/louis16_execution.jpg

Dernière visite le 29 août 2016

- 24 Avec de tels épisodes à l'esprit, il devient désormais évident que la surface cirée et colorée des œuvres de Canova pouvait être interprétée comme une peau, sous laquelle circulait le sang de la vie. Après tout, la pierre que les spectateurs voyaient n'était peut-être pas ferme et rigide ; elle pouvait bien être uniquement une surface, un épiderme perméable, contenant la réalité désordonnée, puisque vitale, du corps. Et les réactions aux œuvres de Canova laissent à penser que la surface de ses sculptures était perçue comme pouvant être percée. Lorsqu'en 1795, par exemple, Giuseppe Lucchesi Palli vit *Vénus et Adonis*, il fut enclin à faire plus que toucher l'œuvre. « Le marbre est traité avec une telle habileté », écrivit-il, « que la surface semble véritablement être de la peau humaine, et l'on est tenté de la piquer avec une épingle pour voir si elle saigne⁵³ ». La réponse d'Auguste Creuzé de Lesser à la polychromie de la sculpture était moins flatteuse. Lorsqu'il pénétra à l'intérieur du temple qui hébergeait le groupe, il fut :

désagréablement frappé d'une large bande, blanc de neige, qui entourait la ceinture de cette déesse. Je crus que c'étoit un linge dont une pudeur assez ridicule l'avoit couverte, et je priai qu'on l'ôtât ; mais en m'approchant je vis que Canova avoit profité, pour masquer un peu sa Vénus, d'une variété de teinte qui existoit dans la blancheur du marbre. Je me demandai ce que ce linge avoit là à faire auprès d'Adonis ; de plus un linge blanc me montra tout de suite une Vénus toute grise. Au reste ce qui auroit dû me détromper tout de suite, c'est que ce linge est posé tellement qu'à moins de supposer qu'il tient par des épingles à la personne même de Vénus, il est impossible qu'il tienne ; mais aussi Vénus est dans une disposition si tendre qu'on peut supposer que dans ce moment-là le voile alloit achever de tomber⁵⁴.

- 25 Nous ne savons pas si Creuzé de Lesser réalisa que Canova avait produit cet effet à l'aide de cires et d'huiles, plutôt qu'en tirant simplement parti des particularités de ce morceau de marbre, mais lui et Lucchesi Palli perçurent la surface du marbre comme une peau pénétrable pouvant être percée par des épingles. La teinte rouge que Canova utilisa sur les joues et les lèvres de ses sculptures de femmes pouvait également être faussement interprétée. Des années plus tard, en écho au salon de 1808, un critique évoqua la façon dont Canova avait donné une « teinte, assez forte, de carmin [...] à l'intérieur de la bouche de son Hébée⁵⁵ ». Les lèvres de Hébée étant à peine entrouvertes, il est vraisemblable que le critique ait confondu le « rouge à lèvres » de Hébée avec un orifice ; ce faisant, il émettait l'idée que l'intérieur de la sculpture était composé de tissus mous.
- 26 Dès lors, la surface colorée du marbre pouvait être perçue comme une peau pénétrable, sous laquelle l'anatomie humaine complexe repose et le sang circule. Ceci à son tour pouvait être lu de deux manières. D'une part, la pierre de couleur rappelait le mythe de Pygmalion, et participait de par sa nature à la célébration de la vie. La sculpture inanimée portait en elle la possibilité d'être animée ; elle portait en elle la puissance de vie. D'autre part, le corps hyperréaliste menaçait également du contraire ; autrement dit, là où il y a la vie, il y a aussi la mort et la décomposition. En effet, la cire de couleur avait souvent été employée dans les rites funéraires ; une tradition qui remontait à la renaissance, voire peut-être avant, voulait que des effigies et autres votifs fussent placés sur les corps ou laissés dans les églises⁵⁶. Durant les années qui suivirent la Révolution française, même les divertissements tels que les sculptures de cire de Madame Tussauds devinrent populaires non parce qu'elles représentaient des individus vivants, mais parce qu'elles faisaient la part belle aux morts, Louis XVI et les martyrs de la Terreur en particulier⁵⁷. Les cires anatomiques, qui proliférèrent au cours du dix-huitième siècle, sont peut-être plus significatives encore de la manière dont la surface de couleur – et plus spécifiquement la surface de cire – occupait la zone liminale entre la vie et la mort. Ces cires faisaient littéralement de la surface sculpturale une peau ; la chair pouvait être retirée, et le corps qu'elles contenaient être exposé à la vue de tous (fig. 10-11). En outre, elles étaient parfois composées de cadavres plastinés eux-mêmes, figeant éternellement le corps dans un tableau qui enchevêtrait l'animation de la matière et la mort⁵⁸.

Fig. 10

Atelier de Clemente Susini et Giuseppe Ferrini, *Femme enceinte, de profil, avec muscles partiellement apparents et fœtus* [également connus sous le nom générique de *Vénus anatomique*], 1770-1775. Squelette en bois ou métal, cire de couleur et cire transparente. Museo di storia naturale, sezione zoologica « La Specola, » Florence, Italie

Photographie de Lyle Massey, « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », dans *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, sous la direction de Roberta Panzanelli, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2008, p. 84-85

Fig. 11

Atelier de Clemente Susini et Giuseppe Ferrini, *Femme enceinte, de profil, avec muscles partiellement apparents et fœtus* [également connu sous le nom générique de *Vénus anatomique*], 1770-1775. Squelette en bois ou métal, cire de couleur et cire transparente. Museo di storia naturale, sezione zoologica « La Specola, » Florence, Italie

Photographie de Lyle Massey, « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », dans *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, sous la direction de Roberta Panzanelli, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2008, p. 87

- 27 Dès lors, au dix-huitième siècle, la représentation du corps humain sous une forme sculpturale – en particulier sous une forme sculpturale polychrome – devint le point de mire d'un nombre grandissant de recherches esthétiques, philosophiques et scientifiques. Bien que vers le milieu du dix-neuvième siècle Charles Baudelaire eût déclaré que la sculpture était « ennuyeuse », l'oscillation de la surface de couleur entre l'antique et le moderne, la chair et la pierre, et le pénétrable et l'impénétrable nous donne à voir que pour les générations précédentes, il en était tout autre⁵⁹. De surcroît, la fascination pour les qualités trompeuses de la surface sculpturale, et la disjonction entre la surface d'une sculpture et son centre, demeure un espace d'exploration pour les artistes contemporains. Qu'il s'agisse des sculptures hyperréalistes de Duane Hanson, au cours des années 1970 et 1980, pour lesquelles une peau réaliste créée à partir de fibre de verre et de résine enveloppe parfois un moulage de bronze méticuleusement confectionné, ou encore de la *Vierge Marie écorchée* de Kiki Smith (1992) qui réduit la mère du Christ à son état le plus charnel, la surface sculpturale sinue entre la vie et la mort et devient un espace où se rencontrent la foi et la science, l'espérance et l'horreur.

BIBLIOGRAPHIE

- Aldrovandi, Alfredo, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, Ulderico Santamaria, and Giuseppina Vigliano. « *Apollo e Dafne* : Indagini Scientifiche per lo Studio delle Superfici. » dans '*Apollo e Dafne*' del Bernini nella Galleria Borghese, sous la direction de Kristina Herrmann Fiore et Araldo De Luca, Milan, Silvana Editoriale, 1997.
- Aldrovandi, Alfredo, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, Ulderico Santamaria, and Giuseppina Vigliano. « *Apollo e Dafne* : Indagini Scientifiche per lo Studio delle Superfici. » dans '*Apollo e Dafne*' del Bernini nella Galleria Borghese, sous la direction de Kristina Herrmann Fiore et Araldo De Luca, Milan, Silvana Editoriale, 1997.
- Arasse, Daniel, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, Paris, 1987.
- Bagnani, Gilbert, « On Fakes and Forgeries, » *Phoenix* 14.4, hiver 1960.
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Baudelaire, Charles, « Salon de 1846. », Paris, Michel Lévy frères, 1846.
- Beckford, Peter, *Familiar Letters from Italy, to a Friend in England*, 2 vols, Salisbury, imprimé et vendu par J. Easton, 1805.
- Bignamini, Ilaria, « I Marmi Fagan in Vaticano : La Vendita del 1804 e Altre Acquisizioni. » *Bolletino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, N° 16, 1996, p. 331-94.
- Bindman, David, *Warm Flesh, Cold Marble : Canova, Thorvaldsen and Their Critics*, New Haven, Yale University Press, 2014.

Broughton, John Cam Hobhouse, Italy ; Remarks Made in Several Visits, from the Year 1816 to 1854, 2 vols, Londres, J. Murray, 1859.

Caracciolo, Elisabetta, and Elisabetta Zatti, « Il Restauro della Sala di Paolina Bonaparte = the Restoration of the Room of Paulina Bonaparte. » dans *'Venere Vincitrice' : La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese*, sous la direction de Claudio Strinati, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1997, p. 141-53 et p. 215-19.

Caracciolo, Elisabetta, and Elisabetta Zatti, « Il Restauro delle Sculture. » In *'Apollo e Dafne' del Bernini nella Galleria Borghese*, edited by Kristina Herrmann Fiore and Araldo De Luca, 149-59. Milano : Silvana Editoriale, 1997.

Carr, J. L., « Pygmalion and the *Philosophes* : The Animated Statue in Eighteenth-Century France. » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, no. ¾, juil-déc. 1960.

Catterson, Lynn, « Michelangelo's *Laocoön* ? » *Artibus et Historiae* N° 52, 2005, p. 29-56.

Cesareo, Antonello, « 'He Had for Years the Guidance of the Taste in Rome' : Per un Profilo di Thomas Jenkins. » dans *Collezionisti, Disegnatori e Teorici dal Barocco al Neoclassico*, sous la direction d'Elisa Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 25, Rome, Bonsignori Editori, 2009, p. 221-250.

Chantelou, Paul Fréart de, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, . éd. Milovan Stanić, Paris, Macula-Insulaire, 2001.

Cicognara, Leopoldo, *Biografia di Antonio Canova*, Venise, Editore Giambattista Missiaglia, 1823.

Condillac, Étienne Bonnot de, *Traité des Sensations*, Texte revu et corrigé par l'auteur, conforme à l'édition posthume de 1798, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984. 1754.

Condivi, Ascanio, *Vie de Michel-Ange*, introd., trad. et notes de Faguet, Bernard, Climats, Flammarion, Paris, 1997. 1553.

Creuzé de Lesser, Auguste, *Voyage en Italie et en Sicile, Fait en MDCCCI et MDCCCII*, Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1806.

d'Este, Antonio, *Memorie di Antonio Canova*, sous la direction de Paolo Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo, 1999. 1864.

Dennis, Kelly, *Art/Porn : A History of Seeing and Touching*, Oxford et New York, Berg, 2009.

Eaton, Charlotte A, Rome, in the Nineteenth Century ; Containing a Complete Account of the Ruins of the Ancient City, the Remains of the Middle Ages, and the Monuments of Modern Times. 5ème éd. 2 vols, Londres, H. G. Bohn, 1852. 1820.

Fabre, Victorin, « Salon de peinture. Huitième article. Sculptures, » *Mercur de France*, journal historique, politique et littéraire, 24 décembre 1808, p. 603-12.

Farago, Claire J., éd., Leonardo da Vinci's Paragone : A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas, Leiden and New York, E.J. Brill, 1992.

Fardella, Paola, Antonio Canova a Napoli : Tra Collezionismo e Mercato, Naple, Paparo, 2002.

Ferando, Christina, « Staging Neoclassicism : Antonio Canova's Exhibition Strategies for *Triumphant Perseus*. » dans *Das Originale der Kopie : Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, sous la direction de Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Horst Bredekamp et Charlotte Schreiter, Collaborative Research Centre, Berlin, de Gruyter, 2010, p. 139-63.

Fernow, Carl Ludwig, « Account of the Life and Works of M. Canova, the Celebrated Italian Sculptor, » *The Monthly Magazine, or, British Register* XXIV, n° . 160, 1^{er} août 1807, p. 43-48.

Ford, Brinsley, « Thomas Jenkins : Banker, Dealer and Unofficial English Agent. » *Apollo* 99, n° . 148, 1974, p. 416-25.

Forsyth, Joseph, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters During an Excursion in Italy, in the Years 1802 and 1803*, sous la direction de Keith Crook, Londres, Newark, Cranbury, NJ, University of Delaware Press, Associated University Presses, 2001.

Herder, Johann Gottfried, *La Plastique, Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, Traduction et commentaire de Pierre Pénisson, Editions du Cerf, Paris, 2010. 1778.

Herrmann Fiore, Kristina, « *Apollo e Dafne* del Bernini al Tempo del Cardinale Scipione Borghese. » dans '*Apollo e Dafne*' del Bernini nella Galleria Borghese, sous la direction de Kristina Herrmann Fiore et Araldo De Luca, Milan, Silvana Editoriale, 1997, p. 71-109.

Hersey, George L., *Falling in Love with Statues : Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Honour, Hugh, « Canova's Studio Practice II : 1791-1822, » *The Burlington Magazine* 114, n° . 829, Avril 1972, p. 214-29.

Kornmeier, Uta, « Almost Alive : The Spectacle of Verisimilitude in Madame Tussaud's Waxworks. » dans *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, sous la direction de Roberta Panzanelli, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2008.

Kotzebue, Augustus von, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, faisant suite aux « Souvenirs de Paris »*, traduits de l'allemand par Guilbert de Pixérécourt, Paris, 4 vol, Barba, 1806.
[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b267596;view=1up;seq=306;size=150](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b267596;view=1up;seq=306;size=150)

Landes, Joan B, « Wax Fibers, Wax Bodies, and Moving Figures : Artifice and Nature in Eighteenth-Century Anatomy. » dans *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, sous la direction de Roberta Panzanelli, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2008.

Lettere Familiari Inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva. Per le Nozze Persico-Papadopoli. Venice, dal premiato stabilimento di G. Antonelli, 1835.

Luke, Yvonne, *Quatremère de Quincy's Role in the Revival of Polychromy in Sculpture*, Leeds, Centre for the Study of Sculpture, Henry Moore Institute, 1996.

M.B., « Beaux-Arts. Salon de 1808. N. XVIII. Sculpture. M. Canova. » *Journal de l'Empire* , 4 Janvier 1809, 1-4, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k418952h/f4.item.zoom> - consulté le 04 juillet 2016.

Matthews, Henry, *The Diary of an Invalid, Being the Journal of a Tour in Pursuit of Health, in Portugal, Italy, Switzerland, and France, in the Years 1817, 1818, and 1819*, 5^{ème} éd., Paris, A. and W. Galignani and co., 1836.

Memes, J. S., *Memoirs of Antonio Canova, with a Critical Analysis of His Works, and an Historical View of Modern Sculpture*, Édimbourg, A. Constable & Co., 1825.

« Memoir of Antonio Canova [with a Portrait]. » *The New Monthly Magazine and Universal Register* 13 1^{er} jan. 1820.

Missirini, Melchior, *Della Vita di Antonio Canova : Libri Quattro*, Prato, per i Frat. Giachetti, 1824.

Moore, Thomas, *Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore*, sous la direction de John Russell, Londres : Longman, Green, Longman and Roberts, 1860.

Nocca, Marco, « Un Dipinto Inedito di Antonio Canova Ritrovato a Propaganda Fide : l'Ezzelino da Romano (1793). » *Bolletino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 22, 2002.

Norman, Mark et Richard Cook, « 'Just a Tiny Bit of Rouge Upon the Lips and Cheeks' : Canova, Colour, and the Classical Ideal. » dans *Canova : Ideal Heads*, sous la direction de Katharine Eustace, 47-58, Oxford, Ashmolean Museum, 1997.

Outram, Dorinda, *The Body and the French Revolution : Sex, Class and Political Culture*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Ovide, *Métamorphoses*, Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2008 <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-143-297.htm> (dernière visite le 04 juin 2016).

Padiyar, Satish, *Chains : David, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2007, p. 119-41.

Panzanelli, Roberta, « Compelling Presence : Wax Effigies in Renaissance Florence. » dans *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, sous la direction de Roberta Panzanelli, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2008.

Pinelli, Antonio, « La Sfida Rispettosa di Antonio Canova. Genesi e Peripezie del 'Perseo Trionfante'. » *Ricerche di Storia dell'Arte* vol. 13/14, 1981, p. 21-40.

Pline l'ancien, *Histoire Naturelle*, avec la traduction en français par M.E. Littré, Tome Second, Paris, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1877, livre XXXV, XL, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c> - dernière consultation le 4 juillet 2016.

Potts, Alex, *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, CT, Yale University Press, 2000.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysosthème, *Le Jupiter Olympien, ou, l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, de Bure Frères Libraires du Roi et de la Bibliothèque du Roi, 1815.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysosthème, « Sur M. Canova et les quatre ouvrages qu'on voit de lui à l'exposition publique de 1808 : par M. Quatremère de Quincy [sic]. » *Gazette nationale ou le moniteur universel*, n° . 565, 28 décembre 1808, 1428-30.

Reynolds, Joshua, *Discours sur la peinture*, Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1991.

Smith, Marquard, *The Erotic Doll : A Modern Fetish*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2013.

Spinola, Giandomenico, « La Manipolazione dell'Antico tra Restauro e Falso : Esempi dai Musei Vaticani, » dans *Roma e l'Antico : Realtà e Visione nel '700*, sous la direction de Carolina Brook et Valter Curzi, Milan, Skira, 2010, p. 51-58.

Stoichita, Victor Ieronim, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

Tadini, Faustino, *Le Sculture e le Pitture di Antonio Canova Pubblicate Fino a quest'Anno 1795*, Venise, Dalla Stamperia Palese, 1796.

Thiébaud, Paul Charles François Adrien Henri Dieudonné, *Mémoires du General B^{on} Thiébaud*, publiés sous les auspices de sa fille Claire Thiébaud, d'après le manuscrit original, par Fernand Calmettes, 7ème éd., 5 vols. Paris, Editions Plon, Nourrit et C^{ie}, 1893-1895.

van Gastel, Joris, « Life, But Not as We Know It : Wax Images and the Denial of Death. » dans *Bildakt at the Warburg Institute*, sous la direction de Sabine Marienberg et Jürgen Trabant, Berlin, Akademie Verlag, 2014.

Varese, Ranieri, « Un Falso Giorgione e un Vero Canova. » dans *Mosaico : Temi e Metodi d'Arte e Critica per Gianni Carlo Sciolla*, sous la direction de Rosanna Cioffi et Ornella Scognamiglio, Monumenta Documenta, 4 ; vol. 1, Naples, Luciano Editore, 2012, p. 353-362.

Vitruve, *Architecture ou Art de bien bastir*, traduit par Jan Martin, Secrétaire de Monseigneur Jacques le Cardinal de Lenoncourt, Paris, Jean Martin, 1547, Livre VII, Chap. IX, http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/vitruve/vit_li7.htm - dernière consultation le 4 juillet 2016.

Warwick, Genevieve, *Bernini : Art as Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2012.

Wassyng Roworth, Wendy, « Pulling Parrhasius's Curtain : Trickery and Fakery in the Roman Art World, » dans *Regarding Romantic Rome*, sous la direction de Richard Wrigley, p. 17-37, Bern, New York, P. Lang, 2007.

Winckelmann, Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens, tome 1*, réimpression de l'édition d'Amsterdam, Minkoff Reprint, Genève, 1972. 1764.

NOTES

1. Claire J. Farago, éd., *Leonardo da Vinci's Paragone : A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbino*, Leiden and New York, E.J. Brill, 1992, p.257.

2. Les techniques de finition de Canova ont récemment fait l'objet d'une attention particulière. Voir, par exemple, Hugh Honour, « Canova's Studio Practice II: 1791-1822, » *The Burlington Magazine* 114, n°. 829, avril 1972, p. 218-19 ; Mark Norman et Richard Cook, « 'Just a Tiny Bit of Rouge upon the Lips and Cheeks': Canova, Colour, and the Classical Ideal, » dans *Canova: Ideal Heads*, éd. Katharine Eustace, Oxford, Ashmolean Museum, 1997, p.47-58 ; Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2000, plus particulièrement « Surface Values, » p. 38-60 ; Satish Padiyar, *Chains: David, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2007, p. 119-41 ; et, plus récemment, David Bindman, *Warm Flesh, Cold Marble: Canova, Thorvaldsen and Their Critics*, New Haven, Yale University Press, 2014.

3. Le Général Baron Thiébault, par exemple, après avoir rendu visite à Canova dans son atelier en 1799, fit la réflexion suivante : « Une chose me surprend dans toutes ces statues, c'était la différence de la teinte du marbre qui, dans le même bloc, distinguait la chair et les vêtements. Je pensai que cette différence provenait de la manière de piquer le marbre ou de le polir ; mais Canova me dit qu'il avait découvert une espèce de cire dont il faisait enduire toutes les parties représentant les chairs, et que ce procédé avait non seulement l'avantage de leur donner un velouté nouveau pour le marbre, mais encore de contribuer à préserver ces parties des effets de l'air. » Paul Charles François Adrien Henri Dieudonné Thiébault, *Mémoires du General Baron Thiébault*, publiés sous les auspices de sa fille Claire Thiébault, d'après le manuscrit original, par Fernand Calmettes, 7ème éd., 5 vols., Paris, Éditions Plon, Nourrit et Cie, 1893-1895, vol. 2, p. 549. Sauf mention contraire, j'utilise mes propres traductions. J'ai également conservé l'orthographe et la formulation d'origine dans toutes les citations, ainsi que les fautes de frappe.

4. Pour reprendre l'expression employée par Alex Potts. Voir Potts, *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*, p. 38-60.

5. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV. Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 167-174.

6. Pour plus d'information sur *Vénus et Adonis*, voir les analyses d'Auguste Creuzé de Lesser dans la note de bas de page n°54. Pour lire l'intégralité du passage témoignant de la réaction de Thiébault à sa visite de l'atelier de Canova, voir la note 3.

7. Joseph Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters During an Excursion in Italy, in the Years 1802 and 1803*, éd. Keith Crook, 1813, Londres ; Newark ; Cranbury, New Jersey, University of Delaware Press ; Associated University Presses, 2001, p. 113.

8. Pour en savoir plus sur ces différentes moutures de Hébé, voir Norman et Cook, « 'Just a Tiny Bit of Rouge upon the Lips and Cheeks': Canova, Colour, and the Classical Ideal », p. 51-52.

9. *Ibid.*, p. 54-56.

10. La statue de Canova de la *Vénus Victrix* est une exception intéressante ; un travail récent de restauration a montré que Canova ne cira pas cette œuvre particulière. Voir Elisabetta Caracciolo et Elisabetta Zatti, « Il Restauro della Sala di Paolina Bonaparte = la restauration de la Chambre de Pauline Bonaparte », dans *'Venere Vincitrice': La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese*, éd. Claudio Strinati, Rome, éditions dell'Elefante, 1997, p. 216.

11. Selon les comptes rendus de restauration, *Apollon et Daphné* du Bernin reçurent une patine de cire au dix-septième siècle. La question de savoir si elle fut appliquée ou non par le Bernin est au cœur d'un certain nombre de débats. Voir Kristina Herrmann Fiore, « Apollo e Dafne del Bernini al Tempo del Cardinale Scipione Borghese », dans *'Apollo e Dafne' del Bernini nella Galleria Borghese*, éd. Kristina Herrmann Fiore et Araldo de Luca, Milan, Silvana Editoriale, 1997, p. 98. Pour plus d'information sur l'état matériel de la sculpture et de sa surface, voir les comptes rendus de restauration dans Elisabetta Caracciolo et Elisabetta Zatti, « Il Restauro delle Sculture », *ibid.*, et plus spécifiquement p. 152, et Alfredo Aldrovandi *et al.*, « Apollo e Dafne : Indagini Scientifiche per lo Studio delle Superfici », *ibid.*, p. 161-69. Concernant *L'Enlèvement de Perséphone*, voir Genevieve Warwick, *Bernini : Art as Theatre*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2012, p. 109.

Dans l'entrée de son journal en date du 12 août 1665, Paul Fréart de Chantelou remarquait l'intérêt de l'artiste à l'égard de la surface sculpturale, en particulier la manière dont le marbre acquerrait un velouté naturel avec le temps. Voir Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanić, Paris, Macula-Insulaire, 2001, p. 116.

12. Voir Herrmann Fiore, « Apollo e Dafne del Bernini al Tempo del Cardinale Scipione Borghese », p. 98, ainsi que Norman et Cook, « 'Just a Tiny Bit of Rouge upon the Lips and Cheeks' : Canova, Colour, and the Classical Ideal », p. 50.

13. Thomas Jenkins et Robert Fagan étaient deux marchands particulièrement peu scrupuleux. Voir Brinsley Ford, « Thomas Jenkins : Banker, Dealer and Unofficial English Agent », *Apollo* 99, n°. 148, 1974, p. 416-25 et Antonello Cesareo, « 'He Had for Years the Guidance of the Taste in Rome' : Per un Profilo di Thomas Jenkins », dans *Collezionisti, Disegnatori e Teorici dal Barocco al Neoclassico*, éd. Elisa Debenedetti, Studi sul Settecento Romano, 25, Rome, Bonsignori Editori, 2009, p. 221-250. Pour en savoir plus sur Fagan, voir Ilaria Bignamini, « I Marmi Fagan in Vaticano : La Vendita del 1804 e Altre Acquisizioni », *Bolletino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 16, 1996, p. 331-94. Voir également les documents dans les Archivio di Stato, Rome, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 6, fasc. 175 qui condamne Fagan pour avoir exporté des objets de Rome sans autorisation.

14. Voir Ascanio Condivi, *Vie de Michel-Ange*, introd., trad. et notes de Faguet, Bernard, Climats, Flammarion, Paris, 1997, p. 88. Pour une analyse fascinante décrivant Michel-Ange comme un probable faussaire, voir Lynn Catterson, « Michelangelo's Laocoon ? », *Artibus et Historiae* N° 52, 2005, p. 29-56.

15. Cité dans Honour, « Canova's Studio Practice II : 1791-1822 », p. 219.

16. Évoqué par Thomas Moore dans une note de son journal intime du 29 Octobre 1819, après une visite au Museo Pio-Clementino avec le sculpteur Sir Francis Legcatt Chantrey. Thomas Moore,

Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore, éd. John Russell, Londres, Longman, Green, Longman and Roberts, 1860, p. 235.

17. August von Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, faisant suite aux « Souvenirs de Paris », traduits de l'allemand par Guilbert de Pixérécourt, Paris, Barba, 1806, 4 vol., vol. 3, p. 298. [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b267596;view=1up;seq=306;size=150](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b267596;view=1up;seq=306;size=150)

18. Memes, John Smythe, *Memoirs of Antonio Canova, with a Critical Analysis of his Works, and an Historical View of Modern Sculpture*, Edinburgh, Archibald Constable & Co., 1825, p. 295-96. Leopoldo Cicognara donne à entendre la même histoire. Leopoldo Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venise, éditions Giambattista Missiaglia, 1823, p. 11-12. Antonio d'Este donne une version légèrement différente. À en croire son récit, un sculpteur français du nom de Suasy critiquait souvent le style de Canova. Un matin, d'Este tomba nez à nez avec Suasy alors qu'il transportait des moulages du bras du Minotaure, ainsi que d'un pied et d'une main de Thésée. Après que Suasy les eut vus, non seulement le supplia-t-il de les lui céder, mais il suggéra avec mépris que D'Este les apportât à Canova afin qu'il pût les étudier et apprendre de la pièce antique. D'Este rétorqua joyeusement que les morceaux faisaient partie d'une œuvre originale de Canova lui-même — une farce qui mit fin à l'amitié entre d'Este et Suasy. Antonio d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, éd. Paolo Mariuz, 1864, Bassano del Grappa : Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo, 1999, p. 56-57, note 2.

19. Ceci étant dit, tout au long de sa carrière, Canova réalisa souvent des sculptures qui imitaient d'anciennes œuvres prestigieuses et exposa ses sculptures de telle manière qu'était mise en évidence la comparaison avec les sources antiques. Voir, par exemple, Antonio Pinelli, « La Sfida Rispettosa di Antonio Canova. Genesi e Peripezie del 'Perseo Trionfante' », *Ricerche di Storia dell'Arte* 13/14, 1981, p. 421-38 et Christina Ferando, « Staging Neoclassicism: Antonio Canova's Exhibition Strategies for Triumphant Perseus » dans *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, éd. Tatjana Bartsch, et al., Collaborative Research Centre, Berlin, de Gruyter, 2010, p. 139-63.

20. « Questo quadro restò per più anni in un angolo dello studio, finchè per la patina della polvere e degli anni, prese aspetto di un vecchio quadro. » Voir d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, p. 348.

21. Memes, John Smythe, *Memoirs of Antonio Canova, with a Critical Analysis of his Works, and an Historical View of Modern Sculpture*, p. 374. Voir également d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, p.70 et Faustino Tadini, *Le Sculture e le Pitture di Antonio Canova Pubblicate Fino a quest'Anno 1795*, Venise, Dalla Stamperia Palese, 1796, p. 42. Wendy Wassyng Roworth examine également le cas du faux Giorgione de Canova, référant les variantes des différents récits biographiques. Elle les replace dans le contexte plus large de descriptions littéraires et biographiques de plaisanteries et de tours joués par les artistes, et soulignait également la place importante qu'occupait la peinture vénitienne à Rome à cette époque. Voir Wendy Wassyng Roworth, « Pulling Parrhasius's Curtain : Trickery and Fakery in the Roman Art World, » dans *Regarding Romantic Rome*, éd. Richard Wrigley, Bern, New York, P. Lang, 2007, p. 17-37. Plus récemment, Ranieri Varese a développé l'idée similaire que ces récits redonnaient à voir l'importance que l'Art Vénitien avait aux yeux de Canova. Voir Ranieri Varese, « Un Falso Giorgione e un Vero Canova, » dans *Mosaico: Temi e Metodi d'Arte e Critica per Gianni Carlo Sciolla*, éd. Rosanna Cioffi et Ornella Scognamiglio, Monumenta Documenta, 4, Naples, Luciano Editore, 2012, vol. 1, p. 353-362.

22. Gilbert Bagnani compare volontairement des œuvres falsifiées avec des « faux à l'envers » – « soit des objets ou des documents qui, bien qu'indubitablement inauthentiques, ne peuvent pas être considérés ni comme des faux, ni comme des contrefaçons. » Ces travaux, qu'il s'agisse de copies d'œuvres d'art, d'études, de canulars, de parodies ou d'exercices, étaient produits par des artistes et des érudits pour leur propre plaisir ou leur enseignement, sans intention de tromper, et devinrent des « faux » en raison de l'ignorance et du passage du temps. *La Vénus au miroir* de

Canova pouvait raisonnablement être rangée dans cette catégorie. Voir Gilbert Bagnani, « On Fakes and Forgeries », *Phoenix* 14.4, hiver 1960, p. 29.

23. « [...] lo termina in modo, che sembrava un vecchio dipinto ». Voir d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, p. 78 et Melchior Missirini, *Della Vita di Antonio Canova : Libri Quattro*, Prato, per i Frat. Giachetti, 1824, p. 123.

24. Pour d'autres récits au sujet des « faux » de Canova, voir Missirini, *Della Vita di Antonio Canova : Libri Quattro*, p. 123-25, et Memes, *Memoirs of Antonio Canova, with a Critical Analysis of his Works, and an Historical View of Modern Sculpture*, p. 373-75.

25. Pour la réception à Naples du tableau de Canova dans le style de Giorgione, voir les lettres de Ranieri Calzabigi à Canova, 18 avril 1795, et de Nicola Passeri à Canova, 23 avril 1795, citées dans Paola Fardella, *Antonio Canova a Napoli: Tra Collezionismo e Mercato*, Naples, éd. Paparo, 2002, p. 28, respectivement notes 33 et 148-49. Pour la redécouverte du tableau de Canova, voir Marco Nocca, « Un Dipinto Inedito di Antonio Canova Ritrovato a Propaganda Fide : l'Ezzelino da Romano (1793) », *Bolletino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 22, 2002, p. 109-36.

Canova prit ensuite les dispositions nécessaires pour envoyer son tableau à Venise, où il serait exposé sans que fût dit que Canova en était le créateur afin de voir la réaction du public. Voir la lettre de Canova à Giannantonio Selva du 14 mai 1796 et la réponse de Giannantonio Selva à Canova du 21 mai 1796. L'original de la lettre de Canova à Selva est à la Biblioteca Correr (PD 529C), mais elle a été publiée (avec quelques modifications) dans *Lettere Familiari Inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva. Per le Nozze Persico-Papadopoli*, Venise, dal premiato stabilimento di G. Antonelli, 1835, p. 14. La lettre de Selva à Canova fut publiée dans Este, *Memorie di Antonio Canova*, p. 369.

26. « Les artistes sont commandités en premier lieu par des voyageurs anglais, qui suivent habituellement le conseil de M. GRAY, et achètent tout ce qui peut s'acheter : et entre autres curiosités, des copies de tableaux originaux ; et des antiquités fabriquées spécialement pour eux. Si vous deviez acheter des tableaux, prenez garde aux contrefaçons, et souvenez-vous d'Andrea. Des médailles vous seront également apportées en grandes quantités, dont la fabrication requiert quelques précautions également. C'est la rareté qui fixe la valeur : il ne vous viendrait pas à l'esprit, par exemple, qu'un Othon en cuivre valût plus qu'un Othon en or. Les fausses perles sont fabriquées ici avec la plus grande perfection. Si toutefois elles n'étaient pas trop grosses, de loin elles pourraient passer pour de vrais, et rempliraient dans tous les cas parfaitement leur rôle également. Les perles que portait Cléopâtre étaient estimées valoir cent soixante et un mille quatre cent cinquante-huit livres sterling. — Que n'eût-on pu employer cet argent à d'autres fins plus utiles ! » Peter Beckford, *Familiar Letters from Italy, to a Friend in England*, 2 vols., Salisbury, édité et commercialisé par J. Easton, 1805, vol. 2, p. 317-18.

27. Giandomenico Spinola, « La Manipolazione dell'Antico tra Restauro e Falso: Esempi dai Musei Vaticani », dans *Roma e l'Antico: Realtà e Visione nel '700*, éd. Carolina Brook et Valter Curzi, Milan, Skira, 2010, p. 52.

28. Nous soulignons. Il poursuit « Mais un grand nombre des noms donnés aux marbres et aux bronzes de cette aile du Capitole sont plus que douteux. La colonne duillienne est moderne, et les fragments d'inscription qui la recouvrent sont des copies ; les fragments colossaux du bronze, dont il est dit qu'il appartient à une statue de Commode, ne lui appartiennent sans doute pas. Les oies nommées les sauveuses du Capitole sont peut-être anciennes, mais ressemblent à des canards. Le Garçon qui extrait l'épine n'est pas celui qu'on le dit être, le berger Martius : le bronze Junius Brutus est un baptême ; le César est un faux ; il en va de même d'Appius Claudius, des Mithridates, de l'Ariadne, de Sappho, du Virgile, du Cicéron, et de la Poppée. De telles incertitudes ne pèsent pas sur la collection des pièces modernes dignes d'intérêt de la Promoteca, dont une grande partie fut retirée du Pantheon ; mais la plupart des bustes récents ont été fournis par la magnanimité de Canova. » John Cam Hobhouse Broughton, *Italy ; Remarks Made in Several Visits, from the Year 1816 to 1854*, 2 vols., Londres, J. Murray, 1859, vol. 2, p. 39.

29. « Ces accessoires, ainsi colorés, me semblent faire une disparate choquante avec le reste de la statue [...] » Victorin Fabre, « Salon de peinture. Huitième article. Sculptures, » *Mercure de France*, journal historique, politique et littéraire, 24 décembre 1808, p. 604. Pour le reste de la citation, voir la note n°39. La réaction de Fabre se fondait d'une part sur la polychromie et d'autre part sur le caractère luxueux du bronze, qui contrastait avec la renonciation pieuse de Madeleine aux biens de ce monde.

30. Voir Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou, l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, de Bure Frères Libraires du Roi et de la Bibliothèque du Roi, 1815. Pour en savoir plus sur l'intérêt que portait Quatremère à la polychromie, voir Yvonne Luke, *Quatremère de Quincy's Role in the Revival of Polychromy in Sculpture*, Leeds, Centre for the Study of Sculpture, Henry Moore Institute, 1996.

31. « Quelques-uns se sont récriés sur l'emploi que M. Canova a fait d'un peu de dorure dans l'enjolivement de la ceinture de son Hébé, et sur l'application du métal doré à quelques-uns de ses accessoires. Cette critique ne peut être faite sérieusement que par des personnes peu versées dans la connaissance historique de la sculpture antique, ou qui ne se sont formées l'idée de toutes les variétés que par un petit nombre de marbres. L'habitude d'introduire soit des couleurs, soit des matières diverses dans les statues, fait une des habitudes favorites de l'antiquité. S'il le fallait, on prouverait que loin de ramener l'art vers le mauvais goût des temps barbares ; cet essai de M. Canova le rapproche au contraire, et de la manière et des ertemens pratiqués par les maîtres des plus beaux siècles de la Grèce. Sans doute, et on l'avouera sans peine, ce n'est pas par-là que le statuaire doit ambitionner le don de plaire. Si beaucoup de marbres antiques portent encore des marques d'une parure étrangère à leur matière, si la Vénus de Médecis, par exemple, eut les cheveux dorés, on n'en conclura point qu'il faille imiter par-là l'antique. Mais si ces licenses qui peuvent être subordonnées au goût, sont autorisées par une multitude d'exemples, on en conclura, et que M. Canova a pu se les permettre dans un sujet léger, et que si on l'en blâme, ce ne doit pas être sur-tout par les motifs qu'on a allégués. » Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, « Sur M. Canova et les quatre ouvrages qu'on voit de lui à l'exposition publique de 1808 : par M. Quatremère de Quincy [sic], » *Gazette nationale ou le moniteur universel*, n° 565, 28 déc. 1808, p. 1429.

32. Pline, par exemple, dans son *Histoire Naturelle*, évoque l'admiration de Praxitèle à l'égard du peintre Nicias, qui peignit également les propres sculptures de Praxitèle. Vitruve, de son côté, fait état de l'utilisation de cire pour teinter les sculptures de marbre. Voir Pline l'ancien, *Histoire Naturelle*, avec la traduction en français par M.E. Littré, Tome Second, Paris, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1877, livre XXXV, XL, p. 482 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c> - dernière consultation le 4 juillet 2016) et Marc Vitruve Pollion, *Architecture ou Art de bien bastir*, traduit par Jan Martin, Secrétaire de Monseigneur Jacques le Cardinal de Lenoncourt, Paris, Jean Martin, 1547, Livre VII, Chap. IX (http://homes.chass.utoronto.ca/~wulftric/vitruve/vit_li7.htm - dernière consultation le 4 juillet 2016).

33. « Elle tient à la main une coupe dorée, idée que je n'approuve en rien, quoique les anciens l'aient eue souvent. Du moment qu'on admet deux couleurs dans la sculpture, il faut les admettre toutes. Dès que vois me montrez une coupe d'or, je trouve difforme et avec raison une bouche toute blanche, des yeux tout blancs : en un mot une seule couleur, ou toutes les couleurs. » Auguste Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en MDCCCI et MDCCCII*, Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1806, p. 313.

34. « Le bandeau des cheveux de la Déesse [*Hébé*], l'aiguière et la coupe qu'elle tient dans ses mains, sont de couleur d'or ; les parties nues de la statue sont imprégnées d'une préparation de soufre et de cire, qui leur donne une teinte jaunâtre et un reflet assez semblable à celui des corps demi-diaphanes, comme certaines portes d'albâtre : cet encaustique a même sur quelques parties du visage une couleur légèrement rosée ; et cependant les draperies conservent la blancheur naturelle du marbre. Ce sont ces petits artifices que nous eussions pu remarquer plus tôt, en

parlant de la Madelaine et du groupe de Psyché, que l'on reproche au chevalier Canova, comme peu dignes de la gravité de la statuaire. En admirant l'adresse et la discrétion avec laquelle il les emploie, on craint que l'abus n'en devienne un jour funeste. On invite les sculpteurs à repousser une prétendue innovation, qui n'est en effet que le raffinement du procédé ordinaire aux artistes des siècles de barbarie : toutes ces observations me semblent fort justes. Les anciens ont employé l'or, l'argent, les pierreries, la marqueterie dans quelques-unes de leurs statues de marbre. Les anciens n'ont-ils pas eu aussi leurs âges d'ignorance et leurs siècles d'un luxe barbare ? Nous ne voyons pas cette bigarrure dans ceux de leurs plus beaux ouvrages que le temps a respectés ; et quand elle s'y trouveroit, cette autorité ne sauroit prévaloir contre le bon sens et la raison. À la vue d'un ouvrage de sculpture, nous nous figurons le sujet représenté sous un seul de ses rapports, celui de la solidité. Cette seule propriété, imitée plus ou moins parfaitement, suffit pour nous donner une idée distincte du sujet entier ; et elle satisfait si bien notre esprit, qu'à peine nous nous apercevons de l'absence de toutes les autres. Cependant, que par un soin imprudent l'artiste accorde à quelque partie de sa statue une de ces autres propriétés qui manquent à tout le reste, nous sommes frappés de la différence ; et notre pensée, d'abord tout occupée d'un seul objet, prend un autre tour. La blancheur du lin, si facilement imitée par la blancheur du marbre, nous fera songer à l'inimitable couleur de la chair. Le diadème, brillant d'or véritable, accusera la feinte impuissante de l'art à l'égard des cheveux. Et que le sculpteur égaré dans cette fausse voie n'espère pas s'en tirer en poursuivant : au bout est le terme fatal de l'art. » M.B., « Beaux-Arts. Salon de 1808. N. XVIII. Sculpture. M. Canova, », *Journal de l'Empire*, 4 Janvier 1809, 3-4, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k418952h/f4.item.zoom>, consulté le 04 juillet 2016).

35. « Là encore - il y a du charlatanisme et de l'imposture dans les touches finales des statues de Canova, qui ne sont pas dignes d'un sculpteur. Le marbre n'est pas laissé dans son état naturel, mais il doit être teint et poli pour concourir à l'effet. Les autres sculpteurs rient de cela, et ils ont bien raison ; car ces formes d'élégance accidentelles s'évanouissent bientôt, et n'ont aucun rapport avec la raison d'être de la sculpture, dont l'objet était et continue d'être, de ne représenter que la forme. » Henry Matthews, *The Diary of an Invalid, Being the Journal of a Tour in Pursuit of Health, in Portugal, Italy, Switzerland, and France, in the Years 1817, 1818, and 1819*, 5ème éd., Paris, A. and W. Galignani et co., 1836, p. 89.

36. Voir la note 37 pour l'intégralité du texte. M.B., « Beaux-Arts. Salon de 1808. N. XVIII. Sculpture. M. Canova, » *Journal de l'Empire*, 4 Janvier 1809, p. 3-4 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k418952h/f4.item.zoom>).

37. L'auteur anonyme du *New Monthly Magazine* évoquait ces critiques, mais prenait en dernier lieu la défense des œuvres de Canova. « Certains critiques ont reproché à Canova d'essayer de conférer à ses statues un air de réalité, et d'accentuer leur ressemblance à la nature par des moyens artificiels sans lien avec le domaine de la sculpture : c'est-à-dire en coloriant les yeux, les lèvres et les joues, une pratique inhabituelle parmi les sculpteurs modernes. Il le fit d'une manière si délicate, cependant, que cela reste à peine perceptible, et si cela ne confère pas, comme beaucoup le prétendent, un charme supplémentaire à la statue, il est pour le moins certain que Canova ne permet jamais que la coloration fasse obstruction de telle sorte qu'elle deviendrait repoussante à l'œil. » « Memoir of Antonio Canova [with a Portrait], » *The New Monthly Magazine and Universal Register* 13, 1^{er} jan 1820, p. 71.

38. « La dernière touche que Canova donne à ses œuvres vise à produire chez le spectateur une impression correspondant à celle que le sujet de ses compositions devrait inspirer. Il donne au marbre l'apparence d'une matière satinée et délicate, et lorsque la dernière touche lui a été donnée, à l'aide d'une pierre ponce, il emploie un mordant afin de diminuer sa blancheur et de lui donner une légère teinte jaunâtre. Les connaisseurs aimant à trouver dans une statue la beauté de la forme conçue avec le plus haut degré de pureté, critique ce procédé car il dénature l'œuvre ; mais il est utilisé à dessein, afin d'accentuer le plaisir de l'amateur, plus à même d'éprouver de l'enthousiasme, et qui évalue souvent la perfection d'une œuvre au degré de

satisfaction qu'elle lui procure. » Carl Ludwig Fernow, « Account of the Life and Works of M. Canova, the Celebrated Italian Sculptor, » *The Monthly Magazine*, ou, *British Register* XXIV, n°. 160, 1^{er} août 1807, p. 47.

39. « Cet habile statuaire [Canova] se sert, avec beaucoup d'adresse, d'un moyen peu usité, pour donner plus de douceur à ses chairs et les mieux distinguer des draperies. Il jaunit le marbre dans le nu, et lui laisse sa couleur naturelle dans les étoffes. Les avis peuvent être partagés sur cette espèce d'innovation, mais M. Canova est allé plus loin encore : on trouve dans ses statues d'autres accessoires représentés en couleur ; telles sont la coupe d'or de son Hébé, la croix de roseau de sa *Madelaine*. Ces accessoires ainsi colorés, me semblent faire une disparate choquante avec le reste de la statue, ôter à la vraisemblance et à l'illusion de l'ensemble plus peut-être qu'ils n'ajoutent à la vérité des détails ; et je crois qu'un tel usage, dont il serait si facile à des imitateurs maladroits d'abuser, pourrait, s'il venait un jour à s'établir, altérer enfin la noble simplicité, la franchise de composition, et même de style qui doivent former toujours le principal caractère des grands ouvrages de sculpture. » Fabre, Victorin. « Salon de peinture. Huitième article. Sculptures. » *Mercur de France, journal historique, politique et littéraire*, 24 Décembre 1808, p. 604.

40. « Si le but de la sculpture était de plaire à l'ignorance ou de servir uniquement à amuser les yeux, la Vénus de Médicis gagnerait sans doute beaucoup à être colorée ; mais le caractère de la sculpture l'oblige à produire un charme différent et qu'il sera permis de préférer peut-être : savoir celui qui résulte de la contemplation de la beauté parfaite. Ce charme est celui de l'intelligence et à plusieurs égards il est incompatible avec celui des sens. » Sir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1991, p. 191.

41. Johann Gottfried Herder, *La Plastique, Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, Traduction et commentaire de Pierre Pénisson, Editions du Cerf, Paris, 2010, Chapitre deuxième, p. 45.

42. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, tome 1, Minkoff Reprint, Genève, 1972, réimpression de l'édition d'Amsterdam, p. 252.

43. Charlotte A. Eaton, *Rome, in the Nineteenth Century ; Containing a Complete Account of the Ruins of the Ancient City, the Remains of the Middle Ages, and the Monuments of Modern Times*, 5^{ème} éd., 2 vols., 1820, Londres, H. G. Bohn, 1852, vol. 2, p. 301.

44. Cet intérêt porté à l'animation de la matière resta intense pendant une grande partie du dix-neuvième siècle. On compte parmi les recherches récentes qui explorèrent ces questions J. L. Carr, « Pygmalion and the Philosophes : the Animated Statue in Eighteenth-Century France, » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, n°. 3/4, juil-déc. 1960, p. 239-55 ; Victor Ieronim Stoichita, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008 ; Kelly Dennis, *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*, Oxford et New York, erg, 2009, et plus spécifiquement p. 37-53 ; George L. Hersey, *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 ; et Marquard Smith, *The Erotic Doll: A Modern Fetish*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2013.

45. Voir Hersey, *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, p. 99-102 et Smith, *The Erotic Doll: A Modern Fetish*, p. 39.

46. « Pour remplir cet objet, nous imaginâmes une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées. Nous supposâmes encore que l'extérieur tout de marbre ne lui permettait l'usage d'aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix aux différentes impressions dont ils sont susceptibles. » Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des Sensations*, Texte revu et corrigé par l'auteur, conforme à l'édition posthume de 1798, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984, p. 11.

47. Cité dans Hersey, *Falling in Love with Statues : Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, p. 102.

48. Ovide, *Metamorphoses*, Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2008, livre X, p. 243-297, « Les chants d'Orphée : Pygmalion et la Statue » (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-143-297.htm>, dernière visite le 04 juin 2016).
49. *Ibid.*, Livre X, p. 220-242, « Les chants d'Orphée : Les Propétides » (<http://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph10.htm>, dernière visite le 04 juin 2016).
50. Des analyses contemporaines semblent indiquer que Corday ne fut, en réalité, pas frappée. Quelle que soit la véracité de l'anecdote, l'image est entrée dans l'imaginaire populaire et fit l'objet de nombreux débats durant plusieurs années après son exécution. Pour plus de détails, voir Dorinda Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 118-20.
51. *Ibid.*, p.119.
52. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, Paris, 1987, la tête pensante p. 51-55.
53. Lettre de Lucchesi Palli à Canova, n.d. [1795]. « Il marmo è trattato con tale industria, che la superficie sembra positivamente l'epiderma del corpo umano e si sarebbe tentati pungerla con una spilla per vedere se ne uscisse il sangue. » Cité dans Fardella, *Antonio Canova a Napoli: Tra Collezionismo e Mercato*, p. 145.
54. « J'ai vu à Naples un autre essai de ce système de Canova, et beaucoup moins heureux encore à mon avis ; c'est dans un groupe de Vénus et Adonis. Vénus est nue ; mais quand j'entrai dans la pièce où est ce groupe [sic], je fus désagréablement frappé d'une large bande, blanc de neige, qui entourait la ceinture de cette déesse. Je crus que c'étoit un linge dont une pudeur assez ridicule l'avoit couverte, et je priai qu'on l'ôtât ; mais en m'approchant je vis que Canova avoit profité, pour masquer un peu sa Vénus, d'une variété de teinte qui existoit dans la blancheur du marbre. Je me demandai ce que ce linge avoit là à faire auprès d'Adonis ; de plus un linge blanc me montra tout de suite une Vénus toute grise. Au reste ce qui auroit dû me détromper tout de suite, c'est que ce linge est posé tellement qu'à moins de supposer qu'il tient par des épingles à la personne même de Vénus, il est impossible qu'il tienne ; mais aussi Vénus est dans une disposition si tendre qu'on peut supposer que dans ce moment-là le voile alloit achever de tomber. » Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, fait en MDCCCI et MDCCCII, Imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1806, p. 313-14.
55. « Quand M. Canova lui-même emprunteroit la palette du Titien, pour ajouter dans toutes les parties de ses figures la couleur à la forme, l'imitation parfaite de ses deux propriétés ne serviroit qu'à faire sentir plus vivement l'absence d'une troisième. Ces simulacres d'hommes, auxquels il ne manqueroit plus rien que la vie, seroient par cela seul un objet horrible. Sans doute M. Canova est loin, bien loin de cet excès de barbarie ; cependant je ne crois pas que la teinte, assez forte, de carmin qu'il a donné à l'intérieur de la bouche de son Hébé, soit aux yeux de personne d'un effet agréable ; et l'analogie est assez grande entre ce procédé et celui que nous venons de supposer, pour justifier les reproches ou du moins les craintes des amis des arts. » M.B., « Beaux-Arts. Salon de 1808. N. XVIII. Sculpture. M. Canova, » *Journal de l'Empire*, 4 Janvier 1809, p. 4.
56. Voir, entre autres, Roberta Panzanelli, « Compelling Presence: Wax Effigies in Renaissance Florence, » dans *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, éd. Roberta Panzanelli, Los Angeles, Californie, Getty Research Institute, 2008, p. 13-39 et Joris van Gastel, « Life, But Not as We Know It: Wax Images and the Denial of Death, » dans *Bildakt at the Warburg Institute*, éd. Sabine Marienberg et Jürgen Trabant, Berlin, Akademie Verlag, 2014, p. 231-51.
57. Uta Kornmeier, « Almost Alive : The Spectacle of Verisimilitude in Madame Tussaud's Waxworks, » dans *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, éd. Roberta Panzanelli, Los Angeles, Californie, Getty Research Institute, 2008, p. 67-81.
58. Joan B. Landes, « Wax Fibers, Wax Bodies, and Moving Figures : Artifice and Nature in Eighteenth-Century Anatomy », *ibid.*, p. 41-65.
59. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », Paris, Michel Lévy frères, 1846, p.115.

RÉSUMÉS

Au XVIII^e siècle, certains sculpteurs, comme Antonio Canova, utilisèrent la cire pour essayer de teinter de façon subtile la surface de leurs œuvres, s'attachant tout particulièrement au traitement de la chair de leurs figures. Cet essai explore la réticence du public face à cette polychromie, proposant un lien entre la critique largement négative des œuvres et l'apparence trompeuse de leur surface dont le traitement à l'encaustique imitait de trop près celle de l'Antique. D'autre part, l'effet de réel de la couleur menaçait le statut de la sculpture et sa place dans la hiérarchie des Beaux-Arts. Mettant l'accent sur la surface même de l'œuvre, et l'opposition entre surface et son contenu, l'effet de réel ainsi mis en place soulevait des questions non seulement esthétiques, mais aussi philosophiques et scientifiques.

In the eighteenth century, sculptors such as Antonio Canova often experimented with polychromy, using wax or grind water to subtly tint their figures' flesh. In this article, I examine viewers' discomfort with these surface treatments. I argue that viewers reacted negatively to the colored surface of works such as *Hebe* and *Penitent Magdalene* because they found it to be deceptive. First, encaustic treatments mellowed the marble surface, giving modern works the appearance of antiquities. Second, the "reality effect" created by color threatened sculpture's status as high art. Finally, hyper-realism also suggested that the sculpture's surface was exactly that—that is to say, only a surface, a shell that contained the messy reality of the body. The polychrome surface therefore oscillated between ancient and modern, flesh and stone, penetrable and impenetrable and raised larger aesthetic, philosophical and scientific issues.

INDEX

Mots-clés : Antonio Canova, sculpture du dix-huitième siècle, polychromie, surface, illusionnisme, tromperie

Keywords : Antonio Canova, eighteenth-century sculpture, polychromy, surface, illusionism, deception