Pourquoi la sculpture n'est plus ennuyeuse. Recherches sur la sculpture française des jardins de Versailles aux panthéons de la révolution

Malcolm Baker

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/387>

DOI : 10.4000/perspective.387

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 289-314

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Malcolm Baker, « Pourquoi la sculpture n'est plus ennuyeuse. Recherches sur la sculpture française des jardins de Versailles aux panthéons de la révolution », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/387> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.387>

Pourquoi la sculpture n'est plus ennuyeuse. Recherches sur la sculpture française des jardins de Versailles aux panthéons de la révolution

Malcolm Baker

À la mémoire de Dean Walker (1948-2005),
conservateur et spécialiste de la sculpture
française

- 1 Quand Baudelaire se demandait dans son célèbre essai de 1846 pourquoi la sculpture était si ennuyeuse, il lançait un défi aux historiens d'art de son époque et des siècles futurs, en particulier aux spécialistes de cet art. Malgré le nombre considérable de textes sur Rodin et la reconnaissance plus grande dont ont bénéficié des figures telles que celles de Carpeaux ou Dalou, l'étude de la sculpture, en France ou dans d'autres pays, occupe une place assez marginale dans le discours de l'histoire de l'art moderne. L'histoire de l'art français, comme celle de l'art britannique, est avant tout une histoire de la peinture, et l'enseignement de l'art français du XVIII^e siècle, en France en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, a accordé peu de place à la sculpture. Bien entendu, certains chercheurs, notamment François Souchal, ont continué une tradition assez ancienne déjà d'études de la sculpture du XVIII^e siècle par une série de monographies sur la famille Slodtz (1967) et les frères Coustou (1980, 1988), ou en approfondissant la documentation déjà disponible sur les sculpteurs de Louis XIV dans le dictionnaire des sculpteurs français (1977-1992). Dans l'université, malgré la position éminente qu'il occupait, Souchal était cependant une figure isolée. La plus grande part de la recherche dans ce domaine s'est faite non à l'université mais dans les musées, essentiellement au Département des sculptures du Louvre. Toutefois, les dix dernières années ont non seulement vu se développer l'activité des musées, en particulier à l'occasion de grandes expositions monographiques, mais aussi un intérêt nouveau pour la sculpture chez les

historiens d'art de l'université, en France et ailleurs. De même que les nombreux visiteurs qui se rendent au Louvre par la rue de Rivoli contemplent deux vastes cours peuplées de sculptures françaises, de même il devrait être plus difficile à l'avenir pour un étudiant en l'histoire de l'art du XVIII^e siècle d'ignorer le domaine de la sculpture.

vies et œuvres de sculpteurs

Approches monographiques

- 2 L'une des caractéristiques de l'étude de la sculpture française du XVIII^e siècle, même minime, est l'importance accordée à la monographie. On dispose naturellement de quelques études. En 1993, les éditions Yale University Press, après avoir repris la collection « Histoire de l'art » publiée chez Pelican, ont édité par fascicules et actualisé les chapitres de Michael Levey sur la peinture et la sculpture, écrits en collaboration avec Kalnein (LEVEY, 1993). Les révisions, qui tiennent compte de la bibliographie récente, proposent un état complet de la production de sculpture de la période. Sensible et élégant, le texte réactualisé de M. Levey regorge de descriptions brillantes et résume souvent avec perspicacité, en quelques phrases percutantes, le style propre à un sculpteur, même si son appréciation de certains artistes reste très personnelle – l'importance de Bouchardon, par exemple, est vraiment minimisée. Mais cette étude traite essentiellement de la carrière et du style des sculpteurs, et moins des fonctions de la sculpture française au XVIII^e siècle. Tout en étant le seul ouvrage sur la sculpture de cette période, elle semble relativement éloignée des débats d'histoire de l'art portant, par exemple, sur l'idéologie, le statut du spectateur et la réception. Certaines de ces questions figurent dans l'ouvrage d'Alison West (West, 1998) sur le sublime en sculpture entre 1760 et 1840, ce qui correspond tant à l'évolution méthodologique qui a eu cours depuis la première édition du livre de M. Levey qu'à l'introduction de l'histoire sociale dans les recherches en histoire de l'art anglo-américaines. Mais sur la période antérieure à 1760, il n'existe aucune étude exhaustive, pas plus qu'il n'y a pour ce siècle d'équivalent de l'ouvrage de Thomas Crow (CROW, 1965), qui a eu une très grande influence.
- 3 La recherche sur la sculpture française du XVIII^e siècle de loin la plus significative et certainement la plus accessible au public se trouve dans une série de catalogues d'exposition monographique, chacune portant sur un sculpteur de premier plan, un nombre considérable d'entre elles ayant eu lieu au Louvre, certaines dans le cadre d'une longue tradition de collaboration entre cette institution et les musées américains – et d'autres hors de Paris.

Puget and co.

- 4 Parmi ces dernières expositions, citons celle sur Pierre Puget (*Puget...*, 1994) même si sa période d'activité relève de la fin du XVII^e plutôt que du XVIII^e siècle. Cette rétrospective est importante pour qui s'intéresse à la sculpture un peu postérieure, en partie par la place de Puget (quoique sujette à controverse) parmi les artistes protégés par Louis XIV, mais aussi par les questions concernant la façon dont la vie et l'œuvre d'un sculpteur peuvent être comprises à travers une exposition et son catalogue. L'exposition était impressionnante même si inévitablement elle ne pouvait être

exhaustive. Bien qu'il ait été impossible d'y inclure des marbres de grand format tels que le Milon de Crotone du Louvre (sujet d'une intéressante étude de Geneviève Bresc-Bautier en 1996) et le Saint Sébastien de l'église Santa Maria de Carignano à Gênes, la présentation de l'exposition à Marseille puis à Gênes a permis de montrer deux aspects différents de la carrière de Puget, de manière équilibrée. En incluant des peintures, des dessins et quelques sculptures sur ivoire (deux bas-reliefs attribués semble-t-il avec raison à Puget), l'exposition et son catalogue nous ont permis de corriger la vision généralement répandue d'un

- 5 sculpteur à part dont les œuvres monumentales détonnaient par rapport au travail d'autres artistes employés par Louis XIV et sa cour. En 1970, la monographie de Klaus Herding s'était déjà bien sûr élevée contre une vision aussi réductrice (HERDING, 1970). Dans l'article subtil et incisif que ce même auteur propose dans le catalogue de l'exposition, la relation entre la sculpture caractéristique de Puget et celle de Versailles est vue comme une tentative de traduire un langage italien en un goût typiquement français tout en s'appropriant la puissance sculpturale de Michel-Ange et du Bernin. Pour K. Herding, « Puget n'est pas un révolutionnaire ou quel- qu'un qui n'est pas de son siècle... mais un artiste bourgeois chez qui se reflètent comme dans un miroir les différentes tentatives d'adaptation et de protestation, d'avances et de reculs, inévitables à l'époque »¹, ce qui nous permet d'envisager une vision assez différente du sculpteur dans la prochaine monographie de cet auteur. Car à travers son article et le reste du catalogue, nous sommes effectivement tentés de revoir la façon dont la carrière d'un sculpteur peut être considérée et commentée – et cette question revient constamment dans les expositions mono- graphiques sur quelques-uns des sculpteurs les plus importants du XVIII^e siècle.
- 6 L'une des principales nouveautés pour notre compréhension de l'activité de Puget en tant que sculpteur concerne la complexité de son travail d'atelier et l'importance de sa collaboration avec d'autres artistes. L'utilisation par le sculpteur de matériaux spécifiques comme le marbre était bien mise en évidence dans la section du catalogue sous la responsabilité de Geneviève Bresc-Bautier qui traitait également du rôle des assistants du sculpteur et de ses suiveurs (BRESC-BAUTIER, 1994) – et Christophe Veyrier se distingue alors à la fois comme l'un des principaux collaborateurs de Puget et un artiste à part entière. Cette partie du catalogue est particulièrement remarquable par l'importance accordée à la collaboration entre artistes dans le domaine de la sculpture. Comme le catalogue et ses essais l'ont mis en évidence, traiter de Puget comme d'un sculpteur impliquait de s'intéresser à un atelier complexe et à une entreprise opérant à la fois à Toulon et à Gênes.

Houdon et les bustes des philosophes

- 7 Des questions sur l'atelier et la pratique collective, tellement centrales dans la production de la sculpture, sont également nées d'une autre exposition sur un sculpteur majeur de la fin du siècle, Houdon, exposition qui s'est tenue successivement à la National Gallery of art de Washington, au J. Paul Getty Museum à Los Angeles et à Versailles. Le catalogue, établi entre autres par Anne Poulet, offre un panorama très utile d'œuvres de cet artiste et fournit de nombreuses informations inédites provenant des archives (*Houdon...,* 2003). Outre les notices soigneusement élaborées sur les œuvres exposées (avec une liste détaillée des autres versions et des références aux premiers

catalogues de vente), ce catalogue a ouvert de nouvelles voies à la recherche en explorant le réseau complexe des clients de Houdon hors de France. Grâce au travail d'Ulrike Mathies (MATHIES, 2003, FRANK, 2003), la signification des plâtres de Schwerin se dessine très précisément. L'une des révélations les plus significatives des archives est une lettre de Houdon à « son altesse Monseigneur le Duc de Saxe Gotha » qui peut être lue comme un résumé des principes esthétiques de l'artiste ainsi que comme une description vivante des usages en matière de production et de livraison de la sculpture, avec ses informations détaillées sur la fabrication des plâtres et les méthodes d'emballage. De même qu'il publiait le résultat de cette nouvelle recherche sur les clients allemands de Houdon², le catalogue mettait à profit les enquêtes en cours de Christophe Frank sur les relations artistiques franco-russes et le rôle de la *Correspondance littéraire de Grimm* (FRANK, 2003). Houdon, présenté ainsi, avait véritablement une envergure internationale, et non simplement celle d'un sculpteur français du Siècle des Lumières. Bien que toute exposition de sculpture se doive de prévoir des œuvres transportables, l'accent mis par la scénographie et le catalogue sur les bustes, en ce qu'ils s'opposent aux figures isolées ou aux monuments, était dans ce cas non seulement inévitable mais justifié sur le plan historique. Comme l'attestent les tableaux de Boilly montrant le célèbre sculpteur dans son studio, la réputation de Houdon et sa pratique reposaient en premier lieu sur ses bustes. Aussi ressortait-il clairement de l'exposition le rôle de l'artiste dans la revalorisation du buste auquel il insuffle un sens nouveau et une intensité en rapport avec la conscience intellectuelle des philosophes. Mais nous touchons là un problème inhérent à ce genre d'exposition monographique. Centré sur les travaux individuels et leur format, le catalogue d'exposition, par de courts essais introduisant des notices d'œuvres individuelles, ne permet guère de développer un exposé soutenu. Le travail de Houdon en tant que sculpteur de portraits et sa place dans l'histoire de la sculpture française est brillamment souligné par Guilhem Scherf, mais les questions soulevées ne sont pas pleinement traitées par la suite (SCHERF, 2003). En dépit du sous-titre subtil de l'exposition, « Sculpteur des Lumières », la façon dont Houdon utilisait les possibilités offertes par les conventions de la sculpture – essentiellement le buste – pour illustrer et articuler les valeurs du Siècle des Lumières n'est pas vraiment interrogée. Il faut pour cela se tourner vers l'exceptionnel *Ein Versuch über die Gesichter Houdons* de Willibald Sauerländer, dont nous aurons l'occasion de parler plus loin (SAUERLÄNDER, 2002).

- 8 Le format strictement monographique de l'exposition Houdon signifie également que le sculpteur semble être une figure isolée. Sa stratégie de sculpteur consistait à rester à part, mais, comme le souligne G. Scherf, son travail doit être compris par rapport à des figures telles que celle de Caffieri. tandis que les portraits de Houdon sont réellement singuliers, leur intensité, de même que la façon dont ils conduisent le spectateur à s'intéresser à la subtilité du rendu de leur surface, offrent de nombreux points communs avec des bustes de Pigalle (plusieurs de ceux-ci avaient été précédemment présentés dans le catalogue de Jean-René Gaborit sur les œuvres de cet artiste conservés au musée du Louvre (*Pigalle...*, 1985), catalogue qui, même à une échelle modeste, reste un modèle quant à la manière d'étudier la carrière et le travail d'un sculpteur). Contrastant avec la diversité de la production de Pigalle, l'activité de Houdon semble extrêmement concentrée sur le buste, bien qu'il ait revendiqué son statut et sa notoriété d'artiste avec davantage de vigueur et d'efficacité. Mais le considérer comme un sculpteur à part contribue à perpétuer un modèle de collection et de *connoisseurship* (très encouragé par l'admiration compréhensible que lui portent les

Etats-Unis) qui a eu pour conséquence de le dissocier d'un contexte plus large de la pratique de la sculpture. De même qu'au rapport entre les portraits de Houdon et ceux de Pigalle et Caffieri, on pourrait s'intéresser au développement du genre en Angleterre où de telles sculptures étaient également utilisées comme portraits afin d'illustrer les valeurs du Siècle des Lumières.

- 9 Une autre conséquence d'une approche strictement monographique est que l'aspect collectif de la production peut être marginalisé et même occulté. Tandis que les articles sur les travaux individuels, ainsi que le texte de la lettre de Saxe-Gotha, nous fournissent un ensemble riche et diversifié sur la production multiple des bustes en plâtre de Houdon et sur son engagement dans cette entreprise, l'aspect commercial de la sculpture apparaissait dans le catalogue comme une question très secondaire. Houdon y est présenté presque uniquement comme un grand artiste – ce qu'il était vraiment, comme l'exposition l'a brillamment démontré –, plutôt que comme un sculpteur extrêmement inventif et un entrepreneur tirant avantage d'une économie en pleine évolution s'agissant de la consommation de marchandises de luxe dont fait partie la sculpture³. Devant cette insistance, rien de surprenant au peu d'attention accordée au travail d'atelier et aux problèmes de matériau et de technique. Cela ne signifie pas pour autant que les différents auteurs ne soient pas au fait des questions techniques, mais souligne plutôt que, à la différence du catalogue de Puget, le choix d'un format strictement monographique traditionnellement employé dans les publications sur la sculpture française du XVIII^e siècle ne facilite pas l'abord de questions importantes pour comprendre comment les sculpteurs procédaient dans une économie de l'art où l'aspect esthétique et les contraintes matérielles étaient étroitement liés.

Trajectoires et pratiques

- 10 Deux autres grandes expositions consacrées à Pajou et Clodion ont transformé notre vision de deux des contemporains les plus représentatifs de Houdon. Leurs créations étaient surtout considérées à travers des publications remontant respectivement à 1909 et 1885. Ces deux expositions et leurs catalogues (coécrits par G. Scherf, le premier avec James David Draper, le second avec A. Poulet) ont contribué à élargir de manière conséquente le corpus des deux sculpteurs, et les notices, de par la richesse des informations sur les créations en rapport, les historiques à partir des catalogues de vente et la bibliographie fournissent pour la première fois la documentation permettant d'évaluer la carrière des artistes (*Pajou...*, 1997 ; *Clodion*, 1992). De surcroît, ces deux publications, de même que le catalogue consacré à Houdon, permettent conjointement de se pencher plus longuement sur la production vers la fin du siècle, de même que les études antérieures de Souchal ont donné les moyens de comprendre la commande et la fabrication de la sculpture dans les premières décades du siècle. Ce qui est surprenant, ce sont les différences d'exécution entre les divers sculpteurs. Dans un contexte de marché compétitif où les mécènes privés et les consommateurs jouaient un rôle de plus en plus important, davantage même que les Bâtiments du roi, deux au moins choisirent un type de production différent (Houdon avec les bustes, Clodion avec les terres cuites) afin de concilier nécessités et goûts divers. Chez Pajou, cet aspect est un peu moins net, de même que son style n'est pas aisé à classer, car son œuvre est plus varié (bustes, sculpture architecturale et petits modèles en terre cuite et en marbre). Le point sur lequel les trois sculpteurs se rejoignent cependant est l'importante

commande passée par la Direction des Bâtiments du roi dirigée à l'époque par d'Angiviller, la série des Grands Hommes dont il est question dans tous les catalogues. La diversité de cette production sculpturale est indissociable des différentes trajectoires que suivaient ces trois sculpteurs. Un facteur commun consistait en un apprentissage avec une période à Rome (expérience formatrice peut-être même plus importante pour les sculpteurs que pour les peintres). Aussi dans chacune de ces publications, l'une des parties les plus riches en information est-elle la section consacrée à cette phase d'apprentissage. Le catalogue de Pajou, par exemple, place l'artiste dans un réseau qui incluait les architectes Charles De Wailly et William Chambers (nous pourrions également ajouter à ce groupe Joseph Wilton, très lié à Chambers et à l'Italie). L'analyse de deux carnets de croquis de Pajou, les relations qu'ils entretenaient avec Chambers, dans des publications de Janine Barrier et Michael Snodin, aussi bien que de G. Scherf et J. Draper, révèlent des détails assez précis sur le déroulement de cette expérience romaine partagée (BARRIER, 1998 ; SNODIN, 1996 ; *Pajou ...*, 1997). Mais à leur retour en France, les sculpteurs suivirent des voies différentes. Dans le cas de Pajou, les relations qu'il tissa en Italie continuèrent à jouer un rôle important, plus particulièrement avec De Wailly. Un aspect extrêmement révélateur dans l'exposition était la prépondérance accordée à la sculpture architecturale de Pajou, souvent pour des bâtiments conçus par De Wailly, et dont nous avons dans un cas une trace par un dessin de Chambers. Clodion, pour sa part, préférait à la réalisation de monuments publics et de portraits, ainsi qu'à un rôle dans l'académie, une pratique exploitant la demande de sculptures de petite taille et le goût de ce qui semble inachevé et fraîchement modelé (même si en fait une bonne partie des terre cuites de Clodion sont moulées plus que modelées). La rétrospective Clodion abordait de nombreux problèmes d'attribution, incluant des œuvres qui imitent celles du sculpteur de sorte que, au lieu d'un Clodion vu à travers sa postérité au XIX^e siècle, on voyait pour la première fois l'étendue de tout son travail sur terre cuite. Elle proposait aussi un ensemble conséquent de sculptures architecturales, dont il fut également question dans la communication de Bruno Pons lors du colloque organisé à l'occasion (PONS, 1993).

- 11 Toutes ces manifestations présentaient les œuvres selon le genre ou le sujet, avec toutefois des introductions portant sur la formation des artistes qui, en un sens, rendent compte de l'intérêt ancien de la biographie artistique pour les années de formation, les origines et la première reconnaissance du génie d'un artiste. Pour Houdon, par exemple, a. Poulet et ses collègues ont décidé à bon escient de ne pas procéder à une présentation strictement chronologique, disposant les travaux individuels selon leur sujet (« Les Figures du Siècle des Lumières », « Patriotes américains », et « Les Cours d'Europe », par exemple), ce qui offrait une présentation bien structurée de l'œuvre de l'artiste. L'ensemble de ces catalogues très substantiels nous donne la possibilité de comparer les pratiques de la sculpture chez quelques-uns des artistes les plus importants de la fin du XVIII^e siècle, de même que d'autres expositions sur Julien et Boizot permettent de repenser la place et l'évolution de la sculpture à cette époque. Dans les catalogues Clodion, Pajou et Julien, un thème commun, quoique de moindre importance, concerne la reproduction des Grands Hommes à petite échelle, en porcelaine. Les relations entre la sculpture et les arts décoratifs, et la question de la production multiple sont d'une importance centrale à cette date. Les deux sujets sont abordés plus directement dans le catalogue consacré à Boizot (*Boizot...*, 2001) et de façon encore plus exhaustive, dans l'impressionnant

catalogue sur Falconet et Sèvres (*Falconet à Sèvres...*, 2001), ouvrages qui réunissent deux domaines d'érudition trop souvent séparés. La relation entre la sculpture et les arts décoratifs est un thème substantiel de l'excellente monographie de Gisela Gramaccini sur Jean-Guillaume Moitte (GRAMACCINI, 1993). Bien que cette étude soit importante par sa façon de montrer comment le sculpteur a géré sa carrière en créant des monuments publics à une époque de changements politiques capitaux, elle explore aussi le rôle des sculpteurs dans le domaine de l'orfèvrerie avec Auguste. Détail intéressant, une partie de sa production était destinée au mécène britannique William Beckford, ce qui depuis la parution du livre de G. Gramaccini est devenu encore plus évident. Le rapprochement avec les arts décoratifs incite à reconsidérer les catégories familières et les divisions, mais cette évolution n'est pas aussi nette qu'on pourrait le croire.

- 12 Prenons le cas des bronzes français du XVIII^e siècle qu'étudie depuis des années un groupe de travail composé de conservateurs, collectionneurs et universitaires dirigé par Robert Wenley (ancien conservateur à la Wallace Collection, actuellement aux Glasgow Museums) et Jonathan Marsden (de la Royal Collection en Grande-Bretagne). Ce groupe, qui s'est rencontré en plusieurs lieux (Londres, Paris, New York et Saint-Petersbourg), s'est penché sur des bronzes de diverses collections, publiques et privées⁴. Étant donné les nombreuses questions concernant l'attribution et l'authenticité des œuvres – de nombreuses versions de ces bronzes ont été produites au XIX^e siècle – il n'est pas étonnant qu'une bonne partie de la discussion ait porté sur ces sujets, mais d'autres interrogations ont également surgi. L'une concerne le rapport avec la tradition des bronzes italiens et l'éventuelle relation entre les bronzes français du XVIII^e siècle et les bronzes florentins de Foggini et Soldani (entre autres) à la fin de la période baroque. À quel point les bronzes français sont-ils caractéristiques, en termes de technique, de composition, de perfection ou de qualités esthétiques ? Comment devrions-nous aborder le travail d'un sculpteur dont la carrière (comme celle de tant de sculpteurs du XVIII^e siècle) a dépassé les frontières de son pays ? Mais, point plus important, comment cette partie de la production était-elle vue par rapport aux autres marchandises de luxe ou genres artistiques ? Produites en plusieurs exemplaires, conçues à petite échelle, exposées dans un contexte domestique, devaient-elles être reliées à d'autres objets de luxe de cette sorte vendus par des marchands ? Ou devrions-nous les considérer comme différents dans l'idée qu'ils étaient décrits séparément dans les catalogues de vente du XVIII^e siècle ? La relation entre la sculpture et les arts décoratifs est certainement un sujet pour qui s'intéresse aux bronzes, mais elle doit être comprise en termes d'interconnexions complexes et probablement variables entre les responsables de leur conception, fabrication, reproduction et commercialisation. Et envisager ainsi le problème des attributions en sculpture oriente notre approche des carrières des sculpteurs. Ces interrogations seront sans doute aiguisées par l'exposition sur les bronzes français actuellement projetée par le Louvre, le Metropolitan Museum of Art de New York et le J. Paul Getty Museum de Los Angeles.
- 13 Les diverses expositions dont nous venons de traiter ont joué un rôle pour la visibilité qu'elles ont donnée à certains des plus importants sculpteurs français de la fin du XVIII^e siècle et aussi parce qu'elles ont permis d'apprécier d'une manière nouvelle des œuvres individuelles. Mais en plus de ces catalogues d'exposition, de nombreuses autres publications ont étudié la vie et l'œuvre de sculpteurs. Hormis des monographies telles que celle sur Moitte, l'étude de Michèle Beaulieu sur Le Lorrain (BEAULIEU, 1982) et la

chronique exclusive de Hedin sur les frères Marsy (HEDIN, 1983), des articles de G. Scherf (SCHERF, 1989) et Bézies sur Allegrain (BEZIES, 2000), de David sur d'Huez (DAVID, 1999), et de Ph. Bordes sur Dardel (BORDES, 1999) ainsi que le catalogue d'exposition sur Julien (*Julien...*, 2004) ont largement contribué à développer notre connaissance du travail de sculpteurs, qu'ils soient reconnus ou non. Signalons en outre qu'il semble s'être produit lors de ces dix dernières années un déplacement d'intérêt de sculpteurs vivant sous le règne de Louis XIV vers ceux de la fin du XVIII^e siècle. Toutes ces publications offrent la possibilité de reconsidérer comment la carrière et la pratique d'un sculpteur ont évolué et d'envisager autrement une biographie de sculpteur français – trajectoires de la vie des sculpteurs et construction de leur célébrité. Mais, de façon encore plus importante, elles proposent un grand nombre d'éléments nouveaux permettant d'apprécier l'évolution de la sculpture dans la France du XVIII^e siècle. Une bonne partie de cette question reste bien sûr implicite dans les catalogues monographiques, les sujets étant parfois plus explicitement traités dans des propos préliminaires tels que la contribution de G. Scherf, concise mais brillante, au catalogue de Houdon. Ce dont nous avons besoin maintenant, ce sont des études plus complètes qui analysent de façon plus synthétique les conditions dans lesquelles la sculpture était produite, commercialisée, décrite et considérée. Mais si les points de vue généraux font défaut (hormis l'étude de WEST, 1992), de nombreuses questions-clé ont été abordées dans des articles qui ouvrent la voie à de nouvelles possibilités d'interprétations, signe également d'un intérêt croissant pour des problèmes dépassant les questions d'attribution et de paternité qui constituent une préoccupation récurrente dans la plupart des textes sur la sculpture. Nous trouvons là une alternative aux publications monographiques dont j'ai parlé jusqu'à présent.

Genres et conventions de la représentation en sculpture

- 14 Un signe du dynamisme et du renouveau de ce domaine est que nombre d'articles sur le travail particulier d'un sculpteur discutent les œuvres en termes de genre et de conventions. De même qu'ils offrent de nouvelles interprétations et souvent de nouveaux arguments déterminants, ils s'intéressent principalement à la question de la représentation en sculpture dans la France du XVIII^e siècle.

Le monument royal

- 15 Caractéristiques de ce genre d'approche sont les différentes études de la statue équestre de Louis XV par Bouchardon, une œuvre-clé qui a longtemps retenu l'attention en particulier parce que la fonte du bronze était illustrée dans une série de superbes planches. Une grande partie de la documentation avait été rassemblée dans le catalogue de l'exposition de 1973 par Lise Duclaux, mais ces dernières années sont parues trois études significatives (ROMBOUTS, 1993-1994, RABREAU, 1998 et MCCLELLAN, 2000), chacune avec une approche différente. En étudiant les connotations politiques de la statue, Rombouts examine la façon dont cette image du roi concentrait l'attention lors des cérémonies commémorant la Paix de Paris en 1763 et était elle-même célébrée dans différents médias. Il interprète l'histoire de la conception, la fabrication et l'utilisation du monument comme un reflet du déclin français vers 1750,

en contraste avec son utilisation dans la propagande française lors de la Guerre de Sept ans et son origine liée à un succès français en 1748. Les deux autres articles ont une vision assez différente. D. Rabreau considère les caractéristiques iconographiques originales de la sculpture comme la réélaboration d'une forme traditionnelle (la statue équestre d'un genre très courant utilisée par Louis XIV, comme en traite Peter Burke) en réponse à un contexte politique changeant (BURKE, 1992)⁵. A. McClellan s'intéresse à la signification de la statue comme représentation du roi de son vivant et comme image de la monarchie, signalant que sous la révolution, ce genre de sculpture, contrairement à de nombreuses statues, ne pouvait être conservé comme œuvre d'art parce que malgré sa valeur esthétique reconnue, elle représentait avant tout une image de la monarchie. Les trois études s'intéressent aux sens et aux associations qu'un genre particulier de sculpture peut véhiculer et les modalités selon lesquelles les conventions étaient adaptées par le sculpteur et le commanditaire et perçues par le spectateur. Elles posent une question centrale : comment les représentations sculpturales fonctionnent-elles en tant qu'œuvres publiques ?

- 16 Ces problématiques de la signification de la représentation sculpturale et des conventions sont abordées encore plus explicitement dans l'étude perspicace d'Étienne Jollet, à partir d'une autre image royale, moins intime, celle de Louis XVI érigée à Brest (JOLLET, 2000). Se fondant sur des travaux récents concernant l'aménagement urbain, l'auteur souligne qu'ériger une statue royale signifiait également créer une place royale. La sculpture a donc besoin d'être comprise en tenant compte du cadre architectural et de l'« élément intermédiaire qui appartient à la sculpture et à l'architecture, le piédestal ». Opposant la relation traditionnelle entre statue et piédestal et la proposition de Houdon de placer le monarque assis sur un trône qui ne soit soutenu par « aucun autre piédestal que les marches du trône », É. Jollet suggère que le « sculpteur questionne la représentation spatiale de la figure royale, en choisissant de repenser la relation entre les éléments de la terrasse, du piédestal et du sol sur lequel se tiennent les spectateurs ». L'étude d'un projet exceptionnel sert ici à explorer comment opère une composante majeure d'une grande partie de la sculpture publique du XVIII^e siècle.
- 17 Ces études de monuments individuels envisagent un genre particulier et ses conventions. Dans le cas présent, le monument équestre et la statue royale assise, avec ses paramètres connus et convenus : l'enjeu était de savoir les adapter ou les dépasser. Mais l'autorité qui émane de ce type d'œuvres provient en partie de leur nature répétitive, ce qui implique également un travail sur la variation⁶. Ce sont ces changements parfois subtils qui peuvent être relevés par le spectateur. Dans certains cas, ils peuvent infléchir le sens véhiculé par la forme traditionnelle des images (comme pour la figure du citoyen placé sous la statue de Louis XV à Reims sculptée par Pigalle) mais également être des procédés destinés à éveiller l'attention du spectateur attentif aux conventions de la sculpture. Ce public du milieu du XVIII^e siècle reconnaissait certainement comme signification de la statue l'image publique du monarque mais, évoluant dans une culture qui développait un langage esthétique afin de décrire l'engagement du spectateur vis-à-vis de la sculpture, il était également conscient de la concurrence entre les différents modes de représentation possibles. La répétition et la variation tiennent là un rôle important, tout comme dans les procédés et les pratiques de la sculpture. Identifier la façon dont le sculpteur peut, à partir d'un genre, jouer de la répétition et de la variation constitue l'un des plaisirs liés à

l'observation de cet art. Ce que ces diverses études reconnaissent implicitement est un glissement vers la production et l'observation des œuvres qui continuaient à jouer leur rôle public mais revêtaient également un intérêt nouveau pour leurs qualités esthétiques et le problème de la représentation en sculpture.

La sculpture de jardin

- 18 Une autre catégorie d'œuvres où ces facteurs sont opérants est celle de la sculpture de jardin. Là, les modèles de répétition et de variation revêtent des formes variées ; l'une est l'utilisation de la figure individuelle ou du groupe d'un sujet mythologique (beaucoup faisant référence ou même reproduisant directement un modèle antique) ; une autre pourrait être l'utilisation et l'adaptation de modèles de fontaines ; une troisième forme de répétition, encore plus répandue, peut être trouvée dans la nature référentielle de ces jardins, chacun se référant à un ou plusieurs types et établissant donc un dialogue avec eux. Tout cela suppose encore d'observer les pratiques et les significations que les visiteurs de l'époque ont retirées de tels programmes de sculpture. La discussion est née non seulement parmi les historiens de la sculpture mais aussi dans des publications telles que le *Journal of Garden History*, où les composantes de la sculpture sont à bon droit considérées seulement comme l'un des éléments d'un ensemble complexe. Des publications telles que le Dictionnaire de F. Souchal, des monographies telles que l'étude du même sur les frères Coustou et celle de K. Hedin sur la famille Marsy ont largement contribué à approfondir notre connaissance des sculpteurs qui produisaient ces remarquables œuvres collectives (SOUCHAL, 1977-1992 ; SOUCHAL, 1980 ; HEDIN, 1983). D'autres ont étudié un corpus, comme G. Bresc-Bautier avec le catalogue sur les sculptures qui sont aujourd'hui aux tuileries, du moins avant que de nombreux originaux ne soient transférés au Louvre (BRES-C-BAUTIER, PINGEOT, 1996). Mais un autre champ important de la littérature a exploré les formes, conventions, sens et usages de cette production.
- 19 L'ouvrage fondamental de Gerold Weber, *Brunnen und Wasserkünste* (WEBER, 1985) est impressionnant par son ampleur et la rigueur avec laquelle il assemble et analyse une vaste documentation allant de 1500 au début du XVIII^e siècle. Il propose une typologie de la fontaine qui donne à voir sous un éclairage nouveau non seulement les fontaines de Versailles et de Marly, mais aussi les fontaines urbaines comme la fontaine de Grenelle de Bouchardon. Tout en suivant l'évolution de la vasque (cet aspect dominait dans les fontaines sculptées à Versailles), Weber étudie de près la réutilisation de la sculpture antérieure et la manière dont les anciens programmes pouvaient être reconfigurés. Dans un compte rendu répondant à certains arguments-clé de Weber, Betsy Rosasco suggérait que de telles reprises à la fin de la vie de Louis XIV ont servi comme « mise à distance et consécration de ces 'reliques' d'une époque antérieure du règne de Louis le Grand » (ROSASCO, 1987). Si elle répond ici aux arguments de Weber, elle a elle-même fortement contribué à la compréhension du rôle joué par la sculpture dans le jardin français dans une série d'articles issus de sa thèse de doctorat sur Marly, où elle nous emmène souvent encore dans de nouvelles directions (ROSASCO, 1986).
- 20 Tandis que les programmes iconographiques et leurs significations, comme le passage d'un registre formel à Versailles vers un mode plus informel à Marly, constituent l'une des préoccupations de B. Rosasco, sa contribution la plus marquante a été de discuter de la vision de la sculpture et de la façon dont elle pouvait être perçue en référence à

des modes d'expression analogues. Dans un article important sur les évolutions iconographiques de Marly, elle fait appel par exemple à la notion d'« admiration » de Descartes – une « soudaine surprise de l'esprit, qui lui fait considérer avec attention des objets qui lui semblent étranges et extraordinaires » – qui permettrait de comprendre les réponses qu'apporte à l'époque Coyzevox avec son œuvre *La Renommée* montée sur Pégase (ROSASCO, 1983). Mais son intervention la plus frappante, pour ne pas dire stimulante intellectuellement, est un court article sur la Fontaine de Latone. Prenant comme point de départ l'interprétation moderne selon laquelle le sujet de la mère d'apollon qui transforme les paysans en grenouilles se réfère à la mère de Louis XIV protégeant le jeune roi de la Fronde, l'auteur demande pourquoi aucune chronique de Versailles n'en fait état. Plutôt que de rejeter une telle interprétation pour cette raison, elle suggère que la fontaine était considérée comme une « énigme » ou une devinette visuelle dont la signification, comme l'a soutenu Jennifer Montagu, devait être décodée par le courtisan (MONTAGU, 1968 ; ROSASCO, 1989). Dans cette œuvre, l'image « était chargée de couches de sens, et fonctionnait d'une certaine façon comme un hiéroglyphe didactique que le courtisan devait interpréter ». Dans sa façon de privilégier l'ambiguïté et la polysémie, au-delà d'une lecture iconographique positiviste, une telle interprétation fait certainement appel à une sensibilité postmoderne. Mais, indépendamment de la pertinence éventuelle de l'argument, elle soulève des problèmes importants sur la façon dont la sculpture était regardée, et comment elle mettait en jeu les genres et les conventions culturels.

- 21 Si le monument royal et la sculpture de jardin sont deux genres qui ont suscité des études innovantes et ambitieuses, d'autres catégories de sculpture ont rencontré moins d'intérêt. Bien sûr des exemples de monuments funéraires sont bien documentés dans la littérature monographique, mais le monument en tant que genre est très peu étudié (une exception remarquable est l'essai de Dominique Poulot sur les monuments et panthéons évoqués ci-dessous, POULOT, 2004). Cette abondance documentaire est due en partie au fort taux de mortalité de l'époque, et ce n'est pas sans raison qu'il existe une littérature plus substantielle sur les grandes sculptures funéraires éphémères – les « pompes funèbres » – qui étaient illustrées par des gravures spectaculaires. La même constatation sur cette fréquence des décès pourrait être faite pour les monuments royaux, mais la destruction de ces œuvres relève en grande partie de l'histoire, elle-même devenue un sujet d'études toujours plus vaste, allant des discussions de Richard Clay sur le vandalisme envers les statues à l'analyse approfondie de la démarche iconoclaste par Dario Gamboni (CLAY, 2000 ; GAMBONI, 1997). Un autre genre de sculpture négligé est celui des statues religieuses, qui pourrait utilement être réexaminé à la lumière des réflexions de Martin Schieder sur la peinture religieuse française au XVIII^e siècle (SCHEIDER, 1997). Une exception toutefois à cette négligence est l'étude d'Anne Betty Weinshenker, *Idolatry and Sculpture in Ancien Régime France*, qui explore les relations entre les images religieuses et les croyances du XVIII^e siècle sur l'idolâtrie et discute les différents points de vue des Huguenots, des Jansénistes et des philosophes sur la question (WEINSHENKER, 2005). Si les études sur les monuments et la sculpture religieuse ont souvent à voir avec des œuvres disparues connues seulement par le texte et l'image, le pourcentage élevé de disparitions ne peut expliquer à lui seul l'absence de tout essai de synthèse sur le buste. Malgré les nombreuses recherches et publications sur les artistes ayant pratiqué ce genre (Houdon n'en est qu'un exemple remarquable), il n'y a eu, pour autant que je sache, aucune synthèse sur les portraits français en tant que genre depuis l'étude de Rostrup publiée en danois en 1932

(ROSTRUP, 1932)⁷. D'un autre côté, la France n'est pas l'unique exemple de la marginalisation de ce qui était un mode capital de représentation pour le XVIII^e siècle en Europe et ailleurs. On compte de nombreuses publications portant sur l'art du portrait peint, qui ont à juste raison reconnu la relation entre le portrait et la notion moderne de conscience de soi aussi bien que le rôle social des portraits, mais la place du portrait en sculpture a été peu abordée. Pour le début de la période moderne, le portrait en sculpture a commencé à faire l'objet de plus d'attention, comme en atteste une conférence sur les bustes entre 1400 et 1800, mais les travaux sur le buste au XVIII^e siècle sont d'abord restés monographiques⁸. La richesse d'un nouveau matériel rendu disponible à partir de catalogues d'exposition tels que ceux sur Pajou et Houdon, cependant, ouvre la possibilité d'une telle étude.

Fabrication, institutions et contextes

Matériau et pratique d'atelier

- 22 Une autre approche de la sculpture du XVIII^e siècle implique de prendre en compte les conditions de sa production. Une caractéristique frappante du travail effectué dans ce domaine a été l'attention consacrée aux matériaux et aux processus de fabrication, non seulement à travers la recherche sur les pratiques d'atelier et la relation entre dessins, modèles et travaux achevés, mais de plus en plus à travers les connotations et la signification des œuvres. Les observations sur les techniques et les matériaux étaient dans un premier temps descriptives et reléguées au rang d'annexes, tandis que l'étude de la conception et de l'exécution partait de sources documentaires portant sur un artiste particulier ou des données concernant la relation entre artiste et commanditaire. Aujourd'hui, toutefois, l'aspect matériel et la fabrication de la sculpture sont pris en compte et l'importance des matériaux et des procédés pour les commanditaires et les spectateurs aussi bien que des artistes donnent une idée plus riche et plus complexe de la production et de la reproduction de sculpture. Des études dans d'autres domaines et sur d'autres époques ont ouvert la voie – des ouvrages tels que les catalogues d'exposition de Volker Krahn sur les bronzes (*Von allen Seiten schön*), ceux de Jennifer Montagu (*Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, 1989, et *Gold, Silver and Bronze*, 1996), Michael Baxandall (*Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 1980) et de Susan Butters (*The Triumph of the Vulcan: sculptor's tools, porphyry, and the prince in ducal Florence*, 1996). De récents colloques et des expositions ont toutefois adopté des approches similaires pour la sculpture du XVIII^e siècle. Parmi les premiers sont à citer le remarquable colloque de trois jours, *Marbres de Roi*, à Versailles (22-24 mai 2003) et celui de Bruxelles, *Histoires Matérielles de la Sculpture* (13-15 octobre 2005), organisé conjointement par l'université libre de Bruxelles et le Henry Moore Institute. À Versailles le doute subsistait quant à la signification de l'emploi du marbre, principalement à cause de l'usage récurrent qu'en faisait Louis XIV, mais la pratique des sculpteurs français était bien resituée dans le contexte du commerce international des différents types de marbres. Une conclusion importante des journées de Bruxelles était la diversité des pratiques de sculpture, la spécificité de processus d'atelier déterminés par une combinaison entre les multiples formations et les attentes différentes des sculpteurs et des clients selon les cultures. Ce qui ressortait de ces deux colloques était le dynamisme de ce domaine de recherche et son articulation étroite

avec les études sur la sculpture qui jusque-là avaient peut-être été trop dominées par l'exploitation des archives.

- 23 Des expositions ont également joué un rôle significatif dans ces développements récents. La plus remarquable était *L'Esprit créateur de Pigalle à Canova (L'esprit créateur..., 2003)*, une judicieuse et révélatrice sélection de terres cuites de 1740 à 1840, dont les deux commissaires étaient G. Scherf et J. D. Draper, et qui eut lieu dans leurs institutions respectives, le Louvre et le Metropolitan (une variante passionnante, composée autour des terres cuites de Sergel, a été développée pour Stockholm par le troisième collaborateur, Magnus Olauson : *Sergel..., 2004*). C'était peut-être la première exposition à mettre en relief le rôle de la terre cuite. avaient toutefois ouvert la voie l'exposition de Peter Volk, en 1986, sur les modèles sculptés rococo bavarois (complétée par la suite par un ensemble d'articles intéressants sur les ateliers de sculpteurs du sud de l'Allemagne), la présentation par Ivan Gaskell des *modelli* du Bernin au Fogg art Museum en 1998 et l'exposition de Bruce Boucher *Earth and Fire* sur les terres cuites italiennes au Victoria and Albert Museum en 2001. L'exposition de 2003 était remarquable non seulement par le panorama européen présenté mais aussi par la façon dont elle explorait le rôle central mais souvent ambigu de la terre cuite à cette période. Utilisée pour des esquisses et des modèles qui remplissaient plusieurs fonctions recoupant parfois le processus de fabrication et les négociations avec les clients, la terre cuite était à cette date appréciée des collectionneurs qui y voyaient (d'après Lalive de Jully) « le feu et le véritable talent de l'artiste ». Le goût croissant pour la fraîcheur de ce medium encouragea Clodion à produire des terres cuites qui ressemblaient à des modèles (certaines parties étaient même moulées) comme une fin en soi. À travers une soigneuse sélection d'exemples révélateurs (reposant certainement sur une impressionnante diplomatie des commissaires) l'exposition jouait constamment sur cette ambiguïté, gardant à l'esprit la dimension de la variation dans la créativité et le statut du sculpteur, problématique centrale pour l'esthétique du XVIII^e siècle. La réussite impressionnante de l'exposition et de son catalogue était la façon dont il réinsérait la discussion sur le matériel et les procédés de production dans un contexte beaucoup plus vaste des débats en histoire de l'art. Certaines sections incluaient des développements nouveaux sur le rôle des modèles en terre cuite dans la fabrication des œuvres et sur la formation des sculpteurs ; d'autres exploraient d'importantes catégories de production de sculpture comme l'art religieux et la sculpture funéraire ; d'autres chapitres proposaient des groupements thématiques sur l'iconographie, tels que l'Arcadie et les amours des dieux, ou sur les typologies du monument et du bas-relief. On retrouvait une attention (souvent diffuse) aux relations entre d'une part, les matériaux et les pratiques d'atelier et d'autre part, la façon dont les conventions de la représentation en sculpture fonctionnaient pour les spectateurs du XVIII^e siècle. Au milieu de tout ce nouveau travail bienvenu sur la matérialité de l'objet sculptural au XVIII^e siècle, une question importante est, pour autant que je sache, restée absente ou du moins quelque peu marginale. L'orientation traditionnellement monographique des études sur la sculpture française, reflétée dans la plupart des expositions autres que celle dont il vient d'être question, a inévitablement présenté la production de la sculpture comme un acte de volonté individuelle plutôt que comme une activité essentiellement et nécessairement de collaboration. Cette minimisation de la nature collective du travail en faveur d'une célébration de la figure individuelle comme inventeur et exécutant est en un sens la continuation d'une tension qui existait au XVIII^e siècle. Une telle mise en avant de la figure du sculpteur témoigne du succès des

fabricants de bustes et de figures et met à part les pratiques artisanales et commerciales qui étaient fondamentalement collectives. Mais tout en reconnaissant le nouveau statut d'une figure telle que celle de Houdon et l'importance d'un nouveau langage esthétique pour le sculpteur et les spectateurs de ses créations, nous avons en même temps besoin de prendre davantage en compte le fait que le commerce de la sculpture mettait toujours en jeu des pratiques collectives et même les développait pour répondre aux opportunités offertes par une économie de consommation croissante. Sur ce point, la duplication et la reproduction – longtemps essentielle à la conception et à la réalisation de sculpture – ont pris une signification nouvelle. Les notions de consommation et de domestification du luxe qui ont tenu une place si importante dans les débats sur d'autres aspects de la culture du XVIII^e siècle doivent intervenir plus explicitement dans les études sur la sculpture.

- 24 Un autre aspect apparenté à la sculpture du XVIII^e siècle et à ses conditions de production concerne les institutions où les sculpteurs étaient formés et à travers lesquelles leur travail était à la fois commandé et exposé. Le dictionnaire de Souchal fournit une masse de nouvelles données sur de grands projets collectifs incluant de nombreux sculpteurs travaillant pour les Bâtiments du roi. Mais nous manquons toujours d'une analyse ou d'une vue d'ensemble globales sur le rôle et l'organisation de ces sculpteurs dans l'institution, à l'exception de l'ouvrage de 1927 de Furcy-Raynaud, *l'Inventaire des sculptures exécutées au XVIII^e siècle pour les Bâtiments du Roi* (FURCY-RAYNAUD, 1927). Le compte-rendu le plus concis se trouve indubitablement dans le petit livre de Geneviève Bresc-Bautier publié par l'École du Louvre, qui expose également de manière succincte les structures institutionnelles pour la formation des sculpteurs (BRES-BAUTIER, 1980). Les débuts de carrière des artistes font bien sûr traditionnellement partie des biographies artistiques et il n'est donc pas surprenant que la formation d'un sculpteur, et particulièrement les séjours romains, reçoive beaucoup d'attention dans les expositions monographiques discutées dans la première partie de l'essai. Elles ont grandement contribué à notre connaissance des carrières individuelles. Mais il n'y a pas pour l'instant de compte rendu synthétique ou d'approche globale du rôle de l'académie dans la formation de ces carrières ou des remarquables morceaux de réception grâce auxquels les sculpteurs ont été admis à l'académie (une exposition de la série du Louvre est en préparation et comblera un vide important⁹). Quelque peu négligée également est la place des sculpteurs (il est vrai plutôt inconsistante) dans les Salons, institution qui était l'autre responsabilité principale de l'académie. D'un autre point de vue, la littérature critique que ces expositions suscitaient (beaucoup moins riche pour la sculpture que pour la peinture, en dépit des commentaires souvent cités de Diderot sur Falconet) a été examinée de façon intéressante dans un article de Richard Wrigley (WRIGLEY, 1999). Dans une étude fondamentale sur l'émergence de la critique d'art d'après des commentaires au Salon, il recense les problèmes posés par l'absence relative de comptes rendus détaillés et d'évaluation de la sculpture présentée lors de cette manifestation.

L'histoire des collections

- 25 Un domaine d'étude peut-être plus prometteur dans lequel on pourrait trouver des éléments de réponse est le terrain relativement nouveau de l'histoire des collections. Des documents sur les collections et les œuvres d'art qu'elles complétaient ont été utilisés pour étayer les questions d'authenticité ou d'attribution d'une œuvre, mais ces

dix dernières années s'est développé un regain d'intérêt pour les contextes dans lesquels les œuvres étaient présentées et regardées. Pour la sculpture du XVIII^e siècle, une telle enquête a été clairement élaborée par Guilhem Scherf dans un essai pour un volume inaugural édité par Thomas Gaetgens et ses collègues du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris qui situe la production d'art et sa consommation dans un environnement social plus vaste (SCHERF, 2001). En reconnaissant l'intérêt actuel pour l'histoire du collectionnisme, la chronique de G. Scherf commence par l'observation selon laquelle « le champ des amateurs des sculptures a été négligé au profit des collectionneurs de peintures et d'objets d'art ». Colin Bailey dans son étude sur l'abbé Terray comme collectionneur de sculptures, par exemple, attire notre attention sur le mécénat envers Caffieri, tandis que la sculpture est loin d'être négligée dans la méticuleuse édition, riche d'informations, d'Alden Gordon sur l'inventaire du marquis de Marigny (BAILEY, 1993 ; GORDON, 2003). La collection et le mode de présentation des sculptures étaient aussi l'un des thèmes d'une belle exposition sur les bronzes de la collection royale, qui articulait clairement la successive réinsertion de ces objets dans une variété de contextes. Mais la majeure partie des études sur l'histoire des collections en France au XVIII^e siècle traite peu de la sculpture. Afin d'y remédier, et de susciter davantage de recherche dans ce domaine, G. Scherf trace les grandes lignes (la première vue d'ensemble du genre) des différentes modalités de collectionner et présenter les œuvres. La plupart des marbres de grand format étant commandés par le roi, une analyse de la sculpture dans d'autres collections doit tout d'abord traiter des bronzes et des terres cuites. Marcher sur les traces de G. Scherf invite à se déplacer chez les collectionneurs de petits bronzes et de terre cuite. Mais le raffinement de ces œuvres à petite échelle (qualité appréciée des collectionneurs qui accordaient une attention de plus en plus soutenue à la sculpture) était également caractéristique d'un sous-genre nouveau (le petit marbre pouvait être posé sur un secrétaire et devenir une composante d'un intérieur domestique).

- 26 La décoration des intérieurs est elle-même au centre de l'attention des chercheurs depuis ces dix dernières années. Nous avons maintenant un panorama beaucoup plus complet des artistes intervenant dans la conception et la réalisation des intérieurs luxueux grâce aux publications de Bruno Pons, qui s'attachent à des vues d'ensemble (PONS, 1986) aussi bien qu'à des études de sculpteurs particuliers tels que François-Joseph Duret dont il publia le journal dans le B.S.H.A.F (PONS, 1986)¹⁰. L'analyse audacieuse de l'intérieur rococo et de ses fondements idéologiques par Katie Scott vient compléter et utilement reprendre le travail de B. Pons (SCOTT, 1995). Son étude sur la production de décoration intérieure dans un « marché où elle était régie par une culture commerciale inévitablement locale » s'élève contre la perception d'un « domicile d'aristocrate » où la « noblesse ... était catégoriquement imaginée à l'intérieur d'une forme matérielle ». Cette déconstruction de l'intérieur noble et de sa signification implique de démêler les tensions et conflits sous-jacents à l'unité de tels schémas. Considéré comme prêtant à controverse par certains aspects de sa discussion des schémas décoratifs en termes de changements sociaux, *The Rococo Interior* propose un modèle fort et subtil pour l'interprétation de l'imagination en rapport avec les espaces sociaux. Alors qu'il n'y a aucun débat sur le rôle de la sculpture dans ce cadre, une telle approche offre certainement la possibilité de considérer cet art et sa diffusion sous un nouvel angle. K. Scott a elle-même véritablement affronté ce défi en proposant une analyse du Cupidon de Bouchardon et de ses différents contextes. Nous alertant sur les « incertitudes et ambiguïtés de l'articulation formelle du travail », elle explore

d'abord ces « narrations... motivées par une fantaisie de sa création » et poursuit en envisageant l'œuvre par rapport à ses différentes localisations : à Versailles (d'abord au Salon de la guerre puis au Salon d'Hercule), et plus tard à l'orangerie du château de Choisy. L'un des défauts de son interprétation (très brièvement résumée ici) est qu'elle minimise la façon dont les sculptures, insérées dans de complexes structures référentielles de répétition, peuvent être vues comme commentaires des compositions sculpturales antérieures et des remaniements de celles-ci. Ainsi dans quelle mesure la figure de Bouchardon pouvait-elle être considérée comme répondant au défi posé par le célèbre Cupidon brisant son arc de Duquesnoy ? Mais cette tentative de lecture de Cupidon en termes de « relations entre la statue et son sens temporel et syntactique » est importante car elle offre aux historiens de la sculpture une voie pour briser le cercle souvent fermé de leur discipline. Peut-être les dialogues fréquents établis au cours de cette période entre les sculptures de différents artistes – les diverses propositions de *L'Amitié* et *L'Amour* formulées par Pigalle et Caffieri pour Madame de Pompadour et Madame du Barry, par exemple – pourraient-ils être utilement examinés à l'intérieur de ce cadre d'interprétation¹¹.

La sculpture dans les études sur le XVIII^e siècle

- 27 La sculpture n'était pas seulement un art central dans la France du XVIII^e siècle mais un art public au sein d'une culture où les œuvres, commanditées, créées puis regardées, véhiculaient des sens idéologiques complexes et souvent variables. De telles significations sont explorées dans certaines publications déjà mentionnées, mais l'une des caractéristiques des travaux les plus innovants dans ce domaine a été de se détourner des questions d'expert et d'attribution pour s'orienter vers ces préoccupations politiques et idéologiques, reflétant ce qui est parfois décrit dans l'histoire de l'art anglo-américaine comme « l'histoire sociale de l'art ». En d'autres termes, écrire sur la sculpture du XVIII^e siècle signifie aujourd'hui s'engager dans des débats en cours dans d'autres domaines de la même période, même si des articles sur la sculpture sont relativement rares dans des revues telles que *Eighteenth Century Studies* ou *The Eighteenth Century*. Prenons comme exemple l'article de Dena Goodman sur Voltaire nu (GOODMAN, 1986). L'auteur considère les commanditaires de cette œuvre remarquable et comment le projet s'inscrivait dans ce « gouvernement alternatif du XVIII^e siècle, même si sans succès, la république des Lettres ». Elle établit une distinction non seulement entre la république des Lettres et la monarchie, mais aussi entre la république des Lettres et le grand public, qui manifesta peu de réactions quand il découvrit l'œuvre dans l'atelier de Pigalle en 1770. D. Goodman souligne la contradiction induite par « les nouvelles relations sociales et politiques de la république des Lettres » à l'œuvre dans la statue. « En fin de compte, c'était la critique suscitée par la tension entre les conditions de souscription et l'œuvre de Pigalle qui faisaient de la statue une parfaite représentation de la république des Lettres ». En orientant ainsi ce travail, D. Goodman invite les historiens d'art à réexaminer sous un nouvel angle les tensions présentes dans la société française des Lumières.

Les panthéons

- 28 Un autre exemple d'une telle approche de la sculpture, ou plus précisément d'un contexte conceptuel et concret pour la sculpture, est l'article limpide de Dominique Poulot sur les panthéons dans la France du XVIII^e siècle (POULOT, 2004)¹². Faisant d'abord observer que sous l'ancien régime « la mémoire des morts était transmise par un ensemble de représentations à la fois religieuses et sociales », l'auteur aborde la naissance du culte des grands hommes et examine les différentes sortes de panthéons (temple, musée et pyramide) développées en leur souvenir. Tout en décrivant de façon particulièrement vivante les exemples retenus (ainsi le Musée des monuments français de Lenoir), il démontre comment les subtils glissements dans les prédominances entre les premiers pèlerinages laïcs sur la tombe des écrivains et la « création d'une nouvelle mémoire dynastique et nationale » liée à l'Empire ont besoin d'être compris en termes de « contraste des conceptions de la mort et de la mémoire ». Les panthéons ainsi créés « oscillaient entre un monument individuel et une construction collective, entre un musée éclectique et une crypte véritablement plus fonctionnelle, entre un temple dédié aux célébrités et un gigantesque mémorial ». Les panthéons et le culte des grands hommes ont beaucoup retenu l'attention ces dix dernières années. L'essai de D. Poulot doit vraiment être vu comme une réponse à des études telles que la *Naissance du Panthéon*, de Jean-Claude Bonnet (BONNET, 1998), l'essai d'Édouard Pommier dans *Le Culte des grands hommes au XVIII^e siècle* (POMMIER, 1998) et les importants articles du Panthéon, symbole des révolutions de Barry Bergdoll.
- 29 Un ensemble important pour tous ces auteurs est bien sûr la série des statues de grands hommes commandées par d'Angiviller. Vu le rôle explicite de ces sculptures destinées à jouer un rôle de commémoration patriotique plus propre à toucher l'opinion publique, il n'est pas surprenant de trouver dans les nombreuses publications concernant cette commande des tentatives de contextualisation qui relient ces sculptures à des éloges funèbres prononcés à l'époque. Depuis l'article classique de 1957 de Dowley qui développait la notion de « moment signifiant », A. McClellan a élargi la discussion en situant la commande au sein des différentes politiques de la période immédiatement prérévolutionnaire, montrant ainsi non seulement comment les œuvres doivent être lues idéologiquement mais aussi comment une telle série devrait être considérée en soi comme un témoignage fondamental par les historiens de la politique (DOWLEY, 1957 ; MCCLELLAN, 1993). Une approche relativement différente est celle d'Erika Naginski, dans un article qui analyse assez en profondeur le Poussin de Julien, l'interprétant non en fonction de la politique contemporaine mais comme un état de la pensée du *Siècle des Lumières*. En partant des remarques d'Ernst Cassirer sur le caractère central de la polémique pour l'esthétique du *Siècle des Lumières*, E. Naginski soutient que la figure de Julien représente « une certaine variété dans la sculpture commémorative des Lumières qui, retirant un pouvoir expressif en éprouvant polémiquement les limites de son propre moyen d'expression, fixe les conditions d'un projet esthétique en rapport avec l'inaccessibilité » (NAGINSKI, 2004). Attirant l'attention sur la composition fermée de la figure et sur la « fixité hermétique de la pose contemplative », elle suggère que le Poussin de Julien « établit une dialectique des contraires, où l'œuvre d'art se démarque par rapport au monde, prend son autonomie, avec une possibilité d'ouverture d'un domaine à l'autre (de la sculpture vers la peinture et vice-versa), tout en légitimant la sculpture comme une éloquence silencieuse, dans une interprétation de cette activité propre à l'homme que nous appelons la fabrication de l'art ». Comme l'article de D.

Goodman sur Pigalle, l'essai d'E. Naginski est une étude minutieuse, mais avec des ambitions et des implications bien plus vastes. Il se fonde sur l'hypothèse qu'il existait, « un échange de bonne foi entre le débat philosophique et la production artistique », comme elle le dit dans ses commentaires sur E. Cassirer. Alors que cette relation a été explorée dans des textes sur la peinture (ainsi dans la discussion que propose Michael Baxandall sur Chardin dans *Patterns of Intention*), une telle ambition faisait défaut dans les écrits sur la sculpture. Cependant, ce souci d'explorer les relations entre la sculpture et le monde des idées est également remarquable dans l'une des contributions les plus fortes de cette dernière décennie, l'ouvrage bref mais brillant de Willibald Sauerländer sur les bustes de Houdon (SAUERLÄNDER, 2002). Structuré d'une façon faussement simple, avec une introduction sur la place des portraits sculptés de Houdon suivie par une série de sections traitant chacune d'un buste particulier, cet essai propose d'une réflexion ambitieuse et perspicace sur les qualités propres des portraits en buste à un moment crucial de l'histoire. Innovante, éloquente et très personnelle, l'étude pose des questions pertinentes pour une analyse des rôles et des caractéristiques du buste du XVIII^e siècle en tant que genre. Attirant l'attention sur la prépondérance du buste dans la pratique de Houdon, W. Sauerländer commence par situer la production de ces images dans une culture caractérisée non seulement par la formation et la domestification de la sphère publique mais aussi par un nouveau concept de célébrité. En développant un thème qu'il avait exploré précédemment dans une publication sur le Voltaire de Houdon, l'auteur analyse finement le rôle du sculpteur dans l'élaboration des identités des modèles non plus aristocrates mais philosophes. Dédaignant de nombreuses caractéristiques conventionnelles utilisées pour les bustes – perruques et voilages sophistiqués – Houdon se concentre sur le visage et combine le « portrait de conversation » des pastels contemporains avec un empirisme physionomique nouveau de manière à créer un genre de portrait sculpté inédit et plus intense, idéalement adapté aux aspirations et aux préoccupations de ses modèles. Houdon est vraiment interprété ici en termes de contexte social et intellectuel en pleine évolution.

Interconnexions géographiques

- 30 Si ce genre de contribution témoigne de l'utilisation de plus en plus fructueuse par les historiens de la sculpture du travail des chercheurs de cette période dans d'autres disciplines, une caractéristique regrettable des études concernant la sculpture du XVIII^e siècle reste la tendance à mettre l'accent sur le travail ou la culture d'une nationalité, mais à minimiser ainsi les interconnexions entre différents pays. On relève cependant récemment de nets changements. Le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris a lancé un programme de recherche sur les relations artistiques entre la France et l'Allemagne et la place des sculpteurs français à Berlin vient d'être soulignée par Rita Hofereiter (HOFEREITER, 1997-1998 (2001) ; HOFEREITER, à paraître). En outre, un intérêt nouveau pour les échanges franco-anglais se dessine.
- 31 Dans la ligne des études historiques comme *Voltaire's Coconuts* qui explore « l'anglomanie » des historiens européens (BURUMA, 1999), des historiens de la sculpture, en Grande-Bretagne, ont été plus sensibles à la sculpture française tandis que, de façon peut-être plus surprenante, une partie de la sculpture britannique semble avoir été connue des Français. L'abbaye de Westminster et ses monuments ont apparemment eu une influence non seulement sur les personnes impliquées dans la

mise en place des panthéons mais aussi sur des sculpteurs, au nombre desquels Slodtz, Pigalle et Pajou. Pour d'autres, tels Bouchardon, le mécénat britannique était manifestement d'une grande importance, particulièrement dans leurs premières années de formation à Rome¹³. Les études sur la place des sculpteurs français à Rome ont bien sûr depuis longtemps reconnu l'importance des échanges culturels internationaux, du moins implicitement, mais on recense quelques nouvelles contributions importantes dans ce domaine. L'une est le travail d'Anne-Lise Desmas sur Pierre de L'Estache, qui examine les défis relevés par un sculpteur français faisant une carrière à Rome au XVIII^e siècle (DESMAS, 2002a et b). Une autre est l'impressionnante et significative exposition consacrée à Rome au XVIII^e siècle, à Philadelphie et Houston. Avec une introduction de Christopher Johns, qui fait autorité, témoignant de la vitalité et de l'inventivité de l'art à Rome à cette période, ce catalogue devrait être indispensable à qui s'intéresse à la sculpture française (JOHNS, 2000). On ne le voit nulle part plus clairement que dans l'excellent essai du regretté Dean Walker qui prêche avec éloquence pour « l'importance de l'urbs comme centre de la sculpture » en traitant une série d'œuvres de niveau international. Cet internationalisme est également repérable dans un grand nombre d'autres projets en cours. Un colloque au Henry Moore Institute de Leeds (dont les actes sont à paraître) a pris en compte le phénomène du monument royal, et de là il est devenu clair, comme l'a signalé Christoph Frank, qu'il s'agissait d'une question beaucoup plus complexe qu'une simple imitation de modèles français¹⁴. Un autre aspect du travail de C. Frank concernant les relations artistiques entre la France et la Russie et le rôle de Melchior Grimm et de sa Correspondance littéraire a enrichi cette discussion, ainsi que l'étude de C. Johns sur Canova et ses mécènes français (JOHNS, 1998). Peu à peu se fait jour une perception de la sculpture française (et du mécénat français en faveur de cet art) comprise comme l'élément d'un ensemble plus vaste de dialogue culturel et d'échanges artistiques.

Sculpture/peinture

- 32 Un autre débat qui a retenu l'attention ces dernières années touche les rapports entre la sculpture et la peinture. En un sens, cette relation problématique et les différentes hypothèses qu'elle soulève affleurent dans de nombreux écrits sur la sculpture, et dans la plupart des publications citées plus haut. Dans la majorité des cas, cependant, elle reste implicite, et quiconque écrit sur la sculpture doit affronter la prééminence théorique de la peinture sur le statut de la sculpture, prééminence implicite également : il faut donc user de stratégies rhétoriques afin de persuader le lecteur et le spectateur de se tourner vers la sculpture. Tandis que la littérature consacrée à la sculpture pourrait souvent sembler isolée par rapport au discours dominant de l'histoire de l'art axé sur la peinture, son isolement peut précisément être considéré comme une affirmation du sens de la sculpture par rapport au discours qui considère que généralement l'art se résume à la peinture. Le statut secondaire de la sculpture vis-à-vis de la peinture n'est bien sûr pas la simple conséquence des hiérarchies des XIX^e et XX^e siècles de l'histoire de l'art. Fondé sur les débats de la renaissance sur le paragone, le discours esthétique du XVIII^e siècle est resté concerné par cette relation mais il l'a reconfigurée.
- 33 Le rapport entre ces deux arts est assumé, sinon directement questionné, dans les études sur Falconet et Diderot. Rien d'étonnant à ce que certains des textes les plus

récents et les plus intéressants sur les idées énoncées au XVIII^e siècle et les descriptions de sculpture aient concerné ces deux figures et se soient en cours de route intéressés à cette relation entre les moyens d'expression. Un objet d'étude a été le bas-relief (cette forme de sculpture où la tridimensionnalité est moins présente et plus ambiguë) sur lequel Falconet écrit dans l'Encyclopédie un texte détaillé décisif. Pour revenir sur une question déjà abordée par Seznec, G. Scherf reconsidère les idées du sculpteur (SEZNEC, 1964 ; SCHERF, 1994). En revenant sur les théories de la renaissance et en prenant des exemples qui vont jusqu'au début du XIX^e siècle (David d'Angers), il offre l'état de la question le plus lucide et le plus complet, resituant des œuvres de la fin du XVIII^e siècle dans un débat théorique plus vaste en s'appuyant sur l'article de Falconet. Les discussions sur le statut de la sculpture aussi bien que sur la relation entre ces deux arts ont évidemment fait grand cas de la réaction de Diderot au groupe de Falconet, *Pygmalion et Galatée*, que ce soit dans le catalogue de l'exposition, le *Pygmalions Werkstatt*, ou dans l'importante étude de Mary Sheriff, *Moved by Love* où *Pygmalion* est vu comme « le modèle de l'artiste créatif dans la France du XVIII^e siècle » (*Pygmalions Werkstatt*, 2001 ; SHERIFF, 2004). L'étude de M. Sheriff ne concerne ni la sculpture ni la relation entre peinture et sculpture à proprement parler, mais elle regorge d'analyses fines et parfois amples d'œuvres qui utilisent les deux moyens d'expression (sans compter les textes littéraires), explorant de façon ambitieuse et subtile la notion d'enthousiasme comme « force motrice pour créer de l'art et comme passion suscitée par la contemplation de l'œuvre ». Pour l'auteur, en « faisant fusionner ces deux aspects de l'enthousiasme chez le mythique sculpteur, les images de Pygmalion au XVIII^e siècle établissaient aussi un lien entre la création et l'observation dans la satisfaction du désir ». Dans son analyse du groupe de Falconet qu'elle voit comme « une allégorie de la sculpture même de Falconet », elle attire l'attention sur l'expression des sensations et le caractère vivant de l'œuvre, caractéristiques-clé de cet art, et les relie de façon convaincante à cette notion contemporaine d'enthousiasme. Dans ce contexte, la sculpture acquiert une place centrale dans la théorie esthétique du XVIII^e siècle. Alors que cet aspect de la sculpture ne constitue qu'une partie de l'argument plus développé de M. Sheriff sur l'enthousiasme et le processus de création et d'observation, la place de la sculpture dans l'évolution de la théorie esthétique de la France du XVIII^e siècle est un thème tout à fait central du remarquable ouvrage de Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle* (LICHTENSTEIN, 2003). Dans une discussion admirablement pertinente et éloquente sur la relation entre peinture et sculpture et sur celle entre toucher et vision, l'auteur montre comment les termes du paragone ont été reconfigurés au XVIII^e siècle. Alors que la peinture conservait la primauté, des écrivains tels que Diderot, malgré sa remarque « Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs », écrivirent sur la sculpture d'une façon qui supposait une attention et une concentration nouvelles. En développant une esthétique où la nature n'était pas une « nature idéale » mais était caractérisée par « le mouvement même qui l'anime et qui constitue son principe », Diderot voyait l'imitation concernée avant tout par « le mouvement et le rythme de la nature ». Tandis que la sculpture est souvent « sévère, grave et chaste » (« le marbre ne rit pas »), certaines œuvres de sculpture moderne, dues essentiellement à Falconet et Houdon, possèdent ces qualités d'animation qui n'imitent pas tant la peinture que les effets de celle-ci. J. Lichtenstein ne se limite bien sûr pas à ces observations, mais l'analyse qu'elle propose de ces textes nous fait réfléchir sur la façon dont des sculpteurs tels que Pigalle et Houdon ont tenu compte d'un intérêt nouveau dans la perception, par le toucher ou par la vue, ont créé des

effets qui ont stimulé le spectateur s'interroger sur le regard qu'il posait sur la statue. Ce questionnement sur le fonctionnement de la représentation sculpturale constituait l'un des plaisirs offert au spectateur. Si l'analyse subtile de W. Sauerländer sur Houdon fait brièvement référence à la relation entre les bustes de l'artiste et la fugacité des portraits contemporains au pastel, le livre de J. Lichtenstein offre matière à une vaste méditation sur la relation entre peinture et sculpture. Contribution majeure à la littérature sur la sculpture du XVIII^e siècle, il fournit un contexte intellectuel et théorique au sein duquel il convient de replacer les récentes monographies des catalogues d'exposition consacrés à Houdon, Pajou et autres.

- 34 Ces quinze dernières années ont donc vu un impressionnant regain d'intérêt pour la sculpture française du XVIII^e siècle. Longtemps considérée comme un domaine d'étude marginal auquel les chercheurs travaillant sur d'autres domaines de l'art français du XVIII^e siècle ne portaient qu'une attention limitée, elle est devenue aujourd'hui un champ sur lequel il est difficile de faire l'impasse. L'impressionnante succession d'expositions et les catalogues qui les accompagnaient (travaux d'une formidable érudition) ont largement contribué à la compréhension de la production, particulièrement pour ce qui est de la deuxième moitié du siècle, tandis que les ouvrages de F. Souchal, B. Rosasco et d'autres ont transformé notre vision de cet art et de son rôle vers 1700. Mais il reste (heureusement) beaucoup à faire. Des figures majeures comme Adam et Caffieri requièrent des études plus précises, et les infrastructures institutionnelles changeantes dans lesquelles les sculpteurs étaient formés et pratiquaient leur art doivent être étudiées de manière plus approfondie. Il reste également davantage à faire pour relier les résultats des études traditionnellement monographiques aux débats qui animent les recherches sur la production artistique et sa consommation et, de façon plus générale, aux études sur la France du XVIII^e siècle. Des mouvements significatifs en ce sens sont, comme j'ai tenté de le montrer, déjà perceptibles dans les revues mais le format apparemment naturel de la monographie prime encore dans les études sur la sculpture, si l'on excepte des interventions de premier plan comme celle de J. Lichtenstein. En établissant entre les deux discours un dialogue productif, l'histoire de l'art du XVIII^e siècle français pourra tenir compte de l'importance et de la position centrale dont la sculpture, malgré les débats sur son statut, jouissait dans la France de l'époque. Est-il trop optimiste d'attendre des historiens d'art un regain d'intérêt pour la sculpture au XVIII^e siècle proportionnel à l'attention dont jouit la sculpture moderne et contemporaine ? Peut-être, mais nous pouvons au moins affirmer sans mauvaise foi que la sculpture du XVIII^e siècle n'est plus ennuyeuse.

BIBLIOGRAPHIE

Art in Rome...2000 : Art in Rome in the Eighteenth Century, Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rischel éd., (cat. expo., Philadelphie/Houston, 2000), Philadelphie, 2000.

- BAILEY, 1993 : Colin Bailey, « The abbé Terray : an enlightened patron of modern sculpture », dans *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1993, p. 121-132.
- BAKER, 2000 : Malcolm Baker, *Figured in Marble. The Making and Viewing of Eighteenth-century Sculpture*, Londres, 2000.
- BAKER, 2006a : Malcolm Baker, « Reconsidering the economy of the portrait bust : Roubiliac and Houdon », dans Ralnd Kanz, Hans Koerner, éd., *Pygmalions Aufklaerung. Europaeische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Munich/Berlin, 2006, p. 132-145.
- BAKER, 2006b : Malcolm Baker, « Repetition, Replication and Reproduction in Eighteenth-century French sculpture », dans Carolyn Sargentson éd., *The French Collections in the Huntington Art Collection*, New Haven/London, 2006.
- BAKER, HARRISON, LAING, 2000 : Malcom Baker, C. Harrison, A. Laing, « Bouchardon's British sitters: sculptural portraiture in Rome and the classicising bust around 1730 », dans *The Burlington Magazine*, CXLII, 2000, p. 752-762.
- BARRIER, 1998 : Janine Barrier, « William Chambers, Augustin Pajou and their Colleagues in Rome », dans *Apollo*, 147, 1998, p. 25-31.
- BAXANDALL, 1980 : Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980.
- BEAULIEU, 1982 : Michèle Beaulieu, *Robert Le Lorrain, 1666-1743*, Neuilly-sur-Seine, 1982.
- BEZIES, 2000 : Caroline Bezies, « Nouveaux documents sur Christophe-Gabriel Allegrain 1710-1795 », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2000, p. 157-180.
- BLACK, 1994 : Bernard Black, *Vassé's 'Bambinelli'*, Londres, 1994.
- BONNET, 1998 : Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, 1998.
- BORDES, 1999 : Philippe Bordes, « Un élève républicain Robert-Guillaume Dardel », dans *Augustin Pajou et ses contemporains*, Guilhem Scherf éd., (colloque, Paris, musée du Louvre, 1997), Paris, 1999, p. 507-536.
- BRESC-BAUTIER, 1980 : Geneviève Bresc-Bautier, *Sculpture française du XVIII^e siècle*, Paris, 1980.
- BRESC-BAUTIER, PINGEOT, 1986 : Geneviève Bresc-Bautier, Anne Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, 2 vol., Paris, 1986.
- BRESC-BAUTIER, 1994 : Geneviève Bresc-Bautier, « Pratiques d'atelier de Puget sculpteur », dans *Puget...*, 1994, p. 332-345.
- BURKE, 1992 : Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/Londres, 1992.
- BURUMA, 1999 : Ian Buruma, *Voltaire's coconuts, or Anglomania in Europe*, Londres, 1999.
- BUTTERS, 1996 : Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan : sculptors' tools, porphyry, and the prince in ducal Florence*, Florence, 1996.
- CLAY, 2000 : Richard Simon Clay, *Signs of power : iconoclasm in Paris, 1789-1795*, Londres, 2000.
- Clodion, 1992 : Anne Poulet, Guilhem Scherf éd., *Clodion : 1738-1814*, (cat. expo., Paris, musée du Louvre, 1992), Paris, 1992.
- CROW, 1985 : Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*, Paris, New Haven, 1985.

DAVID, 1999 : Sophie David, « Jean- Baptiste d'Huez, sculpteur du roi, 1729-1793 », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 107-134.

DESMAS, 2002a : Anne-Lise Desmas, « Portraits de Français sculptés à Rome par un Français, Pierre de L'estache, entre 1720 et 1750 », dans *Gazette des Beaux- Arts*, 140, 2002, p. 333-356.

DESMAS, 2002b : Anne-Lise Desmas, « Pierre de L'estache (Paris, c. 1688-Rome, 1774) : un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux », dans *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 1, 2002, p. 105-148. Voir également www.lestache.com.

Diderot et l'Art..., 1984 : *Diderot et l'Art de Boucher à David. Les salons : 1759-1781*, Marie-Catherine Sahut, Catherine Volle éd., (cat. expo, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1984-1985), Paris, 1985.

DOWLEY, 1957 : Francis Dowley, « D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment », dans *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, p. 259-277.

DRAPER, SCHERF, 1997 : James Draper, Guilhem Scherf, *Augustin Pajou dessinateur en Italie*, dans *Archives de l'art français*, XXXIII, Nogent-le-Roi, 1997.

DUCLAUX, 1973 : Lise Duclaux, *La statue équestre de Louis XV, dessins de Bouchardon sculpteur du Roi*, Paris, 1973.

L'esprit créateur..., 2003 : *L'esprit créateur de Pigalle à Canova : terres cuites européennes 1740-1840*, James Draper, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/new York, Metropolitan Museum, 2003), Paris, 2003.

Falconet à Sèvres..., 2001 : *Falconet à Sèvres, 1757-1766, ou l'art de plaire*, Marie-Noëlle Pinot de Villechenon éd., (cat. expo., Sèvres, Musée national de céramique, 2001-2002), Paris, 2001.

FRANK, 2003 : Christoph Frank, « A Man More jealous of Glory than Wealth », dans *Houdon...*, 2003, p. 50-60.

FRANK, MATTHEIS, POULET, 2002 : Christoph Frank, Ulrike Mattheis, Anne L. Poulet, « Denis Diderot, Guiard and Houdon : Projects for a Funerary Monument at Gotha », dans *The Burlington Magazine*, CXLIV, 2002, p. 213-221, p. 473-484.

FURCY-RAYNAUD, 1927 : Marc Furcy-Raynaud, « Inventaire des sculptures exécutées au XVIII^e siècle pour la Direction des bâtiments du roi », dans *Archives de l'art français*, LXIV, Paris, 1927.

GABORIT, 1998 : Jean-René Gaborit éd., Geneviève Bresc-Bautier, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Guilhem Scherf, *Musée du Louvre, Département des sculptures, catalogue des sculptures françaises, Renaissance et temps moderne*, Paris, 1998, 2 vol.

GAEHTGENS, MICHEL, RABREAU, SCHIEDER, 2001 : Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder éd., *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001.

GAMBONI, 1997 : Dario Gamboni, *The destruction of art : iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres, 1997.

GOODMAN, 1986 : Dena Goodman, « Pigalle's Voltaire nu : The Republic of Letters Represents Itself to the World », dans *Representations*, 16, 1986, p. 86-109.

GORDON, 2003 : Alden R. Gordon, *The houses and collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, 2003.

GRAMACCINI, 1993 : Gisela Gramaccini, *Jean-Guillaume Moitte, 1746-1840. Leben und Werk*, Berlin, 2 vol., 1993.

- HEDIN, 1983 : Thomas F. Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazar Marsy : art and patronage in the early reign of Louis XIV ; with a catalogue raisonné*, Columbia, 1983.
- HERDING, 1970 : Klaus Herding, *Pierre Puget : das bildnerische Werk*, Berlin, 1970.
- HERDING, 1994 : Klaus Herding, « Puget Sculpteur », dans *Puget...*, 1994, Paris, 1994.
- HOFEREITER, 1997-1998 (2001) : Rita Hofereiter, « Venus in der Kiste ». Ein 'morceau de réception' des Bildhauers Jean-Pierre Antoine Tassaert für König Friedrich II. von Preussen », dans *Jahrbuch der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, II, 1997-1998 (2001), p. 41-57.
- HOFEREITER, à paraître : Rita Hofereiter, *Bestandskataloge der Kunstsammlungen der Stiftung der Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Skulpturen*, à paraître, Berlin, 2007.
- Houdon..., 2003 : Jean-Antoine Houdon. *Sculptor of the Enlightenment*, Houdon, sculpteur des Lumières, Anne L. Poulet éd., (cat. expo., Washington, national Gallery of Arts/ Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Washington, 2004 [version française : *Houdon 1741-1828, sculpteur des lumières*, Anne L. Poulet éd., (cat. expo, Versailles, Musée national du château), Paris, 2004].
- JOHNS, 1998 : Christopher Johns, *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley, 1998.
- JOHNS, 2000 : Christopher Johns, « The Entrepôt of Europe » dans *Art in Rome...*, 2000, p. 17-45.
- JOLLET, 2000 : Étienne Jollet, « Between allegory and topography : the project for a statue to Louis xvi in Brest (1785-1786) and the question of the pedestal in public statuary in eighteenth-century France », dans *Oxford Art Journal*, 23/2, 2000, p. 49-77.
- Julien..., 2004 : *Pierre Julien 1731- 1804, sculpteur du Roi*, Gilles Grandjean, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Le-Puy-en-Velay, musée Crozatier, 2004), Paris, 2004.
- KRAHN, 1995 : Krahn Volker, *Von allen Seiten schön : Bronzen der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, 1995.
- LANGFORD, 2000 : Paul Langford, *Englishness identified : manners and character, 1650-1850*, Oxford, 2000.
- LEVEY, 1993 : Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven /Londres, 1972 (1993).
- LICHTENSTEIN, 2003 : Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, 2003.
- Louis-Simon Boizot..., 2001 : Louis-Simon Boizot, 1743-1809 : *sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la manufacture de Sèvres*, Thérèse Picquenard éd. (cat. expo., Versailles, Musée Lambinet, 2001-2002), Paris, 2001.
- MARAL, 2003 : Alexandre Maral éd., *Sculptures. La galerie du Musée Granet, Aix-en-Provence/ Paris*, 2003.
- MATHIES, 2003 : Ulrike D. Mathies, « Houdon and the German Courts : Serving the Francophile Princes », dans *Houdon...*, 2003, p. 40-49.
- MCCLELLAN 2000 : Andrew McClellan, « The Life and Death of a Royal Monument. Bouchardon's Louis XV », dans *Oxford Art Journal*, 23/2, 2000, p. 1-28.
- MCCLELLAN, 1993 : Andrew McClellan, « La série des 'Grands Hommes' de la France du comte d'Angiviller, et la politique des Parlements », dans SCHERF, 1993, p. 225-249.

- MERRICK, 1991 : Jeffery Merrick, « Politics on Pedestals : Royal Monuments in eighteenth-Century France », dans *French History*, 5, 1991, p. 233-264.
- MONTAGU, 1968 : Jennifer Montagu, « The Painted enigma and French Seventeenth-century French Art », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, p. 307-335.
- MONTAGU, 1989 : Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture : The Industry of Art*, new Haven/Londres, 1989.
- MONTAGU, 1996 : Jennifer Montagu, *Gold, Silver, Bronze : Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Washington DC/ Princeton, 1996.
- NAGINSKI, 2004 : Erika Naginski, « Julien's Poussin, or the limits of sculpture », dans *Res*, 46, 2004, p. 134-153.
- Pajou ..., 1997 : *Augustin Pajou, sculpteur du Roi. 1730-1809*, James David Draper, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Paris, musée du Louvre /new York, Metropolitan Museum, 1997), Paris, 1997.
- Pigalle..., 1985 : *Jean-Baptiste Pigalle 1714-1785*, Jean-René Gaborit éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1985), Paris, 1985.
- POMMIER, 1998 : Édouard Pommier, « L'Invention du monument aux grands hommes », dans *Le Culte des Grands Hommes au XVIII^e siècle*, Nantes, 1998, p. 7-23.
- PONS, 1986 : Bruno Pons, *De Paris à Versailles, 1699-1736 : les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des bâtiments du roi*, Strasbourg, 1986.
- PONS, 1993 : Bruno Pons, « Clodion et la sculpture décorative à Paris », dans *Scherf*, 1993, p. 375-399.
- POTTS, 2000 : Alex Potts, *The Sculptural Imagination*, New Haven/Londres, 2000.
- POULOT, 2004 : Dominique Poulot, « Pantheons in eighteenth-century France : temple, museum, pyramid », dans *Pantheons : transformations of a monumental idea*, Burlington, 2004, p. 123-145.
- Puget..., 1994 : *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte. 1620-1694*, Marie-Paule Vial éd., (cat. expo., Marseille, Musée des beaux-arts/Centre de la Vieille Charité, 1994), Marseille/Paris, 1994.
- PygmalionsWerkstatt, 2001 : *Pygmalions Werkstatt : die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, (cat. expo., Cologne, 2001), Cologne, 2001.
- RABREAU, 1998 : Daniel Rabreau, « Le Cheval de la Paix ou la Monture du Bien-Aimé : propos sur le chef d'œuvre animalier d'Edme Bouchardon », dans *Les écuries royales du XVI^e au XVII^e siècle*, Versailles, 1998, p. 286-301.
- RADCLIFFE, BAKER, MAEK-GÉRARD, 1992 : Anthony Radcliffe, Malcolm Baker, Michael Maek-Gérard, *Renaissance and Later Sculpture in the Thyssen-Bornemis-za Collection*, Londres, 1992.
- ROMBOUTS, 1993-1994 : Stephen Rombouts, « Art as propaganda in eighteenth-century France : the paradox of edme Bouchardon's Louis xv », dans *Eighteenth Century Studies*, 27/ 2, 1993-1994, p. 255-282.
- RONOT, 2002 : Henry Ronot, *Jean-Baptiste Bouchardon architecte et sculpteur*, Dijon, 2002, 2 vol.
- ROSASCO, 1983 : Betsy Rosasco, « The Sculptures of Marly and the Programme of Versailles : Considerations of Relationship and Meaning », dans *Journal of Garden History*, 3, 1983, p. 301-316.
- ROSASCO, 1986 : Betsy Rosasco, *The Sculptures of the Chateau of Marly during the reign of Louis XIV*, New York, 1986.

- ROSASCO, 1987 : Betsy Rosasco, recension de WeBer, 1985, dans *The Art Bulletin*, LXIX, 1987, p. 143-149.
- ROSASCO, 1989 : Betsy Rosasco, « Masque-rade and enigma at the Court of Louis XIV », dans *Art Journal*, 1989, p. 144-149.
- ROSTRUP, 1932 : Haavard Rostrup, *Franske portraïtbuster fra XVIII aarhundede*, Copenhague, 1932.
- SAUERLÄNDER, 2002 : Willibald Sauerländer, *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*, Munich/Berlin, 2002.
- SCHERF, 1989 : Guilhem Scherf, « Un monument méconnu : le mausolée de Charles-Joseph de Pollinchove par Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795) », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, p. 117-130.
- SCHERF, 1993 : Guilhem Scherf éd., *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle* (colloque, Paris, Musée du Louvre, 1992), Paris, 1993.
- SCHERF, 1994 : Guilhem Scherf, « De la malignité d'un microbe : l'antique et le bas-relief moderne, de Falconet à David d'Angers », dans *Revue de l'art*, 105, 1994, p. 19-33.
- SCHERF, 2001 : Guilhem Scherf, « Collections et collectionneurs de sculpture moderne. Un nouveau champ d'étude », dans GAEHTGENS, MICHEL, RABREAU, SCHIEDER, 2001, p. 147-164.
- SCHERF, 2002 : Guilhem Scherf, « Madame de Pompadour et la sculpture », dans *Madame de Pompadour et les arts*, Xavier Salmon éd., (cat. expo. Versailles, châteaux/Munich, Kunsthalle/Londres, national Gallery, 2002-2003), Paris, 2002, p. 281-289.
- SCHERF, 2003 : Guilhem Scherf, « Houdon, 'Above All Modern Artists' », dans *Houdon...*, 2003, p. 16-27.
- SCHIEDER, 1997 : Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung : die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, Berlin, 1997.
- SCOTT, 1995 : Katie Scott, *The rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, 1995.
- Sergel..., 2004 : *Sergel och hans romerska krets europeiska terrakottor 1760-1814*, Magnus olausson, eva-Lena Karlsson éd., (cat. expo., Stockholm national museum, 2004), Inbunden, 2004.
- Seznec, 1965 : Jean Seznec, « Falconet, Diderot et le bas-relief », dans *Walter Friedlander zum 90. Geburtstag*, Berlin, 1965.
- SHERIFF, 2004 : Mary Sheriff, *Moved by love : inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago/London, 2004.
- SNODIN, 1996 : Michael Snodin, *Sir William Chambers 1723-1796*, Londres, 1996.
- SØRENSEN, 1993 : Bent Sørensen, « L'inventaire après décès de Jacques-François Saly », dans *Gazette des Beaux-Arts*, CXXII, 1993, p. 83-96.
- SOUCHAL, 1967 : François Souchal, *Les Slodtz : sculpteurs et décorateurs du Roi*, Paris, 1967.
- SOUCHAL, 1977-1992 : François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries ; the reign of Louis XIV*, 4 vol., oxford, 1977-1992.
- SOUCHAL, 1980 : François Souchal, *Les Frères Coustou*, Paris, 1980.
- SOUCHAL, 1988 : François Souchal, « L'Apothéose de saint François-Xavier de Guillaume II Coustou », dans *Gazette des Beaux-Arts*, CXI, 1988, p. 43-48.

WALKER, 2000 : Dean Walker, « An Introduction to Sculpture in Rome in the eighteenth Century », dans *Art in Rome...*, 2000, p. 211-223.

WEBER, 1985 : Gerold Weber, *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV : mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500*, Worms, 1985.

WEINSHENKER, 2005 : Anne B. Weinshenker, « Idolatry and Sculpture in Ancien Régime France », dans *Eighteenth-Century Studies*, 38/3, 2005, p. 485-507.

WENLEY, 2002 : Robert Wenley, *French bronzes in the Wallace Collection*, Londres, 2002.

WEST, 1998 : Alison West, *From Pigalle to Préalto*, Cambridge, 1998.

WRIGLEY, 1999 : Richard Wrigley, « Sculpture and the language of criticism in eighteenth-century France », dans *Augustin Pajou et ses contemporains* (colloque, Paris, musée du Louvre, 1997), Paris, 1999, p. 75-89.

WRIGLEY, CRASKE, 2004 : Richard Wrigley, Matthew Craske, *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot, 2004.

NOTES

1. HERDING, 1994, p. 99.
2. Ces deux auteurs ont collaboré à la rédaction d'un autre article sur un monument funéraire à Gotha : FRANK, MATHIES, POULET, 2002.
3. Pour une tentative de contextualisation de cet aspect de l'œuvre de Houdon, voir BAKER, 2006a.
4. WENLEY, 2002. Des résumés des conclusions très provisoires ont circulé dans le groupe et seront, nous le souhaitons, accessibles à un plus grand nombre par le biais de publications. L'un des débouchés de ce travail a été le livre de Robert Wenley sur les bronzes de la Wallace Collection.
5. Pour le rôle d'un monument royal, voir également MERRICK, 1991.
6. Le rôle de la répétition et la question corollaire de la reproduction sont évoqués dans BAKER, 2006b.
7. Une sous-catégorie de ce genre consiste en des sculptures d'enfants, étudiées par Black, 1994.
8. « Integrität und Fragment : Kopf und Büste vom Mittelalter zum 18. Jahrhundert », au Kunstistorisches Institut, Florence, décembre 2004. Les actes, édités par Jeanette Kohl et Rebecca Müller, paraîtront en 2007.
9. Un rapide coup d'œil sur les textes concernant la sculpture de Jean-René Gaborit dans *Diderot et l'Art...*, 1984, en donnera une idée.
10. Voir *The Walpole Society* pour l'art britannique ; cette revue a d'ailleurs continué à fournir une importante documentation sur la sculpture.
11. Sur les relations entre les deux, voir mon article sur Caffieri dans RADCLIFFE, 1992, p. 258-263.
12. Un cas semblable concerne la relation entre le monument de Wilton pour Wolfe et la figure du citoyen de Pigalle au pied de la statue de Louis XV à Reims. Pour un débat sur ce sujet, voir Baker, 2000. Sur les commanditaires de Bouchardon, voir BAKER, HARRISON, LAING, 2000.
- 13.
14. Les actes du colloque, édités par Charlotte Rousseau, paraîtront en 2007 avec une introduction de Christoph Frank.

RÉSUMÉS

Cet article passe en revue les développements de la recherche des vingt dernières années sur la sculpture française du XVIII^e siècle. Pour la première moitié de la période, François Souchal, dans les années 1970-1980, a poursuivi et repris de fond en comble tout une tradition de travaux monographiques du XIX^e siècle, qui, plus récemment, a été prolongée par une importante série de publications accompagnant des expositions sur des sculpteurs comme Houdon, Clodion et Pajou. Outre qu'ils attiraient l'attention d'un public plus vaste sur un aspect souvent négligé de cette production artistique, ces expositions et leurs catalogues ont énormément enrichi notre connaissance de ces sculpteurs et de leurs commanditaires.

Mais l'orientation strictement monographique de ce genre de publications laissait entendre que les études sur la sculpture gardaient souvent leurs distances par rapport à d'autres approches dans la recherche en histoire de l'art du XVIII^e siècle. À partir d'une série d'articles portant sur des œuvres précises, le panorama proposé ici explore d'autres manières d'envisager ce qu'on pourrait appeler les « vie et œuvre » des sculpteurs. L'enquête nous conduit ainsi à aborder la question des genres et des conventions de la représentation en sculpture, la relation entre sculpture et arts décoratifs, les conditions de production des œuvres, le contexte institutionnel du point de vue du sculpteur et du spectateur, la constitution des collections et l'exposition des œuvres, ainsi que les relations entre sculpture et peinture. Bien qu'il reste encore beaucoup à faire pour donner à la sculpture une place plus centrale dans les recherches sur le XVIII^e siècle, le grand nombre et la variété des publications dans ce domaine depuis ces quinze dernières années laisse supposer que la sculpture bénéficie d'un regain d'attention. Contrairement à ce qu'énonçait Baudelaire, elle n'est plus aujourd'hui considérée comme ennuyeuse.

Malcom Baker, Why sculpture is no longer boring: new directions in eighteenth-century French sculpture studies

This article surveys developments in scholarship about French eighteenth-century sculpture over the past fifteen years. The ground work for work on the earlier part of the century was laid in the 1970s by Francois Souchal who built on and radically revised a tradition of monographic studies established in the nineteenth century. This monographic tradition has more recently been continued in an impressive series of substantial publications associated with exhibitions about sculptors such as Houdon, Clodion, and Pajou, among others. Apart from drawing the attention of a wider public to a neglected aspect of eighteenth-century artistic production, these exhibitions and their catalogues have greatly enriched our knowledge of these sculptors and their patrons.

Yet the monographic emphasis of such publications has meant that the study of sculpture often remains disconnected from other developments in eighteenth-century art studies. Turning to a range of articles concerned with particular works, this survey uses these as an opportunity to explore alternatives to studies of sculptors' "lives and works". Topics for investigation here include the discussion of the genres and conventions of sculptural representation, the relationship between sculpture and the applied arts, the conditions of sculptural production, the institutional contexts for the making and viewing of sculpture, questions of collecting and display and the relationship between sculpture and painting. Although much remains to be done to give sculpture a more central place within eighteenth-century studies, the number and variety of publications in this field over the past fifteen years suggest that sculpture is attracting new attention. Despite Baudelaire's remarks, sculpture is no longer seen as so boring.

Malcolm Baker, Warum Skulptur nicht mehr langweilig ist: Forschungen zur französischen Skulptur von den Gärten Versailles bis zu den Bandenkmälern der Revolution

Dieser Artikel rekapituliert die Forschungsentwicklungen der letzten fünfzehn Jahre auf dem Gebiet der französischen Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts. In Bezug auf die erste Hälfte des Jahrhunderts hat François Souchal in den siebziger Jahren die Tradition der monografischen Arbeiten, die bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückreicht, wieder aufgegriffen und rundum neu bearbeitet. Dieser monografische Ansatz wurde in einer Reihe bedeutender ausstellungsbegleitender Veröffentlichungen über Houdon, Clodion und Pajou fortgesetzt. Diese haben nicht nur das Interesse für einen vernachlässigten Aspekt der Kunstproduktion des achtzehnten Jahrhunderts bei einem breiten Publikum geweckt, sondern auch unsere Kenntnisse über diese Bildhauer und ihre Auftraggeber erweitert. Allerdings ließ der monografische Ansatz vermuten, dass die Erforschung der Skulptur selten andere Ansätze für die Kunst dieser Epoche verfolgt. Eine Reihe an Artikeln, die bestimmte Werke untersuchen, beruht auf anderen Herangehensweisen. Die bearbeiteten Themen werden in diesen Fällen unter unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet (Gattungsdiskussion und soziale Konventionen, Beziehung zwischen Plastik und Kunsthandwerk, Bedingungen der Kunstproduktion, Ausstellungsbedingungen, Geschichte der Sammlungen und Beziehung zwischen Plastik und Malerei). Allerdings bleibt noch Einiges zu tun, um der Skulptur einen zentraleren Raum innerhalb der Forschung zum achtzehnten Jahrhundert zu schaffen. Die Anzahl und Vielfalt der Veröffentlichungen der letzten fünfzehn Jahre auf diesem Gebiet lassen ein erneutes Interesse vermuten. Baudelaires Bemerkung kann nicht länger bestätigt werden: Skulptur wird nicht mehr als langweilig angesehen.

Malcom Baker, Perché la scultura non è più noiosa : ricerche sulla scultura francese dei giardini di Versailles ai monumenti della Rivoluzione

Quest'articolo esamina gli sviluppi della ricerca degli ultimi quindici anni sulla scultura francese del XVIII secolo. Per la prima metà del periodo, François Souchal, negli anni 1970, ha proseguito e ripreso completamente tutta una tradizione di lavori monografici del XIX secolo, che, più recentemente, è stata prolungata da un'importante serie di pubblicazioni che accompagnano mostre su scultori come Houdon, Clodion e Pajou. Oltre al fatto che richiamavano l'attenzione di un pubblico più vasto su un aspetto spesso trascurato di questa produzione artistica, queste mostre ed i loro cataloghi hanno enormemente arricchito la nostra conoscenza di questi scultori e dei loro committenti. Ma l'orientamento strettamente monografico di questo tipo di pubblicazioni lasciava intendere che gli studi sulla scultura mantenevano spesso le loro distanze rispetto ad altri approcci nella ricerca in storia dell'arte del XVIII secolo. a partire da una serie di articoli riguardanti opere precise, il panorama proposto esplora altri modi di prevedere ciò che si potrebbe chiamare « vita ed opera » degli scultori. l'indagine porta ad affrontare la questione dei tipi e delle codificazione della rappresentazione in scultura, la relazione tra scultura e le arti decorative, le condizioni di produzione delle opere, il contesto istituzionale dal punto di vista dello scultore e dello spettatore, la costituzione delle collezioni e l'esposizione delle opere, anziché le relazioni tra scultura e dipinto. Benché rimanga ancora molto da fare per dare alla scultura un posto più centrale nelle ricerche sul XVIII secolo, il grande numero e la varietà delle pubblicazioni in questo settore da questi ultimi quindici anni mostra che la scultura giova di una rinnovata attenzione. Contrariamente a ciò che enunciava Baudelaire : oggi, non è più considerata noiosa.

Malcom Baker, Porqué la escultura ya no es fastidiosa : la investigación sobre la escultura francesa de los jardines de Versailles a los panteones de la Revolución

Este artículo pasa revista al desarrollo de la investigación de los últimos quince años sobre la escultura francesa del siglo XVIII. En lo que se refiere a la primera mitad de este período, en los años setenta, François Souchal siguió y retomó de arriba abajo toda una tradición de trabajos monográficos del siglo XIX, que fue prolongada más recientemente por una importante serie de

publicaciones coincidiendo con exposiciones sobre unos escultores tales como Houdon, Clodion y Pajou. además de llamar la atención de un público más amplio sobre un aspecto a menudo olvidado de esta producción artística, aquellas exposiciones y sus catálogos han enriquecido muchísimo nuestro conocimiento de dichos escultores y de sus comanditarios. Pero la orientación estrictamente monográfica de este tipo de publicación daba a entender que los estudios sobre la escultura solían guardar las distancias con respecto a otros enfoques sobre la investigación en la historia del arte del siglo XVIII. A lo largo de una serie de artículos dedicados a unas obras en concreto, el panorama propuesto aquí explora otras maneras de considerar lo que se podría llamar las « vida y obra » de los escultores. la investigación nos lleva a tratar el tema de los estilos y de los convencionalismos de la representación escultórica, la relación entre la escultura y las artes decorativas, las condiciones de producción de las obras, el contexto institucional del punto de vista del escultor y del espectador, la constitución de las colecciones y la exposición de las obras, así como las relaciones entre la escultura y la pintura. Si aun queda mucho por hacer para ofrecer a la escultura un lugar más central dentro de la investigación sobre el siglo XVIII, el gran número y la variedad de las publicaciones en este campo durante estos últimos quince años deja suponer que la escultura goza de un interés renovado. a pesar de lo que decía Baudelaire, ya no se la considera como aburrida hoy en día.

INDEX

Keywords : historiography, sculpture, monograph, exhibition, practice, production, royal monument, program, garden sculpture, iconography, material, workshop, collection, patronage

Index géographique : Paris

Mots-clés : historiographie, sculpture, monographie, exposition, pratique, production, monument royal, programme, sculpture de jardin, iconographie, matériau, atelier, collections, mécénat

Index chronologique : 1700

AUTEURS

MALCOLM BAKER

Malcolm Baker est professeur d'histoire de l'art à la University of Southern California et directeur des collections et des expositions au Getty Research Institute. Il a été responsable du projet des collections du Moyen âge et de la Renaissance au Victoria and Albert Museum à Londres. Parmi ses publications on peut citer *Figured in Marble: the Making and Viewing of Eighteenth-century Sculpture* et (avec David Bindman) *Roubiliac and the Eighteenth-century Monument: Sculpture as Theatre*, ouvrage primé par le Mitchell Prize for the History of Art en 1996.

Fr