Les études sur la sculpture : le XVIII^e siècle en questions

Sculpture studies: querying the eighteenth century

Malcolm Baker, Hans Körner, Erika Naginski et Guilhem Scherf

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/968>

DOI : 10.4000/perspective.968

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 419-433

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Malcolm Baker, Hans Körner, Erika Naginski et Guilhem Scherf, « Les études sur la sculpture : le XVIII^e siècle en questions », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 08 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/968> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.968>

Les études sur la sculpture : le XVIII^e siècle en questions

Réflexion de **Malcolm Baker**
et **réactions** de Hans Körner, Erika Naginski et Guilhem Scherf

La sculpture occupe-t-elle désormais une place dans le champ des études sur le XVIII^e siècle ? A-t-elle enfin trouvé grâce aux yeux de l'ensemble des historiens de l'art ? Mon impression est que ce n'est pas simplement – pour un historien de l'art avec un intérêt particulier pour la sculpture – prendre ses désirs pour des réalités ; c'est surtout le reflet de la manière dont ceux qui écrivent sur la sculpture du XVIII^e siècle ont soulevé des questions ayant des répercussions sur la discipline entière, ainsi que sur les études interdisciplinaires relatives à cette période. La reconnaissance du caractère central de la sculpture a nécessité, dans une certaine mesure, de réécrire l'histoire traditionnelle de l'art du XVIII^e siècle, une histoire construite avant tout sur les peintres et leurs œuvres. Ce faisant, les études sur la sculpture ont été redynamisées et certains des postulats des spécialistes du XVIII^e siècle ont été remis en question.

Je commencerai par évoquer l'exposition des têtes et bustes de Franz Xaver Messerschmidt organisée à la Neue Galerie à New York, puis au Musée du Louvre à Paris, sous la direction de Guilhem Scherf¹. Sans attirer les foules comme certaines des manifestations *blockbuster* du Metropolitan Museum, les trois salles de la Neue Galerie étaient remplies d'un flux ininterrompu de visiteurs lors de ma visite en décembre 2010. Il était frappant de voir combien la plupart de ces visiteurs prêtaient véritablement attention aux œuvres qui étaient présentées, séduits en grande partie par leur ambiguïté mais aussi par leur étrangeté immédiatement perceptible. Certes, Messerschmidt est un cas exceptionnel et il règne encore une incertitude sur ce que ces portraits représentent : s'inscrivent-ils dans une tradition de têtes de caractère ou relèvent-ils d'un phénomène idiosyncrasique à lire au prisme de la biographie incertaine de Messerschmidt ? Le bon accueil que reçut cette exposition n'a toutefois rien d'exceptionnel lorsqu'on considère la réaction positive que suscite plus généralement la sculpture du XVIII^e siècle, dont l'intérêt est enfin plus largement reconnu. J'ai le sentiment que l'étude de cette production vit un moment historiographique particulièrement intéressant et fécond. Quels sont les angles d'approches privilégiés et quelles sont les questions clés qui en ressortent ? Je proposerai ici quelques pistes thématiques.

Un art public ?

Bien que la sculpture ait longtemps été considérée comme un art doté d'une fonction essentiellement publique, ce n'est que récemment qu'elle a été étudiée à la lumière de l'espace public (selon les termes de Jürgen Habermas) tel que celui-ci a émergé au XVIII^e siècle. La prise en compte grandissante de la sculpture comme partie intégrante de la culture artistique du XVIII^e siècle – qui va à l'encontre des lieux communs que l'on trouve dans les manuels d'histoire de l'art et les cursus de licence – est en partie liée à l'utilisation de la notion habermassienne de sphère publique pour repenser la conception d'un espace public et social dans lequel la sculpture et l'architecture

Malcolm Baker est Distinguished Professor of the History of Art, University of California, Riverside, et Honorary Senior Research Fellow au Victoria and Albert Museum à Londres.

Hans Körner, qui a fait ses études à Würzburg, Salzburg et Munich, est professeur depuis 1992 à l'Institut für Kunstgeschichte de la Heinrich-Heine-Universität à Düsseldorf.

Erika Naginski est Associate Professor à la Graduate School of Design, Harvard University. Ses recherches portent en particulier sur la philosophie esthétique du baroque et du siècle des Lumières, sur les théories de l'espace public, et sur les traditions critiques de l'histoire de l'art et de l'architecture.

Guilhem Scherf est conservateur en chef au département des Sculptures du Musée du Louvre. Spécialiste de la sculpture du XVIII^e siècle, il a travaillé sur des monographies d'artiste (Clodion, Pajou, Julien, Houdon...) et sur des thèmes variés (le bas-relief, le portrait, la collection...).

1. Monument à James Cooper, 1746, marbre, All Saint's West Ham, Essex [Craske, 2007, cité n. 1, p. 378].

ont joué un rôle de premier ordre. Des textes récents aussi divers que *Sculpture and Enlightenment* d'Erika Naginski et *The Silent Rhetoric of the Body* de Matthew Craske ne font pas seulement la démonstration convaincante de la place prédominante accordée à la sculpture à cette époque, mais s'interrogent également (bien que de manière différente) sur le caractère public de la sculpture, et sur son rôle et son fonctionnement dans ce contexte².

L'étude de Craske nous rappelle que le monument sculpté, bien que souvent vu dans le cadre élitiste d'une chapelle privée, était un mode de représentation publique aussi important que l'estampe comme en témoignent ses relations avec la culture urbaine et commerciale qui caractérise l'espace public habermassien (fig. 1). Craske voit la sculpture du début du XVIII^e siècle comme un moyen de consolider la continuité des lignages, largement conservateur dans sa dimension publique. En revanche, Naginski, qui traite de la fin du XVIII^e siècle en France, voit dans ce support prétendument traditionnel un acteur essentiel (au même titre que l'architecture) de ce qu'elle appelle « la transformation de l'art public entre 1750 et 1800 », impliquant la constitution d'une « imagination du monument au siècle des Lumières français »³. Selon elle, ces monuments travaillaient « par-delà et contre la foi en l'Église et la Couronne pour commémorer une vision du

monde citoyenne et séculière ». Le déplacement de la sculpture, comme de l'architecture, d'une fonction religieuse à une fonction civique ne s'est pas déroulé de la même manière en France, dans une culture empreinte d'un système de croyances enracinées dans le catholicisme et l'absolutisme, et en Grande-Bretagne, un pays protestant doté d'une monarchie constitutionnelle. Dans ces deux sociétés, cependant, l'articulation de la nouvelle notion du public s'est fortement appuyée sur le pouvoir de la sculpture. Pour comprendre la relation entre l'espace public et le visuel, la sculpture est capitale. Mais que dire, par exemple, des genres sculpturaux tels que le décor des frontons, si important et pourtant si peu étudié ?

Matérialité : pratiques et perceptions

Si les monuments, les bustes et les statues peuvent revêtir des significations idéologiques, ce n'en sont pas moins des artefacts dotés d'une matérialité insistante. Cela peut sembler évident, certes, mais il est frappant de voir comment les discussions sur la sculpture ont contourné les questions des matériaux et de la fabrication, du moins jusqu'aux écrits pionniers de Michael Baxandall et de Jennifer Montagu⁴. Ces dix dernières années, dans le sillage de ces travaux, les *visual studies* et l'étude de la culture

matérielle ont partagé plus largement cet intérêt pour la matérialité, les objets et les pratiques artisanales, dont le travail de Pamela Smith est le meilleur exemple⁵. En ce qui concerne les études sur la sculpture du XVIII^e siècle proprement dites, la voie a été ouverte par Cinzia Sicca et Alison Yarrington dans leur fondamentale anthologie d'essais, *The Lustrous Trade*, et par Pascal Julien dans son étude sur les carrières françaises et le commerce du marbre⁶. Si la compréhension des processus de création a été importante, il a été tout aussi probant de voir naître une nouvelle conscience de la perception des matériaux (fig. 2)⁷. Cette approche a trouvé écho

2. Henry Cheere, cheminée en marbres de couleur (détail), vers 1750, West Wycombe Park (National Trust).

dans la remarquable conférence « The Aesthetics of Marble: from Late Antiquity to the Present », organisée en 2010 par Gerhard Wolf et Dario Gamboni au Kunsthistorisches Institut à Florence. Mais, pour autant qu'il s'agisse de la sculpture du XVIII^e siècle, c'est dans les recherches d'Hans Körner sur l'attention que portaient les spectateurs au travail des surfaces et sur le soin que prenaient les sculpteurs à leur finition, que l'on trouve son application la plus poussée. Dans son analyse de l'« épiderme », Körner combine des indices tirés de sources académiques et des témoignages de contemporains avec l'examen minutieux des œuvres de Pierre Puget, d'Étienne Falconet et de Jean-Baptiste Pigalle⁸. Cet intérêt nouveau pour les surfaces et la finition des sculptures en marbre s'affirmait aussi dans les pratiques de Louis-François Roubiliac et de Jean-Antoine Houdon. La contemplation soutenue et détaillée de la sculpture, autrefois réservée aux groupes de petite échelle et aux figures en bronze ou en ivoire, semble témoigner d'un changement dans les modes de perception de la sculpture. Mais comment cette émergence de la sculpture en tant qu'objet esthétique autonome s'accorde-t-elle avec le rôle public de la sculpture, en particulier dans une société de plus en plus séculière et civique ? Doit-on faire une distinction entre la manière de regarder les sculptures de Pigalle et leur finition d'une part, et l'attention portée à la surface dans l'œuvre de Canova (par le sculpteur lui-même et par le spectateur) d'autre part ? La dimension phénoménologique de l'acte de regarder la sculpture, telle qu'Alex Potts l'a développée dans le chapitre introductif *The Sculptural Imagination* (fig. 3)⁹, est devenue un champ d'investigation de plus en plus important. Cela a été développé dans une perspective néo-kantienne dans *Chains: David, Canova, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France* de Satish Padiyar, dont l'analyse des corps sculpturaux de Canova soulève aussi la question des résonances homo-érotiques de la sculpture néoclassique¹⁰. Mais comment aller plus loin dans le développement d'un paradigme permettant d'appréhender les enjeux des manières de voir et de percevoir la sculpture au XVIII^e siècle ?

Exposer et (perce)voir

Une première série de questions concerne les contextes de présentation et d'exposition de la sculpture au XVIII^e siècle. Aujourd'hui, on s'intéresse notamment aux éléments prétendument secondaires, comme la terrasse et le socle, qui jouent un rôle clé dans la manière dont le spectateur appréhende l'œuvre sculptée (peut-être les éditeurs pourront-ils à l'avenir éviter de couper les images en éliminant les socles et même reconnaître la tridimensionnalité de l'objet sculpté en incluant des vues de dos !). De même que les cadres des peintures bénéficient – à juste titre – d'une nouvelle attention, les supports sur lesquels les sculptures étaient placées sont également devenus un objet d'étude dans le travail d'Étienne Jollet et les essais de l'ouvrage dirigé par Alexandra Gerstein, *Display and Displacement* (fig. 4)¹¹.

3. Deux vues d'Antonio Canova, *Hercule et Lichas*, marbre, 1795-1815, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, [Potts, 2000, cité n. 9, p. 46-47].

4. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, 1750, pl. 94 [Gerstein, 2007, cité n. 11, p. 35].

Mais l'exposition de la sculpture doit également être comprise dans le contexte plus large de l'histoire des collections. Grâce à l'impulsion donnée notamment par les travaux de Francis Haskell et d'Antoine Schnapper, l'histoire de l'art de la dernière décennie a peu à peu développé des histoires plus complètes des collections et des formes d'exposition. La galerie de sculptures, qui témoigne clairement du changement de perception et d'appréciation que l'on porte à cette forme d'art, est ainsi devenue un sujet majeur de la recherche. La réouverture de la Glyptothek de Munich il y a plus de trente ans a servi de prétexte à la publication d'un recueil d'essais, resté fondamental, qui interroge la galerie de sculptures en tant que phénomène international depuis le XVI^e siècle (fig. 5). Citons également Jonathan Scott et Ruth Guilding, qui ont proposé une cartographie des récits relatant le développement de la galerie de sculptures en Grande-Bretagne¹², ou encore Anne-Marie Leander Touati et Magnus Olausson, avec leur étude de la galerie de sculptures de Gustave III à Stockholm¹³. Plus récemment, l'heureuse réinstallation de la galerie de sculptures de Chatsworth selon les vœux du 6^e duc de Devonshire a été une révélation. Comme Alison Yarrington l'a montré, le caractère international des sculptures exposées était lié à un intérêt très local pour la géologie du Derbyshire, un thème également abordé par Greg Sullivan dans son étude à paraître sur Francis Legatt Chantrey. Sculpteur à la renommée aussi bien internationale que locale, il était impliqué au début du XIX^e siècle dans l'étude et la classification de spécimens géologiques¹⁴.

Les modes d'exposition à Rome occupent en outre une place centrale dans l'ensemble de ce débat. Bien que le volume publié par la Liebieghaus sur la Villa Albani soit particulièrement riche en références et que les différentes publications de Jeffrey Collins et d'Alex Potts sur le redéploiement des collections vaticanes dans le nouveau Musée Pio-Clementino fournissent des indications sur les aménagements de la fin du XVIII^e siècle¹⁵, une analyse détaillée du Musée du Capitole, qui semble avoir été un modèle essentiel pour les collectionneurs et mécènes de l'Europe entière, fait toujours défaut. On ne peut que souhaiter que cette lacune soit comblée par l'étude à paraître de Carole Paul¹⁶. Mais qu'en est-il de la relation entre l'antique et le moderne ? Outre le volume du Center for Advanced Study of the Visual Arts (CASVA), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, et les recherches novatrices de Guilhem Scherf et de Colin Bailey pour appréhender la manière dont la sculpture française était présentée, cette question reste relativement inexplorée. Que le spectateur du XVIII^e siècle ait eu conscience du passé antique semble évident, mais comment cette relation entre l'antique et le moderne se manifestait-elle dans la manière dont les œuvres de l'une et l'autre période furent exposées ?¹⁷. Comment, par exemple, la réception de la sculpture contemporaine

5. Glyptothek München, 1980, cité n. 12, p. 336-337 : à gauche, Holkham Hall, Norfolk, corps central de la galerie, 1773 ; à droite, Syon House, Middlesex, le hall, 1762.

a-t-elle été influencée par la diffusion d'œuvres classiques ?

Les collections et les expositions du XVIII^e siècle ne doivent pas seulement être comprises au regard de la constitution de galeries aristocratiques privées, mais aussi dans le contexte d'une culture émergente de l'exposition des objets, sujet très étudié au cours de la dernière décennie. En Grande-Bretagne, l'exposition *Art on the Line* organisée au Courtauld Institute a ainsi révélé les choix de

présentation de la Royal Academy. Dans le catalogue, Yarrington interroge en particulier le statut inconfortable et marginal attribué à la sculpture¹⁸. Dans l'état actuel des choses, les questions relatives aux collections et à leur présentation sont inextricablement liées à celles qui portent sur les institutions dans lesquelles les artistes étaient formés et montraient leur production. Le rôle des sculpteurs en tant qu'artistes et exposants en France a été récemment approfondi par Anne Betty Weinschenker¹⁹ ; Tomas Macsotay explore quant à lui la complexité de la production (et particulièrement le rôle des compagnons) à l'aune du contexte plus large de la pratique et de la théorie académiques²⁰. On est alors confronté à une tension entre la visibilité accrue de la sculpture et le statut marginal qui lui était assigné dans la théorie académique et la critique.

Repenser le champ des études sur la sculpture

L'impulsion qui sous-tend ces nouveaux axes de recherches découle de l'intérêt de certains spécialistes de la sculpture du XVIII^e siècle pour des questions qui n'entrent pas aisément dans les formats et les discours traditionnels. L'un des facteurs les plus décisifs a été de s'affranchir des études monographiques qui, plus encore que dans les autres champs de l'histoire de l'art, dominaient le secteur. L'étude des sculpteurs du XVIII^e siècle est, bien entendu, une entreprise loin d'être terminée et d'importantes avancées sont encore faites ; il suffit de penser à la publication du monumental *Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851* ou encore, en France et aux États-Unis, à quelques expositions monographiques notables, comme celles sur Jean-Antoine Houdon et sur Augustin Pajou²¹. Un changement perceptible s'opère toutefois dans l'exercice de la monographie, qui tantôt vise la forme et la trajectoire d'une carrière individuelle, telle celle de Giovanni Baratta tantôt replace des sculpteurs individuels dans un contexte plus large, comme cela a été fait avec Johan Tobias Sergel et le *modello* en terre cuite²². Mais il y a aussi une tendance bienvenue qui consiste à télescoper les carrières individuelles. *La nature et l'antique* d'Aline Magnien, dans lequel l'auteur aborde un thème au cœur de la pratique sculpturale et de l'appréciation esthétique de la figure, en constitue un exemple notoire²³. L'intérêt renouvelé pour la manière dont certains genres étaient travaillés et utilisés constitue un autre développement important. La valeur d'une telle approche est évidente dans la subtile et récente exposition *Jean-Antoine Houdon: die sinnliche Skulptur*, qui a intelligemment juxtaposé des bustes réalisés par une palette étendue de sculpteurs²⁴. Pourtant, bien qu'il existe déjà des études portant sur des catégories plus larges telles que le monument, la sculpture, avec les genres et les conventions qui lui sont propres, exige une attention plus ciblée. Il est saisissant de voir que, en dépit de la prolifération d'écrits sur le portrait peint au XVIII^e siècle, il n'existe toujours aucune étude exhaustive sur le genre du portrait en buste sculpté au XVIII^e siècle.

Une autre manière de penser l'approfondissement ou le croisement des genres est de s'interroger sur les schémas de répétition et de variation. Si les aspects théoriques de la répétition sont devenus une préoccupation centrale dans les sciences humaines en général, ce concept s'est avéré particulièrement approprié et fécond pour l'étude de la sculpture²⁵. En partie à cause de ses processus de fabrication, impliquant fréquemment le modelage ou le moulage, la sculpture a nécessairement suscité une réflexion sur la répétition. En effet, à mesure que nous avons pensé le XVIII^e siècle comme une période de commercialisation croissante aussi bien que d'esthétisation (comme elle est décrite précédemment), le rôle de la reproduction dans la fabrication et la consommation de la sculpture a pris de l'importance. Élargie à l'ensemble de la discipline, l'interrogation de l'histoire de l'art sur le statut de la copie a permis de porter un regard plus averti sur les

copies de toutes sortes dans le domaine de la sculpture, comme en témoignent les essais réunis dans *Das Originale der Kopien*, édité par Tatjana Bartsch et ses collaborateurs²⁶. Les études sur le XVIII^e siècle ayant encouragé à estomper les limites usuelles, ces phénomènes de répétition dans la sculpture peuvent être perçus dans la diffusion de modèles réalisés dans des matériaux comme la céramique, au sein d'une culture où la production et la vente d'objets de luxe allaient grandissant. Par-delà toute considération technique, la sculpture a grand besoin d'être pensée en termes de continuités, comme y invite la notion de répétition. Exécutée dans des matériaux qui étaient supposés défier le temps (le marbre et le bronze), la sculpture fait appel à des conventions qui, en réélaborant sans cesse des formules traditionnelles, semblent avoir pour fondement la notion même de répétition. La reconnaissance par les contemporains (et plus tard aussi) de ces formes de répétition dans la sculpture revêt une importance particulière au XVIII^e siècle, avec l'apparition du néoclassicisme. Émergeant à une époque marquée par une réflexion renouvelée sur le passé – comme l'ont démontré Anthony Grafton et Mark Salber Phillips –, l'apparition d'une sculpture néoclassique spécifique – telle que l'ont interprétée Johannes Mysok, Vicky Coltman et Daniela Gallo, entre autres – doit être comprise dans ce contexte²⁷. Mais de quelle manière cette réinterprétation du passé (avec ses propres modèles de répétition) diffère-t-elle de celle des périodes précédentes ?

Si les études sur le XVIII^e siècle ont pris un tournant interdisciplinaire depuis bien longtemps, celles relatives à la sculpture y jouent enfin un rôle clé. La sculpture, en occupant comme l'architecture un territoire à la frontière entre les « beaux-arts » (le sujet traditionnel de la recherche en histoire de l'art) et les « arts décoratifs » ou « appliqués » (en grande partie annexés par l'étude de la culture matérielle), a les qualités nécessaires pour défier et perturber bien des frontières disciplinaires préétablies, comme Martina Droth l'a montré (fig. 6)²⁸. C'est précisément parce que les conditions de production de la sculpture ont autant en commun avec celles de l'atelier de l'orfèvre qu'avec celles du studio du peintre que l'étude de la sculpture permet de défier certaines des frontières traditionnelles de l'histoire de l'art. Même dans le champ de l'histoire du style, une réflexion sur la sculpture peut soulever avec profit des questions complexes. Pour diverses raisons, les divisions stylistiques fondées sur la peinture ne sont tout simplement pas adéquates. En effet, comme Herbert Keutner l'a constaté il y a longtemps dans *Sculpture: Renaissance to Rococo* – qui est toujours, à mon sens, une

6. *Judith* : a. Francis van Bossuit, ivoire, vers 1680, Édimbourg, National Museum of Scotland ; b. Manufacture Böttger, relief en grès moulé, vers 1714, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

pour élaborer un récit de la peinture ne se calque pas facilement sur une histoire de la sculpture²⁹. L'étude de la sculpture a mis en lumière un autre problème, celui de l'inadéquation des histoires nationales toujours dominantes. De nombreux spécialistes de l'art français du XVIII^e siècle (quoique moins souvent les historiens de la sculpture !) ne montrent aucune sorte d'embarras à exprimer leur désintérêt pour l'art britannique, tandis que ceux qui étudient l'art britannique n'ont d'aucune manière besoin de connaître l'art allemand (la même chose ne s'applique pas à l'art italien,

bien entendu !). Ce discours tient à peine compte des réalités en matière de production et de consommation de la sculpture au XVIII^e siècle – marquées par une perméabilité des frontières nationales –, lesquelles se concilient difficilement avec les histoires nationales de l'art. En prêtant une attention particulière aux manières dont la sculpture et les sculpteurs franchissent des limites conventionnelles – que ce soit en termes de pratiques, de genres ou de trajectoires de carrières transnationales –, l'étude de la sculpture du XVIII^e siècle fait émerger un malaise bienvenu, une perturbation potentiellement productive, dans une histoire de la peinture, fondée sur une histoire de la peinture.

Réalité esthétique et matérialité de la sculpture du XVIII^e siècle

Hans Körner

Sculpture, « espace public bourgeois » et réception privée

Malcolm Baker propose une réflexion très précise sur l'évolution de la réception de la sculpture dans l'espace public depuis la fin du XVII^e siècle, qu'il met en rapport avec la constitution d'un « espace public bourgeois » (Habermas). Cette réflexion féconde devrait aussi s'étendre à l'art des expositions au XVIII^e siècle. Le Salon, réintroduit en 1725 sur ordre du jeune roi et tenu régulièrement à partir de 1747, était un lieu où des œuvres d'art conçues pour la sphère privée se trouvaient confrontées à un nouveau public. D'une part décontextualisées – ou plutôt recontextualisées – dans le monde autoréférentiel de l'exposition, et d'autre part créées en vue de la délectation privée de l'acheteur ou du futur commanditaire, ces œuvres devaient nécessairement susciter des tensions dans le regard qui était porté sur elles, entre leurs dimensions publiques et privées. À la circulation réelle des œuvres dans l'espace venait s'ajouter la mobilité potentielle des contenus de l'image et du champ de ses connotations, un constat qui vaut autant pour des œuvres peintes que pour des œuvres sculptées. Que l'on nous permette ici de donner un exemple.

L'*Enfant à la cage* de Jean-Baptiste Pigalle (1749, Paris, Musée du Louvre ; fig. 7) présente dans un premier temps un portrait du fils de Pâris de Montmartel, le dernier marquis de Brunoy ; il est conçu dans un deuxième temps pour dialoguer avec une sculpture en albâtre qui représentait un enfant tenant dans ses mains un oiseau, une œuvre antique – ou considérée comme telle – qui se trouvait en la possession de Montmartel. Le rapprochement délibéré entre l'œuvre de Pigalle et la sculpture plus ancienne explique la nudité de l'enfant, qui souligne l'universalité du portrait et lui confère le réalisme esthétisé d'un *putto*, entre l'art et la vie ; le portrait du marquis de Brunoy acquiert ainsi un statut intermédiaire, celui d'une figure de genre dans une narration imagée. L'*Enfant à la cage* était conçu enfin pour remplir la fonction d'objet d'exposition et, en tant que tel, il charma le public du Salon et suscita ce jugement de Diderot : « C'est ma foi la plus belle chose qu'il ait faite et qui soit sortie du ciseau de nos sculpteurs français »³⁰.

Après le rachat de l'œuvre par son inventeur en 1776, Pigalle sculpta pour lui faire pendant la *Fillette à l'oiseau et à la pomme* en 1784 (Paris, Musée du Louvre ; fig. 8). Une nouvelle constellation était ainsi créée, qui mettait désormais l'accent exclusivement sur l'identification de l'enfant au *putto* et sur les connotations sexuelles de l'oisillon envolé ou mort. Ce symbole, si important dans l'iconographie néerlandaise, fut au centre du dialogue fictif et riche de sous-entendus que Diderot imagina en 1765 entre le spectateur et la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Jean-Baptiste Greuze.

7. Jean-Baptiste Pigalle, *Enfant à la cage*, 1749, marbre, Paris, Musée du Louvre.

8. Jean-Baptiste Pigalle, *La Fillette à l'oiseau et à la pomme*, 1784, marbre, Paris, Musée du Louvre.

L'Enfant à la cage de Pigalle ne peut être tout à fait compris si l'on s'en tient aux modèles traditionnels d'interprétation. La recherche sur la sculpture au XVIII^e siècle se doit d'incorporer les significations changeantes d'une iconographie destinée à se modifier à chaque fois que l'œuvre s'inscrit dans une nouvelle constellation ; elle demeure donc par essence équivoque, de sorte que l'historien de l'art devra définitivement renoncer à la quête du « sens intrinsèque » (Erwin Panofsky) des œuvres pour s'atteler à la tâche ardue de la description de leur réalité esthétique complexe.

Les *parerga* dans la sculpture

Sous l'influence de la lecture « déconstructiviste » que Derrida a faite du § 14 de *La Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant portant sur les ornements, le *parergon* est devenu l'objet par excellence de quelques publications ces dernières années³¹. Cependant, parmi toutes les recherches menées dans cette direction en histoire de l'art, seul un petit nombre s'est intéressé aux éléments accessoires de la sculpture. À ce titre, Malcolm Baker propose une étude critique des réflexions récentes sur le socle dans la sculpture³².

Pour compléter son analyse, je voudrais signaler une autre piste de recherche attendue : l'étude des éléments de support des statues. Ce sujet est encore largement inexploré pour les périodes postérieures à l'Antiquité³³ ; il mérite pourtant une attention particulière pour le XVIII^e siècle, siècle de la réception par excellence de l'antique. Avant que l'idée ne s'impose que les statues antiques héritées des époques passées étaient pour la plus grande part des œuvres romaines réalisées d'après des bronzes grecs, le support était considéré purement et simplement comme faisant partie de l'original. Les copies modernes de marbres antiques étaient ainsi généralement très fidèles à l'original supposé, allant jusqu'à reprendre ces éléments (troncs, vases, draperies...) qui participent à l'équilibre structurel de la figure. Les rares cas d'omission de ces ornements dans l'œuvre moderne renvoient donc *de facto* à une interprétation volontaire de l'artiste. Quelles intentions se cachaient derrière ces pratiques ? Quel rôle jouait le maintien ou la suppression de ces accessoires dans le *paragone* des matériaux ?

Si les éléments étaient généralement copiés sans que le sculpteur moderne cherche à mieux les intégrer, on trouve au XVII^e siècle dans l'art de Gian Lorenzo

Bernini (et assurément avec l'intention de surenchérir sur l'héritage antique) des solutions particulièrement ingénieuses pour légitimer leur présence dans la composition en jouant sur le rendu illusionniste, conformément au principe de la « vraisemblance » mis en avant par la théorie artistique. Dans les groupes de la Galleria Borghese, Ascanio qui accompagne *Énée et Anchise*, Cerbère dans *l'Enlèvement de Proserpine* ou encore le laurier qui saisit Daphné et la terrasse couverte de végétation dans *Apollon et Daphné* sont autant de *parerga* qui stabilisent les figures tout en complétant leur iconographie.

Il est intéressant de se poser la question de la légitimité que les sculpteurs du XVIII^e siècle donnèrent aux éléments de support de leurs figures. Furent-ils considérés comme essentiels à la structure ou remplissaient-ils d'autres fonctions ? Houdon use fréquemment de tels *parerga* formels ou iconographiques, parfois même sans que la structure de l'œuvre ne le requière. Citons, à titre d'exemple, les versions de la *Vestale* avec l'autel de sacrifice (1777), la version réduite en marbre de la *Diane* de 1786, qui s'appuie sur un buisson de roseaux, ou encore le

9. Jean-Antoine Houdon, *L'Hiver ou La Frileuse* : a. marbre, 1783, Montpellier, Musée Fabre ; b. bronze, 1787, New York, The Metropolitan Museum of Art.

biscuit du *Maréchal de Tourville* devant la proue de son navire (1783). Enfin, lorsque Houdon, dans la *Frileuse* en bronze de 1787, abandonna le vase cassé et le tissu qui stabilisent le personnage dans la version en marbre de 1785 (fig. 9), renonçait-il seulement à un moyen technique superflu ? Ou créait-il une nouvelle œuvre d'art qui, privée de son accessoire et donc de son statut allégorique (allégorie de l'hiver/reflet d'une innocence perdue), s'offrait au spectateur dans son habillage-déshabillage ?

Esthétiques de la sculpture au XVIII^e siècle

Guilhem Scherf

La position « centrale » de la sculpture dans les études sur le XVIII^e siècle

Si la sculpture ne figure pas au cœur des études sur le XVIII^e siècle, elle a cependant gagné en légitimité : elle n'est plus ignorée. Dans le cas français, les historiens de l'architecture ont souvent associé les interventions de la sculpture dans leurs objets d'étude³⁴, et des expositions thématiques récentes ont mêlé avec bonheur la peinture et la sculpture³⁵. On aimerait toutefois que ces exemples se généralisent, notamment en région où trop souvent seule la peinture est appelée à traiter des thèmes qui pourraient être analysés avec profit de manière transversale, en incluant la sculpture. Les artistes se côtoyaient à l'Académie, à Rome, chez les amateurs, puisaient aux mêmes sources iconographiques, développaient souvent les mêmes aspirations. L'étude des collections au XVIII^e siècle est ainsi à la mode. Le sujet est traité avec régularité depuis plusieurs années, tant par des livres³⁶ que par des articles, mais il est regrettable qu'en général la part de la sculpture soit souvent ignorée ou minorée, à l'exception des travaux mentionnés par Malcolm Baker et quelques autres³⁷. Il est révélateur de cette cécité que les études sur des amateurs aussi importants qu'Aignan-Thomas Desfriches³⁸ et Jean de Jullienne³⁹ ignorent délibérément l'intérêt de ces derniers pour la sculpture, ce qui tend à fausser l'analyse plus générale de leurs personnalités.

Un champ d'étude plein d'avenir

Parmi les territoires prometteurs de la recherche sur la sculpture, il faut signaler celui du dessin. C'est un véritable continent à explorer pour les historiens de la sculpture. Tout sculpteur du XVIII^e siècle dessinait et toute sculpture publique et, dans une moindre mesure, privée était susceptible d'être dessinée. Les fonds de dessins sont des mines à exploiter, comme ceux des architectes voyageurs Carl Wilhelm Carlberg et Jean Eric Rehn au Musée Röhska à Göteborg et au Nationalmuseum à Stockholm, ou les albums de Joseph Camberlain (collection particulière) qui ont mis au jour des ensembles sculptés capitaux (aujourd'hui disparus) comme les statues en marbre du dôme des Invalides ou celles de Falconet à l'église Saint-Roch⁴⁰. Bien d'autres restent encore à découvrir et à exploiter.

Il existe aussi d'autres axes de recherche négligés jusqu'à présent, comme le fronton, que Malcolm Baker évoque à juste titre. C'est un sujet difficile : beaucoup de frontons d'édifices ont été détruits ou remplacés (assez souvent par des copies, comme pour nombre de bâtiments parisiens). Les recherches sont ardues pour établir le premier corpus : il faut faire appel aux photographies anciennes et à des dessins souvent anonymes. Mais le résultat peut être spectaculaire : le langage du fronton est une devise parlante et dévoile la signification de l'architecture.

10. Claude-François Attiret, *Le Printemps, L'Été, L'Automne, L'Hiver*, plâtre, début des années 1770, collection particulière.

11. Franz Xaver Messerschmidt, *L'homme qui bâille*, étain, 1771-1781, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Un autre sujet, difficile mais passionnant, est celui de la statuaire de jardin. On peut mettre en évidence un programme iconographique, plus ou moins cohérent si l'ensemble est conservé dans son état d'origine, ou encore retracer les multiples voies de transmission des œuvres et des modèles (par exemple le commerce de la statuaire italienne, celle-ci étant très en vogue dans les grands parcs privés de la fin du XIX^e siècle).

Une publication récente enfin⁴¹ nous rappelle combien sont essentielles pour la connaissance des œuvres les analyses scientifiques menées en laboratoire. À l'occasion d'une confrontation au Philadelphia Museum of Art de différents bustes de Houdon représentant Benjamin Franklin, une équipe a pu conduire des investigations passionnantes sur des terres cuites, des plâtres et des marbres, révélant, au fil d'analyses serrées, le processus de travail du grand sculpteur⁴².

Le renouvellement des études monographiques

À côté de ces champs de recherche que l'on invite à explorer davantage, les études monographiques restent toujours indispensables : c'est par l'étude précise de la vie d'un artiste, avec les nécessaires recherches en archives, que l'on peut mettre en avant les différents réseaux qui contribuent à dessiner sa personnalité : parents, alliés, commanditaires, affiliations, ennemis... L'établissement d'un catalogue raisonné permet – est-il encore nécessaire de le rappeler ? –, de construire une production sûre, seul élément qui rende possible l'analyse d'une œuvre (en premier lieu en séparant les œuvres sûres des pastiches).

De tels catalogues restent rares pour la sculpture française du XVIII^e siècle : nous restons toujours fidèles, même pour les plus grands sculpteurs, à d'anciens manuels. Le travail, même d'envergure relativement modeste, est bien souvent riche de promesses. C'est ainsi que le catalogue de l'exposition *Claude-François Attiret* au Musée des beaux-arts de Dole⁴³ a pu faire le tri dans une riche production de bas-reliefs décoratifs ayant fleuri en Bourgogne et en Franche-Comté, révélatrice d'un goût spécifique pour les décors d'enfants et dégageant un passionnant réseau d'influences stylistiques (fig. 10).

Dans ce contexte, le succès de l'exposition sur Franz Xaver Messerschmidt, tant à New York qu'à Paris, est très intéressant. L'artiste avait déjà été montré à Paris, mais à chaque fois dans un contexte thématique spécifique portant sur les expressions du visage⁴⁴, sur le rapport de la science et des arts⁴⁵ ou encore sur la mélancolie⁴⁶. Il faut souligner d'ailleurs que les têtes de Messerschmidt montrées lors de ces expositions, ou illustrées dans les catalogues qui les accompagnaient, n'étaient pas analysées en tant qu'œuvres d'art, de superbe qualité plastique, mais comme des pièces, seulement prétextes à commentaires (fig. 11). C'est ainsi que furent montrées sans précaution des reproductions d'après les œuvres de Messerschmidt – surmoulages en plâtre, copies en métal⁴⁷ –, au lieu des sculptures originales de l'artiste en plomb/étain ou en albâtre. Nous sommes en présence ici d'un cas extrême où le discours se fabrique à propos d'une création plastique, sans prendre en compte l'œuvre d'art elle-même, avec sa richesse propre. À cet égard, le succès remporté par l'exposition Messerschmidt est

moins celui d'un sculpteur, largement inconnu du public français, que celui d'une personnalité singulière et fascinante, tentée par le spiritisme et atteinte de troubles psychosomatiques.

Sculpture, muse violente

Erika Naginski

Malcolm Baker résume parfaitement les directions multiples dans lesquelles l'étude de la sculpture européenne au XVIII^e siècle nous a entraînés ; ce faisant, il met la discipline au défi, suscitant ni plus ni moins une crise de l'interprétation. Lire son analyse, c'est se rendre compte que nous commençons à peine à énoncer pour nous-mêmes les moyens expressifs propres à la sculpture du XVIII^e siècle et donc à comprendre son formalisme, sa terminologie, ses conventions, ses genres et son *ekphrasis* – autrement dit, la façon dont elle organise ses références ou ses citations. Quelle relation percevait-on, par exemple, entre matière et illusion dans une figure religieuse comme le *Christ mort* de Giuseppe Sanmartino (1753, Naples, Museo Cappella Sansevero ; fig. 12) ? Ou encore comment la saillie très marquée de la terre cuite préparatoire au bas-relief de *Sainte Geneviève rendant la vue à sa mère* par Pierre Julien (1776, Paris, Musée du Louvre ; fig. 13) créait-elle un conflit potentiel avec les profondeurs spatiales suggérées par le cadre architectural qui lui était destiné (en l'occurrence le péristyle de l'église Sainte-Geneviève à Paris – l'actuel Panthéon – dessiné par Jacques-Germain Soufflot) ? Et quelle était, exactement, la signification visuelle du méplat, procédé qui permettait au sculpteur d'« indiquer les divers plans de toutes les parties d'une figure »⁴⁸ ?

Le « paragone » en question

Comme l'affirme Baker, les récits historiques qui mettent en avant la primauté de la peinture et les glissements stylistiques du rococo vers le néoclassicisme ne prennent pas en compte l'instabilité des termes employés en rapport avec la sculpture de la période : idéologie et représentation, séquences et continuité, la source antique et la copie qui l'interprète, le spectre de l'idolâtrie et la réification intransigeante, incarnation et érotisme, cadres de présentation et contextes urbains, traditions nationales et circulation des formes. Le problème, pour le dire simplement, c'est que le récit de la peinture continue d'obscurcir la valeur singulière des apports de la sculpture au paysage intellectuel des Lumières. Il suffit de lire *La tache aveugle* de Jacqueline Lichtenstein⁴⁹ pour comprendre, dans toute leur violence, les conséquences philosophiques d'une sujétion de la sculpture aux discours de la peinture : servilité, infériorité, inutilité et finalement annihilation. Cette variante sur le *paragone* mène à la mort de la sculpture.

12. Giuseppe Sanmartino, *Christ voilé*, 1753, marbre, Naples, Chapelle Sansevero.

13. Pierre Julien, *Sainte Geneviève rendant la vue à sa mère*, 1776, terre cuite, Paris, Musée du Louvre.

Si nous nous attardons sur la conclusion désolante du brillant essai de Lichtenstein, c'est notamment parce qu'il paraît légitime, dans une certaine mesure, d'insister sur l'autonomie des champs artistiques et sur la vocation changeante de la sculpture dans la période qui nous intéresse. Certes, les réponses formulées par les critiques et les philosophes du XVIII^e siècle tendaient à accorder à chaque médium un sens – la vue à la peinture, le toucher à la sculpture –, ce qui a conduit à une réflexion sur la nature du plaisir esthétique et, plus précisément, sur la façon dont les différences entre peinture et sculpture étaient perçues par le spectateur. Rappelons toutefois qu'Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), insiste lui aussi sur la distinction entre peinture et sculpture, tout en associant la sculpture et l'architecture d'une manière générale : « La *plastique*, écrit-il, première espèce des beaux-arts figuratifs, comprend la *sculpture* et l'*architecture* »⁵⁰. L'une est incarnation artistique de la nature (la statue) et l'autre abstraction artistique de l'idée (le temple), mais toutes deux, selon Kant, sont le fruit de la même intransigeante matérialité.

Nouveau contexte : espace public, sculpture et architecture

Cette réorientation du *paragone* mérite qu'on le prenne au sérieux, car il permet de situer la sculpture dans un contexte entièrement nouveau. Chacun s'accorde désormais à dire que le rôle public de la sculpture a été redéfini au cours du XVIII^e siècle ; cela fournit un point de départ éloquent pour affirmer, de surcroît, que l'expression visuelle de la *res publica* allait bien au-delà de la simple exposition. Il y eut d'une part le Salon, mais n'oublions pas d'autre part l'immense parallélogramme dessiné par la scénographie architecturale de la place Louis XV – l'actuelle place de la Concorde – conçue par Ange-Jacques Gabriel pour mettre en scène la statue équestre d'Edmé Bouchardon : jamais promenades, fossés, gradins, balustrades, esplanades, bâtiments et rues n'ont été orchestrés pour offrir une telle multiplicité de points de vue (fig. 14).

Que la cité et l'objet sculpté puissent entamer un dialogue riche de sens apparaît, pour ne citer qu'un exemple, dans le rêve d'une métropole étincelante évoqué par Voltaire dans le *Temple du goût* (1733). Le dialogue se poursuit dans les écrits des pédagogues et des praticiens, à l'exemple de Jacques-François Blondel, qui note dans l'introduction de son *Cours d'architecture civile...* (1771-1777) : « Sans la sculpture, l'architecture se trouverait souvent réduite à la sûreté, à l'utilité et à la solidité. C'est par son secours que nos Édifices sacrés, nos Places publiques, nos Maisons royales, deviennent des monuments dignes de la Nation. [...] Ces ouvrages exécutés par la plupart de nos statuaires célèbres font autant d'objets intéressants qui attirent les

regards, fixent l'attention, et symbolisent l'Architecture qui leur a donné lieu »⁵¹. La sculpture rappelle ici le troisième terme de la triade vitruvienne *utilitas, firmitas, venustas* (utilité, solidité, beauté) et, en tant que tel, c'est elle qui proclame la puissance symbolique de la réalité architecturale.

Souligner la dimension publique que prend la sculpture au XVIII^e siècle – et l'échange qui s'ensuit avec l'architecture dans un espace public lui-même en pleine expansion – n'a pas pour seul mérite d'ouvrir le regard sur les idéologies politiques et les transformations sociales. Du piédestal au pendentif, cette dimension publique fournit aussi une clé de lecture des choix formels, des mécanismes et des dynamiques qui participent à

14. Pierre Patte, « Plan général de la Place Louis XV à Paris avec toutes ses dépendances », dans Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, planche II.

ce que l'on pourrait nommer « l'optique ». Cette notion trouve un écho dans certains textes scientifiques tels que *Le mouvement de la lumière, ou premiers principes d'optique...* (1753) de Daniel Trabaud, dans lequel l'auteur conseille aux architectes comme aux sculpteurs d'adapter les plans des objets en fonction de la distance à laquelle ils seront perçus. Dans cet ordre d'idées, l'importance accordée par Baker aux frontons sculptés en tant que genre doit être considérée comme une invitation à nous interroger sur la relation complexe entre forme et visibilité, entre adaptation des surfaces et espace en perpétuelle expansion, et à dévoiler ainsi les nouveaux principes de lisibilité de la sculpture. En d'autres termes, il est grand temps de reconsidérer le jugement selon lequel, comme le disait Jacques de Caso il y a quelques années, ces œuvres colossales « n'ont pas retenu l'attention »⁵².

Les histoires plurielles de la sculpture peuvent-elles amener ce que Baker qualifie de « perturbation productive dans une histoire de la peinture fondée sur une histoire de la peinture » ? Lorsque Diderot, dans son « Salon de 1765 », dit que la sculpture, à la différence de la peinture, est « une muse violente »⁵³, c'est parce qu'arracher une forme à un bloc de marbre lui apparaît comme un défi physique et esthétique. Il est tentant d'appliquer la formule à ce que dévoile seulement aujourd'hui l'étude de la sculpture du XVIII^e siècle : un ensemble de possibilités d'interprétation qui ouvrent des terres inconnues où s'écrit l'histoire des arts visuels.

1. Franz Xaver Messerschmidt, Maria Plötzl-Malikova, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., New York, Neue Galerie, Paris, Musée du Louvre, 2010-2011), Milan/New York/Paris, 2010.

2. Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles, 2009 ; Matthew Craske, *The Silent Rhetoric of the Body: A History of the Monumental Sculpture and Commemorative Art in England, 1720-1770*, New Haven, 2007.

3. « [...] the transformation of public art between 1750 and 1800 » [...] « the monumental imagination of the French Enlightenment » [...] « Enlightenment [...] monuments worked over and against faith in church and crown to commemorate a civic and secular world-view » (Naginski, 2009, cité n. 2, p. 1-2).

4. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/Londres, 1980 ; Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Haven/Londres, 1989.

5. Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, 2004.

6. Cinzia Sicca, Alison Yarrington éd., *The Lustrous Trade: Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700-c.1860*, Londres/New York, 2000 ; Pascal Julien, *Marbres : de carrières en palais*, Manosque, 2006. Voir aussi Dominique Hervier, Pascal Julien, « Pierres de France et marbres d'Italie : la circulation des matériaux du Moyen Âge au XIX^e siècle », dans *Bulletin monumental*, 168, 2010, p. 189-190.

7. Malcolm Baker, *Figured in Marble: The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture*, Los Angeles, 2000. Pour la publication la plus récente sur ce sujet, voir Sébastien Clerbois, Martina Droth éd., *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*, Oxford/Berne, 2011.

8. Hans Kömer, « 'Die Epidermis der Statue' Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert », dans Daniel Bohde, Mechthild Fend éd., *Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin, 2007, p. 106-131.

9. Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, 2000.

10. Satish Padiyar, *Chains: David, Canova, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park, 2007.

11. Alexandra Gerstein éd., *Display and Displacement: Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, Londres, 2007.

12. Jonathan Scott, *The Pleasures of Antiquity: British Collectors of Greece and Rome*, New Haven, 2003 ; Ruth Guilding, *Marble Mania: Sculpture Galleries in England 1640-1840*, Londres, 2001 ; *Glyptothek München 1830-1980: Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz éd., (cat. expo., Munich, Glyptothek, 1980), Munich, 1980.

13. Anne-Marie Leander Touati, Magnus Olausson, *Ancient Sculptures in the Royal Museum: The Eighteenth-Century Collection in Stockholm*, Stockholm, 1998.

14. Alison Yarrington, « 'Under Italian Skies'. The 6th Duke of Devonshire, Canova and the Formation of the Sculpture Gallery at Chatsworth House », dans *Journal of Anglo-Italian Sculpture*, 10, 2009, p. 41-62 ; Matthew Greg Sullivan, « Sir Francis Chantrey : Sculpture, History and Geology », dans Mark Salber Phillips, Peter Burke éd., *Rethinking Historical Distance*, à paraître.
15. Herbert Beck, Peter C. Bol éd., *Forschungen zur Villa Albani: antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982 ; Jeffrey Laird Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the Arts*, Cambridge/New York, 2004 ; Alex Potts, « The Classical Ideal on Display », dans *Ricerche di Storia dell'arte*, 72, 2000, p. 29-36.
16. Carole Paul, « The Capitoline Hill and the Birth of the Modern Museum », dans Jochen Luckhardt, Michael Wiemers éd., *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert/Museums and Princely Collections in the 18th Century*, Brunswick, 2007, p. 66-72 ; Carole Paul, « Capitoline Museum, Rome: Civic Identity and Personal Cultivation », dans Carole Paul éd., *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th-Century Europe*, Los Angeles, à paraître.
17. Nicholas Penny, Eike D. Schmidt éd., *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, (colloque, Washington, 2003), (*Studies in the History of Art*, 70), Washington/New Haven, 2008 ; Guilhem Scherf, « Collections et collectionneurs de sculptures modernes : un nouveau champ d'étude », dans Thomas W. Gaetgens et al. éd., *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, p. 147-164 ; Colin B. Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, 2002.
18. Alison Yarrington, « Art in the Dark: Viewing and Exhibiting Sculpture at Somerset House », dans *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, David H. Solkin éd., (cat. expo., Londres, Courtauld Institute Gallery, 1990), New Haven/Londres, 2001.
19. Anne Betty Weinshenker, *A God or a Bench: Sculpture as Problematic Art during the Ancien Régime*, Berne, 2008.
20. Tomas Macsotay, « Chronos Triumphant: Sculpture in Ancien Régime and Revolutionary France », dans *Oxford Art Journal*, 33, 2011, p. 253-258.
21. Ingrid Roscoe, Emma Hardy, M. G. Sullivan éd., *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*, New Haven/Londres, 2009 ; Houdon 1741-1828, sculpteur des Lumières, (cat. expo., Versailles, Musée national du château de Versailles/Washington, National Gallery/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2003-2004), Paris, 2004 ; *Augustin Pajou, sculpteur du roi, 1730-1809*, James David Draper, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998), Paris, 1997.
22. Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa sociale tra Sei e Settecento*, Pise, 2010 ; *Sergel och hans romerska krets: europeiska terrakottor 1760-1814*, Magnus Olausson éd., (cat. expo., Stockholm, Nationalmuseum, 2004), Stockholm, 2004.
23. Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour : essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, 2004.
24. Jean-Antoine Houdon: die sinnliche Skulptur, Maraike Bückling, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung/Montpellier, Musée Fabre, 2009-2010), Munich, 2010.
25. Malcolm Baker, « Multiple Heads: Pope, the Portrait Bust and Patterns of Repetition », dans Lorna Clymer éd., *Ritual, Routine and Regime: Repetition in Early Modern British and European Cultures*, Toronto, 2006, p. 224-245.
26. Tatjana Bartsch et al. éd., *Das Originale der Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, (colloque, Berlin, 2007), Berlin/New York, 2010.
27. Anthony Grafton, *The Footnote: A Curious History*, Cambridge, 1997 ; Mark Salber Phillips, « Reconsiderations on History and Antiquarianism: Amaldo Momigliano and the historiography of eighteenth-century Britain », dans *Journal of the History of Ideas*, 57, 1996, p. 297-316 ; Vicky Coltman, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain, 1760-1800*, Chicago, 2006 ; Daniela Gallo, *Modèle ou Miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, 2009 ; Johannes Myssok, *Antonio Canova: die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg, 2007.
28. *Taking Shape: Finding Sculpture in the Decorative Arts*, Martina Droth éd., (cat. expo., Leeds, Henry Moore Institute/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009), Leeds/Los Angeles, 2009.
29. Herbert Keutner, *Sculpture: Renaissance to Rococo*, Greenwich, 1969.
30. Denis Diderot, « À Grimm, le 13 décembre 1776 », dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, XI, Herbert Dieckmann éd., Paris, 1971, p. 1183.
31. Jacques Derrida, *La vérité dans la peinture*, Flammarion, 1978 ; voir dernièrement Hans Körner, Karl Möseneder éd., *Rahmen – Zwischen innen und aussen: Beiträge zur Theorie und Geschichte*, Berlin, 2010.
32. De nouvelles publications mettent en avant l'étude du socle dans l'art moderne : *Das Fundament der Kunst: die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, (cat. expo., Heilbronn, Städtische Museen, 2009-2010), Heidelberg, 2009 ; Johannes Myssok, Guido Reuter éd., *Der Sockel in der Skulptur des 20. Jahrhundert*, à paraître.
33. Une première tentative : Hans Körner, « Les supports dans l'œuvre de Jean-Antoine Houdon », dans

Jean-Antoine Houdon : la sculpture sensible, Maraike Bückling, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung/Montpellier, Musée Fabre, 2009-2010), Paris, 2010, p. 258-277.

34. Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, 2000 ; Christian Taillard éd., *Victor Louis et son temps*, (colloque, Bordeaux, 2000), Bordeaux, 2004.

35. *Portraits publics portraits privés, 1770-1830*, Robert Rosenblum et al. éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Londres, Royal Academy of Arts/New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007), Paris, 2006 ; *L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817*, Anne-Marie Garcia, Emmanuel Schwartz éd., (cat. expo., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2009-2010), Paris, 2009 ; *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Guillaume Faroult, Christophe Leribault, Guilhem Scherf éd., (Paris, Musée du Louvre/Houston, Museum of Fine Arts, 2010-2111), Paris, 2010.

36. Colin B. Bailey, *Patriotic Taste : Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, 2002 ; Patrick Michel éd., *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, (colloque, Bordeaux, 2002), Bordeaux, 2002 ; Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, 2002 ; Patrick Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, 2007 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008.

37. Patrick Michel, « Le goût pour les petits bronzes de collection en France au XVIII^e siècle », dans Marc Favreau, Patrick Michel éd., *L'objet d'art en France du XV^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, (colloque, Bordeaux, 2006), Bordeaux, 2007, p. 141-169.

38. Michèle Cuénin, *Mr Desfriches d'Orléans, 1715-1800*, Orléans, 1997.

39. Isabelle Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps*, Paris, 2010.

40. Voir les deux volumes des « Rencontres internationales du Salon du Dessin » : Guilhem Scherf éd., *Dessins de sculpteurs I*, Paris, 2008 ; *Dessins de sculpteurs II*, Paris, 2009.

41. *Encountering Genius. Houdon's Portraits of Benjamin Franklin*, Jack Hinton, Melissa Meighan et Andrew Lins éd., (cat. expo., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2011), New Haven, 2011.

42. Les auteurs ont ainsi pu établir que le buste en terre cuite de Franklin du musée du Louvre (RF 349) est une œuvre modelée (et non moulée), comme les bustes de Washington (Mount Vernon) et des enfants Brongniart (Louvre : RF 1197 et RF 1280), et que celui de Diderot (Louvre : RF 348) est probablement aussi une sculpture modelée. Ces conclusions sont importantes, car les terres cuites modelées par

Houdon sont exceptionnellement rares. Le livre permet de définir une méthode d'investigation qui aura certainement un bel avenir.

43. *Claude-François Attiret*, (cat. expo., Dole, Musée des beaux-arts, 2005), Dole, 2005.

44. *À visage découvert*, Georges Didi-Huberman éd., (cat. expo., Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1992), Jouy-en-Josas/Paris, 1992. La tête illustrée à la p. 35 est légendée comme étant de Messerschmidt ; elle est correctement identifiée comme étant un moulage dans la liste à la fin de l'ouvrage, p. 223.

45. *L'âme au corps : arts et sciences 1793-1993*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993-1994), Paris, 1993. Sur les douze têtes présentées dans l'exposition et dans le catalogue comme étant toutes de Messerschmidt (liste p. 538), seules quatre sont originales (n° 246, 247, 251 et 253) ; toutes les autres sont des copies, soit des plâtres de la série du Belvédère de Vienne, soit des plombs fondus à une date relativement récente par la galerie nationale de Bratislava.

46. *La Grande Parade : portrait de l'artiste en clown*, Jean Clair éd., (Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2004), Paris/Ottawa, 2004. Les trois œuvres illustrées dans le catalogue (n° 11, 12 et 13) sont des originaux. *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Berlin, Neue Nationalgalerie, 2005-2006), Paris, 2005. L'œuvre présentée (n° 218) est un original.

47. Le cas le plus éminemment contestable est celui de l'exposition *Franz Xaver Messerschmidt, sculpteur baroque (1736-1783), têtes de caractère*, présentée au musée d'Art et d'Histoire de Nice en 1993, qui ne montrait dans l'exposition et ne commentait dans le catalogue que des reproductions (provenant de la galerie nationale de Bratislava, en plomb et en bronze), celles-ci étant bien entendu signalées comme étant des œuvres authentiques de Messerschmidt...

48. Michel François Dandré-Bardon, *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter...*, I, Paris, Merlin, 1769, p. 92.

49. Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, 2003.

50. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko éd., Paris, 1993, p. 224.

51. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture...*, I, Paris, Desaint, 1771, p. 172.

52. Jacques de Caso, « La Sculpture en crise : aspects d'une révision », dans Daniel Rabreau, Bruno Tollon éd., *Le Progrès des arts réunis 1763-1815*, Bordeaux, 1992, p. 313.

53. Denis Diderot, *Œuvres*, XIII, Paris, 1800, p. 288.