

**N'ÊTRE PAS SEULEMENT CHAIR :
LA SURFACE SCULPTURALE
COMME LIEU DU TRAVAIL DE L'ARTISTE
À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE**

Anaël Lejeune

(Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve)

À l'article « sculpture » du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet et Lévesque, publié dans la dernière décennie du XVIII^e siècle¹, figure un intéressant commentaire de la sculpture du *Laocoon*, exemple illustre s'il en est :

Le Laocoon est le plus bel exemple des statues *terminées* au ciseau seul, sans avoir été fatiguées par le poli : *l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle science et quelle dextérité l'artiste a promené son instrument sur tout son ouvrage pour ne pas perdre les touches savantes*, par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque chose de brut à ce qu'on peut appeler l'épiderme de la statue, & *ce brut est bien plus agréable à l'œil du connaisseur* que la surface luisante que donne le poliment, & qui jette un éclat si vif sur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien distinguer le travail de l'artiste.²

Cette lecture reprend en fait la louange du groupe et de son aspect brut qu'avait déjà exprimée Joachim Winckelmann en raison des « touches » qu'y avait laissées l'artiste, un avis que partageait également l'intime de l'historien d'art allemand, Anton-Raphaël Mengs, dont Lévesque rapporte les propos :

[...] telle est, entre autres, la manière de travailler le marbre avec le ciseau seul, sans faire usage de la lime, de la pierre-ponce ou de quel qu'autre moyen de polir, *ce qui se voit surtout dans les chairs* : manière d'opérer

¹ Claude-Henri Watelet, qui avait rédigé la plupart des notices de l'*Encyclopédie* consacrées au dessin, à la peinture et à la gravure, voit sa santé décliner alors que le premier volume est confié pour impression en 1788. Panckoucke, en charge du projet de la vaste *Encyclopédie méthodique* à laquelle le dictionnaire devait être intégré, fait alors appel à un proche de Diderot, Pierre-Charles Lévesque, qui parvient, avec l'aide d'autres collaborateurs, à compléter l'ouvrage et à assurer la publication du deuxième volume en 1791. Une seconde édition en cinq volumes, intitulée *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, paraît en 1792.

² P.-Ch. Lévesque, article « sculpture », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, t. 5, p. 553. Nous soulignons.

qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, entre lesquels il faut compter la Vénus de Médicis. Toutes les statues exécutées dans cette manière sont *moins finies* dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art que lorsqu'on a *vaincu toutes les difficultés*, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette *négligence* & à cette *facilité* qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.³

Or, parler ainsi de négligence, ce serait bien souligner une omission, un défaut de soin, comme un défaut d'application qui laisse subsister quelque chose de « brut » à l'œuvre, quelque chose de son travail, mais qui pour autant n'en diminuerait pas le plaisir du regardeur, que du contraire.

Ce dont témoignerait pour partie ce passage, selon nous, serait une certaine distance prise par rapport à une conception de l'art selon le modèle idéaliste que pourtant les rédacteurs du *Dictionnaire* héritent de Winckelmann, Mengs ou Falconet. C'est-à-dire une distance prise par rapport à un modèle du Beau idéal, lorsque celui-ci aurait pour tâche de rendre visible la perfection de la nature inaccessible comme telle à nos sens, par un savant équilibre entre imitation parfaite et élection. Lévesque définit en effet ce Beau idéal comme étant « la réunion des plus grandes perfections que puissent offrir partiellement certains individus choisis »⁴. Mais une sculpture comme le *Laocoon*, travaillée au ciseau seul, témoignerait quant à elle davantage d'une expression de l'art et de sa perfection pour lui-même, ainsi que le suggère une thèse de Mengs reprise pourtant par Lévesque, thèse selon laquelle, après un art antique marquant la perfection,

il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir ensemble *l'imitation parfaite* de la nature, & le *choix* le plus délicat & le mieux raisonné, on se forma des règles de pratique qui composent le style agréable, qui tient plus à *la perfection de l'art* tandis que le style *précédent* [dont les ouvrages illustres ont disparu] *tenait plus à l'idée parfaite de la vérité*. C'est à ce style agréable que me semble appartenir les ouvrages travaillés avec le seul ciseau.⁵

Infléchissant ce modèle idéaliste de l'imitation, s'insinuerait alors un modèle où se pourrait manifester l'activité humaine, son art. Et un tel modèle existe, celui du Naturalisme tel que déployé par Diderot entre

³ *Ibid.*, p. 571-572. Nous soulignons.

⁴ P.-Ch. Lévesque, article « Beau idéal », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, *op. cit.*, t. 1, p. 205.

⁵ P.-Ch. Lévesque, article « sculpture », *op. cit.*, p. 572. Nous soulignons.

autres, et à l'esthétique duquel ce *Dictionnaire* doit en réalité beaucoup. Naturalisme : entendons une conception où la nature, jusqu'alors subordonnée à la providence divine, ne serait plus ce réservoir de tentatives plus ou moins heureuses d'incarnations de principes idéaux, ce répertoire de formes, mais ferait place à une Nature comme *principe* de création et de transformation, toujours en train d'engendrer les choses dans leur singularité, voire leurs accidents. L'implication en art d'une telle pensée fait de l'homme et de son pouvoir créateur libre et spontané la voie à travers laquelle la Nature poursuit son œuvre, l'artiste se révélant agent de cette Nature⁶. C'est bien là lorgner vers le processus créateur lui-même, en deçà des formes re-présentées ; telle conception trouvant bien sûr à poindre dans les descriptions que donna Denis Diderot des Salons, notamment après la découverte de l'art de Chardin en 1763, lorsque celles-ci témoignent du plaisir éprouvé par leur auteur à déceler l'artifice ayant présidé à sa tromperie⁷. Résumant brillamment cette esthétique à l'article « Illusion » de l'*Encyclopédie*, qui sert d'ailleurs d'argument à celui rédigé par Lévêque dans le *Dictionnaire*, Marmontel écrivait :

⁶ Voir à ce propos Wl. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1969, p. 394-400 et 579-582 ; J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789* [1964], suivi de *1789 Les Emblèmes de la Raison* [1973], éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2006, p. 109-131 ; A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne* [1984], Paris, Albin Michel, 1994, p. 528-536 et 638-643. Comme l'écrit Diderot dans ses *Essais sur la peinture*, dont la première édition datait de 1795, « si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits ». L'auteur poursuivant : « il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. » D. Diderot, « Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765 », dans *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 12 et 27.

⁷ Rappelons ainsi ce célèbre passage à propos de « La Raie » de Chardin : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleurs, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. » D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, *op. cit.*, cité dans la présentation p. 177. La bonne distance en peinture pour Diderot sans doute, comme pour Roger de Piles avant lui insistant déjà sur la mobilité du regard qu'imposait la peinture d'un Rubens, semble osciller entre le point où l'œuvre se rassemble et piège son regardeur et celui où l'œuvre se dissout par dévoilement de sa recette. « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit ». D. Diderot, « Salon de 1763 », dans *ibid.*, p. 220.

Dans les arts d'imitation, la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout ; non seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance [...]. Mais quand par une ressemblance parfaite, il serait possible de faire une pleine illusion, l'art devrait l'éviter, *comme la sculpture l'évite en ne colorant pas le marbre*, de peur de le rendre effrayant. [...] vous n'en [une perspective ou un paysage parfaitement peints] jouirez que lorsqu'en approchant *vous vous apercevrez que le pinceau vous en impose*. [...] car si l'imitation était une parfaite ressemblance, *il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme le sentiment confus de son erreur, & le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe*.⁸

Mais doit-on alors croire que seule suffise en sculpture la monochromie du matériau pour assurer cette jouissance, ainsi qu'en jugea également Diderot⁹, ou pourra-t-on penser que celle-ci résidera également dans la perception par le spectateur que le *ciseau* lui « en impose » ?

Rappelons qu'une première et exemplaire occurrence de cette problématique de l'aspect « brut » d'une sculpture avait déjà trouvé à s'expliciter dans les *Vite* de Vasari, lorsque l'auteur, comparant la sculpture de Luca della Robbia à celle de Donatello, y loua la qualité de *non finito* chez ce dernier¹⁰. Cette qualité de *non finito* tenait

⁸ J.-Fr. Marmontel, article « Illusion », dans supplément à l'*Encyclopédie*, 1776, t. III, p. 560-562 ; passage que rappelle avec justesse J. Lichtenstein dans les pages de son ouvrage *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 81. L'idée défendue par Marmontel sert d'argument à l'article « Illusion » dans le *Dictionnaire* de Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, *op. cit.*, 1792, t. 3, p. 105-106.

⁹ Pour D. Diderot, l'enjeu de la sculpture est « d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle ». *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 282. Voir aussi son essai sur la sculpture et sa critique du Pygmalion et Galatée de Falconet, ce sujet œuvrant comme mise en abîme de l'idéal sculptural, dans le Salon de 1763. D. Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, *op. cit.*, p. 249-251.

¹⁰ « Son travail [sculptures de Donatello pour l'orgue de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence] dans sa presque totalité était ébauché, non parfaitement fini, afin de produire de loin un effet supérieur, d'ailleurs atteint, à celui de Luca. Bien que dessiné et exécuté avec soin, celui-ci est si lisse et fini que l'œil, à distance, le perçoit mal, à la différence de celui de Donatello seulement ébauché. Les artistes doivent y prêter attention : l'expérience enseigne que peintures ou sculptures, ou toute œuvre d'art, vues de loin, ont plus de force et d'effet si elles sont vigoureusement ébauchées que finies. C'est le fait de la distance, mais aussi celui que, dans l'ébauche, l'artiste en proie à l'inspiration exprime souvent sa pensée en quelques traits et ne fera parfois que l'affaiblir par l'effort et l'application, comme ceux qui ne savent pas détacher les mains de leur travail ». G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], A. Chastel éd. et trad., Champigneulle, Berger-Levrault, 1983, 2^e éd., t. III, p. 86.

alors dans l'articulation avec la problématique de la distance depuis laquelle l'œil considérait l'œuvre, puisque cette qualité ne valait en fait que pour sa dissipation dans cette même distance, l'aspect fruste permettant au regard d'en accrocher plus distinctement le cerne. Or, pour la période qui nous occupe, la distance à laquelle se tient le spectateur n'estompe en rien l'indiscrétion de ses accidents et de sa texture, sous peine au contraire de troubler le plaisir pris à leur spectacle.

Il convient à ce propos de rappeler les conditions « phénoménologiques » sous lesquelles la sculpture allait être, au XVIII^e siècle, désormais contemplée. Échappant de plus en plus aux programmes architecturaux ou de plein air en raison de la diminution du nombre des commandes officielles ou publiques, mais devant l'augmentation des amateurs, la sculpture vint alors rapidement flanquer la peinture au Salon et dans les musées fleurissant en France et dans toute l'Europe. Si au début du siècle les sculptures y restaient encore confinées dans les embrasures des travées, contre les trumeaux, etc., elles commencèrent, vers les années 1740, à être exposées sur des tables et des socles, envahissant davantage l'espace, si bien qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle l'exposition de la sculpture autorisa l'inspection rapprochée, la flânerie autour des œuvres et la circonspection¹¹. Il convient en outre de rappeler que les œuvres de sculpture présentées à l'occasion des populaires Salons n'étaient bien souvent ni le marbre ou le bronze, mais le modèle en terre ou en plâtre. Raisons en étaient les délais d'exécution ou la taille des marbres¹², mais également peut-être la faute de moyens en l'absence de commande. Au reste, il était fréquent que des sculptures mentionnées par le livret ne furent pas acheminées sur le lieu même d'exposition, mais restaient dans l'atelier où les sculpteurs conviaient les visiteurs¹³. On notera enfin, pour le monde artistique parisien, la conservation au Louvre et expositions occasionnelles des « Morceaux de réceptions » des sculpteurs à l'Académie,

¹¹ Voir à ce propos R. Wrigley, « Sculpture and the Language of Criticism in Eighteenth-Century France », dans *Augustin Pajou et ses contemporains, Actes du colloque, musée du Louvre, 1997*, G. Scherf dir., Paris, La Documentation française – Musée du Louvre, 1999, p. 78.

¹² Ainsi, entre autres, le *Voltaire nu* de Pigalle ou cette *Psyché abandonnée* de Pajou dont le plâtre fut exposé au Salon de 1785. W. McAllister Johnson, « Visits to the Salon and Sculptors' Ateliers during the Ancien Régime », *Gazette des Beaux-Arts*, 120 (1992), p. 18-25.

¹³ *Ibid.*, p. 20 sq.

qui donnaient également à considérer les états et degrés variés de réalisation auxquels avaient pu être menées les œuvres¹⁴.

Il apparaît alors possible, compte tenu de cette proximité nouvellement acquise par le public avec les œuvres et éventuellement les états intermédiaires de leur exécution, d'envisager un glissement dans l'approche esthétique de la sculpture à cette époque. De ce point de vue, considérer la qualité d'œuvre originale conférée par plusieurs auteurs à de tels modèles au détriment du marbre est instructif. Mais insistons aussitôt sur le fait qu'il ne s'agit pas de l'ébauche sur laquelle porteraient ces jugements – ce premier état à peine dégrossi –, mais bien du « modèle » déjà : cet état presque définitif avant la transposition dans le marbre ou le bronze¹⁵. Modèle également désigné sous le nom de « maquette », dont Louis Réau se plut à rappeler le sens premier donné par Littré : « Modèle informe et en petit, d'un ouvrage de ronde bosse. »¹⁶ La *macchietta*, auquel la maquette doit son mot, signifiant la petite tache, c'est suggérer déjà la souillure qu'impose à la transparence figurative l'état de modèle de la sculpture. Ainsi Diderot lui-même écrivait-il :

Le marbre n'est jamais qu'une copie. L'artiste jette son feu sur la terre, puis quand il en est à la pierre, l'ennui et le froid le gagnent, ce froid et cet ennui s'attachent au ciseau et pénètrent le marbre, à moins que le statuaire n'ait une chaleur inextinguible [...].¹⁷

Dans le *Dictionnaire des arts*, à l'article « Modèle », Lévêque poursuit l'idée :

Le travail en marbre n'est qu'une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, et à laquelle il ajoute souvent des beautés qui ne se trouvaient pas sur son original.¹⁸

¹⁴ Sur cette curiosité du public pour l'acte créateur, voir entre autres M. Baker, *Figured in Marble. The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture*, London, V. & A. Publications, 2000, p. 18-20.

¹⁵ « Il est bien vrai que les sculpteurs font d'abord un ou plusieurs modèles qui ne sont que des ébauches, des premières pensées, comme les peintres ont coutume de faire une première esquisse : mais le modèle d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou sur lequel doit être fait le moule est à peu près aussi terminé que le sera dans la suite le marbre ou le bronze ». P.-Ch. Lévêque, article « Modèle » dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévêque, *op. cit.*, t. 3, p. 473-474.

¹⁶ L. Réau, « Les maquettes des sculpteurs français du XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1936, p. 12.

¹⁷ D. Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 300-301.

¹⁸ P.-Ch. Lévêque, article « Modèle », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévêque, *op. cit.*, t. 3, p. 480.

Ange-Laurent Lalive de Jully, financier et collectionneur d'art qui possédait une riche collection dont il rédigea lui-même le catalogue, écrivait :

Pour remplir à peu près le même objet, j'ai rassemblé un modèle de terre cuite de chaque sculpteur et ces modèles ont souvent plus d'avantages que les marbres parce que *l'on y trouve bien mieux le jeu et le véritable talent de l'Artiste*.¹⁹

Et dans sa célèbre *Lettre sur la sculpture*, François Hemsterhuis trouvait également à donner sa préférence aux œuvres dans leur état encore esquissé, fut-ce partiellement, « parce qu'elles tiennent beaucoup plus de cette divine vivacité de la première idée conçue, que les ouvrages finis et qui ont coûté beaucoup de temps », de même qu'en raison de la « faculté poétique et reproductive de l'âme » du spectateur qu'elles se rendent propices à émouvoir²⁰. La compréhension que l'on possède alors du modèle en sculpture, de la maquette, tient donc dans cette nature intermédiaire dont elle témoigne : celle d'appartenir encore par quelque chose à l'esquisse (la première idée transcrite), dans laquelle l'amateur trouvera le lieu de la *furore* et du travail de l'artiste, et celle d'une version « à peu près aussi terminée[e] que le sera dans la suite le marbre ou le bronze », écrit Lévesque. Nature singulière donc, qui vaut au modèle de bientôt prévaloir ; une opinion qu'allait au reste prolonger le XIX^e siècle. Ainsi en 1806, Millin peut-il écrire dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* que « souvent la statue étonne plus, et le modèle se fait plus aimer »²¹. De même que Boutard en 1828 dans son *Dictionnaire des arts du dessin. La peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, où l'on peut lire que

le modèle en terre est *l'œuvre immédiate de la main du statuaire*, et, à proprement parler, l'ouvrage original dont le marbre ne sera qu'une copie. Le modèle en plâtre est le *fac simile* de celui en terre. L'un et l'autre sont, sous le rapport de l'art, presque également précieux, et ordinairement préférables à l'ouvrage en marbre,

¹⁹ *Catalogue historique du Cabinet de peinture et sculpture française* par M. de Lalive, Paris, 1764 ; cité dans Ph. Durey, « La Judith de François Ladatte », *Revue du Louvre*, n° 3 (1982), p. 216. Nous soulignons.

²⁰ Fr. Hemsterhuis, « Lettre sur la sculpture » [1765], dans *Lettre sur la sculpture précédée de la Lettre sur une pierre antique*, Paris, ENSBA, 1991, p. 38.

²¹ Article « modèle », dans A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, t. II, p. 461.

la copie étant en général inférieure à l'original qui était dans l'imagination et aura été créé d'un jet continu, fruit de l'inspiration²². Avis encore perpétué dans la seconde moitié du siècle par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*²³.

Cette valeur d'original conférée au modèle, dans le contexte de la seconde moitié du XVIII^e siècle²⁴, met ainsi en évidence deux éléments. Non seulement enseigne-t-elle sur l'attention portée à l'objet sculptural comme témoin de l'activité créatrice qui a présidé à son existence, c'est-à-dire comme lieu où se trace le talent de l'artiste, mais également donne-t-elle les indices d'une revalorisation du paradigme du modelage comme activité sculpturale.

Il convient tout d'abord en effet de noter que, conformément à une réflexion menée depuis la Haute Renaissance, le dessin, dont Vasari et d'autres après lui jusqu'à Charles Blanc percevaient l'équivalent pour les sculpteurs dans les *bozzetti* et autres modèles²⁵, est admiré pour la nature directe et prompte de son processus, capable d'accueillir et de traduire au plus juste l'idée imaginée par l'artiste. Mais pour louée qu'était cette « valeur d'esquisse », elle était jusqu'alors restée à la discrétion de l'atelier, frappé d'interdit qu'était tout indice de la peine ayant présidé à l'exécution de l'œuvre. Interdit, exprimé par Vasari déjà, que Falconet pouvait encore rappeler dans l'article qu'il rédigea pour l'*Encyclopédie*, réprouvant le laborieux dans la production d'un effet²⁶. Interdit encore que la hiérarchie des genres devait prolonger

²² Articles « modèle » et « copie », dans J.-B. Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant Père – Ch. Gosselin, 1826, p. 183-185 et 431. Boutard écrit encore que les « émotions extraordinaires de l'âme que nous appelons l'inspiration, l'impulsion du génie ne passera donc jamais au même degré dans la main de l'artiste, quand il fera un double, que lorsqu'il exécutera un original », *ibid.*, p. 185.

²³ Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], introduction de Cl. Barbillon, Paris, ENSBA, 2000, p. 346-347.

²⁴ Pour l'évocation de l'un ou l'autre précédents aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Ph. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler* [1976], Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 299.

²⁵ Voir la vie de Lorenzo Ghiberti dans G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, *op. cit.*, p. 218. Et, entre autres : T.-B. Émeric-David, *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes* [1805], Paris, Renouard, 1863, p. 271-272 ; article « modèle », dans A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, *op. cit.*, t. II, p. 461 ; Ch., *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.*, p. 347.

²⁶ É. Falconet, article « sculpture », dans *Encyclopédie*, 1765, vol. XIV, p. 834. Article donné dans son développement complet, c'est-à-dire tel qu'il en fit la lecture à

par-delà le XVII^e siècle, mais à laquelle la seconde moitié du XVIII^e siècle devait introduire progressivement des nuances ; l'attrait pour des genres dits « mineurs » se doublant parfois, comme chez Diderot, d'une réflexion sur le traitement et la facture que ceux-ci appellent.

Mais au regard alors de cette conformité à l'*inventio* et à la trans-
parence de ses signes que l'on se voudrait prêt à louer en cette
seconde moitié du XVIII^e siècle, l'on pourrait songer à la pensée con-
temporaine de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine du langage²⁷ ; pen-
sée à laquelle d'aucuns font remonter l'aspiration des esprits (pré)ro-
mantiques à l'immédiateté, à l'expression directe, lui qui se méfiait de
la langue en raison de son incapacité supposée à rendre sans les défor-
mer et les altérer pensées et sentiments. Cette idée permet d'expliquer
pour une part l'importance sans précédent qu'allaient prendre désor-
mais l'esquisse et les études²⁸. Et si elle n'eut peut-être pas d'influence
directe, la contemporanéité de cette pensée nous semble bien témoi-
gner d'une sensibilité commune. À l'appui de son analyse, Rousseau
reprenait le célèbre épisode de la fille de Dibutade qui traça dans la
pénombre, à la lueur d'une flamme que sa silhouette venait ombrager,
la trace de son amant l'abandonnant. Rappelons au passage que cet
épisode fut simultanément le théâtre de la naissance de la sculpture
par le père de la jeune fille, potier de son état, qui eut l'idée d'appli-
quer de l'argile sur la surface du mur pour en modeler la silhouette²⁹.
Selon Rousseau, ce fut alors le moment de l'invention d'une langue
du geste précédant celle de la voix, car c'est là une manière plus vive
de s'exprimer, plus naturelle et expressive ; cette langue du geste
trahissant moins l'intention, offrant moins d'écart où puisse se loger
l'altération, en agissant comme un signe immédiat³⁰. Mais contre cet

l'Académie royale de peinture et de sculpture le 7 juin 1760, à l'article « sculpture »
du *Dictionnaire* de Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévêque.

²⁷ *L'Essai sur l'origine des langues*, dont la version finale daterait de 1763, a paru
pour la première fois en 1781.

²⁸ Ch. Rosen et H. Zerner, *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*,
Paris, Albin Michel, 1986, p. 41-43.

²⁹ Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, J.-M. Croisille trad., Paris, Les Belles Lettres,
1985, t. XXXV, p. 101-102. Reprenant cet épisode, la plupart des auteurs de l'époque
font remonter l'origine de la sculpture au maniement de l'argile.

³⁰ Pour une analyse de cette pensée et du trait comme agent altérant, d'espace-
ment, voir le chapitre « Genèse et structure de l'*Essai sur l'origine des langues* », dans
J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 235-378, et surtout p. 296-
298 et 333-335.

idéal de transparence³¹ qu'incarneraient ces deux arts d'ajout que sont le dessin et le modelage, il convient de rappeler une dimension supplémentaire qui préside bien à l'économie de la maquette : celle de l'hésitation et du tâtonnement. Tâtonner, c'est-à-dire chercher dans l'obscurité, aveuglement, du bout des doigts. Toucher étymologiquement. Car un écart toujours se creuse au moment de l'exécution entre l'objet et son image. Écart qui se soustrait momentanément à l'ordre du visible, et que Jacques Derrida, analysant entre autres cet épisode de la naissance de la *skiagraphia*, a désigné, en forçant le trait, comme impouvoir du dessinateur – de l'artiste – sous le handicap de l'aveuglement³². En réalité c'est à Charles Baudelaire et à son essai majeur *Peintre de la vie moderne*, que le philosophe doit son intuition, essai dans lequel Baudelaire posa l'art comme acte de mémoire. Y analysant les œuvres de Constantin Guys, deux qualités émanaient : d'une part un acte de mémoire, une « contention de mémoire résurrectionniste » écrivait Baudelaire, et d'autre part ce feu, cette fureur dans le geste, témoins de cette peur qui habite tout grand artiste de laisser « échapper le fantôme » qui hante son esprit³³. Pour l'artiste imitateur, l'acte créateur s'assimilerait ainsi à un effort de mémoire plus qu'à une réponse directe à la perception. C'est cet effort d'anamnèse comme présidant à la réalisation de toute œuvre qu'a intelligemment rappelé Jean Clay : « une anamnèse, une avance vers un point situé en arrière, selon un processus régrédient qui s'apparente au travail du rêve. Ce “ point de départ ”, ce “ point fixe ” est aussi le lieu où il faut aboutir. »³⁴ Et c'est bien semble-t-il une telle compréhension qui est en germe en cette fin de XVIII^e siècle, celle de l'œuvre comme prompt et primesautier retour à l'*inventio*, exécutée les yeux mi-clos, mais dont l'évidence de l'effort confère à l'œuvre son caractère d'authenticité et donc d'originalité. Car à faire du marbre une copie du modèle, et au titre de cette nature de copie lui refuser valeur d'original, c'est bien

³¹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* [1957], Paris, Gallimard, 1971, p. 175.

³² J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990. Voir surtout p. 48-57.

³³ Ch. Baudelaire, « L'art mnémonique », dans *Le peintre de la vie moderne*, publié fin de l'année 1863. Il poursuit : « Elle [la méthode de M. G.] a cet incomparable avantage, qu'à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini ; vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite ». Ch. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, LGF, 1999, p. 523-524.

³⁴ J. Clay, *Romantisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 101.

dire qu'entre l'original et la copie, quelque chose s'est perdu à être reproduit. C'est que ce par quoi advient la copie n'est pas seulement ce qui permet la re-production du signe que constitue l'œuvre, son contenu, son idée. Il est également ce que Derrida appelle encore « l'élément de différence formelle » permettant au contenu d'apparaître ; l'art comme imitation ne pouvant ne pas donner lieu au même moment à une technique d'imitation, c'est-à-dire à l'*art* par lequel l'imitation advient³⁵. L'œuvre devient alors surface d'inscription d'autres signes : ceux de l'activité d'imitation. Et si quelque chose se perd dans l'opération de copie, la maquette, en raison du caractère esquissé y subsistant, à tout le moins accuse ou stigmatise cette perte. Si bien qu'un changement de conception de la sculpture s'opèrerait alors dans les témoignages cités plus haut, la sculpture devenant l'activité créatrice d'une image, laquelle ne s'est pas encore tout à fait détachée de cette activité où elle s'origine. C'est-à-dire : non plus seulement sa parfaite conformité à l'idée, mais sa *proximité*. L'image, suivant la théorie de l'imitation de l'époque, n'étant pas la nature elle-même, ni déjà une conception romantique aboutie de l'art comme expression directe de l'artiste, mais une idée située quelque part entre le monde extérieur et son intuition par l'artiste, sa vision personnelle, son « fantôme ». À la présence animée d'une statue dont le marbre possède la mollesse de la chair, c'est quelque chose de la présence de ce spectre qui est désormais assuré par l'évidence du geste, sous seing de l'artiste. C'est alors dans une œuvre témoignant de cette proximité quasi immédiate, ce touché(er) de la chose, que résida la conformité avec l'œuvre originale : le toucher dans le modèle, l'empreinte dans la terre.

Car justement la confrontation à la terre et à l'argile constituerait cette expérience première et privilégiée qui *intime* à l'homme son rapport à la matière, son opération, son action sur elle, ses moyens, c'est-à-dire son *art*. Winckelmann le rappelait, cité ici par Lévesque : « pour modeler, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose, et pour dessiner, il faut avoir une infinité d'autres connaissances. »³⁶ Tout travail des pâtes, écrit Gaston Bachelard dans ses essentielles rêveries matérielles, conduit à la conception d'une cause matérielle

³⁵ J. Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 297. C'est bien sûr à la déconcertation de cette immédiateté qu'œuvre l'analyse de Derrida, soulignant l'espacement originel qui laisse place au jeu du signe.

³⁶ P.-Ch. Lévesque, article « sculpture », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, op. cit., t. 5, p. 482.

vraiment positive, vraiment agissante. C'est là une projection naturelle. C'est là un cas particulier de la pensée projetante qui transporte toutes les pensées, toutes les actions, toutes les rêveries de l'homme aux choses, de l'ouvrier à l'ouvrage [...]. Les métiers qui taillent, qui coupent, ne donnent pas sur la matière une instruction assez intime. La projection y reste externe, géométrique. La matière ne peut même pas y jouer le rôle du *support des actes*. Elle n'est que le résidu des actes, ce que la taille n'a pas retranché.³⁷

Or, précisément le paradigme du sculpteur a évolué depuis la Renaissance. Il ne s'agit plus en effet d'un procédé « aphaïrétique », c'est-à-dire du modèle michelangelesque tirant une figure en idée gisant au cœur du bloc, et faisant du sculpteur un exécutant excavateur, mais bien à nouveau du modelleur³⁸. Notons au reste que le modelleur pouvait être désigné par le terme latin *fictor* : c'est dire la parenté que l'activité entretient avec la fiction dont précisément les fils se dévoilent. Fiction, feindre, de *ingere* : toucher. Aussi, le sens propre de feindre est-il « façonner ». Conceptuellement donc, le modelleur incarnerait-il davantage que le tailleur cette force créatrice, cette capacité d'invention. Et on ne pourra d'ailleurs pas manquer de souligner ici que la réémergence de la figure du modelleur s'accompagna, depuis cette fin de XVIII^e siècle et au cours du XIX^e siècle, d'une revalorisation de sa figure tutélaire : Prométhée³⁹. Il apparaîtrait alors symptomatique que ce mythe, mettant davantage en évidence le travail créateur proprement dit dans sa dimension manuelle, reçut les faveurs de cette fin de siècle, animée par cette pensée substituant au projet divin le principe d'une Nature puissante et créatrice à laquelle l'artiste doit

³⁷ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti, 1987, p. 147. Nous soulignons. Songeons également aux réflexions d'A. Leroi-Gourhan sur l'accession du toucher à la perception figurative et sur la jouissance esthétique dont il peut être la source. *Le geste et la parole. II : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 117-118.

³⁸ Selon la distinction relevée à la Renaissance, le plus clairement et le plus précocement sous la plume d'Alberti, précisant que certains procédaient par ajout ou retrait ainsi qu'il en va de ceux travaillant la cire et l'argile : les modelleurs ; les autres procédant uniquement par soustraction : les « sculpteurs ». L. B. Alberti, *On Painting and on Sculpture / De pictura* [1435] et *De statua* [1434-1435], C. Grayson éd. et trad., London, Phaidon, 1972, p. 121.

³⁹ Sur la persistance et l'importance, au XIX^e siècle, de la figure de Prométhée comme statuaire et révolté, voir le chapitre où A. Geisler-Szmulewicz analyse l'alliance entre les mythes de Prométhée et de Pygmalion au cours du XIX^e siècle dans son ouvrage, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 73-106.

son énergie⁴⁰, et dont il « imite » le processus créateur vivant en substituant à l'assemblage de parties choisies une appréhension « organique » de l'œuvre, comme mue par une nécessité interne. On peut ainsi en retrouver la pensée dans l'argument dont use Émeric-David dans son ouvrage *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes* – si important pour les ateliers de sculpture, et publié au tout début du XIX^e siècle. Il y donne sa préférence et la prévalence en sculpture à la figure du modelleur travaillant, ainsi que le fait la nature, du dessous en dessus, du petit au grand ; le sculpteur devant s'attacher d'abord au squelette puis exécuter progressivement sa figure jusqu'à l'épiderme⁴¹. En ce sens, le travail du marbre par retrait progressif de matière et plus encore la taille directe apparaissent contre nature et menant à d'irréremédiables erreurs. D'ailleurs, Lévêque écrivait quelques années auparavant que l'artiste sachant faire de très beaux modèles trouvera toujours des ouvriers capables de les rendre en marbre, quoique avec un peu de froideur d'exécution peut-être, mais que celui-ci est bien préférable au sculpteur qui est un excellent tailleur de marbre mais qui ne sait modeler que des ouvrages médiocres⁴².

⁴⁰ Voir à ce sujet J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, *op. cit.*, p. 127-133. Alors que bientôt, on s'en doute, à l'époque du romantisme, Prométhée apparut comme modèle du créateur vivifiant, démiurgique, révolté et s'émancipant de la divinité.

⁴¹ « Le squelette fut le premier ouvrage de la Nature ; après l'avoir modelé, il ne lui resta qu'à le vêtir ». « C'est évidemment à ce procédé [le modelage] que se rapporte la figure de Prométhée modelant un squelette ». T.-B. Émeric-David, *op. cit.*, p. 127-130 et 274-275.

⁴² P.-Ch. Lévêque, article « Modèle », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévêque, *op. cit.*, t. 3, p. 480. Lévêque prend d'ailleurs un peu plus loin la précaution d'écrire que « Ceux qui liroient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèles avant de travailler le marbre, pourraient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire [...] » (p. 550). A. L. Millin, reprenant pour partie le texte de Lévêque, défend une opinion semblable à l'article « modèle » de son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, *op. cit.*, t. II, p. 460-461. Et un demi-siècle plus tard, Charles Blanc professe que « l'exécution de toute statue doit être précédée d'un modèle en argile ou en cire ». Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.*, p. 346-347. A. Le Normand-Romain fait d'ailleurs mention que, durant le XIX^e siècle, « le règlement de l'Académie de France à Rome spécifiait que, pour les travaux en marbre, le praticien n'irait pas au-delà de l'ébauche à la grosse gradine, laissant tout le reste au soin des pensionnaires ». Précision dans un règlement dont on doit penser qu'elle répond aux excès d'une pratique ayant eu cours. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des Musées nationaux, 1986, p. 412, n. 1.

À la perfection idéale du signe de la nature qu'incarnait une statue se substitue alors progressivement la négligence de l'indice : celui de l'acte créateur de l'artiste dans l'esprit duquel réside l'original, et dont les empreintes, par adhérence, se portent garantes de la vérité au point d'y faire reposer l'efficace de l'œuvre. Ainsi en témoigne cet exemplaire passage du *Dictionnaire* de Watelet et Lévesque, par le glissement qu'il opère des traces de l'outil et du travail à l'animation de la statue :

Le modèle étant fait d'une *matière flexible*, ses beautés respirent la facilité, le goût et même le ragoût : on aime à sentir & à suivre les traces variées du doigt qui s'est promené sur tout l'ouvrage ; on aime à reconnaître ces coups d'ébauchoir, tantôt hardis, tantôt badins, qui donne ici le feu & la vivacité à un œil, l'esprit à une bouche, le sentiment à une narine, & là une aimable légèreté à un linge flottant, à une boucle de cheveux.⁴³

À la surface du modèle, les « accidents » joueraient ainsi tant dans son animation, du côté de la *mimesis*, que du côté de l'opacité qu'impose à l'image les traces de la manœuvre ; la matière n'étant pas seulement chair.

Ainsi, si la théorie classique de l'imitation considérait la statue comme un ajout fait à la nature en raison d'une vivifiante rhétorique de la chair – son animation –, louer au contraire une certaine qualité d'esquisse dans le modèle revenait en fait à dévaluer l'œuvre définitive dans son incapacité à rendre le « fantôme » de l'artiste. Or, c'est bien ce que donnait à lire les considérations sur le *Laocoon* dans les pages du *Dictionnaire* de Watelet et Lévesque cité en introduction. Et que ces traces aient été erronément attribuées au sculpteur antique, auteur du *Laocoon*, plutôt qu'à la main malheureuse et gauche d'un artiste ayant œuvré à un nettoyage ultérieur ainsi que le défend Émeric-David⁴⁴, ne change rien à l'affaire. C'est bien la réception de ce groupe illustre qui importe ici plus que la vérité historique quant à l'origine de ces traces. Et c'est bien moins ici en conformité à un modèle idéal antique reposant sur l'élection et l'assemblage de parties, qu'à une esthétique où l'artiste, par intuition, crée la vraisemblance et embellit la nature à la force de son génie. Comme l'écrit Millin à l'article « Idéal » : « C'est le résultat de plusieurs perceptions qu'on unit

⁴³ P.-Ch. Lévesque, article « Modèle », dans Cl.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, *op. cit.*, t. 3, p. 480-481.

⁴⁴ Comme le rappelle justement A. Magnien dans *La Nature et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 314.

dans la pensée, mais dont l'assemblage n'existe pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que rarement et passagèrement. L'idéal n'a vraiment d'existence que dans l'imagination. » Idéal à la réalisation duquel les artistes « emploient leur génie [...] à créer des formes idéales qui leur sont propres »⁴⁵. Ceci suppose alors que l'œuvre originale réside dans l'esprit de l'artiste pour le hanter, et conduit à cette dévaluation de l'œuvre matérielle qui n'en est qu'une représentation médiate. Une telle conception de l'art, qui subvertit partiellement l'imitation puisque l'œuvre devient littéralement un médium entre la nature et la capacité imaginative de l'homme, présidant ainsi à une esthétique moderne, trouve symptomatiquement à s'articuler avec la notion d'original et de copie. Diderot pouvait ainsi considérer, de façon momentanément toute platonicienne, toute œuvre comme la copie au troisième degré par rapport à l'idée imaginée par l'artiste, qui constitue quant à elle la véritable œuvre originale. Il écrit : « vous n'aurez été qu'au troisième rang, puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu la vérité ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée de ce fantôme. »⁴⁶ Mais cette copie, dira-t-on, se révélera plus proche de celle-ci, plus authentique, dans la mesure où sa qualité repro-ductible, sa flexibilité, en facilitera le jet et témoignera de sa manipulation par la subsistance des traces.

Pour conclure, si la ductilité louée de la terre n'est encore pensée que comme lieu d'enregistrement de l'activité de l'artiste, et non encore dans ce que la substance fait à l'image – on parle le plus souvent de la « passivité » de la matière –, s'initie cependant une pensée eu égard à la façon dont la matière « flexible » s'est pliée avec plus ou moins de volonté à l'intention de l'artiste⁴⁷, au point, analyse l'historien de la sculpture Malcolm Baker, que Diderot, en raison de l'attention qu'il porta au processus de fabrication et à l'adresse de l'artiste, en vienne à adopter lui-même la position de sculpteur⁴⁸. C'est là ouvrir

⁴⁵ « Idéal » dans A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, op. cit., t. II, p. 129-132.

⁴⁶ D. Diderot, *Introduction au Salon de 1767*, cité dans Wl. Folkierski, op. cit., p. 406.

⁴⁷ Comme l'écrit I. Leroy-Jay Lemaistre, « De la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, un survol des esquisses sculptées, bien que peu nombreuses pour le début du siècle montrerait une évolution qui laisse apparaître de plus en plus les traces d'outils et les fragments de terre structurant l'ensemble ». *La Sculpture française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 131.

⁴⁸ M. Baker, op. cit., p. 18.

une pensée de la résistance de la matière, de l'écart qu'elle impose par rapport au projet ou de la façon dont elle se rend constitutive de l'idée. Pensée d'un écart par rapport à l'idée s'insinuant au moment de la réalisation matérielle, pensée d'une certaine autonomie du système main/matière que la cécité telle que l'a notamment conceptualisée Derrida permet de thématiser. Et cette pensée, le XVIII^e siècle seul pouvait l'initier, après l'interprétation que Roger de Piles eut donnée de la théorie de l'imitation et prolongée à certains égards par Diderot entre autres, pensée qui veut que l'œuvre ne soit plus seulement appréhendée en termes de présence/absence, mais également par le plaisir et la séduction qu'elle exerce en qualité d'artifice. On peut en outre songer que le développement d'une esthétique présidant pour partie au romantisme, celle d'une réponse expressive immédiate de l'artiste au monde, n'aurait pu connaître de fortune dans le domaine sculptural sans que soit réévalué le paradigme sculptural comme taille de la pierre, et avec lui cette double pensée qu'il véhicule, à savoir : une idée préexistante qu'on excave, et une matière par trop résistante impliquant un trop important délai quant à la venue de cette réponse. Cette réévaluation s'exerça alors au profit d'une activité d'ajout de matière, du modelage d'une matière plastique, capable d'être le lieu d'une manipulation directe, voire d'en enregistrer les indices de manipulation. Comme si l'écart et la liberté vis-à-vis de l'idée occasionnés lors du travail de la matière lui-même ne fut acceptable que dans la mesure où subsista les traces du travail, garantes de l'authenticité, du doigté de l'artiste. De ce point de vue, l'insistance avec laquelle on tend à considérer le marbre comme une copie, compte tenu notamment du nombre de mains œuvrant à son exécution, témoigne de la difficulté à concevoir encore le travail de taille comme étape dans le processus immédiat de création. C'est dès lors une activité d'ajout, *per via di porre*, qui se voit valorisée, car propice à signifier (indiciellement) l'acte du génie créateur, le moment créateur même ; moment transitoire et fugace que les caractères de fragilité et d'unicité du support ne feraient que prononcer encore davantage.

Enfin, notons pour terminer qu'un autre enjeu majeur pour le devenir de la sculpture travaille déjà cet intérêt pour la surface. Au-delà de la valeur iconique que l'on peut attribuer à l'empreinte du sculpteur, et à côté de premiers symptômes d'une réflexion à venir sur le dialogue entre main et matière, le traitement de la surface sur laquelle butte le regard ne peut manquer d'indiquer les signes éventuels d'une déliaison entre l'intérieur et l'extérieur de la sculpture. Comme l'a

défendu Aline Magnien, l'étude de l'anatomie, de la psycho-physiologie et autres sciences de l'homme, de même que la pratique de la sculpture comme exercice d'ajout, ont pu conduire, au XVIII^e siècle, à l'émergence d'un modèle conceptuel de la sculpture selon lequel un principe « intérieur » préside à l'aspect de toute l'œuvre, au point que chaque partie puisse être comprise comme image métonymique de l'ensemble, subordonnée à son économie générale⁴⁹. Mais un écart se creuserait entre l'intérieur et l'extérieur dès lors que la surface se ferait l'interface médiatrice d'autre chose que de ce principe intestin. N'étant plus seulement l'incarnation et la répétition apparente d'un principe idéal *a priori* logé au cœur et au corps de la sculpture, la surface engage le spectateur dans une nouvelle relation phénoménologique, où le sens de l'œuvre ne s'épanouirait et ne se déploierait que dans le temps de son expérience, au moment où celle-ci apparaît et émerge au monde⁵⁰. C'est à nouveau insinuer une distance supplémentaire par rapport à l'imitation classique et à la transparence du médium qu'elle suggère, au bénéfice d'une consistance accrue du matériau et de sa valeur plastique. Et, à ce compte, le modelage ne serait plus la seule technique dépositaire d'une modernité en sculpture, la pratique faisant fi une fois de plus des logiques théoriques cherchant à la cerner. En témoignerait alors l'usage progressif que l'approche de la taille directe allait bientôt retrouver, pourtant condamnée avec véhémence au siècle précédent et jusqu'au cœur du XIX^e siècle⁵¹.

⁴⁹ A. Magnien, *op. cit.*

⁵⁰ C'est au reste l'apport décisif qu'a cru pouvoir déceler Rosalind Krauss dans la sculpture de Rodin, au prix d'une lecture anachronique de son œuvre et d'une approche somme toute téléologique du développement qu'a connu la sculpture depuis le XIX^e siècle jusque dans les années 1970. R. Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], Cl. Brunet trad., Paris, Macula, 1997, p. 29-35.

⁵¹ A. Le Normand-Romain, « La taille directe », dans *La Sculpture française au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 119. Ainsi, voir l'article « modèle » dans A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, *op. cit.*, t. II, p. 460.

