



HAL
open science

Monographs on Sculptors of the ‘Modern’ Period. Narrative, Historical Fact, or Critical Essay?

Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Bresc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf, et al.

► **To cite this version:**

Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Bresc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, et al.. Monographs on Sculptors of the ‘Modern’ Period. Narrative, Historical Fact, or Critical Essay?. Les Cahiers de Framespa : e-Storia, 2021, 37, 10.4000/framespa.11244 . hal-03472427

HAL Id: hal-03472427

<https://hal.science/hal-03472427>

Submitted on 15 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les monographies de sculpteurs de l'époque « moderne ». Récit, fait historique ou essai critique ?

Entretien avec Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Besc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf animé par Émilie Roffidal et Caroline Ruiz.

Monographs on Sculptors of the 'Modern' Period. Narrative, Historical Fact, or Critical Essay?

Monografías de escultores de la época "moderna. ¿Narrativa, hecho histórico o ensayo crítico?

Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Besc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf, Émilie Roffidal et Caroline Ruiz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/framespa/11244>

DOI : [10.4000/framespa.11244](https://doi.org/10.4000/framespa.11244)

ISSN : 1760-4761

Éditeur

UMR 5136 – FRAMESPA

Ce document vous est offert par Université Toulouse 2 - Jean Jaurès



Référence électronique

Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Besc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf, Émilie Roffidal et Caroline Ruiz, « Les monographies de sculpteurs de l'époque « moderne ». Récit, fait historique ou essai critique ? », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 37 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/11244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.11244>



Les Cahiers de Framespa sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les monographies de sculpteurs de l'époque « moderne ». Récit, fait historique ou essai critique ?

Entretien avec Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Bresc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf animé par Émilie Roffidal et Caroline Ruiz.

Monographs on Sculptors of the 'Modern' Period. Narrative, Historical Fact, or Critical Essay?

Monografías de escultores de la época "moderna. ¿Narrativa, hecho histórico o ensayo crítico?

Malcolm Baker, Marion Boudon-Machuel, Geneviève Bresc-Bautier, Anne-Lise Desmas, Pascal Julien, Françoise de La Moureyre, Philippe Malgouyres, Alexandre Maral, Fabienne Sartre, Guilhem Scherf, Émilie Roffidal et Caroline Ruiz

- 1 La sculpture fait partie intégrante de l'espace physique dans lequel nous évoluons et accompagne depuis toujours le rythme de l'Histoire. Elle la scelle dans l'espace public. Hier comme aujourd'hui – et les événements récents le rappellent – elle est parfois le support de revendications sociales et politiques pouvant conduire à sa destruction ou à sa relégation hors de la sphère commune. La sculpture occupe également une place privée, plus intime. Souvent objet de contemplation, qu'elle soit *unica* ou partie prenante d'une collecte sérielle, elle devient le reflet de son propriétaire, tout comme elle incarne ses aspirations, son goût et ses valeurs. Elle possède une force symbolique et occupe, de ce fait, une place particulière dans l'imaginaire populaire et l'inconscient collectif. Ainsi, aborder la sculpture dans un numéro portant sur la biographie – elle-même comprise comme miroir sociohistorique – revient à s'intéresser doublement à la question des évolutions sociétales.

- 2 Cet “entretien” a été mené à distance par Émilie Roffidal et Caroline Ruiz durant l'été 2020 à partir d'un document partagé. Ce support, structuré par une série de neuf questions prédéfinies, a permis l'interaction entre les différents “invités”. Il a pour objectif de préciser la question particulière de la monographie des sculpteurs, sa place et ses enjeux dans le champ de l'Histoire de l'art. Il se situe dans le prolongement de l'article publié par Marion Boudon-Machuel en 2005¹, qui faisait un état des lieux de vingt ans de recherches sur la sculpture française, ainsi que dans la continuité de l'entretien accordé par Jennifer Montagu en 2011 à la revue *Perspective*². Ont été réunis ici plusieurs spécialistes de la sculpture de la période moderne, tant universitaires que conservateurs ou encore chercheurs indépendants. L'enjeu est de questionner la place de la sculpture moderne en Histoire de l'art (ainsi que celle de ses créateurs et créatrices), de partager des retours d'expériences monographiques (enjeux et méthodes), ainsi que de dessiner de nouvelles perspectives de recherches.

1. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Nous souhaitons tout d'abord vous remercier d'apporter votre contribution à cette réflexion, sous une forme interactive et à distance. La première question que nous souhaitons vous poser porte sur la place de l'étude des sculpteurs dans le champ de l'Histoire de l'art. À votre avis, quelle place a-t-elle tenue et tient-elle aujourd'hui ? Peut-on encore parler d'un désintérêt, voire d'un désamour de la part des chercheurs et du public, alors que des monographies de sculpteurs – même si moins nombreuses que celles de peintres – sont publiées ?

Guilhem Scherf : Depuis plusieurs décennies, l'étude de la sculpture française des temps modernes (XVII^e-XIX^e siècles) bénéficie d'études importantes, même si le flux de publications est moins dense que dans d'autres pays (l'Italie bien sûr, mais aussi l'Angleterre et l'Espagne). Aujourd'hui, la plupart des grands sculpteurs de ces trois siècles bénéficient d'études renouvelées : la publication du *Puget* de Herding est annoncée, celle sur *Coysevox* est imminente après *Girardon* ; les artistes les plus importants du XVIII^e siècle ont été traités, même si une révision de l'art des frères Coustou, de Pigalle et même de Houdon peut sembler nécessaire ; la publication des thèses sur J.B. II Lemoyne et L.C. Vassé est souhaitée ; des études sur Chinard (enfin !) sont en cours ; la publication de la thèse sur Rude est prévue, des travaux sur David d'Angers et Barye sont annoncés (après ceux récents consacrés à Carpeaux, Degas, Gauguin...). Divers travaux thématiques ont également enrichi la bibliographie, venant d'Allemagne notamment, et aussi des États-Unis. De grands centres comme Versailles et Marly bénéficient d'études définitives, même si bien sûr le champ des commentaires est indéfiniment renouvelable. Les ponts avec d'autres disciplines, comme l'architecture et le dessin, ont lancé des études très intéressantes, appelées à se développer. Au-delà des champs croisés (comme aussi l'iconographie ou la critique d'art), il reste encore beaucoup à faire dans des domaines où la recherche documentaire est difficile, notamment la statuaire de jardin et la sculpture régionale.

Malgré tout, si de mon point de vue la recherche se porte relativement bien, elle reste encore numériquement limitée. Nous ne sommes pas assez nombreux en France à nous intéresser à la sculpture, et notamment à celle des XVII^e et XVIII^e siècles (la sculpture du XIX^e siècle a bénéficié de toute une génération d'érudits depuis la naissance du musée d'Orsay) : les conservateurs de musée et les universitaires spécialisés se comptent sur les doigts d'une seule main. L'enseignement de la sculpture (comme sujet principal, et non comme variable d'ajustement) est très rare dans les universités françaises. Il existe à l'École du Louvre, mais il y a très peu d'étudiants par promotion (ceci dit, les meilleurs sont vraiment excellents !).

En fait, les chercheurs en France s'intéressant à cette période se cantonnent à une discipline (peinture, architecture, etc.) et très peu, dans leurs travaux, ont une vision intégrant la sculpture. C'est moins le cas pour les spécialistes du dessin ou de l'ornement, voire des collections ; et il faut excepter les chercheurs s'intéressant à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ; mais cela reste caricaturalement le cas pour les spécialistes de peinture (ce qui n'est pas vrai par exemple en Angleterre).

Donc, désamour des chercheurs, non ; mais raréfaction de ceux-ci, oui...

Geneviève Bresc-Bautier : Je ne crois pas à un désintérêt général, mais plutôt à un désintérêt du monde universitaire pour ce type de recherche, afin de privilégier des problématiques moins « traditionnelles ». Il s'agit fort heureusement d'un temps révolu depuis une dizaine d'années. Auparavant, seul François Souchal avait soutenu un doctorat d'état sur les Slodtz (publié en 1967), mais il était alors conservateur aux Archives nationales. C'était donc seulement au niveau de la maîtrise que des étudiants recevaient des sujets monographiques « formateurs » sur des artistes considérés comme mineurs : Gilles Guérin, les Guillain, les Bourdin, les Juliot, Ponce Jacquio, Jean Dubois ; ou au niveau du DEA, comme Nicolas Bouteiller, Jean Voiriot. Rares sont les sculpteurs éloignés du microcosme parisien, tels que Blasset ou Arcis, à avoir été « admis » au troisième cycle. Parallèlement, l'École du Louvre confiait des recherches sur Le Hongre ou Van Opstal (plus tard D'Huez ou Berruer). Toutes ces recherches n'avaient malheureusement pas de publication à la clef.

En revanche, le monde de l'édition, et plus spécialement Picard, a cherché à produire des biographies de sculpteurs : Pierre Franqueville, Mathieu Jacquet, Philippe De Buyster, toutes rédigées par des auteurs non universitaires, si l'on excepte les Coustou de François Souchal. Arthéna publiait dans le même temps sa seule monographie de sculpteur avant le Girardon de 2015 : celle de Robert Le Lorrain par Michèle Beaulieu. De nombreux articles monographiques ont été publiés dans des revues (Van Clève par Souchal, Chabry par Marie-Félicie Pérez), sans oublier que l'époque a également été celle des dictionnaires biographiques. Si personne n'a repris le Lami, François Souchal (avec Françoise de La Moureyre) dans ses *French Sculptors* a accompli un travail extraordinaire. Sa forme éditoriale est une ossature, où manque la chair, mais il dresse en peu de pages un panorama très large de la production des XVII^e et XVIII^e siècles et sert de base à tant de recherches actuelles. Le *Dictionary of Art* et le *Saur* incluent aussi des notices qui forment autant de biographies utiles, bien que succinctes.

À l'université, il y eut sans doute une forme de tétanisation des donneurs de sujet devant l'héritage des grands ancêtres, ces auteurs de gros volumes de la fin du XIX^e siècle ou de la première moitié du XX^e siècle, dont l'ombre majestueuse pouvait décourager les jeunes pousses. Il fallait être américain ou allemand pour s'attaquer à Puget, Girardon, Marsy, Desjardins et Falconet... (ou pour le XVI^e siècle, à Pilon ou Prieur). Heureusement qu'Alexandre Maral a relevé le défi et que l'université s'est enfin décidée à adouber des sujets monographiques plus ambitieux : Caffiéri, Théodon, Bordoni, Rude, Tuby, Frémin, etc. ; et pour l'Italie, Rustici, Duquesnoy, etc.

En revanche, avant ce revirement universitaire, ce sont les catalogues d'exposition ou de collection qui ont été les supports de monographies importantes, à commencer par le Pigalle de Jean Gaborit, suivi par tant de catalogues monographiques par Guilhem Scherf. Si, anciennement, le pauvre Vaneau, au fond de sa province du Puy,

n'a eu droit qu'à un catalogue maigrichon (il est vrai, peu scientifique), la forme éditoriale des catalogues d'exposition offre désormais un cadre d'excellente qualité, et Arthéna édite des ouvrages plus luxueux que le mince Robert Le Lorrain en noir et blanc. N'oublions pas dans ce panorama la dynamique des chercheurs en *free-lance* et les possibilités qu'offrent les nouveaux formats accessibles en ligne ; Françoise de La Moureyre a, par exemple, résolu ses problèmes d'édition en confiant ses biographies à Didier Rykner sur *La Tribune de l'Art*.

Philippe Malgouyres : Les plaintes des historiens de la sculpture, qui estiment que l'on n'accorde pas à cet art la place qui lui revient, c'est-à-dire l'égalité de la peinture, constituent une attitude militante et légèrement défaitiste que j'ai baptisé le « sculpturisme ». Cette attitude consiste aussi à disqualifier les tentatives de toute personne n'appartenant pas au monde de la sculpture d'y entrer ou d'y jouer un rôle quelconque. Étant aujourd'hui concerné par la sculpture dans le cadre des objets d'art, je trouve que, à cette aune, la sculpture n'est pas maltraitée ! Malgré tout, et plus sérieusement, la sculpture est plus difficile à appréhender, à faire comprendre et à faire aimer car plus abstraite. Cependant, lorsqu'il s'agit de l'antiquité classique, c'est moins la peinture des vases que la sculpture qui touche le grand public. Il me semble que ce « désamour » est un *topos* hérité de la querelle du *Paragone*. La vitalité de la recherche dans ce domaine me paraît, quant à elle, indiscutable.

Alexandre Maral : Pour ma part, je ne dirai pas qu'il s'agit d'un désintérêt ou d'un désamour car j'estime que cet intérêt n'a pas encore eu lieu. Je parlerai plutôt d'un manque d'intérêt ou d'un manque d'amour. Je suis encore surpris aujourd'hui de voir les salles de peinture du Louvre noires de monde, alors que les deux grandes cours de Puget et Marly, qui présentent elles-aussi des chefs-d'œuvre, sont souvent désertes. Ce manque d'intérêt m'interroge car la tridimensionnalité de la sculpture, permettant d'intégrer le spectateur à l'espace même de l'œuvre, est un atout pour la rendre populaire, accessible et familière. Il est vrai que la majorité du public du Louvre appartient à une certaine élite, tributaire des schémas dérivés de Vasari qui fait de la peinture un art noble. À moins qu'il ne s'agisse d'un public « captif » intégré dans des circuits touristiques formatés ? À ce titre, il serait intéressant de voir si les visiteurs seraient plus nombreux dans les salles dédiées à la sculpture si les musées étaient gratuits.

Anne-Lise Desmas : Comme l'a souligné Guilhem Scherf, les études sur la sculpture française des temps modernes se portent bien en France et j'ajouterais, plus généralement, que les études sur la sculpture européenne se portent bien en Europe, mais aussi aux États-Unis et au Canada. Depuis que je travaille au Getty (2008), je note que mon département, qui regroupe sculptures et objets d'art, reçoit plus de demandes de stages de candidats (généralement américains et anglais) qui s'intéressent aux objets d'art, que de candidats (souvent européens) qui s'intéressent à la sculpture. Tous les ans, les professeurs de la University of California Riverside, dont Malcolm Baker avant son départ à la retraite, me contactent pour des visites accompagnées, et leurs étudiants sont toujours enthousiastes et heureux de passer des heures dans les salles devant des sculptures (et objets d'art) que nous sélectionnons ensemble en fonction des cours. La Rome du Bernin est souvent au programme avec donc, entre autres, le buste de Paul V par l'artiste, le buste de Maria Cerri Capranica attribué à l'Algarde, et le cabinet en pierres dures Windsor-Borghèse.

Quant aux visiteurs, je pense qu'ils ont le réflexe d'aller vers ce qu'ils croient connaître le mieux et donc aimer. Si je croise dans les salles du Getty des visiteurs perdus, à la recherche de la salle des Impressionnistes, de l'exposition de photographies ou de celle d'enluminures du moment (les destinations préférées dans le cas du Getty), je fais en général quelques pas avec eux pour leur montrer une sculpture ou un objet d'art sur leur route. L'intérêt et la curiosité sont toujours au rendez-vous. De la même manière, les visites guidées de l'exposition Bouchardon en 2016-2017 se terminaient généralement par ce commentaire surpris à la fin : "Mais pourquoi cet artiste n'est-il pas plus connu ? Tout est si beau dans l'exposition !".

Françoise de La Moureyre : Je ne parlerais certainement pas d'un désintéret actuel pour l'étude des sculpteurs. En revanche, existe-t-il moins de monographies de sculpteurs que de peintres ? Oui, manifestement. La peinture, avec ses couleurs et ses thèmes narratifs, est d'une approche probablement plus apte à séduire. Comme le soulignait Anne-Lise Desmas, le public, dans un musée ou dans un jardin, ne sait trop souvent comment regarder et comprendre les sculptures. Cette approche, qui peut être spontanée, requiert souvent une éducation du regard. Par exemple, à propos de la sculpture mythologique, que signifient les divinités fluviales autour du parterre d'Eau de Versailles pour la majorité des visiteurs ? En ce qui concerne la sculpture de portraits, l'approche peut sembler plus facile : le portrait est-il ressemblant ou non ? Comment l'artiste a-t-il traité le regard, les cheveux ou les vêtements ? Finalement, chaque type de sculpture exige une approche particulière, un regard particulier. Les expositions sont un magnifique levier pour faire avancer la connaissance de la sculpture. Les efforts sont grands, de la part des conservateurs, pour susciter l'intérêt du grand public : que ce soit au Louvre (*Desiderio da Settignano ; Bouchardon (1698-1762). Une idée du beau ; ou Les bronzes de la Couronne*) ou encore à Versailles (*Les Bronzes français et d'autres comme La Figure du Roi ; D'après l'antique, etc.*). Le sculpteur Jacques Sarazin n'obtint pas cependant l'honneur des salles du Louvre et l'exposition, qui lui fut consacrée, se tint dans sa ville natale, Noyon, au musée du Noyonnais. Geneviève Bresc dut batailler pour que la RMN l'autorise à participer au catalogue de l'exposition, catalogue de taille modeste qui reçut néanmoins le prix Cino del Duca en 1991 !

Il est à noter que dans d'autres pays, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Italie, les expositions attirent davantage les foules. Ce fut le cas, en 1998-2000, de l'exposition *Adriaen De Vries* présentée dans trois grands musées : le Rijksmuseum d'Amsterdam, la Nationalmuseum de Stockholm et le Getty ; de celle qui s'est tenue à Munich au Bayerische National Museum, en 2015 : *Bella figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600* ; ou encore d'une autre, à Florence, au Palais Pitti, en 2019, consacrée aux *Sculptures en bronze au temps des derniers Médicis*. Cela tient-il à l'enseignement de l'histoire de l'art dans les écoles ? Quoi qu'il en soit, en France, le public s'y presse moins nombreux qu'aux expositions de peinture.

Malcolm Baker: As it has been said by Philippe Malgouyres, one reason that the study of sculpture has been a somewhat marginal scholarly pursuit is an historical one: the tradition of the *Paragone* and the hierarchy reinforced within art institutions of various sorts. But the reluctance to engage with sculpture also reflects the ways in which art historians (at least in Britain and the USA) have been trained and the hiring practices of Art History Departments whose faculty rarely include historians of pre-20th century sculpture. With the shift in the 1980s towards a social history of art,

we might have expected more attention to be paid to sculpture because of its overtly public role. Within British art studies, however, most art historians continued to write solely of painting or prints, ignoring sculpture and the applied arts. Much art historical writing from the 1980s onwards has tended to be conceptual, spurning the empirical, while studies of sculpture have remained mainly monographic and (to some eyes) resistant to consideration of the key conceptual issues within the discipline. But the situation is indeed more complicated than this. Discursive studies such as (in Britain) Matthew Craske's, *The Silent Rhetoric of the Body*, and (in France) Jacqueline Lichtenstein's, *La tache aveugle*, have set sculpture within a far wider context, so allowing various genres of sculpture to be connected with current debates about painting.

At the same time, there has been a welcome enhancement of documentary evidence now available about sculptors and their careers, especially through reference works such as the *Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1855* and *French Sculptors: The Reign of Louis XIV*. Just as important, has been a succession of notable exhibitions – many of those curated by Guilhem Scherf – which have given scholars a new understanding of major French sculptors, such as Clodion, Houdon, Bouchardon and Pajou, and (equally important) made these figures known to a far wider public. It is as if ambitious and rigorously researched exhibition catalogues have become the primary monographic format for the sculptural monograph. But the relationship between these different modes of art historical activity raises questions about the role and nature of the sculptural monograph, both as a heuristic tool and as a genre of art historical writing.

Marion Boudon-Machuel : Il est très intéressant de prendre la mesure d'un champ d'étude et, dans le cas présent, de le faire à la suite des états des lieux établis il y a une quinzaine d'années : celui que j'avais produit dans la revue *Histoire de l'art* en 2005, ainsi que l'article de Geneviève Bresc-Bautier dans le même numéro³ ; l'article de Malcom Baker dans la revue *Perspective* en 2006⁴, auquel il faut ajouter le numéro thématique consacré à « La monographie d'artiste » dans cette même revue.

Quinze ans plus tard, la monographie reste l'un des moyens essentiels pour étudier la sculpture et les sculpteurs. Bien que le genre a été et est encore régulièrement critiqué dans des prises de position qui relèvent de postures intellectuelles, la monographie reste un exercice très formateur pour les jeunes chercheurs. C'est un genre à la fois pluriel et plastique, qui invite à s'adapter à la spécificité de chaque cas étudié, et appelle à prendre en compte la variété de la discipline qu'est l'histoire de l'art, la multiplicité de ses méthodes et leur évolution. S'y affronter en thèse peut permettre de s'armer pour d'autres types de recherche par la suite.

C'est peut-être moins en termes de désintérêt et de désamour, que de faisabilité et de pertinence que la question de la monographie de sculpteur doit être posée. À ce titre, il faut sans doute nuancer la question et distinguer la monographie de l'approche monographique. Les éléments, tant biographiques que ceux se rapportant à la production artistique (documents et œuvres), sont parfois insuffisants pour permettre de construire une monographie dans le sens classique du terme (avec un essai critique et un catalogue). Pour autant, l'approche monographique reste essentielle pour organiser des corpus, distinguer des identités, même lorsque l'on n'a aucun nom.

J'ajouterais qu'il faut aussi prendre en compte la réalité du monde universitaire français où il serait préférable de travailler sur un sculpteur suffisamment connu pour se faire soi-même un nom. On peut cependant espérer que la force de la démonstration, la capacité à manier un large panel d'outils de recherche, à faire preuve d'invention dans l'analyse et les méthodes priment sur la renommée de l'artiste.

Fabienne Sartre : On peut en effet regretter que les sculpteurs régionaux ne fassent pas davantage l'objet d'études à la mesure de l'intérêt que devrait susciter leur parcours. Ne serait-ce, comme le relève Marion Boudon-Machuel, qu'en raison des possibilités qu'ils offrent de se former à la recherche. Mais il faut reconnaître qu'indépendamment de leur goût personnel, les étudiants de Master et de Doctorat hésitent à se consacrer à de tels sujets monographiques. Comment les blâmer d'envisager ce choix comme une prise de risques particulièrement aventureuse pour leur avenir professionnel ? La réception de la sculpture, la notion de « grand public » sont ici tout à fait fondamentales et mériteraient d'être développées. Sans pédagogie, les thèmes, les matériaux, la destination originelle de la sculpture moderne peuvent apparaître comme une « langue morte », pour reprendre les mots du sculpteur Arturo Martini. Cette défaveur relative est notamment due à une méconnaissance entretenue très tôt. À de rares exceptions près, la sculpture demeure absente des manuels scolaires sur l'époque moderne, des corpus proposés au lycée ou au collège, ou encore de nombre de travaux en sciences humaines qui s'appuient quasi exclusivement sur la peinture.

Pascal Julien : Il est certain qu'il existe un déséquilibre fort entre les études de peintres et de sculpteurs de même que, plus encore, entre le nombre de chercheurs se consacrant à ces sujets. Doit-on le regretter, le déplorer, en faire une cause militante, ou y voir une opportunité, celle de champs multiples à explorer, de méthodologies nouvelles à inventer et à expérimenter ? Ce sont là des voies plus inspirantes. À l'évidence, les monographies de sculpteurs n'existent qu'en nombre insuffisant, en dépit de bien des efforts récents et exemplaires, alors même que l'intérêt de l'exercice –mené avec des orientations renouvelées– ne souffre plus de contestations. Cependant, cette situation elle-même propose de fascinantes interrogations. Pourquoi et comment se sont construites de telles disparités ? Est-il possible de les mesurer et de les apprécier à l'aune des études concernant l'architecture, cet autre art considéré comme « majeur » et longtemps traité de manière mineure ? En quoi ces manques sont-ils révélateurs des attraits et des craintes suscitées par l'acte de création le plus mimétique qui soit en matière de célébration du corps ?

2. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Du point de vue de la recherche, en quoi différenciez-vous le travail d'un universitaire de celui d'un conservateur s'intéressant à un sculpteur ? Diriez-vous que votre fonction induit des enjeux spécifiques qui pourraient avoir des effets sur votre approche scientifique ? En quoi cela se répercute-t-il sur la publication ?

Marion Boudon-Machuel : Je ne suis pas certaine que la différence de conception relève principalement de la fonction (conservateur ou universitaire). Ne tient-elle pas d'abord et surtout au profil du chercheur et à ses choix méthodologiques personnels ? Toutefois, il est vrai que les approches sont plus ou moins facilitées par le cadre institutionnel. Le conservateur bénéficie, par définition, d'un rapport plus facile voire plus intime avec les œuvres ; il peut, et c'est fondamental pour l'étude de la sculpture, ordonner des restaurations et échanger aisément avec les restaurateurs.

Il est en outre rompu à l'exercice du catalogue qui prend parfois la forme d'une monographie et peut être source de nouvelles recherches, parfois universitaires.

Dans le cadre universitaire, les exigences et les attentes ne sont pas tout à fait les mêmes. N'ayant pas de collections en charge, l'universitaire a la liberté de choisir son corpus d'étude et la manière de l'appréhender. D'un universitaire, on attend un travail critique, une monographie adaptée à son sujet et pensée au regard de ses spécificités, développant une méthode *ad hoc* et convoquant largement les outils de l'histoire de l'art mais aussi des sciences humaines. Une monographie de type très « classique » ne peut plus de nos jours répondre à l'exercice attendu d'un doctorat.

Guilhem Scherf : Il est vrai que l'universitaire paraît être plus à même de développer des axes de recherche pluridisciplinaires ou en liaison avec d'autres disciplines des sciences humaines. Heureusement, aujourd'hui les frontières entre le travail de l'un et de l'autre tendent à être poreuses... D'ailleurs cataloguer, qui fait partie des missions essentielles du conservateur, consiste non seulement à faire un travail objectif d'historien (préciser les provenances, les restaurations successives), mais aussi un travail critique de contextualisation de l'œuvre et d'analyse stylistique.

Malcolm Baker: Central to the curator's task has been the writing of catalogues; when the catalogue is of the permanent collection, rather than an exhibition catalogue, this means confronting works that do not necessarily "fit". This experience of metaphorically stubbing one's connoisseurial toe against an awkward object in itself serves as an intellectual challenge. All too often academics fail to recognize the intellectual rigour involved in writing a carefully argued catalogue entry. Perhaps both academics and curators should take more conscious account of the modes of enquiry and genre of writing in which they are engaged. As a curator-turned-teacher I have tried to encourage students to appreciate different modes of writing and to remain alert to their different conventions and assumptions.

Geneviève Bresc-Bautier : Il est vrai que le catalogue d'exposition ou de collection, qui est en général l'œuvre d'un conservateur, souvent en collaboration, est très différent de la biographie / monographie universitaire qui est l'enjeu d'une carrière (ne nous voilons pas la face). Le catalogue, qui est fréquemment lié à un anniversaire de naissance ou de mort d'un sculpteur, est soumis à des contingences diverses : autorisations données par un musée donneur d'ordre, temps limité avant la remise du manuscrit, impératifs financiers pour l'ampleur du volume, etc. De tels catalogues biographiques sont l'occasion d'étudier le parcours d'un artiste mais, en posant le microscope sur chacune des œuvres, ils peuvent donner l'impression d'être plus enfermés dans leur sujet.

Je rappellerais aussi que le conservateur a une vie en dehors des catalogues d'exposition : il enseigne et peut même écrire. Comme l'universitaire, débarrassé du poids de la « grande thèse », il peut donner libre cours à ses recherches et publier des articles ciblés.

Guilhem Scherf : Oui, et pour ma part, il me semble avoir écrit des textes divers, aussi bien des catalogues d'œuvres que des écrits portant sur des problématiques variées ; et c'est aussi le cas pour un certain nombre de mes collègues. Sans doute que ma fonction de conservateur au Louvre, où la collection de sculptures françaises du XVIII^e siècle sert de référence mondiale, a influé sur ma démarche critique. Dans mes exposés, je m'appuie toujours volontiers sur des exemples précis d'œuvres, que je

visualise immédiatement et que j'essaie de restituer selon l'angle de vue choisi. C'est ce lien avec l'œuvre réelle qui bien souvent caractérise le travail du conservateur.

Alexandre Maral : En effet, l'approche du conservateur est inductive, elle part de la collection, de l'objet, de l'œuvre, pour ensuite s'élever et s'élargir. L'universitaire, à l'inverse, part du concept et va vers l'œuvre, selon une approche déductive. Disons que le conservateur est surtout attaché à l'histoire de l'œuvre tandis que l'universitaire peut être plus attiré par le contexte de production ou l'étude du réseau social d'un artiste ; il part d'un système élargi pour ensuite recentrer son attention sur son sujet d'étude. Le résultat est sensiblement le même, même si la méthode, le point de départ, et l'ordre de progression dans la réflexion diffèrent. Une approche universitaire caricaturale déboucherait sur de grandes considérations sur un artiste mais manquerait de s'intéresser aux œuvres qu'il a produites ; à l'inverse chez le conservateur nous n'aurions que des fiches d'œuvres, des descriptifs techniques d'un autre horizon. Les deux approches sont donc nécessaires, elles sont complémentaires et se rencontrent.

Philippe Malgouyres : Nos métiers sont entièrement différents dans leurs missions, je dirais cependant que lorsque nous agissons en tant qu'historiens de l'art, ces différences n'entrent pas en compte. Nous devons pouvoir les uns et les autres agir dans une même transparence méthodologique, dictée par la tâche que nous nous assignons. En fait, le propre de notre métier est de ne pas pouvoir choisir le corpus sur lequel travailler, car nous devons publier les collections dont nous avons la charge, collections qui ne peuvent présenter la cohérence, l'organicité d'un œuvre individuel. Dans ce contexte, nous sommes amenés à étudier des œuvres problématiques, parfois complexes, inclassables, voire médiocres. C'est une excellente école qui rend l'œil plus exigeant, affûte la compréhension du geste technique de l'artiste et enrichit incontestablement notre compétence dans ce domaine.

Pascal Julien : Ainsi que cela a été rapporté, les méthodes d'analyse, les cadres d'étude ou la prise en compte de certains enjeux peuvent varier. Cependant il en va de même entre les acteurs du monde des musées ou de l'université, pour lesquels heureusement il n'existe ni moule ni doxa et où chacun manie ses propres outils, sans avoir à le faire de semblable manière. C'est ce que des années d'échanges et de collaborations tout autant que de travaux solitaires ont permis de vérifier. Et les approches des uns nourrissent celles des autres, ce que facilite d'ailleurs le fait que nous soyons peu nombreux à travailler sur la sculpture.

Anne-Lise Desmas : Je suis entièrement d'accord avec ce qui vient d'être dit. Pour ma part, je pense avoir également publié des textes variés qui ne correspondent pas à la caricature très parlante du conservateur qu'a proposée Alexandre Maral. Dans le cas spécifique d'une étude sur un sculpteur, il me serait impossible de ne pas partir des œuvres, ce qui ne m'empêche pas d'élargir la perspective.

Malcolm Baker: Having spent my career moving to and fro across the divide between museums and universities, I value the distinctive but related roles played by and regret the way in which the one is sometimes dismissed by the other. Curators and professors work in different ways but these are complementary and might each benefit from greater dialogue. Curators can sometimes dismiss the conceptual concerns of academics without acknowledging that the catalogue entries or articles

they write rest on various conceptual assumptions. For their part, academics sometimes develop interpretive arguments about works or artists without acknowledging that they draw on the rigorous empirical work of curators for their data. Nowhere is this more significant than in the case of sculpture. There are obvious differences in emphasis between curatorial and academic activities just as there are differences in the published outcomes of their respective work. Increasingly, the writings of academics about sculpture have been concerned with questions of reception, viewing and response. Conversely, the concern of curators has been with issues of production and the material features of sculpture. But the two are often more interconnected than is recognized.

Fabienne Sartre : Le travail d'un universitaire est en effet structurellement fondé sur une distance initiale vis-à-vis du sujet abordé, son approche méthodologique est plus conceptuelle, pour resituer le parcours d'un artiste aussi bien que les caractéristiques de son catalogue. Le point de départ d'une étude universitaire se situe dans ce recul imposé par la place depuis laquelle l'enseignant-chercheur s'engage dans l'étude des sources sur un artiste, l'analyse des œuvres et tout autre thème de recherche. Les inconvénients que cette position peut générer, telle qu'une moindre familiarité de départ avec les œuvres fait partie des paramètres à prendre en compte. Ceci étant, dans le domaine de la sculpture plus que dans d'autres me semble-t-il, les échanges, la collaboration, la porosité même entre les travaux des universitaires et des conservateurs méritent d'être soulignés.

Françoise de La Moureyre : J'ajouterais que le travail des marchands d'art se révèle parfois important pour la recherche. Ce fut le cas, au cours des années 2000 dans le cadre du *French bronze study group* créé par Jonathan Maarsden, alors Surveyor of the Queens's work of Art, et Robert Wenley. Ce groupe, qui avait pour objectif de cataloguer les bronzes français des souverains britanniques, réunissait universitaires, conservateurs, spécialistes du métal et marchands d'art. Ces derniers, mieux que quiconque, étaient capables d'analyser et de comparer les différents bronzes illustrant un même sujet, qu'ils soient issus de collections publiques ou privées. Leurs parfaites connaissances techniques furent d'un grand apport.

3. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Pensez-vous que la question de l'attribution est centrale pour l'Histoire de l'art ? L'attributionnisme pèse-t-il sur le métier de conservateur aujourd'hui encore ? De la même manière, la classification par styles, largement décriée, est-elle encore opératoire notamment en direction du grand public ?

Alexandre Maral : La question de l'attribution est importante dès lors qu'il s'agit, pour un conservateur, d'enrichir et de documenter une collection. Dans certains cas, il doit savoir remettre en cause une attribution douteuse. Confirmer, ou même infirmer une attribution profite finalement à l'ensemble de la communauté scientifique car cela permet de faire progresser l'histoire de l'art. Cette question de l'attribution est d'ailleurs parfois subsidiaire et ne conditionne pas le choix d'exposer une œuvre. Ce fut le cas, par exemple, d'un très beau buste de Louis XIV anciennement attribué à Pierre Puget, que nous avons choisi de montrer dans le cadre de l'exposition *Louis XIV, l'homme et le roi* avec la mention « France-XVII^e siècle ». L'anonymat est certes un aveu d'ignorance, mais il n'empêche pas l'exposition d'une œuvre, bien au contraire. Il ne faudrait pas pour autant perdre le souvenir des anciennes attributions qui sont riches de sens. Le *Buste de Louis XIV* avait été associé à Puget, car il était hors normes et d'une qualité d'exécution exceptionnelle. Cette

attribution datant des années 1960 était elle-même le reflet d'une époque, d'une histoire de l'art. Les logiques de présentation en sont également tributaires : le cas le plus classique est de présenter les œuvres par aire de production et par style. Il existe cependant de nouvelles formules, je pense à la galerie du temps au musée du Louvre-Lens où les œuvres sont présentées par chronologie, toutes aires de production confondues. L'essentiel finalement est de prendre un parti de présentation et de s'y tenir, de ne pas faire l'économie d'une réflexion et, ainsi, d'éviter le chaos.

Anne-Lise Desmas : Pour rebondir sur ce que dit Alexandre Maral, des enquêtes ont prouvé que les visiteurs du Getty ne maîtrisent pas la terminologie des styles. Nous ne l'utilisons plus pour toute la didactique. Cependant, la présentation des œuvres dans le musée suit autant que possible une cohérence stylistique.

Guilhem Scherf : Indépendamment de la question des styles, l'analyse stylistique est, de mon point de vue, cruciale. Il est nécessaire de se repérer dans le temps et dans l'esprit de l'artiste pour éviter les contresens absolus. Combien d'étudiants ne savent pas expliquer devant une statue ou un buste la différence entre une draperie antique et une draperie moderne ! L'histoire de l'art est une machine à penser, mais aussi (surtout ?) une machine à voir...

La question des styles relève d'autre chose. Nous sommes ici dans le domaine infini du commentaire. Que le meilleur fuse ! Il me semble cependant important, pour avoir enseigné de temps à autre, qu'une certaine catégorisation à donner aux étudiants (en tous cas des deux premiers cycles) est nécessaire pour se repérer dans l'échelle du temps. En relativisant, bien sûr, en donnant des contre-exemples, il faut donner des clés de regard aux étudiants et au public en général.

Pour revenir sur la question de l'attribution, autant éviter de disserter si la démonstration s'appuie sur des œuvres mal attribuées. Combien de jugements hâtifs et tout simplement faux sont proférés concernant Falconet ou Pigalle, tout simplement parce que trop d'auteurs mélangent œuvres sûres et attributions douteuses. Le risque, par exemple, serait de réduire Pigalle à un artiste léger, sculpteur de bibelots pour Mme de Pompadour ! Heureusement nombre de travaux corrigent le tir, mais il reste encore à faire... La connaissance fine de l'œuvre des artistes est indispensable pour élaborer une réflexion un peu complexe et intéressante.

Marion Boudon-Machuel : L'approche attributionniste a sans doute beaucoup mobilisé la discipline et ne concerne pas que les conservateurs. Je pense que ces deux questions, aussi bien celle de l'attribution que celle de la classification par style, restent centrales, même si elles n'intéressent pas tous les historiens de l'art et ne recouvrent pas toutes les approches de la discipline, loin s'en faut ! Comment parler d'une œuvre sans établir *a minima*, sinon l'identité de son auteur, du moins la zone géographique, le foyer et la période dont elle relève ? L'importance du travail de l'œil, long et incompressible, est toujours à renouveler. Cet exercice qui permet d'identifier la manière d'un sculpteur et, selon les périodes et les corpus, son évolution, est à distinguer d'une classification « par styles ». Cette dernière relève plutôt des grands courants identifiés par les historiens de l'art pour structurer les principales phases de production. Il serait difficile d'en faire l'économie, mais il faut savoir expliquer la diversité des réalités qu'ils recouvrent, montrer que l'étiquette

doit être précisée voire abandonnée pour sensibiliser, par exemple, au classicisme d'un Bernin !

Philippe Malgouyres : La classification n'est pas une idéologie basée sur des principes, elle est fondée de manière empirique sur l'observation des phénomènes, en l'occurrence les œuvres d'art. Elle peut être éclairante et heuristique, mais aussi néfaste. Aussi, j'ai choisi de proscrire le mot baroque de mes publications et de mon enseignement : c'est un fourre-tout galvaudé, qui prétend à la fois désigner un type de rapport à la forme et à une (ou plusieurs) période(s). Mais dans la mesure où le style, ou plutôt le langage des formes, est fondamental dans l'élaboration de notre savoir, il paraît délicat d'évacuer ces notions, en particulier dans le domaine de la médiation.

Concernant les attributions fondées sur le *connoisseurship*, c'est seulement dans le cas où le nom proposé ne convient pas et fait polémique, que l'on discute des mérites et démérites de l'attributionnisme. Il faut dire que le prestige des historiens de l'art est trop attaché à cette dernière activité qui relève souvent plus de la prestidigitation que de la science, et ne s'appuie que rarement sur un procédé intellectuel clairement établi et énoncé. La gloriole associée à cette gymnastique est parfaitement révélée par le processus inverse : lorsque l'on rejette une œuvre dans l'anonymat, ce qui revient à faire une attribution négative, ceci n'intéresse personne.

Geneviève Bresc-Bautier : Personnellement, je ne suis pas très adepte de l'attributionnisme, la maladie chronique de l'historien d'art (et surtout des experts du marché de l'art) qui trop souvent relève de visions subjectives. Évidemment, étudier un sculpteur nécessite de s'interroger sur son style, c'est-à-dire son langage et son écriture, lequel évolue dans le temps, s'adapte à la commande et dépend du matériau. Il est à la fois inscrit dans l'art de son temps et teinté par sa personnalité. Il est louable de chercher à rattacher des œuvres à une production connue et assurée, soit par l'analyse des matériaux et des techniques, soit par cette fichue méthode morellienne qui souvent débouche sur l'identification de marqueurs identifiés comme spécifiques, alors qu'ils peuvent appartenir à plusieurs auteurs.

Anne-Lise Desmas : Cette question de l'attribution prend aux États-Unis une dimension particulière car les collections des musées américains sont en grande majorité aliénables. De plus, les changements d'attributions sont soumis à un processus complexe (signature du directeur, du président, voire des *trustees*) et peuvent conduire à envisager la revente d'une œuvre car, si la désattribuer amoindrit parfois sa valeur, son entretien dans les réserves a aussi un coût...

Malgré cela, revoir l'attribution des œuvres de la collection dont j'ai la charge est pour moi un aspect du métier qui est important et fascinant, car toujours riche d'enseignement. J'estime que préférer une mention « anonyme » à un nom erroné relève d'une honnêteté intellectuelle courageuse et ne retire rien à la qualité de l'œuvre, je rejoins ici Alexandre Maral. Malheureusement, le changement d'attribution est souvent confondu avec l'identification d'un faux, dont la publication reste d'ailleurs tout aussi importante. La seule chose pénible est alors la presse qui joue sur ces amalgames dans ses gros titres : ce fut le cas récemment avec l'affaire de la *Tête à cornes* acquise par le Getty comme une sculpture de Gauguin.

Geneviève Bresc-Bautier : Le problème est aussi celui des laissés pour compte, des chiens sans colliers, des œuvres qui ne se rattachent pas à un sculpteur donné, à un

cercle, à une région. À cet égard, il faut se méfier des généralités, différencier le style particulier du style d'une époque et toujours laisser la place à l'original, à l'inclassable, au surprenant et à l'a-normal.

Marion Boudon-Machuel : Il est vrai que le nom ne fait pas tout et qu'il faut se méfier de son attraction, particulièrement pour les périodes où les sources sont pauvres. Les quelques noms « disponibles » ont tendance à aimer les œuvres pour ne pas les laisser dans l'anonymat. Le danger est alors de refermer l'analyse, voire de la fausser. À ce titre, les noms de convention dérivés de la formule du « maître de » sont des premières étapes indispensables pour permettre et organiser des corpus anonymes.

Même quand un document permet d'attribuer une œuvre à un sculpteur, c'est la réalité du travail de ce dernier et sa place dans le processus de création de l'œuvre qu'il faut savoir interroger. Comme les travaux de Geneviève Bresc-Bautier l'ont bien montré, un sculpteur peut ne pas intervenir pour la façon, mais simplement pour la production du matériau, en tant qu'entrepreneur ou directeur de travaux.

Françoise de La Moureyre : En fait, ce n'est que lorsqu'il oblige à sortir des sentiers battus et s'accompagne d'une analyse renouvelée, re-situant l'œuvre dans son contexte et dans la carrière du sculpteur, que l'attributionnisme peut faire progresser l'histoire de l'art.

Malcolm Baker: The extent to which attribution is a major focus depends on the sculptor and how contested is the authorship of his or her works. Though sometimes decried or at least neglected by academic art historians, the need to establish a secure *oeuvre* sometimes means that a catalogue raisonné forms a major part of a monograph. But I am wary of regarding such a catalogue as fixed and far prefer to see it as a mode of writing that is both contingent and even self-reflexive. By this I mean a catalogue that takes account of factors such as the complexity involved in multiple production and acknowledges frankly that the making of sculpture is frequently a collaborative activity, albeit one about which we often know very little. Both the catalogue and the monograph, in my view, need to be explicit about what is not known and to be transparent about the way evidence is used. One catalogue that I see as a model in this regard is that in the second volume of Jennifer Montagu's *Algardi* monograph; the way in which this is structured recognizes that the evidence is sometimes partial and, with this in mind, constructs the development of particular commissions in a tentative manner. Having a secure body of work is certainly essential but for me the real interest lies in moving beyond thus how these works are interpreted. While stylistic analysis is a very necessary critical tool for the process of attribution, it also comes into play in a different way here and its use goes far beyond the establishment of authorship. Attending to stylistic difference is a central part of the art historical process. But that is different from using style as the basis for stylistic histories. Like Philippe Malgouyres, I am suspicious of the use of stylistic terms such as baroque or rococo. Though perhaps useful as shorthand to suggest characteristics of certain period conventions, all too often they used to shut down, rather than to open up, engagement with the distinctive qualities of individual sculptors.

Fabienne Sartre : La question des styles est en effet complexe car le maniement de cette typologie nécessite sur le plan scientifique des ajustements systématiques qui

conduisent en fin de compte à s'en écarter et à employer d'autres méthodologies pour l'analyse des formes, comme une langue parallèle... La formalisation ancienne de ces termes, liée à l'élaboration d'un discours partial sur la création, le goût ou la réception entraîne des confusions et des contresens. Ces notions définissent un cadre général qui peut être incompatible avec l'étude des œuvres, et des caractéristiques de la sculpture en particulier (de la temporalité propre à la taille, des échelles, de la fonction et de l'espace de l'œuvre, etc.). Cette situation est problématique dans le domaine de la médiation et de l'enseignement, comme peuvent l'être plus largement « l'âge classique » ou l'emploi polysémique de « l'art moderne ».

Pascal Julien : Identifier des auteurs est une démarche importante, tant pour alimenter le plaisir de l'enquête que pour offrir des bases solides à la réflexion. Avec cependant bien des limites et des risques, car les hypothèses ne deviennent que rarement des certitudes, et il arrive aussi que celles-ci soient renversées. Les « preuves » que l'on convie peuvent ainsi être sujettes à caution, et en dépit de documents probants, la pratique de la sous-traitance a généré bien des confusions. La signature de l'œuvre elle-même, déjà rare, ne lève pas tous les doutes loin de là, car nombre de créations furent le fait de collaborations. Définir une manière d'atelier en la plaçant sous l'autorité d'un nom particulier est cependant une démarche logique pour analyser les œuvres à la lumière d'héritages, d'apports, de ruptures ou de transferts que permettent souvent de caractériser des recherches portant sur des personnes précises. Quant à la prise en compte de ce langage propre dans le discours stylistique d'une époque, elle s'impose d'elle-même, dans l'évidence d'une inscription au sein de l'évolution des formes et des idées, qu'elle questionne et qu'elle nourrit. Les grandes notions et classifications attachées à ces discours ont eu une utilité certaine, médiatique notamment, qui tend à s'estomper cependant en parallèle de la remise en cause de leur pertinence par les chercheurs. Il semble toutefois que ce ne soit ni les doutes ni la rigueur de ces derniers qui rendent obsolète l'utilisation de classifications stylistiques à direction du grand public, mais plutôt des effets de mode, des décentrement d'intérêt et autres décalages culturels.

4. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : D'un point de vue méthodologique, dans vos recherches comment associez-vous l'étude des œuvres sculptées et des documents d'archives ? À votre avis, dans quelle mesure l'œuvre peut-elle remplacer le document ? Quel équilibre trouvez-vous entre essai critique et restitution du fait historique ?

Pascal Julien : Je n'ai jamais dissocié l'étude des œuvres et des documents, quelle que soit leur nature, mais tout dépend de ce que l'on appelle documents, ce que l'on y cherche et de la façon d'utiliser ce que l'on y trouve. Parfois de multiples textes sont disponibles, parfois très peu, sans que cela ne soit d'ailleurs proportionnel à leur intérêt. Lorsque les œuvres subsistent, elles proposent leurs propres lectures, bien sûr, pour lesquelles les approches sont aussi multiples que signifiantes. Parfois, par certains détails notamment, par des caractéristiques techniques, par des éléments relevant de l'inutile, elles ouvrent des voies de recherche ou de réflexion insoupçonnées. Cependant elles ne peuvent remplacer les documents, l'inverse étant tout aussi vrai. Souvent d'ailleurs, le temps a opéré des dissociations irrémédiables : ainsi trouve-t-on des centaines de textes documentant et attribuant des œuvres disparues alors qu'ailleurs sont conservées des centaines d'œuvres sans aucun texte pour les contextualiser ni définir leurs auteurs. Aussi faut-il faire parler les uns comme les autres, au même titre que les conjonctions heureuses lorsqu'ils se rencontrent. Plus complexe est la démarche qui privilégie la lecture des œuvres en

négligeant celle des documents, au risque d'une approche strictement esthétique et trop intellectualisée, qui peut conduire à des démonstrations aussi éblouissantes qu'infondées. À l'inverse, les éléments historiques qu'il est exaltant de rechercher et possible de rassembler ne sont pas une finalité, ils ne sont que l'un des éléments de l'essai critique que toute œuvre requiert.

Geneviève Bresc-Bautier : Comme il faut s'interroger sur la matérialité et le style de l'œuvre, il faut critiquer le document. Une vie d'artiste est écrite par un auteur qui a une vision personnelle, partielle, partielle, tardive et/ou hagiographique. Tel contrat implique un donneur d'ordre et un entrepreneur qui peut sous-traiter, avoir des apprentis, des compagnons et des associés sans qu'ils ne soient nommés, comme c'est fréquemment le cas dans les Comptes des Bâtiments du Roi ; ne parlons pas des guides et autres historiens du XVII^e siècle, souvent portés « à prêter aux riches ». Si déjà au XIX^e siècle, Louis Courajod se méfiait du document, considérant qu'il ne donnait que des renseignements partiels et sans poids, l'usage d'une méthode critique adaptée permet souvent de restituer des trajectoires oubliées ou de corriger celles qui semblaient bien connues.

Alexandre Maral : Pour ma part, ma formation de chartiste m'incite à la prudence, il est vrai que j'ai besoin du document d'archive pour conforter ou établir une attribution. En l'absence de sources, il faut se fier à son œil, mais l'œil d'une seule personne ne suffit pas. Ce fut le cas, par exemple, pour l'attribution des enfants sculptés sur la corniche de la Grande Galerie de Versailles. Nous connaissions les noms d'une dizaine de sculpteurs qui étaient intervenus sur ce chantier grâce aux documents d'archives. Néanmoins, ces documents comptables n'entraient pas dans le détail des attributions et ne permettaient pas de relier les œuvres *in situ* à leurs auteurs. Aussi, à l'occasion de la restauration de cet ensemble, nous sommes montés avec Françoise de la Moureyre sur les échafaudages pour identifier les sculpteurs, dont Coysevox, sur des critères purement stylistiques, par recoupements, comparaisons et associations.

Anne-Lise Desmas : Les documents d'archives révèlent toujours des informations précieuses, même lorsque nous ne trouvons pas précisément ce que nous cherchons. Ils peuvent aussi donner lieu à diverses interprétations ! Parmi les exemples les plus célèbres, je citerais les débats autour de l'attribution des œuvres de jeunesse du Bernin, dus aux témoignages parfois contradictoires ou peu précis comme le journal de Chanteloup, les biographies de Baldinucci et de Filippo Bernini. Dans d'autres cas, des documents mal compris ont donné lieu à des erreurs. Vernon Hyde Minor a lui-même admis dans sa monographie sur le sculpteur florentin Filippo Della Valle (1997) lui avoir attribué à tort une activité de *metalworker* après l'avoir confondu avec un homonyme. Dans un article de 1984, il s'appuyait en effet sur des paiements à un « ottonaro » du même nom pour des éléments décoratifs en bronze pour la Coffee House de Benoît XIV au Quirinal. Dans d'autres cas, l'analyse formelle vient au secours des documents, notamment lorsque les comptes ne précisent pas l'œuvre pour laquelle le sculpteur a été rétribué. Pour faire écho à ce que disait Alexandre, ce fut grâce au style assez caractéristique des drapés de Michel-Ange Slodtz que j'ai pu, par exemple, proposer d'identifier son *Abdias* parmi les statues de travertin de l'église du Saint-Nom-de-Marie à Rome.

Je pense qu'il est toujours plus sage de se baser sur plusieurs éléments pour étudier sérieusement une œuvre et son contexte de création. Et aux États-Unis, je dois souvent faire comprendre à mes interlocuteurs qu'une radiographie, un test de thermoluminescence ou de dendrochronologie, des analyses chimiques ou minéralogiques d'échantillons, *etc.*, aussi précieux soient-ils, ne peuvent suffire.

Philippe Malgouyres : Les œuvres et les archives coexistent, mais dans deux mondes différents, avec leurs propres logiques. Et, sans aller jusqu'à dire comme Roberto Longhi que le « document avait tort » à propos d'une attribution, il faut admettre qu'il peut ne pas toujours avoir une valeur absolue et le considérer selon sa logique de production (document comptable, correspondance, *etc.*). Je ne dirai pas pour autant que l'œuvre remplace le document, mais elle peut « documenter » quelque chose : par exemple, le regard porté par un sculpteur sur l'œuvre d'un autre, alors qu'aucun contact personnel n'est connu. L'historien doit simplement se placer entre œuvres et sources, en en comprenant les richesses et les limites.

Malcolm Baker: Indeed, documents, such as contracts, have their own conventions and we need to remain alert to these in how we use these documentary sources. Also, sources relating to a works' ideation and making are not the only documents we need to consider. Just as important are documents which register changing responses to particular works and the afterlives of sculptures; within the context of a monograph, these allow us to construct richer narratives about the reception as well as the production of a sculptor's work.

In my work on eighteenth-century British sculpture, my concern has been primarily with how a bust or a monument works as a representation and how the conventions of a particular genre are re-worked and to what effect. This involves not only close visual analysis but approaching a work as a literary critic might approach a poem. Documents may be used as the basis for an imaginative and in part speculative interpretation, or even an act of re-enactment in which the art historian / critic dares to simulate the response of an eighteenth-century viewer, all the while stressing the speculative nature of such a strategy.

Marion Boudon-Machuel : Je pense aussi que le travail de l'historien de l'art doit passer par cette double enquête, qui réunit l'Histoire (le document) et l'art (l'œuvre) dans un tout indissociable. L'analyse croisée et critique de l'œuvre et du document est idéale mais, parfois, le document n'existe pas, ce qui est fréquemment le cas pour le XVII^e siècle. Lorsque j'ai décidé d'étudier le foyer champenois, un historien de l'art notoire m'a demandé comment j'allais faire « sans texte » (il ne faisait d'ailleurs pas allusion aux archives, mais à la littérature artistique). Je pars du principe que c'est le corpus, le type d'œuvres étudiées, ainsi que les documents rassemblés très largement qui doivent dicter la méthode. L'ensemble constitue un faisceau d'indices à entrecroiser.

5. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Pour ceux et celles d'entre vous qui, à un moment de leur vie d'historien-ne de l'art ont publié un ouvrage consacré à un sculpteur, diriez-vous qu'il s'agit d'une monographie ou d'une biographie ? Quelles différences, mêmes ténues, distinguez-vous entre les deux ? Et, en quoi cela infléchit-il, ou non, le choix de privilégier une démarche d'exhaustivité ?

Selon vous, comment la redéfinition actuelle que connaît le genre biographique affecte la méthode particulière de la monographie d'artiste ?

Guilhem Scherf : La différence entre une monographie et une biographie tient dans la place accordée à l'œuvre. La biographie s'attache à décrire chronologiquement la vie et les réseaux sociaux de l'artiste (par exemple, celle sur Hubert Robert par Jean de Cayeux), alors que la monographie met le commentaire de l'œuvre au premier plan (par exemple, celle de Chateaubriand par Marc Fumaroli). Ce sont deux démarches bien distinctes. Dans le domaine de l'histoire de l'art, la monographie d'un artiste peut être accompagnée d'un catalogue, mais la démonstration peut aussi simplement s'appuyer sur quelques exemples choisis. En revanche, s'il y a catalogue, celui-ci doit être exhaustif : c'est la définition du catalogue raisonné.

Geneviève Bresc-Bautier : Pour moi, la biographie est l'histoire d'un sculpteur, de son œuvre, de son rapport à la société et à l'art de son temps, sous-tendue par sa personnalité propre et ses conceptions esthétiques ; sans qu'il y ait forcément un catalogue. La monographie, quant à elle, a l'ambition d'être plus objective en s'appuyant uniquement sur les documents d'archives et les œuvres, faute de pouvoir sonder la vie intérieure du sculpteur. La difficulté réside souvent dans la cruelle absence de sources produites directement par les artistes. Quelques lettres de Puget laissent apercevoir son incroyable contentement de soi, son ambition, sa fureur ou sa douleur ; les écrits abondants de Falconet démontrent ses conceptions artistiques. Ce ne sont cependant ni les sonnets de Michel-Ange, ni la vie de Cellini, ni la correspondance de Pradier. Il manque de la chair pour de vraies biographies.

Philippe Malgouyres : En effet, les cas sont aussi différents que les sculpteurs : parfois, les documents abondent et les œuvres sont rarement conservées, pour d'autres c'est le contraire. Dans certains cas, la biographie est à peine envisageable ou sans pertinence. Les deux genres intellectuels, de la biographie et de la monographie me semblent conserver, malgré leur interdépendance, une certaine autonomie. La revalorisation de la biographie, comme "*case studies*" ou micro-histoire, a un impact intéressant mais limité sur la monographie d'artiste : c'est justement l'œuvre et non les sources qui sont le point de départ et l'aiguillon de la recherche du conservateur.

Françoise de La Moureyre : Il me semble que la monographie envisage l'artiste de façon plus large que la simple biographie. Un bel exemple en a été récemment donné à propos du sculpteur Antoine Coysevox. Sa monographie, réalisée à deux mains par Alexandre Maral et Valérie Carpentier-Vanhaverbeke, comporte à la fois des éléments biographiques, l'étude des œuvres, ainsi que le catalogue, le tout s'appuyant sur une riche documentation.

Marion Boudon-Machuel : Une biographie se concentre sur l'homme et relève d'une structure avant tout chronologique ; elle est souvent difficile voire impossible pour un sculpteur du début de la période moderne, par manque de documents. Une monographie, même si le principe de chronologie et de vie d'artiste y est également essentiel, vise aussi à produire un regard critique sur l'œuvre. L'exercice est à la fois moins exhaustif (on peut le mener même s'il y a des « trous » dans la vie de l'artiste), et plus exigeant du point de vue de la lecture des œuvres dans leur contexte.

J'ai publié, pour ma part, une monographie sur le sculpteur François du Quesnoy, mais j'ai aussi approché de manière monographique d'autres corpus, comme ceux des Juliot ou de Pierino da Vinci. Dans le genre monographique, les approches peuvent

être très distinctes, notamment en raison de l'existence ou non d'un catalogue de l'œuvre, comme l'a souligné Guilhem Scherf. Dans le cas de Du Quesnoy, deux monographies ont été produites de manière simultanée. Pour analyser l'œuvre de ce sculpteur, Estelle Lingo est partie d'une définition contemporaine de son style, la « *maniera greca* », sans utiliser de catalogue raisonné. Pour ma part, il m'a semblé indispensable, au contraire, de tenter de restituer la production de l'artiste pour construire sa monographie. Les postulats méthodologiques sont bien distincts ; leur lecture et leur utilisation sont complémentaires.

Malcolm Baker: The monograph and the biography represent in my view related but fundamentally different genres of writing about an artist. The older model of a “Life and Works”, in which a biographical account of an artists followed by catalogue raisonné of that artist's works was the standard one but this now seems too restrictive a concept. Certainly, a monograph about a particular sculptor usually involves taking account of the subject's biography. And with this goes a consideration of chronology. A loose chronological structure allows discussion of a career trajectory and at the same time makes possible consideration of other factors such as questions of artistic training, workshop practice, institutional and social frameworks and the relationship with patrons. The risk here is that the seemingly ineluctable progression of that career distracts from an extended critical engagement with particular works of the sort I mentioned in my response to the last question; the works become simply components of an artistic biography. Discussion of a sculptor's career and artistic production does not need to be chronological; nor does it require discussion of all that artist's works. (I'm thinking here, for instance, of Anne Wagner's study of Carpeaux). In my own recent study of Roubiliac (*The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*) I was concerned only with the sculptor's portrait sculpture. The first two-thirds of the book consists of an analysis of the bust and the statue as genres in eighteenth-century Britain and then the second part addresses Roubiliac's own busts and statues in a series of case studies. In a book that is a study of two sculptural genres (by various sculptors), rather than a monograph devoted to a single sculptor, the inclusion of a catalogue raisonné of one sculptor's busts and statues seemed inappropriate, even though Roubiliac plays a central role. Rather irritatingly, most reviewers treated the book as an account of Roubiliac as a portrait sculptor rather than as a wider-ranging study of a category of sculpture. Such is the power of expectations about the monograph! For myself, I see the book as a reconfigured and perhaps hybrid form of monograph.

Pascal Julien : Même si cela a demandé de longues recherches, les simples articles que j'ai consacrés à certains sculpteurs n'ont guère dépassé le stade de la biographie, des liens faits entre une chronologie, une carrière et des œuvres. Si dans ce cadre la démarche d'exhaustivité est souhaitable, elle n'est pas une fin en soi car en matière d'analyse des œuvres, le démonstratif s'avère plus important que le quantitatif. C'est précisément cette approche-là, enrichie par de multiples champs de réflexion, qui fait tout l'intérêt de la monographie.

6. *Émilie Roffidal et Caroline Ruiz :* Se consacrer à un travail monographique, c'est s'immerger pour de longs mois, voire des années dans la vie d'un sculpteur. Quelle part de vous-même transparait dans les monographies que vous avez écrites ? Que doivent-elles aux rencontres que

vous avez faites ou aux « maîtres » qui vous ont formés ? Quel lien personnel, finalement, tissez-vous avec « votre » sculpteur ?

Malcolm Baker: Though my engagement with particular sculptors – and most notably Roubiliac – has involved an emotional commitment, this is prompted less by an empathy with a sculptor's life history than a delight in the inventiveness, complexity and sometimes intriguing ambiguity of a sculptor's works. Meeting the challenge of establishing a secure oeuvre and so getting an assured (if illusory!) hold of a sculptor's activity can indeed be very satisfying especially when this is combined with the sheer enjoyment of savouring the particularly sculptural qualities of the works produced – a combination of intellectual achievement and sensory satisfaction and so perhaps something akin to Freud's combination of mastery and pleasure, if this does not strike too Lacanian a note!

Philippe Malgouyres : La part de l'observateur dans l'observation est un ancien problème, dont les sciences expérimentales sont conscientes, sans pouvoir le contourner. C'est certainement vrai pour chacun d'entre nous. Plutôt que d'y voir un parasitage indésirable, je plaiderais en faveur de cette empreinte laissée par le chercheur. Nous devons utiliser les outils que nous possédons, la sensibilité, l'imagination, d'autant plus que ces capacités sont celles sollicitées chez le spectateur par l'artiste. Ce serait se priver de précieux moyens de compréhension ; il faut en accepter les risques, que l'on peut, me semble-t-il, réduire si l'on en est conscient. Vous évoquez la relation avec le sujet, avec "notre" sculpteur. Cette relation débute avant toute étude : le choix de se consacrer à l'un plutôt qu'à l'autre est profondément révélateur de la personnalité du chercheur. Il montre déjà certaines affinités. On ne choisit pas de travailler sur Rodin comme sur Clésinger. Pendant la longue cohabitation avec "notre sculpteur", il faut arriver à se comprendre, et là l'imagination est indispensable : il faut imaginer l'absolue réalité historique d'une individualité, la rendre tangible pour en comprendre la cohérence.

Guilhem Scherf : Je me suis intéressé à de nombreux sculpteurs dans ma carrière (Clodion, Pajou, Julien, Attiret, Bouchardon ou encore Houdon), j'ai suivi leurs travaux et leurs parcours et me suis interrogé sur leurs œuvres, mais honnêtement, je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir tissé des liens « personnels » avec eux ! Une empathie pour certains (Bouchardon, Houdon), mais aussi et surtout un regard critique... Ce sont des matériaux du passé qu'il faut travailler et essayer de restituer, en voulant conserver leur complexité.

Alexandre Maral : Je ne pourrais pas dire qu'une partie de moi-même transparaît dans la monographie, cela reste un travail académique de recherche. En revanche, je peux dire que la personnalité de Girardon m'a particulièrement marqué, je le trouve plus attachant que Coysevox par exemple. Cela tient sans doute à la différence de carrière : celle de Coysevox, toute tracée, a été facilitée par des protecteurs puissants, alors que Girardon a rencontré de grandes difficultés ; il a connu la disgrâce, l'éloignement. Ses malheurs personnels me l'ont rendu plus sympathique, mais je ne pense pas que cela ait pu se manifester dans l'écriture de la monographie qui reste un travail distancié d'historien de l'art. Si je devais me lancer dans l'écriture d'un récit monographique fictif, d'un roman, Girardon pourrait en être le sujet, bien que ma formation de chartiste me rende très tributaire d'une approche qui se veut objective.

Geneviève Bresc-Bautier : Pour ma part, je me sens complètement extérieure aux personnages que j'étudie. Je ne dis pas qu'ils sont une lame mince sous un

microscope, mais je n'ai pas d'empathie. Peut-être parce que je n'ai jamais étudié de grands sculpteurs à la personnalité attachante. En revanche, c'est avec les œuvres que je tisse des liens. L'œuvre parle d'elle-même à mes sens, à mon imagination. Le *Milon de Crotone* de Puget est pour moi l'image du destin, de l'*ubris* vaincu, de la douleur, mais également de la force et du dynamisme. J'aime les gracieuses nymphes de Marly, et j'y sens le ciseau amoureux du sculpteur. Je suis sûre que Charles Hoyau avait une femme, une amante ou une fille dotée du visage si caractéristique de ses *Vierges*, de ses *Madeleine*, de sa *Sainte Cécile* (or justement, en observant le profil d'une de mes petites-filles de quinze ans, j'ai eu le sentiment de retrouver les frimousses d'Hoyau). Or je ne sais rien de ce sculpteur, hormis le fait qu'il a eu l'amabilité de signer ses terres cuites. Je sais que Sarazin a eu beaucoup d'enfants et je me plais à caresser (un conservateur a le droit de toucher) les chairs potelées de ses *putti* grassouillets et rieurs, en m'imaginant qu'il a pris ses enfants comme modèles (et pas seulement ceux de Duquesnoy). Je caresse douloureusement un transi et je sens sous ma main les arêtes des os, la peau flasque de Valentine Balbiani. Leur vie, leur mort, la vie, la mort...

Marion Boudon-Machuel : Il est difficile, car assez personnel, de répondre à ces questions. L'artiste et son œuvre restent un « objet » de recherche et la distance est fondamentale pour l'historien. Toutefois, le fait de mener cette recherche sur le long terme conduit à mettre en place un rapport de l'ordre de l'intime. De Rome à Paris, de la Champagne au Val de Loire, il m'arrive régulièrement de penser aux artistes que j'étudie, m'interrogeant sur ce qu'ils ont pu voir, penser. Mais comme pour Geneviève Bresc-Bautier, c'est surtout les œuvres qui prennent vie et auxquelles je m'attache. Je partage pleinement l'avis de Philippe Malgouyres, notre sensibilité et notre imagination, évidemment maîtrisées et critiquées, sont des outils de recherche pour les historiens de l'art que nous sommes, et des vecteurs de transmission. Je dis souvent à mes étudiants qu'il y a autant de manières de traiter un sujet que d'historiens de l'art qui s'y penchent. C'est là l'une des preuves de la richesse des œuvres, mais aussi de la discipline qu'est l'histoire de l'art.

Certains chercheurs restent fidèles à leurs recherches tout au long de leur vie. Pour ma part, je n'oublie pas mes sujets d'étude et je peux continuer à les travailler (cela a été le cas avec la sculpture champenoise du XVI^e siècle qui a été mon premier terrain de recherche en Master, et que j'ai retrouvé des années plus tard pour une HDR), mais je ne m'estime jamais « la » spécialiste d'un sujet et j'ai plaisir à voir d'autres chercheurs s'en saisir et à les conduire dans d'autres directions.

Anne-Lise Desmas : Plutôt que de paraphraser mes collègues avec lesquels je suis entièrement d'accord, je prends la liberté de répondre légèrement à côté de votre question. En travaillant en Californie, l'absence de liens entre le lieu où sont conservées les œuvres dont j'ai la charge et le contexte européen dans lequel elles ont été produites me saute constamment aux yeux. C'est ainsi que j'ai tissé un lien particulier avec la *Danseuse* en bronze de Paolo Troubetzkoy, achetée par J. Paul Getty, après avoir eu la joie de découvrir que le sculpteur et le modèle avaient vécu (pas à la même période) à Los Angeles. C'est un plaisir de pouvoir « suivre » ces deux artistes dans la ville où je vis et travaille, qu'il s'agisse de mener des recherches sur le monument érigé par le sculpteur sur Wilshire Boulevard ou de localiser la tombe de la danseuse au Forest Lawn Memorial Park, un des cimetières des "stars". Mais je

doute qu'une partie de moi-même transparaisse dans mes publications futures sur cette sculpture.

Françoise de La Moureyre : Les cours d'André Chastel à l'Institut d'Art et d'Archéologie sur "Alberti et Le Plan central en Italie" ont été pour moi (et pour bien d'autres) une illumination. Ils m'ont évidemment amenée à me passionner pour la sculpture italienne de la Renaissance, que j'ai pu étudier pour le catalogue raisonné de la sculpture italienne au Musée Jacquemart André qui m'a été confié et qui a été publié en 1975. Mais il ne s'agissait pas là de "monographies".

Quant au sculpteur Philippe De Buyster, la monographie que lui avait consacrée Chaleix me paraissait méritoire, mais maigre et remplie d'erreurs. J'ai souhaité en faire une nouvelle que j'ai publiée en ligne dans la *Tribune de l'Art* de Didier Rykner en 2008. Celle-ci présentait plusieurs avantages que vous refuse le plus souvent un éditeur : une large diffusion, la possibilité de la faire aussi longue que je le souhaitais, en y intégrant toutes les pièces justificatives et une abondante illustration avec des photos qui n'étaient pas nécessairement de première qualité. Tout ce temps que j'ai passé à cette étude a créé chez moi des liens "personnels" d'empathie avec ce sculpteur pourtant connu pour sa rudesse, son manque d'amabilité ! D'autre part, la possibilité de voir de tout près, en haut d'échafaudages, ses statues sur une façade du corps central du château de Versailles, a été pour moi un choc émotionnel : la sensibilité du sculpteur était éclatante.

Même pour les catalogues raisonnés dont la rédaction est toujours très sèche, on y met beaucoup du sien, de sa propre émotion. Ainsi, dans les *French Sculptors*, Henriette Dumuis et moi-même ne cessons de nous attrister en voyant "nos" sculpteurs comme Buirette, Tuby, François Dumont, Van Clève, etc., vieillir, leur écriture se mettant à trembler, malades et ne pouvant plus se rendre aux séances de l'Académie, puis mourir.

Pascal Julien : La part de moi-même que je sais transparaitre parfois est celle de ma passion de chercheur, à travers des plaisirs d'écriture qui cependant ne diffèrent guère, que j'étudie des carrières de marbre ou des carrières d'artistes. Les premières sont d'ailleurs moins sujettes à appréciations ou à déception que les seconds : comme l'écrivait Falconet : « nous avons le portrait de Socrate, qui sait si nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous ? ». De fait, le but de l'historien de l'art n'est pas, comme pour le sculpteur du XVIII^e siècle, « de perpétuer la mémoire des hommes illustres, & de donner des modèles de vertus » et même si l'héroïsation d'un sujet est un risque, elle n'est que rarement effective voire possible. Plus on avance dans ses recherches en effet, plus on découvre des personnalités pétries de travers et de contradictions, à l'égal de tout être humain. Avec bien des problèmes à la clef : nos prédécesseurs ont beaucoup occulté pour des raisons de pudeur, de morale ou de religion et bien des faits sinon des vérités doivent être rétablis. D'autant que souvent, ces « oublis » changent fondamentalement certaines compréhensions.

7. Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Comment définiriez-vous la place et le statut des sculpteurs et de leurs œuvres dans les sociétés des XVII^e et XVIII^e siècles ? Sont-ils différents de ceux des peintres ? Sont-ils similaires à ceux des siècles précédents ?

Alexandre Maral : La place et le statut des sculpteurs sont beaucoup moins reconnus, établis, que ceux des peintres. C'est la faute de Vasari qui a écrit une histoire de l'art basée sur l'histoire de la peinture ! La sculpture est depuis toujours

au second plan, moins considérée, tributaire également d'une matière qui la rapproche de l'artisanat. L'Académie royale était aussi celle des sculpteurs, mais nous voyons bien que les peintres y étaient plus nombreux et majoritairement à l'honneur. Ce sont eux finalement qui monopolisent les conférences. Si je ne vois pas d'évolution significative au XVIII^e siècle, force est de constater que des personnalités comme Girardon ou Coysevox, et ensuite Bouchardon, Pigalle ou encore Pajou ont beaucoup œuvré pour donner à la sculpture toutes ses lettres de noblesse.

Philippe Malgouyres : J'ajouterais que, souvent, sur de grands chantiers, le sculpteur a moins d'autonomie que le peintre qui est d'ailleurs souvent le maître d'œuvre. Cela ne fait pas nécessairement du sculpteur un simple exécutant mais pose la question de sa place au sein du processus créateur et, plus généralement, de "l'invention". Même les sculpteurs issus d'une formation académique, et donc socialement égaux aux peintres ou aux architectes, n'échappent pas à ce type d'organisation du travail. La très grande variété des professions de la sculpture, du donneur de modèle pour les bronzes au statuaire, en passant par le stucateur, interdit déjà de proposer la moindre généralisation sur le statut social de la profession. On ne peut même pas comparer une carrière exceptionnelle, comme celle du Bernin, avec celle de ses contemporains les plus talentueux, comme l'Algarde. Si cette question a un sens, elle ne peut être posée que dans un cadre extrêmement limité géographiquement et chronologiquement. Ceci vaut aussi pour la question de la place des sculpteurs à l'époque moderne comparée à celle de leurs prédécesseurs, qui ne peut s'envisager indépendamment de la transformation de l'apprentissage dans le cadre académique et de l'apparition de nouvelles formes (le petit bronze, la sculpture de jardin et plus généralement la sculpture profane monumentale). Nous créons en réalité un *continuum* un peu artificiel en utilisant de manière indistincte le mot sculpteur pour des réalités très différentes.

Geneviève Bresc-Bautier : Dans la même idée, le sculpteur régional n'a pas le même statut que le Parisien – c'est pourquoi tant de provinciaux sont « montés » à Paris. Certains gravissent les échelons académiques, d'autres restent des seconds rôles, des gagne-petit. D'autres encore partent loin pour trouver fortune et reconnaissance, un chantier, un mécène. Ils peuvent s'installer, voyager, retourner chez eux. À côté des artistes de cour, on observe des sculpteurs de marine, de retables, des ornemanistes, des bronziers *etc.* Il y a des statuts, et non un statut, avec des évolutions, des hiérarchies différentes.

Anne-Lise Desmas : Tout dépend en effet de la période et du lieu. Pour l'Italie, la situation change énormément entre la Rome du Bernin, celle de Camillo Rusconi et celle de Canova. L'*Accademia di San Luca* offre un exemple plutôt rare de recherche d'équilibre entre les arts en adoptant la devise *Æqua Potestas* au début du XVIII^e siècle, et en imposant que ses directeurs soient alternativement des peintres, des architectes et des sculpteurs. Cependant, le coût important des grandes commandes de sculpture laissait finalement aux sculpteurs peu d'occasions de se démarquer. Même dans les églises romaines, où la sculpture abonde, il y a plus de grands tableaux d'autels et de voûtes peintes que de statues colossales et de reliefs monumentaux.

Malcolm Baker: As in France, the status of sculptors was changing in eighteenth-century Britain even though the conditions in which sculptors in Britain worked and the types of sculpture they produced differed from those familiar in France.

Similarly, the institutional framework provided by the Académie and the Bâtiments du Roi were lacking in Britain, at least until the foundation of the Royal Academy in 1768. Until the late eighteenth century, there was little opportunity for British sculptors to create sculptures of mythological subjects and in a Protestant culture commissions for religious images were rare. Instead, the demand was for church monuments and portrait busts. By the 1750s, however, the works of some sculptors (Rysbrack, Roubiliac and Wilton) were being increasingly viewed and described both in aesthetic terms and as works by individual sculptors who were highly esteemed. At the same time, however, ongoing research about the operation of sculptors' workshop as well as the strategies they adopted in their business practices raises questions about the relationship between the more celebrated "statuaries" and others working in the "luxury trades". The latter included not only those trained in the earlier tradition of the mason-sculptors but also those who modelled sculptural elements used by goldsmith and the ceramic factories. Perhaps we should think of sculptors not only as artists who increasingly claimed a status hitherto assumed solely by some painters but also as part of a *continuum* of making that involved goldsmiths, cabinet makers as well as producers of plaster figures. Recent work by scholars such as Tessa Murdoch and Stacey Sloboda on those working in close proximity around London's St Martin's Lane suggest that this could be a productive line of enquiry, albeit one that challenges a monographic approach.

Fabienne Sartre : Cette question du statut est en effet complexe, d'autant que nous l'observons bien souvent non à travers les sources proposées par des sculpteurs des XVII^e et XVIII^e siècles – rares et peu explicites sur ce point – mais à partir de critères qui ressortent d'une manière ou d'une autre d'une comparaison avec les peintres, en termes de nombre, de reconnaissance, de maîtrise du processus de création ou d'élaboration de règles. Envisager le statut du sculpteur de façon plus autonome me paraît tout à fait nécessaire. En France, les institutions académiques ont permis d'assurer une position officielle aux sculpteurs, à l'intérieur et hors du royaume, mais en contrepartie leur champ d'action s'en est trouvé restreint, à travers les critères d'évaluation et la hiérarchie (matériaux, sujets traités, destination...) attachés aux œuvres. Ce système a desservi de nombreux praticiens. Pour mieux évaluer le rang de la sculpture, des études manquent encore sur les sculpteurs moins en vue, spécialisés, dans et hors des cadres officiels. Le programme développé par l'une des modératrices de cet échange, Émilie Roffidal, avec Anne Perrin, ACA-RES contribue à cette connaissance du statut des artistes sur les deux siècles évoqués.

Pascal Julien : Certes ces questions de statut sont importantes et elles s'inscrivent d'ailleurs en partie dans le cadre de doctorats en cours. Cependant le *paragone* a insidieusement déplacé un débat qu'il paraît intéressant de décentrer quelque peu. L'Histoire de l'art des élites, faite pour les élites et par les élites, a longtemps été une réalité et a laissé de côté de nombreux acteurs et d'immenses pans de la production, que ce soit en condamnant l'ornement, en dévalorisant les arts dits décoratifs, en négligeant les provinces ou en ignorant l'art dit populaire. Il ne s'agit pas ici de déclamer un quelconque militantisme politique, corporatiste ou régionaliste, mais de considérer simplement la réalité. Une réalité plus profonde encore, par ailleurs : en revendiquant une intégration au sein des arts libéraux, les peintres, les sculpteurs, les architectes et plus encore leurs historiens et commentateurs ont contribué à creuser le fossé d'incompréhension et de dédain avec les arts dits mécaniques et à

renvoyer au banal la prééminence du geste. Beaucoup reste à reconquérir dans notre discipline en ce qui concerne le statut même de la création mais ce sont, là encore, des voies prometteuses.

8. *Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Qu'en est-il du cas particulier des « sculptrices » ? Comme l'a dit Laurence Bertrand Dorléac : « Au moment où l'on devrait avoir pris acte depuis longtemps des acquis de l'histoire des Annales et à l'heure où les gender studies se multiplient, la monographie intègre de nouveaux paramètres qui minent en particulier le vieux fétichisme de l'artiste en génie libre, forcément mâle et dominant^[2] ». Les études portant sur des sculptrices telles que Marie-Anne Collot – pour laquelle ce terme fut inventé – sont rares voire inexistantes. De fait, ce champ de la recherche reste à explorer. Dans quelle mesure viendrait-il renouveler notre perception de la pratique artistique ? À votre avis, quels en seraient les freins ?*

Anne-Lise Desmas : La réalité est qu'il y avait très peu de sculptrices et que les informations les concernant sont difficiles à trouver, tout du moins jusqu'à l'aube du XIX^e siècle. Si ce n'était pas le cas, comment expliqueriez-vous que les spécialistes invités ici n'aient pas publié sur le sujet ? Par pur sexisme, répondraient certains. Aux États-Unis, j'ai parfois à subir ce genre de critiques, car le Getty ne compte "honteusement" parmi ses collections que deux sculptrices, la Roldana et Camille Claudel. Pour revenir aux publications, reconnaissons le travail de longue haleine, fourni par Anne Rivière en vue de la publication de son *Dictionnaire des sculptrices en France (1550-2000)*, paru en 2017, précédée en 2011 de son exposition *Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours* au musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt. Les sculptrices allemandes du XIX^e siècle ont été récemment mises à l'honneur dans une exposition organisée à Berlin : *Fighting for Visibility. Women artists in the Nationalgalerie before 1919*. On ne peut que saluer ce genre d'initiatives qui permettent de découvrir ou de redécouvrir des sculptrices, mais qui, non sans surprise, finissent nécessairement par se concentrer sur les XIX^e et XX^e siècles ou sur l'art contemporain.

Marion Boudon-Machuel : D'ailleurs, la question ne se pose pas pour les périodes que j'étudie !

Geneviève Bresc-Bautier : Et pour ma part, pour l'époque que j'ai étudiée, il n'y a pas de femmes non plus. L'exemple de Marie-Anne Collot, que vous citez, est un hapax en France. Félicie de Fauveau, Marie de France, Noémie Constant sont arrivées seulement à l'époque romantique, quand d'ailleurs les femmes peintres étaient nombreuses.

Guilhem Scherf : Marie Anne Collot est bien sûr la plus connue, grâce à la protection de Lemoyne, Diderot et Falconet. D'autres n'ont pas eu cette chance... Personnellement, je n'ai pas étudié cette question. Existe-t-il des informations à glaner dans les papiers de l'Académie royale ? Une évolution existe au cours du XVIII^e siècle et les exemples des grands peintres femmes ont pu faire naître des vocations. C'est une recherche intéressante à mener, mais la documentation est probablement éparse (correspondances, journaux du temps) et difficile à trouver...

Pascal Julien : Il sera difficile, en dehors d'exception confirmant cette règle, de modifier les réalités sociales ayant présidé à l'histoire des métiers pour découvrir des sculptrices ayant été volontairement oubliées de l'Histoire de l'art moderne. Ce qui, effectivement, incite à plus encore se pencher sur ces rares exemples et sur les raisons de cet état de fait – qui n'est pas propre à la sculpture – pour l'étudier dans ses causes comme, parfois, dans ses conséquences. Dans le cas exceptionnel de Marie-

Anne Collot, les freins à sa connaissance et à sa reconnaissance ont été multiples : outre ceux « traditionnels » et effectifs vis-à-vis d'une femme, sa double passion pour son art et pour son maître a certainement contribué à la perte de données importantes, à susciter des incompréhensions à son égard et à détourner trop longtemps les chercheurs.

Philippe Malgouyres : Dieu merci, tous les sculpteurs sur lesquels nous écrivons ne sont pas des mâles dominants et des génies ! Mais, comme les sources en témoignent, la sculpture resta largement une affaire d'hommes, du fait de son caractère technique et plus physique. La comparaison avec la peinture est ici fructueuse : cet art fut estimé, comme la musique, compatible avec le caractère supposé du sexe féminin. Pourtant, l'activité de ces femmes peintres, souvent cantonnées dans des rôles mineurs dans l'atelier d'un père ou d'un mari (miniature, copie) reste largement méconnue. Pour la sculpture, quelques flamboyantes personnalités sont des exceptions, mais ne me semblent pas moins bien étudiées parce que femmes (je pense aux travaux récents sur Luisa Roldana ou Félicie de Fauveau). La rareté des monographies tient, me semble-t-il, à la rareté des sculptrices, en tout cas de celles qui sont "visibles" depuis notre présent.

Fabienne Sartre : En dépit des facteurs culturels qui pouvaient limiter la pratique de la sculpture par des femmes, cette interrogation sur la présence, l'absence ou la rareté des sculptrices à l'époque moderne mérite d'être approfondie. Par exemple, afin d'examiner le décalage ayant pu exister entre ces interdictions dont elles pouvaient faire l'objet (sur l'effort physique associé à la taille, la représentation du corps) et la réalité des pratiques. Il n'existe pas d'analyse contextualisée ou de recensement de ces textes, qui permettraient de clarifier s'ils relèvent d'un discours spéculatif ou plus opportuniste : au-delà du cadre connu des académies, ces propos signalent-ils la volonté de réagir contre des praticiennes ? Si à ce jour seules de rares sculptrices ont été identifiées et étudiées, leur existence même oblige à nuancer ces interdictions auxquelles les femmes étaient soumises. Ces artistes singulières et emblématiques, parmi lesquelles Properzia de' Rossi, masquent cependant la voie qui devrait être engagée pour vérifier des usages parfois moins éclatants de la sculpture. Dans ce domaine, les manques auxquels nous sommes confrontés sont clairement liés au peu de sculptrices ayant exercé et à l'obstacle que représente l'identification des sources (contrats de mariage, inventaire après décès...). Ces recherches, sans aucun doute longues et aléatoires, permettraient d'évaluer les techniques employées, la place effective des sculptrices dans les ateliers, des lieux clos comme les couvents.

Malcolm Baker: While we know of goldsmiths' businesses that were run by women, in Britain, as in France, the making of monumental sculpture, at least as a professional activity, seems to have been dominated by men. But there is no evidence of women sculptors being active in the same numbers as they were in late nineteenth-century Rome – a population rather dismissively but expressively described by Henry James as a "white marmorean flock". But if we expand our view of sculpture to include smaller scale works in materials such as wax, a reassessment is called for. Our awareness of amateur women sculptors is also gradually expanding. The name of Mrs Damer, a woman sculptor described in 1783 as "a taking a walk new to the fair sex", has been familiar since Horace Walpole (a friend) included her biography among those of sculptors celebrated in his *Anecdotes of Painting*. Others are no doubt still to emerge; Henrietta Finch, for example, was only recognised as a

sculptor of marble portraits when it became apparent only that her name on a copy of Roubiliac's bust of her sister was a signature of the sculptor rather than the name of the sitter.

9. *Émilie Roffidal et Caroline Ruiz : Quelles méthodologies ou quels thèmes d'étude vous paraissent susceptibles d'enrichir l'exercice monographique à l'avenir ?*

Malcolm Baker: For me, the monograph, problematic though it might be, remains a central mode of art historical writing, as well as one that we, as historians of sculpture, need. But I would welcome a greater plurality of approaches and of formats. With this should go a transparency about what we are doing when we opt for a particular mode of monograph. One type of (more traditional) monograph might follow the chronology of a full career, accompanied by a catalogue raisonné; but the latter should be presented as provisional rather than definitive, perhaps easier if the catalogue raisonné is online and so updateable. In another case, a focus on one particular genre within a sculptor's oeuvre might be more fitting. Here, the monograph might range beyond that particular sculptor to address that genre more broadly. We also might think more in terms of the interconnections between sculptors of the same generation, or, given that the business of making sculpture was often an international activity, consider the ways in which national and international aspects of a career intersected. Another borderline that might be crossed more often is that between sculptors and those working in other "luxury trades", not least in thinking about networks and collaborative modes of working. In monographs of various sorts, materiality and multiple production should perhaps come more into play. But whatever type of monograph we are writing, the central focus should be on the works, just as the fundamental question to be addressed by a monograph is, as Christian Michel said in his contribution to the 2006 *Perspective* debate about the monograph, "comment donner à comprendre la spécificité de l'artiste sur lequel on travaille ou que l'on expose". Writing a monograph may involve the use of documentation but it is as much an imaginative act, one involving criticism and response, and this is what gives it life.

Guilhem Scherf : En effet, une piste intéressante serait de faire une analyse par générations d'artistes, aussi bien peintres que sculpteurs, ornemanistes ou architectes. La génération de 1700, celle de 1730, de 1750, de 1770... Il y aurait là, probablement, dans l'approfondissement pluridisciplinaire de quelques tranches chronologiques, un renouvellement de la vision de l'art de l'époque moderne.

Fabienne Sartre : J'ajouterais à cette piste d'étude des analyses monographiques axées sur la question des réseaux dans des aires géographiques significatives, régionales et européennes, particulièrement pour le XVIII^e siècle. Un axe pour lequel la question des matériaux reste tout à fait essentielle, comme l'analyse de certains types iconographiques et celle des styles. Et pour revenir sur l'intérêt des études monographiques, j'évoquerais la nécessité à l'université de travailler à la mise en valeur des recherches menées sur la sculpture par nos étudiants, qui devraient pouvoir être mieux exploités hors du cadre universitaire.

Philippe Malgouyres : Pour la sculpture, la matérialité de l'œuvre d'art, parfois trop oubliée et aujourd'hui remise en avant, me semble effectivement fondamentale. Cette matérialité ne reflète pas seulement la technique de mise en œuvre, mais des modes opératoires parfois complexes : production déléguée à un praticien pour réaliser un marbre à partir d'une terre cuite, marbre taillé dans l'atelier d'après un plâtre

original, modèle donné à un sculpteur en bronze, etc. La chaîne opératoire, qui inclut de multiples intervenants, doit être rendue visible autant qu'il est possible. Nous pourrions, comme le disait Max Friedländer à propos de la peinture dans son livre sur le *connoisseurship*, persévérer « dans la recherche de ce qui est permanent et solide » et nous retrouver « souvent dans la situation de l'homme qui pèle un oignon et découvre à la fin qu'un oignon n'est fait que d'épluchures ». L'ambition de la monographie est de reconstruire l'œuvre d'un artiste, à l'avenir elle ne devrait pas oublier d'éclaircir la relation réelle entre notre sculpteur, que nous ne rencontrerons jamais, et ces œuvres qui nous restent de lui.

Geneviève Bresc-Bautier : Je privilégierais également l'étude des matériaux mais aussi celle des sculpteurs en province. Certains espaces sont déjà bien connus comme Toulouse, le Languedoc, le Roussillon ; la Lorraine semble en de bonnes mains au musée lorrain. Pour le reste, les chantiers restent ouverts : le large centre de la France reste *terra incognita* (il n'y a pas que des retables !) ; alors que les peintres provençaux ont eu leur exposition, les sculpteurs restent sous l'ombre de Puget ; les sculpteurs du Maine/Anjou du XVIII^e siècle attendent de bénéficier de la même recherche collaborative, au même titre que leurs prédécesseurs des XVI^e et XVII^e siècles. Les études régionales seraient à multiplier mais surtout à faire dialoguer.

Marion Boudon-Machuel : Je partage les remarques de mes collègues sur l'importance de l'étude de la matérialité des œuvres, même si elle est parfois plus difficile à mener pour les universitaires qui ne sont pas maîtres d'œuvre sur ce terrain ; c'est une question néanmoins essentielle, et la collaboration avec des conservateurs, des musées ou des monuments historiques, ainsi qu'avec des restaurateurs, est primordiale. Il me semble aussi que l'étude des réseaux, menée depuis plusieurs années par des historiens et des historiens de l'art, s'impose, quand les documents le permettent, pour affiner une approche purement monographique.

Geneviève Bresc-Bautier : Je crois également que l'avenir est aux collaborations. Les regards croisés, les corrections réciproques, l'élargissement du champ sont gages de qualité. Le colloque ou l'exposition peuvent être des supports enrichissants. Les multiples voix de l'exposition Puget en 1994 ont renouvelé le sujet, pourtant objet de la thèse de Klaus Herding en 1970. Le sujet est d'actualité puisque la publication prochaine de sa dernière monographie sur le sculpteur marseillais verra le jour grâce aux relectures croisées de spécialistes du dessin, de la peinture, de l'architecture et de la sculpture.

Marion Boudon-Machuel : Il est vrai que le travail collectif est essentiel, notamment, par exemple, pour mieux connaître la sculpture française du XVI^e siècle. Plus visible, elle sera plus étudiée. L'exercice pourrait s'apparenter à celui que conduit Frédéric Elsig dans le domaine de la peinture par des colloques qui analysent de manière systématique la production ville par ville. Il faudrait sans doute trouver une forme propre pour la sculpture, l'avancée des recherches, et le nombre de chercheurs, n'étant pas au même niveau que pour la peinture. Il me semblerait intéressant de produire une synthèse qui mêle l'exercice de la monographie et l'étude plus large des productions par foyers, afin de parler tout autant des sculptures des Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, etc., que de la masse des sculptures anonymes qui compte des œuvres majeures pour la période. Il reste encore beaucoup à faire, avis aux jeunes générations !

Pascal Julien : Il reste effectivement beaucoup à faire, dans tous les domaines énoncés, tant du point de vue des sujets que des méthodologies. Mais il est également nécessaire de réorienter certaines thématiques dans la manière même de les traiter. En ce qui concerne les artistes par exemple, bien des approches ont longtemps été évitées ou éludées, car considérées comme dépréciatives, telles la quête d'enrichissement, les démarches courtoises, les compromissions religieuses ou politiques, les mœurs considérées comme inconvenantes voire condamnables, les copies, stéréotypes et redites, les faiblesses conceptuelles ou les échecs formels... Dans le domaine des œuvres, de leur invention et de leur intention, trop d'outrances et d'évidences ont été estompées, notamment dans la glorification des puissants, dans les interdits du corps et leurs transgressions, dans la déconsidération des femmes ou la mise en scène de leurs subordinations... Nos suiveuses et suiveurs ont beaucoup à désapprendre de ce que nous avons-nous même repris et beaucoup à reprendre –dans tous les sens du terme– de ce que nous avons compris, dans la logique d'une discipline qui se doit d'évoluer.



NOTES

1. Marion Boudon-Machuel, « Vingt ans de recherches sur la sculpture française des XVI^e et XVII^e siècles », *Histoire de l'Art : bulletin d'information de l'Institut national d'Histoire de l'Art*, 57, 2005, p. 3-13.

2. Marion Boudon-Machuel, Anne-Lise Desmas, Bénédicte Gady, « Au point de départ, une énigme... : la pratique d'une historienne de l'art, entretien avec Jennifer Montagu », *Perspective* [Online], 1 | 2011. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/963>
 3. Geneviève Bresc-Bautier, « Les musées et la sculpture française des XVI^e et XVII^e siècles : une nouvelle approche », *Histoire de l'Art : bulletin d'information de l'Institut national d'Histoire de l'Art*, 57, 2005.
 4. Malcolm Baker, « Pourquoi la sculpture n'est plus ennuyeuse. Recherches sur la sculpture française des jardins de Versailles aux panthéons de la Révolution », *Perspective. Revue de l'Institut national d'histoire de l'art*, n°2, 2006, p. 289-314.
-

AUTEURS

MALCOLM BAKER

Malcolm Baker est professeur émérite d'histoire de l'art à l'Université de Californie. Sa carrière est partagée entre son travail de conservateur au Victoria and Albert Museum de Londres et les enseignements qu'il dispense dans les universités de York, de Sussex (UK), ainsi qu'à l'University of Southern California (USA). Son dernier ouvrage sur l'histoire de la sculpture est *The Marble Index : Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain* (Yale U.P., 2015).

MARION BOUDON-MACHUEL

Marion Boudon-Machuel est Professeure d'histoire de l'art moderne à l'université de Tours et chercheuse au Centre d'études supérieures de la Renaissance. Ancienne pensionnaire de l'Académie de France à Rome et de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, elle a occupé la charge de conseillère scientifique à l'Institut national d'Histoire de l'art à Paris et a été rédactrice en chef de la revue *Perspective*. Ses recherches portent sur la sculpture en France, en Italie et dans les Pays-Bas méridionaux aux XVI^e et XVII^e siècles. Elle est notamment l'auteur d'une monographie sur le sculpteur François du Quesnoy (Arthena, 2005) et d'une étude sur la sculpture de la Renaissance en Champagne méridionale (*Des âmes drapées de pierre*, PUR, 2017). Elle coordonne plusieurs projets de recherche en humanités numériques sur l'image en Val de Loire à la Renaissance dont *Sculpture3D*, et *ChArtRes* (étude et restitution 3D du tour de chœur de la cathédrale Notre-Dame).

GENEVIÈVE BRESC-BAUTIER

Geneviève Bresc-Bautier est historienne de l'art et conservateur général du patrimoine. Après avoir étudié à l'École nationale des chartes et à l'École française de Rome, elle a intégré le musée du Louvre où elle a dirigé le département des Sculptures entre 2004 et 2014. Spécialiste de la sculpture de l'époque moderne, elle a organisé diverses expositions et publié de nombreux ouvrages portant sur la collection du musée – les marbres autant que les bronzes (avec G. Scherf, *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières*, Musée du Louvre éditions, Somogy éditions d'art, 2008) – et s'est particulièrement intéressée à certains sculpteurs tels que les frères Coustou (*Les Chasseurs de Marly*, Somogy, 2015).

ANNE-LISE DESMAS

Anne-Lise Desmas est 'senior curator' et directrice du département des sculptures et objets d'art du J. Paul Getty Museum de Los Angeles. Diplômée de recherche de l'École du Louvre, docteur en histoire de l'art à Paris IV-Sorbonne, et ancienne pensionnaire de l'Académie de France à Rome, elle a notamment publié *Le ciseau et la tiare : les sculpteurs dans la Rome de Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV (1724-1758)* (2012), été co-commissaire de l'exposition *Edme Bouchardon : une idée du beau* (Louvre et J. Paul Getty Museum, 2016-17) et écrit de nombreux articles et essais sur les sculpteurs français et italiens des XVII^e-XIX^e siècles.

PASCAL JULIEN

Pascal Julien, Professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Toulouse – Jean Jaurès et chercheur au laboratoire FRAMESPA, a été membre de l'École française de Rome. Ancien ébéniste-restaurateur, il attache une importance particulière aux rapports entre savoirs techniques et théoriques ainsi qu'aux métiers ou à la matérialité des œuvres. Ses recherches portent sur la sculpture en France, en Italie ou au Portugal et sur les liens de cet art avec l'architecture. Il a organisé des expositions sur l'art méridional (*L'âge d'or de la sculpture et Toulouse Renaissance*, Somogy, 1997 et 2018) et des colloques, publié plusieurs articles sur la sculpture et un livre sur les usages des marbres (*Marbres, de carrières en palais*, Le Bec en l'air, 2006) ou encore une synthèse sur l'histoire de la sculpture française (*L'Art en France de la Renaissance aux Lumières*, Mazenod, 2011). Il termine un ouvrage sur la sculpture de jardin et en prépare un autre sur le sculpteur Pierre II Legros.

FRANÇOISE DE LA MOUREYRE

Françoise de La Moureyre est historienne de l'art et spécialiste de la sculpture italienne et française, de la Renaissance et du XVII^e siècle en particulier. Elle est notamment l'auteure du catalogue *Sculpture italienne. Musée Jacquemart-André*, éd. Musées nationaux, Paris, 1975 et des volumes des *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, 4 vol. 1977, 1981, 1987, 1993, Bruno Cassirer, Oxford. Elle a collaboré à plusieurs catalogues d'exposition (*Jacques Sarrazin, sculpteur du roi (1592-1660)*, RMN, 1992) et articles monographiques : dans la *Gazette des Beaux-Arts* sur François Anguier ; dans l'*Objet d'Art* sur Jean-Baptiste Théodon ou encore Pierre I Legros ; dans *La Tribune de l'Art* sur Philippe de Buyster.

PHILIPPE MALGOUYRES

Philippe Malgouyres est conservateur en chef du patrimoine au département des objets d'art du musée du Louvre, en charge des collections de bronzes, ivoires et pierres dures de la Renaissance au XVII^e siècle. Les rapports de la sculpture en Europe au matériau, aux modèles antiques et aux arts décoratifs constituent les axes de ses recherches. Il a publié notamment *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Musée du Louvre, 2003 ; *Apollon dans la forge de Vulcain. Bronzes de la collection de Louis XIV au musée du Louvre*, Kiev, 2008 ; *Ivoires de la Renaissance et des Temps modernes. La collection du musée du Louvre*, Paris, 2010 ; *Le bouclier avec Milon de Crotonne d'Antonio del Pollaiuolo*, Paris, 2015 ; *De Filarete a Riccio : bronzes italiens de la Renaissance (1430-1550). La collection du musée du Louvre*, Paris, 2020.

ALEXANDRE MARAL

Alexandre Maral est un historien et un historien de l'art français. Il est conservateur général au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, où il est chef du département des sculptures et directeur du Centre de recherche. Il est l'auteur de monographies sur la chapelle royale de Versailles, sur les sculpteurs François Girardon (Arthens, 2015) et Antoine Coysevox (à

paraître), ainsi que de biographies de Madame de Maintenon (Belin, 2011) et de Louis XV (Ouest-France, 2012).

FABIENNE SARTRE

Fabienne Sartre est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et chercheuse à l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age Classique et les Lumières (IRCL). Dans le cadre de sa thèse de doctorat, elle a travaillé sur le sculpteur toulousain Marc Arcis. Elle a participé à plusieurs publications collectives sur la sculpture des XVII^e et XVIII^e siècles, telle que *La sculpture dans son rapport avec les arts* (2021) ou le programme ACA-RES.

GUILHEM SCHERF

Guilhem Scherf est conservateur général du Patrimoine, au département des Sculptures du musée du Louvre depuis 1985. Auteur de nombreux textes sur la sculpture européenne du XVIII^e siècle, notamment des études dans des catalogues d'exposition consacrés à des monographies d'artistes :

Clodion (1992), *Pajou* (1997), *Boizot* (2001), *Falconet* (2001), *Julien* (2004), *Attiret* (2005) *Houdon* (2004, 2006, 2010), *Messerschmidt* (2011), *Pinsel* (2012), *Bouchardon* (2016). Il a écrit le catalogue des sculptures de Houdon conservées au musée du Louvre (2006) et trois petits volumes dans la collection *Solo* consacrés à Houdon (*Diane chasseresse*), Pigalle (*Voltaire nu*) et Bouchardon (*l'Amour se taillant un arc*). Des études concernant Lambert Sigisbert Adam, les morceaux de réception sculptés pour l'Académie royale de Peinture et Sculpture, Gois et Pigalle sont en préparation.

ÉMILIE ROFFIDAL

Émilie Roffidal est historienne de l'art moderne, chargée de recherche CNRS au laboratoire FRAMESPA-UMR 5136. Ses travaux portent sur la question des réseaux artistiques au XVIII^e siècle, avec un intérêt particulier pour les sculpteurs. Ses recherches récentes portent sur les sculpteurs Antoine Duparc (1698-1755) et Jean-Michel Verdiguier (1706-1796), ainsi que sur la réception de Pierre Puget dans le milieu académique marseillais au XVIII^e siècle. Elle co-dirige le programme de recherche ACA-RES - Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle qui a récemment produit une exposition virtuelle (<http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil>). emilie.roffidal@univ-tlse2.fr

CAROLINE RUIZ

Consacrés au sculpteur René Frémin (1672- 1744), ses travaux de thèse s'inscrivent dans le renouvellement du genre monographique. Elle s'intéresse notamment à la manière dont le sculpteur perçoit son art, à travers l'étude de son parcours, de ses réseaux, et des œuvres qu'il créa dans les trois principaux foyers européens (Paris, Rome et Madrid). Elle a collaboré au projet Carte Blanche 2019 de l'INHA (ACA-RES) et a obtenu diverses bourses de recherche (Comité français d'histoire de l'art, Villa Médicis et École française de Rome, Casa Velázquez) ainsi que des stages en conservation et restauration de sculptures (Atelier Jean-Loup Bouvier et château de Versailles). ruiz.caroline.if@gmail.com