

## Les moulages en plâtre au XXI<sup>e</sup> siècle

Un débat entre Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain et Veronika Tocha, mené par Eckart Marchand

**Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain, Eckart Marchand et Veronika Tocha**

Traducteur : Françoise Jaouën, Marie Caillat et Delphine Wanes

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14242>

DOI : 10.4000/perspective.14242

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 25-50

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain, Eckart Marchand et Veronika Tocha, « Les moulages en plâtre au XXI<sup>e</sup> siècle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14242> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.14242>

---

# Les moulages en plâtre au XXI<sup>e</sup> siècle

Un débat entre Malcolm Baker, Michael Falser,  
Antoinette Le Normand-Romain et Veronika Tocha,  
mené par Eckart Marchand

On constate, depuis une trentaine d'années, un véritable regain d'intérêt pour les moulages en plâtre et les collections de moulages. Une série de colloques internationaux ont été consacrés au sujet en France à la fin des années 1980 et dans les années 1990, suivis de manifestations similaires en Italie, en Angleterre, aux États-Unis, en Pologne, en Allemagne et ailleurs. Ces événements avaient souvent pour objectif de défaire l'image des moulages forgée au début du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir des copies mécaniques réalisées dans un matériau terne et bon marché, et qui étaient donc, de ce fait, délaissés ou retirés, voire détruits ; des collections entières ont ainsi disparu. Aujourd'hui, partout dans le monde, on réévalue l'intérêt des plâtres ; soigneusement conservés et catalogués, les objets sortent des réserves pour être exposés dans les musées ; les musées et galeries de moulages sont réaménagés, agrandis, parfois installés dans de nouveaux locaux. De plus en plus, ces pièces et les recherches qui leur sont consacrées sortent des niches dans lesquelles elles étaient souvent cantonnées. Des moulages d'œuvres absentes côtoient désormais (de nouveau) des œuvres « originales » réalisées dans des matériaux plus nobles et plus durables, et les dits « modèles originaux » et les moulages de travail sont exposés à côté des œuvres achevées. Les chercheurs universitaires sont de plus en plus nombreux à aborder le sujet sous des angles inédits, délaissant l'approche traditionnelle de l'histoire des collections, soumettant les objets à de nouvelles approches théoriques. Ils les inscrivent désormais dans de nouveaux contextes historiques et matériels. Autrefois jugés dérisoires ou considérés comme des substituts bon marché, ils sont devenus des éléments à part entière de l'histoire générale de l'art.

Ce nouvel intérêt ne va pas sans poser quelques difficultés. Nombre de collections de moulages remontent au XIX<sup>e</sup> siècle et ont été rassemblées pour des raisons qui n'existent sans doute plus aujourd'hui. Les moulages médicaux, par exemple, ne présentent guère d'intérêt pour la médecine moderne, et les cursus des académies artistiques, des écoles d'art et des départements universitaires d'archéologie ont délaissé le canon que leurs collections de moulages étaient chargées de diffuser. D'autres types de collections, telles que les collections ethnographiques du Musée royal de l'Afrique Centrale, à Tervuren (Belgique), ou du Musée d'archéologie et d'anthropologie de Cambridge, soulèvent

des questions éthiques. Ces questions sont abordées dans le débat qui suit par quatre éminents spécialistes des plâtres et des collections de moulages : Antoinette Le Normand-Romain, précédemment conservatrice, responsable des sculptures au musée Rodin et Malcolm Baker, ancien conservateur au Victoria and Albert Museum, ainsi que Veronika Tocha, de la Gipsformerei de Berlin (l'atelier de moulage des Musées nationaux), dont la collection est plutôt un dérivé des activités. La Gipsformerei produit des moulages à la demande depuis deux cents ans, et les pièces qu'elle abrite sont principalement des prototypes archivés sans intention de les exposer. On se souvient que, jusqu'à la fin de la Grande Guerre, Berlin était le siège d'une puissance impériale, et c'est cette collection, comprenant divers objets ethnographiques, qui est évoquée par Veronika Tocha. Michael Falser, quant à lui, a travaillé sur l'un des plus ambitieux projets de moulages de l'époque coloniale, celui du complexe du temple d'Angkor Vat, qu'il resitue dans le champ de l'histoire globale. Le débat évoque les difficultés que posent aujourd'hui les moulages et leur étude, en s'intéressant pour commencer à la perception commune du moulage en tant que substitut, un rôle qui lui est fréquemment attribué.

[Eckart Marchand]

– **Eckart Marchand.** Commençons par interroger l'indexicalité des moulages en plâtre. Fabriqués dans un matériau bon marché qui, brûlé et pulvérisé, a perdu toutes ses associations matérielles d'origine, et réalisés selon une technique apparemment dépourvue de toute dimension créative, les moulages ne cessent de détourner l'attention de ce qu'ils sont au profit de ce qu'ils représentent. Toutefois, même lorsque l'on échoue ainsi à les voir, ils possèdent une présence tangible et un aspect souvent frappant, et ils provoquent des sensations qui sont en grande partie fonction de leur matérialité. On tend aujourd'hui à considérer les moulages comme des objets spécifiques, et on s'intéresse donc aussi à leur patine, qu'elle soit un résultat intentionnel ou accidentel. Comment analyser cette tension entre statut de substitut et d'objet, et celle-ci comporte-t-elle une quelconque dimension épistémologique qui pourrait se rapporter à notre conception du rôle et de la réception des moulages, hier et aujourd'hui ?

– **Veronika Tocha.** Selon le sémiologue Charles S. Peirce, l'indexicalité d'un signe repose sur la relation physique qui existe entre le signe et l'objet qu'il désigne, pour les moulages en plâtre, sur le contact direct du plâtre ou du moule avec l'objet moulé. La nature de sa genèse fait que le moulage en plâtre est généralement considéré comme une représentation directe, c'est-à-dire immédiate, qui reproduit l'objet moulé de manière authentique et objective, autrement dit sans subjectivité ni donc intervention artistique. La qualité sémiotique des moulages (*aliquid stat pro aliquo*), leur caractère référentiel et relationnel, de substitut et la « transparence » de leur médium, qui font que le moulage nous détourne de lui-même pour renvoyer à autre chose, et que son existence semble entièrement consacrée à ce geste de désignation, constituent les qualités selon lesquelles les moulages sont traditionnellement appréciés.

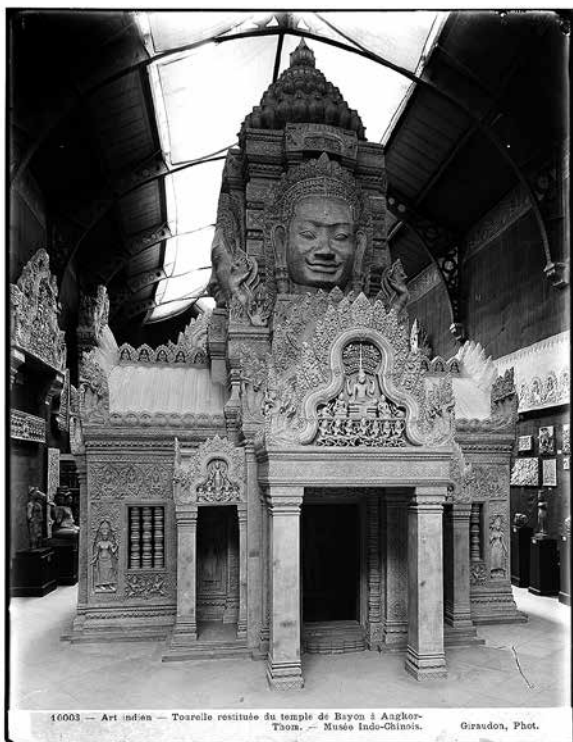
Mais le fait de se focaliser sur l'indexicalité des moulages résulte aussi d'un mode d'interprétation unidimensionnel et réducteur des moulages en plâtre tout au long de leur histoire. En effet, un moulage en plâtre est bien plus qu'une représentation, un document ou un moyen de reproduire fidèlement un état réel antérieur d'une œuvre. C'est aussi une œuvre de plein droit. Le moulage en plâtre ne constitue pas seulement un indice. Il est aussi une icône, si l'on s'en tient à la terminologie de Peirce. Si on le définit de manière unilatérale par

ce rapport d'indexicalité, il est possible d'établir des parallèles entre le moulage en plâtre et la photographie, laquelle a aussi longtemps été reçue de manière réductrice, comme le résultat d'un procédé purement technique et un simple moyen de reproduction, pour se voir finalement émancipée de ce type de lecture et être présentée comme une image, et même, plus tard, comme une réelle forme d'art. Ce processus de reconnaissance, dans le cas des moulages en plâtre, n'a toujours pas atteint son terme. La double vocation du moulage en plâtre – ses fonctions d'indice, d'une part, et d'icône, de l'autre – offre l'opportunité de saisir tout son potentiel. Avec l'iconicité, certains aspects de l'historicité, de la matérialité et de l'esthétique se déplacent au-delà de la *deixis* ; les parts créatives, inventives et interprétatives de la genèse du moulage passent au premier plan. Si l'on reconnaît ces aspects comme porteurs de sens, le moulage en plâtre se révèle être un objet éloquent et discursif. Il acquiert une valeur intrinsèque, un sens propre au-delà du sens qui lui est attribué par l'objet auquel il fait référence, l'« original ».

Je propose de concevoir le moulage en plâtre au sens figuré, à savoir en tant que figure ambiguë, à laquelle appliquer un mode de perception qui tienne compte de ses changements d'aspect et qui se focalise tour à tour soit sur l'indexicalité – à savoir sur le moulage en plâtre comme représentation –, soit sur l'iconicité – à savoir sur le moulage en plâtre comme œuvre de plein droit –, chacun de ses aspects restant toutefois conscient de l'autre. Seule une telle dualité complémentaire nous offre la possibilité d'appréhender le moulage en plâtre dans sa globalité<sup>1</sup>.

– **Michael Falser.** Empressons-nous tout d'abord de corriger un préjugé commun : les moulages en plâtre n'ont jamais été réalisés dans un matériau bon marché, ni dépourvus de toute dimension créative, bien au contraire. Permettez-moi de citer ici mes propres analyses, publiées tout récemment dans le volume intitulé *Angkor Wat – A Transcultural History of Heritage*<sup>2</sup>. Je m'intéresse tout particulièrement aux motivations politico-culturelles implicites (c'est-à-dire, en l'espèce, celles de la colonisation française), aux divers acteurs et aux régimes institutionnels impliqués, à la logistique de la mise en œuvre et aux modes d'exposition européens qui, à partir des années 1860 jusqu'aux années 1930, ont justifié l'appropriation matérielle et esthétique d'une grande partie du temple d'Angkor Vat (sans doute le plus grand monument religieux en pierre du monde), par le biais de copies réalisées grâce à des moulages en plâtre. Je mets en avant le coût que représentait le matériau brut utilisé, compte tenu du fait qu'il fallait l'expédier de France en Indochine afin de réaliser les moules et moulages d'éléments décoratifs et architecturaux qui étaient ensuite renvoyés en Europe. On peut percevoir également dans les quelques moulages qui subsistent de ces campagnes une très grande expertise et un haut niveau de connaissance, de créativité et d'individualité, autant de valeurs à la fois techniques et artistiques.

Mais la question comporte aussi une autre dimension. Afin de démontrer la grande valeur des moulages d'Angkor Vat, il faut rappeler ici le contexte historique en évoquant leur première présentation en Europe. Réalisés dans le cadre de la Mission d'exploration du Mékong de Phnom Penh à la Chine (1866-1868), ces moulages de plâtre furent expédiés en hâte afin de figurer à l'Exposition universelle de 1867 organisée à Paris<sup>3</sup>. Lors de l'événement, les monarques européens signèrent la « Convention internationale pour l'encouragement universel des reproductions d'œuvres d'art dans l'intérêt de tous les pays » (à l'initiative d'Henry Cole, alors directeur du South Kensington Museum de Londres), soulignant ainsi la valeur importante qui était attribuée à ces simples copies dans la mission d'éducation artistique du grand public. Le système de classification officiel de l'Exposition, qui comportait dix groupes et un total de 95 classes, excluait ces moulages de la catégorie des œuvres d'art, contrairement au choix arrêté, peu après, par le Musée indochinois<sup>4</sup> (**fig. 1**). Le système les plaçait dans



1. Collage hybride de plâtres à l'angkorienne, Musée indochinois de Paris, vers 1900 ; photographie sur négatif de verre, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Fonds Girardon.

la classe 8 qui regroupait les « applications du dessin et de la plastique dans les arts usuels<sup>5</sup> », où ils figuraient à côté des techniques les plus modernes de reproduction aux noms plutôt exotiques, telles que les « chromolithographies, photographies estampées en relief, gravures paniconographiques, photosculptures » et enfin les « galvanoplasties ». Ainsi, loin d'être considérés comme de simples copies d'œuvres d'art absentes, les moulages représentaient des prouesses techniques à part entière.

– **Antoinette Le Normand-Romain.** Pour aller dans le sens de Michael Falser, rappelons qu'avant d'être, au XX<sup>e</sup> siècle, travaillé directement, tout plâtre sort d'un moule pris sur un positif. Sa grande qualité est, certes, son faible coût, mais plus encore peut-être sa fidélité au modèle d'origine qui en fait un document inestimable. C'est le cas par exemple des moulages de la Colonne Trajane exécutés avant 1669, grâce auxquels il est encore possible d'étudier les reliefs si érodés aujourd'hui<sup>6</sup>. Dans ce cas précis, les documents d'archives nous renseignent sur la date de la prise d'empreinte et donc des tirages, toujours conservés à l'Académie de France à Rome. Mais il n'en est pas toujours ainsi et, pour dater une épreuve, on n'a parfois comme seule ressource que l'examen du matériau et des techniques de moulage d'une part, de la surface

de l'autre, notamment des réseaux de couture dont le profil, la localisation et le nombre peuvent permettre de repérer la filiation entre différentes pièces : c'est ainsi que l'on sait aujourd'hui que l'*Hercule Commode* conservé à la villa Médicis est issu d'un estampage pris sur le marbre antique (musée du Vatican) dont il est le premier tirage, antérieur à celui du musée du Louvre, et qu'il a servi de modèle à Nicolas Coustou chargé d'en exécuter une copie pour Versailles (1683-1686)<sup>7</sup>. Élisabeth Le Breton, conservatrice responsable de la gypsothèque du musée du Louvre, la restauratrice Pascale Roumégoux et quelques autres se sont attachés à l'étude de ces précieux éléments d'information sur les pièces de deux importantes collections : celle de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, aujourd'hui conservée à Versailles, et celle de l'Académie de France à Rome.

Si l'on considère maintenant les sculpteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, le plâtre est, pour tous, sauf ceux qui ont pratiqué la taille directe au sens strict, l'intermédiaire nécessaire entre la terre et le matériau définitif, marbre ou bronze. La terre se conservant difficilement, il est également presque toujours le premier état de l'œuvre à être conservé. À une époque où les progrès techniques eurent pour conséquences la montée en puissance des fondeurs-éditeurs et la production de multiples en grand nombre, le modèle original en plâtre est précieux aux yeux de l'historien de la sculpture car il est le plus proche de la main de l'artiste et conserve souvent les signes du travail de celui-ci comme ceux de la vie de l'atelier, les accidents et les reprises, les coutures en creux et en relief, les points et les croix de basement pour la traduction

en marbre ou encore l'agent de démoulage pour la fonte, les lignes parallèles laissées par la machine à réduire... Grâce à la donation que le sculpteur a faite de toute son œuvre à l'État français en 1916, les réserves du musée Rodin offrent un matériel d'étude exceptionnel, les centaines de plâtres qui y sont conservés permettant de suivre le fil de sa démarche de créateur : il fait ainsi mouler chaque jour le portrait de *Clemenceau* (1911-1913) auquel il travaille, de façon à conserver le souvenir d'une étape de sa recherche alors qu'il s'apprête à aller plus loin. Et non seulement il moule, mais parfois il retravaille le plâtre et, surtout, il date, élément qui en réalité ne fait que confirmer ce que l'examen technique nous avait appris sur l'ordre de succession de ces plâtres<sup>8</sup>. Il en va de même avec *Balzac* (1891-1898) : lors de l'exposition organisée en 1998 par le musée Rodin, il avait été possible d'établir un véritable arbre généalogique de la version finale intégrant la centaine d'études conservées, des épreuves uniques pour une bonne part<sup>9</sup>.

– **Malcolm Baker.** Pendant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, les moulages en plâtre ont été considérés comme des « copies » qui, à ce titre, ne méritaient pas qu'on s'y intéresse sérieusement. Je songe ici au sort réservé à tant de collections de moulages au Royaume-Uni et aux États-Unis : les moulages qui remplissaient autrefois le hall principal de (l'ancien) Royal Scottish Museum, à Édimbourg (et qui sont « retournés à la poussière dont ils venaient », selon la formule utilisée par un directeur dans les années 1950), ou à ceux de certaines collections américaines, dont la destruction a été si bien racontée par Allan Wallach dans un essai révélateur du destin des plâtres des musées américains<sup>10</sup>. C'est au début des années 1980 que les attitudes ont changé, lorsque l'on a entrepris de restaurer les Cast Courts (salles des moulages) du Victoria and Albert Museum, qui avaient failli disparaître au début du XX<sup>e</sup> siècle, et qui ont bénéficié récemment d'une nouvelle rénovation (**fig. 2**).

On note que ce regain d'intérêt manifeste, dans les années 1980, a coïncidé avec la parution de l'ouvrage de Francis Haskell et de Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, qui a incité les historiens de l'art à porter un regard renouvelé sur les copies de sculptures de l'Antiquité<sup>11</sup>. Au cours du projet qui me concerne, mené en collaboration avec Anthony Radcliffe et Paul Williamson, j'ai découvert, à mon grand étonnement, que personne ne s'était intéressé jusque-là à l'histoire des collections de moulages, une lacune que je me suis efforcé de combler dans un opuscule de six pages qui, jusqu'à une date récente, a fait référence<sup>12</sup>. On est aujourd'hui beaucoup plus sensible à l'intérêt que présentent les moulages, ainsi qu'à leur ambiguïté, comme en témoignent les Cast Courts récemment rénovés, où l'on peut voir des installations pédagogiques sur les copies et les techniques de reproduction. Cet intérêt s'accompagne d'une prise en compte de la complexité du lien entre moulage et original, c'est-à-dire des limites de l'indexicalité du moulage en quelque sorte. Si le moulage semble exclure toute dimension créative, le traitement de sa surface joue un rôle capital dans la perception qu'on en a.

2. Cast Courts, salle 46b, Londres, Victoria and Albert Museum, The Weston Cast Court, 2014.



Si l'on compare un moulage sans aucune patine – les surfaces blanches du moulage d'un relief du retable de Bordesholm par Hans Brüggemann<sup>13</sup> exposé (dans une vitrine) au Victoria and Albert Museum – à un autre dont la surface imite celle de l'original – le moulage du *Monument au prince-évêque Rudolf von Scherenberg*<sup>14</sup>, réalisé en marbre de couleur, par exemple – la différence de travail est immédiatement évidente. Ces facteurs semblent limiter l'efficacité des moulages en tant qu'objets remplaçant les originaux, mais certains moulages, tels que ceux des reliefs de l'église Santa Maria dei Miracoli de Venise, par exemple, effectués avant restauration, sont bien davantage que des substituts inférieurs. La prise en compte de l'ambiguïté des moulages permettrait aussi d'envisager différemment la juxtaposition des moulages et des originaux. On pourrait citer ici les moulages du Pórtico de la Gloria de Saint-Jacques de Compostelle<sup>15</sup>, installés à une extrémité des Casts Courts, face à l'original du jubé de la cathédrale de Bois-le-Duc placé à l'autre extrémité, selon une disposition devenue incongrue au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui ne semblait poser aucune difficulté dans les années 1870.

– **Eckart Marchand.** Nos collections rassemblent une grande diversité de moulages, tout aussi divers que ceux qui sont cités dans les sources historiques. Il existe des moulages d'œuvres d'art, des modèles d'artistes, mais aussi des moulages médicaux, phrénologiques, et même judiciaires (tels ceux de criminels exécutés par pendaison à la prison de Newgate, à Londres). Les liens entre les moulages en plâtre et les objets reproduits, entre copies et originaux, varient également. Nombre de conservateurs de musée soulignent la différence entre le modèle d'artiste (le « plâtre original ») et le moulage réalisé d'après une œuvre existante. Toutefois, du point de vue de la technique et du matériau, il existe un lien étroit entre tous ces moulages et, dans le passé, ces distinctions étaient souvent fluctuantes, brouillées ou négligées. Faut-il distinguer ces divers objets pour s'en faire une représentation plus claire, ou au contraire problématiser ces distinctions dans l'analyse et/ou dans la manière de les exposer dans les musées ?

– **Michael Falser.** Concernant mon domaine de recherche, je voudrais souligner, à propos des moulages qui ont été conservés, la différence importante qui existe entre les *deux principes de la provenance et de la pertinence*. Le premier principe correspond au système de classement des archives – sans doute le plus logique en l'espèce – qui suit précisément l'histoire de l'exécution des moulages dans le cadre des différentes missions (on regroupe donc ici les moulages afin de préserver l'intégrité des différentes histoires). Selon le second principe (la pertinence), en revanche, on mélange des pièces diverses pour constituer de nouvelles entités en fonction des recoupements entre dénominations territoriales. Mais ces regroupements effacent définitivement le contexte historique d'origine de ces moulages. Pour en revenir à mon terrain de recherche, les moulages de plâtre d'Angkor Vat n'ont pas tous été réalisés dans le cadre de la mission coloniale française en Indochine. Vers 1900, lorsque le site d'Angkor se trouvait encore au Siam (la Thaïlande actuelle), d'autres pays ont voulu réaliser des moulages destinés à leurs collections nationales. C'est notamment le cas du Musée ethnographique de Berlin, dirigé par le célèbre Adolf Bastian, éminent indianiste qui, peu après Henri Mouhot, s'est rendu en 1863 à Angkor. Avec Albert Grünwedel, à la tête de la section indienne du musée, ils ont commandé des moulages des grands temples cambodgiens, moulages réalisés à Angkor en 1898 par un aventurier un peu louche du nom de Harry Thomann (alias Gillis) et achetés en 1903 par le musée, qui les exposa en 1904. Le musée fut détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale (**fig. 3**), et les moulages, que l'on croyait perdus depuis, ont été récemment retrouvés et restaurés. On envisage aujourd'hui de les exposer dans le très controversé Humboldt Forum de Berlin<sup>16</sup>. Certains historiens de l'art et directeurs de collections proposent de les exposer en tant qu'exemples du grand art khmer, en les disposant

sur des piédestaux éclairés par des spots dans un parcours d'œuvres exceptionnelles et auratiques. Pour ma part, j'opterais plutôt pour une approche transculturelle<sup>17</sup> consistant à les montrer au public dans leur contexte, à savoir celui de copies réalisées au XIX<sup>e</sup> siècle, et à mettre en évidence leur statut ambigu, puisqu'ils sont à *la fois* une source secondaire pour les œuvres originales, et une source primaire concernant l'histoire des collections aux alentours de 1900, à l'époque des grandes rivalités en matière d'impérialisme culturel. On pourrait ainsi explorer une troisième voie du « complexe d'exposition », pour reprendre la formule de Tony Bennett<sup>18</sup>, entre les deux types d'ordonnement correspondant aux principes de la provenance et de la pertinence, au nom d'une histoire globale de l'art à l'ère de l'hyper-mondialisation.

– **Malcolm Baker.** La grande diversité des moulages en plâtres et de leurs usages a sans doute joué en faveur de leur marginalisation. Cependant, la prise en compte de leur ambiguïté et de leur variété permettrait sans doute d'enrichir et de nuancer nos conceptions de la production sculpturale, et de mieux évaluer les recoupements entre les rôles changeants attribués à la sculpture dans différentes cultures. Ce qui revient à reconnaître implicitement les difficultés que présente la notion d'original. Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on prêtait une attention accrue aux qualités des dessins et des terres cuites, signe de la créativité de l'artiste – ce qu'Ange Laurent de Lalive de Jully appelait « le feu & et le véritable talent de l'artiste<sup>19</sup> ». Mais la manière dont on exposait les sculptures laisse penser qu'on se désintéressait le plus souvent des différences entre les matériaux, dont le plâtre. Lorsque Lady Luxborough évoque l'acquisition d'un « buste de Pope réalisé de sorte à imiter le marbre », ajoutant : « Rackstrow en fabrique quatre de cette manière pour mon frère<sup>20</sup> », elle juge inutile de préciser qu'ils sont réalisés en plâtre. Il en va de même, semble-t-il, des sculpteurs eux-mêmes. Roubiliac a ainsi proposé à la vente des bustes de grands hommes tels que Pope ou Newton, disponibles soit en terre cuite, soit en plâtre. Il a même informé James Harris, qui avait acquis un buste de Haendel : « Au besoin, je pourrai le colorer ou le laisser en blanc. » La fabrication de terres cuites et de plâtres pouvait requérir des techniques de moulage similaires<sup>21</sup>. Cela ne signifie pas pour autant que l'on ignorait la différence entre un marbre de Roubiliac et ses réductions en plâtre réalisées par les fabricants de répliques tels que John Cheere. Mais il est clair que les plâtres n'étaient pas considérés comme des objets négligeables ou des copies inférieures. Ce qui importait, c'était la qualité de l'œuvre produite, la finesse du détail. C'est bien ainsi qu'un sculpteur tel que Houdon voyait les choses, puisqu'il prit soin de garantir la qualité de ses plâtres en y apposant son cachet de cire.

Si l'on considère que les plâtres sont de simples copies, on a une vision déformée de leurs multiples rôles, et de leur rôle en tant que multiples. Ces rôles ont pu varier selon le contexte où de telles pièces ont été placées ultérieurement. Prenons par exemple le plâtre



3. Installation des moulages en plâtre des bas-reliefs d'Angkor Vat au Völkerkundemuseum de Berlin-Stresemannstraße, vers 1926, Berlin, Ethnologisches Museum.



de l'archevêque Tillotson réalisé par Wilton, qui se trouve aujourd'hui à la Huntington Art Gallery. Il s'agit d'un modèle demi-grandeur de la figure de marbre du monument installé dans l'église de Sowerby (Yorkshire). Il s'inscrit donc dans la chaîne de la production de la sculpture, mais il pourrait aussi avoir servi de modèle de présentation soumis à l'approbation de la famille qui avait commandé l'œuvre, ou encore avoir été exposé à la Royal Academy, par exemple. Lorsque le monument a été achevé, on lui a attribué un nouveau rôle en l'insérant dans une réplique simplifiée, une version familiale du monument, installée dans la résidence des commanditaires. Le monument à Haendel érigé dans l'abbaye de Westminster offre un cas similaire. Un modèle de l'œuvre (apparemment en plâtre) fut installé dans un pavillon de jardin, et un autre (réalisé en plâtre ou en terre cuite) servit de sujet de dessin lors d'un concours organisé par la Society of Arts vers 1766<sup>22</sup>. Dans d'autres cas, les plâtres, rassemblés pour honorer la mémoire d'un célèbre sculpteur, ont connu une postérité plus prestigieuse et plus durable. La Gipsoteca de Possagno propose ainsi une impressionnante collection des modèles des œuvres de Canova, avec laquelle aucune exposition des marbres de l'artiste, aussi ambitieuse soit-elle, ne pourrait rivaliser. L'ensemble des plâtres conservés au Thorvaldsen Museum constitue pareillement une sorte de monument en hommage au plus célèbre artiste du Danemark. En revanche, les modèles en plâtre de Sir Francis Chantrey, légués à l'Ashmolean Museum par sa veuve, ont connu un autre sort ; ils ont été délibérément tronqués pour n'en conserver que les têtes, triste rappel de la façon dont ces pièces étaient autrefois traitées<sup>23</sup>.

– **Antoinette Le Normand-Romain.** La langue française permet de distinguer « épreuve », qui correspond à tout type de plâtre, et « modèle original », première épreuve tirée à partir d'un modelage de l'artiste. La différence n'est pas seulement dans la nature du positif de départ mais elle est également technique, les épreuves étant produites dans des *moules à pièces* (fait de plusieurs « pièces », le moule se démonte et peut servir plusieurs fois) tandis que les modèles originaux sont issus de moules dits à *creux perdu* (desquels on ne conserve qu'un seul tirage car il faut casser le moule pour sortir ce dernier). En principe la première prise d'empreinte sur la terre se fait à creux perdu et c'est dans un deuxième temps, pour permettre de multiplier les épreuves, que l'on réalise un moule à pièces. Mais l'étude d'un fonds d'atelier comme celui de Rodin montre que cette distinction n'a pas toujours lieu d'être : c'est plutôt la qualité de l'épreuve que l'on devrait prendre en compte dans le cas de cet artiste, Rodin aimant avoir à sa disposition plusieurs tirages de ses petites figures (issues de moules à pièces) afin de pouvoir les agencer librement et rapidement pour les assemblages qui, dès le début des années 1880, font partie chez lui du mécanisme de la création :

Souvent, une figure unique prend forme entre ses mains, et il ne comprend pas ce qu'elle signifie ; ses lignes semblent animées d'une volonté propre, demandant qu'on achève ce qu'elles visent. Il la laisse de côté puis, un jour, il l'aperçoit parmi d'autres suggestions informes de formes, et elle s'associe à un autre fragment, lui-même inexpliqué jusque-là ; soudain, la composition est là, l'idée a imprégné l'argile, la vie a donné naissance à l'âme<sup>24</sup>.

Cela veut dire aussi qu'il n'hésite pas à les modifier ou à les compléter avec des éléments inattendus, telles que des branches sèches (comme dans *l'Assemblage : deux Ève et la Femme accroupie*), des briques ou des pavés qui servent de base, des vases de sa collection ou des moulages de petits objets : l'une des plus belles séries est celle des *Nus féminins dans des vases*, vases antiques ou moulages de ces mêmes vases... présentés pour la première fois en 1990 lors de l'exposition *Le corps en morceaux*, au musée d'Orsay (fig. 4)<sup>25</sup>.

Même si le mépris dans lequel a été tenue la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier les plâtres, considérés comme de viles reproductions, a souvent été très néfaste à ces derniers – le



musée des Beaux-Arts de Reims n'a ainsi gardé que les têtes des figures du *Monument à l'Union postale universelle* (Berne, 1909), dont Mme de Saint-Marceaux lui avait fait don après la mort de son mari –, l'ouverture du musée d'Orsay (1986) et le travail accompli alors sur la sculpture ont rendu aux plâtres originaux leur importance et leur ont permis de retrouver un statut d'œuvre à part entière. Tandis que les grands modèles de Jean-Baptiste Carpeaux, ou encore de Jules Coutan et de Louis-Ernest Barrias pour la Galerie d'anatomie comparée de Paléontologie et d'Anthropologie, au Museum d'histoire naturelle, se voyaient attribuer une place d'honneur à Orsay, les musées d'Angers, de Lyon, de Lille, de Douai, de Valenciennes, etc. remettaient à l'honneur leurs collections de sculpture dans lesquelles les plâtres occupent une large place, surtout quand ces musées, comme ceux d'Angers ou de Valenciennes, ont bénéficié du don d'un fonds d'atelier. Le dernier musée en date est La Piscine de Roubaix qui a inauguré le 20 octobre 2018 une nouvelle aile au rez-de-chaussée abritant une reconstitution de l'atelier du sculpteur Henri Bouchard (1875-1960) : le matériel de l'atelier, les sellettes, la planche à clous, les armatures, le bac à glaise, etc. voisinent avec les plâtres-modèles de l'artiste.

4. Auguste Rodin, *Nus féminins sortant de pots*, plâtre (figures) ; terre cuite (vases), Paris, musée Rodin, inv. s.3711 et s.3715.

– **Veronika Tocha.** J'aimerais répondre à cette question à partir de trois exemples d'objets issus de mon propre environnement professionnel : la collection de la Gipsformerei, qui réunit les moules et les modèles fabriqués depuis 1819, et qui ne constitue donc pas une collection de plâtres au sens habituel mais, à vrai dire, une collection d'outils avant tout. À première vue, ces trois objets semblent comparables : tous les trois sont des empreintes de visages, qui appartiennent au « long XIX<sup>e</sup> siècle », le siècle des plâtres : le modèle d'un masque mortuaire, le modèle d'un masque pris sur le vif, destiné à former des artistes, et le moule d'un masque anthropologique de l'époque coloniale moulé sur le vif.



**5a.** *Masque mortuaire de Frédéric II de Prusse (1712-1786), maître modèle, 1935, plâtre et gomme-laque, 16,5 × 23,5 × 33,5 cm (original exécuté par Johannes Eckstein, 1786), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, inv. 3135.*

**5b.** *Tête de femme, modèle, 1894, plâtre et gomme-laque, 50 × 53 × 20 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, inv. 6674.*

Les masques mortuaires ont été réalisés comme des objets mémoriels autonomes à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils permettaient d'entretenir le culte de la personnalité représentée, et c'est également le cas pour Frédéric II, roi de Prusse, dont le masque mortuaire a été réalisé en 1786 par le sculpteur Johannes Eckstein : Eckstein procéda au moulage en plâtre du visage de la dépouille puis coula deux masques en cire à partir de ce négatif, et acheva l'un des deux positifs obtenus en ronde-bosse. On considère aujourd'hui que cette tête en cire a été détruite ; toutefois la Alte Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin en possède un moulage en plâtre. C'est ce moulage qui a servi de base au modèle du masque mortuaire de Frédéric II conservé dans la collection de la Gipsformerei, datant probablement des années 1930 (**fig. 5a**). Il s'agit donc d'un moulage du moulage du moulage du visage de Frédéric II, et l'on peut trouver des reproductions de ce moulage dans le monde entier, cette pièce ayant fait partie des meilleures ventes de l'institution au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le deuxième objet que j'ai choisi est l'empreinte du visage d'une femme inconnue, datant de 1894 (**fig. 5b**). Ce modèle est une première épreuve, ou un modèle original, réalisée directement à partir du moulage du visage humain, comme le moulage en cire dans le cas du masque mortuaire de Frédéric II. On considère traditionnellement que les modèles originaux sont ceux qui reproduisent le plus fidèlement la réalité et qu'ils sont particulièrement précieux et authentiques. À la différence du masque mortuaire précédent, qui a été

utilisé pour nombreuses reproductions et a donc perdu sa netteté et sa finesse, ici le visage de la femme a été fixé dans le moindre détail dans le plâtre, jusqu'aux pores de sa peau. Cet objet a fait partie des moulages anatomiques utilisés par les jeunes artistes en formation à l'Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, l'institut d'enseignement du musée des Arts décoratifs Berlin ; il a été intégré à la collection de la Gipsformerei vers 1900, qui rassemble aujourd'hui une centaine de moulages de parties de corps et de visages, créées à partir de la fin des années 1860. Ils servaient d'objets d'étude pendant les cours de dessin de l'Unterrichtsanstalt. Mais ils étaient aussi vendus à d'autres écoles supérieures d'art. Le moulage humain remplaçait ici le modèle vivant. Il permettait en quelque sorte une étude d'après nature dans des conditions artificielles.

Le troisième exemple correspond à l'empreinte du visage d'un homme originaire de l'île de Sumatra, nommé Bakálang (**fig. 5c**). Le moule présenté ici fait partie d'un ensemble d'environ cent soixante masques faciaux que l'anthropologue Otto Finsch (1839-1917) a moulés



674



5c. Empreinte faciale d'un homme nommé Bakálang, réalisée par Otto Finsch, remoulé par Louis et Gustave Castan, vers 1883, moule à pièces en plâtre et gomme-laque, environ 19 × 46 × 30 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, inv. 5371.

sur nature de 1879 à 1882 lors de son voyage dans les mers du Sud. C'est le Berlinoise Louis Castan, sculpteur et propriétaire du Castan's Panoptikum, un musée de cire et cabinet de curiosités, qui se chargea de transformer les masques en moules à pièces en plâtre après le retour de Finsch. Des exemplaires colorés des moulages étaient exposés, reproduits et vendus

dans les murs du Panoptikum, avant que les moulages ne soient donnés à la Gipsformerei en 1900, d'où ils furent vendus à des musées et à des collections du monde entier. À l'époque coloniale, on réalisa un grand nombre de moulages sur des modèles vivants en Afrique, en Asie, en Australie et en Océanie. Ceux-ci ne servaient pas seulement à présenter des vêtements et des bijoux dans les musées ethnologiques mais constituaient aussi l'une des méthodes de mesure prônée par l'anthropologie physique, qui essayait alors de démontrer l'existence de différences biologiques entre les êtres humains, d'échafauder des typologies humaines et de « conserver » des races qui se trouvaient prétendument en danger « d'extinction ». La réalisation de tels moulages humains se produisait sous la contrainte et non sans violence, leur utilisation et leur reproduction, répondant à des modèles idéologiques racistes, sont donc très problématiques.

Ces trois objets montrent clairement que les moulages présentent des invariants technologiques qui ont peu changé pour l'essentiel : chaque moulage est réalisé plus ou moins de la même manière. Cependant ils démontrent aussi que les contextes de création et d'utilisation des moulages en plâtre peuvent être extrêmement différents. Il est très intéressant de mettre en parallèle différentes catégories de moulages dans un projet de recherche académique, comme dans le contexte d'une exposition. Les spécificités des objets ne sont mises au jour, dans de nombreux cas, que s'ils sont considérés ensemble, sous la forme de comparaisons ou de constellations. Ainsi le « same same but different » des moulages en plâtre peut-il se révéler fécond.

– **Eckart Marchand.** Les moulages en plâtre existaient déjà avant l'Antiquité, mais c'est sans aucun doute pendant le « long XIX<sup>e</sup> siècle » qu'il faut situer leur apogée. Cela s'explique, entre autres, par l'évolution des pratiques sculpturales, l'amélioration des réseaux de transport international, l'industrialisation des nations européennes, l'expansion impériale et les immenses richesses accumulées par certaines puissances coloniales. Aujourd'hui, les plâtres et les collections de moulages, s'ils ont survécu, constituent de puissantes reliques de cette époque. Si l'on conserve ces objets et ces collections en les rendant « à leur ancienne splendeur », court-on le risque de perpétuer la rhétorique et l'éthique de la période dont elles sont issues ?

– **Malcolm Baker.** Les moulages en plâtre qu'abritait autrefois le Crystal Palace, ou ceux que l'on peut encore voir aujourd'hui à la Cité de l'architecture et du patrimoine (l'ancien Musée national des monuments français) au Trocadéro sont des ensembles isolés ; mais, dans de nombreux cas, les grandes collections de plâtres (celles du Victoria and Albert Museum ou du Carnegie Institute de Pittsburgh, par exemple) se rattachent à des collections muséales bien plus vastes<sup>26</sup>. Préserver ces plâtres et reconnaître leur valeur ne revient pas pour autant à porter un regard nostalgique sur les prouesses d'un passé colonial ou impérialiste ; inscrits dans un cadre approprié, ils offrent au contraire l'occasion de comprendre comment ces collections apparemment exhaustives ont été constituées, et de soulever certaines interrogations concernant l'objectif même des grands musées d'art à vocation encyclopédique. Au lieu de considérer les moulages en plâtre comme une catégorie distincte, on pourrait peut-être les envisager comme un élément dans une vaste gamme de reproductions. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le musée accordait une place importante à ce que j'ai appelé le « continuum reproductif », et la prise en compte de ce phénomène permet de distinguer plus clairement le souci d'exhaustivité qui a dicté la constitution des grandes collections de musées<sup>27</sup>. Tout comme les collections privées, au XVIII<sup>e</sup> siècle, incluaient parfois des médailles et des estampes, les considérant comme des systèmes complémentaires, dans les années 1870, un musée pouvait pareillement montrer divers types de reproduction au côté d'œuvres « originales ». À South Kensington, le moulage du Pórtico de la Gloria et ceux des reliefs de Santa Maria dei Miracoli étaient exposés à côté de photographies qui leur fournissaient un élément de contextualisation. Mais à ces deux modes de reproduction s'ajoutaient d'autres types de copies, telles que des aquarelles de vitraux, ou encore des reproductions de mosaïques sur papier. Le rôle des diverses sortes de copies pourrait être davantage explicité dans les musées exposant des moulages, afin de bien montrer que le musée en tant qu'institution possède sa propre histoire. Il faut bien entendu mettre ici en évidence le rôle joué par le musée dans la formation des canons esthétiques, et se demander dans quelle mesure ceux-ci étaient nationaux, ou de dimension explicitement internationale. Signaler au public les juxtapositions inattendues – le moulage du cloître de Tolède placé à côté du Pilier de l'apprenti de la chapelle écossaise de Rosslyn au Victoria and Albert Museum, par exemple<sup>28</sup> – permettrait de souligner la différence entre moulage et original, sans pour autant escamoter l'attrait, voire la puissance de la reproduction. Ici un substitut est davantage qu'un substitut, puisque la copie inscrit l'original dans un nouveau contexte.

Mais il faut aussi garder à l'esprit que, si les collections de plâtres des musées fournissent un témoignage particulièrement révélateur de l'importance de la reproduction au XIX<sup>e</sup> siècle, on ne trouve pas des moulages uniquement dans ces institutions. On peut citer notamment ceux qui étaient utilisés à des fins didactiques dans les écoles d'art. Suivant une longue tradition, les élèves des académies apprenaient à dessiner à partir de moulages, et la pratique est restée une composante importante de la formation artistique jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, où elle a été remise en question, notamment vers 1968, date de la révolte étudiante, et moment où le dessin d'après moulage a perdu de son importance dans le cursus<sup>29</sup>. Mais les moulages et les autres types de copie occupaient une place de choix dans ce contexte, comme en



6. Reproductions de moulages « d'après nature », planche issue de Anton Seder, *Die Kunstgewerbeschule Strassburg i. Elsass und ihre Entwicklung: Vorlagen für das Kunstgewerbe*, Strasbourg, Beust, [v. 1890], pl. 80.

témoignent encore leurs reproductions dans les ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle. L'un d'entre eux, *Die Kunstgewerbeschule Strassburg...*, d'Anton Seder, comporte près de cent planches reproduisant les modèles réalisés dans divers médiums et utilisés par l'auteur dans les cours qu'il donnait à Strasbourg (**fig. 6**). L'une d'elles montre un *tondo* florentin, un relief de Tilman Riemenschneider, un *putto* de François Duquesnoy, et plusieurs têtes romaines de l'époque républicaine de style vériste<sup>30</sup>. Mais les moulages illustrés dans ce livre n'ont pas seulement une dimension esthétique ; d'autres planches montrent en effet des motifs décoratifs imités de plantes « d'après nature » (*nach Natur*). On a affaire ici à un autre continuum, celui qui relie l'institutionnel (le musée et l'école d'art) au commercial, qui nous ramène une nouvelle fois aux origines complexes et parfois contradictoires des institutions qui nous sont maintenant si familières. En prenant en compte le rôle joué par les plâtres et par d'autres types de reproduction on pourrait peut-être trouver une voie pour défamiliariser les musées d'art, en écho, pourrait-on dire, aux critiques visant l'institution, émises par certains artistes, notamment Hans Haacke. Ce serait également l'occasion pour les musées de réfléchir à leurs propres modalités d'exposition.

– **Veronika Tocha.** De nos jours, les collections de moulages paraissent parfois anachroniques et hors du temps (**fig. 7**). Mais les plâtres continuent de remplir certaines des fonctions qui leur étaient dévolues dans le passé : les ateliers de moulage reçoivent toujours



des commandes de moulages en plâtre destinés à remplacer les originaux non disponibles dans les musées et les expositions. Des artistes continuent de s'exercer au dessin de la figure humaine et de s'acheminer vers la forme idéale par l'étude des moulages. Dans certaines grandes écoles d'art et universités, on initie toujours les étudiants à l'Antiquité au moyen de moulages antiques de sculptures grecques et romaines. En témoigne la plus récente commande importante obtenue par la Gipsformerei, pour laquelle pendant deux ans, quarante mètres de la grande frise du Grand Autel de Pergame ont été coulés, à partir de moules en plâtre datant de 1882, pour la plus grande académie artistique chinoise, la China Academy of Art de Hangzhou. En même temps, les moulages en plâtre remplissent de nos jours des rôles qui ne leur étaient pas ou peu dévolus par le passé – opportunités et potentiels nouveaux qui contribuent à renforcer ce genre d'objet : les moulages peuvent ainsi aider à reconstituer ou à restaurer de manière fidèle des biens artistiques et culturels, lorsque l'état de conservation des originaux a été endommagé par les intempéries et les conditions climatiques, des situations de guerre ou des actes terroristes. Des originaux disparus ou totalement détruits peuvent alors être retrouvés, à travers leur copie, dans les collections et les ateliers de moulages. Les moulages offrent ainsi une forme de protection contre l'éventualité d'une perte totale et permettent de compléter les collections historiques. C'est ce que montre l'exemple du buste en marbre d'une princesse napolitaine de Francesco Laurana, datant du XVI<sup>e</sup> siècle, conservé dans la collection des sculptures des Staatliche Museen zu Berlin, qui avait été endommagé pendant la Seconde Guerre mondiale, et dont

7. Vue de la salle des modèles, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei.



le fragment d'épaule se trouve aujourd'hui au musée Pouchkine à Moscou, tandis que la tête est toujours à Berlin. C'est son moule historique qui a permis de reconstruire la position de la tête et de reconstituer, en plâtre, la partie manquante pour les musées berlinois<sup>31</sup>. Mais les moulages peuvent aussi être utilisés lorsqu'une restitution est exigée et permettre de promouvoir l'idée d'un « patrimoine partagé » (*Shared Heritage*) – c'est la démarche que promeut l'initiative « ReACH » (Reproduction of Art and Cultural Heritage), lancée en 2017 par le Victoria and Albert Museum de Londres.

De nos jours, les moulages et les collections de moulages constituent un moyen de préserver l'histoire culturelle et scientifique des sociétés, car ils condensent divers points de vue historiques sur la formation du goût, la compréhension de l'art et de la science, ou encore l'histoire des collections et les relations institutionnelles et politiques d'époques passées. Si la nécessité de la conservation et de la présentation des moulages et des collections de moulages ne fait aucun doute pour moi, une chose doit cependant être clairement établie : les collections et la provenance des objets doivent être analysées selon une démarche historique critique. Ainsi la collection de la Gipsformerei doit-elle par exemple être recontextualisée et mise en corrélation avec son projet fondateur.

Les domaines de la collection qui posent problème sur un plan historique, tels que les moulages anthropologiques d'êtres vivants ainsi que leurs équivalents dans les musées ethnologiques, requièrent une approche particulièrement prudente<sup>32</sup>. Deux raisons expliquent que les collections de ce type ne doivent pas être reconstituées et exposées sans médiation, ou comme le seraient d'autres catégories de moulages : premièrement, elles constituent une menace de voir se reproduire des points de vue racistes et néocolonialistes, de les faire revivre et de les perpétuer. Deuxièmement, elles véhiculent l'apparence extérieure d'êtres

humains et entretiennent donc un rapport avec les restes humains. Certes les moulages réalisés à partir de modèles vivants ne sont pas à proprement parler, du point de vue de la matière qui les constitue, des restes humains. Mais compte tenu de la signification culturelle qu'ils acquièrent dans certaines sociétés d'origine, ils peuvent parfois tout à fait être classés comme tels. En effet d'un point de vue métaphysique,

**8.** Disposition des artefacts originaux provenant d'Angkor et moulages en plâtre restaurés autrefois conservés au musée Indochinois pendant l'exposition *Angkor – Naissance d'un mythe* : Louis Delaporte et le Cambodge, organisée au musée Guimet, Paris, 2013.



les masques humains ou les empreintes de corps humains peuvent être appréhendés comme des parties de la personne dont on a exécuté un moulage. Il convient de trouver la manière adéquate de traiter ces objets, une manière susceptible de déboucher tant sur des conditions de stockage responsables que sur une restitution éventuelle, en prenant une décision adaptée à chaque cas particulier, et qui tienne compte de la société d'origine.

– **Michael Falser.** En tant que puissantes reliques de l'expansion impériale (en Indochine française, pour ce qui me concerne), on redécouvre ces moulages, qui sont désormais correctement conservés. Mais je crois que c'est plutôt leur qualité d'objets fragiles, souvent partiellement détruits et fragmentaires qui devrait être préservée, à l'opposé de cette « ancienne splendeur » que l'on voudrait leur rendre à tout prix. Ces moulages ont également une autre dimension historique importante : certains d'entre eux montrent des détails décoratifs qui ont disparu des « originaux » situés sur le site où ils ont été exécutés. Aujourd'hui, s'agissant de moulages anciens (comme par exemple ceux d'Angkor Vat conservés au musée des Arts asiatiques – Guimet, et qui ont fait l'objet d'une exposition en 2013<sup>33</sup>, **fig. 8**), les conservateurs sont confrontés à des difficultés remarquablement similaires à celles posées par la conservation du matériau sur le site du temple lui-même. C'est seulement à une date récente que les spécialistes des deux bords se sont rencontrés afin d'examiner ensemble l'écheveau de difficultés que présentent la conservation, la restauration et la présentation de ces objets.

– **Antoinette Le Normand-Romain.** Outre le simple principe de bonne conservation qui a guidé aussi bien l'installation des plâtres de David d'Angers dans la chapelle Toussaint à Angers que le transfert des modèles conservés par la Ville de Paris des réserves d'Auteuil à celles d'Ivry-sur-Seine, ou encore un effort de remise en valeur de grandes collections d'étude (musée des Monuments français à Paris, musée des moulages de Lyon, de Montpellier, ou bien de Strasbourg), la restauration et l'entretien des collections de plâtres obéissent aujourd'hui à plusieurs impératifs : tout d'abord une connaissance plus fine des originaux, qu'ils soient antiques ou modernes car, même s'ils ont souffert, les plâtres sont souvent moins dégradés que les marbres surtout quand ceux-ci ont été exposés en extérieur. Lorsqu'il est possible de dater les prises d'empreinte, ces moulages sont de précieux témoins de l'évolution de l'état des originaux dans le temps. En second lieu, dans le cas d'un fonds d'atelier, une approche facilitée de l'œuvre du sculpteur en question qui se trouve ainsi rassemblée alors que le jeu de la commande et du marché de l'art a pour conséquence la dispersion des marbres et des bronzes. Enfin, dans le cas des collections d'étude et non plus des fonds d'atelier, ils contribuent à l'étude du goût<sup>34</sup> – ainsi, c'est seulement après 1880 que la collection de l'Académie de France à Rome, à la villa Médicis, s'enrichit de moulages d'œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance. Cette histoire du goût rejoint celle des établissements culturels ou d'enseignement artistique : à ce titre on peut se réjouir que Frédéric Mitterrand ait souhaité créer une gypsothèque à la villa Médicis permettant de présenter une partie des plâtres qui ont tant compté dans la formation des jeunes artistes.

– **Eckart Marchand.** Aujourd'hui, des spécialistes de diverses disciplines s'intéressent aux moulages en plâtre, et ceux-ci sont soumis à diverses approches, notamment par le biais de la pratique artistique contemporaine. Quelle place occupent-ils dans vos recherches, et pensez-vous qu'ils présentent encore un intérêt à l'ère numérique ?

– **Antoinette Le Normand-Romain.** Pour qui étudie la sculpture, comment ne pas reconnaître l'influence des grands modèles ? L'étude de la collection de moulages de la villa Médicis<sup>35</sup> montre bien que la présence de ces plâtres qui envahissaient tous les espaces disponibles



trouve un écho dans l'œuvre des jeunes artistes ayant obtenu le Prix de Rome : comment ne pas voir un lien entre la *Victoire écrivant sur un bouclier* qui constitue le motif de l'une des plaques de la Colonne trajane et la *Victoire écrivant le nom des victoires du maréchal Suchet sur un fût de canon*, due au ciseau de David d'Angers, Prix de Rome en 1811, qui orne le tombeau du maréchal au Père-Lachaise (**fig. 9a-b**) ? La présence, presque obsédante sans doute, de la collection de plâtres explique mieux aussi que *l'Ugolin* de Carpeaux ait été conçu depuis le début en « grande analogie avec *Laocoon*<sup>36</sup> ». L'existence de plusieurs exemplaires du groupe antique est attestée à la villa Médicis<sup>37</sup> et les mémoires des mouleurs témoignent du soin apporté à leur entretien.

Cette référence au passé apparaît nécessaire. Ni Rodin, ni Bourdelle, ni Matisse n'obtinrent le prix de Rome et pourtant ils conservèrent près d'eux, les photographies en témoignent, Rodin une *Vierge* du XIII<sup>e</sup> siècle, Bourdelle et Matisse un *kouros* de Delphes. De nos jours, l'intérêt pour les moulages persiste, comme en témoignent *Untitled* de Jannis Kounellis (1980), amoncellement de plâtres, principalement des têtes d'après des modèles antiques, à l'intérieur d'une niche, ou la *Venere degli stracci* de Michelangelo Pistoletto (1967), une *Vénus* acquise dans un magasin d'objets de jardin, placée de dos devant un tas de chiffons. Pascale Roumégoux elle-même, restauratrice tentée par le cinéma, a réalisé à la villa Médicis un film intitulé *Épreuves* (6', 2013). Bien plus, le prix Marcel Duchamp a été décerné en 2017 à Charlotte Moth (née en 1978) qui, pour travailler sur la dimension poétique de l'espace, présentait une installation constituée, d'une part, par un film montrant les plâtres dans les réserves de la Ville de Paris et, de l'autre, par quatre plâtres issus de cette même collection (*L'Enfant Jésus* de Charles-Marie-Félix Martin, 1876 ; *Le Loup sur la piste* de Charles Valton, 1895 ; *Femme au coquillage*



**9a.** Épreuve issue d'un moulage d'un détail de la *Colonne Trajane*, XVII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle, Rome, Académie de France à Rome – villa Médicis, n° inv. 2015.0.25.

**9b.** Pierre Jean David d'Angers, *Victoire écrivant le nom des victoires du maréchal sur un fût de canon*, relief en marbre, Tombe du maréchal Louis Gabriel Suchet, 1827, Paris, cimetière du Père-Lachaise.



de Georges Chauvel, 1934, et *Le Couple* de Paul Vannier, 1934). Toutefois, si ces plâtres alimentent une nouvelle forme de création, et c'est heureux, il faut reconnaître que c'est au prix d'un détournement de la mission didactique qui était la leur à l'origine.

– **Veronika Tocha.** Dans le cadre du 200<sup>e</sup> anniversaire de la Gipsformerei de Berlin en 2019, je me suis penchée de manière approfondie sur les fonds de cette institution plutôt méconnue. Retrouver les spécificités des moules et des modèles, les considérer comme de réels biens culturels de plein droit et démontrer leur intérêt muséologique ont été et restent les objectifs de mon travail scientifique, dont la seconde étape essentielle – après le colloque « Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung<sup>38?</sup> » [« Mouler. Une entrée analogique dans l'ère de la numérisation ? »] en 2015 – a consisté en une grande exposition à la James-Simon-Galerie sur la Museuminsel<sup>39</sup> (fig. 10). À Berlin, nous nous voyons en même temps confrontés au défi de faire fonctionner, sur le même site, la production avec la protection et la conservation des objets sur le long terme, et aussi la transmission des techniques artisanales traditionnelles, perpétuées presque quasi exclusivement par voie orale, aux générations futures. En tant qu'historienne de l'art spécialiste de la sculpture contemporaine et intéressée, depuis de nombreuses années, par la théorie et la pratique relatives au modèle, j'étudie la théorisation du phénomène du moulage en plâtre, eu égard aux points communs et aux différences qu'il présente par rapport à d'autres types de modèles, mais aussi en corrélation avec les théories de la photographie et des *Bildwissenschaften*, qui s'étendent de plus en plus aux sculptures et aux objets en trois dimensions. Dans une perspective tant pratique qu'historique, je cherche à comprendre comment les procédés artistiques de prise d'empreinte et de moulage se sont modifiés entre le début des temps modernes et notre époque, ou si, et de quelle manière, la technique des ateliers de moulage des artisans entre en corrélation avec celle des ateliers de moulage des artistes. Aussi trouve-t-on dans mon exposition de nombreux moulages issus de l'art moderne et contemporain (fig. 11a-b).

10. Édouard Joseph Dantan, *Un moulage sur nature*, 1887 (Göteborg, Kunstmuseum) ; Liane Lang, *Studio Spectres*, Cremer Street / Hackney, 2019 ; un ensemble de moulages anatomiques (Berlin, Gipsformerei) présentés dans l'exposition *Near Life. The Gipsformerei – 200 Years of Casting Plaster*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, James-Simon-Galerie, 2019.

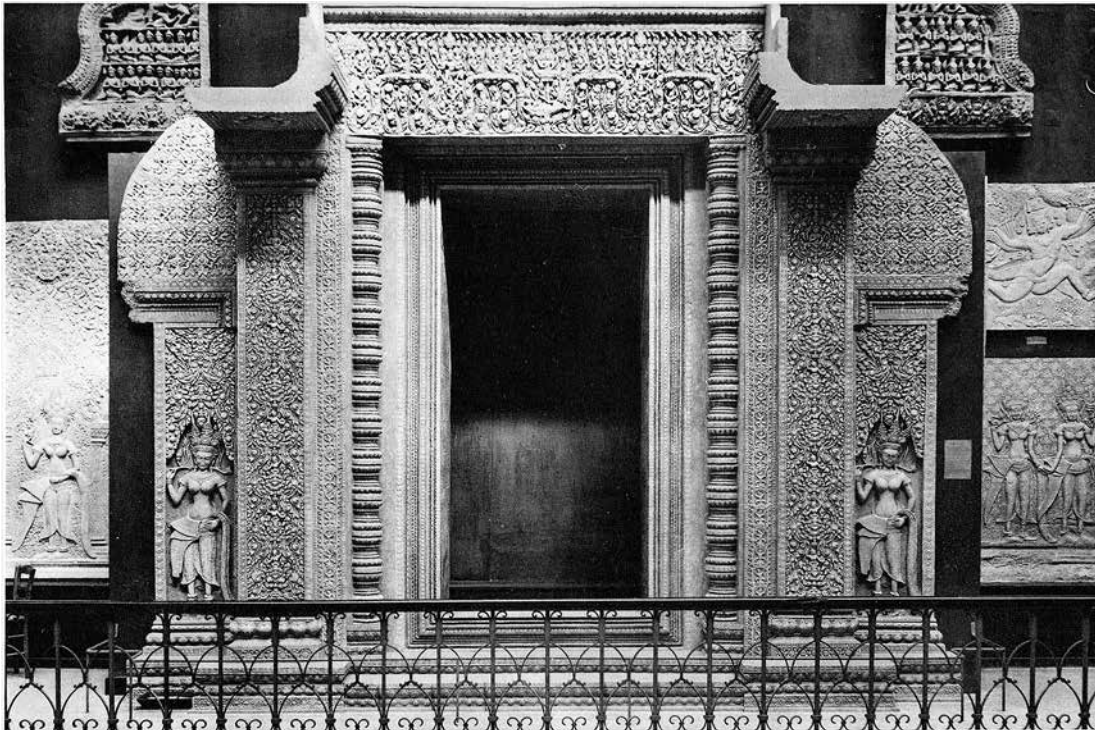
Du point de vue de la Gispformerei, il est aisé de répondre à la question de l'importance des moulages de plâtre à l'ère de la numérisation. Le numérique ne peut affecter les moulages de plâtre, en tant que ces derniers sont des objets historiques et muséaux, de même que tout autre bien culturel. Leur valeur historique et esthétique est immanente, elle n'est pas menacée. Dans la pratique de l'atelier de moulage, les techniques artisanales analogiques restent toujours plus performantes aujourd'hui que n'importe quelle technologie numérique. Mais même une institution telle qu'un atelier de moulage doit se mesurer aux défis de l'ère numérique et c'est pourquoi l'on travaille désormais en combinant les deux techniques, qui permettent d'associer le meilleur du numérique et de l'analogique. En particulier, la prise d'empreinte numérique sans contact par scan 3D offre de grandes possibilités.

– **Malcolm Baker.** Le regain d'intérêt pour les plâtres et les collections de moulages dans les années 1980 a coïncidé non seulement avec la parution du livre de Haskell et Penny, *Taste and the Antique*, mais aussi celle du célèbre essai de Rosalind Krauss, « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition » publié dans la revue *October*<sup>40</sup>, et il ne s'agit sans doute pas d'un hasard. Les analyses de Haskell sur l'évolution du goût artistique ont contribué à mettre en évidence l'importance des copies dans la formation des canons ; mais, à la même époque, certains artistes, notamment Sherrie Levine, mettaient à profit l'agentivité de la copie, s'appropriant des œuvres modernistes emblématiques en les copiant et en les inscrivant dans un nouveau cadre<sup>41</sup>. De même, le travail de Rachel Whiteread, dont les sculptures se présentent souvent sous la forme de moulages d'espaces intérieurs en négatif<sup>42</sup>, a permis à un plus large public de prendre conscience du potentiel du plâtre en tant que matériau, et des possibilités offertes par la technique du moulage. Tout cela a contribué à révéler la complexité de la production sculpturale (notamment l'ubiquité du moulage, présent à diverses étapes de la production, et pas seulement lors de la fabrication de copies) et les limites de la présentation linéaire et chronologique d'une histoire retraçant la naissance de l'idée d'une œuvre, sa conception et sa fabrication. De manière plus générale, le caractère collaboratif de la pratique sculpturale et le statut problématique de l'« original » ont été rendus plus explicites encore par le travail de Damien Hirst, dont les œuvres requièrent divers fabricants. Notre regard s'est habitué au jeu visuel des multiples d'Andy Warhol et des moulages de Jeff Koons, et les plâtres ne peuvent plus être considérés comme de simples copies neutres et inertes. Contempler à la fois ces œuvres contemporaines et les moulages achetés par les musées au XIX<sup>e</sup> siècle nous force à repenser les pratiques de création de la sculpture et les modes de son exposition, et à reconnaître à la fois que le processus du moulage constitue un élément essentiel, et l'importance du plâtre en tant que matériau.

– **Michael Falser.** Concernant mes propres recherches dans le domaine de l'histoire globale de l'art, de l'architecture et du patrimoine culturel, je considère « mes » moulages comme une sorte de « médium transnational » (ou « médium de traduction physique »). Lorsqu'ils ont été fabriqués, les plâtres visaient (souvent dans un geste de violence épistémologique) à inscrire et à représenter matériellement l'art et l'architecture non européens dans le canon européen de l'histoire de l'art. Jusqu'à aujourd'hui, les études aréales (*area studies*) séparent traditionnellement notre champ de recherche en aires distinctes (considérant l'Asie ou l'Europe). Dans le domaine qui me concerne, ces désignations territoriales artificielles sont brouillées, et c'est avant tout l'entremêlement des liens entre « l'Asie et l'Europe dans un contexte global<sup>43</sup> »

11. Asta Gröting, déroulement du moulage en silicone pour la série *Berlin Fassaden* [Façades de Berlin], 2016, exposée à la James-Simon-Galerie (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin).





**12a.** Moulage en plâtre de la grande porte occidentale d'Angkor Vat dans une muséologie de reconstitution, musée Indo-Chinois de Paris, vers 1900 (photographie issue de Armand Guérinet, *Le Musée Indo-Chinois. Antiquités cambodgiennes exposées du palais du Trocadéro*, Paris, s.d. [1900], pl. 3).

**12b-d.** [En page de droite] La même grande porte occidentale du temple, dont la surface est en partie érodée, site d'Angkor Vat, 2010.

qui m'intéresse ici. Ce qui me sert de paradigme de recherche sur le *transculturel* permet de comprendre que les plâtres conservés dans les archives et les musées européens continuent à entretenir une relation inverse et dynamique avec l'emplacement « original » du temple d'Angkor Vat, situé en Asie du Sud-Est, à quelque dix mille kilomètres de là (**fig. 12a-d**). D'un point de vue historique, les moulages en plâtre nous encouragent à porter un regard critique sur les cadres politico-culturels, institutionnels, normatifs et esthétiques d'un canon esthétique, et sur les hiérarchies,

les dichotomies et les structures de valeur de l'art et de l'architecture universels (telles que le concept d'original[ité] *versus* la copie / le dérivé ; le permanent *versus* l'éphémère, etc.) qui continuent à hanter l'archéologie, l'histoire de l'art et de l'architecture, la muséologie, les pratiques de restauration et les études sur la provenance. Le récent colloque intitulé « Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung<sup>44</sup> » s'est intéressé au lien entre le médium analogique qu'est le moulage en plâtre et les modèles numériques. Aujourd'hui, on peut affirmer qu'aucun scan numérique ne pourra remplacer le témoignage matériel des moulages tridimensionnels ; il en va de même des modèles numériques de structures architecturales, incapables de rivaliser avec l'expérience haptique d'une déambulation sur les sites de temples à travers le monde, des sites qui renvoient à des réalités sociales bien plus complexes. C'est ce que j'ai appelé ailleurs une tendance dangereuse à « archéologiser le patrimoine<sup>45</sup> ». Il faut aussi se méfier de certaines notions concernant la reproduction numérique de sites archéologiques entiers qui, selon certains, permettrait de les sauvegarder, à une époque où le patrimoine est visé par l'iconoclasme ou des actes de terrorisme, comme ce fut le cas à Bamiyan en 2001,



ou à Palmyre en 2015. On devrait plutôt se tourner vers l'histoire intellectuelle et analyser la manière dont les disciplines occidentales telles que l'histoire de l'art et l'archéologie, dont les méthodes de repérage, d'enregistrement et de re-présentation (y compris grâce aux moulages en plâtre) ont contribué jusqu'à aujourd'hui à accroître leur iconicité et à donner un caractère exceptionnel aux sites archéologiques, les ont ainsi rendus plus fragiles et plus vulnérables. Aujourd'hui, la recherche critique innovante doit considérer que les outils technologiques les plus modernes dans le champ numérique ne sont qu'une nouvelle option dans la longue histoire du « continuum reproductif » (pour reprendre la formule de Malcolm Baker) qui a débuté par les moulages en plâtre, les photographies et les cartes postales. On appréciera ainsi les effets de la contestable souveraineté de l'interprétation fondée sur la technologie, de l'appropriation culturelle, de la marchandisation du patrimoine et de la (sur)consommation esthétique qui se rattache à ces techniques.

Les contributions de Malcolm Baker,  
Michael Falser et Eckart Marchand ont été traduites  
de l'anglais par Françoise Jaouën ;  
la contribution de Veronika Tocha a été traduite  
de l'allemand par Marie Caillat et Delphine Wanes.



## Malcolm Baker

Malcolm Baker est *Distinguished Professor* émérite d'histoire de l'art à l'Université de Californie, Riverside, et vit maintenant à Londres où il est *Honorary Senior Research Fellow* au Victoria and Albert Museum. En tant que conservateur au V&A dans les années 1980, il a travaillé sur l'histoire de la collection des moulages en plâtre. Il a beaucoup écrit sur l'histoire de la sculpture et s'est particulièrement intéressé aux questions de réplification et de reproduction. Son livre le plus récent est *The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-century Britain* (Yale University Press, 2015).

## Michael Falser

Michael Falser est architecte et historien de l'art à Vienne (Autriche). Il a dirigé, depuis 2009, au sein du Cluster of Excellence, le projet « Asia and Europe in a Global Context – The Dynamics of Transculturality » (université de Heidelberg) son projet sur le temple d'Angkor Wat, considéré comme une histoire contemporaine d'un patrimoine transculturel et partagé entre la France et le Cambodge ; il s'intéresse en particulier aux expositions universelles/coloniales, aux musées de moulages de Paris et de Marseille (1867-1937) et au Parc archéologique d'Angkor au Cambodge (1907/25-2019). Les résultats de ces recherches ont été publiés dans *Angkor Wat – A Transcultural History of Heritage* (Berlin, DeGruyter, 2019).

## Antoinette Le Normand-Romain

Antoinette Le Normand-Romain, conservateur général honoraire du patrimoine, a été directrice générale de l'INHA (2006-2016). Auparavant en poste au musée d'Orsay (1977-1994) puis au musée Rodin (1994-2006) où elle était responsable des sculptures, ses articles et ouvrages portent principalement sur la sculpture du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier sur Rodin et désormais sur Maillol. Elle a été commissaire de nombreuses expositions dont, au Grand Palais, *Rodin. L'exposition du centenaire*, en 2017.

## Eckart Marchand

Eckart Marchand a enseigné l'histoire de l'art à l'université de Reading. Membre du groupe international de recherche *Bilderfahrzeuge*, il est aujourd'hui assistant archiviste au Warburg Institute de Londres, et codirecteur de la revue *Sculpture Journal*. Il a publié de nombreux textes sur les moulages en plâtre et organisé trois colloques internationaux sur le sujet. Il prépare un ouvrage sur l'usage des moulages de plâtre dans les ateliers d'artistes depuis la Renaissance jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Veronika Tocha

Veronika Tocha, docteure en histoire de l'art, est collaboratrice scientifique aux Staatliche Museen zu Berlin, où elle est responsable de la recherche sur les collections de la Gipsformerei. Elle a grandement contribué à concevoir et à mettre en place le colloque « Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? » (2015) et est commissaire de la grande exposition *Near Life. The Gipsformerei – 200 Years of Casting Plaster* (2019-2020), organisée à l'occasion du 200<sup>e</sup> anniversaire de la Gipsformerei, exposition qui inaugure la James-Simon-Galerie récemment ouverte.

## NOTES

1. Charles Sanders Peirce a élaboré et modifié sa sémiologie et sa classification en index, icône et symbole dans de nombreuses écritures. Voir *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne et Paul Weiss (éd.), Cambridge, Harvard University Press, vol. 1-6, 1931-1935 ; Arthur W. Burks (éd.), vol. 7-8, 1958 ; sur le concept du changement d'aspect, voir Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Teil II*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999.
2. Michael Falser, *Angkor Wat. A Transcultural History of Heritage* (I. *Angkor in France. From Plaster Casts to Exhibition Pavilions* ; II. *Angkor in Cambodia. From Jungle Find to Global Icon*), Berlin, De Gruyter, 2019. Pour un aperçu du projet, voir *idem*, « Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period », dans *Transcultural Studies*, n° 2, 2011, p. 6-50 [en ligne, URL : <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083>].
3. Michael Falser, « The First Plaster Casts of Angkor for the French Métropole: From the Mekong Mission 1866-68, and the Universal Exhibition of 1867, to the Musée khmer of 1874 », dans *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, n° 99, 2012-2013, p. 49-92.
4. Michael Falser, « From Gaillon to Sanchi, from Vézelay to Angkor Wat. The Musée Indo-chinois in Paris: A Transcultural Perspective on Architectural Museums », dans *RIHA Journal*, n° 0071, 19 juin 2013 [en ligne, URL : <https://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-apr-jun/falser-musee-indo-chinois>].
5. Albert Montémont, Henri de Parville, *Exposition universelle de 1867 : guide universel et complet de l'étranger dans Paris... ; précédé d'un guide à l'exposition universelle...*, Paris, Garnier Frères, 1867.
6. Jean Delivré, « Storia materale dei calchi della Colonna Traiana appartenenti all'Accademia di Francia », dans Philippe Morel (dir.), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, cat. exp. (Rome, Villa Medici – Académie de France à Rome, 1988), Rome, Edizioni Carte segrete, 1988, p. 261-273.
7. Alexandre Maral, Pascale Roumégoux, « À propos de l'Hercule de Coustou à Versailles : découverte d'un plâtre inédit à Rome », dans *Studiolo*, n° 11, 2014, p. 282-289.

8. Agnès Cascio, Juliette Lévy, « Généalogie d'un portrait : Clemenceau par Rodin », dans *Revue de l'Institut national du patrimoine*, n° 9, 2013, p. 80-89.
9. Antoinette Le Normand-Romain (dir.), 1898. *Le Balzac de Rodin*, cat. exp. (Paris, musée Rodin, 16 juin – 13 septembre 1998), Paris, musée Rodin, 1998.
10. Allan Wallach, « The American Cast Museum: An Episode in the History of the Institutional Definition of Art », dans *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts, 1998, p. 38-56.
11. Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, François Lissarague (trad. fra.), Paris, Hachette, 1988 [éd. orig. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981]. Le colloque sur les moulages en plâtre organisé en 2007 a marqué un autre tournant ; voir Rune Frederiksen et Eckart Marchand (dir.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, actes de colloque (Oxford University, 2007), Berlin et New York, De Gruyter, 2010.
12. Malcolm Baker, *The Cast Courts*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.
13. H. Saueremann (mouleur), Hans Brüggemann (sculpteur), *Christ portant sa croix*, vers 1854-1855 (copie), vers 1514-1521 (original), moulage en plâtre peint, Londres, Victoria and Albert Museum, REPRO.1885-3 (Cast Courts, The Ruddock Family Cast Court, salle 46A).
14. Josef Semmelmayr (mouleur), Tilman Riemenschneider (sculpteur), copie du *Monument à Rudolph von Scherenberg*, Würzburg, vers 1906 (copie), 1496-1498 (original), moulage en plâtre peint, Londres, Victoria and Albert Museum, REPRO.1906-1 (Cast Courts, The Ruddock Family Cast Court, salle 46A).
15. Sur le moulage et l'exposition du Pórtico de la Gloria, voir Malcolm Baker, « The Establishment of a Masterpiece: The Cast of the Pórtico de la Gloria in the South Kensington Museum, London, in the 1870s », dans S. Moralejo (dir.), *O Portico da Gloria e a arte do seu tempo*, Saint-Jacques de Compostelle, Xunta de Galicia, 1991, p. 479-499.
16. Sur la reconstitution du contexte, voir Michael Falser, « Gipsabgüsse von Angkor Wat für das Völkerkundemuseum in Berlin – eine sammlungsgeschichtliche Anekdote, Parts I & II », dans *Indo-Asiatische Zeitschrift, Mitteilungen der Gesellschaft für Indo-Asiatische Kunst Berlin*, n° 16, 2012, p. 43-58 ; n° 18, 2014, p. 43-55.
17. Sur l'approche méthodologique transculturelle appliquée au patrimoine culturel, voir Michael Falser, « Cultural Heritage and Global Architectural History between Appropriation, Substitution and Translation », dans Diamantis Panagiotopoulos et Christiane Brosius (dir.), *Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies*, Abingdon, Oxon / New York, Routledge, 2019, p. 247-263. Sur la question en général, voir Michael Falser et Monica Juneja (dir.), *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell: Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.
18. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans *New Formations*, n° 4, printemps 1988, p. 73-102.
19. Ange Laurent de Lalive de July, « Préface », dans *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française, de M. de La Live*, Paris, imp. de P.-Al. Le Prieur, 1764, p. VI.
20. Henrietta Knight Luxborough, Lettre IX, datée du 28 avril 1748, dans *Letters Written by the late Right Honourable Lady Luxborough, to William Shenstone*, Londres, Printed for J. Dodsley, in Pall-Mall, 1775, p. 23.
21. Pour plus de détails, voir Malcolm Baker, *The Marble Index: Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2014, p. 212-224.
22. Voir à ce sujet David Bindman et Malcolm Baker, *Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1995, p. 254-255, 335-336.
23. M. G. Sullivan, *Sir Francis Chantrey and the Ashmolean Museum*, Oxford, Ashmolean Museum, 2014.
24. « Often a single figure takes form under his hands and he cannot understand what the figure means: its lines seem to will something, and to ask for the completion of their purpose. He puts it aside, and one day, happening to see as it lies among other formless suggestions of form, it groups itself with another fragment, itself hitherto unexplained: suddenly there is a composition, the idea has penetrated the clay, life has given birth to the soul. » Arthur Symons, « Rodin », dans *Fortnightly Review*, n° LXXI, janvier – juin 1902, p. 964, voir Ruth Butler (dir.), *Auguste Rodin in Perspective*, New York / Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1980, p. 117.
25. Anne Pinget (dir.), *Le Corps en morceaux*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay ; Francfort, Schirn Kunsthalle, 1990), Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
26. Mari Lending, *Plaster Monuments: Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2017.
27. Malcolm Baker, « The Reproductive Continuum: Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum », dans Frederiksen et Marchand, 2010, cité n. 11, p. 485-499. Sur le contexte général, voir Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 2017, p. 133-157.
28. José Trilles y Badenes l'aîné (mouleur), Juan Guas (sculpteur), copie de l'angle d'un cloître de Tolède (1477-1504), moulage en plâtre peint, 1872, Londres, Victoria and Albert Museum, REPRO.1872-261 ; Giovanni Franchi et fils (superviseur), South Kensington Museum, ingénieurs (mouleurs), copie du Pilier de l'apprenti et de l'angle sud-est de la chapelle de Rosslyn (Roslin, v. 1450), moulage en plâtre peint, v. 1871, Londres, Victoria and Albert Museum, REPRO.1871-59.
29. Sur ces évolutions de la formation artistique, voir Lisa Tickner, *Homsey 1968: The Art School Revolution*, Londres, Frances Lincoln, 2008.
30. Anton Seder, *Die Kunstgewerbeschule Strassburg i. Elsass und ihre Entwicklung: Vorlagen für das Kunstgewerbe*, Strasbourg, Beust, 1890. Les photogravures

illustrant l'ouvrage sont dues à Julius Kraemer, qui fut le premier à utiliser la photographie pour reproduire des manuscrits médiévaux ; voir Hans-Rüdiger Fluck, *Frühe Fotografie in der Ortenau (1839-1930): « Für ähnliche und sehr deutliche Bilder wird garantiert »*, Ubstadt-Weiher / Heidelberg / Bâle, Verlag Regionalkultur, 2016.

31. Voir à ce sujet Julien Chapus et Stephan Kemperdick (dir.), *Das Verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2015.

32. Sur le caractère sensible des moulages anthropologiques, voir particulièrement Margit Berner, Anette Hoffmann et Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hambourg, Philo & Philo Fine Arts, 2011.

33. Michael Falser, « Un regard sur la collection des moulages d'Angkor de Louis Delaporte », dans Pierre Baptiste et Thierry Zéphir (dir.), *Angkor – Naissance d'un mythe. Louis Delaporte et le Cambodge*, cat. exp. (Paris, musée Guimet, 2013-2014), Paris, musée des Arts asiatiques Guimet / Gallimard, 2013, p. 124-131.

34. Voir ainsi Florence Rionnet, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1996.

35. Voir Antoinette Le Normand-Romain, « Au cœur de la formation artistique. La galerie de moulages de l'Académie de France à Rome à la lumière des archives comptables (1804-1914) », dans *Studiolo*, n° 14, 2017, p. 245-269.

36. Carpeaux à Daragon, 19 décembre 1857, cité dans la notice de l'*Ugolin*, dans Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux, 1827-1875 : un sculpteur pour l'Empire*, cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art ; Paris, musée d'Orsay, 2014), Paris, Gallimard / musée d'Orsay, 2014, p. 68. Carpeaux a laissé également des dessins d'après le *Laocoon*.

37. La « Note des Plâtres... » de 1807 (archives AFR, carton 13) mentionne quatre exemplaires du groupe : deux « sous le vestibule côté jardin », un dans la galerie des antiques et encore un dans les « appartemens attenans [sic] à la salle des antiques ». Celui qui est décrit dans la galerie s'y trouvait toujours en 1914 (n° 82). Les autres, en revanche, ne sont plus mentionnés.

38. Voir plus bas, la note 44.

39. *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*, du 30 août 2019 au 1<sup>er</sup> mars 2020 ; Christina Haak, Miguel Helfrich et Veronika Tocha (dir.), *Near Life: The Gipsformerei – 200 Years of Casting Plaster*, cat. exp. (Berlin, James-Simon-Galerie, 2019-2020), Munich / New York, Prestel Verlag, 2019.

40. Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition postmoderniste », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 [éd. orig. : « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition », dans *October* n°18, p. 47-66].

41. Howard Singerman (dir.), *Sherrie Levine*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2018.

42. Sur R. Whiteread, voir Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2018.

43. C'est le titre de la plateforme de recherche que je dirige à l'université de Heidelberg ; voir : <http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/research/d-historicities-heritage/d18-picturesque-modernities.html>.

44. Christina Haak, Miguel Helfrich (dir.),  *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, actes de colloque (Berlin, Sammlung Scharf-Gerstenberg / Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 2015), Heidelberg, arthistoricum.net, 2016 [en ligne, DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.95.114>].

45. Michael Falser et Monica Juneja (dir.), *“Archaeologizing Heritage”? Transcultural Entanglement between Local Social Practices and Global Virtual Realities*, Heidelberg, Springer, 2013.