L’intime face au public (Paris, 25-26 Nov 24)

INHA, Institut National d’histoire de l’Art, Paris, 25.–26.11.2024
Eingabeschluss : 15.05.2024

Sarah Touboul-Oppenheimer

[for English versin please scroll]

L’intime face au public : le visage dans la sculpture publique des XVIIIe et XIXe siècles en France et dans la sphère germanique.

Résumé :
Cette journée d'étude dédiée à la sculpture souhaite s'intéresser à un élément en particulier : le visage. Partie essentielle de la figure sculptée, le visage a ce double rôle de permettre l'identification et l'expression. Cette double responsabilité est davantage mise en évidence au cours des XVIIIe et XIXe siècles, avec l'essor des portraits et de l'intérêt porté à l'intériorité, et plus largement à l'intime. Cette manifestation souhaite mettre en parallèle cette notion d'intimité avec celle du public, qui lui est souvent opposée. La sculpture étant l'art par excellence de l'espace public, l'objectif est de confronter le visage qui relève de l'intime, avec les impératifs liés à la sculpture publique. Ce sujet est d’autant plus pertinent que les statues présentes dans l’espace public ont été sujettes à un décorum en constante évolution tout au long du XIXe siècle. Le type statuaire de prédilection était et reste le portrait, en buste ou bien en pied. Honneur pour une personne, outil de propagande, image officielle, le visage sculptural compte de nombreuses fonctions qui se dessinent au XVIIIe siècle et se précisent au XIXe siècle, avec le déplacement d’une fonction religieuse et royale de la sculpture à une fonction civique. Oscillant entre idéalisation et ressemblance, la figuration du visage dans le médium sculptural est un concept questionnable dans les XVIIIe et XIXe siècles franco-allemands. Outre les similitudes dans leurs ascendants artistiques et textuels, ces deux étendues géographiques nous permettront d'interroger les circulations artistiques qui ont eu lieu, et surtout d'analyser comment les évolutions politiques, qui ont touchées tant la France que la sphère germanique, ont conduit à une affirmation nationale qui s'incarne dans la sculpture publique. Cette journée d’étude vise ainsi à questionner la représentation du visage dans la statuaire publique franco-germanique du XVIIIe et XIXe siècle, à analyser ses théories, ses pratiques, ses techniques, ses possibles typologies et la perception qu’en a le spectateur.

Argumentaire :
“Le visage ou la face comprend ce qui dans toute l’étendue superficielle de la tête se présente contre la partie chevelue & le cou” (Encyclopédie, Diderot et D’Alembert, 1765, entrée “visage” rédigée par Jaucourt, p.335.b). Le Chevalier de Jaucourt définit d’emblée le visage comme relevant du champ du visible, puisqu’il représente la surface de la tête. Mais plus qu’une simple enveloppe, le visage définit une individualité et occupe une place essentielle dans le processus

d'identification d'une personne. Élément de premier ordre pour représenter une sommité, il est aussi le premier élément cassé ou mutilé lors des changements de pouvoir. La figuration du visage dans le médium sculptural est un concept questionnable dans les XVIIIe et XIXe siècles franco-allemands, qui est prise entre idéalisation et ressemblance. Cette interrogation est d'autant plus pertinente pour les statues présentes dans l'espace public, sujettes à un décorum en constante évolution tout au long du XIXe siècle. Le type statuaire de prédilection était et reste le portrait, en buste ou bien en pied. Honneur pour une personne, outil de propagande, image officielle, le visage sculptural compte de nombreuses fonctions qui se dessinent au XVIIIe siècle et se précisent au XIXe siècle, lors du déplacement de la sculpture d'une fonction religieuse et royale à une fonction civique. Le visage des Grands Hommes ne représente pas uniquement leur individualité, mais des topoï de l'imagerie collective, comme en attestent la série des « Hommes illustres » en France et les bustes présents au Walhalla en Bavière. La France et la sphère germanique sont des territoires avec des conceptions en constante évolution. Bien que très différents, ils comportent tout de même des similitudes dans leurs ascendants artistiques et textuels (G. Scherf "La France n'était pas pour eux l'Etat français, mais un état d'esprit". Un état des lieux de la sculpture française du XVIIIe siècle en Allemagne" in Art français et art allemand au XVIIIe siècle, regards croisés, P. Michel (dir.), Paris, École du Louvre, 200, p.173-199), comme en témoignent l'influence commune des pseudosciences et l'hégémonie du style français au XVIIIe siècle, qui tend à une affirmation d'un style 'national' allemand au XIXe siècle. De même, ces deux États voient conjointement une fièvre de la statue publique, une « statuomanie » (M. Agulhon, « La statuomanie et l'histoire », Ethonologie française, t.8, n°2/3, 1978, p.145-172.) pour reprendre les termes de Maurice Agulhon (pour le cas français), naître et s'épanouir au XIXe siècle à quelques décennies d'écart. Cet engouement pour le monument se produit dans dans les espaces urbains à savoir « les endroits accessibles au public, arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité » (T. Paquot, L'Espace public, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2015, p.3.). Cette notion est d'autant plus pertinente pour l'étude de la sculpture car elle est l'art public par excellence (travaux de M. Baker ainsi qu'A.-B. Weinshenker, A God or a Bench, 2008) , et son évolution est ainsi corrélée à celle de l'espace public. Celle-ci est symptomatique des évolutions politiques (E. Naginski, Sculpture and Enlightenment, 2009), et ses formes incarnent elles-mêmes l'arrivée progressive de la pensée des Lumières, de la Révolution (pour le cas français) ou d'une affirmation nationale (pour le cas allemand). Comme le rappelle Guilhem Scherf, cette période est marquée par une « multiplication du portrait sculpté. Les images de référence investissent l'espace public comme autant d'exempla virtutis. Parallèlement, la sphère privée est le lieu de prédilection où s'expriment les valeurs célébrant les qualités intimes de la sensibilité. » (Portraits publics, portraits privés, 1770-1836, 2006, p.28). À cette époque, public et privé ne sont pas en totale opposition (D. Goodman, "Public Sphere and Private Life: Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime." History and Theory, vol. 31, no. 1, 1992, p. 1–20.), et cette journée d'étude se propose justement de réunir ces deux sphères en analysant la manière dont le visage permet à l'intime de transparaître dans les représentations publiques. Il s'agit ainsi de questionner et d'analyser le motif du visage dans la sphère publique française et allemande aux XVIIIe et XIXe siècles, de considérer ses évolutions stylistiques, sa conception, la place que cette dernière occupe dans l'espace urbain ainsi que sa réception.

Sculpter un visage : de la théorie à la pratique

Concernant la représentation du visage, celle-ci est particulièrement influencée depuis la Renaissance par les nombreux traités, artistiques comme scientifiques, qui ont essayé de percer les secrets et de comprendre le fonctionnement du visage. Contrairement au reste du corps, le visage se voit attribuer deux rôles fondamentaux dans l'appréhension d'une personne : d'une part, le visage définit une identité visuelle unique, qui permet, grâce à des traits permanents, de reconnaître une personne et de lui attribuer une identité qui lui est propre ; d'autre part, le visage est considéré comme un « théâtre des passions » où l'intériorité devient visible. Ainsi, il exprime autant le caractère immuable lié à l'identité, que celui mouvant des émotions. Ces deux aspects du visage ont particulièrement intéressé les théoriciens au cours des XVIIIe et XIXe siècles, période marquée par un essor d'études portant sur le visage qui s'inscrivent dans le sillage des travaux de Charles Le Brun sur l'expression des passions. Ces recherches se structurent autour des deux fonctions attribuées au visage et sont regroupées sous les notions de physiognomonie et de pathognomonie. Les textes artistiques de Winckelmann, Caylus ou encore Falconet sont complétés par des théories et expériences scientifiques, voire souvent pseudo-scientifiques, portées par Lavater, Gall ou encore Lichtenberg qui s'étendent au cours du XIXe siècle. L'ensemble de ces études relèvent du domaine théorique, et les quelques expériences restent cantonnées dans la sphère scientifique. Il convient donc de voir comment les sculpteurs se sont appropriés ce savoir, et comment ils ont pu le traduire dans leurs œuvres. Cette articulation entre connaissance théorique et pratique artistique est fondamentale, et cela conduit également à interroger le rôle que jouent les institutions, notamment dans la formation des sculpteurs. En France, le concours des têtes d'expression qui a été créé à la fin du XVIIIe siècle à l'Académie royale de peinture et de sculpture et qui a perduré au XIXe siècle constitue à ce sujet un exemple intéressant.

Une part croissante accordée à l'intime

Toute cette production théorique, renforcée par une pratique artistique cadrée, permet de bien saisir l'engouement autour du visage mais également l'importance donnée à la compréhension et à la maîtrise de son fonctionnement. Comprendre le visage c'est comprendre l'homme, et donc pouvoir mieux le maîtriser. La domestication du visage qui est considérée comme nécessaire en société car elle correspond à l'idéal de l'honnête homme, est cependant remise en question dans le domaine artistique à partir du XVIIIe siècle. Avec l'avènement du sentiment, la représentation des émotions est de plus en plus sollicitée, ce qui donne lieu à une production, généralement privée, de portraits expressifs. En revanche, dans la sphère publique, domaine par excellence de la sculpture, le caractère officiel des commandes n'autorise pas, en principe, cette manifestation d'expression et relègue ainsi l'émotion à la sphère privée. Ce qui prime c'est l'identification d'une personne et de son statut. Mais alors qu'initialement la sculpture publique est davantage intéressée par le rôle d'identification du visage qu'à celui d'expression, cette seconde fonction est davantage valorisée à partir du XVIIIe siècle, avec une importance croissante accordée à l'intime et au sentiment. Cela revient donc à croiser deux temporalités opposées : celle, éphémère, des émotions avec celle, durable, de l'identité, du statut officiel et des matériaux. Il faut alors voir dans quelle mesure les sculpteurs ont pris en compte, ou non, l'évolution du goût et de l'horizon d'attente, tout en devant respecter les attentes liées à un art officiel, qu'est celui de la sculpture dans l'espace public.

L'impératif d'identification confronté aux attentes typologiques

La question de la conciliation n'est pas uniquement valable entre les deux fonctions du visage, mais aussi au sein même de la fonction première de l'identification. En effet, si les sculpteurs doivent assurer une ressemblance entre la sculpture et le modèle pour que le spectateur puisse le reconnaître, ils doivent combiner les caractéristiques physiques du modèle avec les attentes esthétiques et de convenance de la société. La statue dans l'espace public est ce que l'on peut nommer une image officielle du personnage représenté, qui tend à s'effacer au fil du XIXe siècle. L'image officielle est pensée et répond aux courants artistiques de l'époque. D'idéalisation à l'antique, la représentation du visage se meut en figuration ressemblante et sans filtre. Il faut concilier une typologie liée à un statut, à des caractéristiques plus singulières liées à l'individu. Les artistes représentent ainsi une personne, mais également une fonction. En suivant ce postulat, un philosophe ne sera pas forcément figuré de la même manière qu'un général guerrier. Le visage semble à ce sujet engagé dans une typologie représentative incluant ses précédents. La représentation d'un personnage est incluse dans une généalogie typologique afin qu'elle soit la plus ressemblante possible. Le sculpteur doit ainsi trouver un équilibre entre l'individuel et le typologique. Et c'est l'évolution de cet équilibre au cours des XVIIIe et XIXe siècles qui est intéressante car elle révèle les attentes vis-à-vis de l'art sculptural dans l'espace public. Par ailleurs, il sera particulièrement intéressant d'étudier les paramètres qui peuvent poser problème lors de la représentation et perturber cet équilibre. La question de l'âge est un exemple éloquent : quelle tranche de vie doit être représentée ? Pour les modèles encore vivants lors de la réalisation de la sculpture, la question peut paraître anecdotique, en revanche concernant les modèles décédés, cela pose une vraie question quant au choix de l'âge donné à la figure. Autre variable qui peut avoir un impact concernant les choix iconographiques : le sexe du modèle. Alors que la majorité des figures sculptées dans l'espace public sont des hommes, qu'en est-il du visage des femmes ? Répond-il aux mêmes impératifs que ceux des hommes ? La typologie du visage féminin occupe-t-elle une place similaire à celle du visage masculin ?

Donner corps au visage : techniques et matérialité

L'objectif est ainsi d'analyser les choix opérés par les sculpteurs, et de comprendre comment ils construisent les visages. Certes en se fondant sur un socle théorique et en tenant compte des attentes des spectateurs, mais aussi comment, d'un point de vue plus pratique, ils réalisent leurs œuvres. Quelles techniques sont employées ? Le traitement de la surface, avec notamment la peau mais aussi ce qu'il y a sous la peau, se révèle par exemple pertinent. Quels matériaux sont choisis ? Et dans quelle mesure est-ce que les propriétés d'un matériau peuvent impacter les choix de représentation du sculpteur ? Dans le cas de certaines sculptures exécutées dans plusieurs matériaux, comme le marbre et le bronze, il serait intéressant de voir si la réalisation du visage est identique ou s'il y a des adaptations. A ce sujet, deux types d'études sont encouragées : d'une part l'étude du visage dans son ensemble, compris comme un tout, et, d'autre part, l'étude plus fragmentaire du visage, en se concentrant seulement sur certaines parties.

Le visage dans l'espace public

Cependant, le visage d'une sculpture publique ne peut être envisagé comme un motif isolé. Il fait partie d'un tout — la sculpture dans son entièreté — et plus encore, il est compris dans un environnement. Érigée dans l'espace public, la sculpture constitue ce que l'Abbé Grégoire nomme en 1794 « un monument parlant ». De par sa matérialité et son agentivité, elle véhicule un

message rendu visible et lisible par son aménagement dans l'espace urbain. Située bien souvent au centre d'une place conçue pour l'occasion, elle joue un rôle majeur dans l'aménagement urbain. Ainsi, plusieurs villes comme Montpellier, Reims ou Paris ou se voient dotées au XVIIIe siècle d'une place royale avec, en son centre, une statue équestre ou pédestre du roi. Jouant un rôle structurant dans l'espace, ces statues sont à l'origine de travaux d'embellissement tels que l'alignement de rues, la création de façades uniformes et la percée de plusieurs voies rayonnantes reliant la sculpture à d'autres endroits stratégiques de la ville et multipliant, de ce fait, les points de vue. Ces mutations urbanistiques se prolongent durant tout le XIXe siècle tant en France qu'en Allemagne et de nouvelles sculptures civiques viennent désormais s'approprier de nombreux lieux : squares, grandes places circulaires, carrefours, jardins, monuments ou encore théâtres. Il serait alors pertinent de voir si la modalité du lieu public accueillant la sculpture a un impact dans les représentations du visage.

Du regard de la sculpture…

Du modeste buste d'un écrivain aux monuments avec figures allégoriques célébrant un homme politique, ces ouvrages commémoratifs sont généralement situés à proximité d'un lieu lié à la vie du héros représenté et célébré, redoublant ainsi la charge symbolique de l'ensemble. Dès lors, si la sculpture est au cœur de ces transformations et aménagements urbains, qu'en est-il de son visage ? De l'orientation de celui-ci et tout particulièrement de son regard ? Il s'avère que l'orientation de celui-ci n'était guère laissée au hasard. Effectivement, la statue de Jeanne d'Arc érigée en 1900 sur la place Saint-Augustin à Paris dirige son regard vers le ciel en accord avec la dimension religieuse du lieu : celle-ci était située devant le parvis de l'église Saint-Augustin. Autre exemple, la statue restaurée de Louis XV inaugurée en 1819 sur la place Royale de Reims semble légèrement incliner son regard vers la gauche en direction du peuple, illustrant le rôle protecteur du roi envers son peuple. L'orientation du regard de la statue peut donc refléter une multitude d'intentions qu'il convient de restituer et d'interroger : fait-il systématiquement écho au lieu et à son architecture ? le caractère public ou, au contraire, intimiste d'un lieu a-t-il une incidence sur le regard et plus largement sur le visage du statufié ?

…au regard du spectateur

Cette question du regard est également transposable au spectateur. Il est essentiel de se demander comment le spectateur percevait et devait percevoir le visage d'une sculpture, et surtout comment il le voyait. Étant une partie du corps extrêmement détaillée en raison des différents éléments souvent précis qui le composent - sourcils, yeux, nez, bouche etc. -, le visage peut constituer une difficulté pour le sculpteur qui doit réaliser une œuvre monumentale, où le visage serait situé à une grande distance du regard du spectateur. Le visage d'un buste exposé à hauteur d'homme est plus accessible que celui d'une statue équestre. Il faut alors voir comment les visages sont conçus pour être vus, et quelles adaptations les sculpteurs ont dû faire en fonction des types de sculptures. Ont-ils eu recours à une simplification des traits pour clarifier l'identification des éléments importants ? Ou, au contraire, ont-ils privilégié un degré de précision important, qui a pu être compensé par une modification des proportions - augmentation de la taille de la tête par rapport à celle du corps - pour garantir la visibilité et la lisibilité du visage pour le spectateur ? Cette question de la lisibilité est essentielle pour assurer le rôle premier du visage dans la sculpture publique, à savoir l'identification. Il est à ce propos pertinent de s'intéresser aux

traitements qui ont été infligés aux visages des statues lors des opérations de déboulonnage au XVIIIe et XIXe siècle, qui révèlent l'importance de ce rôle d'identification, symboles d'un pouvoir déchu.

Cette journée d'étude souhaite ainsi revenir sur un motif déjà bien connu et étudié, le visage, mais cette fois-ci en l'analysant comme un élément à la jonction de deux sphères que sont l'intime et le public, au travers d'un corpus sculptural. Outre le manque encore manifeste d'études consacrées à cet art, le choix de se concentrer sur la sculpture se justifie surtout par sa cohérence avec les axes de recherche : la sculpture est principalement utilisée pour représenter des figures, et donc des visages, et elle est l'art par excellence utilisé dans l'espace public.

Les communications devront s'inscrire dans l'un de ces 8 axes majeurs:
- Rôle du visage dans la sculpture des espaces publics
- Théories et pratiques de la représentation du visage
- Rapport entre l'intime et le public
- Individualisation et typologie des visages
- Rapport entre le visage d'une sculpture et l'espace urbain
- Technique et matérialité de la sculpture
- Destruction ou altération du visage d'une statue contestée
- Regard de la sculpture et/ou du spectateur / des figures sculptées entre-elles

Modalités de contribution :
Cet appel est ouvert à tou·te·s les chercheur·se·s quelle que soit leur discipline et leur statut , et nous encourageons tout particulièrement les jeunes chercheurs. Les propositions de communication en anglais ou en français (maximum 300 mots, accompagnées d'une brève présentation bio-bibliographique) sont à transmettre avant le 15 mai 2024 à l'adresse suivante: sculptureparis24@gmail.com. Le comité de sélection répondra aux propositions avant le 20 juin 2024.

Calendrier :
Date limite d'envoi : 15 mai 2024
Date de réponse : 20 juin 2024
Dates de la journée d'étude : 25-26 novembre 2024

Organisation :
Justine Cardoletti, doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Emilie Ginestet, doctorante en histoire de l'art à l'Université Toulouse Jean Jaurès
Sarah Touboul-Oppenheimer, doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

---

The Intimate and the Public: The Face in 18th and 19th Century Public Sculpture in France and in the German-sphere.

Summary:
This study day devoted to sculpture will focus on one element in particular: the face. As an essential part of the sculpted figure, the face has the dual role of enabling identification and

expression. This dual role became more apparent in the 18th and 19th centuries, with the rise of portraiture, as well as the interest in the inner self and more broadly, the intimate. The aim of this exhibition is to draw a parallel between two contradictory concepts: the intimate and the public.As sculpture is the art par excellence of the public space, the aim is to confront the face, which is intimate, with the imperatives of public sculpture. The subject is all the more relevant given that statues in public spaces were subject to constantly changing decorum throughout the 19th century. The portrait was and remains the preferred type of statuary, whether full-length or in bust form. As a means of honouring a person, a propaganda tool and an official image, the sculptural face had many functions, which began to take shape in the 18th century and became clearer in the 19th, as sculpture shifted from a religious and royal function to a civic one. Oscillating between idealisation and resemblance, the figuration of the face in the sculptural medium is a questionable concept in the Franco-German 18th and 19th centuries. In addition to the similarities in their artistic and textual origins, these two geographical areas will enable us to examine the artistic circulations that took place, and above all to analyse how political developments, which affected both France and the Germanic sphere, led to a national affirmation that was embodied in public sculpture. The aim of this study day is to examine the representation of the face in Franco-German public sculpture in the 18th and 19th centuries, analysing its theories, practices, techniques, possible typologies and the way it is perceived by the viewer.

Argument:
"Le visage ou la face comprend ce qui dans toute l'étendue superficielle de la tête se présente contre la partie chevelue & le cou" (Encyclopédie, Diderot et D'Alembert, 1765, entry "visage" written by Jaucourt, p.335.b). From the outset, the Chevalier de Jaucourt defined the face as belonging to the field of the visible, since it represents the surface of the head. But more than just an envelope, the face defines an individuality and plays an essential role in the process of identifying a person. As a key element in the representation of a person of distinction, it is also the first element to be broken or mutilated during changes of power. The figuration of the face in the sculptural medium is a questionable concept in the Franco-German 18th and 19th centuries, caught between idealisation and resemblance. This question is all the more relevant for statues in public spaces, which were subject to constantly changing decorum throughout the 19th century. The portrait was and remains the preferred type of statuary, whether full-length or in bust form. As a means of honouring a person, a propaganda tool and an official image, the sculptural face had many functions, which began to take shape in the 18th century and became clearer in the 19th, as sculpture shifted from a religious and royal function to a civic one.The faces of the Great Men represent not only their individuality, but topoi of collective imagery, as shown by the series of "Illustrious Men" in France and the busts from the Walhalla in Bavaria. France and the German speaking countries are territories with constantly evolving conceptions. Although they are very different, there are similarities in their artistic and textual origins (G. Scherf, "La France n’était pas pour eux l’Etat français, mais un état d’esprit. Un état des lieux de la sculpture française du XVIIIe siècle en Allemagne" Art français et art allemand au XVIIIe siècle, regards croisés, P. Michel (dir.), Paris, École du Louvre, 200, p.173-199), as evidenced by the shared influence of pseudo-sciences and the hegemony of the French style in the 18th century, which tended towards the affirmation of a « national » German style in the 19th century. In the same way, these two states saw a public statue fever, a "statuomania" (M. Agulhon, « La statuomanie et l'histoire », Ethonologie française, t.8, n°2/3, 1978, p.145-172.) to use Maurice Agulhon's terms (for the French case), emerge and

flourish in the 19th century within a few decades of each other. This infatuation with monuments occurs in urban spaces, i.e. "places accessible to the public, surveyed by the inhabitants, whether or not they live nearby" (T. Paquot, L'Espace public, Paris, La découverte, coll. "Repères", 2015, p.3.). This notion is all the more relevant to the study of sculpture because it is public art par excellence (work by M. Baker and A.-B. Weinshenker, A God or a Bench, 2008), and its evolution is thus correlated with that of the public space. It is symptomatic of political developments (E. Naginski, Sculpture and Enlightenment, 2009), and its forms themselves embody the gradual arrival of Enlightenment thinking, the Revolution (in the case of France) or national affirmation (for the German case). As Guilhem Scherf points out, this period was marked by a "proliferation of sculpted portraits. Reference images took over the public sphere as exempla virtutis. At the same time, the private sphere was the preferred place for the expression of values celebrating the intimate qualities of sensitivity". (Portraits publics, portraits privés, 1770-1836, 2006, p.28). At this time, public and private were not in total opposition (D. Goodman, "Public Sphere and Private Life: Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime." History and Theory, vol. 31, no. 1, 1992, pp. 1-20), and the aim of this study day is precisely to bring these two spheres together by analysing the way in which the face allows the intimate to shine through in public representations. The aim is to question and analyse the motif of the face in the French and German public spheres in the 18th and 19th centuries, and to consider its stylistic development, its conception, its place in urban space and its reception.

Sculpting the face: from theory to practice

The representation of the face has been particularly influenced since the Renaissance by the many treatises, both artistic and scientific, that have attempted to unlock the secrets and understand the workings of the face. Unlike the rest of the body, the face plays two fundamental roles in our understanding of a person: on the one hand, the face defines a unique visual identity, making it possible, thanks to permanent features, to recognise a person and attribute to him or her an identity of their own; on the other hand, the face is considered to be a "theatre of passions" where the inner self becomes visible. In this way, it expresses both the unchanging nature of identity and the shifting nature of emotions. These two aspects of the face were of particular interest to theorists in the eighteenth and nineteenth centuries, a period marked by a boom in studies of the face in the wake of Charles Le Brun's work on the expression of passions. This research was structured around the two functions attributed to the face, and was grouped under the notions of physiognomy and pathognomy. The artistic texts of Winckelmann, Caylus and Falconet were complemented by the scientific, and often pseudo-scientific, theories and experiments of Lavater, Gall and Lichtenberg, which spread throughout the nineteenth century. All of these studies were theoretical, and the few experiments were confined to the scientific sphere. We therefore need to look at how sculptors appropriated this knowledge, and how they were able to translate it into their works. This link between theoretical knowledge and artistic practice is fundamental, and it also leads us to question the role played by institutions, particularly in the training of sculptors. In France, an interesting example of this is the tête d'expression competition created at the end of the eighteenth century at the Académie royale de peinture et de sculpture, which continued into the nineteenth century.

A growing emphasis on the intimate

All this theoretical production, reinforced by a focused artistic practice, gives us a good idea of the craze surrounding the face, but also of the importance given to understanding and mastering how it works. To understand the face is to understand man, and therefore to be able to control him better. The domestication of the face, which is considered necessary in society because it corresponds to the ideal of the honest man, was nevertheless called into question in the artistic field from the 18th century onwards. With the advent of sentiment, the representation of emotions was increasingly in demand, leading to the production of expressive portraits, usually in the private sphere. On the other hand, in the public sphere, the domain par excellence of sculpture, the official nature of commissions did not, in principle, authorise this expression, relegating emotion to the private sphere. What takes precedence is the identification of a person and their status. Initially, however, public sculpture was more interested in identifying the face than in expressing it, but from the eighteenth century onwards, this second function was given greater prominence, with increasing importance being placed on intimacy and feeling. It therefore comes down to bringing together two opposing temporalities: the ephemeral one of emotions and the enduring one of identity, official status and materials.We need to see to what extent sculptors have or have not taken account of changing tastes and expectations, while at the same time respecting the expectations associated with the official art of sculpture in the public space.

The identification imperative versus typological expectations

The question of reconciliation is not only valid between the two functions of the face, but also within the primary function of identification. If sculptors have to ensure that the sculpture resembles the model so that the viewer can recognise him or her, they have to combine the model's physical characteristics with society's expectations of aesthetics and propriety. The statue in the public space is what we might call an official image of the figure represented, which tended to fade away over the course of the 19th century. The official image was conceived in response to the artistic trends of the time. From the idealisation of the antique, the representation of the face evolved into an unfiltered likeness. A typology linked to status had to be reconciled with more singular characteristics linked to the individual. The artists thus represent a person, but also a function. Following this postulate, a philosopher will not necessarily be represented in the same way as a warrior general. In this respect, the face seems to be part of a representative typology that includes its predecessors. The representation of a character is included in a typological genealogy so that it is as similar as possible. The sculptor must therefore strike a balance between the individual and the typological. It is the evolution of this balance over the course of the eighteenth and nineteenth centuries that is of interest, as it reveals the expectations placed on sculptural art in the public space. It will also be particularly interesting to study the parameters that can pose problems during the performance and upset this balance. The question of age is an eloquent example: what stage of life should be represented? For models who are still alive when the sculpture is made, the question may seem trivial, but for models who are deceased, it poses a real question as to the age given to the figure. Another variable that can have an impact on iconographic choices is the sex of the model. While the majority of figures sculpted in the public space are men, what about women's faces ? Does it meet the same imperatives as those of men ? Is the typology of the female face similar to that of the male face ?

Giving shape to the face: techniques and materiality

The aim is to analyse the choices made by sculptors, and to understand how they construct faces. Certainly on the basis of a theoretical foundation and taking into account the expectations of viewers, but also how, from a more practical point of view, they create their works. What techniques are used? The treatment of the surface, in particular the skin but also what's underneath the skin, is relevant. What materials are chosen? And to what extent do the properties of a material influence the sculptor's choice of representation? In the case of certain sculptures executed in several materials, such as marble and bronze, it would be interesting to see whether the execution of the face is identical or whether there are adaptations. In this respect, two types of study are encouraged: on the one hand, the study of the face as a whole, understood as a whole, and, on the other, a more fragmentary study of the face, focusing only on certain parts.

The face in the public space

However, the face in a public sculpture cannot be seen as an isolated motif. It is part of a whole - the sculpture in its entirety - and more than that, it is part of an environment. Erected in the public space, the sculpture constitutes what Abbé Grégoire called "a speaking monument" in 1794. By virtue of its materiality and agentivity, it conveys a message that is made visible and legible by its placement in the urban space. Often located at the centre of a specially designed square, it plays a major role in urban planning. In the 18th century, for example, a number of towns such as Montpellier, Reims and Paris were equipped with a royal square with an equestrian or pedestrian statue of the king at its centre. These statues played a structuring role in the city, and were the source of embellishment work such as the alignment of streets, the creation of uniform facades and the construction of several radiating roads linking the sculpture to other strategic locations in the city, thereby increasing the number of viewpoints. These urbanistic changes continued throughout the 19th century in both France and Germany, with new civic sculptures taking over a wide range of locations: squares, large circular squares, crossroads, gardens, monuments and theatres. It would then be relevant to see whether the type of public space in which the sculpture is displayed has an impact on how the face is represented.

From the gaze of sculptures…

From the modest bust of a writer to monuments with allegorical figures celebrating a politician, these commemorative works are generally located close to a place linked to the life of the hero represented and celebrated, redoubling the symbolic charge of the whole. So if sculpture is at the heart of these urban transformations and developments, what about its face? What about the orientation of the face, and particularly the gaze? It turns out that the orientation of the face was not left to chance. In fact, the statue of Joan of Arc erected in 1900 on the Place Saint-Augustin in Paris looks skywards, in keeping with the religious dimension of the site: it was located in front of the forecourt of the church of Saint-Augustin. Another example is the restored statue of Louis XV inaugurated in 1819 in the Place Royale in Reims, which seems to tilt its gaze slightly to the left in the direction of the people, illustrating the king's protective role towards his people. Does the public or intimate nature of a place have an impact on the gaze and, more broadly, on the face of the statue ?

… to the viewer's eye

This question of the gaze can also be transposed to the spectator. It is essential to ask how the

spectator perceived and should have perceived the face of a sculpture, and above all how he saw it. The face is an extremely detailed part of the body, with its various, often precise, elements - eyebrows, eyes, nose, mouth, etc. - making it a difficult subject for the viewer to perceive. The face is an extremely detailed part of the body because of the different, often precise, elements that make it up - eyebrows, eyes, nose, mouth, etc. - so it can be difficult for the sculptor to create a monumental work in which the face is situated at a great distance from the viewer's gaze. The face of a bust displayed at human height is more accessible than that of an equestrian statue. We need to look at how the faces were designed to be seen, and what adaptations the sculptors had to make depending on the type of sculpture. Did they simplify the features to make it easier to identify important elements? Or, on the contrary, did they favour a high degree of precision, which may have been offset by a change in proportions - increasing the size of the head in relation to the body - to ensure that the face was visible and legible to the viewer? This question of legibility is essential to ensure that the face fulfils its primary role in public sculpture, that of identification. In this respect, it is worth looking at the treatment inflicted on the faces of the statues during the unbolting operations of the eighteenth and nineteenth centuries, which reveal the importance of this identification role as symbols of a fallen power.

The aim of this study day is to return to a motif that is already well known and studied, the face, but this time by analysing it as an element at the junction of two spheres - the intimate and the public - through a body of sculpture. In addition to the obvious lack of studies devoted to this art form, the choice of focusing on sculpture is justified above all by its coherence with the areas of research: sculpture is mainly used to represent figures, and therefore faces, and it is the art form par excellence used in the public space.

Written submission must address one of these 8 major themes:
- The role of the face in the sculpture of public spaces
- Theories and practices of facial representation
- The relationship between the intimate and the public
- Individualisation and typology of faces
- The relationship between the face of a sculpture and the urban space
- Technique and materiality of sculpture
- Destruction or alteration of the face of a contested statue
- The gaze of the sculpture and/or the viewer / the sculpted figures in relation to each other

Submission guidelines:
This call is open to all researchers, whatever their discipline or status, and we particularly encourage young researchers. Proposals for papers in English or French (maximum 300 words, accompanied by a brief bio-bibliographical presentation) should be sent before 15 May 2024 to the following address: sculptureparis24@gmail.com. The selection committee will respond to proposals by 20 June 2024.

Timetable:
Deadline for submission: 15 May 2024
Deadline for responses: 20 June 2024
Dates of the study day: 25-26 November 2024

Organizers:

Justine Cardoletti, doctoral student in art history at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Emilie Ginestet, doctoral student in art history at the University of Toulouse Jean Jaurès
Sarah Touboul-Oppenheimer, doctoral student in art history at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Information/Contacts:
Justine Cardoletti (justine.cardoletti@gmail.com)
Emilie Ginestet (emilie.ginestet8@gmail.com)
Sarah Touboul-Oppenheimer (sarahtoub.st@gmail.com)

Quellennachweis:

CFP: L’intime face au public (Paris, 25-26 Nov 24). In: ArtHist.net, 18.03.2024. Letzter Zugriff 21.11.2026. <https://arthist.net/archive/41462>.