



1 Jean-Antoine Houdon, *L'Hiver ou La Frileuse*, 1783, marbre, 145 × 50 × 62 cm, Montpellier, Musée Fabre

# Les saisons en exposition : l'expérience des sensations à travers les sculptures de Jean-Antoine Houdon

Friederike Vosskamp

On ne peut sans émotion | Fixer cette fille adorable : | Le sentiment,  
l'expression | En elle, tout est admirable | Et, semblable à Pygmalion, [...]¹.

Publiés dans le journal *Les Rhapsodistes au Salon, ou les Tableaux en vaudevilles* de 1796, ces vers d'un auteur anonyme décrivent l'expérience de l'une des œuvres les plus célèbres du sculpteur français Jean-Antoine Houdon, la statue de l'*Hiver* (fig. 1), plus connue, déjà à l'époque, sous le nom de « La Frileuse ». La sculpture avait été conçue à partir de 1781, en même temps que son pendant, une figure représentant l'*Été* (fig. 2), comme l'indique l'artiste dans une liste autographe de 1784². La paire était une commande adressée à Houdon par Anne-Charles Modenx de Saint-Waast, conseiller secrétaire du Roi et directeur général des domaines à Poitiers, qui la plaça dans la bibliothèque privée de son hôtel particulier à Paris³. Cette commande initiale, exécutée en marbre, fut suivie de

- 1 Anonyme, « LA FRILLEUSE, par Houdon, petite statue en marbre », dans *Les Rhapsodistes au Salon, ou les Tableaux en vaudevilles* 1, 1796, p. 4 no 617.
- 2 Dans la liste, les deux sculptures sont mentionnées parmi les œuvres de l'année 1781 : « [93.] Modèle d'une frileuse représentant l'hiver pour être exécuté en marbre sur quatre pieds de haut » et « [94.] Modèle d'une autre figure pour faire pendant représentant l'été » ; liste autographe de Jean-Antoine Houdon, publiée dans Paul Vitry, « Une liste d'œuvres de J.-A. Houdon, rédigée par l'artiste lui-même vers 1784 », dans *Archives de l'Art français, Nouvelle Période* 1, 1907, p. 193-209, ici p. 206.
- 3 La présence des deux statues dans la bibliothèque de Saint-Waast peut être reconstituée à partir d'un souvenir de son petit-neveu, le baron de Frénilly François-Auguste Fauveau, qui nous rapporte d'une de ses visites à Saint-Waast : « L'oncle de ma mère, M. de Saint-Waast, administrateur général des domaines, extrêmement riche, et dont elle devait seule hériter, était un excellent homme, simple, gai, spirituel, généreux, aimant la magnificence, mais avec goût et discernement. Je n'ai jamais rencontré dans aucun palais un luxe à la fois plus riche et plus élégant que dans le salon de la maison qu'il avait bâtie sur les Tuileries. Il avait dans sa bibliothèque la célèbre Frileuse, que Houdon avait faite pour lui », cité d'après Arthur Chuquet (éd.), *Souvenirs du Baron de Frénilly, Pair de France (1768-1828)*, Paris 1908, p. 5. En 1828, les deux statues en marbre sont entrées dans la collection du Musée Fabre à Montpellier où elles sont actuellement exposées.

nombreuses reproductions de dimensions et de matériaux divers tels que le bronze, la terre cuite, le plâtre et le carton-pâte<sup>4</sup>. Présentes dans de nombreuses collections et maisons nobles en Europe, ces reproductions permirent de faire connaître les deux œuvres à un vaste public.

Dès leur création, les deux statues connurent une diffusion et une *réception* mouvementées, qui contribua notamment à la popularité de l'*Hiver*. En effet, c'est surtout la figure de l'*Hiver* qui fit sensation auprès du public en raison de la conception osée de son corps laissant le bas du dos et les fesses nus, tandis que la tête et le torse étaient recouverts. De fait, sur le plan iconographique, ni l'une ni l'autre des deux statues ne correspond au mode conventionnel. Les formes de représentation typiques des quatre saisons avaient été développées dans l'Antiquité, notamment dans des textes tels que les *Métamorphoses* d'Ovide, avant d'être fixées et véhiculées par les manuels d'iconographie, dont l'*Iconologia* de Cesare Ripa ou les éditions françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle publiées par Honoré Lacombe de Prezel, Jean-Baptiste Boudard, ou encore Hubert-François Gravelot et Charles-Nicolas Cochin reprenant le modèle de Ripa. Les deux statues de Houdon s'éloignent quant à elles de l'iconographie traditionnelle des saisons par au moins trois caractéristiques : leur apparence de jeunes filles, leurs attributs et l'absence de références mythologiques. En effet, la saison d'été est habituellement représentée soit par Cérès, la déesse des moissons, soit par une femme d'un âge avancé portant une faucille et des glanes d'épis ; l'allégorie de l'hiver, elle, apparaît généralement sous les traits de Saturne ou d'un vieil homme, ou encore d'une vieille femme qui se réchauffe auprès d'un feu<sup>5</sup>. À l'opposé du concept classique, les deux sculptures de Houdon semblent, elles, bien plus incarner la réaction physiologique du corps humain à l'effet des saisons que véhiculer des idées allégoriques. Ainsi, elles semblent générer des sensations « saisonnières » telles que la chaleur estivale ou la froidure hivernale.

L'*Été* et l'*Hiver* de Houdon ouvrent donc une double perspective sur le thème du « corps sensoriel » au XVIII<sup>e</sup> siècle : d'un côté par leur apparence physique de laquelle émane une expression corporelle particulière, de l'autre par la manière dont le public contemporain percevait ces qualités sensualistes lors des expositions. La présente contribution vise à explorer le potentiel d'expression des deux figures. Contrairement à la plupart des études menées jusqu'à présent, il s'agit de montrer comment ces qualités expressives se dégagent de la paire de sculptures et comment celles-ci furent

4 Pour les diverses reproductions de la paire de sculptures, voir la liste compilée par Guilhem Scherf dans *Houdon 1741-1828. Sculpteur des Lumières*, éd. par Anne L. Poulet, cat. exp. Washington/Los Angeles/Versailles, Paris 2004, p. 240-242.

5 Pour l'iconographie traditionnelle des quatre saisons, voir Inge Behrmann, *Darstellungen der vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Geschichte eines Motivs*, Francfort-sur-le-Main 1976 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX: Ethnologie, 10) et Friederike Vosskamp, *Im Wandel der Zeit. Die Darstellung der Vier Jahreszeiten in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, thèse, Universität Heidelberg, 2020, Berlin/Munich 2023 (Kunstwissenschaftliche Studien, 201), p. 151-199 pour les statues de Houdon.



2 Jean-Antoine Houdon, *L'Été*,  
1785, marbre, 155 × 52 × 48 cm,  
Montpellier, Musée Fabre

perçues par les spectateurs. Nous proposons donc une nouvelle approche qui va au-delà de l'analyse purement iconographique – telle qu'elle est fréquemment pratiquée – et prend en compte l'effet produit sur le spectateur. En outre, contrairement aux travaux antérieurs qui mettaient essentiellement l'accent sur l'*Hiver*, les deux statues seront ici considérées comme un tout cohérent. Ce n'est en effet que dans la vue de l'ensemble que se déploie le potentiel d'expression des deux sculptures et la nature particulière de leur interaction. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les différentes réactions du public face aux deux statues. Dans un second temps, nous analyserons leur composition, en mettant l'accent sur la conception sensualiste du corps sculptural. Enfin, les deux œuvres seront examinées dans le contexte du nouvel intérêt de l'époque pour l'expérience sensorielle, théorisée par les écrits de l'abbé Du Bos, Étienne Bonnot de Condillac et Denis Diderot.

### L'Été et l'Hiver à travers la critique

Comme en témoigne leur fortune critique, l'*Été* et l'*Hiver* de Houdon furent présentés dans plusieurs expositions au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle sans pour autant figurer aux Salons durant l'Ancien Régime. En effet, Houdon avait envisagé de montrer la statue de l'*Hiver*, qu'il venait d'achever, au Salon de 1783. L'œuvre figura dans le livret, mais ne fut exposée qu'en dehors du Salon, dans l'atelier de l'artiste à la Bibliothèque du Roi<sup>6</sup>. Au Salon suivant, en 1785, alors que l'artiste avait terminé l'*Été*, le jury refusa la présentation de deux réductions des statues. Apparemment, la raison en était la nature radicale, sinon provocante de la nudité de l'*Hiver*, « son genre de nudité<sup>7</sup> », comme l'écrivit Jean-Baptiste Pierre, directeur de l'Académie et membre du jury, dans sa correspondance avec le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments :

On a apporté deux petites figures de M. Houdon demie-nature : l'une, qui est drappée, n'est pas merveilleuse, l'autre pourrait bien ne pas passer à cause de son genre de nudité. Une figure toute nue n'est pas si indécente

6 Voir le *Livret du Salon* 1783 : « une jeune fille en marbre de grandeur naturelle exprimant le froid, surnommée [sic] la Frileuse. Elle est chez l'auteur à la Bibliothèque du Roi », cité d'après Jules J. Guiffrey (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, 42 vol., Paris 1869–1872, ici t. 32 : Exposition de 1783, Paris 1870, p. 52, suivant no 251. Selon la notice du Livret, outre la *Frileuse*, le bronze de *Diane* ainsi qu'une fontaine à deux figures étaient également présentés en dehors du Salon. Seuls les bustes figuraient parmi les œuvres exposées au Salon du Louvre. L'atelier de Houdon se trouvait depuis 1775 dans le bâtiment de la Bibliothèque du Roi, rue Richelieu.

7 Jean-Baptiste Pierre dans sa lettre du 9 août 1785 au comte d'Angiviller, reproduite dans Louis Réau, « Documents sur Houdon », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1922, p. 367–394, ici p. 381. La lettre originale est conservée aux Archives Nationales de Paris (cf. *Correspondances des Beaux-Arts*, AN O/1/1918, no. 284).

que celles qui sont drappées avec une fausse modestie. [...] On pourrait se demander pourquoi la Vénus, ditte aux belles fesses, ne blesse pas et que celle-cy montre bêtement un derrière qui peut être bien<sup>8</sup>.

Dans sa lettre, Pierre critiquait la « fausse modestie<sup>9</sup> » de la *Frileuse* qui, certes, comme la *Vénus callipyge* montre ses fesses nues, mais sans que cela soit légitimé par un sujet mythologique. La nudité de la statue était considérée comme plus choquante et maladroite (« bêtement », écrit Pierre) que celle du modèle antique. Par conséquent, Pierre proposa de placer la *Frileuse* « dans une niche »<sup>10</sup>, un emplacement qui ne fut finalement pas retenu. Ce n'est qu'au Salon post-révolutionnaire de 1791, ouvert à tous les artistes, que Houdon put exposer un bronze de sa *Frileuse* achevé en 1787 et acquis par le duc d'Orléans. Une fois de plus, l'*Hiver* était présenté sans son pendant, l'*Été*.

À nouveau, les critiques se concentrèrent sur l'inconvenante nudité de la *Frileuse*. D'un côté, on pouvait lire des descriptions plutôt sobres comme dans *Le Journal général de France* qui la qualifiait tout simplement de « jeune fille qui se couvre les épaules en frissonnant et laisse voir à nud tout le reste de son corps »<sup>11</sup>. De l'autre, de vives critiques jugeaient la statue peu convaincante et plutôt éloignée de la réalité compte tenu du sujet qu'elle représentait. *Les Petites Affiches de Paris* remarquaient par exemple : « La Frileuse en bronze de M. Houdon semble manquer d'effet. Quand on a bien froid, on cherche à ramasser tous ses membres et l'on se couvre plutôt le corps que la tête »<sup>12</sup>. En revanche, l'auteur de *La Béquille de Voltaire au Salon* notait avec une pointe d'ironie :

Il paraît que M. Houdon n'a eu en vue que d'exercer tout son talent sur une belle descente de reins. Pourquoi donc cette figure est-elle tournée de manière qu'on ne peut rien voir ? Au surplus il faut convenir que l'hiver serait une saison bien desirable, si les jolies frileuses ne se couvraient pas autrement<sup>13</sup>.

Même si quelques commentaires, comme celui des *Petites Affiches de Paris*, jugeaient la composition des figures mal adaptée au sujet des saisons, l'ensemble des critiques, y compris celle du *Journal des Rhapsodistes au Salon* citée en incipit, révélait l'effet puissant de l'expressivité physique des deux statues – un aspect essentiel qui mérite d'être abordé avec plus d'attention dans ce qui suit.

---

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 *Journal général de France* du 21 octobre 1791, cité d'après Réau, 1922 (note 7), p. 383.

12 Cité d'après *ibid.*, p. 383-384.

13 Anonyme, dans *La Béquille de Voltaire au Salon, seconde et dernière promenade, contenant, par ordre de numéros, l'Explication et la Critique la plus complète de tous les Ouvrages de Peinture, Sculpture, etc.*, Paris An III [= 1791], p. 42-43, no 788.

## L'expression du corps

Jusqu'à présent, quand l'histoire de l'art s'est penchée sur l'iconographie des deux statues, elle s'est souvent d'abord attachée à l'*Hiver* qui était – déjà à l'époque – la plus connue des deux sculptures<sup>14</sup>. L'attribut du vase brisé que l'on voit à ses pieds conduit la plupart des auteurs à une interprétation inscrivant la figure dans le contexte des conceptions morales de l'Ancien Régime<sup>15</sup>. Ils voient alors dans la *Frileuse* la représentation d'une jeune fille déchue. L'urne brisée est identifiée avec la « cruche cassée », symbole de l'innocence perdue tel qu'il apparaît également dans les scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze. Contrairement à cette lecture habituelle, Julia Kloss-Weber, dans son étude sur la sculpture de genre française du XVIII<sup>e</sup> siècle, est l'une des rares auteurs à ne pas suivre cette voie iconographique<sup>16</sup>. Elle souligne en effet davantage l'expressivité physique des deux figures, tout en mettant en lumière les « qualités sensualistes »<sup>17</sup> de leur corps. Toutefois, comme la plupart des auteurs<sup>18</sup>, elle s'intéresse elle aussi essentiellement à l'*Hiver*. Pour notre part, afin de mettre en évidence toutes les qualités expressives des deux statues, il nous semble essentiel de les considérer ensemble comme une paire cohérente, car ce n'est que dans leur interaction qu'elles déploient leur effet sensualiste.

Si on les regarde de plus près, les deux sculptures sont étroitement liées l'une à l'autre<sup>19</sup>. Houdon les a conçues de manière presque complémentaire, en intégrant des éléments qui les rapprochent et d'autres qui les différencient. Parmi leurs points communs, il faut citer l'aura très naturelle qui émane des deux figures de jeunes filles. En revanche, leurs attitudes semblent complètement différentes ; tandis que l'*Été* (fig. 2) se tient debout dans

14 Cette perspective plus iconographique était également celle de l'exposition « La sculpture sensible » en 2010 au Musée Fabre Montpellier et à la Liebieghaus à Francfort-sur-le-Main, comme le montre la contribution de Maraike Bückling dans le catalogue, voir note 15.

15 Pour la littérature germanophone, voir notamment Maraike Bückling, « Die "Frileuse". Ein Bildwerk von Jean-Antoine Houdon », dans Roland Kanz et Hans Körner (éd.), *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Berlin/Munich 2006, p. 165-183 ; id., « Sinn und Sinnlichkeit », dans *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*, éd. par id. et Guilhem Scherf, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, et Montpellier, Musée Fabre, Munich 2009, p. 31-65 ainsi que Regina Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, thèse, Université de Düsseldorf, 2006, Munich 2010 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 27), ici p. 185-187.

16 Cf. Julia Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, thèse, Freie Universität Berlin, 2009, Berlin/Munich 2014 (Kunstwissenschaftliche Studien, 174).

17 « Sensualistische Qualitäten », *ibid.*, p. 145.

18 Voir notamment le catalogue d'exposition *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, éd. par Sabine Haag, Ronald De Leeuw et Christoph Becker, cat. exp. Vienne, Kunsthistorisches Museum et Zurich, Kunsthaus, Cologne 2011, p. 19.

19 Donc, ce n'est pas sans raison que Houdon qualifiait l'*Été* de « pendant » de l'*Hiver* dans sa liste d'œuvres autographe, cf. Vitry, 1907 (note 2), p. 206.

une posture ouverte et regarde avec fierté droit devant elle, l'*Hiver* (fig. 1), grelottant de froid, fixe le sol et semble plutôt introverti et replié sur lui-même, sans chercher le contact avec le monde extérieur. Une impression similaire se dégage lorsque l'on compare les parties couvertes et découvertes de leur corps ; chacune a la tête couverte d'un drapé, celle de l'*Hiver* d'un voile et celle de l'*Été* d'un foulard enroulé autour de ses cheveux, mais alors que le visage de la première statue transparait à peine sous le voile, celui de l'*Été* est clairement visible. En revanche, si le corps de l'*Été* est en partie dénudé sur le devant, mais complètement couvert sur le dos, celui de l'*Hiver* n'est qu'à demi couvert, laissant surtout le dos et les fesses exposés. De plus, l'abondance d'attributs qui accompagnent l'*Été*, dont des fleurs, des épis de blé, des fruits et un tambourin dans ses mains, sous ses bras et à ses pieds, contraste avec le peu d'accessoires caractérisant la *Frileuse*. Elle n'est en effet assortie que d'un vase antique, brisé par l'eau qui aurait gelé à l'intérieur. À ce vase correspond l'arrosoir que l'*Été* tient à la main gauche, un attribut à la fois original et moderne. D'après Guilhem Scherf, l'objet est une « métaphore de l'eau vivante qui coule, porteuse de vie »<sup>20</sup>, opposée à l'eau gelée du vase placé à côté de l'*Hiver*. Enfin, le traitement même du marbre est différent. Tandis que les parties de marbre de l'*Été*, imitant la peau, présentent une surface rêche rappelant la peau desséchée par le soleil estival, l'épiderme de marbre de l'*Hiver* apparaît très poli avec un éclat mat et cristallin qui fait penser à des particules de glace.

### L'émancipation de l'iconographie classique

L'originalité des deux figures s'impose notamment par rapport aux autres personnifications des saisons qui les avaient précédées. À cet égard, les deux statues s'émancipent de l'iconographie traditionnelle non seulement par leur représentation de jeunes filles qui ne correspondent ni à l'analogie du cours de l'année avec la vie humaine, ni à l'image des saisons représentées par des divinités telles que Cérès ou Saturne<sup>21</sup>, mais aussi du fait que leurs attributs ne sont pas non plus conformes aux codes iconographiques conventionnels. L'arrosoir de l'*Été*, par exemple, est un attribut totalement nouveau dans l'iconographie des quatre saisons. En revanche, le tambourin, ainsi que certains fruits comme les raisins figurant aux pieds de la statue, sont des symboles plutôt associés à l'automne qu'à l'été. De même, l'*Hiver* n'est pas assorti du traditionnel braséro figurant habituellement à

20 Guilhem Scherf, cat. exp. Washington/Los Angeles/Versailles, 2004 (note 4), p. 238.

21 La *Frileuse* de Houdon n'était pas la première allégorie de l'hiver représentée par une jeune fille. En 1764, Étienne-Maurice Falconet avait déjà exécuté une statue de l'hiver sous l'apparence d'une jeune femme. À la place du braséro traditionnel, la sculpture de Falconet est également accompagnée d'une coupe d'eau brisée par le froid. Il est probable que Houdon n'avait jamais vu la version de Falconet, mais la connaissait par des critiques contemporaines. Pour l'*Hiver* de Falconet, voir Louis Réau, « L'«Hiver» de Falconet », dans *Gazette des Beaux-arts* 60, 1918, p. 247-256.

côté des représentations de cette saison. À défaut, c'est une urne antique brisée qui souligne l'impact des températures glaciales auxquelles la *Frileuse* est exposée, de manière plus naturelle et plus parlante que le conventionnel pot à feu.

L'étude des attributs des deux figures met en lumière l'impasse à laquelle aboutirait toute interprétation se concentrant uniquement sur les éléments iconographiques, car ni l'apparence des deux sculptures ni leurs accessoires ne correspondent aux codes traditionnels. Il faut en outre tenir compte du fait que dans la version en bronze de la *Frileuse* l'urne a disparu<sup>22</sup>. Le vase cassé ne peut donc pas être d'une importance décisive pour l'interprétation de la statue, ce qui contredit également une interprétation portant sur des notions morales. La signification de la paire de sculptures semble alors résider dans d'autres éléments. Ainsi, l'*Été* et l'*Hiver* ouvrent une approche complètement novatrice et différente quant à la représentation des saisons, une approche explicitement non iconographique. Si l'on compare l'*Hiver* de Houdon (fig. 1), par exemple, aux allégories baroques de la saison, on peut constater que ces dernières sont souvent tout aussi nues et peu vêtues, mais que leur expression corporelle est différente. Sans défense contre le froid, la *Frileuse* grelotte vraiment tandis que les personnifications baroques semblent peu affectées par le temps hivernal et paraissent donc plus éloignées de la réalité. Dans cette perspective, les figures de Houdon peuvent également être interprétées comme un commentaire ironique des représentations baroques et de leur manque de naturel et de réalisme. Le froid que ces dernières doivent affronter ne se manifeste pas dans leur constitution physique, mais plutôt de manière indirecte, à travers le braséro auquel elles se réchauffent. Suivant l'idée de la complémentarité des deux figures, l'*Été* de Houdon (fig. 2), lui aussi, suscite une impression estivale tout à fait naturelle et proche de la vie, à l'instar de l'*Hiver*, bien que de manière plus subtile et cachée : sa peau semble respirer, ses yeux brillent, les mèches de cheveux en haut de son front semblent mouillées de sueur et la gerbe d'épis qu'elle porte sous son bras est flétrie.

Ces réflexions montrent donc que Houdon s'attacha davantage au modelage sensuel des deux sculptures – et ce dans les moindres détails – plutôt qu'au choix des éléments iconographiques, créant ainsi des corps parlants. Par conséquent, les figures deviennent de véritables incarnations des saisons, ou plutôt des sensations liées aux saisons telles que les sensations de chaleur ou de froid. Grâce à leur conception sensorielle, elles permettent alors au spectateur de percevoir ces qualités de façon beaucoup plus directe et plus facile à saisir que ne l'auraient permis les attributs ordinaires de l'iconographie traditionnelle des quatre saisons. Une telle expressivité physique peut également être observée sur d'autres œuvres de Houdon, dont son *Saint Bruno* ou sa *Diane*<sup>23</sup>. En ce qui concerne *Diane*, cette

22 Dans la version en bronze, l'absence du vase pourrait aussi s'expliquer par le fait qu'il n'est plus nécessaire pour servir de support, contrairement au marbre.

23 Pour le *Saint Bruno* de Houdon, voir notamment Willibald Sauerländer, *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*. Thomas W. Gaehtgens zum 24. Juni 2000, Munich/Berlin 2002 (Passerelles, 1), en particulier p. 9 ; pour sa *Diane*, voir Guilhem Scherf, *Houdon. Diane chasserresse*, Paris 2000 (Collection solo, Département des Sculptures, 15).

impression est également confirmée par une description parue dans le *Mercur de France* de 1777 qui la compare à une « Déesse, d'une taille svelte & légère, taille qui convient si bien à une Divinité, dont la chasse est l'exercice favori [...] »<sup>24</sup>.

### **Pour plus de naturel : l'esthétique de l'allégorie et le nouveau rôle du spectateur**

Par leurs qualités expressives et sensualistes, l'*Été* et l'*Hiver* (fig. 2 et 1) s'inscrivent dans un débat de théorie artistique alors virulent qui mettait en question la pertinence des allégories tout en cherchant de nouvelles formes de représentation plus appropriées. L'un des ouvrages clés qui marqua ce débat, mais n'a que récemment été pris davantage en considération par l'histoire de l'art, est celui de Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. La théorie esthétique que l'abbé Du Bos y développe est caractérisée par le rôle central accordé au spectateur. Ce dernier est mû directement par le sentiment, indépendamment de sa raison. Bien que Du Bos s'intéresse aux allégories dans la peinture et dans la poésie, ses réflexions peuvent s'appliquer également à la sculpture. Dans son texte, Du Bos concentre notamment sa critique sur les œuvres « purement allégoriques » issues de l'imagination de leurs auteurs et qu'il considère comme difficiles à comprendre :

Il est rare que les Peintres réussissent dans les compositions purement allégoriques, parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre, ils puissent faire connoître distinctement leur sujet, & mettre toutes leurs idées à portée des spectateurs les plus intelligents. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimeriques en quelques situation qu'on les represente<sup>25</sup>.

Dans ce contexte, il s'en prend surtout aux allégories des artistes modernes qui se servent d'attributs obscurs et peu précis :

Je ne parleray que des personnages allegoriques de la premiere espece, c'est à dire des aînez ou des anciens. Leurs cadets qui depuis une centaine d'années sont sortis du cerveau des Peintres, sont des inconnus & des gens sans aveu, qui ne meritent pas qu'on en fasse aucune mention. Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent<sup>26</sup>.

---

24 Anonyme, « Exposition, au Sallon du Louvre, des Peintures, Sculptures et autres Ouvrages de M.M. de l'Académie Royale », dans *Mercur de France* 1/13, octobre 1777, p. 162-198, ici p. 189. Voir aussi Scherf, 2000 (note 23).

25 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vol., Paris 1719, ici t. 1, p. 184.

26 Ibid., p. 174.

Son argument principal pour rejeter l'allégorie est ainsi le manque d'intelligibilité. Plutôt que de s'exprimer par le biais de figurations allégoriques, Du Bos préconise de s'adresser directement au spectateur sur un plan émotionnel, à travers « l'expression des passions »<sup>27</sup>. Selon lui, ces dernières jouent un rôle prépondérant dans l'impact de ce qui est représenté sur le spectateur, car le langage des passions est connu de tous et l'œuvre est ainsi compréhensible par tous. Quant à la composition des allégories, l'abbé distingue deux types de symboles susceptibles de les constituer, à savoir les « signes naturels », utilisés surtout en peinture, et les « signes artificiels » ou « arbitraires » qu'il attribue plutôt à la poésie. Aux premiers, il accorde une expressivité et une force bien plus importantes qu'aux « signes artificiels »<sup>28</sup>. Il recommande par conséquent l'utilisation des signes naturels puisque les signes arbitraires sont moins clairs et moins compréhensibles pour le récepteur. Pour que leurs allégories soient claires et intelligibles, les artistes doivent recourir à des signes, c'est-à-dire à des attributs qui peuvent être perçus et expérimentés par les sens. Si, après ces considérations, nous revenons aux œuvres de Houdon, nous pouvons y retrouver l'idée d'expression de Du Bos. La *Frileuse* surtout est explicitement décrite selon cette notion dans certains témoignages contemporains. On lit par exemple dans le *Livret du Salon* de 1783 la description d'une « jeune fille [...] exprimant le froid »<sup>29</sup>. De même, l'extrait du journal *Les Rhapsodistes au Salon* de 1796, cité plus haut, utilise également ce terme : « Le sentiment, l'expression »<sup>30</sup>.

La théorie des différents types de signes évoquée par Du Bos est commune à l'esthétique de la connaissance sensible élaborée en particulier par le philosophe prussien Alexandre Baumgarten dans son ouvrage *Æsthetica* et diffusée principalement par son élève, Georg Friedrich Meier, dans ses *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*<sup>31</sup>. Selon cette théorie, il faut entendre par « signes naturels » les attributs que le spectateur peut saisir intuitivement, c'est-à-dire qui se laissent déduire immédiatement de leur forme et de leur apparence ; les « signes arbitraires », en revanche, sont déterminés par l'imagination humaine et ne font pas appel au sentiment<sup>32</sup>. Une idée tout à fait comparable se retrouve aussi chez Étienne Bonnot de Condillac, bien connu pour la doctrine empiriste et sensualiste qu'il développe notamment dans son *Traité des sensations* de 1754.

27 Ibid., p. 199. Voir aussi Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, thèse, Université de Bonn, 1987, Mayence 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, 1), en particulier p. 63-65.

28 Cf. Du Bos, 1719 (note 25), p. 375-377. En raison de l'emploi des « signes naturels », Du Bos considère la peinture comme un genre plus puissant que la poésie.

29 *Livret du Salon* 1783, cité d'après Guiffrey, 1870 (note 6), p. 52.

30 Anonyme, 1796 (note 1), p. 4.

31 Alexandre Gottlieb Baumgarten, *Æsthetica*, 2 vol., Traiecti Cis Viadrum 1750-1758 et Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 vol., Halle 1748-1750.

32 Pour la « théorie des signes », voir aussi Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, thèse, Université d'Aarhus 1962, Copenhague 1963, ici p. 32.

Dans cet ouvrage, il met en avant les sensations comme principe et source de l'ordre naturel. Quelques années auparavant, en 1749, il avait rédigé un *Traité des systèmes* dans lequel il s'intéresse aux systèmes en tant que catégories épistémologiques abstraites et à leurs fondements. Condillac s'y penche aussi sur les systèmes de signes en faisant la différence entre les signes d'origine naturelle, c'est-à-dire empruntés à la nature, et les signes artificiels, issus de l'imagination humaine. Cependant, contrairement à Du Bos, il considère ces catégories en relation avec la langue et l'écriture. L'utilisation correcte de ces signes conduit, d'après lui, à la connaissance des idées<sup>33</sup>.

Finalement, la critique de l'allégorie traditionnelle liée à l'emploi des signes, telle qu'elle est articulée par Du Bos, trouvera un large écho dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le discours des Lumières, éminemment représenté par Diderot. Diderot condamnait lui aussi l'aspect érudit de l'allégorie classique qu'il décrivait comme « toujours froide et obscure »<sup>34</sup>. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, il recommandait de ne faire qu'un emploi modéré des figurations allégoriques qui devaient plutôt être remplacées par des personnages réels : « N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique », « Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques »<sup>35</sup>. Comme Du Bos, il privilégiait les qualités expressives qui s'adressent directement au sentiment du spectateur<sup>36</sup>.

### Allégories sensorielles

À travers ses deux figures de l'*Été* et de l'*Hiver*, Houdon répond aux exigences des théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle tels que Du Bos, Condillac puis Diderot, qui se prononçaient pour plus d'intelligibilité et de naturel dans les œuvres d'art. L'expressivité de l'*Hiver* qui grelotte de froid répond ainsi au postulat de l'abbé Du Bos selon lequel les œuvres devaient susciter les émotions du spectateur. Ici, l'expression physique de la statue et la signification de l'œuvre s'enchaînent. Le corps sculptural même devient un signe qui porte le message de la figure. Ce qui est souligné par sa dénomination de « Frileuse », surnom choisi

33 Cf. Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des systèmes*, Paris 1798 ; la « théorie des signes » de Condillac, liée à la langue et à l'écriture, est évoquée plusieurs fois dans son *Traité*, voir chapitre V « Troisième exemple, De l'origine et des progrès de la divination », p. 37 et p. 44-45, chapitre X « Huitième et dernier exemple, Le Spinozisme réfuté », p. 118 et chapitre XVII « De l'usage des systèmes dans les arts », p. 199-203.

34 Denis Diderot dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, cité d'après Jules Assezat (éd.), *Œuvres complètes de Diderot*, 20 vol., Paris 1875-1877, ici t. 12 : Beaux-Arts III, Arts du Dessin, Musique, Paris 1876, p. 84 : « L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure ».

35 Denis Diderot dans les *Pensées détachées*, cité d'après Assezat, 1876 (note 34), t. 12, p. 80 et sq., De la composition, et du choix des sujets, ici p. 84.

36 Voir aussi Kirchner, 1991 (note 27), p. 295-298.

par l'artiste et qui détache la statue d'une interprétation allégorique liée au contexte des saisons pour la rattacher davantage à une représentation des sensations hivernales. En revanche, l'abondance d'attributs de l'*Été* renvoie à l'idée des « signes arbitraires » typiques des allégories baroques et ainsi critiqués en ce qu'ils restent trop énigmatiques et difficiles à comprendre. Tandis que l'*Hiver* personnifie la qualité de signe naturel, son pendant, l'*Été*, démontre l'échec des signes arbitrairement choisis nés de l'imagination humaine. En même temps, la statue de l'*Été* exprime elle aussi le sentiment de la saison par l'apparence de son corps, et ce de manière très vive et concevable pour le spectateur.

Avec ces deux figures, Houdon quitte l'iconographie traditionnelle des quatre saisons pour mettre en avant les qualités expressives du corps, poussées à l'extrême dans la conception radicale du corps de la Frileuse. Les deux statues se situent donc à l'intersection de l'allégorie classique et de la représentation des émotions susceptibles d'être ressenties par le spectateur. L'accent est mis sur les sensations, tant dans l'apparence des deux statues que dans la manière dont elles sont perçues par le public. De par leur conception naturelle et proche de la vie, l'*Été* et l'*Hiver* de Houdon illustrent donc avec une grande pertinence l'importance nouvelle des sensations et les possibilités qu'avait désormais le public, à la fin du XVIIIe siècle, de les percevoir.