

*Penser l'art
dans la seconde moitié
du XVIII^e siècle :
théorie, critique,
philosophie, histoire*

Actes du colloque d'histoire de l'art :
**Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde
moitié du XVIII^e siècle**

Théorie de l'art et esthétique
Lausanne, Université, 14-16 février 2008
Théorie de l'art et critique d'art
Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 10-12 avril 2008
Théorie de l'art et histoire de l'art
Rome, Istituto Svizzero – Villa Maraini
Académie de France à Rome – Villa Médicis, 22-23 mai 2008

organisé par Christian Michel et Carl Magnusson

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, émergent des discours sur l'art destinés à une longue postérité. Alors que les traités en France depuis le siècle précédent avaient été élaborés autour de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et reposaient essentiellement sur l'expérience des œuvres et la mise en évidence des qualités et défauts de celles-ci, afin de faciliter la pratique de l'art par la découverte de ses règles internes, de nouveaux acteurs interviennent, pour lesquels le mode d'élaboration des œuvres n'est plus l'enjeu central. Les philosophes s'interrogent sur la validité du jugement esthétique ; les critiques d'art sur l'effet produit par les œuvres ; les historiens sur les causes du progrès et du déclin de l'art à travers les siècles. Les discours se multiplient, se nourrissent mutuellement, s'entremêlent. On discute des origines de l'art, de ses finalités, des moyens de le faire progresser... Les débats qui s'engagèrent et les systèmes explicatifs qui furent utilisés, pour la plupart, ne sont plus les nôtres, mais ils ont ouvert la voie, pour le meilleur et pour le pire, à la multiplicité des approches encore aujourd'hui usitées et qui font de l'art un objet de préoccupations largement partagées par les chercheurs et le public. Les articles de ce recueil témoignent du foisonnement intellectuel qui caractérise le siècle de l'abbé Du Bos, de Diderot et de Winckelmann.



déjà parus dans cette collection

- 1 *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, O. Bonfait (dir.), Rome et Paris, 2002.
- 2 *L'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles. Entre tradition, modernité et création*, C. Chevrolet, J. Guillemain, A. Lemoine, C. Leribault, C. Reynauld (dir.), Rome et Paris, 2002.
- 3 *Les portraits du pouvoir*, O. Bonfait, B. Marin (dir.), Rome et Paris, 2003.
- 4 *La description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, O. Bonfait (dir.), Rome et Paris, 2004.
- 5 *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Ph. Morel (dir.), Rome et Paris, 2006.
- 6 *L'artiste et sa muse*, C. Dotal, A. Dratwicki (dir.), Rome et Paris, 2006.
- 7 *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering, Ph. Morel (dir.), Rome et Paris, 2007.
- 8 *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2007.
- 9 *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XV^e-XVII^e siècles*, C. Nativel (dir.), Rome et Paris, 2009.
- 10 *¿ Renaissance en France, Renaissance française ?*, H. Zerner, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2009.
- 11 *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2010.
- 12 *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, M. Bayard, Rome et Paris, 2010.
- 13 *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, L. Capodiecchi, Ph. Ford (dir.), Rome et Paris, 2011.
- 14 *Poussin et la construction de l'antique*, M. Bayard, E. Fumagalli (dir.), Rome et Paris, 2011.

avec les contributions de : Jan Blanc, Gilda Bouchat, Elisa Debenedetti, Élisabeth Décultot, Caroline van Eck, Noémie Étienne, Florence Ferran, Sabine Frommel, Pascal Griener, Charlotte Guichard, Catherine Guégan, Zeina Hakim, Dominique Jarrassé, Philippe Junod, Dorit Kluge, Anne Lafont, Élisabeth Lavezzi, Mark Ledbury, Jacqueline Lichtenstein, Tomas Macsotay, Gaëtane Maës, Aline Magnien, Nathalie Manceau, Marie-Pauline Martin, Claire Mazel, Christian Michel, Daniela Mondini, Letizia Norci Cagiano, Isabelle Pichet, Jesper Rasmussen, Roland Recht, Nicolas Rialland, Baldine Saint-Girons, Chiara Savettieri, Martin Schieder, Chiara Stefani, Pamela J. Warner, Richard Wrigley

Actes du colloque
*Les mutations des discours sur l'art
en France dans la seconde moitié
du XVIII^e siècle*

Théorie de l'art et esthétique
Lausanne, Université,
14-16 février 2008

Théorie de l'art et critique d'art
Paris, Centre allemand
d'histoire de l'art,
10-12 avril 2008

Théorie de l'art et histoire de l'art
Rome, Istituto Svizzero et
Académie de France à Rome –
Villa Médicis,
22-23 mai 2008

directeur de la publication
Éric de Chassey
directrice de la collection
Annick Lemoine
secrétariat de rédaction
Marie Caillat
stagiaire
Pascaline Paul
conception graphique
Francesco Armiti
réalisé à Rome par
De Luca Editori d'Arte

© Académie de France à Rome –
Villa Médicis, 2013
© Somogy éditions d'art, Paris, 2013
ISBN 978-2-7572-0622-5
ISSN 1635-2092
dépôt légal : mai 2013

publié en collaboration avec

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

et avec l'appui de

FNRS
FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

**Société
Académique
Vaudoise**

AVEC LE SOUTIEN DE LA
FONDATION DU 450^e POUR L'UNIL

Unil

UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

sommaire

Éric de Chassey

Avant-propos

Christian Michel

De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

La peinture en public

25 **Mark Ledbury**

Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere

41 **Martin Schieder**

« Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français ». Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle

61 **Isabelle Pichet**

La discursivité du Salon (expographie et discours)

Amateurs et critiques : débats de légitimité

81 **Jacqueline Lichtenstein**

L'argument de l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique

93 **Baldine Saint Girons**

Pour une habilitation de « l'amateur engagé ». Autour de Caylus

113 **Charlotte Guichard**

L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIII^e siècle

129 **Florence Ferran**

Les décisions de l'ignorant en débat dans la critique d'art au XVIII^e siècle

143 **Anne Lafont**

Comment peut-on être critique ? Jugement de goût et relativisme culturel

Les artistes contre les amateurs

159 **Philippe Junod**

Falconet : la plume et le ciseau ou de la philologie à l'esthétique

175 **Pamela J. Warner**

Connoisseur vs Amateur: A Debate over Taste and Authority in Late Eighteenth-Century Paris

Stratégies de critiques

205 **Dorit Kluge**

La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières

221 **Nathalie Manceau**

Baillet de Saint-Julien, la théorie d'une peinture pour un spectateur exigeant

237 **Zeina Hakim**

De la sensibilité : Diderot et l'ordre du descriptif

La place de l'imagination et du sentiment

251 **Aline Magnien**

Le Sculptura du père Louis Doissin

265 **Chiara Savettieri**

Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle : une remise en question de la mimesis ?

283 **Marie-Pauline Martin**

Déduire du sentiment musical un nouveau système des beaux-arts : Mirabeau spectateur d'une symphonie de Raimondi (1777)

Les théoriciens français face aux auteurs anglais

301 **Jan Blanc**

La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792)

331 **Chiara Stefani**

L'esthétique du pittoresque : points de repère pour la naissance d'un nouveau langage sur l'art

347 **Tomas Macsotay**

Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes: Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter

La réception allemande des discours français

369 **Roland Recht**

Falconet, Diderot, Goethe. Le débat sur la nature et sur le discours autorisé

383 **Nicolas Rialland**

Le discours poétique en France à l'épreuve de sa critique par Lessing : l'exemple de la fable

Le jugement de goût et la philosophie esthétique

- 405 **Gilda Bouchat**
Diderot et la question du goût
- 423 **Élisabeth Lavezzi**
Esthétique et peinture selon les articles de J. G. Sulzer (1720-1779) dans le Supplément (1776-1777) de l'Encyclopédie
- 439 **Élisabeth Décultot**
A-t-on besoin de l'esthétique ? Enquête sur la réception française d'une nouvelle science allemande entre 1750 et 1815

Un passé non historicisé

- 459 **Sabine Frommel**
Entre stratégie professionnelle et théorie de l'architecture : les recueils « italiens » de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine
- 487 **Elisa Debenedetti**
Gli ultimi anni francesi di Pierre Adrien Pâris (1817-1819) e un possibile "libro di modelli"
- 509 **Gaëtane Maës**
De la tradition antiquaire à l'histoire de l'art : les « vies » d'artistes vers 1750 selon Dezallier d'Argenville et Descamps

L'art ancien au XVIII^e siècle

- 531 **Claire Mazel**
Les beaux-arts du siècle de Louis XIV : déconstructions et constructions historiographiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle
- 549 **Daniela Mondini**
Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens
- 569 **Noémie Étienne**
Des mots et des gestes : l'histoire de l'art en construction (1750-1800)

Les nouvelles théories historiques

- 593 **Richard Wrigley**
"Something in the Air": Roman Climate and its Artistic Significance
- 607 **Dominique Jarrassé**
Du poids de l'« esprit des nations » : causalité et perfectibilité dans la hiérarchisation des périodes de l'histoire de l'art autour de 1750

La question des origines de l'art

- 627 **Caroline van Eck**
Enargeia ou fétichisme : le rejet de l'image vivante dans les discours sur la sculpture des années 1750
- 645 **Catherine Guégan**
Entre Winckelmann et Rousseau : les Réflexions sur l'origine et les progrès des arts, et sur leur état actuel en France de Charles César Robin (1787)
- 661 **Letizia Norci Cagiano**
Quelques réflexions sur André Chénier
- 675 **Jesper Rasmussen**
Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy
- 699 **Pascal Griener**
Théorie de l'art et théorie pessimiste de l'histoire : un paradoxe
- 713 Bibliographie générale raisonnée
- 751 Index des noms de personnes
- Crédits photographiques

*Les artistes
contre les amateurs*

Philippe Junod

*Falconet : la plume et le ciseau
ou de la philologie à l'esthétique*

Si vous trouvez ma besogne absolument mauvaise, faites-moi la grâce de me le dire, et je jeterai ma plume au feu ; mais je ne vous réponds pas d'en faire autant du ciseau¹.

Cette déclaration, tirée d'une lettre accompagnant l'envoi à Voltaire de sa traduction de Pline, résume la position d'un artiste intervenant sur le terrain de la théorie en un temps où celle-ci était de plus en plus le fief des écrivains et philosophes. Si Étienne Maurice Falconet (1726-1791) n'est pas, comme on a pu le dire², l'un des rares praticiens à prendre la plume (Piranesi, Hogarth, les Coypel, Cochin, Dandré-Bardon, Reynolds, Liotard, Mengs ou Füssli constitueraient d'autres exceptions), il est peut-être le seul sculpteur de son temps à affirmer une position critique³. Il remarquait d'ailleurs lui-même qu'il y a « peu de sculpteurs écrivains⁴ », et sa profession n'est sans doute pas sans incidence sur ses idées. Falconet, qui signe ses écrits du noble titre de « statuaire⁵ », réagit lorsqu'on dévalue son « métier » comme manuel, critique Du Bos qui traite les artistes d'« artisans⁶ » et répond à Diderot que « la réputation est aussi nécessaire au faiseur de fagots qu'elle peut l'être au talent le plus distingué⁷ ». « Né dans un grenier⁸ », petit-fils d'un laboureur savoyard, fils de menuisier devenu directeur de la manufacture de Sèvres⁹ et académicien, collaborateur de l'*Encyclopédie*, correspondant avec les grands de ce monde, Diderot ou Voltaire, bientôt familier de la grande Catherine, Falconet a gardé de ses origines modestes un sentiment d'infériorité qu'il cherche peut-être à compenser en prenant la plume¹⁰.

Un polémiste redoutable

La fréquence régulière des Salons et le développement de la critique avaient alors donné au public profane voix au chapitre, suscitant quelques réactions acerbes de la part des artistes, prêts à défendre leur compétence vis à vis des « amateurs » ou des prétendus connaisseurs. Tel est le cas de Charles Antoine Coypel, par exemple¹¹, ou de Charles Nicolas Cochin, dont le pamphlet intitulé *Les Misotechnites aux Enfers* résume bien ces enjeux¹². C'est dans ce cadre que s'inscrit la polémique de Falconet contre le jugement des « écrivains spéculatifs¹³ ». Il s'agit là d'un véritable conflit territorial (l'artiste parle lui-même de « territoire¹⁴ »), qui se joue à divers niveaux, depuis le prestige jusqu'à la question des rémunérations respectives¹⁵. Les fronts sont tranchés, et les solidarités bien établies : Falconet épargne ses confrères, loue Hogarth¹⁶, fait appel au jugement de Cochin, son allié dans sa polémique contre Caylus, ou s'appuie sur Reynolds dans sa théorie de l'expression.

Autodidacte ayant acquis une vaste culture, il en fait usage pour contester aux hommes de lettres le monopole du savoir. Mais le fait de leur disputer le droit de juger du « technique » (pour reprendre le terme de Diderot), au nom d'une répartition admise des compétences¹⁷, n'empêche pas le sculpteur de manifester une solide ambition littéraire, dont témoignent les six volumes de ses écrits (plus de deux mille pages), réédités deux fois de son vivant. À son retour de Russie, il avait d'ailleurs annoncé « qu'il renonçait pour toujours à la sculpture et qu'il ne s'occupait plus qu'à revoir ses écrits¹⁸ ». Quant à son abondante correspondance, elle comprend entre autres la célèbre controverse avec Diderot, qu'il était lui-même pressé de publier, malgré les réticences du philosophe¹⁹. Dans ce document passionnant pour la logique argumentative²⁰, et dont l'étude de ce point de vue reste à faire, Falconet se montre tour à tour moraliste, théoricien, critique, archéologue, voire philologue.

Car la singularité de ce corpus tient à son ancrage philologique, peut-être unique dans le monde des ateliers. Falconet, traducteur de Pline, est capable de discuter de l'interprétation des textes antiques avec les plus grands érudits de son temps, Caylus, Diderot ou Lessing par exemple. Et le premier paradoxe, c'est de voir ici un partisan des « Modernes » défendre sa position à grand renfort de citations de Pythagore, Platon, des stoïciens, Sénèque, Marc Aurèle, Caton, Horace, Cicéron et autres classiques, qui sont ainsi convoqués à l'appui de ses thèses. Partant d'un commentaire très critique de Pline, Falconet en vient à réfuter les idées reçues en matière de doctrine artistique : « j'ai étudié cinquante ans la théorie de la peinture ; j'ai employé ce même temps à exercer de mon mieux la sculpture ; et ensuite, excédé de certaines de mes lectures, j'ai fermé les livres²¹ ». Il fait l'éloge de l'esprit critique²², s'oppose au « torrent de l'aveugle préjugé²³ », exige qu'il lui soit « permis de regarder l'idole avant de s'agenouiller²⁴ », refuse « d'adorer les Anciens les yeux fermés²⁵ », et revendique le droit à sa propre opinion, la liberté de juger selon la raison. Ce n'est pas pour rien que Diderot le qualifie de « philosophe qui ne croit rien et sait bien pourquoi²⁶ », et qu'il peut lui-même s'identifier à Socrate, ancien sculpteur selon la tradition²⁷. Cultivant l'impertinence contre l'*auctoritas maiorum* (« Je ne connais dans les Beaux-Arts aucune autorité²⁸ »), Falconet s'inscrit dans le courant rationaliste des Lumières, suivant en cela l'exemple d'un autre « Moderne » aussi irrévérencieux qu'érudit, Claude Perrault, qui s'en était pris aux sacro-saintes proportions vitruviennes²⁹.

Redoutable polémiste, Falconet règle ses comptes et manie l'invective avec une évidente délectation. On pourrait même parler d'acharnement. Opiniâtre, il ne lâche pas ses victimes, exécute l'abbé Aubert en vingt et un points³⁰, consacre soixante-sept pages à démontrer que Cicéron ne connaît rien à la peinture ni à la sculpture³¹, et pas moins de cent quatre-vingt-onze à déboulonner le *Cheval de Marc-Aurèle*³². C'est Pline qui est sa principale tête de turc ; il ne lui consacre pas moins de deux volumes et de nombreux passages³³. Il le traite de « petit radoteur³⁴ », de « compilateur indigeste³⁵ », le crédite d'un « ample répertoire de sottises³⁶ » et n'y voit que « bavardages ». Mais Platon ou Aristote³⁷, Pausanias³⁸, Strabon³⁹, Cicéron⁴⁰, Plutarque⁴¹ ou Philostrate⁴² ne sont guère épargnés, pas plus que de Piles⁴³, Du Bos⁴⁴, Voltaire⁴⁵, Bayle⁴⁶, le père

André⁴⁷, La Font de Saint-Yenne, Jaucourt⁴⁸, Mariette⁴⁹, Watelet⁵⁰, d'Argens⁵¹, Caylus⁵², Bacon⁵³, Algarotti⁵⁴, Shaftesbury⁵⁵, le Dr Johnson⁵⁶, Webb⁵⁷, Burke⁵⁸, Hagedorn⁵⁹, Mendelssohn⁶⁰, Lessing⁶¹, Mengs⁶² ou Winckelmann⁶³, une énumération qui en dit long sur l'étendue de sa bibliothèque. Falconet en veut aux « critiques légers [qui] décident magistralement⁶⁴ » et déclare la guerre à tous les gens de lettres, qu'il accuse de ne pas connaître ce dont ils parlent. « Il y a cependant cette différence entre ces Écrivains et ces Artistes, écrit-il à propos de l'article PEINTRE de l'*Encyclopédie*, que les uns décident, prêchent, louent, blâment, composent et nous font rire, tandis que les autres se taisent et ne décident jamais de ce qu'ils ignorent, et c'est un ridicule de moins⁶⁵. » Une telle campagne n'allait pas rester sans susciter des réactions indignées, notamment en Allemagne, parmi les inconditionnels de Winckelmann. Herder, par exemple, prend la défense du pape du néoclassicisme contre Falconet, dont il conteste la prétention de réserver la pertinence du jugement critique à l'homme de l'art⁶⁶, et Johann Heinrich Meyer ne voit dans les propos du sculpteur qu'un « erbärmliches Gemengsel von falschen Ansichten, schiefen Urteilen und schalem Witz⁶⁷ ». Quant à Stendhal, il l'exécute dans une note de quatre lignes à propos de la statue de Marc Aurèle : « Un sculpteur français, M. Falconet, a fait un livre contre elle, et en passant injurie Michel-Ange. Diderot promettait l'immortalité à M. Falconet, qui en faisait fi ; il y a soixante ans de cela. Avez-vous jamais entendu parler de M. Falconet⁶⁸ ? »

Les Anciens sont les premiers visés. Aux bêtisiers de Pline ou de Quintilien⁶⁹ fait ainsi pendant celui de Polygnote, auquel il attribue « dix ou douze sottises⁷⁰ ». Après les auteurs, ce sont les chefs-d'œuvre consacrés qui font les frais de ses humeurs. Dans sa croisade contre le respect aveugle de l'Antiquité, Falconet se fait un plaisir de profaner les idoles, comme les *Noces aldobrandines*⁷¹, le *Jupiter* de Phidias⁷², voire le *Marc Aurèle* du Capitole – une opération qui n'est pas innocente de la part de l'auteur du monument équestre de Pierre de Grand⁷³... Il est d'ailleurs symptomatique à cet égard qu'il n'ait jamais fait le voyage d'Italie, et son chauvinisme⁷⁴ rejoint ici sa position « moderne » : pour lui, les Italiens sont anticomanes⁷⁵. Ce qui l'entraîne à d'autres crimes de lèse-majesté, parfois inattendus. Les chevaux du Bernin sont ainsi malmenés⁷⁶, bien que Falconet admire l'œuvre du Cavalier et s'en soit fortement inspiré dans sa *Gloire* de Saint-Roch⁷⁷. Le *Moïse* de Michel-Ange est décrit comme « un homme vêtu d'une espèce de camisole fort serrée [qui] ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur ». Ou encore : « Le défaut d'expression et de convenance est tout aussi frappant. Un homme qui d'une main tient le bas de sa barbe, et dont l'autre main sans action est posée sur son ventre, n'exprime rien, absolument rien⁷⁸. » La fortune de Michel-Ange avait certes déjà subi d'autres outrages, notamment avec Chambray ou Milizia par exemple⁷⁹. Mais ce n'était pas de la part d'un sculpteur, ni sous cet angle.

Il convient ici de souligner une convergence significative. La polémique de Falconet se situe au carrefour de quatre débats récurrents : les querelles du *paragone*⁸⁰, des arts libéraux, du dessin et de la couleur, et celle des Anciens et des Modernes⁸¹, ranimée par les développements de l'archéologie et la montée du néoclassicisme⁸². Cet érudit autodidacte a conquis un statut social

respectable à la force du poignet⁸³ et le défend en déplaçant la discussion sur l'*Ut pictura poesis* du terrain des arts vers celui de la critique : la comparaison des moyens d'expression propres à la poésie et aux arts visuels fait ainsi place à celle des compétences respectives de l'écrivain et de l'artiste. Or sa polémique contre les gens de lettres rejoint sa critique des Anciens. En attaquant Pline, Falconet fait d'une pierre deux coups⁸⁴ et dévalorise Timanthe. L'analyse de la description du tableau de Polygnote par Pausanias stigmatise tout à la fois le discours littéraire et le prestige de l'Antiquité⁸⁵. Algarotti fait également les frais de sa critique de la colonne Trajane, et Caylus est visé aussi bien comme amateur que comme anticomane⁸⁶. Enfin, c'est sur la maîtrise de la couleur que Falconet fonde la supériorité des Modernes.

Sa tactique est celle du cheval de Troie, qui consiste à entrer dans le système de l'adversaire pour le déjouer de l'intérieur. L'analyse de deux dossiers, où sont mises à l'épreuve les notions canoniques de *mimesis* et de *decorum*⁸⁷, va nous permettre de le montrer. Le premier met en scène par deux fois Zeuxis, dans l'anecdote des raisins et dans celle des modèles multiples. Le second convoque Timanthe et le fameux voile d'Agamemnon dans la scène du Sacrifice d'Iphigénie, à laquelle Falconet consacre un long développement.

Zeuxis, Timanthe et Cie

Les commentaires de Falconet sur Zeuxis engagent une réflexion sur la *mimesis* sous ses deux espèces, celle de l'illusionnisme comme celle de la beauté idéale ou de l'imitation sélective, l'une et l'autre institutionnalisées par une tradition séculaire.

Pour ce qui est du trompe-l'œil, Falconet se fait un malin plaisir d'énumérer les anecdotes colportées depuis l'Antiquité dans tous les traités de peinture, et tenues jusqu'alors pour vérités d'Évangile. Il les qualifie d'«historiettes», de «niaiseries⁸⁸», les taxe d'une «grande puérité⁸⁹» et en rend Pline responsable. Outre les fameux raisins de Zeuxis picorés par les oiseaux (ce que Falconet met en doute), on trouve ici toute une ménagerie : la vache de Myron attirant les veaux, l'âne effrayé par des hommes peints, le dragon mettant en fuite des oiseaux⁹⁰, les perdrix⁹¹ ou corbeaux trompés⁹², des chevaux juges de peinture⁹³, et ainsi de suite. Le procédé n'avait d'ailleurs pas manqué d'être appliqué également à l'éloge des Modernes, comme dans le cas du chardon brossé par Le Brun (que Falconet n'aime pas) et brouté lui aussi par un âne. Le sculpteur en tire une double conclusion sur la stupidité des écrivains, qui délèguent leur faculté de jugement à des animaux, ainsi que sur la faiblesse de la peinture des Anciens, dont l'habileté ne trompe que... des animaux.

Le second volet de cette critique de Zeuxis concerne la théorie de l'imitation sélective. De la célèbre anecdote, passage obligé de la doctrine du beau idéal, on connaît deux versions, celle de l'*Hélène* de Crotona et celle de la *Junon* d'Agrigente. Falconet se réfère à la seconde, tout en remarquant que Cicéron a situé la scène à Crotona⁹⁴. Ridiculisant la légende, il dénonce la vanité de Zeuxis et l'accuse d'avoir voulu goûter «le plaisir de parcourir des yeux tant de vierges nues, *virgines nudas*», ajoutant malicieusement qu'il en

ferait lui-même autant si les mœurs le permettaient, «à la virginité près⁹⁵». À Zeuxis est opposé Bouchardon, qui n'a étudié qu'un seul modèle, celui de la nature étant aux yeux de Falconet préférable à l'antique, comme il le montre ailleurs par l'exemple de son cher Puget inspiré par les forçats de Marseille⁹⁶.

Timanthe est l'autre figure emblématique exploitée par notre auteur. Le motif du voile dans la scène du *Sacrifice d'Iphigénie* fonctionnait alors comme pierre de touche des théories de l'expression, la douleur d'Agamemnon servant d'*exemplum* au même titre que celle du *Laocoon*, avec lequel elle est d'ailleurs jumelée chez Lessing⁹⁷. Chacun en fait son miel, d'où les diverses interprétations qu'il est intéressant de comparer. Le dossier est pléthorique, depuis l'Antiquité⁹⁸ et la Renaissance⁹⁹. L'examen des positions successives permettra de situer ici celle de Falconet.

On assiste d'abord à de légères variations sur un thème, celui de l'impossibilité de figurer la douleur, posée tantôt comme résultant de l'incapacité du peintre, tantôt comme incompatible par nature avec la peinture. L'explication de Pline, la plus souvent citée, relève de la première option : «après avoir représenté toute l'assistance affligée [...] et épuisé tous les modes d'expression de la douleur, il [Timanthe] voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits¹⁰⁰». Cicéron, dans *L'Orateur*, avait déjà déclaré qu'«il lui fallait voiler la tête d'Agamemnon puisqu'il était incapable de rendre avec son pinceau le comble de la douleur¹⁰¹». Pour Valère Maxime, au contraire, c'est «l'art [qui] est impuissant à peindre la violence d'un chagrin extrême». Et d'ajouter qu'en voilant Agamemnon Timanthe laissait le spectateur juger de sa douleur¹⁰². Même thèse chez Quintilien, pour qui le peintre, «ne sachant comment rendre convenablement l'expression du père, lui voila la tête et laissa à chacun le soin de l'imaginer à son gré¹⁰³».

On voit ici apparaître un argument nouveau, positif cette fois, celui de la participation du spectateur, qui sera repris par Alberti en 1435. Après avoir lui aussi souscrit à l'explication négative («Lodasi Timante [...] non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, allui avolsse uno panno al capo»), il risque une seconde hypothèse : «così lassò si pensasse qual non si vedea suo acribissimo merore¹⁰⁴». Lomazzo écrira de même que Timanthe laissait «più da pensare nell'animo la grandezza del dolore suo a riguardanti¹⁰⁵». Benedetto Varchi, se référant à Valère Maxime, en tirait une autre conclusion, estimant que «l'arte non può aggiugnere alla natura¹⁰⁶». Ludovico Dolce, qui reconduit la version plinienne («non si assicurando di poterla dimostrar maggiore nel volto del dolente padre¹⁰⁷»), s'appuie sur la doctrine du *decorum* déjà évoqué par Cicéron et Quintilien, mais en avançant l'argument de la vraisemblance psychologique : «Timante ancora serbò in ciò molto bene la convenevolezza, perchè, essendo Agamennone padre, pareva ch'e' non dovesse poter sofferire di veder con gli occhi propri amazzar la figliola.» Ce point sera développé par Giovanni Andrea Gilio : «non gli pareva poter aggiunger più doglia [...] quasi che dimostrasse con la paterna pietà, per la tenerezza e interna doglia de la figliuola, non poterla guardare in faccia¹⁰⁸». Gabriele Paleotti¹⁰⁹ et Gregorio Comanini¹¹⁰ se contenteront de reprendre sans la modifier l'explication de Pline. Au cours des siècles suivants, la liste des auteurs s'allonge : Abraham

Ortelius¹¹¹, Giambattista Marino¹¹², Federico Borromeo¹¹³, Franciscus Junius¹¹⁴, Samuel van Hoogstraten¹¹⁵, Loménie de Brienne¹¹⁶, Grégoire Huret¹¹⁷, André Félibien¹¹⁸, Jonathan Richardson¹¹⁹, l'abbé Du Bos¹²⁰, Dezallier d'Argenville¹²¹, Voltaire¹²², Diderot¹²³, Marc-Antoine Laugier¹²⁴, Friedrich von Hagedorn¹²⁵, Daniel Webb¹²⁶ ou Johann Heinrich Meyer discuteront tour à tour la question. La fortune du thème sera illustrée également par de nombreux tableaux¹²⁷. Andor Pigler en recense plus d'une centaine, dont une vingtaine en France¹²⁸. Le Dominiquin, Charles Le Brun, François Perrier, Jean Jouvenet, Charles Antoine Coypel, voire Adam Friedrich Oeser dans sa vignette en frontispice des *Réflexions* de Winckelmann¹²⁹, sont parmi ceux que Falconet pouvait connaître. Or l'examen du corpus révèle la présence de deux traditions concurrentes représentant Agamemnon soit voilé soit à visage découvert. En 1774 et 1778, la scène sera proposée comme sujet de concours de sculpture à Paris et de peinture à Londres. Mais c'est l'exposition de l'*Iphigénie* de Carle Van Loo au Salon de 1757 qui avait relancé le débat¹³⁰, où s'affrontèrent Caylus, Cochin, Fréron, Renou et Grimm¹³¹.

Plusieurs passages témoignent de l'importance que Falconet accordait à ce thème. Dans son commentaire de Pline, il aborde le sujet mais note : « ce que j'ai à dire sur le tableau de Timanthe étant devenu trop long [...] j'ai cru devoir le renvoyer ailleurs¹³² ». Ce qu'il fera en effet dans un texte de trente pages¹³³. S'il n'y apporte pas d'interprétation vraiment nouvelle, ses prises de position montrent sa connaissance approfondie du dossier. Et surtout, tandis que la plupart de ses prédécesseurs arguaient de la trouvaille du voile pour faire l'éloge de Timanthe, Falconet allait au contraire contester son génie et n'y voir, à l'instar de Grégoire Huret¹³⁴, qu'une facilité, un aveu de faiblesse. S'il n'est pas le premier à remarquer que le peintre grec s'est inspiré d'Euripide (Junius, Fréron ou Caylus, par exemple, l'avaient fait avant lui), il en tire argument pour lui reprocher son manque d'imagination. De même, Félibien, Du Bos ou Dezallier d'Argenville¹³⁵ avaient déjà estimé que Poussin, en voilant la face d'Agrippine dans son *Germanicus*, avait suivi l'exemple de Timanthe¹³⁶. Enfin, reprenant le motif de Marie voilée sous la Croix, déjà mentionné par Lomazzo¹³⁷, Paleotti¹³⁸, Hoogstraten¹³⁹ ou Richardson¹⁴⁰, Falconet l'utilise pour montrer que « Raphaël est ici plus grand que Timanthe ». Et d'argumenter ainsi : « Après que tout est accompli, que le Christ ne souffre plus, voiler Marie, c'est saisir la sublimité du sujet¹⁴¹. » Dans sa polémique contre Racine fils, Falconet revient sur la question et fait encore une fois coup double, réfutant à nouveau la thèse de Pline tout en contestant l'habileté de Timanthe. Il en profite pour brocarder les diverses interprétations de l'épisode du sacrifice d'Iphigénie. Si les auteurs ne sont point nommés, ils sont aisément reconnaissables¹⁴². Et parmi eux figure bien évidemment Gotthold Ephraim Lessing.

En 1766 en effet, l'auteur du *Laocoon*, partisan du voile, avait déjà réfuté la thèse de l'impuissance de Timanthe pour la remplacer par celle des limites (*Grenzen*) de chaque art et affirmer l'incompatibilité entre beauté et expression plastique des passions : « Timanthe connaissait les bornes que les Grâces assignaient à son art. Il savait que le désespoir qui convenait à Agamemnon, comme père, se traduit par des grimaces toujours hideuses¹⁴³. » L'importance

de cette intervention tient à ce que l'on passe ici d'une conception des « limites » au sens d'impuissance du peintre à celui de spécificité de chaque art, et d'une convenance au sujet (ici, le rang ou la dignité du roi Agamemnon) à celle qui concerne les arts visuels par rapport à ceux du discours (la beauté plastique incompatible avec une expression outrée). Ainsi, la représentation d'une douleur extrême n'est pas impossible aux yeux de Lessing, elle est seulement inconvenante. Falconet, qui s'est fait traduire le passage en question du *Laocoon*, le cite *in extenso* et lui répond avec ses propres armes, c'est à dire à grand renfort de citations et de références antiques¹⁴⁴. Il nie que la douleur d'Agamemnon ne puisse être représentée « que par des contorsions hideuses » et plaide pour une expression à visage découvert¹⁴⁵.

En 1778, dans son troisième *Discours*, commentant les résultats du concours, Reynolds aborde à son tour « the celebrated invention of Timanthes [...] re-echoed by almost every modern that has written on the Arts¹⁴⁶ ». Il semble d'abord suivre Lessing dans sa réflexion sur la spécificité de chaque art en estimant que la représentation des passions en peinture et en sculpture est incompatible avec la beauté : « I fear we have but scanty means of exciting those powers over the imagination which make so very considerable and refined a part of poetry. » Reynolds semble aussi faire sien un argument qui relève du *decorum*, prônant « the sake of decency, or to avoid what would be disagreeable to be seen ». Il ne s'agit donc pas pour lui, contrairement à Falconet, d'éveiller les passions, mais bien de les modérer : « not to raise or increase the passions [...] but on the contrary to diminish their effect ». En revanche, là où Reynolds se rapproche de celui qu'il nommera son ami (« my friend Falconet¹⁴⁷ »), c'est lorsqu'il dénonce l'incompétence des écrivains qui ont traité de la question : « But it may be observed that those who praise this circumstance were not painters. »

Complicité de praticiens ? Renvois d'ascenseur ? Falconet, dans son plaidoyer pour l'expression des passions, se livrait à un éloge de l'*Ugolino* de Reynolds. Timanthe l'aurait voilé, nous dit-il, recueillant ainsi les louanges de Lessing, pour avoir évité les « contorsions hideuses » ; le peintre moderne, au contraire, s'est passé du « faible et maladroit subterfuge d'un voile¹⁴⁸ ». Associant alors le personnage de Dante à Niobé, Sophronisbe, Laocoon et Agamemnon dans une théorie de l'expression, Falconet déclare : « Cette douleur doit donc se refléter dans les traits de leur visage¹⁴⁹. » Dans un autre texte, il ajoutera à la liste d'*exempla* les figures de Cléopâtre et de Milon de Crotonne¹⁵⁰. Ce dernier, sujet de son morceau de réception à l'Académie, et qui serait un autoportrait selon son biographe Lévesque, illustre de manière emblématique l'intérêt de Falconet pour l'expression des passions.

En 1800, dans son premier discours académique, Füssli défendra longuement Timanthe et les sources antiques contre Falconet, qu'il ne connaissait d'ailleurs que par Reynolds¹⁵¹. En une dialectique sophistiquée, qui fait à nouveau appel au *decorum* (qu'il nomme « propriety of expression »), il justifiera l'artifice du voile comme seul moyen de concilier, dans le personnage d'Agamemnon, la sensibilité du père et la dignité du chef de guerre. Et d'énumérer d'autres exemples prestigieux de recours à ce dispositif, chez

Masaccio, Michel-Ange ou Raphaël par exemple.

Alors que le Timanthe de Lessing avait lui-même fait appel à la collaboration du spectateur (« Was er nicht malen durfte, liess er erraten¹⁵² »), Falconet préfère recourir au *decorum* (« Il paraît de là que ce n'est pas tant pour laisser imaginer au spectateur l'expression de la plus forte douleur qu'Euripide couvre le visage du père d'Iphigénie, que pour conserver la décence et la dignité [...] de ce roi¹⁵³ »). Il ne justifie le recours à l'imagination que pour le cas d'un personnage défiguré¹⁵⁴. Sa méfiance vis-à-vis des « amateurs » l'empêchait peut-être de créditer le spectateur d'une quelconque capacité d'invention¹⁵⁵. Mais c'est à l'artiste aussi qu'il refuse cette faculté : « Ainsi le peintre et le sculpteur, quelque imagination qu'ils aient, ne peuvent qu'imiter la nature¹⁵⁶. » Force est de constater que Falconet, dans sa critique de la *phantasia* de Philostrate, n'allait pas dans le sens de l'Histoire. L'affaire du voile d'Agamemnon lui en aurait pourtant donné l'occasion. Mais c'est aux critiques romantiques qu'il sera réservé de tirer parti de ce thème¹⁵⁷.

Du bon usage des instruments critiques

La polémique de Falconet n'est pas toujours exempte d'opportunisme. Il n'hésite pas, par exemple, à appeler à la rescousse les écrivains qu'il critique, comme Caylus ou Voltaire¹⁵⁸. Il en va de même des Anciens. C'est ainsi qu'il ne se prive pas du plaisir de rappeler l'épisode, pourtant cueilli chez Pline¹⁵⁹, des discours d'Alexandre qui faisaient rire les broyeurs de couleurs dans l'atelier d'Apelle, ni d'insinuer, à propos de la scène où le souverain cède au peintre sa maîtresse en témoignage d'admiration, que « son amour pour Campaspe n'était pas bien fort¹⁶⁰ ». Cette manière impertinente de dévaloriser le talent du maître grec n'avait pourtant pas empêché le sculpteur de traiter le sujet dans un bas-relief¹⁶¹ ! Dans le même répertoire anecdotique qu'il condamne par ailleurs, mais qu'il ne se fait pas faute d'utiliser lorsque cela l'arrange, Falconet ne manque pas d'exploiter la scène d'Apelle et du savetier¹⁶².

On voit ainsi qu'il manie avec habileté les instruments critiques fournis par la tradition. Tel est le cas du *decorum*, envisagé dans ses diverses acceptions : proportions (Vitruve), décence¹⁶³, vraisemblance, vérité historique¹⁶⁴, costume (voir les justifications du *Pierre le Grand* habillé à la russe¹⁶⁵). Mais c'est aussi pour retourner contre les Anciens le principe classique de la convenance en reprochant à Polygnote des « entorses à l'histoire et au bon sens¹⁶⁶ », ou à Phidias les dimensions de « son Jupiter assis dont la tête touchait presque aux voûtes », le qualifiant de « sottise, parce que s'il se fût levé, il aurait crevé la voûte¹⁶⁷ ». L'argument n'était pas nouveau : Lomazzo critiquait déjà au même titre les édifices peints par Cimabue et Giotto, « cosi piccioli che la figura non vi potrebbe ad alcuno modo entrare¹⁶⁸ ». En d'autres circonstances, Falconet invoquera le *decorum* pour se moquer d'un *Laocoon* qui serait voilé « afin de ne blesser ni la décence, ni notre délicatesse [...] Oh ! le beau petit chef d'œuvre de bienséance que ce serait¹⁶⁹ ! »

Il en va de même du *paragone*, décliné dans toutes ses dimensions. On a vu que la querelle du dessin et de la couleur était ici liée à celle des Anciens et des Modernes : Titien est à plusieurs reprises déclaré supérieur à Apelle¹⁷⁰. Rembrandt¹⁷¹ ou Rubens¹⁷² sont préférés aux peintres antiques ou à Michel-

Ange¹⁷³, de même que Véronèse l'est à Le Brun¹⁷⁴, un point de vue pour le moins paradoxal de la part d'un sculpteur ! Lorsqu'il expertisera la collection Tronchin pour Catherine II, Falconet, toujours en porte-à-faux, écrira à propos de l'ange d'une *Annonciation* du Guide : « Il ne lui manque que la magie de la couleur ou d'être de la sculpture. » Le compliment est d'autant plus ambigu que l'auteur venait de déclarer que, s'il « fût signé Apelle, il faudrait voir comment les connaisseurs amateurs de la peinture antique l'exalteraient¹⁷⁵ ».

De la querelle originelle entre sculpture et peinture¹⁷⁶, Falconet reprend aussi le vieil argument valorisant de la « difficulté¹⁷⁷ » pour l'étendre à la comparaison avec la littérature. Mais il ne craint pas de manier le sophisme en remarquant qu'il est plus facile de copier un poème qu'un tableau¹⁷⁸ ! Il déclare à ce propos : « Imiter et copier ne sont pas synonymes : on peut donc imiter un tableau [décrit par un écrivain]. Pour copier, il faut voir le tableau¹⁷⁹. » C'était intervenir sur une question abondamment débattue par de Piles¹⁸⁰, Du Bos¹⁸¹ ou Coypel¹⁸² parmi d'autres, celle du rapport entre description littéraire et représentation picturale, ressort du principe de l'*Ut pictura poesis*¹⁸³. Diderot, dans ses *Salons*, avait élevé le genre de l'*ekphrasis* au statut de méthode critique, mais sa foi en la transparence et pertinence du procédé était remise en question dans une page célèbre de l'*Encyclopédie*, où il imaginait l'expérience radicale d'une commande de portraits exécutés d'après la seule description du modèle¹⁸⁴. Falconet, lui, est beaucoup plus sceptique quant à la faculté de rendre compte d'une peinture par le verbe. Il faut dire qu'il avait ici beau jeu, le procédé étant mis à l'épreuve par la disparition des objets décrits, les œuvres antiques, celle-ci rendant impossible toute comparaison. Diderot le reconnaît d'ailleurs à propos de *La Prise de Troie* : « Je juge d'une composition qui n'est pas sous mes yeux ; je ne la connais que par la maussade description d'un voyageur qui ne l'a sûrement pas surfaite ; elle présente cependant encore un grand et bel ensemble à mon imagination¹⁸⁵. » Une gravure de Caylus avait certes tenté de représenter le tableau de Polygnote en suivant le texte de Pausanias, comme l'avait fait Cochin père d'après Nicolas Vleughels pour le bouclier d'Achille suivant la description d'Homère. En l'occurrence, Falconet était bien obligé lui aussi de recourir à Pausanias pour critiquer Polygnote. Mais sa remise en question du parallélisme rejoint celle de Lessing : « Comme si une idée quelquefois très ingénieuse ou sublime en poésie n'était pas souvent ridicule ou monstrueuse en peinture et sculpture¹⁸⁶. » C'est ainsi qu'il récupère l'argument de l'imitation sélective en louant Reynolds pour ne pas avoir représenté Ugolino « se dévorant les mains, se traînant à quatre pattes ; il a su choisir dans le poète¹⁸⁷ ». Mais, surtout, Falconet tient à défendre l'autonomie et l'originalité de l'artiste : « Ainsi, d'après mes principes, écrit-il à Diderot, le peintre et le sculpteur, dans les sujets où la pensée importe, perdent une partie considérable de leur mérite quand ils en sont réduits à prier les autres de penser pour eux¹⁸⁸. »

L'examen d'autres thèmes, comme les réflexions de Falconet sur l'allégorie, ou sa conception de l'histoire de l'art¹⁸⁹, aurait pu conduire aux mêmes conclusions. Ces quelques exemples auront cependant suffi à montrer l'habileté de l'argumentation d'un artiste muni d'une exceptionnelle culture

humaniste, qui lui permet de dialoguer d'égal à égal avec les philosophes, critiques et antiquaires de son temps. Portant d'emblée le débat sur leur terrain, afin de mieux attaquer leurs positions, il retourne contre eux leurs arguments en mettant les instruments critiques classiques au service de la contestation de ce même classicisme. Sa position rappelle ici celle de Charles Perrault, ce « Moderne » qui, dans sa polémique contre Racine, « s'est vu contraint d'aller chercher appui chez les Anciens contre les Anciens¹⁹⁰ ».

Louis Réau ou George Levitine ont porté sur l'écrivain Falconet un jugement sévère¹⁹¹. Trop peut-être. Certes, ses constructions sont parfois rhapsodiques, il ne cesse de digresser, ergote, se répète, revient sempiternellement sur les mêmes sujets, et se fait parfois courtisan, quitte à se contredire, comme lorsqu'il flatte le jugement de l'impératrice Catherine, « qui ne sait même pas dessiner¹⁹² ». Mais il a un talent redoutable pour la répartie, le sens de la formule, souvent assassine (il dénonce la tyrannie du « sceptre philosophique¹⁹³ », traite les littérateurs de « frelons parasites¹⁹⁴ »), et son humour est décapant. Le *Jupiter* de Phidias est ainsi qualifié de « beau poulet d'Inde enfermé dans une cage à perroquet¹⁹⁵ ». On lui laissera donc le mot de la fin, ce conseil pour une mauvaise critique, qui nous semble n'avoir rien perdu de son actualité : « Il faut avoir lu quelques écrits sur les beaux arts, en avoir retenu les termes généraux, et les placer au hasard dans un discours obscur¹⁹⁶. »

- 1 Lettre du 27 févr. 1772, citée par J. SEZNEC, « Falconet, Voltaire et Diderot », 1956, p. 54.
- 2 B. WEINSHENKER, *Falconet. His Writings and his Friend Diderot*, Genève, 1966, p. 2.
- 3 F. DE HÉRAIN, *Peintres et sculpteurs écrivains d'art de Léonard à Van Gogh*, Paris, 1960 (sur Falconet : p. 49-58).
- 4 Diderot – Falconet, *Le pour et le contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pline et les anciens*, éd. Y. BENOIT, Paris, 1958 [dorénavant, B], p. 115.
- 5 On notera également l'emploi du terme valorisant de « ciseau », instrument du marbrier, inattendu de la part d'un sculpteur dont l'essentiel de l'œuvre est fait de terre et de bronze.
- 6 *Œuvres d'Étienne Falconet, statuaire ; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux-Arts*, 6 vol., Lausanne, Société typographique, 1781 [dorénavant, 1781], IV, p. 122.
- 7 D. DIDEROT, *Le pour et le contre ou lettres sur la postérité*, éd. critique et annotée par E. HILL, R. MORTIER, R. TROUSSON, Paris, Hermann, 1986 [*Œuvres complètes*, XV] [dorénavant, H], p. 147.
- 8 On connaît sa réponse à Catherine II, qui l'affublait d'un titre de haute naissance : « Ce titre me convient à merveille, car je suis né dans un grenier » (cité par L. RÉAU, *Falconet...*, 1922, p. 43).
- 9 *Falconet à Sèvres ou l'art de plaire*, cat. exp. (Sèvres, musée de la Céramique, 2001), Paris, 2001.
- 10 Pour une analyse psychologique de l'engagement de Falconet, H. DIECKMANN, J. SEZNEC, « The Horse of Marcus Aurelius. A Controversy between Diderot and Falconet », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XV, 1952, p. 208-210.
- 11 Ch. A. COYPEL, 1751, éd. dans J. LICHTENSTEIN et Ch. MICHEL, *Conférences...*, t. V, vol. 1, p. 52-60.
- 12 Ch. N. COCHIN, *Les Misotechnites...*, 1763. Cochin cite d'ailleurs la *Gloire* de Falconet à Saint-Roch (p. 21), et le sculpteur est représenté dans l'une des vignettes illustrant le texte.
- 13 1781, V, p. 53.
- 14 1781, I, p. 274.
- 15 1781, II, p. 61 ; É. FALCONET, *Œuvres complètes* [éd. posthume], Paris, Dentu, 1808, repr., 3 vol., Genève, Slatkine, 1970 [dorénavant, 1808], III, p. 167.
- 16 1781, V, p. 104.
- 17 DIECKMANN, SEZNEC, « The Horse of Marcus Aurelius... », *op. cit.* note 10, p. 218-219.
- 18 J.-B. ROBIN, *Éloge de M. Falconet*, 1791, cité par RÉAU, *Falconet...*, *op. cit.* note 8, p. 113. L'histoire de ses publications doit

être complétée par M. MORHARDT, « Falconet à Genève », 1919.

19 Des prolongements du dialogue se trouvent chez Diderot, en plus des *Salons* et des *Pensées détachées sur la peinture* (*Œuvres esthétiques*, Paris, 1959, p. 818-819), dans les documents publiés par H. DIECKMANN, *Inventaire du Fonds Vandeuil*, Genève, 1951, p. 220-231, et dans la lettre du 2 mai 1773 publiée par DIECKMANN, SEZNEC, « The Horse of Marcus Aurelius... », *op. cit.* note 10. Diderot y répond aux *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, parues à Amsterdam en 1771, et qui lui étaient dédiées. Quant à Falconet, il reproduit une lettre de Diderot dans 1781, II, p. 132 sq. Voir aussi M. PAPPENHEIM, « *Le pour et le contre...* », 2001.

20 Pour la fréquente récurrence de ce terme dans leur correspondance, voir B, p. 228, 309, 337, 340, 344, 346 et *passim*.

21 1808, III, p. 244.

22 1781, I, p. XXXI.

23 1781, I, p. 161.

24 1781, I, p. XXXIII.

25 1781, V, p. 1 ; voir aussi B, p. 180.

26 D. DIDEROT, *Salon de 1765*, éd. Paris, 1984, p. 289.

27 M. LÉVESQUE, « Vie d'Étienne Falconet », dans 1781, I, p. 9. Voir aussi 1781, I, p. 3, et IV, p. 392.

28 1781, I, p. 320-321.

29 *Les dix livres d'architecture corrigés et traduits nouvellement en français* par Cl. PERRAULT (1673), 2^e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1684, repr. Bruxelles, 1979.

30 1781, II, p. 123-31.

31 1781, I, p. 77-144.

32 1781, I, p. 157-348.

33 1781, I, p. XXIV-XXVIII, III et IV, VI, p. 63-201, et *passim*.

34 H, p. 166 ; B, p. 65 et 216.

35 1781, V, p. 68.

36 H, p. 77-83, contestées par Diderot : B, p. 117-124, 171-176 et 231-232.

37 1781, V, p. 43 et 54.

38 H, p. 73-77 ; 1781, V, p. 1 sq. et 95 sq.

39 1781, V, p. 101.

40 1781, I, p. 77 et 144.

41 1781, I, p. 16-17.

42 1781, V, p. 40-42.

43 1781, IV, p. 114.

44 1781, II, p. 31 et 209, IV, p. 12-26.

45 1781, II, p. 281-297 ; H, p. 83-87 ; B, p. 124-128.

46 1781, II, p. 133 sq. ; V, p. 38 sq.

47 1781, II, p. 289 ; V, p. 53-54.

48 1781, I, p. 241 sq. ; II, p. 263 sq. ; V, p. 70 sq. et *passim*.

- 49 1781, II, p. 297 sq.
 50 1781, I, p. 236 sq.
 51 1781, V, p. 56.
 52 1781, III, p. 263-273; VI, p. 29-61.
 53 1781, I, p. 142 et 182 sq.; V, p. 38-40.
 54 1781, II, p. 311-328; V, p. 40.
 55 1781, I, p. 65-76.
 56 1781, I, p. 84.
 57 1781, II, p. 225-258.
 58 « qui n'est ni peintre ni sculpteur » (1781, V, p. 47).
 59 1781, III, p. 178-181.
 60 1781, I, p. 297 sq.; II, p. 59-90.
 61 1781, II, p. 259-280.
 62 1781, II, p. 193-224. Ce n'est pas comme artiste, mais en tant que défenseur de Winckelmann que Mengs est attaqué.
 63 1781, I, p. 219 et *passim*; IV, p. 54 sq.; B, p. 237-238 et *passim*.
 64 1781, I, p. 306.
 65 1781, IV, p. 86.
 66 J. G. HERDER, « Denkmal Johann Winckelmann » (1777), dans *Werke*, éd. G. E. GRIMM, Francfort, 1993-2000, II, p. 639-642, et *Adrastea* (1804), dans *Werke*, X, p. 922-925. Les *Réflexions sur la sculpture* de Falconet furent traduites en allemand dès 1765. Herder s'y réfère en 1768 dans *Plastik* (*ibid.*, IV, p. 255) et qualifie le sculpteur de « sehr denkender Künstler » (p. 267), ce qui ne l'empêche pas de critiquer vertement ses *Observations sur la statue de Marc-Aurèle* ainsi que son monument à Pierre le Grand (*Adrastea*, 1802, dans *Werke*, X, p. 422-425).
 67 J. H. MEYER, *Geschichte der bildenden Kunst*, Dresde, 1836, rééd. par H. HOLTZ, R. SCHLICHTING, Weimar, 1974, p. 267.
 68 STENDHAL, *Promenades dans Rome*, dans *Voyages en Italie* (1829), Paris, 1973, p. 735 (28 déc. 1827).
 69 H, p. 77-83; B, p. 346 pour la sottise de Quintilien.
 70 B, p. 212-213, 1781, V, p. 1-36.
 71 1808, III, p. 223.
 72 1781, V, p. 93-110.
 73 DIECKMANN, SEZNEC, « The Horse of Marcus Aurelius... », *op. cit.* note 10, p. 211. Sur l'histoire du monument, voir D. KLUGE, 1999.
 74 Falconet s'avoue « scandalisé » par la manière dont Winckelmann traite les artistes français (1781, II, p. 211; V, p. 54-61) et adresse le même reproche à Webb (II, p. 228).
 75 1781, I, p. 191-192.
 76 1781, II, p. 209.
 77 G. LEVITINE, *The Sculpture of Falconet...*, 1972, p. 149.
 78 1781, I, p. 324; voir aussi III, p. 146-161.
 79 R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662, p. 54-70;

- F. MILIZIA, *Dell'arte di vedere...*, 1781, p. 16-17.
 80 B. FORT, « Falconet contre Diderot... », 1993; C. J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation*, Leyde, 1992.
 81 A. M. LECOQ, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé d'un essai de M. FUMAROLI, Paris, 2001.
 Rappelons que Charles Perrault critiquait lui aussi le cavalier du Capitole: « La première fois que je vis cette figure, je crus que l'Empereur Marc Aurèle montait une jument poulinière... » (*Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1692, repr. Genève, 1971, p. 186 (62)).
 82 Sur l'effervescence érudite de l'antiquariat, voir C. Ch. Fr. DE L'EVERDY, *Tableau général raisonné et méthodique des ouvrages contenus dans le recueil des Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 1736-1788*, Paris, 1791, III, p. 66 sq.
 83 Sur le *cursus honorum* de Falconet, voir WEINSHENKER, *Falconet...*, *op. cit.* note 2, p. 3-4 et 59.
 84 L'expression est de Falconet lui même (H, p. 73).
 85 1781, V, p. 1-36; B, p. 177-214.
 86 1781, V, p. 25 sq.
 87 Nous avons analysé ces deux notions dans « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimesis », dans T. LENAIN, D. LORIES (dir.), *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, 2007, p. 15-74, et « Variations sur le decorum (histoire d'un caméléon) », dans *Chemins de traverse*, Gollion, 2007, p. 145-75.
 88 B, p. 123.
 89 1781, IV, p. 34-36 et 151-152; B, p. 217-218.
 90 1781, IV, p. 220.
 91 B, p. 186.
 92 B, p. 118 et 217.
 93 H, p. 67; B, p. 117 et 217; 1781, IV, p. 151.
 94 1781, IV, p. 30-32.
 95 1781, IV, p. 32.
 96 B, p. 27.
 97 É. DECULTOT *et alii*, *Le Laocoon. Histoire et réception*, Paris, PUF, 2003 (*Revue germanique internationale*, 19); voir aussi notre article LAOCOON dans le *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, 2007, p. 611-613.
 98 J. A. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Hildesheim, 1959, p. 328-329.
 99 J. MONTAGU, « Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia », dans J. ONIANS (dir.), *Sight and Insight. Essays on Art in Honour of E. H. Gombrich*, Londres, 1994, p. 305-325; J. H. FÜSSL, *Lectures on Painting*, éd. G. BAUMGARTEN, Berlin, 2005, II, p. 109-141.
 100 PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 73, trad. par J.-M. CROISILLE, Paris, 1997, p. 67 (« vultum velavit quem dignum non poterat

ostendere »).

- 101 CICÉRON, *Orator*, XXII, 74, trad. par A. YON, Paris, 1964, p. 27 (« obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari »).
 102 VALÉRIUS MAXIMUS, VIII, XI, 6 : « summi maeroris acerbiter arte non posse exprimi [...] spectantis adfectu aestumandum reliquit ».
 103 QUINTILIEN, *Inst. orat.*, II, 13,12, trad. par J. COUSIN, *Institution oratoire*, Paris, 1976, p. 72 (« consumptis affectibus non reperiens, quo digno modo patris vultum posset exprimere, velavit ejus caput et suo cuique animo dedit aestimandum »).
 104 L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, éd. L. MALLÉ, Florence, 1950, II, § 42, p. 94-95. Dans la version latine : « ut cuique plus relinqueret quod de illius dolore animo meditaretur, quam quod posset visu discernere » (*De pictura*, éd. C. GRAYSON, Londres, 1972, p. 82).
 105 G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte* (1584), dans *Scritti sulle arti*, Florence, 1974, II, p. 317.
 106 B. VARCHI, *Della maggioranza delle arti* (1546), éd. P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960-1962, I, p. 56.
 107 L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (1557), éd. BAROCCHI, *op. cit.* note 106, I, p. 167.
 108 G. A. GILO, *Degli errori de' pittori* (1564), *ibid.*, II, p. 27.
 109 « non li dando animo di esprimere pienamente la mestizia del padre » (G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini* (1582), *ibid.*, II, p. 382).
 110 « diffidatosi di poter a pieno esprimere l'estremo dolore d'Agamennone » (G. COMANINI, *Il Figino* (1591), *ibid.*, p. 271).
 111 A. ORTELIUS, *Album amicorum* (1574-1596), voir W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, 1991, p. 178.
 112 G. B. MARINO, *L'Adone* (1623), canto XVI, str. 192, éd. G. POZZI, Milan, 1988, p. 1009. Il s'agit ici d'une transposition littéraire : « Più non dirò, ne saprei meglio in carte / tanta beltà delinear giamai / [...] / industre imitator de grand Timante / gli porrò del silenzio il velo avante. »
 113 F. BORROMEO, *De pictura sacra* (1624), éd. C. CASTIGLIONI, Sora, 1932, p. 17.
 114 F. JUNIUS, *De Pictura Veterum*, éd. C. NATIVEL, Genève, 1996, p. 563-564 (*De pict.*, 3, 1, 13), et *The Painting of the Ancients*, éd. K. ALDRICH, Ph. FEHL, R. FEHL, Berkeley, 1991, II, p. 401-402.
 115 Voir J. BLANC, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, 2008, p. 187.
 116 L. H. de LOMÉNIE, comte de BRIENNE,

Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres, Paris, BnF, Man., et *De pinacotheca sua*, Paris, 1662, cité par MONTAGU, « Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia », *op. cit.* note 99, p. 323.

- 117 G. HURET, *Optique de portraiture et peinture*, Paris, 1670.
 118 A. FÉLIBIEN, *Entretiens*, III, éd. Trévoux, 1725, p. 221-222.
 119 J. RICHARDSON, *An Essay on the Theory of Painting* (1715), Londres, 2^e éd., 1725, repr. 1971, p. 51-52.
 120 Abbé J.-B. Du Bos, 1719, éd. Paris, 1993, livre I, sect. 13, p. 28-37.
 121 A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé...* (1745), Paris, 1762, IV, p. 34.
 122 VOLTAIRE, *Nouveaux mélanges philosophiques*, Paris, 1765, III, p. 362, qualifie le voile d'« artifice » et regrette que le peintre n'ait pas « eu le secret de faire voir sur le visage d'Agamemnon le combat de la douleur ».
 123 D. DIDEROT, « Pensées détachées sur la peinture », dans *Œuvres esthétiques*, Paris, 1959, p. 819, et *Correspondance*, éd. G. ROTH, Paris, 1956, II, p. 91 (lettre du 27 nov. 1757).
 124 M. A. LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, 1771, p. 102-104.
 125 F. VON HAGEDORN, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig, 1762, p. 605.
 126 D. WEBB, *An Inquiry into the beauties of painting, Dialogue VII. On Composition* (1760), Londres, 1779, repr. Bristol, 1998, p. 192.
 127 Le thème est déjà présent dans la peinture antique, comme le montre par exemple une fresque de la Maison du poète tragique à Pompéi (musée de Naples, n° 9112, voir *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981, I, p. 265).
 128 A. FIGLER, *Barockthemen*, 2^e éd., Budapest, 1974, II, p. 324-327.
 129 E. MAROSI, « Winckelmann, Oeser und Timanthes », *Acta Historiae Artium*, XXIV, 1978, p. 305-310.
 130 H. FULLENWIDER, « 'The Sacrifice of Iphigenia' in French and German Art Criticism, 1755-1757 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LII, 1989, p. 39-49.
 131 GRIMM, DIDEROT *et alii*, *Correspondance littéraire*, éd. M. TOURNEUX, Paris, 1878, III, p. 428-431.
 132 1781, IV, p. 72.
 133 « Du tableau de Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie », 1781, V, p. 62-92.
 134 HURET, *Optique...*, *op. cit.* note 117, p. 105, ne voyait dans le voile qu'« un bon expédient pour les Peintres ignorants ».
 135 DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé...*, *op. cit.*

- note 121, estime comme Falconet que « les deux hommes célèbres se sont frustrés l'un et l'autre d'atteindre à la perfection de pouvoir exprimer les grandes passions ».
- 136** P. ROSENBERG *et alii*, *La Mort de Germanicus de Poussin*, Paris, 1973, p. 7 et 29.
- 137** LOMAZZO, *Trattato...*, *op. cit.* note 105, p. 317.
- 138** PALEOTTI, *Discorso...*, *op. cit.* note 109, II, p. 382.
- 139** BLANC, *peindre et penser...*, *op. cit.* note 115, p. 187.
- 140** RICHARDSON, *An Essay...*, *op. cit.* note 119.
- 141** 1781, V, p. 91.
- 142** 1781, II, p. 72-73.
- 143** G. E. LESSING, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, Stuttgart, Reclam, 1967, p. 19; trad. Paris, 1990, p. 63.
- 144** « Sur une opinion de Mr Lessing », 1781, II, p. 259-280.
- 145** 1781, III, p. 261-265. Voir T. W. GAEHTGENS, « Falconets Kritik an Lessings... », 1965.
- 146** J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, éd. R. WARK, New Haven, 1975, p. 163-165.
- 147** J. REYNOLDS, *A Journey to Flanders and Holland*, éd. H. MOUNT, Cambridge, 1996, p. 151. On rappellera également que le fils de Falconet avait travaillé dans l'atelier de Reynolds.
- 148** 1781, II, p. 72-73.
- 149** 1781, II, p. 71-72.
- 150** 1781, II, p. 265-71. Du Bos ajoutait le *Jephté* de Le Brun.
- 151** J. H. FÜSSLER, *Lectures on Painting*, éd. G. BAUMGARTEN, Berlin, 2005, I, p. 34-38.
- 152** LESSING, *Laokoon...*, *op. cit.* note 143, p. 19.
- 153** 1781, V, p. 64.
- 154** 1781, V, p. 82.
- 155** Voir sa critique de Webb, 1808, III, p. 231-32.
- 156** 1781, V, p. 40 sq.
- 157** On notera que le paradigme du voile de Timanthe a trouvé de l'emploi jusqu'à nos jours. En voici deux exemples. En 1994, R. KONERSMANN intitulait un ouvrage de sémantique historique *Der Schleier des Timanthes* (Berlin, 2006), et A. LEONARD y fait allusion à propos du tableau de Khnopff *En écoutant Schumann*, où l'auditrice cache son visage dans sa main (« Picturing Listening in the Late XIXth Cent. », *Art Bulletin*, June 2007, p. 274-275).
- 158** 1781, V, p. 78.
- 159** PLINIE, *Histoire naturelle*, XXXV, 86.
- 160** 1781, IV, p. 127-129.
- 161** LEVITINE, *The Sculpture of Falconet...*, *op. cit.* note 77, p. 35.
- 162** 1781, IV, p. 115 (PLINIE, *Histoire naturelle*, XXXV, 85).
- 163** 1781, V, p. 64.
- 164** B, p. 213 et 234.
- 165** H, p. 186; B, p. 239-241 et 353-354.
- 166** B, p. 213.
- 167** H, p. 73; B, p. 112.
- 168** LOMAZZO, *Trattato...*, *op. cit.* note 105, p. 353.
- 169** 1781, II, p. 259.
- 170** 1781, II, p. 228, V, p. 36.
- 171** 1781, III, p. 246.
- 172** 1781, V, p. 27-28.
- 173** 1781, II, p. 252, V, p. 27 et *passim*.
- 174** B, p. 124.
- 175** L. RÉAU (éd.), *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, Paris, 1921, p. 162 (lettre du 27 août 1771).
- 176** 1781, I, p. 7-14.
- 177** 1781, I, p. 22-23. Voir la réponse de Diderot à ce sujet, dans DIECKMANN, SEZNEC, « The Horse of Marcus Aurelius... », *op. cit.*, note 10, p. 219-220.
- 178** B, p. 211-212.
- 179** 1781, V, p. 71.
- 180** R. DE PILES, *Cours...* (1708), éd. Nîmes, 1990, p. 189-210.
- 181** DU BOS, *Réflexions critiques...*, *op. cit.* note 120, p. 28-37.
- 182** Ch. A. COYPEL, *Parallèle de l'Éloquence et de la Peinture*, Paris, 1751; éd. J. LICHTENSTEIN et Ch. MICHEL, *Conférences...*, t. V, 2011, p. 264.
- 183** Sur le « défi sémiotique » que représente cet exercice, voir É. DÉCULTOT, *J. J. Winckelmann. De la description*, Paris, 2006, p. 36-37.
- 184** D. DIDEROT, article ENCYCLOPÉDIE, dans *Dictionnaire encyclopédique (1751-1766)*, XIV, Paris, 1876, p. 444-445 : après avoir fourni à cent peintres une description minutieuse du modèle, « il reçoit cent portraits qui ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre ni à sa maîtresse ».
- 185** B, p. 224.
- 186** 1781, V, p. 74 ; voir aussi II, p. 246.
- 187** 1781, II, p. 68-73.
- 188** B, p. 344 ; 1781, II, p. 156-159.
- 189** B, p. 226.
- 190** FUMAROLI, *La Querelle...*, *op. cit.* note 81, p. 173.
- 191** RÉAU, *Falconet...*, *op. cit.* note 8, p. XVIII ; LEVITINE, *op. cit.* note 77, p. 63.
- 192** RÉAU, *Correspondance...*, *op. cit.* note 175, p. 20.
- 193** 1781, II, p. 86.
- 194** 1781, I, p. 310.
- 195** B, p. 116.
- 196** 1781, II, p. 147.