# Sculpture (Salon de 1765)

*Diderot, Denis (1713-1784)*

**Utpictura18, Revue Rubriques, Numéro** Les Salons de Diderot (édition)

**Référence de l'article**

Diderot, Denis (1713-1784), Sculpture (Salon de 1765), mis en ligne le 02/07/2023, URL : https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/salons-diderot-edition/sculpture-salon-1765

**Résumé**

Les références sont données dans l'édition DPV.

[277] se note (DPV XIV 277)

Les interventions de Grimm, qui ne figurent pas dans DPV, sont notées en italiques.

**[277]**

## Sculpture

J'aime les fanatiques, non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance et qui vous portant le poignard à la gorge, vous crient : Signe ou meurs ; mais bien ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force, vont dans les maisons et les rues, non la lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée1 sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisants ceux-ci, ils m'amusent, ils m'étonnent quelquefois. Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe,

accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements, s'adressant au sentiment, à l'imagination, attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. Tel est Jean-Jacques Rousseau[2] lorsqu'il se déchaîne contre les lettres qu'il a cultivées toute sa vie, la philosophie qu'il professe, la société de nos villes corrompues au milieu desquelles il brûle d'habiter et où il serait désespéré d'être ignoré, méconnu, oublié. Il a beau fermer la fenêtre de son ermitage qui regarde la capitale, c'est le seul endroit du monde qu'il voit ; au fond de sa forêt, il est ailleurs, il est à Paris. Tel est Winckelman[3] lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celles des artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle *le Torse*[4] ? les muscles qui se gonflent sur sa poitrine, ce n'est rien moins que les ondulations de **[278]** la mer[5] ; ses larges épaules courbées, c'est une grande voûte[6] concave qu'on ne rompt point, qu'on fortifie au contraire par les fardeaux dont on la charge ; et ses nerfs, les cordes des balistes[7] anciennes qui lançaient des quartiers de roches à des distances immenses, ne sont en comparaison que des fils d'araignée[8]. Demandez à cet enthousiaste charmant par quelle voie Glycon[9], Phidias[10] et les autres sont parvenus à faire des ouvrages si beaux et si parfaits, il vous répondra : Par le sentiment de la liberté[11] qui élève l'âme, et lui inspire de grandes choses ; les récompenses de la nation, la considération publique ; la vue, l'étude, l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des mœurs et du climat, et le génie... Il n'y a sans doute aucun point de cette réponse qu'on osât contester. Mais faites-lui une seconde question, et demandez-lui s'il vaut mieux étudier l'antique que la nature sans la connaissance, l'étude et le goût de laquelle les anciens artistes, avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres : L'antique ! vous dira-t-il sans balancer, l'antique !.. et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, la nuit tout au beau milieu du Toboso[12]. Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de n'être **[279]** jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.

Les artistes modernes se sont révoltés contre l'étude de l'antique, parce qu'elle leur a été prêchée par des amateurs[13] ; et les littérateurs modernes ont été les défenseurs de l'étude de l'antique[14], parce qu'elle a été attaquée par des philosophes[15].

*Interrompons un moment le philosophe pour dire un mot de ce charmant enthousiaste de Winckelmann. Je ne sais quel est le charpentier qui a osé traduire son* Histoire de l'art chez les Anciens*, qui vient de paraître en 2 volumes gr. in-8°. C'est un homme qui ne sait pas le français, qui, je crois, n'entend pas l'allemand, mais qui, certainement, n'entend pas le livre qu'il a osé traduire. Les termes les plus familiers de l'art lui sont à peine connus ; il confond, par exemple, naturel et nature à chaque page. Il faut lire cet excellent ouvrage en allemand, si on le peut. Il est rempli de chaleur, d'enthousiasme, de goût, de vues grandes et profondes. L'auteur traite durement les ignorants ; mais c'est qu'il méprise souverainement tout homme qui n'a pas passé sa vie dans cette étude. Quant à la traduction française, elle est bonne à jeter au feu. Et puis, parlez, monsieur le philosophe.*

Il me semble, mon ami, que les statuaires tiennent plus à l'antique que les peintres. Serait-ce que les Anciens nous ont laissé quelques belles statues et que leurs tableaux ne nous sont connus que par les descriptions et le témoignage des littérateurs. Il y a une tout autre différence entre la plus belle ligne de Pline16 et le Gladiateur d'Agasias17.

Il me semble encore qu'il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture, et cette mienne opinion, si elle est vraie, doit me rendre plus circonspect. Il n'y a presque qu'un homme de l'art qui puisse discerner en sculpture, une très belle chose d'une chose commune. Sans doute l'*Athlète expirant18* vous touchera, vous attendrira, peut-être même vous frappera si violemment que vous ne pourrez ni en séparer ni y attacher vos regards ; si toutefois vous aviez à choisir entre cette statue et *le Gladiateur* dont l'action belle et vraie certainement, n'est pourtant pas faite pour s'adresser à votre âme, vous feriez rire Pigal et Falconnet, si vous préfériez **[280]** la première à celle-ci19. Une grande figure seule et toute blanche, cela est si simple, il y a là si peu de ces données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature. La peinture me rappelle par cent côtés ce que je vois, ce que j'ai vu ; il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement ; s'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste.

Vous croyez donc, me direz-vous, la sculpture plus difficile que la peinture ? — Je ne dis pas cela. Juger est une chose et faire est une autre. Voilà le bloc de marbre, la figure y est, il faut l'en tirer20. Voilà la toile, elle est plane, c'est là-dessus qu'il faut créer ; il faut que l'image sorte, s'avance, prenne le relief, que je tourne autour, si ce n'est moi, c'est mon œil ; il faut qu'elle vive. — Mais, ajoutez vous, peinte ou modelée21. — D'accord. — Et il faut qu'elle vive modelée sans aucune de ces ressources qui sont sur la palette et qui donnent la vie. — Mais ces ressources mêmes, est-il aisé d'en faire usage ? Le sculpteur a tout

lorsqu'il a le dessin, l'expression et la facilité du ciseau ; avec ces moyens il peut tenter avec succès une figure nue. La peinture exige d'autres choses encore. Quant aux difficultés à vaincre dans les sujets plus composés, il me semble qu'elles s'accroissent en plus grand nombre pour le peintre que pour le sculpteur. L'art de grouper[22] est le même, l'art de draper est le même ; mais le clair-obscur[23], mais l'ordonnance, mais le lieu de la scène, mais les ciels, mais les arbres, mais les eaux, mais les accessoires, mais les fonds, mais la couleur, mais tous ses accidents ; *sed non nostrum inter vos tantas componere lites*[24]. La sculpture est faite et pour les aveugles et pour ceux qui voient ; la peinture ne s'adresse qu'aux yeux[25]. En revanche la première a certainement **[281]** moins d'objets et moins de sujets que la seconde : on peint tout ce qu'on veut ; la sévère, grave et chaste sculpture choisit[26]. Elle joue quelquefois autour d'une urne ou d'un vase, même dans les compositions les plus grandes et les plus pathétiques : on voit en bas-relief des enfants qui folâtrent sur un bassin qui va recevoir le sang humain[27] ; mais c'est encore avec une sorte de dignité qu'elle joue : elle est sérieuse, même quand elle badine. Elle exagère sans doute ; peut-être même l'exagération lui convient-elle mieux qu'à la peinture. Le peintre et le sculpteur sont deux poètes, mais celui-ci ne charge jamais[28]. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique ; le marbre ne rit pas[s][29]. Elle s'enivre pourtant avec les faunes et les sylvains ; elle a très bonne grâce à aider les satyres à remettre le vieux Silene sur sa monture[30] ou à soutenir les pas chancelants de son disciple. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d'exquis qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile, et que s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau qui déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau et le pinceau plus libertin que le ciseau. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et caché qui bout au-dedans ; c'est une muse violente, mais silencieuse et secrète.

Si la sculpture ne souffre point une idée commune, elle ne souffre pas davantage une exécution médiocre ; une légère incorrection de dessin qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau est impardonnable **[282]** dans une statue. Michel-Ange le savait bien ; où il a désespéré d'être parfait et correct, il a mieux aimé rester brut[31]. — Mais cela même prouve que la sculpture ayant moins à faire que la peinture, on en exige plus strictement ce qu'on est en droit d'en attendre. — Je l'ai pensé comme vous.

De quelques questions que je me suis faites sur la sculpture.

La première, c'est pourquoi la chaste sculpture est pourtant moins scrupuleuse que la peinture et montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes[32] ?

C'est, je crois, qu'après tout elle ressemble moins que la peinture. C'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable ; mais surtout, c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle, de rendre les contours des membres du corps humain, de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude ; c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes, sont meilleures **[283]** que celles de la peinture, et qu'elle pense moins au moment présent qu'aux temps à venir. Les hommes n'ont pas toujours été vêtus ; qui sait s'ils le seront toujours ?

La seconde, c'est pourquoi la sculpture, tant ancienne que moderne, a dépouillé les femmes de ce voile[33] que la pudeur de la nature et l'âge de puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes ?

Je vais tâcher d'entasser mes réponses, afin qu'elles se dérobent les unes par les autres.

La propreté, l'indisposition périodique, la chaleur du climat, la commodité du plaisir, la curiosité libertine et l'usage des courtisanes qui servaient de modèles dans Athenes et dans Rome, voilà les raisons qui se présenteront les premières à tout homme de sens, et je les crois bonnes. Il est simple de ne pas rendre ce que l'on ne trouve pas dans son modèle. Mais l'art a peut-être des motifs plus recherchés : il[34] vous fera remarquer la beauté de ce contour, le charme de ce serpentement, de cette longue, douce et légère sinuosité qui part de l'extrémité d'une des aines et qui s'en va s'abaissant et se relevant alternativement jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'extrémité de l'autre aine[35] ; il vous dira que le chemin de cette ligne infiniment agréable serait rompu dans son cours par une touffe interposée ; que cette touffe isolée ne se lie à rien, et fait tache dans la femme, au lieu que dans l'homme, cette espèce de vêtement naturel, d'ombre assez épaisse aux mamelles, va s'éclaircissant à la vérité sur les flancs et sur les côtés du ventre, mais y subsiste quoique rare, et va, sans s'interrompre, se rechercher elle-même plus serrée, plus élevée, plus fournie autour des parties naturelles ; il vous montrera ces parties naturelles de l'homme, dépouillées, comme un

intestin grêle, un ver d'une forme déplaisante.

La troisième, pourquoi les Anciens n'ont jamais drapé leurs figures qu'avec des linges mouillés ?

**[284]** C'est que, quelque peine que l'on se donne pour caractériser en marbre une étoffe, on n'y réussit jamais qu'imparfaitement ; qu'une étoffe épaisse et grossière dérobe le nu que la sculpture est plus jalouse encore de prononcer que la peinture, et que, quelle que soit la vérité de ses plis, elle conservera je ne sais quoi de lourd qui se joignant à la nature de la pierre, fera prendre au tout un faux air de rocher.

La quatrième, pourquoi le *Laocoon* a la jambe raccourcie plus longue que l'autre ?

C'est que sans cette incorrection hardie de dessin la figure eût été déplaisante à l'œil. C'est qu'il y a des effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger ; j'en apporte un exemple bien commun et bien simple dans lequel je défie le plus grand artiste de ne pas pécher contre la vérité ou contre la grâce. Je suppose une femme nue sur un banc de pierre ; quelle que soit la fermeté de ses chairs, certainement le poids de son corps appliquant fortement ses fesses contre la pierre sur laquelle elle est assise, elles boursoufleront désagréablement par les côtés, et formeront par-derrière, l'une et l'autre, le plus impertinent bourrelet qu on puisse imaginer. Mais est-ce que l'arête du banc ne tracera pas à ses cuisses, en dessous, une très profonde et très vilaine coupure ? Que faire donc alors ? Il n'y a pas à balancer, il faut ou fermer les yeux à ces effets et supposer qu'une femme **[285]** a les fesses aussi dures que la pierre et que l'élasticité de ses chairs ne peut être vaincue par le poids de son corps, ce qui n'est pas vrai, ou jeter tout autour de sa figure quelque draperie qui me dérobe en même temps et l'effet désagréable et les parties de son corps les plus belles.

La cinquième, c'est quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue ?

Mauvais, je pense. Premièrement, il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai. Secondement, il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux, et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose ; la chose, c'est la statue seule, isolée, solide, prête à se mouvoir. C'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin, sur des mains de bois, son beau satin, si vrai, sur des figures de mannequin. Creusez l'orbite des yeux à une statue et remplissez-les d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée, et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même par la plupart de leurs

bustes qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide que d'y tracer l'iris et que d'y marquer la prunelle, laisser imaginer un aveugle que de montrer un œil crevé ; et n'en déplaise à nos modernes, les Anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère qu'ils ne l'ont.

*Dans tous les arts, l'unité de l'imitation est aussi essentielle que l'unité de l'action ; et confondre ou associer ensemble deux manières d'imiter la nature est une chose barbare et d'un goût détestable. Voilà un principe que les Anciens ont respecté par instinct, mais que je n'ai jamais lu dans aucune poétique, bien que ce soit un principe essentiel et fondamental. Si vous vous proposez d'imiter la nature en relief et en ronde bosse par le marbre, il ne faut pas l'imiter par la couleur ; si vous l'imitez par la couleur, vous ne lui donnerez point de relief.*

*Si vos personnages chantent, il ne faut pas qu'ils dansent ; s'ils dansent, il ne faut pas qu'ils chantent. On est barbare aussi de les faire parler et chanter alternativement. Mon cher philosophe, une autre fois, je ferai aussi mes réponses à vos cinq questions.*

La peinture se divise en technique et idéale ; et l'une et l'autre se sous-divise en peinture en portrait, peinture de genre, et peinture historique. **[286]** La sculpture comporte à peu près les mêmes divisions ; et de même qu'il y a des femmes qui peignent la tête, je ne trouverais point étrange qu'on en vît paraître incessamment une qui fît le buste. Le marbre, comme on le sait, n'est que la copie de la terre cuite. Quelques-uns ont pensé que les Anciens travaillaient d'abord le marbre ; mais je crois que ces gens-là n'y ont pas assez réfléchi.

Un jour que Falconnet me montrait les morceaux des jeunes élèves en sculpture qui avaient concouru pour le prix, et qu'il me voyait étonné de la vigueur d'expressions et de caractères, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d'enfants de dix-neuf à vingt ans ; attendez-les dans dix ans d'ici, me dit-il, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela... C'est que les sculpteurs ont besoin encore plus longtemps du modèle que les peintres, et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l'appellent plus passé quarante-cinq ans. C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve qu'on ne conserve guère au delà d'un certain âge ; et voilà la raison pour laquelle les sculpteurs dégénéreront plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigal est bourru, Falconnet l'est encore davantage ; ils feront bien jusqu'à la fin de leur vie. Le Moyne est poli, doux, maniéré, honnête ; il est et il restera médiocre.

Le plagiat est aussi possible en sculpture, mais il est rare qu'il soit ignoré. Il n'est ni aussi facile à pratiquer, ni aussi facile à sauver qu'en peinture… Et puis allons à nos artistes.

## Notes

1

Dulcinée est la Dame imaginaire de Dom Quichotte, dans le roman de Cervantès : en fait, une simple paysanne du village du Toboso.

2

Allusion à la révolution intérieure que Rousseau, au livre IX des *Confessions*, raconte avoir vécue en 1756, lorsqu'il quitte Paris pour l'Ermitage de Montmorency que lui prête Mme d'Épinay. Sa rupture avec Diderot date de cette époque.

3

Le premier opuscule de Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*), Friedrichstadt, imprimé par Christian Heinrich Hagenmüller, 1755, 40 p. in-4°, n'était pas disponible en français. Venait de paraître l'*Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. par Gottfried Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet, Paris, Saillant, 1766, 2vol. in-8°. C'est cette traduction que Grimm, plus bas, critique violemment. L'original était paru en 1764.

4

Allusion au Torse du Belvédère et à la description lyrique qu'en fit Winckelmann. Voir, dans l'édition de 1766, t. II, p. 247-250, et dans la traduction du Livre de Poche par Dominique Tassel, p. 527-529. Winckelmann n'était pas le premier à exalter le Torse comme quintessence de la statuaire antique. Dans une conférence du 13 septembre 1665 donnée à l'occasion d'une visite à l'Académie, le Bernin l'avait pris en exemple : « Il a répété le défaut des peintres français, qui est d'avoir une manière petite, triste et menue ; que pour la corriger, il est nécessaire d'étudier après l'antique, principalement après le torse du

Belvédère… » (Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, Pandora, 1981, p. 182).

5

« Que l'Artiste admire dans le contour de ce corps l'écoulement continuel d'une forme dans l'autre, & les traits mouvans qui, comme les ondes, s'élevent, s'abaissent, & se mêlent ensemble » (*Histoire de l'art chez les Anciens*, 1766, II, 249).

6

« Il paroît que le dos ait la même signification par la maniere sublime dont il semble vouté » (*Histoire de l'art chez les Anciens*, 1766, II, 248). Winckelmann déduit de la forme de son dos les pensées d'Hercule occupé à récapituler ses travaux…

7

Selon Furetière, une baliste est une « machine de guerre, & espece de fronde dont se servoient les Anciens pour jetter des pierres ». Autrement dit, une catapulte.

8

Comprendre : en comparaison des nerfs (des veines saillantes) du torse du Belvédère, les cordes des balistes ne sont que des fils d'araignée. Diderot fantasme ; dans la description de Winckelmann, on lit au contraire : « Les veines y sont toutes invisibles » (o*p. cit.*, p. 248).

9

Glycon d'Athènes, sculpteur de la fin du IVe et du IIIe siècle avant notre ère, auteur de l'Hercule Farnèse, dont une copie romaine en marbre de l'époque impériale est conservée au musée archéologique de Naples. Utpictura18, notice #006185 et *Encyclopédie*, t. XX, Dessin, pl. 33, #006189.

10

Phidias (490-430), sans doute le sculpteur le plus célèbre de la Grèce classique, était notamment l'auteur de deux statues chryséléphantines (en ivoire et en or), une Athéna parthénos et un Zeus olympien.

11

C'est la thèse centrale de Winckelmann. Au début du tome II, il présente les débuts de l'histoire de l'art grec comme passage d'un ancien style à un style sublime, qu'il présente ainsi : « L'Art se perfectionna en Grece lorsque la Raison & la Liberté s'unirent de concert pour éclairer & polir cette belle contrée de la terre. » (p. 18) Le Torse du Belvédère, plus tardif, daterait de la brève période où, à l'instigation de Paul-Émile, les Romains rendirent la liberté aux Grecs : « Le Torso d'Hercule paroît un des derniers Ouvrages parfaits que l'Art ait produits en Grece, avant la perte de sa liberté. » (p. 250)

12

Diderot compare Winckelmann à Don Quichotte rêvant la nuit à sa Dulcinée du Toboso.

13

Diderot ne peut pas ne pas songer ici au comte de Caylus, riche collectionneur d'antiquités reçu comme amateur à l'Académie de peinture et de sculpture en 1731, puis à celle des inscriptions et belles-lettres en 1742, au grand scandale de Diderot. Caylus se piquait d'archéologie, une discipline alors balbutiante. Il publia, en 7 volumes de 1752 à 1767, un *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, et en 1755 un *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, une technique antique de peinture dont il prétendit avoir redécouvert le secret. Diderot le contesta vigoureusement.

14

Allusion à la Querelle des Anciens et des Modernes, qui s'était prolongée au XVIIIe siècle avec la Querelle d'Homère, suscitée par la traduction de Mme Dacier, qui se voulait scrupuleusement fidèle au texte original.

15

Diderot vise-t-il à nouveau Rousseau ?

16

Allusion aux descriptions de peintures du livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline.

17

Le *Gladiateur Borghèse*, aujourd'hui au Louvre, MA527, voir #011269 et *Encyclopédie*, t. XX, pl. 37, #011270. Winckelmann, qui y fait référence à plusieurs reprises, le nomme toujours « le soi-disant *Gladiateur* de la Villa Borghèse » (dans la trad. de 1766, « Le Gladiateur nommé Borghesien »). Il est décrit précisément, dans l'éd. de 1766, II, 288-289 ; LP, p. 556.

18

Le *Gaulois mourant,* copie romaine du musée du Capitole d'après une statue en bronze réalisée pour le monument à Attale II par Epigonos de Pergame. Il est dit aussi *Gladiateur mirmillon*, ou *Mirmille mourant*. Voir #010267, #019982 (gravure d'Audran).

Cette sculpture n'est apparemment pas évoquée par Winckelmann. Elle avait été décrite par l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, 38, énsb-a, 1993, p. 128). Jaucourt reprend la description de Du Bos dans l'article Gladiateur expirant de l'*Encyclopédie* (1757).

19

Selon Diderot, qui suit Falconet et Pigalle, il faut donc préférer le *Gladiateur Borghèse* (qui a d'ailleurs été retenu pour les planches de proportions dans la section Dessin des planches de l'*Encyclopédie*) au *Gladiateur expirant*. C'est pourtant lui qu'il prendra en exemple dans le *Paradoxe sur le comédien* pour évoquer le « sens froid » du comédien. L'article Sculpture de l'*Encyclopédie*, qui est de Falconet, évoque trois fois le *Gladiateur (borghèse)* et le range parmi les neuf chefs d'œuvres de la sculpture antique ; le *Gladiateur expirant* n'est pas évoqué.

20

L'idée d'une présence virtuelle de la statue dans le bloc de marbre remonte à Léonard de Vinci : « Le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée en son sein ; ce qui exige un exercice tout mécanique. » (*Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 98)

21

C'est-à-dire préparée pour la sculpture : le sculpteur préparait un *modello*, généralement en terre cuite, à partir duquel tailler la pierre. Voir plus précisément l'article de Furetière : « verb. act. Faire un modele, un patron. Ce Sculpteur modele toutes ses figures en cire, en plastre, avant que de les tailler en marbre.
Modeler, signifie aussi, tirer en creux, faire des moules sur les illustres ouvrages de l'Antiquité. Le Roy a fait modeler la colomne Trajane, & on en a apporté les creux en France. Presque toutes les belles figures de l'Antiquité ont esté modelées, & on en a fait plusieurs copies en plastre dans les creux tirez sur l'original. »

22

Grouper : organiser les personnages, les figures, en groupes. Le terme « Groupe » est défini dans l'*Encyclopédie* comme terme de peinture (« assemblage de plusieurs objets qui sont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embrasse à la fois ») et comme terme de sculpture (« *groppo*, qui signifie nœud : c'est un assemblage de deux, trois, ou d'un plus grand nombre de figures, qui composent un sujet »). Un exemple de groupe en sculpture, cité par l'*Encyclopédie*, est le Laocoon.

23

C'est sans doute ici un écho de la comparaison entre *La Rencontre du pape Léon 1er et d'Attila* traitée à la fresque par Raphaël (#016360) et le bas-relief de l'Algarde sur le même sujet (#016359). Voir la section 50 des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, énsb-a, p. 166. Winckelmann reprend cette comparaison dans les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture*, 1755, trad. fr., 1786, p. 35-36, mais il n'y est plus question du clair-obscur ni de l'effet de dégradation quand on va vers le fond.

24

« Il ne nous appartient pas de régler entre vous tous ces différends. » Réplique de Palémon à Ménalque à la fin de la 3e églogue des *Bucoliques* de Virgile.

25

Diderot reprend ici la thèse développée par Roger de Piles pour qui « le dessin ne relève pas de la vue, mais du toucher [...] : il ne définit donc pas l'essence de la peinture mais celle de la sculpture puisque la peinture est exclusivement un art de la vue, alors que la sculpture est aussi un art du toucher. » (Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, Gallimard, Nrf essais, 2003, p. 19)

26

Asyndète : on ne sculpte que quelques sujets, ne comportant eux-mêmes que quelques objets (qu'on est donc obligé de choisir), tandis qu'on peint tous les sujets et tous les objets qu'on veut.

27

Voir peut-être la *Bacchanale d'enfants* d'Étienne Le Hongre. Le vase est disposé en 1683 dans le bosquet de la salle de bal de Versailles, MR 3469, inv. 1850.9164. Le motif de la bacchanale d'enfants est répandu dans les bas reliefs du XVIIIe siècle, mais le sang humain est une exagération de Diderot.

28

Le sculpteur ne s'aventure jamais dans la caricature. Voir dans Furetière la fin de l'article Charger : « Charger, en termes de Peinture, signifie, Defigurer une chose, adjouster à la verité, faire une exaggeration burlesque des principaux traits qui contribuent à la ressemblance. Ce Peintre a chargé ce portrait, pour dire, il a bien fait un portrait qui ressemble en quelque chose, mais il l'a defiguré, il l'a rendu ridicule. On le dit aussi au figuré. Ce médisant a chargé l'histoire qu'il nous raconte, il y a adjousté beaucoup de choses de son creu. »

29

Cette formule choc anticipe en quelque sorte négativement celle du *Rêve de D'Alembert* : « car enfin cette sensibilité que vous lui substituez, si c'est une qualité générale et essentielle de la matière, *il faut que la pierre sente*. »

30

Les triomphes de Silène, ou les Silènes ivres le représentent généralement monté sur un âne.

31

Selon L. Versini, allusion aux esclaves de Michel-Ange. Voir #020723 et #020724.

32

C'est la question posée par Michel Anguier au début de sa conférence du 2 août 1670 sur le *Laocoon*. « Pourquoi nu ? » demande-t-il.

33

Les poils.

34

Il = l'homme de sens.

35

Transposition libertine de la ligne de beauté de Hogarth. Diderot venait de lire l'*Analyse de la beauté* (Londres, 1753) et y fera explicitement référence dans le *Salon de 1767*.