

La sculpture, dit « l'art des aveugles » au XVIII^e siècle

Zsófia SZŰR

L'histoire de l'art a été toujours marquée par une réflexion concernant les positions respectives des arts dans leur hiérarchie. Dans le présent article, nous examinerons deux questions qui se rattachent à cette problématique : d'une part les conceptions de Diderot et de son ami Falconet sur la comparaison de la sculpture et de la peinture, et, de l'autre, la question de la capacité des statues de bien représenter la chair.

Au cours du XVII^e siècle la peinture est plus appréciée que la sculpture ce qui peut être ramené aux différentes raisons. À l'époque, un art est tenu pour plus noble que l'autre s'il exige plus de capacités intellectuelles lors de la création et aussi de l'interprétation de la part du spectateur. La sculpture est tenue encore au XVII^e siècle plutôt pour le résultat d'une activité purement manuelle. Cette conception s'enracine au XVI^e siècle : selon la théorie de Léonard de Vinci, la création d'une sculpture exige moins de pensées théoriques et moins d'effort intellectuel que la peinture d'un tableau. À en croire de Vinci, pendant la réalisation d'une sculpture, il ne faut avoir que des mains fortes¹. Deux siècles plus tard, pour Diderot, l'art de la sculpture semble également moins intéressant que l'art de la peinture, parce que cette dernière doit inventer chaque fois des solutions originales pour la création artistique qui a sa racine dans le néant, tandis que le sculpteur ne doit en effet que « libérer » la figure qui se cache dans la pierre : « Voilà le bloc de marbre, la figure y est, il faut l'en tirer. 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 autour². »

Le débat sur la position respective de ces deux branches artistique survit donc au XVIII^e siècle : selon les théoriciens, la sculpture est plus éloignée de la nature et de la vérité que la peinture, car pour cette première, la représentation de l'instant, de l'éphémère, de tout ce qui est fugitif est impossible³. C'est aussi dans ce sens que Diderot écrit dans son *Salon de 1765* que « la première [la sculpture] a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde [la peinture] : on peint tout ce qu'on veut ; la sévère, grave, et chaste sculpture choisit »⁴.

Par contre, il n'est pas surprenant que le sculpteur Falconet a un autre point de vue là-dessus : dans ses *Réflexions sur la sculpture* il énumère quelques difficultés propres à la sculpture : « Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyants, des tournants [et] des raccourcis⁵ ». Il

¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 16.

² DIDEROT, Denis, « Salon de 1765 », in *Œuvres*, t. 4 : *Esthétique – Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. "Boquins", 1996, p. 440. (Dans la suite : *Salon de 1765*.)

³ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 101.

⁴ *Salon de 1765*, p. 441.

⁵ FALCONET, Étienne-Maurice, « Réflexions sur la sculpture », in *Œuvres diverses concernant les arts*, Paris, Jombert Jeune Librairie, 1787, p. 6, cf. <http://books.google.hu/books?id=u3EGAAAAQAAJ>, site

entend par là que les œuvres des sculpteurs doivent être minutieusement élaborées dans tous leurs détails car elles ne peuvent pas être cachées par quelque effet de lumière. Plus loin, il met en évidence une autre problématique de la représentation sculpturale, celle de l'existence de plusieurs points de vue autant « qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne »⁶, à savoir la statue. Par cet argument, il essaye de prouver même la supériorité de la sculpture sur la peinture, car selon lui, une seule statue arrive à donner plusieurs perspectives au spectateur qui tourne autour de l'ouvrage alors que la peinture n'offre qu'un point de vue unique.

Ensuite, il démontre que la peinture a plusieurs moyens de capter l'attention du spectateur comme par exemple : « [...] les différents groupes, les attributs, les ornements, les expressions de plusieurs personnages qui concourent au sujet ; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scène, par l'effet général⁷. » C'est la raison pour laquelle, selon Falconet, la peinture produit l'admiration du spectateur par l'effet global qu'elle offre, tandis que la sculpture « n'a le plus souvent qu'un mot à dire »⁸ : celle-ci exige alors plus de précision lors de la création. Cela implique que la sculpture ne peut pas profiter des moyens propres à la peinture, car la sculpture ne représente que l'objet même qu'il est très important de bien représenter :

... il faut que ce mot soit énigmatique. C'est par là qu'il fera mouvoir les ressorts de l'ame, à proportion qu'elle sera sensible, & que lui-même aura approché du but.⁹

Pourtant, Falconet admet que cette facilité de la création de l'illusion dans la peinture mène à la fois à plusieurs difficultés dont un sculpteur ne doit pas s'occuper :

Autant d'objets que le peintre a de plus à représenter que le sculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différents instants du jour, des effets variés de la lumière [...] exigent des connoissances & des travaux nécessaires aux peintres, dont le sculpteur est entièrement dispensé.¹⁰

Il est intéressant de noter que Diderot, qui affirme la supériorité de la peinture sur la sculpture, a le même avis concernant cette question. Selon lui, les sujets plus complexes offrent plus de difficultés à l'artiste, car celui-ci doit être compétent dans bien des questions en même temps. Il affirme que « [l]'art de grouper est le même, l'art de draper est le même [dans les deux arts] ; mais le clair-obscur, 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 les accidents ...¹¹ » rendent la peinture plus difficile à bien élaborer.

consulté le 15/01/2009 (Lors de la citation des ouvrages anciens, nous respectons l'orthographe de l'édition consultée.)

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 9-10. L'expression « ce mot » veut dire dans cette citation « motif ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Salon de 1765*, p. 441.

Bien sûr, Diderot et Falconet abordent la question de la difficulté lors de la création des œuvres des points de vue différents. Ils veulent prouver tous les deux que l'un des ces deux arts exige plus d'attention de la part de l'artiste, c'est-à-dire qu'il propose plus de difficultés lors de la création. Falconet souligne l'effet ressenti par les spectateurs, qui doit être atteint par la représentation fidèle de l'objet principal sans l'aide d'autres moyens tels la couleur ou le clair-obscur, qui peuvent détourner l'attention du spectateur. Quant à Diderot, lui, il mentionne le processus de la création picturale qui est rendu difficile par la complexité de la représentation. Et pourtant, il avoue dans son *Salon de 1765* qu'« une légère incorrection de dessin qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau est impardonnable dans une statue »¹². C'est par la couleur qu'une incorrection peut être rendue supportable selon Diderot :

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture ; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.¹³

C'est exactement l'idée de Falconet qui reconnaît la complexité comme difficulté, mais selon lui il s'agit d'une difficulté qui est en même temps une sorte de facilité.

Falconet et Diderot sont alors d'accord concernant la question de l'incorrection du dessin dans ces deux arts. Falconet affirme que les défauts sont plus supportables dans une toile que dans une sculpture :

La peinture est encore agréable, même lorsqu'elle est dépourvue de l'enthousiasme & du génie qui la caractérisent ; mais sans l'appui de ces deux bases, les productions de la sculpture sont insipides.¹⁴

C'est la raison pour laquelle à la comparaison de ces deux domaines d'art, il convient d'ajouter aussi les différentes idées sur la question des couleurs : leur présence dans la peinture aussi bien que leur absence dans la sculpture.

Diderot annonce dans son *Essai sur la peinture* que ce sont les couleurs qui transmettent la vie à l'œuvre, autrement dit, c'est la couleur qui donne l'âme à la peinture¹⁵. Il commence ses « petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime »¹⁶. Nous constatons alors que, selon lui, c'est la couleur – « le souffle divin » – qui rend vivants les objets inanimés. Bien sûr, à propos de la sculpture, on ne parle pas d'habitude de couleurs, et même dans le cas des statues faites des différentes matières – par exemple des

¹² *Ibid.*

¹³ DIDEROT, Denis, « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 1040. (Dans la suite : *Pensées détachées.*)

¹⁴ FALCONET, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵ En ce qui concerne la conviction de Diderot sur l'importance des couleurs dans la peinture, il suit à ce point la théorie de Roger de Piles. (DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 158.)

¹⁶ DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 472. (Dans la suite : *Essais sur la peinture.*)

marbres en différentes couleurs – Diderot doute que l'effet soit vraiment vraisemblable à la nature. Diderot pose la question suivante dans son *Salon de 1765* : « quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue¹⁷ » ? La réponse qu'il donne à sa propre question est sans équivoque :

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 [...].¹⁸

Son ami Falconet condamne également la couleur dans la sculpture, il avoue pourtant que dans certains cas, elle pourrait produire des effets intéressants :

Ce n'est pas que de très habiles sculpteurs n'aient emprunté les secours dont la peinture tire avantage par le coloris ; Rome & Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques : mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la sculpture désagréable & choquante.¹⁹

Il est encore très intéressant de noter, toujours en rapport avec cette même question, que Marmontel a une idée entièrement opposée à celle de Diderot. Il refuse l'utilisation des couleurs dans la sculpture pour éviter la ressemblance totale qui peut être effrayante et douloureuse²⁰. Si d'une part, Diderot condamne l'utilisation des couleurs dans la sculpture parce que selon lui, cela ne peut jamais offrir une vraisemblance totale, d'autre part, Marmontel interdit les couleurs par peur de rendre les statues trop ressemblantes à la nature.

Falconet affirme dans ses *Réflexions sur la sculpture* que « la sculpture [...] est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foiblesses »²¹. Diderot reconnaît également que le caractère durable des statues est très important en général par rapport aux peintures : les statues peuvent être conçues comme l'héritage d'une époque. La matière des statues leur donne la possibilité d'être quasi éternelles et, plus loin, elles évoquent également les souvenirs d'une nation : « ce sont des ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez une nation²² ». Diderot revient plusieurs fois à cette problématique, comme en 1767 aussi à propos d'un buste exécuté par Le Moyne : « Qu'en pensera la postérité²³ » ? Il semble évident alors que Diderot tout comme Falconet croient à ce que l'art de leur époque sera jugé par les statues qui resteront à la postérité, mais cet accord n'explique guère la supériorité de la sculpture sur la peinture, point sur lequel leurs opinions divergent par ailleurs.

¹⁷ *Salon de 1765*, p. 443.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ FALCONET, *Op. cit.*, p. 10.

²⁰ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 237.

²¹ FALCONET, *Op. cit.*, p. 2.

²² *Salon de 1765*, p. 456.

²³ DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 798-799. (Dans la suite : *Salon de 1767*.)

Mais si l'on aborde cette question sous l'angle philosophique, nous pouvons constater qu'avant le XVIII^e siècle, la théorie des sens, selon laquelle la vue est supérieure au toucher, semble justifier aussi la supériorité de la peinture sur la sculpture parce que les théoriciens démontrent un parallèle entre les sens et les arts, à savoir ils attachent la vue à la peinture et le toucher à la sculpture²⁴. Mais au XVIII^e siècle, la hiérarchie des sens établie à la base de leur importance lors du processus de la connaissance humaine change, ce qui implique nécessairement un changement du jugement des différents domaines artistiques. Selon l'importance accrue du toucher face à la vue, la peinture ne devrait être plus appréciée que la sculpture seulement parce que cette première est nettement attachée à la vue.

À l'époque des Lumières, la sculpture est tenue pour « l'art des aveugles » pour qui les couleurs n'ont aucune importance, mais qui mettent l'accent sur le toucher lors de la perception. Parmi les domaines d'art, c'est sans doute la sculpture qui est le plus liée au toucher. Avec les mots de Diderot, « [l]a sculpture est faite pour les aveugles et pour ceux qui voient »²⁵. Diderot ne trouve pas pertinente la comparaison de la sculpture et de la nature à cause du manque des couleurs : il trouve que les figures sculptées sont simples et « toute[s] blanche[s] »²⁶. De même, il retrouve dans une statue « si peu [des] données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature »²⁷. Ces affirmations sont comme autant de preuves pour l'esthétique coloriste de Diderot : il fonde sa critique de la sculpture en premier lieu sur l'absence des couleurs. Bien évidemment, les couleurs rendent une œuvre d'art plus vraisemblable car les couleurs sont présentes dans le monde. Pourtant, à part l'absence des couleurs, Diderot a également un autre critère à cause duquel il sous-estime la sculpture. Selon lui, l'œuvre est réussie lorsqu'elle arrive à imiter fidèlement la nature, mais il est persuadé que la sculpture, avec la froideur et la lourdeur du marbre et de la pierre, n'est pas capable de bien représenter le monde pour la simple raison qu'elle ne s'accorde pas avec les qualités fragiles²⁸ :

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 [...].²⁹

Le sens du toucher pose une question qui est peut-être encore plus intéressante en sculpture qu'en peinture. Il est évident que la matière le plus souvent utilisée par les sculpteurs donne réellement une autre sensation lors du toucher que celle des objets représentés. Le marbre est froid, il diffère sensiblement du corps humain : la matière des statues est dure, contrairement à la peau et à la chair. Selon Diderot, il faut « rendre chaudement »³⁰ la nature et « faire de la chair douce et molle »³¹. Diderot

²⁴ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 19.

²⁵ *Salon de 1765*, p. 441.

²⁶ *Ibid.*, p. 440.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 101-102.

²⁹ Cette question se pose par rapport à celle de la représentation franche de la nudité des sexes : elle est moins « scrupuleuse » selon Diderot dans la sculpture que dans la peinture, parce que cette première est beaucoup plus semblable à la vérité que cette dernière. (*Salon de 1765*, p. 442.)

³⁰ *Ibid.*

considère dans son *Essais sur la peinture* comme la tâche la plus difficile d'un artiste la représentation fidèle de la chair :

[C]'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpirent imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste.³²

La question se pose alors avec vigueur si la chair peut être fidèlement rendue par la sculpture sans les couleurs, sans la mollesse de la matière froide. Pour cette raison, nous nous concentrerons par la suite sur la question de la représentation fidèle de la chair dans la sculpture à travers la présentation de quelques œuvres majeures du XVIII^e siècle, d'après les critiques d'art de Diderot et les *Réflexions* de Falconet.

Premièrement, il est intéressant de mentionner que, selon Falconet, les statues antiques n'arrivent pas à la représenter fidèlement bien qu'elles soient considérées comme les imitations les plus parfaites de la nature selon les critiques d'art du XVIII^e siècle :

Je [Falconet] ne dois pas oublier ici une observation importante au sujet des anciens ; elle est essentielle sur la manière dont les sculpteurs traitaient les chairs. Ils étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend & se replie selon le mouvement des membres.³³

Falconet va encore plus loin en affirmant dans ses *Réflexions sur la sculpture* que les sculpteurs de son époque sont supérieurs aux sculpteurs anciens dans la représentation fidèle de la chair : « Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection³⁴ ».

Par contre, comme nous avons déjà constaté, Diderot est relativement sceptique concernant l'aptitude de la sculpture à offrir la représentation vraisemblable des êtres : à son avis, elle n'est pas apte à rendre la nature aussi fidèlement que la peinture. Il n'est pourtant pas totalement insensible aux valeurs de la sculpture – ou plutôt de certains sculpteurs – car il avoue que quelquefois la représentation des statues est très fidèle et, parfois même, il exprime devant les statues une exaltation aussi grande que devant un tableau de Chardin pour leur vraisemblance. Pour cette raison, il faut bien reconnaître que Diderot aime la sculpture lorsqu'il y retrouve ce qu'il aime dans la peinture³⁵.

Pour comprendre les critiques de Diderot, nous devons éclairer en quelques mots les circonstances d'écriture de ses *Salons* : il y décrit les œuvres d'art pour les lecteurs qui ne les ont pas vues auparavant lors des expositions. Il essaie de recréer les objets par des mots qui permettent à ses lecteurs – ceux de la revue manuscrite intitulée *La Correspondance littéraire* – d'imaginer et de voir en pensée ces œuvres en lisant les descriptions. Par la suite, nous nous occuperons des statues des artistes

³¹ *Ibid.*

³² *Essais sur la peinture*, p. 475.

³³ FALCONET, *Op. cit.*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 107.

qui arrivent à bien représenter la nature même selon la critique parfois assez sévère de Diderot par l'analyse de ses écrits théoriques et critiques. Il affirme notamment que « l'homme n'est pas Dieu »³⁶ et que « l'atelier de l'artiste n'est pas la nature »³⁷. Mais comme nous avons déjà vu, Diderot tient au principe que « [l]e vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art »³⁸. Il cherche donc dans les œuvres la représentation la plus fidèle possible de la nature.

Si de temps à autre, Diderot propose aux lecteurs-spectateurs de toucher les toiles et les statues, c'est peut-être aussi à cause des débats philosophiques du XVIII^e siècle, selon lesquels la vérité peut être décidée par le toucher, car la vue peut être la source des tromperies : le toucher a alors une fonction de vérification lors de la perception. À ce facteur s'ajoute un autre, à savoir que les lecteurs des *Salons* ne sont pas véritablement présents lors de la perception des œuvres, c'est-à-dire que l'acte de toucher ne peut évidemment pas être réel, mais Diderot veut raconter dans le détail ce qu'il voit pour que ses lecteurs puissent devenir en même temps des spectateurs. Il fait alors appel au toucher lors de la description des œuvres bien réussies : celles qui imitent quasi-parfaitement la nature, et qui donnent l'impression d'être touchées comme les véritables objets. À ce même propos, nous pourrions transformer la formule de Roger de Piles : « les Yeux ont horreur des choses que les Mains ne voudraient pas toucher » dans le cas de Diderot en celle-ci : « les mains désirent toucher ce que les yeux aiment voir³⁹. »

Comme nous avons déjà constaté, l'une des valeurs, peut-être la plus importante, que Diderot recherche le plus souvent dans les statues du point de vue de leur vraisemblance, est la représentation fidèle de la chair. Pour cette raison, il fonde souvent sa critique sur la recherche de l'effet de mollesse des corps : il écrit en 1767 à propos d'un buste de Le Moyne que « la chair avec sa mollesse n'y est pas »⁴⁰, puis, il continue sa critique en dénonçant d'autres ouvrages du même artiste, exposés au même Salon : « Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci⁴¹ ». En dépit de sa méfiance à l'égard de la représentation fidèle par la sculpture, Diderot y retrouve quelquefois les qualités de la chair et, dans ces cas-là, il estime cet art. Il écrit sur l'œuvre de M. Caffieri en 1771 : « le solide de la chair s'y fait sentir sans dureté ; bref c'est une figure qui m'a fait beaucoup de plaisir⁴². » Le critique revient souvent à la question du rapport de la sculpture et de la chair : il écrit sur une figure en marbre d'Allegrain que « celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau ! »⁴³, Diderot loue également la statue de Houdon : « [son] visage est moelleux et touché avec finesse »⁴⁴, la statue de Pajou : qu' « [i]l y a pourtant [...]

³⁶ *Essais sur la peinture*, p. 476.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Pensées détachées*, p. 1040.

³⁹ DÉMORIS, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁰ *Salon de 1767*, p. 798.

⁴¹ *Ibid.*, p. 799.

⁴² DIDEROT, Denis, « Salon de 1771 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 941. (Dans la suite : *Salon de 1771*.)

⁴³ *Salon de 1767*, p. 800.

⁴⁴ DIDEROT, Denis, « Salon de 1781 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 1003. (Dans la suite : *Salon de 1781*.)

de la peau, de la chair dans cette insipide figure ... »⁴⁵ ou il est encore enthousiaste à propos de Berruer parce que « ce jeune homme sait amollir et vivifier le marbre »⁴⁶. L'expression « vivifier » est un grand éloge : elle rappelle le « souffle divin » de l'anecdote de Pygmalion, et renvoie à ses *Essais sur la peinture* où Diderot écrit de l'utilisation des couleurs dans la peinture qu'elles animent les figures.

À la lumière des comptes rendus des *Salons* consacrés à la sculpture, il devient vite évident qu'aux yeux de Diderot, la sculpture la plus parfaite est celle de Falconet qui représente *Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime*. Dans cette œuvre, qui présente l'instant où Galatée s'anime selon la légende ancienne, Diderot retrouve ce qu'il cherche dans l'art de sculpture, à savoir l'imitation parfaite de la nature. Diderot trouve la statue de la fille « animée » aussi impressionnante que pouvait l'être la statue originale dans l'histoire bien connue d'après la légende. Il nomme le sculpteur l'« [é]mule des dieux »⁴⁷ qui a « renouvelé le miracle »⁴⁸. Dans l'imagination de Diderot, les personnages du groupe s'animent :

Quelles mains ! Quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtés ! Quel pieds ! Qu'ils sont doux et délicats !⁴⁹

Diderot pense reconnaître dans cette statue la vraie chair, voire, il y retrouve même les nuances des chairs. Selon le critique, le sculpteur était capable dans ce cas-là de différencier les chairs des différents personnages : l'enfant, la jeune femme et l'homme. Il annonce que « [c]'est une matière une, dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion »⁵⁰. Il est vrai que la peau – « les chairs » – des hommes varient selon l'âge et le sexe. Bien que le critique ne le mentionne pas, cette différence – à savoir la différence dans la flexibilité et la dureté de la chair – peut être perçue non seulement par la vue, mais aussi par le toucher. Diderot trouve ce groupe de statues si vraisemblable qu'il propose aux spectateurs de toucher les figures pour sentir leurs mollesse⁵¹. Bien sûr, ce tact ne peut être qu'imaginaire car par un vrai toucher, l'illusion s'effondrait sûrement. Plus loin, ce mouvement vers l'œuvre ne peut jamais être réel parce que Diderot propose de toucher la statue à ses lecteurs et non à quelque personne réelle qui l'accompagne lors de ses visites aux *Salons*. Par l'assimilation de la matière de la statue à la chair, il aide à bien imaginer cette sculpture pour les gens qui lisent ses lignes sans voir la statue. Grâce à la description de Diderot, ils voient dans leur imagination des figures vraies qui

⁴⁵ *Salon de 1767*, p. 803.

⁴⁶ *Salon de 1765*, p. 456.

⁴⁷ DIDEROT, Denis, « Salon de 1763 », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 286.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Il est aussi intéressant de mentionner que Diderot retrouve également la représentation des sentiments dans le groupe *Pygmalion et Galatée* : « Ô Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble. » (*Ibid.*) Cette énonciation confirme bien son opinion sur la vraisemblance de l'œuvre.

peuvent être touchées et non seulement vues, des figures qui ont des corps mous et chauds, et qui sont donc très loin de la froideur du marbre.

Diderot revient souvent à cette statue dans ses critiques, il en parle comme d'un modèle à suivre pour les autres sculpteurs. Il écrit par exemple à propos d'un bas-relief de Le Moyne que : « Pour ces chairs-là, elles sont belles assurément, mais ce n'est pourtant pas encore la mollesse de la statue de *Pygmalion* ...⁵². » Également à propos de l'éloge de cette statue, il cite l'exclamation d'un autre sculpteur, Pigalle qui s'est écrié, selon Diderot, que « [J]e voudrais bien l'avoir fait⁵³ ». Cette exclamation témoigne de ce que ce n'est pas seulement Diderot qui considère cette statue comme l'une des plus belles sculptures de l'époque, mais aussi les artistes contemporains.

Pourtant, dans les critiques de Diderot en général, nous ne retrouvons pas souvent l'éloge sans réserves de Falconet, parce que – comme Diderot avoue dans son *Salon de 1765* – il juge ce sculpteur « avec [...] sévérité, au poids du sanctuaire »⁵⁴. Mais ensuite, il reconnaît qu'en dépit des « défauts de ses morceaux, il n'y a pas un artiste à l'Académie qui ne fût vain de l'avoir fait »⁵⁵. Diderot considère Falconet comme l'un des meilleurs sculpteurs de l'Académie. Il écrit dans ce sens en 1765 que « [V]oici un homme qui a du génie [...] il pétrit la terre et le marbre ...⁵⁶ ». Le verbe « pétrir » donne l'impression comme si la pierre que travaille Falconet n'était pas solide mais d'une matière qui peut être formée comme la pâte. C'est à ce point que la matière « froide », « réfractaire » et « impénétrable » s'amollit comme le cire et devient « la chair douce et molle ». Diderot cite le nom de Falconet souvent dans les comparaisons avec d'autres sculpteurs, par exemple en réfléchissant sur une statue de Le Moyne :

M. Le Moyne ! il faut savoir travailler le marbre, et cette pierre réfractaire ne se laisse pas pétrir par les premières mains venues. Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait [...] qu'il faut finir tout ce qui est fait pour être vu de près.⁵⁷

En dépit de la critique sévère de Diderot concernant la statue en question, il avoue presque que la sculpture peut être supérieure à la peinture. Il affirme à propos de l'éloge de Vien adressé à la statue *Pygmalion et Galatée* de Falconet ce qui suit : « lorsque Vien disait que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportait sur la peinture, il n'avait pas tout à fait tort »⁵⁸.

Nous pouvons alors constater que, malgré la théorie esthétique coloriste de Diderot, il apprécie quelquefois l'art qui n'utilise pas de couleur. Puisqu'il s'agit des figures humaines qui font l'objet principal de la sculpture, Diderot, en tant que

⁵² *Salon de 1765*, p. 450.

⁵³ *Ibid.*, p. 447.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 446.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 450.

critique d'art, y recherche la représentation fidèle de la chair qui est, selon lui, la plus grande difficulté de l'artiste, du sculpteur tout comme du peintre. Il retrouve souvent la représentation correcte et fidèle de la nature dans la sculpture, aussi bien que dans la peinture, mais il est évident que Diderot préfère l'art de la peinture à la sculpture. Il se prend plutôt pour un bon juge de la peinture mais pour quelqu'un qui ne s'entend pas trop à la sculpture. Ces propos sont révélateurs de ce qu'il est conscient des limites de ses compétences : « J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement ; s'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste⁵⁹. »

À ce propos, il est intéressant de remarquer que dans les *Salons* de Diderot, nous retrouvons beaucoup moins de commentaires sur les statues que sur les peintures. D'une part, parce que quantitativement, il y a moins de sculptures exposées aux Salons à cause d'une simple raison : la dimension des œuvres. D'autre part, parce que – comme nous avons déjà mentionné – Diderot se considère comme quelqu'un qui ne s'entend pas à la sculpture et, plus loin, ce qui semble être la raison la plus évidente, c'est qu'il trouve la sculpture moins intéressante et moins vraisemblable que la peinture : « La peinture me rappelle par cent côtés ce que je vois, ce que j'ai vu, il n'en est pas ainsi de la sculpture⁶⁰ ». Il arrive par ailleurs que Diderot déclare à propos d'une statue bien réussie que celle-ci est plutôt une peinture qu'une statue, justement parce qu'elle arrive à bien représenter le mouvement : « ce n'est pas de la sculpture, c'est de la peinture, c'est un beau Van Dyck⁶¹. » Dans cette affirmation, nous retrouvons un certain mépris ressenti à l'égard de la sculpture, comme s'il était inimaginable pour Diderot que la sculpture soit capable de bien montrer le mouvement.

Dans cet article, nous avons fait la comparaison de deux domaines des arts visuels, la peinture et la sculpture, afin de savoir lequel peut être considéré comme plus noble, lequel arrive à donner le plus la sensation du vrai selon les théoriciens d'art et philosophes du XVIII^e siècle. Mais cette question reste sans réponse univoque parce que, comme nous l'avons démontré, il existe là-dessus plusieurs points de vue. C'est une question à laquelle un peintre et un sculpteur donneront évidemment des réponses différentes. En guise de conclusion, nous citons les mots très frappants de Diderot qu'il écrit à ce propos dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* : « [u]n peintre se connaît-il en sculpture ? Un sculpteur se connaît-il en peinture ? Sans doute ; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste⁶². »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 440.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Salon de 1781*, p. 1002. (Il s'agit de la statue intitulée « Le Marchénil de Tourville » de Houdon.)

⁶² *Pensées détachées*, p. 1058.