UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Chapitre de livre | 2015 | Accepted version | Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Voir sans se faire entendre : l'Amour menaçant d'Étienne–Maurice Falconet

Blanc, Jan

How to cite

BLANC, Jan. Voir sans se faire entendre : l'Amour menaçant d'Étienne–Maurice Falconet. In: Silence = Schweigen : über die stumme Praxis der Kunst. Beyer, A. & Le Bon, L. (Ed.). Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2015. p. 119–132. (Passages)

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93466

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

SILENCE. SCHWEIGEN

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

PASSAGEN/PASSAGES

BAND 47

Begründet von Thomas W. Gaehtgens
Herausgegeben von Thomas Kirchner

SILENCE. SCHWEIGEN

Über die stumme Praxis der Kunst

Herausgegeben von
Andreas Beyer und
Laurent Le Bon

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris
Abteilung deutsche Publikationen
Leitung: Lena Bader
Redaktion: Mathilde Heitmann-Taillefer
Assistenz: Stephanie Krämer, Brigitte Sahler, Lucia Seiß
Lektorat: Maja Stark, Berlin (dt. Beiträge), Françoise Clausse, Paris (frz. Beiträge), Catherine Framm, Berlin (engl. Beiträge)

Layout und Satz: Rüdiger Kern, Berlin
Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza

Umschlagabbildung und Abb. S. VIII: Odilon Redon, *Silence*, um 1911, Öl auf Papier, New York, Museum of Modern Art (MoMA), Lillie P. Bliss Collection, Acc. n.: 113.1934 © 2014. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Paul-Lincke-Ufer 34
D-10999 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07292-3

Inhalt

Einführung 1
Andreas Beyer und Laurent Le Bon

The Spaces of Silence 5
Peter Burke

Indirekte Kommunikation 17
Über die stumme Rede der Bilder
Gert Ueding

Le silence éloquent et pathétique dans la littérature baroque allemande 31
Claudia Benthien

Der stumme Klang des Bildes 49
Gemalte Musik
Klaus Krüger

Komplizenschaft! 71
Visuelle Schweigeappelle von Francesco Francia, Dosso Dossi und Domenichino
Ulrich Rehm

Portraits de l'artiste en prophète 87
Matthieu Somon

Stille Stil(l)leben 101
Ein Versuch, nicht zuletzt über Stoskopff
Karin Leonhard

Voir sans se faire entendre 119
L'Amour menaçant d'Étienne-Maurice Falconet
Jan Blanc

Pierrot's Silence 133
Marika T. Knowles

Ästhetik der Stimmung 147
Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt,
Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé
Maria Moog-Grünewald

Tafeln/Planches/Plates 161

The Role of Silence in the Early Art Museum 169
Elsje van Kessel

Julius Meier-Graefe – »a laconic art historian« 183
Stephanie Marchal

Bilder für »unbereite« 195
Schweigen im George-Kreis
Anika Meier

Ce que dit le muet du cinéma 209
Sophie Herr

»Der Hund von 3 Uhr 14« 223
Vom Verstehen, Vergessen und Schweigen
Christine Abbt

« Because I don't believe in talking » 233
Le silence du sceptique dans les entretiens
avec Marcel Duchamp
Séverine Gossart

John Cage et les silences de la chambre sourde 249
Sarah Troche

Quand la lumière vibre comme un silence 259
Entretien autour du *Détecteur d'anges* de Jakob Gautel
et Jason Karaïndros
Magali Le Mens

Silences du noir 277
Anne-Marie Christin (†)

Abbildungsnachweis 295

Voir sans se faire entendre

L'Amour menaçant d'Étienne-Maurice Falconet

Jan Blanc

À la fin de l'été 1755, Étienne-Maurice Falconet expose, au Salon du Louvre, une statue destinée à devenir l'une des œuvres les plus marquantes de sa carrière (fig. 1). Au nº 154, le livret évoque un « Modèle en plâtre, représentant un Amour ; Figure d'environ 4 pieds de proportion. Elle doit être exécutée en marbre, de même grandeur[1] ». Sculpté par Falconet, ce marbre est présenté au Salon de 1757. Au nº 130, le livret décrit « une Figure de Marbre (dont le modèle était à la précédente exposition) qui représente un Amour. Elle appartient à Madame la Marquise de Pompadour, et doit être placée dans son Hôtel à Paris ». Le modèle en plâtre de 1755 ne semble susciter aucune réaction marquante dans la presse. Le marbre de 1757, en revanche, reçoit un accueil enthousiaste. Pour le *Mercure de France*, cette « figure en marbre […] est d'une grande beauté ; elle représente l'Amour : on voit ce Dieu malin sourire de ses conquêtes[2] ». Et pour *L'Année littéraire*, « M. Falconet a eu d'autant plus de raison d'orner le Salon de la figure de l'Amour en marbre, qu'elle paraît plus parfaite que le modèle, et qu'il y a ajouté mille finesses d'exécution. On ne peut rendre la nature de cet âge peu décidé avec plus de vérité et plus de grâce. La tête est fine et spirituelle ; la malice du petit Dieu y est parfaitement exprimée ; ses mains et ses pieds sont de toute beauté[3] ».

Très vite, *L'Amour* de Falconet devient un extraordinaire *best-seller*. La marquise de Pompadour fait l'acquisition d'au moins trois exemplaires. Le marbre du Louvre est signalé au XVIIIe siècle comme « un petit amour de marbre blanc, d'après Falconet, sur son pied ». Il est mentionné, en mai 1761, dans le « petit jardin » de l'hôtel d'Évreux, l'actuel palais de l'Élysée[4]. Le marbre du Rijksmuseum est probablement destiné à Bellevue, mais n'y sera jamais installé puisqu'il est achevé pendant ou après la vente du château au roi, en juin 1757. Contrairement à la version du Louvre, la statue du Rijksmuseum a conservé son socle original, constitué d'une colonne torsadée et d'un plateau mobile qui, grâce à deux poignées de cuivre, permet de faire tourner la statue autour de son axe[5]. Un modèle en terre cuite de huit pouces de hauteur (environ 22 cm) est également mentionné dans les biens de la maîtresse du roi[6].

D'autres marbres sont achetés à Falconet, tout au long du XVIIIe siècle, soit sous la forme de réductions, comme celle que possédait La Live de Jully[7], soit sous la forme de répliques, commandées par Catherine II de Russie, ou encore par le comte Alexandre Sergueïevitch Stroganov, qui expose son *Amour* dans le palais familial de Saint-Pétersbourg. La terre cuite signalée dans les collections de la Pompadour était

2 Nicolas Thomas d'après Jean-Michel Moreau le Jeune, *Oui ou non*, tiré du *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle* (planche 31), 1781, eau-forte et gravure, 32,6 × 25,4 cm, Londres, British Museum

peut-être le modèle (ou l'un des modèles) utilisé par Falconet pour en faire tirer, à la Manufacture royale de Sèvres, les statuettes en biscuit de porcelaine tendre qui, à partir de décembre 1758, contribuent à amplifier encore le succès de *L'Amour* dans les cercles des collectionneurs européens[8]. D'autres *Amours* en porcelaine sont créés, chez Wedgwood, au XVIIIe siècle, et à Saint-Pétersbourg, au XIXe siècle, tandis qu'en plâtre, en terre cuite ou en bronze, le petit dieu de Falconet agrémente fréquemment les dessus de cheminée, ou orne chandeliers et horloges.

Cette large diffusion explique en partie l'omniprésence de *L'Amour* dans les estampes et les tableaux français du XVIIIe siècle. L'un des premiers artistes à s'en inspirer est le propre maître de Falconet, Jean-Baptiste Lemoyne, qui rend un discret hommage à son élève dans son *Vertumne et Pomone* (1760, Paris, Musée du Louvre). Deux ans plus tard, Noël Hallé cite *L'Amour* dans un carton de tapisserie pour les Gobelins, la *Course d'Atalante et Hippomène* (1762, Paris, Musée du Louvre). Le modèle de Falconet devient alors un lieu commun des estampes sentimentales ou érotiques, agrémentées de différents poèmes, et sous des titres aussi divers que : *Garde à vous*, *Soyez discret*, *L'Amour silencieux* ou *L'Amour menaçant*, un titre canonique et apocryphe, mais que je conserverai dans cet article, pour plus de commodité[9]. On retrouve ainsi la trace de *L'Amour menaçant*, en 1765, dans une illustration de la *Nouvelle Héloïse*, gravée par François Hubert sur une composition de François Lefèvre. On en trouve une autre trace, en 1767, dans une *Nuit* gravée par Emmanuel de Ghendt d'après Pierre-Antoine Baudoin. Et en 1781, *L'Amour menaçant* fait encore son apparition dans un *Oui ou non*, gravé par Nicolas Thomas en reprenant un dessin de Jean-Michel Moreau le Jeune (fig. 2). Les peintres ne sont pas en reste, avec la reprise du modèle de Falconet dans les *Hasards heureux de l'escarpolette*, peint par Jean-Honoré Fragonard entre 1767 et 1768 (Paris, Musée du Louvre), dans la *Jeune fille s'apprêtant à orner la statue de l'Amour d'une guirlande de fleurs* (Paris, Musée du Louvre), exécutée par Alexandre Roslin en 1783, ou encore dans *Ce qui allume l'éteint, ou le philosophe* (Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin), de Louis-Léopold Boilly, en 1790.

Comment expliquer ce succès considérable de *L'Amour menaçant* ? Salue-t-il la perfection technique du travail de Falconet ? C'est probable. Mais, dans ce cas, pourquoi

le *Milon de Crotone* (Paris, Musée du Louvre), ou la *Vierge* et le *Christ au jardin des Oliviers*, conçus pour l'église Saint-Roch (*in situ*), ou encore la *Baigneuse* (Paris, Musée du Louvre), également exposés aux Salons de 1755 et 1757, n'ont-ils pas rencontré les mêmes faveurs que *L'Amour menaçant* ? S'agit-il de célébrer l'innovation iconographique d'une figure qui réunit l'image de Cupidon et d'Harpocrate, les dieux de l'Amour et du Silence ? C'est possible. Mais Falconet n'est pas le premier à proposer une telle synthèse. On sait qu'il s'est probablement inspiré d'un emblème d'Otto van Veen[10], à moins qu'il ne se soit fondé sur *L'Amour menaçant* exposé par Charles-Antoine Coypel au Salon de 1746, et gravé en 1755 par Jean Daullé dans l'estampe elle-même présentée au Salon de 1755[11]. Faudrait-il donc voir dans le succès de Falconet la récompense d'un parcours académique personnel ? Bien au contraire. Lorsque le sculpteur expose le modèle en plâtre de *L'Amour menaçant*, en 1755, il n'est adjoint à professeur que depuis un petit mois, alors qu'il est déjà âgé de trente-neuf ans[12]. Cette promotion intervient d'ailleurs très tardivement dans sa carrière : un an seulement après qu'il a été reçu à l'Académie royale ; et onze ans après son agrément[13]. (À titre de comparaison, Jean-Baptiste Pigalle, qui n'a que deux ans de plus que Falconet, est agréé puis reçu à l'âge de 25 ans et de 30 ans.) Par deux fois, d'ailleurs, une pension royale est refusée à Falconet, en 1752 et en 1754. Le sculpteur doit attendre le 31 juillet 1755, quelques semaines avant la présentation de *L'Amour menaçant* au Salon, pour obtenir sa première pension de 600 livres, grâce à l'entremise du marquis de Marigny[14]. Bref, Falconet est, à l'époque, loin d'avoir reçu la reconnaissance qu'il pensait mériter.

L'explication du succès de *L'Amour menaçant* doit donc être recherchée ailleurs – non point dans le traitement, dans l'iconographie ou dans le contexte de l'œuvre, mais dans l'œuvre elle-même, ou plutôt, et ce sera l'objet principal de cet article, dans la relation tout à fait particulière qu'elle établit avec ses spectateurs, et qui permet à Falconet de valoriser l'excellence de sa réputation, en faisant du silence moins un thème qu'un enjeu visuel et symbolique central de son œuvre.

Un « dieu malin qu'on voit sourire de ses conquêtes »

La réception contemporaine de *L'Amour menaçant* n'a jamais été sérieusement analysée. Il faut dire qu'on ignore dans quelles conditions exactes la statue était visible au Salon. Les représentations des expositions de l'Académie royale par Gabriel de Saint-Aubin ou Pietro Antonio Martini sont, on le sait, autant des mises en scène que des transcriptions des dispositifs d'accrochage et de présentation des œuvres. Cela dit, et parce que ces vues se présentent aussi comme les souvenirs d'événements auxquels ces dessinateurs sont censés avoir assisté, comme les *Salons* de Denis Diderot, ces représentations permettent de retranscrire une perception individuelle, immergée dans

3 Gabriel de Saint-Aubin, *Le Salon de 1753*, 1753, eau-forte, 16 × 19 cm, coll. privée

la foule des spectateurs du Salon, à l'instar d'une aquarelle exécutée par Saint-Aubin lors de la première exposition du marbre de *L'Amour menaçant* (fig. 3).

De gauche à droite, on y reconnaît plusieurs des sculptures présentées lors du Salon de 1757 : le modèle du *Christ au jardin des Oliviers*, conçu par Falconet pour l'église Saint-Roch ; une *Diane au bain* en terre cuite, de Pierre-Philippe Mignot ; le buste de Louis XV, sculpté par Jean-Baptiste Lemoyne ; et, bien sûr, *L'Amour menaçant*. En articulant sa composition autour du portrait royal, Saint-Aubin rappelle évidemment que, tous les deux ans, le Salon ouvre ses portes le 25 août, le jour de la Saint-Louis, et qu'il est organisé par une institution académique protégée par le roi. En encadrant le buste de Lemoyne de deux œuvres de Falconet, le dessinateur français souligne aussi une filiation entre l'art du sculpteur de Louis XV et celui de son ancien élève. Mais j'insisterai surtout, ici, sur la manière dont Saint-Aubin traduit la réception de *L'Amour menaçant*, choisissant d'entourer la statue de Falconet d'une foule essentiellement composée de femmes, de jeunes filles et d'enfants, tandis que les autres sculptures semblent n'attirer que des spectateurs masculins.

Il est évidemment difficile de savoir si ce choix iconographique traduit la composition réelle du public de *L'Amour menaçant*. Il est certain, en revanche, que Saint-Aubin souhaite ainsi rendre compte des qualités qui, selon lui, expliquent le vif intérêt suscité par le marbre de Falconet. En entourant la figure de l'Amour d'un aréopage de femmes et de jeunes filles souriantes, l'aquarelliste cherche évidemment à traduire la séduction exercée par la statue de Falconet. Comme le *Mercure de France* qui, lors du Salon de 1757, louait *L'Amour menaçant* en parlant d'un « dieu malin qu'on voit sourire de ses *conquêtes*[15] », Saint-Aubin établit une relation directe entre l'*amour des corps*, inspiré par Cupidon, et l'*amour de l'art*, insufflé par Falconet. Cette relation a probablement été voulue par Falconet lui-même. Dans le marbre du Rijksmuseum (fig. 4), le sculpteur choisit de marquer de son nom la bandoulière du carquois de Cupidon[16]. Et sur la partie supérieure de la colonne (fig. 1), le fameux distique de Voltaire vient renforcer l'ambiguïté de la représentation : « Qui que tu sois, voici ton maître, | Il le fut, il l'est et doit l'être[17]. » Comme s'il s'identifiait lui-même au dieu de l'Amour, en se présentant comme le « maître » du spectateur, à la merci de ses flèches et de ses charmes, Falconet se montre comme celui qui sait faire naître ce désir d'amour et d'art. Il rejoint ainsi l'idée, défendue par Claude-Henri Watelet dans son *Art de peindre*, publié en 1760, selon laquelle « le beau nous affecte d'un sentiment qui, tout à la fois, joint l'admiration au désir, et fait naître l'amour[18] ». Pour qu'une œuvre d'art inspire de tels sentiments, il faut d'abord, comme le souligne Watelet dans les textes qui seront publiés, après sa mort, dans le premier tome du *Dictionnaire des beaux-arts* (1788), qu'elle ait été produite « avec amour » :

4 Étienne-Maurice Falconet, *L'Amour menaçant*, 1757, marbre, 181 × 47,5 × 68,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, détail de la bandoulière du carquois

> « Un sentiment, mêlé de désir et de satisfaction, relatifs à son art, échauffe-t-il l'âme de l'artiste qui dessine ou qui peint ? Il est dans la situation heureuse qu'on a voulu désigner dans le langage de la peinture par le mot *amour*. Il dessine, il peint *avec amour*. L'effet de cette situation est de travailler avec un intérêt, une facilité et une grâce qui semblent inspirés au peintre, et qui restent attachés à son ouvrage[19]. »

Par un effet de contamination, l'œuvre créée avec amour éveille ensuite l'amour dans le cœur de ses spectateurs :

> « En travaillant, [l'artiste] jouit et il imprime alors à ses ouvrages un caractère intéressant et aimable, qui passe dans l'âme de ceux qui les observent ; effet merveilleux de cette correspondance que l'âme entretient sans cesse avec les organes du corps et avec les autres âmes, au moyen des ouvrages artiels auxquels elle a présidé[20]. »

Il précise encore : « Si vous peignez avec amour, on regardera vos ouvrages avec volupté[21]. » Un partage qui, pour Watelet, s'applique « plus ordinairement […] à des figures ou à des têtes de jeunes femmes, de jeunes hommes, d'enfants, et en général à des objets et à des expressions aimables qui ont rapport à la satisfaction, au plaisir, et à une sorte de volupté[22] ».

L'Amour menaçant ne relève donc pas, comme on l'a écrit trop souvent, d'une obscénité voilée ou d'une invitation inconvenante[23], mais d'une représentation doublement érotique, au sens que pouvait avoir ce terme dans le français du XVIIIe siècle : une représentation qui éveille le sentiment amoureux ; mais qui met aussi cet éveil en image, en lui donnant le corps et le visage de l'Amour lui-même – ou, en 1763, celui de la célèbre statue de *Pygmalion* (Paris, Musée du Louvre). Falconet fonde ainsi une véritable érotique esthétique ; mais il veille à ce qu'elle soit le plus discrète possible. « Vous aurez pensé, écrit-il dans l'un de ses nombreux textes théoriques, si, dans une composition simple, vous faites penser le spectateur[24]. » Ce double enjeu de la simplicité et du partage de la volupté esthétique est évidemment capital dans l'effet suscité par *L'Amour menaçant.* Dans l'aquarelle de Saint-Aubin, la statue est habilement opposée au *Christ au jardin des Oliviers*, dont l'attitude puissamment contrastée et le spectaculaire drapé évoquent l'art du Bernin. Pour Saint-Aubin, le succès de *L'Amour menaçant* tient surtout au fait que Falconet s'y est précisément refusé aux effets spectaculaires et qu'il s'y est attaché à une simplification drastique des moyens plastiques, dont le silence, intimé par la figure de l'Amour, peut être considéré comme l'image et l'emblème.

Loin du bavardage expressif du *Christ au jardin des Oliviers* (qui permet, il faut le dire, à Falconet de montrer qu'il sait aussi développer une grammaire visuelle plus traditionnelle, liée au vaste et puissant espace de l'église Saint-Roch), *L'Amour menaçant* fait taire toute forme de discours superflu en se refusant lui-même à tout ornement superflu. Il ne s'agit pas, pour Falconet, d'affirmer les critères d'une esthétique

de la rigueur ou de la sécheresse, ou d'un prétendu « néoclassicisme » – une notion dont l'examen des œuvres de Falconet suffirait à justifier l'abandon définitif. Bien au contraire : il s'agit, pour le sculpteur, et sur le mode de la litote, d'exprimer le plus en montrant le moins ; il s'agit aussi de se rapprocher des qualités que l'on associe, depuis le XVIIe siècle, au *je-ne-sais-quoi* d'une grâce liée, ici, à un *je-ne-dis-rien*, et dont l'efficacité, pour Watelet, était intimement liée à une forme de simplicité taciturne :

> « Il est des idées qu'on ne peut faire comprendre que par de simples indications. Ce sont des fleurs qu'on ne peut toucher longtemps sans les flétrir. De même, le soin qu'on prendrait à analyser certains sentiments, altère l'idée qu'on s'efforce d'en donner. Souvent un mot remplit l'intention ; car il est un langage que les idiomes les plus riches ne peuvent traduire : c'est celui des âmes sensibles[25]. »

Ces « âmes sensibles » sont précisément celles qui, dans l'aquarelle de Saint-Aubin, entourent *L'Amour menaçant* de leurs attentions et de leurs faveurs – des enfants, des femmes et des jeunes filles qui constituent, dans l'imaginaire visuel, littéraire et philosophique du XVIIIe siècle, les lieux communs du sentiment et de l'imagination exacerbés. Dans un essai publié en 1757 et traduit en français entre 1758 et 1759, le philosophe écossais David Hume associe ainsi ce qu'il appelle la « délicatesse de passion » et de « goût » au monde des femmes qui, dit-il, ont « un goût plus délicat pour les ornements de la vie, pour les parures, les équipages et les bienséances usuelles[26] ». Au contraire, selon Edmund Burke, dont *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) est publié en français par l'abbé Des François dès 1765, les hommes ont des « sentiments si émoussés », « un tempérament si froid et si flegmatique » que « les objets les plus frappants ne font qu'une impression faible et obscure sur des personnes de ce genre[27] ».

Cette imagination est, pour Falconet, la faculté à laquelle une œuvre d'art doit s'adresser en priorité : « L'imagination […] est un instrument qui, sans nous en prévenir, fait entendre des sons qui nous égarent, ou produisent des idées sublimes. […] Il arrive de là qu'on voit dans un livre ce qui n'y est pas, et qu'on n'aperçoit point ce qu'on ne peut ou ne veut pas y voir[28]. » Puisque l'imagination est d'autant plus excitée qu'elle est touchée par des signes ambigus, la solution n'est pas de l'accabler d'un chaos d'informations visuelles mais, au contraire, de tendre un voile entre la pierre et le spectateur, qui oblige ce dernier à deviner ce qu'il peut voir ou entendre. Falconet souligne encore :

> « Voici où le voile est à propos, où il est indispensable, où il faut laisser agir l'imagination du spectateur sur l'objet principal. Supposez un personnage très intéressant, qui, dans une émeute, ait eu le visage fracassé au point d'être défiguré d'une manière affreuse. Cachez sa tête avec sa robe, faites ruisseler le sang sur son vêtement de dessous ; mon imagination verra le visage le plus horrible, mais qu'il ne

vous est pas permis de montrer à découvert. Voilà ce qu'il faut *laisser peindre au spectateur*[29]. »

« Le sculpteur n'a […] qu'un mot à dire ; il faut que ce mot soit énergique »

Loin de se fondre dans la masse des œuvres d'art présentées au Salon, le silence observé et demandé par *L'Amour menaçant* lui permet d'instaurer une relation à la fois intime avec le spectateur, mais aussi, on le voit, d'apparaître comme un objet visuel non identifié, qui suppose de la part du visiteur de le regarder différemment des autres œuvres du Salon.

Les expositions bisannuelles organisées par l'Académie royale rassemblent, on le sait, un nombre considérable d'œuvres d'art (fig. 5) : de 150 à 300 tableaux amassés sur les murs du Salon carré ; une cinquantaine ou une soixantaine de sculptures, entassées et serrées sur cinq à six rangées superposées, selon la taille des objets, et sans guère d'espace entre eux ; et une foule dense et désordonnée de visiteurs, venus voir et commenter les œuvres, créant un chaos qui confond la vue et qui trouble l'ouïe. On regarde, on se déplace, on gesticule, on bavarde, jusqu'à ne plus voir et ne plus s'entendre. C'est ainsi que, dans sa vue du Salon de 1757 (fig. 5), Saint-Aubin choisit de montrer comment se rassemble, autour du *Christ*, de la *Diane* et du *Portrait de Louis XV*, un public clairsemé dont les gestes semblent traduire de sérieuses conversations à haute voix. À l'inverse, l'*Amour* suscite l'intérêt d'une foule plus grande mais aussi plus variée, où les spectateurs, imitant le geste suggéré par le petit Cupidon, semblent goûter au plaisir d'une contemplation à voix basse. Cet effet de contamination mutique est renforcé par l'une des figures qui, le doigt sur la bouche et face au spectateur, à l'instar de *L'Amour menaçant* lui-même, se retourne vers nous autant qu'elle s'adresse à ses amies, comme pour nous montrer que le silence n'est pas seulement dans la statue de Falconet, mais tout autour d'elle, dans l'assistance venue l'admirer.

À la différence des statues de gauche qui, dans le bruit du Salon, tentent de se montrer en parlant (et en faisant parler) plus fort, *L'Amour menaçant* fait le choix d'un silence, exprimé par le corps de la statue mais aussi respecté par ses spectateurs. Au milieu du concert cacophonique du Salon, la statue de Falconet ne cherche pas à imposer une voix de stentor. Elle se distingue, au contraire, en ce qu'elle s'y refuse, en des termes assez proches de ceux que Jean-Jacques Rousseau utilise, dans l'article « Silence » de l'*Encyclopédie*, et où le philosophe ne fait pas seulement du silence « l'opposé du bruit » mais aussi le contraire de l'emphase[30] :

« Comme on dit qu'il y a du tapage dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit aussi qu'il y a dans un tableau un grand silence, un beau silence, pour exprimer que la composition en est sage ainsi que l'effet, que le tout-ensemble met l'âme du spectateur dans un état de calme dont il se plaît à jouir. Le silence suppose de la modération dans les mouvements et de la douceur dans l'effet[31]. »

5 Gabriel de Saint-Aubin, *Le Salon de 1757*, vers 1757, plume, aquarelle et gouache, dimensions inconnues, coll. privée

L'Amour menaçant ne questionne donc pas seulement l'iconographie du silence ; il interroge aussi sa pragmatique, son esthétique, si ce n'est son éthique. Une pragmatique de la perception qui, comme la philosophie de Jean-Jacques Rousseau, auquel Falconet a été associé de son vivant[32], s'oppose au caquet et à la parlerie des grandes machines tapageuses : « J'imagine, en voyant certaines compositions, entendre un homme qui ne saisissant pas le mot propre, emploie huit ou dix paroles, pour me faire entendre ce qu'un autre dit en un seul mot[33]. » Pour Diderot, de même, « tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi il est muet[34] ». Une esthétique, donc, de la parole juste, réduite à sa plus simple expression, qui, *dixit* Falconet, « en impose par la totalité » : « Le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire ; il faut que ce mot soit énergique[35]. » Et donc, aussi, une éthique de l'œuvre qui, se refusant aux effets faciles et aux dissimulations honteuses, affronte directement le regard du spectateur, dans la mesure où, explique Falconet, « l'artiste, dont les moyens sont simples, est à découvert ; il s'expose à être jugé d'autant plus aisément, qu'il n'emploie aucun vain pres-

tige pour échapper à l'examen, et souvent masquer ainsi sa non-valeur[36] ». *A contrario*, « entourer son sujet d'épisodes, c'est fort souvent recourir à des moyens qui prouvent ou la stérilité du fond ou celle du compositeur, qui ne sachant rien dire à l'âme, voudrait au moins en imposer aux yeux[37] ».

S'il est vrai, comme le souligne Diderot, que le silence est « l'opposé du bruit », il ne peut se réduire à une simple figure de privation. Certes, Edmund Burke compare les effets du silence à ceux du vide, de l'obscurité ou de la solitude[38]. Mais il souligne aussi la force du silence qui, en éliminant tous les détails superflus du discours ou de l'image et en contrastant ainsi avec la rumeur continuelle des œuvres bruyantes, fait valoir sa puissance sublime : « Le début soudain et la cessation subite d'un son d'une force considérable éveillent l'attention et mettent les facultés pour ainsi dire sur leurs gardes. […] Nous sommes portés à tressaillir devant ce qui est soudain et inattendu, parce que nous percevons un danger, contre lequel la nature nous avertit de nous défendre[39]. » Falconet, qui a lu le traité de Burke, partage un avis semblable sur la force éloquente du silence. Exprimant et suscitant le silence, *L'Amour menaçant* ne refuse pas l'éloquence mais la grandiloquence. Ce saisissement de tous les sens, cette attraction des regards et des corps, dont on voit bien qu'elle met à mal la dichotomie de l'absorption et de la théâtralité, jadis proposée par Michael Fried[40], est insérée par Edmund Burke dans une esthétique du *sublime*, opposée aux règles et aux conventions de la beauté. Pour Falconet et pour Diderot, dont il est encore proche durant les années 1750 et 1760, ce silence relève plutôt d'une esthétique de la grandeur. Car comme le dit Jean-Jacques Rousseau, en paraphrasant le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, « le silence fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées, parce qu'il est une image de la grandeur d'âme ; par exemple, le silence d'Ajax aux enfers, dans l'*Odyssée*, où Ulysse fait de basses soumissions à ce prince ; mais Ajax ne daigne pas y répondre. Ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il auroit pu dire[41] ».

Faire parler de soi en ne disant rien

Le succès considérable de *L'Amour menaçant* ne s'explique donc point par la technique, qui n'excède pas celle d'autres œuvres, également exposées par Falconet durant la même période. Il ne s'explique pas davantage par son iconographie, dont la nouveauté n'est que relative, pas plus qu'il ne se peut comprendre en vertu d'une situation institutionnelle favorable de Falconet, dont la carrière, au sein de l'Académie et vis-à-vis de la cour, a stagné pendant de nombreuses années, et cela jusqu'à la présentation de *L'Amour menaçant*, en 1755 puis en 1757, dont le succès propulse Falconet sur le devant de la scène. Grâce à cette statue, Falconet entre dans le cercle de la marquise de Pompadour, laquelle favorise peut-être les contacts établis entre le sculpteur et la Manufacture royale de porcelaine. Dès la fin de l'année 1755, soit quelques

mois après la présentation du modèle de plâtre de *L'Amour menaçant*, Falconet est sollicité personnellement pour la première fois par la Manufacture pour concevoir un modèle de l'allégorie de *L'Amitié*, présentée sous les traits de Mme de Pompadour et largement inspirée par Boucher. Il en est tiré dix-neuf biscuits, offerts à la marquise le 29 décembre 1755[42]. Deux ans plus tard, Falconet devient le responsable de l'atelier de sculpture à Sèvres, selon la légende forgée par Jean-Jacques Bachelier, pour y apporter « un genre plus noble, d'un goût plus général, et moins sujet aux révolutions de la mode[43] ». De 1757 à 1766, Falconet reçoit une charge annuelle de 2 400 livres, en échange de laquelle il accepte, chaque semaine, de faire le voyage de Paris à Sèvres afin d'apporter ses modèles et de superviser les travaux de la quinzaine d'artisans de l'atelier de sculpture, avec l'aide de ses deux assistants, Duru et Le Riche[44]. Parallèlement à ces nouvelles activités, Falconet gravit rapidement les échelons de l'Académie. Le 7 juin 1760, on lui permet de lire devant ses collègues ses *Réflexions sur la sculpture*, qui seront plus tard publiées par Diderot dans l'*Encyclopédie*[45]. Et le 7 mars 1761, Falconet devient professeur en titre[46].

On pourrait évidemment considérer que la première exposition publique de *L'Amour menaçant*, en août et septembre 1755, et le développement soudain et rapide de la carrière de Falconet, à la fin de la même année, ne sont qu'une simple coïncidence. Ce serait faire fi, pourtant, de ce qui, dans la conception de la statue de Falconet, relève d'une originale stratégie de publicité. En jouant d'une subtile valorisation du silence, tant dans ce que montrait son *Amour menaçant* que dans la manière dont cette œuvre était perçue par ses spectateurs, nous avons vu comment Falconet a cherché à instaurer une relation intime et personnelle, individuelle, pourrait-on dire, avec les visiteurs du Salon, mais aussi à exprimer ainsi des qualités esthétiques et expressives associées au règne de la grâce et de la grandeur. Dans sa carrière comme dans son œuvre, Falconet semble donc avoir voulu faire jouer à *L'Amour menaçant* un rôle central, en l'inscrivant dans une double tactique. D'abord, en se présentant et en s'assumant désormais comme l'exécutant mais aussi comme l'inventeur de ses propres statues. Jusque-là, sans doute en raison du manque de reconnaissance dont il souffrait au sein de l'Académie, Falconet avait souvent été contraint de se conformer aux dessins des autres. Pour sa première commande officielle, *La France éplorée embrassant le buste de Louis XV* (1745, Libourne, Musée des Beaux-arts), dont le modèle est exposé en 1747 et en 1748, Falconet avait dû suivre strictement une composition soumise par Charles-Antoine Coypel, premier peintre du roi[47] – un « fort mauvais modèle », selon le sculpteur[48]. En 1753, ce fut à un dessin de Boucher que Falconet dut se soumettre pour sa *Laitière*, destinée à la salle principale de la laiterie de Crécy. Le sculpteur s'en plaindra plus tard : « C'est que Boucher était Boucher et qu'il y eut des ordres supérieurs. Avec tout cela, ce n'est pas la plus belle action que nous ayons pu faire de notre vie[49]. » De ces malheureuses expériences, Falconet tire une maxime qu'il résume, le 3 octobre 1771, dans la *Gazette littéraire de Göttingen* : « Peintres, sculpteurs, soyez l'âme de vos ouvrages ; sachez penser et composer ; sachez du moins

vous rendre juges, et bons juges, des idées et des avis qui vous sont donnés ; ou je vous plains[50]. » Une maxime qui, dix ans plus tard, prend la forme d'une boutade mythologique, dans les notes que Falconet consacre à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien : « Tout statuaire dont la réputation est assurée par de bons ouvrages, doit la soutenir, et surtout ne se soumettre, qu'avec discrétion au joug d'un Midas titré, qui se croyant pourvu de l'omniscience, voudrait passer pour avoir tout fait[51]. »

À cet égard, *L'Amour menaçant* exécuté mais aussi inventé par Falconet peut ainsi être considéré, dans l'œuvre de Falconet, comme une véritable déclaration d'indépendance, mais encore comme une déclaration d'intention, par laquelle le sculpteur cherche, comme je l'ai montré, à s'adresser directement aux spectateurs, parmi lesquels figurait une bonne part de sa clientèle, qu'il s'agisse des commanditaires possibles de ses marbres ou des acheteurs potentiels des porcelaines dont il concevra les modèles. Exposant le modèle en plâtre de *L'Amour menaçant* en 1755, en même temps que le *Milon de Crotone*, grâce auquel il a été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture, un an auparavant, Falconet fait de son portrait du dieu de l'Amour une sorte de deuxième morceau de réception – un morceau de réception public, pour ainsi dire, destiné à promouvoir et à valoriser une réputation au-delà des cercles de l'Académie et des praticiens de la sculpture, tout comme François Boucher l'avait fait, à la même époque, grâce à la gravure[52]. Mais *L'Amour menaçant* est aussi un produit d'appel, destiné à susciter l'intérêt de la très lucrative Manufacture de Sèvres et à s'attirer les bonnes grâces de nouveaux et riches commanditaires. Fait significatif : lorsqu'en 1761, Falconet conçoit le modèle d'une *Psyché*, dite aussi *Nymphe* ou *Petite fille cachant l'arc de l'Amour*, comme pendant à *L'Amour menaçant* en porcelaine, il choisit de célébrer ce nouvel ensemble en exposant une seconde fois le marbre de *L'Amour menaçant* au Salon de 1761, mais aussi, fait exceptionnel, en présentant au public le modèle en plâtre de la *Psyché*.

Au sein de cette stratégie de promotion personnelle, où se mêlent les enjeux liés à la perception de l'œuvre d'art au sein de l'espace public, à la réputation d'un sculpteur, au-dedans et en dehors de l'institution académique, et aux développements socioprofessionnels d'une carrière artistique au XVIIIe siècle, et qui montre que les logiques de sociabilité au XVIIIe siècle ne sont peut-être pas aussi prégnantes qu'on l'a dit, sans cesse contredites, voire combattues par des logiques individualistes et pragmatiques, le silence ménagé et exigé par *L'Amour menaçant* joue un rôle inhabituellement important. Dans l'économie de l'œuvre, l'art de voir et de faire voir sans se faire entendre, cet art de se taire et de faire taire est, en réalité, une autre façon de parler, une autre façon de faire parler ; une autre façon de faire du bruit en restant interdit ; un art de faire quelque chose à l'autre, par le silence, en l'arrêtant au milieu du vacarme et en se saisissant de son attention. Un art, au fond, de faire parler de soi sans jamais parler de soi.

1 *Falconet à Sèvres (1757–1766), ou l'art de plaire*, éd. par Marie-Noëlle Pinot de Villechenon, cat. exp., Sèvres, Musée national de céramique, 2001, p. 91.

2 *Mercure de France*, oct. 1757, p. 168.

3 *L'Année littéraire*, 1757, t. 5, p. 350.

4 Cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 91–92. L'examen des inventaires de la marquise signale un « petit Cupidon en marbre blanc d'après Falconet », pour l'hôtel, estimé à 1 200 livres avec le piédestal, ce qui laisse supposer que l'original se trouvait conservé à l'intérieur, à Bellevue (Frits Scholten, L'Amour menaçant, *or* Menacing Love *: A Statue by Falconet*, Zwolle, 2005, p. 31).

5 Ibid., p. 5, 29.

6 Cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 92.

7 Ibid., p. 41, 92. Soit sous la forme de répliques de 24 pouces de hauteur, soit 64,8 cm.

8 Ibid., p. 18. Jean-Jacques Bachelier, directeur de la Manufacture depuis 1751, ou Mme Duvaux, épouse de Lazare Duvaux, bijoutier et marchand mercier très lié à l'institution, font partie des premiers acheteurs, à l'instar de Louis-Philippe d'Orléans et de Marc-René de Voyer d'Argenson, comte de Choiseul. Voir ibid., p. 160.

9 *The Triumph of Eros. Art and Seduction in 18th-century France*, éd. par Dimitri Ozerkov, Satish Padiyar et Sarane Alexandrian, cat. exp., Londres, Somerset House, 2006, p. 22.

10 En 1678, Marin Le Roy de Gomberville publie son *Théâtre moral de la vie humaine*. Réutilisant une partie des emblèmes horatiens d'Otto van Veen (*Quinti Horatii Flacci Emblemata*, 1607), il fait référence à la figure composée d'Harpocrate et de Cupidon, dieux du silence et de l'amour, pour suggérer quelques leçons morales sur l'amitié : « Il est quelquefois juste que l'ami parle librement à son ami, mais il ne l'est presque jamais, que l'ami parle librement de son ami. […] Il n'y a rien qui soit si propre à conserver l'amitié, que ce respectueux silence, qui nous fait garder dans le cœur, tout ce que nous savons de nos amis. Le peintre nous représente cette vérité, par la figure du dieu du silence, qui toujours muet, et toujours maître de soi, commande à toutes les passions qui peuvent troubler, ou le repos des âmes, ou l'harmonie de la parfaite amitié. S'il a des ailes, c'est pour témoigner qu'il emprunte son activité de l'amour, et que nous élevant de l'affection des créatures à celle du Créateur, il peut porter nos cœurs jusques dans ce Temple éternel, où nous devons devenir les véritables adorateurs de ce véritable Dieu, qui en toutes ses opérations, conserve un silence perpétuel, je veux dire le repos immuable de sa nature bienheureuse » (Marin Le Roy de Gomberville, *Théâtre moral de la vie humaine*, Paris, 1678, p. 56).

11 Présenté au Salon de 1746, *L'Amour menaçant* de Coypel est rapidement analysé par Étienne La Font de Saint-Yenne : « un petit tableau […] placé dans le rang d'en bas. […] C'est le Dieu de l'Amour, figure seule de la hauteur de trois pieds en face du spectateur qu'il menace de la main. L'auteur a su faire un mélange adroit dans sa physionomie des deux caractères qui lui sont propres, la naïveté et la douceur apparente, avec la malignité et la perfidie. Idée aussi difficile dans l'exécution qu'elle est vraie et ingénieuse » (Étienne La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. par Étienne Jollet, Paris, 2001, p. 62). Ce tableau faisait partie des collections d'Alexandre Le Riche de la Pouplinière. L'estampe de Jean Daullé est accompagnée du fameux distique de Voltaire, qui orne également le socle de l'*Amour* conservé au Rijksmuseum : « Qui que tu sois, voicy ton Maître | Il l'est, le fut, ou le doit être. » Voir *The Triumph*, 2006 (note 9), p. 63.

12 George Levitine, *The Sculpture of Falconet*, Greenwich (ct), 1972, p. 13 ; cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 31.

13 Falconet n'est reçu à l'Académie que le 29 août 1754, avec la version révisée de son *Milon de Crotone* en marbre. Voir Levitine, 1972 (note 12), p. 12.

14 Le 25 juillet 1752, Lépicié, qui vient tout juste d'être chargé par le marquis de Marigny du détail des Arts, écrit à M. de Vandières pour lui signaler que Falconet fait partie des artistes qui n'ont pas encore reçu de bienfaits du roi et qui les méritent le plus. Mais il finit par le mettre en marge et à la fin de sa liste. Deux ans plus tard, à la fin de l'année 1754, Cochin recommande Falconet pour la pension laissée vacante par la mort du sculpteur Jean-Joseph Vinache, le 1er décembre ; mais Falconet est placé au second rang, derrière Michel-Ange Slodtz : « Quoique M. Falconet soit un excellent sculpteur, M.-A. Slodtz lui est encore supérieur en beaucoup de choses et principalement par la grandeur de sa manière, la beauté de ses caractères de tête et l'art de traiter les draperies. » Finalement, le 5 mai 1755, Falconet écrit à Marigny afin de solliciter la pension laissée vacante par la mort, le 4 mars, du sculpteur Jean-Louis Lemoyne, le père de son maître, Jean-Baptiste Lemoyne. Sur ces points, voir Louis Réau, *Étienne-Maurice Falconet*, 2 vol., t. 1, Paris, 1922, p. 70–71.

15 *Mercure de France*, oct. 1757, p. 167 (je souligne). Les *Affiches de Paris* font l'éloge de sa « finesse » et de son « esprit ». Quant à *L'Année littéraire*, elle loue également la sculpture : « M. Falconet a eu d'autant plus de raison d'orner le Salon de la figure de l'Amour en marbre qu'elle paraît plus parfaite que le modèle et qu'il y a ajouté mille finesses d'exécution. On ne peut rendre la nature de cet âge peu dédié avec plus de vérité et plus de grâce. La tête est fine et spirituelle ; la malice du petit dieu y est parfaitement exprimée ; ses mains et ses pieds sont de toute beauté. » Sur ces deux dernières références, voir Réau, 1922 (note 14), t. 1, p. 186.

16 Scholten, 2005 (note 4), p. 5. Sur le distique de Voltaire, voir aussi *supra*, note 11.

17 Cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 160.

18 Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre : poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, 1760, p. 105.

19 Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des beaux-arts*, 2 vol., t. 1, Paris, 1788–1792, p. 21.
20 Ibid., p. 21–22.
21 Ibid., p. 22.
22 Ibid.
23 Réau, 1922 (note 14), t. 1 ; cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 39.
24 Étienne-Maurice Falconet, *Œuvres d'Étienne-Maurice Falconet*, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, 6 vol., t. 2, Lausanne, 1781, p. 35.
25 Watelet et Levesque, 1788–1792 (note 19), t. 1, p. 22.
26 David Hume, « La délicatesse de goût et la délicatesse de passion », dans id., *Essais moraux, politiques et littéraires, et autres essais*, éd. par Gilles Robel et Vincent Reignier, Paris, 2001, p. 118.
27 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, 1998, p. 73. Jean-Jacques Rousseau, en revanche, tient à une plus claire distinction des genres, affirmant que, « dans l'union des sexes chacun concourt également à l'objet commun, mais non pas de la même manière. De cette diversité naît la première différence assignable entre les rapports moraux le l'un & de l'autre. L'un doit être actif & fort, l'autre passif & faible : il faut nécessairement que l'un veuille & puisse, il suffit que l'autre résiste peu » (Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l'éducation*, Genève, 1782, p. 197).
28 Étienne-Maurice Falconet, *Œuvres complètes*, 3 vol., t. 1, Paris, 1808, p. 263.
29 Falconet, 1808 (note 28), t. 2, p. 174–175 (je souligne).
30 Jean-Jacques Rousseau, « Silence », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751–1772. Voir http://www.encyclopédie.eu/index.php?option=com_content&id=712165794 [dernière consultation : 21.02.2014]
31 Watelet et Levesque, 1788–1792 (note 19), t. 2, p. 391.
32 Dans la *Nouvelle Héloïse*, Rousseau fait dire à Julie qu'elle ne fait pas « grand cas » de la « philosophie parlière » (Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, éd. par Michel Launay, Paris, 1967, I, lettre LXV, p. 123).
33 Falconet, 1781 (note 24), t. 2, 37.
34 Denis Diderot, « Pensées détachées sur la peinture », dans id., *Œuvres*, t. 4 : Esthétique, Théâtre, éd. par Laurent Versini, Paris, 1996, p. 1019.
35 Falconet, 1781 (note 24), t. 1, p. 11.
36 Ibid., p. 20.
37 Ibid., t. 2, p. 35–36.
38 Burke, 1998 (note 27), p. 118.
39 Ibid., p. 133.
40 Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, 1990.
41 Rousseau, 1751–1772 (note 30). Voir aussi Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, Paris, 1995, VII, IX, 2, p. 84.
42 Réau, 1922 (note 14), t. 1, p. 263 ; cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 22. Falconet propose aussi une esquisse, réalisée d'après un dessin fourni par Boucher, à la demande de M. de Ménars, surintendant des Bâtiments, par l'entremise de François-Bernard Lépicié, pour un tirage en biscuit de la *Laitière*, réalisée d'après la grande *Laitière* en pierre de Tonnerre, exécutée en 1753 afin d'orner la laiterie de Crécy, édifiée dans le parc du château homonyme qui appartenait à Mme de Pompadour. Cette *Laitière* a ensuite été modelée en biscuit en 1755 par Claude-Louis Suzanne, qui était habitué à travailler d'après des dessins de Boucher.
43 Ibid., p. 39.
44 Levitine, 1972 (note 12), p. 15. Dès 1757, Bachelier fait fabriquer des « Enfants Falconet » en « première grandeur » (cat. exp. Sèvres, 2001 (note 1), p. 23).
45 Levitine, 1972 (note 12), p. 13.
46 Réau, 1922 (note 14), t. 1, p. 65.
47 Ibid., t. 1, p. 69.
48 Falconet, 1781 (note 24), t. 2, p. 158.
49 Ibid.
50 Ibid., p. 157.
51 Ibid., t. 4, p. 443.
52 Katie Scott, « Reproduction and Reputation : François Boucher and the Circulation of Identity in Eighteenth-century France », dans Melissa Hyde et Mark Ledbury (éd.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, 2006, p. 91–132.

Abbildungsnachweis

Klaus Krüger: Der stumme Klang des Bildes. Gemalte Musik

Tafel I, Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 9: Digitale Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin. Abb. 3: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 308. Abb. 7: Wien, Kunsthistorisches Museum. Abb. 8: Florenz, Galleria Palatina. Abb. 10: Kremsier (Mähren), Okresní Muzeum, Inv.-Nr. 102.

Ulrich Rehm: Komplizenschaft! Visuelle Schweigeappelle von Francesco Francia, Dosso Dossi und Domenichino

Abb. 1, 2: *Domenichino 1581–1641*, Ausst.-Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, hg. von Claudio M. Strinati und Almaria Tantillo Mignosi, Mailand 1996, S. 425. Tafel II: Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, Pennsylvania 2008, S. 20, Abb. 3: *Humanismus in Bologna 1490–1510*, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hg. von Marzia Faietti, Bologna 1988, Kat.-Nr. 68, S. 264f.

Matthieu Somon: Portraits de l'artiste en prophète

Planche III: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, inv. 1488. Fig. 1: Musée du Louvre, Paris, inv. 7302. Fig. 2: Photographie © Macerata, Musei civici Buonaccorsi, inv. 314A. Fig. 3: Photographie © de la Ville de Cherbourg-Octeville, inv. MTH 2006.0.195.

Karin Leonhard: Stille Stil(l)leben. Ein Versuch, nicht zuletzt über Stoskopff

Tafel IV, Abb. 1–9: Birgit Hahn-Woernle, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart 1996, S. 241, S. 153, S. 133, S. 33, S. 199, S. 183, S. 169, S. 153, S. 205, S. 145.

Jan Blanc: Voir sans se faire entendre. *L'Amour menaçant* d'Étienne-Maurice Falconet

Fig. 1, 4: Frits Scholten, L'Amour menaçant, *or* Menacing Love*: A Statue by Falconet*, Zwolle, 2005, p. 7, 5, 29. Fig. 2: Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1925, 0114.34. Fig. 3: Louis Hautecœur, *Histoire du Louvre: le château, le palais, le musée*, Paris, 1928, p. 68.

Marika T. Knowles: Pierrot's Silence

Plate V: Photo © Erich Lessing / Art Resource, NY. Fig. 1: Photo © BnF. Fig. 2: Digital image © 2014 Museum Associates / LACMA. Fig. 3: Photo © RMN–Grand Palais / Art Resource, NY.

Maria Moog-Grünewald: Ästhetik der Stimmung. Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt, Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé

Tafel VI, Abb. 1: *WELTKUNST* N° 60, Sommer 2012, Titelbild, S. 5. Abb. 2, 3: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 54, S. 55.

Elsje van Kessel: The Role of Silence in the Early Art Museum

Plate VII: © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier. Fig. 1: Courtesy of the artist. Fig. 2: © Trustees of the British Museum. Fig. 3: Scottish National Gallery, NG 436. Fig. 4: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle.

Stephanie Marchal: Julius Meier-Graefe – »a laconic art historian«

Abb. 1: Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk,* 3 Bde., Bd. 2, München/Leipzig 1909, S. 325.

Anika Meier: Bilder für »unbereite«. Schweigen im George-Kreis

Abb. 1–3: Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Stefan-George-Archiv.

Sophie Herr: Ce que dit le muet du cinéma

Fig. 1 : http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/leplatre_popup15.html. [dernière consultation : 03.11. 2014]. Fig. 2 : Archives numérisées par la Gallaudet University : http://www.aladin0.wrlc.org/gsdl/collect/gasw/gasw.shtml. [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 3: Fritz Lang, *Spione*, DVD, Londres, Eureka Video, 2005.

Sarah Troche: John Cage et les silences de la chambre sourde

Fig. 1 : UAV 713.9013 (fig. 8), Harvard University Archives.

Magali Le Mens: Quand la lumière vibre comme un silence. Entretien autour du *Détecteur d'anges* de Jakob Gautel et Jason Karaïndros

Planche VIII, fig. 3, 4 : © Jakob Gautel & © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation des artistes. Fig. 1 : © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 2 : © Jason Karaïndros ; © Jakob Gautel – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 5 : © Jakob Gautel – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 6 : © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Anne-Marie Christin: Silences du noir

Fig. 1 : Prometheus Bildarchiv, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_zo-23ce483f0842e4b251393da58181b3819bd7edd5 [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 2 : Museum of the Institute of History and Philology, Academia Sinica, URL: http://www.ihp.sinica.edu.tw/~museum/tw/artifacts_detail.php?dc_id=54&class_plan= [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 3 : Anne-Marie Christin, « Affiche de recrutement 2ème moitié du XVIIe siècle », dans Anne-Marie Christin (éd.), *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives. Actes du Colloque international de l'Université Paris VII, 1982*, Le Sycomore, 1982, p. 345. Fig. 4, 5, 6 : Anne-Marie Christin, *Philippe Clerc. Polygrammes*, CEEI – Centre d'étude de l'écriture et de l'image, Université Paris Diderot – Paris 7, URL: http://www.ceei.univ-paris7.fr/07_ressource/mediatheque/philippe_clerc/page_1.html [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 7 : *OX*, 91, 1999. Fig. 8 : *OX*, 100, 1999.