

Dorit Kluge, Gaëtane Maës et
Isabelle Pichet (éd.)

L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle

The Sensory Experience
in 18th Century Art Exhibitions

**L'expérience sensorielle
dans les expositions d'art
au XVIII^e siècle**

PASSAGES ONLINE 25

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER

DIRIGÉE PAR PETER GEIMER



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada

UQTR



Université du Québec
à Trois-Rivières

VICTORIA

INTERNATIONALE HOCHSCHULE



Université
de Lille

IRHiS

Institut de Recherches
Historiques du Septentrion
UMR 8529, UNIV. LILLE - CNRS



LOUVRE

Lens

LOUVRE

Dorit Kluge, Gaëtane Maës et
Isabelle Pichet (éd.)

L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle

The Sensory Experience
in 18th Century Art Exhibitions



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

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ;
les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <https://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre dans son ensemble est protégée par le droit d'auteur et/ou les droits voisins, mais elle est accessible gratuitement. L'utilisation, notamment la reproduction, n'est autorisée que dans le cadre des limites légales du droit d'auteur ou sur la base d'une autorisation du titulaire des droits.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<https://www.arthistoricum.net> (Open Access).

urn : urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1147-3

doi : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1147>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2024, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Louise Wangler

Assistance : Marietta Geiger, Franca Spengler, Anna-Lena Brunecker

Traduction et relecture: Nicole Charly, Anne-Emmanuelle Fournier, Françoise Joly, Melanie Moore, Emilee Seymour

Mise en page et couverture : Björn Stüben

Couverture : Pietro Antonio Martini, *Lauda-Conatum. Exposition au Salon du Louvre en 1787, 1787*, gravure à l'eau-forte, 32,7 × 49 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France (détail)

Image page 5 : Richard Earlom d'après Michel Vincent Brandoin, *L'Exposition de la Royal Academy de 1771, 1772*, manière noire, 46,5 × 55,3 cm, Londres, The British Museum (détail de la fig. 4 [Jean Blanc], p. 123)

Image page 10 : Anonyme, « Ueber Zimmer-Tapezirung, im Style eines bürgerlichen Ameublements », dans *Journal des Luxus und der Moden*, août 1787, planche 24 (détail de la fig. 1 [Valérie Kobi], p. 144)

ISSN (Print) : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-98501-154-4 (couverture rigide)

e-ISBN : 978-3-98501-153-7 (PDF)



Sommaire

Avant-propos

Françoise Mardrus 11

Introduction

Dorit Kluge, Gaëtane Maës, Isabelle Pichet 15

Introduction (in English)

Dorit Kluge, Gaëtane Maës, Isabelle Pichet 27

Partie I

L'expérience sensorielle dans les œuvres

Viewing Blindness at the Paris Salon

Emma Barker 41

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

Friederike Vosskamp 55

Exhibitions of Automata in Ireland in the Age of Enlightenment

Alison FitzGerald 67

Partie II

L'expérience sensible dans les œuvres

Depicting Identity or Emotion?

Clairon vs. Dumesnil at the Salon of the Louvre

Gaëtane Maës 83

Ducreux's Yawning :

Attention, Sensation and the Ambiguity of Affect

Lisa Hecht 97

Les plaisirs du public : l'érotisation du regard

dans les expositions de la Royal Academy au XVIII^e siècle

Jan Blanc 113

The Minds and Bodies of Women in the Salon Views

of Gabriel de Saint-Aubin : a "peintre de la vie moderne"

in the Age of Enlightenment

Kim de Beaumont 125

Partie III

L'expérience spatiale de la visite

Une surface au service de l'expérience sensorielle :

le mur des espaces d'exposition au XVIII^e siècle

Valérie Kobi 143

Le conditionnement de l'expérience du sensible

Isabelle Pichet 155

L'émerveillement « rationalisé » des visiteurs

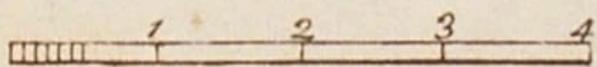
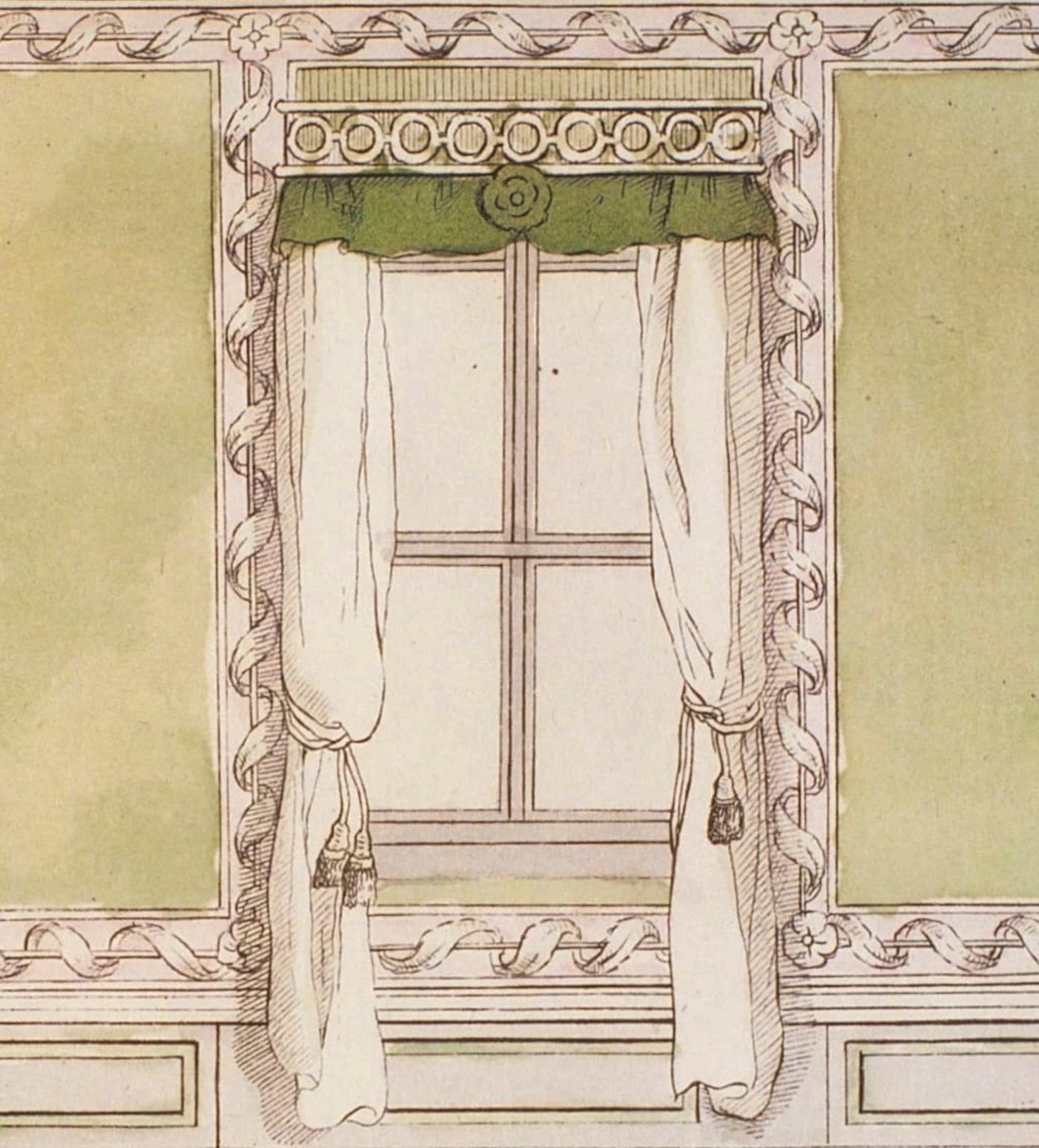
des *country houses* dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Sophie Soccard 171

Partie IV

L'expérience de la critique

"I'm dying up here!" : Disappointing History Painting <i>Mark Ledbury</i>	187
L'aveugle dans les <i>Salons</i> de Denis Diderot <i>Yougyeong Lee</i>	205
L'identité de la critique d'art allemande : un glissement du visuel/descriptif vers l'auditif/narratif <i>Dorit Kluge</i>	219
Le langage du corps face à l'art : entre affection, discussion et contemplation <i>Markus A. Castor</i>	233
Résumés	255
Abstracts	263
Auteurs – Authors	269
Crédits	273



Paris. Feys

Avant-propos

Françoise Mardrus

Le musée du Louvre et le Louvre Lens ont accueilli avec beaucoup d'enthousiasme la proposition des organisatrices d'offrir au colloque *L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle* un cadre propice à son bon déroulement. Deux arguments ont emporté notre adhésion. Le palais du Louvre est indissociable de la tenue du Salon des artistes de l'Académie de peinture et de sculpture. Les liens étroits qui les unirent témoignent des prémices d'un phénomène artistique et culturel qui nous est devenu familier, celui de l'exposition temporaire. Le Salon carré, en accueillant dès 1725 les œuvres des artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture, devint non seulement le symbole d'une représentation officielle de l'art, mais aussi le lieu parisien où la critique d'art s'élaborait, en plein débat sur la naissance du muséum dans la Grande galerie du Louvre. Mais ce colloque s'inscrit aussi dans le contexte d'une actualité toute contemporaine qui intéresse la politique scientifique du Louvre. Ouvert au public en 2016, le Centre Dominique-Vivant Denon, destiné à la recherche sur l'histoire de l'institution muséale, s'investit avec constance dans le rapprochement entre les institutions académiques et muséales des Hauts-de-France. Ce colloque permet ainsi à l'université de Lille, au Louvre Lens et au Centre de conservation du Louvre à Liévin de valoriser leur proximité sur le plan européen et international avec la complicité du Centre allemand d'histoire de l'art, fidèle partenaire.

Nous remercions tout particulièrement Isabelle Pichet (Université du Québec à Trois Rivières), Gaëtane Maës (Université de Lille) et Dorit Kluge (VICTORIA Internationale Hochschule, Berlin) de nous avoir associés à cette aventure. Leur engagement et leur détermination à faire de leur projet de recherche un véritable « laboratoire d'échanges » pluridisciplinaire des deux côtés de l'Atlantique, en dépit de la crise sanitaire qui a rendu ces mêmes échanges si délicats à maintenir, ne peuvent qu'être salués. La communauté scientifique en général et celle du Louvre en particulier leur en sont redevables.

Leur démarche atteste des enjeux qui concernent le monde de la recherche en histoire de l'art, mais aussi les musées dont les politiques de renforcement de la recherche sont, à cet égard, devenues incontournables. Le musée du Louvre a encouragé ce mouvement depuis plus d'une dizaine d'années en créant son premier conseil scientifique en 2010, en développant des partenariats en lien avec l'étude de ses collections. Puis avec la création du Centre Dominique-Vivant Denon en 2016, le Louvre se positionne comme un jalon incontournable entre le musée et l'enseignement académique sur les

questions relatives aux études muséales, dont l'histoire des Salons fait intrinsèquement partie. Le musée du Louvre est une institution internationale qui rayonne par la force de ses quelques 400 000 œuvres et par l'ampleur des aires géographiques dont elles proviennent. Il n'est pas le seul à s'être défini comme un musée encyclopédique devenu miroir du monde. D'autres institutions en Europe, berceau de l'histoire des musées, ont un passé parfois plus ancien. Et pourtant, le musée du Louvre incarne une image du musée universel. Alors même qu'il se vit comme étant en constante évolution, voire révolution, il n'a de cesse d'épouser son temps tout en imposant sa propre temporalité, celle qui lui permet de diffuser la connaissance et les savoirs sur ses collections sans jamais renier son passé. Ouvert à tous en 1793, il est le fruit de débats qui commencèrent sous l'Ancien Régime et marquèrent à jamais l'activité artistique parisienne dont le Louvre, devenu palais des artistes, se faisait l'écho, par la voix du Salon. Cet écho, nous le retrouvons dans la démarche scientifique de *L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*. Les organisatrices ont eu à cœur de nous faire partager le ressenti d'une exposition tel qu'il pouvait être exprimé par un public d'amateurs autant que de connaisseurs. Les deux sessions qui se sont déroulées au Louvre Lens pour la première et au Centre Dominique-Vivant Denon pour la seconde touchaient aux deux types d'expérience auxquelles le siècle des Lumières s'adonnait : *l'expérience de l'œuvre : des émotions aux sensations* et *l'expérience de la visite : du spectateur au critique*. Elles nous ont invités à une incursion salutaire dans le champ des études visuelles où la pratique de l'interdisciplinarité des sciences humaines et sociales est de mise. Il suffit de prendre pour exemple la pratique de la visite au musée qui demeure encore aujourd'hui un sujet d'étude constant pour notre établissement face aux incidences tant économiques que culturelles de la fréquentation sur sa gouvernance. Choisir de mettre en perspective l'histoire de ces pratiques en interrogeant les sources d'expression les plus diverses, aptes à restituer un environnement de sensations disparues n'était pas la moindre des difficultés. La présente publication des actes nous permet d'en restituer durablement l'authenticité.

L'intense travail éditorial qui prélude à la publication d'un tel ouvrage induit des délais qui parfois outrepassent le souhait de maintenir l'actualité du colloque encore vivante dans les esprits. Deux années plus tard, c'est bien ce que les trois éditrices ont réussi à accomplir avec l'entier soutien des éditions du Centre allemand d'histoire de l'art. L'ouvrage sort au moment même où le musée du Louvre, sous la présidence de Laurence des Cars, ouvre un nouveau chapitre de son histoire. La recherche y occupera une place de choix à travers le Centre Dominique-Vivant Denon et le rôle transversal qu'il sera amené à développer en appui aux différents départements en devenant une direction à part entière. La communauté scientifique du musée du Louvre compte aujourd'hui près de deux cents chercheurs, tous impliqués dans la connaissance et la diffusion des savoirs sur les collections, leur histoire et leur conservation. Un vaste programme en perspective dont l'objectif est de renforcer la place de la recherche au Louvre

et de développer sa diffusion internationale par les moyens les plus appropriés. Le musée dispose d'un réseau interne comme externe incomparable du fait de l'étendue de ses collections et de leur visibilité hors de ses murs parisiens, que ce soit au Louvre Lens dans la Galerie du temps ou dans ses expositions temporaires, comme au Louvre Abou Dhabi. Il s'agit de fédérer ces réseaux en jouant sur l'interdisciplinarité des connaissances offertes par le Louvre, y compris celles qui concernent son histoire séculaire et son architecture palatiale, pour aborder le musée au prisme du contemporain. Partir de la place occupée par le musée dans nos sociétés mondialisées pour mieux interroger le passé constitue un enjeu de taille pour enrichir les études muséales au Centre Dominique-Vivant Denon. Le colloque consacré à *L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle* en a constitué la première pierre.

Françoise Mardrus, directrice des études muséales et de l'appui à la recherche au musée du Louvre, en charge du Centre Dominique-Vivant Denon

1^{er} décembre 2022



Introduction

Dorit Kluge, Gaëtane Maës, Isabelle Pichet

Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, &c. ne sont que la sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'ame tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes, pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, & par la douleur de ce que nous devons fuir. Mais elle s'arrête là ; & elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, & d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé¹.

Ces propos de Condillac en 1754 expriment parfaitement l'idée que l'expérience du sensible est devenue une préoccupation majeure au XVIII^e siècle. Ils prolongent en effet les *Réflexions* de l'abbé Du Bos qui, dès 1719, affirmait que les sensations du spectateur devaient désormais passer avant le discours spécialisé des gens de métier et des connaisseurs². Ce principe qui fait du spectateur un juge à part entière de l'œuvre d'art est à l'origine d'un projet de recherche développé à partir de 2018 par les trois éditrices de ce volume sous le titre *Le corps sensoriel dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*³. Ce projet qui s'est intéressé à la manière dont la sensibilité des visiteurs est modelée et interpellée lors des visites des expositions d'art temporaires au cours du long XVIII^e siècle (1665–1815), s'est poursuivi en 2021 par un colloque en deux sessions, respectivement tenues au musée du Louvre Lens et au musée du Louvre, sessions réunies sous le titre *L'expérience sensorielle dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*⁴. Il s'agissait de prolonger la réflexion du projet dans un processus de recherche incluant autant l'expérience sensible de la visite,

1 Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, 2 vol., t. I, Londres 1754, p. 7–8.

2 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 vol., Paris 1719. Voir aussi : Daniel Dauvois (éd.), *Vers l'esthétique : penser avec les 'Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture' (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris 2015.

3 Ce projet mené par Isabelle Pichet, en collaboration avec Dorit Kluge et Gaëtane Maës, s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherche en Sciences humaines du Canada (Développement Savoirs (2018–2024) et Connexion (2021–2023)).

4 Les sessions du colloque ont été enregistrées par les services de la Direction générale déléguée au numérique de l'université de Lille que nous remercions ici. Elles sont disponibles sur : <https://webtv.univ-lille.fr/grp/553/experience-sensorielle-dans-les-expositions-art-au-XVIIIe-siecle/> (consulté 27.01.2024).

celle du spectateur ou du critique, que celle véhiculée par les œuvres, tout en proposant une vision encore émergente de l'histoire de la sensibilité dans les expositions artistiques présentées à l'époque des Lumières.

S'inscrivant directement au cœur des pratiques culturelles, la naissance des expositions d'art enrichit le nouveau champ d'expériences publiques de sociabilité auxquelles on peut s'adonner en Europe à compter des années 1730. La fréquentation de ces lieux comportait pour les visiteurs une expérience souvent inédite et singulière qui plaçait leur affect dans un état réactif face à un ensemble de *stimulus*⁵. Ce simple constat oriente la réflexion vers les champs des études sur les sens et les sensibilités où se situent la constitution et le déploiement du concept de corps sensoriel.

Inévitablement affecté par ce qui l'entoure, le corps réagit face aux facteurs externes avec lesquels il entre en relation et qui, par réflexe, provoquent des sensations, des émotions, des sentiments marquant ainsi l'enveloppe corporelle et l'esprit des visiteurs de ces expositions. Bien que l'histoire du goût, de l'odorat, du toucher, de l'ouïe et de la vue puisse sembler difficile à saisir et à cerner⁶, à certains moments ou dans certaines circonstances, les témoignages visuels et les écrits permettent de dresser un portrait de ce corps sensoriel qui émerge dans la pratique d'activités culturelles⁷. L'expérience sensible ou esthétique de l'art au XVIII^e siècle se révèle majoritairement sous la plume des auteurs critiques ou le pinceau des artistes, qui dénotent la présence d'une multitude d'émotions, de jugements ou de (dé)plaisir⁸. Les écrits dévoilent ainsi certains des caractères empiriques de l'*aïsthétique*, tels qu'ils ont été définis par Gernot Böhme et apparaissent au contact des œuvres d'art, des expositions ou des autres visiteurs⁹. En interpellant les passions au passage, les sens en émoi influent sur les perceptions, tandis que l'intensité du ressenti, tout comme la sensibilité des auteurs, martèlent les tensions entre plaisir des sens et appréciation esthétique. Ces troubles s'inscrivent directement

-
- 5 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éd.), *Histoire du corps*, 3 vol., Paris 2005-2006 ; Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris 2014 ; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éd.), *Histoire des émotions*, 3 vol., Paris 2016-2017.
 - 6 Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, t. 1, Paris 1985 ; Constance Classen, « Foundation for an Anthropology of the Senses », dans *International Social Science Journal* 153, septembre 1997, p. 401-412 ; David Howes, « Les "cinq sens" », dans *Anthropologie et sociétés* 14/2, dossier thématique, 1990 ; Constance Classen, « Senses », dans Peter Stearns (éd.), *Encyclopedia of European Social History from 1350-2000*, t. 4, New York 2001, p. 355-364 ; Constance Classen (éd.), *A Cultural History of Senses*, 6 vol., Londres 2014 ; David Howes (éd.), *Senses and Sensation: Critical and Primary Sources*, 4 vol., Londres et New York 2018.
 - 7 Sur les liens entre exposition et corps, voir les ouvrages fondateurs de Helen Rees Leahy, *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Ashgate 2012 ; Constance Classen, *The Museum of the Senses: experiencing art and collections*, Londres et New York 2017. Sur les liens entre expositions et émotions, voir le numéro spécial « L'émotion dans les expositions », *Cultures & Musées*, 36 (2020), <https://journals.openedition.org/culturemusees/5352> (consulté 27.01.2024).
 - 8 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris 2010.
 - 9 Gernot Böhme, *Aïsthétique. Pour une esthétique de l'expérience du sensible* (2001), Dijon 2020.

dans le corps des spectateurs ou des critiques pour devenir l'essence de leur prise de parole, qui matérialise ainsi le corps sensoriel.

En reprenant l'idée développée par Voltaire dans ses *Lettres philosophiques* : « Je suis corps et je pense »¹⁰, on peut constater que le corps sensoriel prend en partie forme dans certaines œuvres du XVIII^e siècle¹¹. Ici, la structure de la relation entre la partie somatique et le centre de la raison implique que l'enveloppe corporelle, affectée par les *stimulus* extérieurs, amène l'entendement à produire une construction mentale de ces perceptions. Toutefois, l'idée du corps sensoriel tel que nous le percevons va plus loin dans la réflexion et se différencie de la proposition de Voltaire en ceci que les sentiments peuvent aussi naître au sein de la pensée, de l'imaginaire ou des souvenirs, et produire une réaction corporelle involontaire. Il serait donc plus juste de parler d'une complétude entre les parties plutôt que d'une dualité, ou encore d'un tout indivisible où perceptions, sensations, sentiments somatiques cohabitent avec la pensée de l'individu, soutenant une codépendance et une interrelationalité. S'établit ainsi « un équilibre de liaisons, un amalgame des différents états psychiques et physiologiques où s'inscrivent les notions de sensibilité, d'émotions et d'identité(s) » individuelles¹².

Il faut se tourner vers Descartes qui proposait déjà l'idée que la raison et l'esprit doivent être compris comme un ensemble où les diverses sensations « ne sont autre chose que de certaines façons confuses de penser, qui proviennent et dépendent de l'union et comme du mélange de l'esprit avec le corps » pour mieux saisir les aléas du corps sensoriel¹³. Cet état où s'incarne l'expérimentation et l'expérience du monde récuse l'idée d'une quelconque supériorité de l'un des sens dans l'expression de la sensibilité¹⁴. Cet entrelacement du corps

10 Nous remercions Marc André Bernier d'avoir porté à notre attention ce passage dans la postface de l'ouvrage : Isabelle Pichet et Dorit Kluge (éd.), *Le corps sensoriel au sein des loisirs et des divertissements*, Paris 2023 ; Voltaire, « Sur Locke », *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*, éd. par Raymond Naves, Paris 1988, XIII, p. 66.

11 La description du concept est largement inspirée de l'introduction de l'opuscule : Isabelle Pichet, *Le corps sensoriel: sensibilité, émotions et identité(s)*, éd. par Isabelle Pichet et URAV, actes, Université du Québec à Trois-Rivières, 2019, Trois-Rivières 2021, p. 4-6.

12 Pichet, 2021 (note 11), p. 5.

13 René Descartes, *Méditations métaphysiques (1641)*, dans *Œuvres et lettres*, Paris 1953, p. 326 ; François Azouvi, « Le rôle du corps chez Descartes », dans *Revue de Métaphysique et de Morale* 1, janvier-mars 1978, p. 1-23.

14 Le principe d'une hiérarchisation des sens établi depuis le Moyen-Âge a été remis en cause depuis les années 1990 au profit d'une vision plus globale et égalitaire de la sensorialité. Jan-Friedrich Missfelder, « Quand l'histoire passe par le corps. Sens, signification et sensorialité au service d'une anthropologie historique », dans *Trivium* 27, 2017, URL: <https://doi.org/10.4000/trivium.5617> (consulté 27.01.2024). Voir aussi Lucien Febvre, « La sensibilité et l'histoire », dans *Annales d'histoire sociale*, 1941 ; Robert Mandrou, « Pour une histoire des sensibilités », dans *Annales ECS* 14/3, 1959, p. 581-588 ; Alain Corbin, « Anthropologie et histoire des sens », dans *Le Temps, le désir et l'horreur*, Paris 1990, p. 228-241 ; Constance Classen, *Worlds of Sense : Exploring the Senses in History Across Cultures*, Londres 1993.

et de la raison révèle une interrelation ou une intersensorialité¹⁵ où le corps sensoriel se constitue tel une entité singulière dont l'essence se dévoile via ses caractères somatiques, ses sens et son entendement. De ce fait, la vision de Descartes s'inscrit plus pertinemment dans cette vision de ce qu'est le corps sensoriel et souscrit, du moins en partie, à l'idée que l'expérience sensorielle vécue dans les expositions d'art au XVIII^e siècle pose un jalon central dans les études esthétiques, philosophiques ou historiques¹⁶.

Si, pour ce projet, le point de départ de notre réflexion était lié au Salon du Louvre¹⁷, rapidement l'étude des autres espaces de sociabilité où des œuvres étaient proposées au regard des spectateurs¹⁸ et contribuaient à définir les nouvelles perceptions qui s'épanouissent au siècle des Lumières, s'est imposée. L'ouverture des collections privées et l'émergence des expositions temporaires et des musées au XVIII^e siècle ont assez rapidement su créer auprès du public un *habitus*, de nouvelles pratiques sociales, tant individuelles que collectives¹⁹. Cette socialisation culturelle naissante marquait à plusieurs niveaux les débuts d'une expérience sensorielle inédite et récurrente – pensons au développement de

-
- 15 En ce qui concerne la question de l'interrelation, voir Missfelder, 2017 (note 14), p. 6. Pour l'intersensorialité, voir Mark M. Smith, *Sensing the past, Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley 2007.
- 16 Dans de nombreux domaines de recherche, notamment en anthropologie, on observe, après le déclin du post-structuralisme, une réévaluation de la corporéité et par conséquent une focalisation sur les perceptions sensorielles de l'être humain. Les travaux publiés à partir des années 1980 par Constance Classen, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtines, David Howes, Georges Vigarello et d'autres ont connu une importante réception dans les sciences humaines et sociales. Pour le XVIII^e siècle en particulier, nous renvoyons aux études suivantes : Martial Guéron, « Physiologie du bon goût : la hiérarchie des sens dans les discours sur l'art au xviii^e siècle », dans Ralph Dekoninck et al. (éd.), *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam 2009, p. 39-49 ; Clothilde Thouret et Lise Wajeman (éd.), *Corps et Interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam 2012 ; Anne Lafont, « Les formes du XVIII^e siècle, ou la connaissance par la vue et le toucher », dans *Publications du musée des Confluences* 10, 2013, p. 17-25 ; Aurélie Gaillard, « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières », dans *Dix-huitième siècle* 46/1, 2014, p. 309-322 ; Anne C. Vila (éd.), *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment*, Londres 2014 ; Nahema Hanafi, *Le frisson et le baume : expériences féminines du corps au Siècle des Lumières*, Rennes 2017 ; Laetitia Simonetta, *La connaissance par le sentiment au XVIII^e siècle*, Paris 2018.
- 17 Voir Isabelle Pichet, « Le plaisir des sens au Salon », dans Laurent Turcot et Élisabeth Belmas (éd.), *Jeux, sports et loisirs en France à l'époque moderne (16-19^e siècles)*, Rennes 2017, p. 386-403 ; Anja-Isabelle Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung : Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.
- 18 Voir entre autres Peter De Bolla, *The Education of the Eye: Painting, Landscape, and architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford 2003 ; Gerrit Walczak, « Unter freiem Himmel : Die Pariser Kunstausstellungen auf der Place Dauphine », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74/1, 2011, p. 77-98 ; Sarah Salomon, *Die Kunst der Außenseiter : Adaptation, Konkurrenz, Opposition. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*, Göttingen 2021.
- 19 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Francfort-sur-le-Main 1962 ; Pierre Bourdieu, « Sociologie de la perception esthétique », dans *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles 1969, p. 161-176.

la critique d'art, ou encore à la tenue régulière des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Ces derniers surent bientôt susciter la curiosité et l'envie du public de province²⁰ comme des autres nations, qui s'en inspirèrent²¹, et ils devinrent l'un des événements les plus courus de la capitale française où se bousculaient des spectateurs de tous horizons. Ils incarnaient même l'image du théâtre social du Tout-Paris et, par ricochet, pour l'ensemble des publics cultivés d'Europe, celui du plaisir des sens. En d'autres termes, au XVIII^e siècle, la visite du Salon ou de toute autre exposition d'art, joignant la volonté de se divertir à celle de s'instruire, devenait une expérience où la sensibilité physique et psychique était sollicitée et en émoi. La notion de « corps sensoriel » vient de ce fait s'inscrire naturellement dans cette perspective, car non seulement la vue, mais encore l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût participent de cette expérience de la visite ; expérience où prennent vie l'imbrication de l'âme et du corps, ainsi que la faculté de juger attribuée aux sens par Baumgarten²².

Si l'on interroge l'expérience du sensible et du corps sensoriel dans le cadre spécifique des espaces d'expositions d'art, l'appréhender induit la présence et l'incidence de plusieurs éléments jouant un rôle essentiel dans sa constitution : les œuvres, la mise en exposition, le public ou encore l'espace et le lieu. Dans le cadre du projet, il s'agissait tout d'abord d'étudier la manière dont les artistes exprimaient leur perception du sensible et du sensoriel dans leurs œuvres, puis de relever à travers quels critères théoriques et pratiques ils traduisaient le spectre des émotions, mais également celui des perceptions sensorielles à travers le corps représenté, ou encore la composition choisie. On pense

20 Voir notamment : Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972 ; Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon 2002 ; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon 2004 ; Serge Fernandez et Pierre Sanchez, *Salons et expositions à Bordeaux (1771-1950)*, 3 vol., Dijon 2017 ; Michel Hilaire et Pierre Stépanoff (éd.), *Le musée avant le musée : la Société des beaux-arts de Montpellier, 1779-1787*, Gand 2017. Voir aussi la synthèse de Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture : archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33-56.

21 Pour les expositions en Angleterre, voir David H. Solkin, *Art on the Line: The Royal Academy exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven 2001, ainsi que Mark Hallet, Sarah Victoria Turner et Jessica Feather, *The Great Spectacle: 250 Years of the Royal Academy Summer Exhibition*, Londres 2018. Pour l'Irlande, voir David Fleming, Ruth Kenny et William Laffan (éd.), *Exhibiting art in Georgian Ireland: The Society of Artists exhibitions recreated*, Dublin 2018. Pour les expositions dans l'espace germanophone, voir Dorit Kluge, « Frankreich als Inspirationsquelle oder längst überholtes Modell? Die Berichterstattung zu den Dresdner Kunstausstellungen 1764-1806 », dans Roland Kanz et Johannes Süßmann (éd.), *Aufklärung und Hofkultur in Dresden, dans Das achtzehnte Jahrhundert 37/2*, Göttingen 2013, p. 262-270 ; Dorit Kluge, « Inspiration française et/ou création autonome ? Le réseau des 'Salons allemands' dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », dans Pichet, 2014 (note 20), p. 57-78 et Bénédicte Savoy (éd.), *Temple der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Cologne 2015.

22 Alexander Gottlieb Baumgarten, *L'invention de l'esthétique: Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème (1735)*, Nanterre 2017, § 92. Voir le texte de Syliane Malinowski-Charles, « Goût et jugement des sens chez Baumgarten », in *Esthétiques de l'Aufklärung* 4, 2006, p. 59-72.

évidemment aux règles régissant la représentation des passions comme celles de l'*ut pictura poesis*, mais surtout aux tentatives de renouvellement de celles-ci au cours du XVIII^e siècle²³. Il ne s'agissait pas seulement de revenir sur les interactions entre mise en scène théâtrale et composition picturale²⁴, mais également d'explorer toutes les composantes de la *mimesis* – commune aux beaux-arts et aux arts du spectacle – susceptibles de renforcer la délectation sensorielle et sensible de l'art : expression, gestuelle, costume, décor, coloris.

Ensuite, il nous a semblé nécessaire de comprendre de quelle manière les sens du spectateur appréhendaient, percevaient – voire ressentaient – la rencontre avec une œuvre particulière ou avec l'ensemble exposé afin de mieux saisir les aléas de la rencontre. Une réflexion sur la manière dont l'expérience sensorielle conduisait le public vers une réaction vécue, qu'elle soit de l'ordre du sensible, du sensoriel ou du physique, permettait de cerner l'impact des œuvres sur les individus. On sait qu'au XVIII^e siècle la réflexion sur la perception et la cognition se traduit par de nombreuses publications touchant à la philosophie sensualiste, la physiologie, la physiognomonie²⁵. Cette expérience de chacun des sens et les relations qui se forment entre eux amène à proposer une vision d'ensemble des sensations et des sentiments suscités par les œuvres, notamment par celles qui représentent les sentiments, les émotions et les allusions aux sens.

La thématique suivante s'est intéressée à l'expérience sensorielle du public lors de la visite d'une exposition – que ce soit celle d'une collection, d'un musée ou d'une présentation temporaire d'œuvres. Il s'agissait dans ce cadre d'explorer le lieu de l'exposition, l'espace et le temps de la visite, ainsi que le territoire géographique avec lesquels l'individu et ses sens entrent en relation. Les dimensions du lieu, les déplacements du corps, la rencontre avec les œuvres et le discours expographique, l'éclairage ainsi que les aspects symboliques de l'espace agissent sur l'expérience sensorielle du visiteur et provoquent des sensations et une activité cognitive intense et spécifique²⁶. En s'attachant donc plus

23 Ces tentatives sont notamment liées aux écrits de Roger de Piles et de Gotthold Éphraïm Lessing qui affirment l'autonomie de la peinture et font entrer cette dernière dans les arts de l'image.

24 Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris 1998 ; *Le théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, éd. par Adeline Collange-Perugi et Juliette Trey, cat. exp. Nantes 2011 ; *Le Tableau et la Scène. Peinture et mise en scène du répertoire héroïque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Autour des figures des Coypel*, éd. par Adeline Collange-Perugi et Jean-Noël Laurenti, Actes, Nantes, 2011, dans *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles* 5, 2014.

25 On pense notamment aux écrits de Du Bos et de Bonnot de Condillac déjà cités (notes 1 et 2), mais aussi à ceux de Claude-Nicolas Le Cat, Johann Kaspar Lavater et Petrus Camper. Plusieurs études récentes abordent cette thématique : Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility : The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago 2002 ; Françoise Waquet, *Une histoire émotionnelle du savoir : XVII^e-XX^e siècle*, Paris 2019 ; *Éloge du sentiment et de la sensibilité : peintures françaises du XVIII^e siècle des collections de Bretagne*, éd. par Guillaume Kazerouni et Adeline Collange-Perugi, cat. exp. Nantes et Rennes, Gand 2019.

26 Outre les publications déjà mentionnées ci-dessus – Leahy, 2012 (note 7) et Classen, 2017 (note 7) –, nous renvoyons également à John Murdoch, « Architecture and Expérience : The Visitor and the Spaces

particulièrement aux différents affects et effets que catalyse cette expérience sur chacun des sens, chacune des sensations et émotions qui habitent le spectateur durant la visite et au-delà, d'autres caractéristiques du corps sensoriel ont pu être dégagées.

Enfin, si les expositions d'art en Europe au XVIII^e siècle participent à l'identité urbaine, elles contribuent également à définir l'identité du public, celle du spectateur et celle du critique. Il importait de s'attarder sur ce public, sur l'individu ou le groupe d'individus qui visite l'exposition²⁷, afin de comprendre les diverses stratégies qu'il utilise pour s'investir dans l'activité et pour appréhender les effets émotionnels, sensibles et corporels qu'il ressent tout au long de sa visite de l'exposition. La présence des autres visiteurs, une foule plus ou moins bigarrée qui implique un corps-à-corps de chaque instant, ainsi que la vue de l'exposition jouent un rôle central dans l'expérience de chacun. Au sein de ce public, les auteurs des écrits publiés à l'époque des expositions relatent ces expériences, les qualifient et les théorisent – outre le fait d'être une source précieuse, la critique d'art devient alors objet de recherche²⁸.

of Somerset House, 1780–1796 », dans Solkin, 2001 (note 21), p. 9–22 ; John Sunderland, « Staging the Spectacle », dans Solkin, 2001 (note 21), p. 23–37 ; Alice Barnaby, « Lighting Practices in Art Galleries and Exhibition Spaces, 1750–1850 », dans Sharon Macdonald et Helen Rees Leahy (éd.), *The International Handbooks of Museum Studies*, t. 3, New York 2015, p. 191–213.

- 27 Parmi les études sur le public, voir notamment Thomas Crow, *Painters and public life in Eighteenth Century Paris*, New Haven et Londres 1985 ; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums : Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Cologne 2011 ; Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler : Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin 2015.
- 28 Au cours des dernières décennies, plusieurs études générales sur la critique d'art ont été menées pour la plupart par les littéraires et les historiens de l'art : Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism : From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993 ; René Démoris et Florence Ferran, *La peinture en procès : L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris 2001 ; Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot (éd.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes 2002 ; Hubertus Kohle et Stefan Germer, *Spontaneität und Rekonstruktion : Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Heidelberg 2006 ; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst : Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009 ; Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789)*, Paris 2012 ; Élise Pavy-Guilbert, *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris 2014. Parallèlement, des travaux de recherche ont vu le jour qui mettent désormais l'accent sur certains phénomènes spécifiques de la critique d'art, qu'il s'agisse de questions transculturelles et interculturelles ou de l'interaction entre la critique et le public, voir Isabelle Pichet, « Le Salon de l'Académie, un foyer du développement du discours de l'opinion », dans Laurent Turcot et Thierry Belleguic (éd.), *Les histoires de Paris XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 2012 ; Kluge, 2013 (note 21) ; Maës, 2014 (note 20) ; Gaëtane Maës, « Le public des expositions au XVIII^e siècle : du plaisir sensoriel et sensible à la connaissance de la peinture », dans Pichet et Kluge, 2023 (note 10), p. 121–138 ; Dorit Kluge, « Un air embrasé dans un beau couchant d'été dont le seul aspect échauffe les regards. Perception et transposition sensorielles et émotionnelles dans la critique d'art », dans Pichet et Kluge, 2023 (note 10), p. 99–122 ; Isabelle Pichet, « Le Plaisir des sens au Salon de 1759 », dans Pichet et Kluge, 2023 (note 10), p. 79–97.

Ces différentes thématiques ont permis de structurer ce recueil en quatre parties. La première est consacrée à l'expérience sensorielle telle qu'elle apparaît dans les œuvres présentées dans les expositions. Les articles d'Emma Barker et de Friederike Vosskamp montrent que les artistes du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse de peinture avec Jean-Siméon Chardin et Jean-Baptiste Greuze ou de sculpture avec Jean-Antoine Houdon, ont su renouveler des thèmes iconographiques anciens comme la figure du mendiant ou les saisons en s'attachant davantage aux capacités sensorielles. Les moyens employés par ces artistes sont cependant résolument distincts. En introduisant dans le Salon carré du Louvre la figure du mendiant aveugle auquel le spectateur se trouve directement confronté, Chardin et Greuze convoquent une réflexion sur les sens qui passe par la prise de conscience du handicap radical que provoque la perte de la vue (Emma Barker). Friederike Vosskamp s'intéresse, quant à elle, à Houdon chez qui la nouveauté consiste à remplacer les allégories traditionnelles des saisons par des jeunes filles dont il tempère l'extrême sensualité par la représentation des réactions sensorielles provoquées par le froid et la chaleur. Cet intérêt nouveau pour les sens, que l'on cherche à mieux représenter ou à mieux provoquer chez le spectateur, n'est ni propre à la France, ni cloisonné aux espaces d'exposition officiels, comme le montre l'étude d'Alison FitzGerald consacrée aux présentations d'automates en Irlande dès la fin du XVIII^e siècle. L'auteure y souligne deux aspects négligés par la recherche : la composante commerciale de ces expositions-spectacles et leur appartenance à la vie urbaine telle qu'elle était comprise à l'aube de l'ère industrielle.

Même s'il n'est pas toujours aisé de distinguer sensorialité et sensibilité, il nous a paru intéressant de consacrer la seconde partie à l'expérience sensible, soit à la représentation des émotions et de l'expressivité des corps physiques, voire sensuels, dans les œuvres offertes à la contemplation des spectateurs. Cette préoccupation, longtemps l'apanage des peintres d'histoire, devient un sujet à part entière au XVIII^e siècle comme on le voit à travers certains types de portraits ou de sujets quotidiens. Gaëtane Maës montre que le portrait d'actrice en constitue un exemple car il met en jeu des rivalités croisées entre les peintres d'une part, et les modèles d'autre part, au sein des espaces publics que sont le théâtre et le Salon du Louvre. Carle van Loo repousse les limites du genre en choisissant de représenter Hippolyte Clairon expressive et en pleine action, tandis que Donat Nonnotte opte au contraire pour un portrait statique quand il immortalise Marie-Françoise Dumesnil. Dans la décennie 1780, cet intérêt pour le jeu théâtral se combine aux théories de la physiognomonie et conduit un peintre comme Joseph Ducreux à se représenter en train de s'étirer et de bailler dans le tableau qu'il expose au Salon de la Correspondance. Lisa Hecht montre que cet aspect provocateur entend non seulement faire allusion à la part d'ennui de certaines pratiques sociales, mais également revisiter en profondeur la théorie de l'expression des passions. Dans les expositions publiques, l'interaction immédiate entre sujet représenté et spectateur a par ailleurs contribué à accentuer les effets de concurrence entre artistes qui cherchent de plus en plus à attirer l'œil du public. Dans le cadre des expositions londoniennes ouvertes à tous les peintres, Jan Blanc relève des

scènes à prétexte historique ou simplement quotidien où il met en évidence l'érotisation du corps féminin à travers une démarche artistique qui ne vise plus à la simple délectation esthétique. Au-delà de la dimension purement sensuelle, la femme investit d'une autre manière l'espace public dans les œuvres de Gabriel de Saint-Aubin étudiées en détails par Kim de Beaumont. Par une inversion des rôles habituellement attribués aux femmes, Saint-Aubin montre qu'elles font partie intégrante du public et sont des spectatrices attentives dans des représentations préfigurant celles du XIX^e siècle.

Visiter une exposition constitue en effet – et avant tout – un déplacement qui suscite une expérience spatiale et temporelle à laquelle la troisième partie est consacrée. Valérie Kobi se penche sur les différentes sources qui ont conduit à réfléchir de manière rationalisée à l'importance qu'acquiert le mur dans les dispositifs d'accrochage dès les années 1730. Elle démontre ainsi que les découvertes d'Isaac Newton sur le spectre lumineux ont engendré une réflexion plurielle reliant les mécanismes de la vision à la couleur et à l'agencement des murs accueillant les œuvres dans les expositions afin d'en favoriser la contemplation. Il en ressort que les commentateurs avaient alors une prédilection pour les cadres dorés et la couleur verte. Isabelle Pichet s'interroge plutôt sur l'expérience sensible du spectateur avant et lorsqu'il pénètre dans l'espace du Salon du Louvre. Elle analyse les diverses étapes qui le mènent de l'arrivée à la place du Louvre jusqu'au Salon carré, mais plus particulièrement celle de la montée de l'escalier et l'impact du déplacement de ce dernier en 1781. Elle montre ainsi que le public est soumis à une forme de conditionnement sensoriel préalable qui modèle l'expérience à venir. C'est vers une autre forme d'expérience sensible que nous transporte Sophie Soccard en étudiant les conditions de visite des collections privées des *country houses* britanniques. Même si jusqu'à l'affirmation tardive de l'École anglaise, elles abritaient majoritairement les œuvres d'artistes du continent, elles apparaissent très vite comme des témoignages du patrimoine national tant du point de vue de leurs propriétaires que de leurs visiteurs. À ce titre, elles bénéficièrent des commentaires enthousiastes des voyageurs qui en vantaient la visite pour ses effets à la fois agréables et instructifs tout en soulignant l'ambiguïté de l'expérience vécue.

Pour mieux comprendre les réactions physiques et mentales des spectateurs, les textes critiques constituent une source privilégiée et il était nécessaire de leur dédier la dernière partie de ce recueil. Explorant la réception de tableaux précis, Mark Ledbury met en évidence le fréquent sentiment de déception qu'a suscité la peinture d'histoire dans la critique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un sentiment qui déborde la rupture temporelle de la Révolution pourtant souvent avancée comme facteur d'explication. Selon lui, une étude qui ne séparerait pas l'Ancien régime de la période révolutionnaire produirait une vision plus nuancée du Grand genre, ainsi qu'une meilleure compréhension des sentiments éprouvés par le public. C'est sur ceux de Diderot que se penche Yougyeong Lee en centrant son propos sur la notion de regard qui voit, ou ne veut pas voir certaines œuvres. En exprimant les différentes raisons de l'attrance ou du rejet qu'il éprouve pour certaines peintures, le philosophe nous aide à mieux comprendre l'expérience sensible des spectateurs

du XVIII^e siècle tout en créant un nouveau mode d'écriture. Dans le même esprit, mais dans un autre espace géographique, les deux dernières contributions nous permettent de découvrir la perception allemande de l'œuvre d'art. Celle de Dorit Kluge s'intéresse aux premières expositions qui se mettent en place à Dresde à partir de 1764. Elles donnent lieu à une critique structurée par différents niveaux de narration, mais qui, surtout, va évoluer rapidement vers un changement des priorités sensorielles. Peu à peu, la critique enrichit le récit de ses sensations par des restitutions auditives et kinesthésiques qui prennent le pas sur le visuel et inaugurent un équivalent littéraire à la critique française. Markus A. Castor va plus loin dans l'étude comparative de l'expérience sensorielle à la française et à l'allemande puisqu'en partant de l'affectation présumée des Français lorsqu'ils contemplant et commentent les œuvres d'art, il explore plusieurs sources démontant ce préjugé dès les années 1770. Il montre que discours sur l'art et expressivité du corps ne sont désormais plus l'apanage de l'aristocratie au sein d'un corps social élargi.

Remerciements

Au terme de cette introduction, il nous paraît aussi indispensable qu'agréable d'exprimer notre reconnaissance aux personnes et aux institutions ayant permis la réalisation de notre dessein. Tout d'abord, le projet *Le corps sensoriel dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*, tout comme le colloque et la publication qui s'y rattachent, n'auraient pu voir le jour sans le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH-Développement savoir/Connexion). Il nous faut également remercier les trois établissements sur lesquels reposait cette collaboration internationale : l'Université du Québec à Trois-Rivières (Canada), l'université de Lille (France) et la VICTORIA Internationale Hochschule, Berlin (Allemagne). Notre plus vive reconnaissance va également aux institutions partenaires ayant contribué au bon déroulement des deux colloques en donnant un écho particulier à nos problématiques : le musée du Louvre Lens, le Centre Dominique-Vivant Denon du musée du Louvre, le Centre de conservation du Louvre à Liévin et le Centre allemand d'histoire de l'art, Paris. Ce dernier nous a par ailleurs fait l'honneur d'accueillir la publication des actes de ce colloque au sein de sa collection « Passages Online », à ce titre que soient remerciés Thomas Kirchner, Peter Geimer et Markus A. Castor.

L'organisation des deux sessions du colloque doit beaucoup à l'Institut de recherches historiques du Septentrion (CNRS UMR 8529) de l'université de Lille, et plus particulièrement à Charles Mériaux, Christine Aubry et leur équipe. Au musée du Louvre, nous remercions chaleureusement Françoise Mardrus et Françoise Dalex pour leur générosité et leur efficacité. Citons enfin pour leur aide enthousiaste et leur professionnalisme les doctorantes Lucie Rochard (Université de Lille) et Jacinthe De Montigny (Université du Québec à Trois-Rivières).

Nous tenons également à souligner l'importance de l'apport de chacun.e des conférenciers.ères et auteurs.res qui ont permis de dresser un premier portrait du corps sensoriel. Des remerciements particuliers vont, en outre, à David Howes et Constance Classen pour la conférence plénière au Louvre. Enfin, nous avons une pensée spéciale pour tous les artistes et auteurs du XVIII^e siècle qui ont semé hier les traces nous permettent aujourd'hui de remonter le temps.

Image p. 14 : Pietro Antonio Martini, *Lauda-Conatum*. Exposition au Salon du Louvre en 1787, 1787, gravure à l'eau-forte, 32,7 × 49 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France (voir couverture, détail)



Introduction

Dorit Kluge, Gaëtane Maës, Isabelle Pichet

Translated from French by Nicole Charley

Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, &c. ne sont que la sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'âme tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes, pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, & par la douleur de ce que nous devons fuir. Mais elle s'arrête là; & elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, & d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé.¹

The above passage from Condillac's *Treatise on Sensations* is a quintessential expression of the growing eighteenth-century preoccupation with sensory experiences. In fact, Condillac was building on the *Réflexions* of a predecessor, the Abbé Du Bos, who, in 1719, proposed that the viewer's sensory experience should be primordial to the scholarly discourse of artists and connoisseurs.² In 2018, this notion – that the viewer was as keen and apt a judge of art as a specialist – became the inspiration for a research project entitled, *Le corps sensoriel dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*,³ led by Isabelle Pichet, Dorit Kluge, and Gaëtane Maës, the editors of the present volume. The project focuses on the ways in which temporary art exhibitions fashioned and engaged visitors' senses and perceptions in the long eighteenth century (1665–1815). In 2021, it led to a symposium on the topic, *The Sensory Experience in 18th Century Art Exhibitions*,⁴ divided into two sessions held at the Louvre-Lens Museum and the Louvre Museum, respectively. Our initial focus was the sensory experience of viewers and critics in Enlightenment-era art

1 Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, 2 vol., vol. 1, London, 1754, pp. 7–8.

2 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 vol., Paris, 1719. See also Daniel Dauvois (ed.), *Vers l'esthétique: penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, 2015.

3 This project is funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada Insight Development Grant (2018–2024) and Connections Grant (2021–2023).

4 We would like to thank the Université de Lille Direction générale déléguée au numérique for recording the symposium sessions. Access the sessions at URL: webtv.univ-lille.fr/grp/553/experience-sensorielle-dans-les-expositions-art-au-XVIIIe-siecle/ (accessed 27.01.2024)

exhibitions. The symposium provided an opportunity to extend the scope of our project to include the sensory experience expressed by individual works of art and sketch the beginnings of a sensory history of art shows.

The fledgling art of the exhibition that emerged in the 1730s enriched contemporary cultural practices, and the new sphere of public experiences of sociability in Europe. The act of visiting art collections gave attendees an often singular and unprecedented experience, inviting them to contend with a set of stimuli that could put them in a highly reactive state.⁵ This straightforward experience has oriented our study on senses and sensations, in which lies the constitution of the concept of the sensory body.

The body is inevitably affected by environment, reacting to external factors with which it enters into relation, provoking feelings, sensations, and emotions that become a part of both the visitor's body and mind. Grasping and defining taste, smell, touch, hearing, and sight throughout history may seem a daunting task,⁶ but certain viewer accounts and documents about the practices of cultural activities provide sufficient brush and paint to form a portrait of the sensory body.⁷ The eighteenth-century sensory, or aesthetic, experience of art, and the multitude of emotions, judgements, and (un)pleasures⁸ formed during encounters with art, come to us mainly through critical texts or via the artist's brush. Writings draw back the curtain on the empirical characteristics of what Gernot Böhme refers to as *aisthesis*, the aesthetics of atmospheres, which emerge through contact with artworks, exhibitions, and other visitors.⁹ By calling upon passions as they are experienced, the senses influence our perceptions, whilst the intensity of the emotional experience, much like the author's sensitivity, accentuates the push and pull between sensory pleasure and aesthetic appreciation. These tensions create an imprint on the minds and bodies of viewers and critics, which are then distilled into words that, in turn, recreate the sensory body.

-
- 5 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine and Georges Vigarello (eds.), *Histoire du corps*, 3 vol., Paris, 2005–2006; Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, 2014; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, and Georges Vigarello (eds.), *Histoire des émotions*, 3 vol., Paris, 2016–2017.
 - 6 Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, vol. 1, Paris, 1985; Constance Classen, “Foundation for an Anthropology of the Senses”, in *International Social Science Journal* 153, September 1997, pp. 401–412; David Howes (ed.), “Les ‘cinq sens’”, special issue, *Anthropologie et sociétés* 14/2, 1990; Constance Classen, “Senses”, in Peter Stearns (ed.), *Encyclopedia of European Social History from 1350–2000*, vol. 4, New York, 2001, pp. 355–364; Constance Classen (ed.), *A Cultural History of Senses*, 6 vol., London, 2014; David Howes (ed.), *Senses and Sensation: Critical and Primary Sources*, 4 vol., London and New York, 2018.
 - 7 See Helen Rees Leahy's and Constance Classen's seminal studies on the relationship between art exhibitions and the body. Helen Rees Leahy, *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Ashgate, 2012; Constance Classen, *The Museum of the Senses: Experiencing Art and Collections*, London and New York, 2017. For more on the relationship between exhibitions and emotions, see the special issue, “L'émotion dans les expositions”, in *Cultures & Musées* 36, 2020, URL: <https://journals.openedition.org/culturemusees/5352> (accessed 27.01.2024)
 - 8 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, 2010.
 - 9 Gernot Böhme, *Aïsthétique. Pour une esthétique de l'expérience du sensible* (2001), Dijon, 2020.

In *Lettres philosophiques*, Voltaire develops the idea that “Je suis corps et je pense”,¹⁰ highlighting that the notion of the sensory body was partially taking shape in some eighteenth-century writing.¹¹ For Voltaire, the structure of the relationship between the somatic and the centre of reason is such that when subject to external *stimuli*, the body causes the mind to produce a corresponding mental construction of these perceptions. The notion of the sensory body as we perceive it, differs from Voltaire’s in that the thought process is given more weight, meaning emotions themselves can also arise from our thoughts, imaginations, and memories, and produce an involuntary bodily reaction. It seems therefore to be more accurate to speak of complementarity between the two, rather than a duality. One might even consider them an indivisible whole, with perceptions, emotions, and somatic reactions coexisting with our thoughts, both codependent and interconnected. Consequently, we reach “un équilibre de liaisons, un amalgame des différents états psychiques et physiologiques où s’inscrivent les notions de sensibilité, d’émotions et d’identité(s) [individuelles]”.¹²

Yet, to make sense of the random, unpredictable nature of the sensory body, we must look to René Descartes. Descartes wrote that the mind and the soul must be perceived as a whole; the various sensations we experience “ne sont autre chose que de certaines façons confuses de penser, qui proviennent et dépendent de l’union et comme du mélange de l’esprit avec le corps”.¹³ In this state where experiment and experience are embodied, the idea that one sense may be superior to any other in expressing sensations cannot be sustained.¹⁴ This interweaving of the body and reason reveals an interrelation-

10 We would like to thank Marc André Bernier for bringing the passage to our attention in the afterword of our publication: Isabelle Pichet and Dorit Kluge (eds.), *Le corps sensoriel au sein des loisirs et des divertissements*, Paris, 2023; Voltaire, “Sur Locke”, in *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*, Raymond Naves (ed.), Paris, 1988, p. 66 (Letter XIII).

11 The description of the concept is largely taken from the introduction: Isabelle Pichet, *Le corps sensoriel: sensibilité, émotions et identité(s)*, Isabelle Pichet and URUV (eds.), postprints, Université du Québec à Trois-Rivières, 2019, Trois-Rivières, 2021, pp. 4–6.

12 Pichet, 2021 (note 11), p. 5.

13 René Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), in *Œuvres et lettres*, Paris, 1953, p. 326 (Sixth Meditation); François Azouvi, “Le rôle du corps chez Descartes”, in *Revue de Métaphysique et de morale* 1, January–March 1978, pp. 1–23.

14 In the 1990s, scholars began to question the principle, established in the Middle Ages, of a hierarchy of senses, favouring instead a more global, egalitarian sensory approach. Jan-Friedrich Missfelder, “Quand l’histoire passe par le corps. Sens, signification et sensorialité au service d’une anthropologie historique”, in *Trivium* 27, 2017, URL: <https://doi.org/10.4000/trivium.5617> (accessed 27.01.2024). See also Lucien Febvre, “La sensibilité et l’histoire”, in *Annales d’histoire sociale* 3/1–2, 1941, pp. 5–20; Robert Mandrou, “Pour une histoire des sensibilités”, in *Annales ECS* 14/3, 1959, pp. 581–588; Alain Corbin, “Anthropologie et histoire des sens”, in *Le Temps, le désir et l’horreur: essais sur le XIX^e siècle*, Paris, 1990, pp. 228–241; Constance Classen, *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History Across Cultures*, London, 1993.

ship and intersensoriality¹⁵ where the sensory body is constituted as a singular entity whose essence is revealed *through* its senses, its reasoning, and its corporeal substance. Descartes' vision therefore fits more accurately into our own understanding of the sensory body and is, at least in part, consistent with the idea that the eighteenth-century sensory experience of art exhibitions is one of the central pillars in aesthetic, philosophical, and historical studies.¹⁶

The Salon du Louvre was the point of departure for our inquiry,¹⁷ yet it became quickly apparent that the Salon was not the only sociable space where art collections were exposed to public gaze,¹⁸ contributing to defining the new perceptions that flourished during the Enlightenment. Over the course of the eighteenth century, as private collections became available to the public, and museums and temporary exhibitions multiplied, a new *habitus* formed: entirely new individual and collective social practices emerged.¹⁹ On several levels, this nascent cultural socialisation marked the beginnings of an unprecedented and recurring sensory experience, for example, in the development of art criticism, and in the regularisation of Salons de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris.

15 For more on the question of interrelationships, see Missfelder, 2017 (note 14), p. 6. For more on intersensoriality, see Mark M. Smith, *Sensing the Past, Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley, 2007.

16 In many fields of research, including anthropology, the decline of poststructuralism led to reevaluating the notion of corporeality and, consequently, a new focus on human sensory perceptions. The work published from the 1980s onward by scholars such as Georges Vigarello, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtines, David Howes, and Constance Classen have been welcome additions to humanities and social sciences scholarship. For the eighteenth century in particular, see the following studies: Martial Guédron, "Physiologie du bon goût: la hiérarchie des sens dans les discours sur l'art au XVIII^e siècle", in Ralph Dekoninck et al. (eds.), *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, 2009, pp. 39-49; Clothilde Thouret and Lise Wajeman (eds.), *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, 2012; Anne Lafont, "Les formes du XVIII^e siècle, ou la connaissance par la vue et le toucher", in *Publications du musée des Confluences* 10, 2013, pp. 17-25; Aurélia Gaillard, "Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie): la question du toucher des Lumières", in *Dix-huitième siècle* 46/1, 2014, pp. 309-322; Anne C. Vila (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment*, London, 2014; Nahema Hanafi, *Le frisson et le baume: expériences féminines du corps au Siècle des Lumières*, Rennes, 2017; Laetitia Simonetta, *La connaissance par le sentiment au XVIII^e siècle*, Paris, 2018.

17 See Isabelle Pichet, "Le plaisir des sens au Salon", in Laurent Turcot and Élisabeth Belmas (eds.), *Jeux, sports et loisirs en France à l'époque moderne (16^e-19^e siècles)*, Rennes, 2017, pp. 386-403; Anja-Isabelle Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung: Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 2017.

18 See for example Peter De Bolla, *The Education of the Eye: Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford, 2003; Gerrit Walczak, "Unter freiem Himmel: Die Pariser Kunstausstellungen auf der Place Dauphine", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74/1, 2011, pp. 77-98; Sarah Salomon, *Die Kunst der Außenseiter: Adaptation, Konkurrenz, Opposition. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*, Göttingen, 2021.

19 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, 1962; Pierre Bourdieu, "Sociologie de la perception esthétique", in *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, 1969, pp. 161-176.

The Salons quickly became one of the most popular events in the French capital, attracting spectators from all walks of life, and exciting curiosity and envy in the provinces²⁰ and other nations, who were quick to create art salons of their own.²¹ The exhibitions came to embody the very height of Parisian social life and, by extension, the epitome of sensory pleasure for the European elite. Eighteenth-century Salons, and art exhibitions in general, were events that spurred on the dual desire to be entertained and educated, experiences wherein physical and psychological sensations were both engaged and aroused. The “sensory body” is therefore naturally a part of this perspective. Sight was not the only sense that enters into the visitor experience – hearing, touch, smell, and taste are also participants. Viewed through this angle, Alexander Baumgarten’s notion of an interweaving of body and soul, combined with sensible judgement, comes into full meaning.²²

In examining the sensory and bodily experiences in the specific context of the exhibition space, we become more cognisant of constituent parts – the artworks themselves, the viewers, the spatiality and layout of exhibitions, their location – and of their role in shaping those spaces. In this phase of the project, it meant studying the way in which artists expressed their own sensory perceptions and experiences, identifying which theoretical and practical criteria they used to interpret and project the emotional spectrum, and analysing how they represented the human figure and structured their compositions to communicate sensory perception. One thinks notably of the rules governing the representation of passions, such as “*ut pictura poesis*”, but especially of eighteenth-century

20 See for example: Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972; Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon, 2002; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon, 2004; Serge Fernandez and Pierre Sanchez, *Salons et expositions à Bordeaux (1771-1950)*, 3 vol., Dijon, 2017; Michel Hilaire and Pierre Stépanoff (eds.), *Le musée avant le musée: la Société des beaux-arts de Montpellier, 1779-1787*, Gand, 2017. See also Gaëtane Maës' review, “Le Salon de Paris: un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle”, in Isabelle Pichet (ed.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture: archéologie d'une institution*, Paris, 2014, pp. 33-56.

21 For exhibitions in England, see David H. Solkin, *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven, 2001; Mark Hallet, Sarah Victoria Turner, and Jessica Feather, *The Great Spectacle: 250 Years of the Royal Academy Summer Exhibition*, London, 2018. For Ireland, see David Fleming, Ruth Kenny and William Laffan (eds.), *Exhibiting Art in Georgian Ireland: The Society of Artists Exhibitions Recreated*, Dublin, 2018. For exhibitions in the German-speaking regions, see Dorit Kluge, “Frankreich als Inspirationsquelle oder längst überholtes Modell? Die Berichterstattung zu den Dresdner Kunstausstellungen 1764-1806”, in Roland Kanz and Johannes Süßmann (eds.), *Aufklärung und Hofkultur in Dresden, in Das achtzehnte Jahrhundert 37/2*, Göttingen, 2013, pp. 262-270; Dorit Kluge, “Inspiration française et/ou création autonome? Le réseau des ‘Salons allemands’ dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle”, in Pichet, 2014 (note 20), pp. 57-78; Bénédicte Savoy (ed.), *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Cologne, 2015.

22 Alexander Gottlieb Baumgarten, *L'invention de l'esthétique: Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème* (1735), Nanterre, 2017, § 92. See Syliane Malinowski-Charles' article, “Goût et jugement des sens chez Baumgarten”, in *Esthétiques de l'Aufklärung 4*, 2006, pp. 59-72.

attempts to renew such prescriptions.²³ Our objective was not only to revisit the interplay between theatrical staging and pictorial composition,²⁴ but also explore all the components of *mimesis* common to the fine and performing arts, such as expression, gestures, costume, décor, and colour effects, that were used to enhance the sensory and emotional enjoyment of art.

A second objective was to understand the variables that factored into viewing an art collection or particular artworks – in essence, to analyse how the viewer’s senses “sensed” – perceived, digested, savoured, *experienced* – each encounter with art. Reflecting on the way in which the sensory experience guided viewers to a particular reaction, whether emotional, sensory or physical, made it possible to approach the impact art had on individual viewers. Throughout the eighteenth century, scholarly interest in perception and cognition resulted in a plethora of philosophical publications on the senses, physiology, and physiognomy.²⁵ The sensual experience and consequent interrelationships between the senses led us to propose a global portrait of the sensations and feelings provoked by artworks – particularly those representing feelings, emotions, or allusions to the senses.

The next theme we wished to explore was the public’s sensory experience when visiting an exhibition, whether of a collection, a museum, or a temporary exhibition. The focus here was on exhibition locales, spatial environments, and time spent visiting, along with the geographic spaces visitors moved through and encountered with their senses. Aspects such as lighting, spatial dimensions, exhibition scenography, how visitors move through the spaces and encountered each artwork, and the symbolic aspects of the space, all played a role in the visitor’s sensory experience, eliciting intense sensations and specific cognitive processes.²⁶ Consequently, in paying particular attention to

23 Notably, in connection with the writings of Roger de Piles and Gotthold Éphraïm Lessing, and their theories on the limits and autonomy of painting as spatial presentations.

24 Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, 1998; *Le théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, Adeline Collange-Perugi and Juliette Trey (eds.), exh. cat., Nantes, 2011; *Le Tableau et la Scène. Peinture et mise en scène du répertoire héroïque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Autour des figures des Coypel*, Adeline Collange-Perugi and Jean-Noël Laurenti (eds.), postprints, Nantes, 2011, in *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles* 5, 2014.

25 For example, in Du Bos and Bonnot de Condillac (notes 1 and 2), but also in the writings of Claude-Nicolas Le Cat, Johann Kaspar Lavater, and Petrus Camper. Several recent studies address this topic: Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility: The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago, 2002; Françoise Waquet, *Une histoire émotionnelle du savoir: XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, 2019; *Éloge du sentiment et de la sensibilité: peintures françaises du XVIII^e siècle des collections de Bretagne*, Guillaume Kazerouni and Adeline Collange-Perugi (eds.), exh. cat. Nantes and Rennes, Ghent, 2019.

26 In addition to the texts previously mentioned, see Leahy, 2012 (note 7); Classen, 2017 (note 7); John Murdoch, “Architecture and Experience: The Visitor and the Spaces of Somerset House, 1780-1796”, in Solkin, 2001 (note 21), pp. 9-22; John Sunderland, “Staging the Spectacle”, in Solkin, 2001 (note 21), pp. 23-37; Alice Barnaby, “Lighting Practices in Art Galleries and Exhibition Spaces, 1750-1850”, in Sharon Macdonald and Helen Rees Leahy (eds.), *The International Handbooks of Museum Studies*, vol. 3, New York, 2015, pp. 191-213.

the various affects and effects the experience catalyses for the senses, sensations, and emotions inhabiting the viewer during, and after, the visit, made it possible to identify other characteristics of the sensory body.

Finally, eighteenth-century art exhibitions in Europe contributed to shaping urban identity, and similarly, to defining “public” identity, that of the viewer, and of an entirely new player, the art critic. It was important to take a closer look at the public, identify the individuals or groups of individuals who visited exhibitions²⁷ in order to understand the various strategies engaged in the activity, and to decipher the emotional, sensory, and bodily responses experienced throughout the visit. A key factor in the experience was the presence of other visitors – the often-disparate crowd bustling in a perpetual close-quartered melee – as much as viewing the exhibition itself. Within this public, art writers began to chronicle, distil, and theorise the experience; in addition to being a precious source of information, the art critic has become a focus of research in and of itself.²⁸

Each of the themes from our symposium was then considered and structured around four main themes. The first centres on the sensory experience depicted in the artworks on display. Articles written by Emma Barker and Friederike Vosskamp demonstrate how eighteenth-century artists – in this case, painters Jean-Siméon Chardin and Jean-Baptiste Greuze, and sculptor Jean-Antoine Houdon – successfully renewed ages-old iconographic themes such as the figure of the beggar and the seasons, shifting the focus to forms of sensory communication. Yet despite this common development, each artist used distinct

27 For studies on “the public”, see for example: Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, 1985; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums: Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Cologne, 2011; Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler: Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin, 2015.

28 In recent decades, general scholarship on art criticism has mostly been produced by literary scholars and art historians. See Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993; René Démoris and Florence Ferran, *La peinture en procès: L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, 2001; Pierre-Henry Frangne and Jean-Marc Poinot (eds.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, 2002; Hubertus Kohle and Stefan Germer, *Spontaneität und Rekonstruktion: Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Heidelberg, 2006; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst: Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar, 2009; Isabelle Pichet, *Le tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, 2012; Élise Pavy-Guilbert, *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, 2014. Another focus of research has been on specific aspects of art criticism, such as transcultural and intercultural issues, and the interaction between art critics and the public. See Isabelle Pichet, “Le Salon de l'Académie, un foyer du développement du discours de l'opinion”, in Laurent Turcot and Thierry Belleguic (eds.), *Les histoires de Paris XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 2012; Kluge, 2013 (note 21); Maës, 2014 (note 20); Gaëtane Maës, “Le public des expositions au XVIII^e siècle: du plaisir sensoriel et sensible à la connaissance de la peinture”, in Pichet and Kluge, 2023 (note 10), pp. 121–138; Dorit Kluge, “‘Un air embrasé dans un beau couchant d'été dont le seul aspect échauffe les regards.’ Perception et transposition sensorielles et émotionnelles dans la critique d'art”, in Pichet and Kluge, 2023 (note 10), pp. 99–122; Isabelle Pichet, “Le Plaisir des sens au Salon de 1759”, in Pichet and Kluge, 2023 (note 10), pp. 79–97.

means and methods to achieve their ends. As Barker argues, Chardin and Greuze used placement to invite the viewer to reflect on the senses: installing the painting of the blind beggar in the Salon carré of the Louvre forced viewers to come face to face with blindness and become cognisant of the handicap it represented. Vosskamp contends that Houdon's innovation was to replace the traditional allegories of the seasons with young women, whose hyper-sensuality he offset by accentuating their sensory reactions to cold and heat. In her study of late-eighteenth-century exhibitions of automata in Ireland, Alison FitzGerald demonstrates that the rising interest in the senses – whether out of a desire to express them more accurately or to provoke them in the viewer – is neither specific to France, nor exclusive to official exhibition spaces. FitzGerald highlights two aspects neglected in recent scholarship: that there was an undeniable commercial component to the singular spectacles, and that they are integral to our understanding of urban life at the dawn of the industrial era.

The second section focuses on the emotional experience. It may often be difficult to distinguish the sensorial from the emotional, but the latter nevertheless offers an interesting focal point for studying representations of emotions and the expressive potential of physical or sensual bodies in art. This concern has long been the exclusive province of history painting. Over the course of the eighteenth century, however, it became a genre in its own right and was featured in certain types of portraits and scenes of everyday life. Exemplifying this trend, Gaëtane Maës argues, are the actress portraits that set off the tangle of intersecting rivalries between painters and their muses, playing out in public spaces such as theatres and the Salon du Louvre. Carle Van Loo pushed the limits of the genre in his painting of Hippolyte Clairon, depicting her in a dynamic, dramatic pose. In contrast, Donat Nonotte opted for a static portrait to immortalise Marie-Françoise Dumesnil. In the 1780s, the interest in theatrical performance was interwoven with theories on physiognomy. Inspired, Joseph Ducreux created a self-portrait in which we see him stretching and yawning. The painting was exhibited at the Salon de la Correspondance. Lisa Hecht argues that in depicting himself in such a provocative pose, Ducreux is not simply alluding to the boredom inherent in certain social practices, he is thoroughly revisiting the theories on emotional expression.

In public exhibitions, the fact that the viewer could directly interface with the subject matter also stoked rivalry between artists, who increasingly sought to attract the public's eye. Jan Blanc offers the open-submission Summer Exhibitions in London as an example of the artistic approach consequently turning away from purely aesthetic considerations to scenes of purported historical pretext, even of everyday life, featuring the sexualised female body, meant to lure the viewer's gaze. Yet as Kim de Beaumont's keen analysis shows, Gabriel de Saint-Aubin was one artist who moved beyond the purely sensual dimension: the women in his artwork occupy public space in other ways. Foreshadowing the nineteenth-century movement for similar representations, Saint-Aubin reverses the traditional roles attributed to women, demonstrating instead that they were an integral part of public life as well as attentive spectators.

Part three focuses on the visit itself, and how moving through an exhibition is an intrinsically spatiotemporal experience. Valérie Kobi looks at the various sources that, as early as the 1730s, led to rationalising the importance of the gallery wall in picture-hanging strategies. For example, Isaac Newton's discoveries on the light spectrum paved the way for multiple theories on the physiology of vision, colour, and the most appropriate gallery wall colour palette for encouraging contemplation – the emerging consensus being that golden frames and green walls were the most favourable combination. Isabelle Pichet explores the viewer's sensory experience of the Salon du Louvre. Starting at the Place du Louvre, Pichet walks us through each step that led the viewer through to the Salon carré, focusing particularly on the ascent of the grand staircase, and the impact of its relocation in 1781. Thus, the public's senses were preconditioned for the sensory experience to come. Sophie Soccard takes us on another sensory journey entirely, that of visiting private collections in British country houses. Until the British School finally came again into its own, country-house collections had housed mainly continental art. Even so, both art collectors and visitors quickly began to consider those collections monuments to British heritage. Travellers enthusiastically recounted their visits, extolling pleasant and informative atmospheres, yet pointing nonetheless to having mixed feelings about the experience.

Art writers are prime sources for understanding the physical and psychological reactions of eighteenth-century art viewers and, accordingly, the final section focuses on their writings. Mark Ledbury explores examples of how specific paintings were received, clearly demonstrating that the critics' recurring disillusionment with history painting was already present in the second half of the eighteenth century, long before the temporal rupture the Revolution supposedly introduced. Ledbury advances that extending our time frame back through the Ancien Régime would provide a more nuanced view of the grand genre, as well as a better understanding of the public's perceptions of art. To that end, Yougyeong Lee takes a look at Diderot's writing, centring on his notion of gaze that sees or turns away from seeing certain art. Diderot creates an entirely novel writing style in his efforts to formulate arguments for his passion or distaste for certain paintings, and his reasoning gives us a clearer picture of the sensory experience of eighteenth-century spectators. The final two papers shift the geographic focus to German perceptions of art. Dorit Kluge considers the advent of the Dresden exhibitions. Inaugurated in 1764, the exhibitions first inspired a criticism structured around multiple narrative levels, but rapidly evolved towards a change in sensory priorities. German art writing, soon to become the literary equivalent of French art criticism, innovated by incorporating auditory and kinaesthetic details into the sensory narrative that eventually superseded visual considerations. Markus A. Castor delves further into French and German sensory experiences. His comparative study opens with the preconception that the French had been naturally predisposed to contemplating and commenting on works of art, examining several sources that, as early as the 1770s, dismantle this prejudice. He shows that discourses about art and bodily expression was within reach of the wider society, ceasing to be the prerogative of the aristocracy.

Acknowledgements

To conclude our introduction, we would like to express our heartfelt gratitude and appreciation to the people and institutions who were instrumental in making our project a reality. This publication, the symposium, and the project itself, *Le corps sensoriel dans les expositions d'art au XVIII^e siècle*, would not have been possible without the financial support of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC – Insight Development/Connection Grants). We would also like to thank the three institutions underpinning our international partnership: Université du Québec à Trois-Rivières (Canada), Université de Lille (France), and the VICTORIA Internationale Hochschule of Berlin (Germany). We are especially indebted to the partner institutions that were instrumental to the success of our two symposium sessions, and who share our concerns for the issues we have been discussing: the Musée du Louvre-Lens, the Centre Vivant-Denon of the Louvre Museum, the Centre de conservation du Louvre in Liévin, and the Centre allemand d'histoire de l'art de Paris. We are honoured that the Centre allemand has undertaken to publish the proceedings of the symposium in their collection entitled “Passages Online”. We are particularly grateful to Thomas Kirchner, Peter Geimer, and Markus A. Castor.

For their efforts in organising the two sessions of the symposium, we owe a great deal to the Institut de recherches Historiques du Septentrion (CNRS UMR 8529) of the Université de Lille, and more particularly to Charles Mériaux, Christine Aubry, and their team. We would like to extend a special thanks to Françoise Mardrus and Françoise Dalex from the Louvre, for their generosity and efficiency. In addition, we would like to thank doctoral students Lucie Rochard (Université de Lille) and Jacinthe de Montigny (Université du Québec à Trois-Rivières) for their enthusiastic help and professionalism.

We would also be remiss in neglecting to underscore the contributions of each of the speakers and authors who helped to paint a portrait of the sensory body. Special thanks go to David Howes and Constance Classen for their plenary lecture at the Louvre. Finally, we'd like to pay tribute to all the eighteenth-century artists and authors who left their marks throughout time, for us to trace with care.

Image p. 26 : Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, oil on canvas, 288 × 312 cm. Palais des Beaux-Arts, Lille (détail de la fig. 3 [Barker], p. 51)

Partie I

L'expérience sensorielle dans les œuvres



Viewing Blindness at the Paris Salon

Emma Barker

In 1667, Nicolas Poussin's *Christ Healing the Blind* was the subject of a *conférence* at the Academy led by Sébastien Bourdon.¹ Bourdon began by commenting on the light in the painting, suggesting that Poussin set the scene in the morning because, in his words, “il y a quelque apparence que Dieu choisit cette heure-là comme la plus belle et celle où les objets semblent plus gracieux, afin que ces nouveaux illuminés reçussent davantage de plaisir, en ouvrant les yeux; et que ce miracle fût plus manifeste et plus évident”.² Taking their cue from Bourdon, modern scholars such as Oskar Bätschmann have analysed the use of colour and light in Poussin's painting and the way that it serves to underline the miraculous nature of the healing of the blind men.³ However, as Elizabeth Cropper and Charles Dempsey have suggested, the painting can also be seen to thematise vision as such; they make a connection between the blind man's stick, one of which lies abandoned in the shadow on the left, and the comparison that Descartes makes in his essay *La Dioptrique* (1637) between the effect of light on the eyes and the blind man's use of a stick to find his way by touch.⁴ More generally, this *conférence* provides an example of the way that a representation of the blind could stimulate reflection about seeing and about sensory perception more generally. One contributor to the discussion, for example, claimed that, in the expression and gestures of the second blind man, the one waiting to be healed, Poussin demonstrates how loss of sight is (supposedly) compensated for by a more refined sense of hearing and touch.⁵

In the context of the Salon, a representation of the blind might likewise have stimulated reflection about sensory perception. That said, it must be admitted that relatively few such works of art were exhibited at the Salon during the eighteenth century and even fewer

1 This essay draws on material previously published in Emma Barker, “Envisioning Blindness in Eighteenth-Century Paris”, *Oxford Art Journal* 43/1, 2020, pp. 91–116.

2 Sébastien Bourdon, “*La Guérison des Aveugles* de Poussin”, in Jacqueline Lichtenstein and Christian Michel (eds.) *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, vol. 1: *Les Conférences du temps de Henri Testelin 1648–1681*, Paris, 2006, pp. 175–195, here p. 179.

3 Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting* (trans. Marko Daniel), London, 1990, pp. 32–39.

4 Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, pp. 211–212.

5 Bourdon, 2006 (note 2), p. 193. For a critique of such claims, see Georgina Kleeger, *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*, Oxford, 2018, pp. 14–28.

have left any record of their reception. Visitors to the Salon of 1699, for example, could have compared Antoine Coypel's painting of Tobias curing the blindness of his father with Charles-François Poëron's depiction of the same subject, but there is no surviving commentary on this exhibition at all (and both pictures are now untraceable).⁶ The paucity of representations of the blind at the Salon can largely be attributed to the decline in religious painting; biblical subjects such as the blindness of Tobit became far less common after 1700. Thus, for example, the Salon of 1699 also featured Nicolas Colombel's *Notre-Seigneur guérissant les aveugles*, but no further paintings of this subject were exhibited at the Salon until 1781, when François-André Vincent exhibited an altarpiece of Christ healing the blind commissioned for the Hôtel-Dieu in Rouen.⁷ By this date, French artists were turning their attention to the blind heroes of classical antiquity, most notably Belisarius; pictures of this type account for the majority of representations of the blind exhibited at the Salon during this period. Nevertheless, the theme of blindness was most directly addressed in two small-scale works with modern-day settings: Jean-Siméon Chardin's *Un Aveugle* and Jean-Baptiste Greuze's *L'Aveugle trompé*, which were exhibited at the Salons of 1753 and 1755 respectively.

Neither painting, however, attracted much attention from the critics, so that any argument about their reception by the public necessarily involves an element of speculation.⁸ To begin with, it is useful to consider the understanding of blindness that would have informed the response of Salon visitors to *Un Aveugle* and *L'Aveugle trompé*. Within the Christian tradition, blindness was associated with sinfulness, such that Christ's healing of the blind men served as a metaphor for forgiveness and redemption. Classical learning only reinforced these negative associations, in so far as blindness most commonly featured in ancient texts as a form of divine punishment.⁹ In more recent times, as already indicated, the figure of the blind man had been a motif used by philosophers such as Descartes and, subsequently, Locke (as will be discussed below) for the purpose of investigating the relationship of the senses of touch and sight. Most directly relevant to Salon visitors, however, was their day-to-day experience of the blind on the streets of Paris, especially in the

6 *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Galerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*, Paris, 1699, pp. 16–17: "M. Coipel fils... Le fils de Tobie appliquant le fiel du poisson aux yeux de son père... M. Person.... Tobie recouvrant la veue après qu'on eut appliqué à ses yeux le fiel du poisson". See also Nicole Garnier, *Antoine Coypel*, Paris, 1989, cat. no. 60 and p. 258.

7 Karen Chastagnol, *Nicolas Colombel c. 1644-1717*, Paris, 2012, pp. 77–78, pp. 138–40, cat. no. P17; Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent, 1746-1816: Entre Fragonard et David*, Paris, 2013, pp. 105, 430–431, cat. no. P364.

8 Each was overshadowed by a larger and more ambitious painting by the same artist: Chardin's *Un Philosophe occupé de sa lecture* (Salon of 1753, cat. no. 60) and Greuze's *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants* (Salon of 1755, cat. no. 146).

9 For a general survey of attitudes to blindness up to the seventeenth century, see Moshe Barasch, *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, London and New York, 2001.

vicinity of the Hôpital des Quinze-Vingts, which had been founded by Louis IX in 1260 to house three hundred needy blind people.¹⁰ Since the hospital residents were required to go out and beg for alms, the blind beggar of the Quinze-Vingts was a familiar Parisian figure. Often featuring in contemporary literature as a comic stereotype, the quinze-vingt (as individual residents were known) was also renowned for his refined sensory perception; the writer Poullain de Saint-Foix, for example, tells a bawdy and brutal story about a quinze-vingt who could tell his identical twin daughters apart through his sense of touch alone.¹¹ Furthermore, the Hôpital des Quinze-Vingts was located on the rue St-Honoré, opposite the Palais Royal, a short distance from the Louvre, so that Salon visitors might well have encountered a blind beggar as they made their way to the exhibition.

This geographical proximity provides a context for understanding the use made of the comic figure of the blind beggar both by the academicians who exhibited their work at the Salon and by the critics who reviewed the exhibitions. As is well known, the academicians' resentment of La Font de Saint-Yenne's scathing criticism of their work in his review of the Salon of 1746 prompted the publication in 1750 of a caricature of the critic in the guise of a blind beggar.¹² It shows a somewhat grotesque figure, dressed in the long robe adorned with a fleur-de-lys badge that constituted the uniform of the quinze-vingt and accompanied by the stick and little dog that were the established iconographic signifiers of the blind man.¹³ The caricature must have helped to consolidate an emerging conception of "la critique aveugle", blind criticism, which can be traced in several of the more deferential pamphlet reviews of the Salon over the next few years.¹⁴ In the *Réponse d'un aveugle à Messieurs les critiques des tableaux exposés au Sallon* [sic] of 1755, the blind man of the pamphlet's title turns the idea around by insisting that he can see just as well as the critics whom he addresses and that, in any case, all he needs to do is to report what the voices that he has heard around him at the Salon have to say, which, according to him, consists entirely of respectful

10 On the history of the institution, see Léon Le Grand, *Les Quinze-Vingts depuis leur fondation jusqu'à leur transmission au Faubourg Saint-Antoine, XIII^e-XVII^e siècles*, Paris, 1887; Louis Guillaumat and Jean-Pierre Bailliart, *Les Quinze-vingts de Paris: échos historiques du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1998.

11 Germain-François Poullain de Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, Londres [i.e. Paris], 1762, vol. 2, pp. 281-283. The comic stereotype of the crude, violent blind man can be traced back to the medieval period: see Edward Wheatley, *Stumbling Blocks Before the Blind: Medieval Constructions of a Disability*, Ann Arbor, 2010, pp. 90-128.

12 See, for example, Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, pp. 277-278.

13 Both dog and stick also feature in the illustration of a blind man in Descartes's *La Dioptrique*, Leyden, 1637, pp. 56, 58.

14 See, for example, Gabriel Huquier, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre avec des notes historiques*, Paris, 1753, p. 2: "Ne vous attendez pas ici à une Critique aveugle des Chef-d'œuvres que nos habiles Artistes ont exposés à nos yeux". See also *Réponse à une Lettre adressée à un Partisan du bon goût, sur l'exposition des Tableaux faite dans le grand Salon du Louvre, le 28. Août 1755*, Paris, 1755, p. 27: "c'est un avis que prend la liberté de vous donner un Amateur des arts, titre plus précieux sans doute que celui de Critique aveugle".

and admiring comments about the academicians' work.¹⁵ As Bernadette Fort has observed, it is only in two later pamphlets purporting to be written by blind men, reviewing the Salons of 1775 and 1781 respectively, that the notion of the blind critic who simply reports what he hears other people saying about the works in the exhibition is used in a fully satirical fashion in order to challenge the Academy's authority and to legitimise the voice of the public.¹⁶

Given the emergence of this satirical use of the figure of the blind man as the antithesis or even the nemesis of the academic artist during the 1750s, it seems curious that Chardin should have chosen to exhibit his painting, *Un Aveugle*, at the Salon of 1753 (fig. 1).¹⁷ The figure depicted here can be readily identified as a *quinze-vingt*: he wears the familiar uniform, with the fleur-de-lys badge that distinguished this privileged group from other blind beggars clearly visible on the front. As has often been noted, the composition derives ultimately from Abraham Bosse's print of a *quinze-vingt*, which forms part of a series of *Cris de Paris* published in the 1630s.¹⁸ Chardin also had a more immediate precedent in Edme Bouchardon's print series, *Etudes prises dans le bas peuple, ou Les Cris de Paris* (1737–1746), which likewise included a *quinze-vingt* among the figures depicted.¹⁹ In other words, it was not unprecedented for an academician to depict a blind beggar, though Chardin was the first to make one the subject of an independent work of art. An academician of an earlier generation, the engraver Sébastien Le Clerc, had even used this figure in order to engage directly with issues around sight and other forms of sensory perception. Le Clerc featured a blind beggar wearing the uniform of a *quinze-vingt* in his *Divers desseins de figures*, published in 1679, the same year as his treatise *Discours touchant le point de vue*, in which he sought to uphold the monocular theory of vision by discrediting Descartes's binocular account. The book includes Le Clerc's own version of the celebrated image of the blind man 'seeing' with sticks from Descartes' *La Dioptrique*.²⁰

In the case of Chardin, it has recently been suggested that his *Blind Man* should be read in relation to Enlightenment sensationalism, that is to say, the body of thinking around issues of sensory perception derived ultimately from Locke's *Essay Concerning Human*

15 [Du Londell], *Réponse d'un aveugle a Messieurs les critiques des tableaux exposés au Sallon*, Paris, 1755, pp. 3–4, 6, 9.

16 Bernadette Fort, "Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets", *Eighteenth-Century Studies* 22/ 3, 1989, pp. 368–394, here pp. 376–377.

17 Salon of 1753, cat. no. 61. The painting (which was probably not the surviving version of the composition illustrated here) is likely to have been painted some time earlier, during the latter part of the 1730s; see Pierre Rosenberg, "The *Blind Man of the Quinze-Vingts* by Chardin and the *Young Girl with a Marmot* by Fragonard at the Fogg", in Cynthia P. Schneider et al. (eds.), *Shop Talk: Essays in Honour of Seymour Slive*, Cambridge, MA, 1995, pp. 211–15, 391–393, here p. 212.

18 See, for example, Ella Snoep-Reitsma, "Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time I", *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 24/1, 1973, pp. 147–244, here p. 232.

19 On this series, see Katie Scott, "Edme Bouchardon's *Cris de Paris*: Crying Food in Early Modern Paris", *Word and Image* 29/1, 2013, pp 59–91; Edouard Kopp, *The Learned Draftsman: Edme Bouchardon*, Los Angeles, 2017, pp. 65–111.

20 On Le Clerc's use of the figure of the blind man, see Barker, 2020 (note 1), pp. 98–101.



- 1 Jean-Siméon Chardin, *Un Aveugle*, late 1630s (?), oil on canvas, 29.8 × 23 cm, Harvard University Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.217

Understanding (1697), which is seen as challenging a Cartesian insistence on the primacy of vision. In developing this argument, Georgina Cole and Ewa Lajer-Burcharth both make reference to Diderot's *Lettre sur les aveugles* (1749), which builds on the Lockean tradition by discussing how a blind man of his acquaintance relies on senses other than sight to gain knowledge of the world. Both note the emphasis on the sense of touch in Chardin's painting, in the way that the blind man's hands are placed at the centre of the composition and brightly illuminated, such that (as Cole puts it) they serve as "the organising motif of the

painting”.²¹ Lajer-Burcharth has developed this insight with reference to the artist’s own painterly ‘touch’.²² It should be noted that Chardin’s *L’Aveugle* most likely dates from the late 1730s, a full decade before Diderot’s *Lettre sur les aveugles* was published. Nevertheless, it is possible that the artist had some awareness of the wider climate of sensationalist ideas at the time that he painted it. A mediating role could have been played by his friend, Charles-Nicolas Cochin, who was undoubtedly familiar with these ideas; Cochin later argued for the dependence of sight on touch and movement, with reference to the question of whether or not a congenitally blind person seeing for the first time would recognise by sight objects already familiar to touch, otherwise known as Molyneux’s problem, which was first posed by Locke in 1694.²³

For the purposes of this essay, however, I want to focus on how the viewing of Chardin’s painting at the Salon of 1753 could have been informed by the visitors’ own experiences of encountering blind beggars in the Parisian streets around the Louvre. The only critic to discuss the painting at any length did so explicitly, remarking of the figure: “L’attitude, l’air de tête, la façon de mouvoir le bâton sont d’un véritable Aveugle. L’habillement, et par la forme et par la crasse, exprime un parfait Quinze-Vingts”.²⁴ Further, I suggest that the painting not only thematises touch, as Cole and Lajer-Burcharth have suggested, but also needs to be considered in terms of sound. I draw here on the work of the historian David Garrioch, for whom the blind beggar navigating his way around the city is the exemplary figure of the sensory life of Paris, and, moreover, testifies to the role of sound in the construction of urban identity and community.²⁵ On this point, it is significant that Chardin’s blind beggar stands at a door of a church, the privileged location in which the blind of the Quinze-Vingts had enjoyed an exclusive right to beg since the hospital’s foundation.²⁶ The chair behind him suggests that he has just stood up, perhaps at the prompting of the bells or some other aural cue that tells him that mass has just ended and the faithful are about to exit, offering him the opportunity to ask for alms. The tilt of his head vividly conveys the blind man’s reliance on his hearing, as well as his stick, to negotiate his environment.

Although Salon visitors no doubt referred back to their own experiences of blind beggars in viewing Chardin’s painting, the response that it elicited would also have been shaped by popular belief in the exceptional sensory perception attributed to the blind.

21 Georgina Cole, “Rethinking Vision in Eighteenth-Century Paintings of the Blind”, in Harald Klinken (ed.) *Art Theory as Visual Epistemology*, Newcastle, 2014, pp. 47–64, here p. 57.

22 Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter’s Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton, 2018, pp. 116–121.

23 Charles-Nicolas Cochin, “Du costume dans la peinture” [1765], *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs Mercure de France*, Paris, 1771, vol. 2, p. 26. For an overview of the issues, see Gabriele Ferretti and Brian Glenney (eds.), *Molyneux’s Question and the History of Philosophy*, Abingdon and New York, 2021.

24 M.A. Laugier, *Jugement d’un amateur sur l’exposition des tableaux de l’an 1753*, Paris, 1753, pp. 43–44.

25 David Garrioch, *The Making of Revolutionary Paris*, Berkeley, 2002, pp. 15–25; David Garrioch, “Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns”, *Urban History* 30/1, 2003, pp. 5–25, here p. 14.

26 Wheatley, 2010 (note 11), pp. 42–44.

The quinze-vingts were, for example, renowned for their ability to negotiate the streets of Paris better than any sighted person. In Montesquieu's *Lettres persanes*, the Persian traveller, Rica, is shown the way to the Marais by a man whom he encounters in an unnamed institution. Rica relates: "Il me mena à merveille, me tira de tous les embarras et me sauva adroitement des carrosses et des voitures". Only on arrival does the guide identify himself as a blind man.²⁷ Looking at Chardin's blind beggar might thus have prompted Salon visitors to reflect on the limitations of their own sensory perception compared to that of the blind beggar. Their viewing of the picture might also have been informed by an anecdote circulating in Paris just before the Salon opened: the story went that the poet Alexis Piron, who was in the habit of stopping to chat to the blind beggar who habitually stood at the entrance to the passage des Feuillants which led from the rue St-Honoré to the Tuileries gardens, had written a poem for him, asking the passer-by for alms, saying that though he won't see the alms-giver, God will.²⁸ What makes this anecdote significant is that it is predicated on the physical resemblance between the blind beggar and Piron, who was himself, by this date, almost blind.²⁹ In other words, it implies precisely the kind of comparison between the sensory perception of the blind beggar and that of the elite beholder that, I suggest, Chardin's painting might have inspired in the Salon visitor.

Such a response is all the more likely in view of the considerable fascination that the figure of the blind beggar held for elite Parisians. So great was the interest generated by the anecdote about the beggar of the Feuillants that an enterprising hack writer published a four-volume work purporting to recount his life story in 1755.³⁰ This work is a greatly expanded version of an earlier memoir novel, *César aveugle et voyageur* (1740), which is believed to have been based on the recollections of a well-known Parisian beggar.³¹ Having been born outside Paris, César is not eligible for the privileged status of a quinze-vingt; unable to beg without risking arrest by the police, he starts making trinkets for children before devising an 'oeuvre' featuring numerous small figures to display as a "curiosité" on the Pont Neuf, alongside all of the other hawkers, showmen and performers who plied their trade there. He later makes another even more elaborate work which he takes to Versailles

27 Charles-Louis de Secondat, Baron de Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, 1964, p. 67 (letter 32). A later writer similarly observed that it is "les Quinze-Vingts qui connaissent mieux les rues"; see Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Maximes, pensées, caractères et anecdotes*, Paris, 1796, p. 20.

28 Jean Balcou, *Le Dossier Fréron: Correspondances et documents*, Geneva, 1975, p. 84 (letter 40, 28 July 1753); Melchior Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Maurice Tourneux (ed.), Paris, 1877-1882, vol. 2, p. 269 (1 August 1753).

29 Piron's own blindness was well known; see Grimm, 1887-1882 (note 28), vol. 10, p. 161 (January 1773).

30 Jean-Antoine Guer, *Pinolet ou l'aveugle parvenu*, Amsterdam [i.e. Paris], 1755. For reports on its publication, see *Correspondance littéraire*, vol. 2, p. 466 (1 January 1755); *Année littéraire*, 1755, vol. 4, p. 83.

31 Jacques Rustin, "Mensonge et vérité dans le roman français du XVIII^e siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 69/1, 1969, pp. 13-38 (here p. 28); Henri Duranton, "Quand le peuple prend la parole: La vie aventureuse de César Epinaï, mendiant forézien, racontée par lui-même", *Etudes Foréziennes* 9, 1978, pp. 149-164.



2 Jean-Baptiste Greuze, *L'Aveugle trompé*, 1755, oil on canvas, 66 × 54 cm, Pushkin Museum, Moscow

in the hopes of showing it to the king; while there, he takes a walk in the park: “J’étois dans une admiration perpétuelle jusques à toucher de mes doigts ces rares Statues qu’on dit être

une imitation parfaite des Originaux de l'ancienne Grèce".³² For present purposes, the interest of this narrative lies in the way that it reflects and reinforces the traditional association between the figure of the blind man and sculpture understood as an art of touch.³³ Conversely, Salon visitors contemplating Chardin's blind beggar might have been prompted to reflect on the exclusively optical nature of painting, particularly if they connected him with the blind beggar of the *Feuillants*. (The picture was in fact later claimed to be a portrayal of that particular beggar).³⁴

Only two years later, in 1755, Greuze made his debut at the Salon, exhibiting a group of works that included a painting of a blind man, presumably taking his cue from Chardin in so doing. In the case of *L'Aveugle trompé*, however, no obvious pictorial precedent exists for the composition, which, for once, characterises the blind man not as a beggar but as the head of a household (fig. 2).³⁵ The title figure is generally assumed to be the husband of the young woman, whose hand he grasps, unaware that her other arm is draped around the shoulder of her lover, though some viewers took him to be her father.³⁶ The scenario is reminiscent of *L'Aveugle clairvoyant* (1716), a well-known comedy, still regularly performed in the 1750s, in which a middle-aged man pretends to have lost his sight in order to test the fidelity of his young fiancée, who, in one scene, declares her love for the supposed blind man while giving her hand to his nephew with whom she is in love.³⁷ More generally, the scenario of Greuze's painting recalls the kind of smutty jokes typically told about *quinze-vingts* and other blind men at the time; even Diderot's *Lettre sur les aveugles*, which is generally hailed as a monument of an enlightened and sympathetic attitude to blindness, contains passages in this spirit, such as his observation that the blind man's touch is so sensitive that he would never confuse his wife with another woman, "à moins

32 Jean-Antoine Guer, *César aveugle et voyageur*, Paris, 1740, pp. 337–338, 371.

33 Jacqueline Lichtenstein, *The Blind Spot: An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age* (trans. Chris Miller), Los Angeles, 2008, pp. 64–70; Thierry Drumm, "Toucher et voir : Remarques sur le rôle de l'aveugle dans la théorie et la pratique artistiques à l'âge classique", in Marion Chottin (ed.), *L'Aveugle et le philosophe, ou comment la cécité donne à penser*, Paris, 2009, pp. 27–42; Anne Betty Weinshenker, *A God or a Bench: Sculpture as a Problematic Art during the Ancien Régime*, Oxford, 2008, pp. 170–171.

34 A version of Chardin's composition was exhibited during the nineteenth century as *L'Aveugle des Feuillants*, with the text of Piron's verse in the catalogue entry; see Philippe Burty, *Catalogue de tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIII^e siècle... : deuxième supplément*, Paris, 1860, p. 68, cat. no. 356. The problem of course is that the blind beggar of the *Feuillants* was not a *quinze-vingt*, though this statement in turn rests on the assumption that this figure really can be identified with César.

35 Salon of 1755, cat. no. 145.

36 See, for example, "Estampes nouvelles", *Année littéraire*, 1758, vol. 1, p. 71; Alexandre-Joseph Paillet, *Catalogue des tableaux précieux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France, ... le tout provenant du cabinet de feu M. Choiseul-Praslin*, Paris, 1792, p. 85, cat. no. 174.

37 Marc-Antoine Legrand, *L'Aveugle clairvoyant*, Paris, 1718, pp. 34–37 (scene 16). Greuze's composition is actually referred to as *L'Aveugle clairvoyant* in an eighteenth-century sale catalogue: *Vente d'estampes, montées et en feuilles qui se fera le 19 Juin 1779*, Paris, 1779, p. 2 (no. 13).

qu'il ne gagnât au change"; Diderot also remarks that, in the case of a blind man married to a sighted woman, "il serait si facile aux femmes de tromper leurs maris, en convenant d'un signe avec leurs amants".³⁸

However, Greuze's *Aveugle trompé* does not wholly accord with this type of comedic scenario, not least because it does not depict the moment of confrontation when infidelity is exposed, such as can be seen in comic, 'low-life' scenes by artists like Adriaen Brouwer and David Teniers.³⁹ It is striking that the only detailed analysis of the composition offered in a review of the Salon of 1755 downplayed the bawdy humour of the scenario even as the critic took for granted that the blind man was married to the young woman; justifying the behaviour of all three figures, the critic suggests that the young man lets fall the jug that he is carrying because he is abashed by the presence of the old man whom he is deceiving.⁴⁰ On the basis of this text, Cole contends that Greuze prioritises the senses of touch and hearing with the result that what initially appears to be "a comic image that lampoons the blind for their lack of sight" serves ultimately to expose the limitations of vision, such that the real dupe is the young man who now realises the error he has made in relying on this sense alone.⁴¹ However, the characterisation of the blind man is by no means entirely sympathetic; he seems at once pathetic and oppressive as he sits, hunched and impassive, eyes obscured by dark shadow, his tight grasp no match for the young couple's gestures and glances. In this respect, the composition seems closer in spirit to a passage in the *Lettre sur les aveugles*, in which Diderot recasts the comic stereotype of the selfish, amoral blind man in terms that recall sensationalist theory: "Comme de toutes les démonstrations extérieures qui réveillent en nous la commisération et les idées de la douleur, les aveugles ne sont affectés que par la plainte, je les soupçonne, en général, d'inhumanité".⁴²

When Greuze's painting was exhibited in 1755, therefore, a Salon visitor might have sympathised with the blind man's plight, his isolation and vulnerability, but the composition would surely have served as much to reinforce as to challenge traditional prejudices against the blind. Moreover, a reading of *L'Aveugle trompé* as depicting the title figure as at once victim and oppressor is likely to have been reinforced by comparison with a later composition by Greuze, *Un Paralytique soigné par sa famille* or *La Piété filiale*.⁴³ When it was exhibited at the Salon of 1763, a critic remarked that the old man's alert head showed that he was conscious of and grateful to his family for their care; as one put it, his body may

38 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in Herbert Dieckmann, Jacques Proust and Jean Varloot (eds.), *Oeuvres complètes de Diderot*, vol. 4: *Idées II*, Paris, 1978, pp. 24-5. On this aspect of Diderot's *Letter*, see Kate Tunstall, *Blindness and Enlightenment: An Essay*, London, 2011, pp. 73-77.

39 See for example a painting by Teniers and one by Brouwer now in the National Gallery (NG862 and NG6591).

40 *Lettre sur le Salon de 1755, adressée à ceux qui la liront*, Amsterdam, 1755, pp. 42-43.

41 Cole, 2014 (note 21), pp. 60-62.

42 Diderot, 1978 (note 38), p. 27.

43 A preliminary drawing was exhibited under the first title (Salon of 1761, cat. no. 106); the finished painting was exhibited under the latter title (Salon of 1761, cat. no. 140).

be “privé du sentiment”, but his heart is not.⁴⁴ In this respect, this painting stands in contrast to Greuze’s earlier picture of a socially isolated, morally stunted blind man. It would have seemed quite natural for a Salon visitor to call to mind *L’Aveugle trompé* (perhaps via the print after the composition, which was exhibited at the Salon of 1757) when viewing *Un Paralytique*, not least because the figure types were paired together in the well-known fable about the blind man and the crippled man, *L’aveugle et le boiteux*, who collaborate in order to compensate for their respective disabilities, as illustrated by Greuze in a drawing of a blind man carrying a crippled man on his back.⁴⁵ These two figures are also linked in philosophical debates around sensory perception; challenging Locke’s position on Molyneux’s problem, Leibnitz argued that a newly-sighted blind man would be able to tell by sight alone objects familiar to him from touch, remarking in so doing that the blind man and the lame are equally capable of geometry.⁴⁶

During the 1750s, therefore, Salon visitors were confronted by two very different paintings of blind men that each, in their different ways, are likely to have prompted reflection on the viewer’s own reliance on sight and, more generally, on the role of the different senses in perception. Such reflection could have been informed by whatever knowledge of sensationalist theory that the visitor may have had, but, as I have argued, they were just as likely to have drawn on their own experience of – and popular wisdom about – the blind beggars of the *Quinze-Vingts* who were a constant presence on the streets of Paris. It is also possible that the same kind of knowledge could have been applied when considering Belisarius, as he was depicted in a succession of paintings exhibited at the Salon between 1767 and 1789, of which the most famous is the picture by Jacques-Louis David shown in 1781 (fig. 3).⁴⁷ In this work, the focus is on the blind man as a passive object of vision: a soldier and a woman react in very different ways to the sight of the blinded general reduced to begging for his living. Nevertheless, the painting could be read, against the grain, as an antiheroic depiction of the familiar figure of the blind beggar, complete with stick, guide and begging bowl (in the form of an upturned helmet). Indeed, the author of a

44 The print was by Laurent Cars (Salon of 1757, cat. no. 152). Abbé Aubert, “L’Amour filial, conte moral dont l’idée est prise du tableau de M. Greuze”, *Mercure de France*, October 1763, I, 30. See also Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, 2005, p. 69.

45 On the fable, see Gustave Cohen, “Le thème de l’aveugle et du paralytique”, *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, Paris, 1913, vol. 2, pp. 393–404. The best-known eighteenth-century retelling is by Jean-Pierre Claris de Florian (1784); see also Jean-François Dreux du Radier, “L’Aveugle et le boiteux”, *Fables nouvelles et autres pièces en vers*, Paris, 1744, p. 68. For Greuze’s drawing, as *The Blind Carrying the Crippled*, see *Old Master and British Drawings*, Sotheby’s, London, 8 July 2015, cat. no. 86.

46 See Lichtenstein, 2008 (note 33), pp. 65–66.

47 Salon of 1781, cat no. 311. For the theme, see Albert Boime, “Marmontel’s *Bélisaire* and the Pre-Revolutionary Progressivism of David”, *Art History* 3/1, 1980, pp. 81–101; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London, 1985, pp. 198–209; Klaus Weschenfelder, “Belisar und sein Begleiter. Die Karriere eines Blinden in der Kunst vom 17. bis zum 19. Jahrhundert”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, pp. 245–268.



3 Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, oil on canvas, 288 × 312 cm. Palais des Beaux-Arts, Lille

parodic review of the Salon of 1781 precisely identified David's Belisarius as a quinze-vingt, suggesting that the blind man would be aroused by the proximity of the woman.⁴⁸ In the case of a heroic blind man like Belisarius, therefore, it is only by subverting his exemplary status that sensory (and sensual) experience can be addressed.

48 The verse commentary begins "Si j'étais quinze-vingt,/ Comme l'est Bélisaire" and ends "Je prendrais la bequille / Du Pere Barnabas"; see *La Peinturomanie ou Cassandre au Sallon; comédie-parade en vaudevilles*, Paris, 1781, p. 19. For the obscene connotations of "la bequille du père Barnabas", see Patrick Wald Lasowski, *Dictionnaire libertin: la langue du plaisir au siècle des Lumières*, Paris, 2011, p. 56.

By contrast, Chardin's *Aveugle* and Greuze's *Aveugle trompé* readily lent themselves to reflection about sensory perception precisely because of their quotidian, unheroic subjects which brought them much closer to the viewer's own experience. To underline my point about the way that this kind of representation of blindness could be aligned with reflection on sensory experience, I would like to end by drawing attention to a painting by Constance Charpentier exhibited at the Salon of 1806. The full title of this painting is *Un tableau de famille: Un aveugle entouré de ses enfants est consolé de la perte de la vue par la jouissance des quatre autres sens*.⁴⁹ Each sense is evoked in the painting: the son giving his father an apple represents taste; the daughter sniffing a flower, smell; the older daughter playing the guitar, hearing; and the child kissing the blind man's hand, touch. In other words, here we have a domestic tableau in the tradition of Greuze that is explicitly concerned with issues around sensory perception. What is new, of course, is the way that the blind man is integrated into family life, thereby challenging the ancient association of blindness with the status of an outcast and a beggar. It remains traditional in representing blindness as male, which accords with a tendency, also evident in Diderot's *Lettre sur les aveugles*, to associate blindness with the faculty of abstract reasoning.⁵⁰ Charpentier did, however, counterbalance her scene of a blind father with a pendant depicting children similarly attentive to the needs of a sick mother.⁵¹ Most important, however, is the way that blindness is here made ordinary; the blind man is not compensated for his loss of sight by the gain of any exceptional powers but simply by the love and attention of his family.

49 Salon of 1806 cat no. 94. See Gildas Dacre-Wright, *Constance Charpentier, Peintre (1767-1849)*, 2009, pp. 69, 72, 75 (for illustration), 101, 103-104, URL: <https://web.archive.org/web/20150224022230/http://www.constance-charpentier.fr/> (accessed 20.01.2023).

50 On this aspect of Diderot's text, see Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility: The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago and London, 2002, pp. 21-22.

51 Salon of 1804, cat. no. 94: *Une mère convalescente soignée par ses enfants*. See also Dacre-Wright, 2009 (note 49), pp. 69, 101, 103-104.



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

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

Friederike Vosskamp

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

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

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

nombreuses reproductions de dimensions et de matériaux divers tels que le bronze, la terre cuite, le plâtre et le carton-pâte⁴. Présentes dans de nombreuses collections et maisons nobles en Europe, ces reproductions permirent de faire connaître les deux œuvres à un vaste public.

Dès leur création, les deux statues connurent une diffusion et une *réception* mouvementées, qui contribua notamment à la popularité de l'*Hiver*. En effet, c'est surtout la figure de l'*Hiver* qui fit sensation auprès du public en raison de la conception osée de son corps laissant le bas du dos et les fesses nus, tandis que la tête et le torse étaient recouverts. De fait, sur le plan iconographique, ni l'une ni l'autre des deux statues ne correspond au mode conventionnel. Les formes de représentation typiques des quatre saisons avaient été développées dans l'Antiquité, notamment dans des textes tels que les *Métamorphoses* d'Ovide, avant d'être fixées et véhiculées par les manuels d'iconographie, dont l'*Iconologia* de Cesare Ripa ou les éditions françaises du XVIII^e siècle publiées par Honoré Lacombe de Prezel, Jean-Baptiste Boudard, ou encore Hubert-François Gravelot et Charles-Nicolas Cochin reprenant le modèle de Ripa. Les deux statues de Houdon s'éloignent quant à elles de l'iconographie traditionnelle des saisons par au moins trois caractéristiques : leur apparence de jeunes filles, leurs attributs et l'absence de références mythologiques. En effet, la saison d'été est habituellement représentée soit par Cérès, la déesse des moissons, soit par une femme d'un âge avancé portant une faucille et des glanes d'épis ; l'allégorie de l'hiver, elle, apparaît généralement sous les traits de Saturne ou d'un vieil homme, ou encore d'une vieille femme qui se réchauffe auprès d'un feu⁵. À l'opposé du concept classique, les deux sculptures de Houdon semblent, elles, bien plus incarner la réaction physiologique du corps humain à l'effet des saisons que véhiculer des idées allégoriques. Ainsi, elles semblent générer des sensations « saisonnières » telles que la chaleur estivale ou la froidure hivernale.

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

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

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



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

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

L'Été et l'Hiver à travers la critique

Comme en témoigne leur fortune critique, l'*Été* et l'*Hiver* de Houdon furent présentés dans plusieurs expositions au cours du XVIII^e siècle sans pour autant figurer aux Salons durant l'Ancien Régime. En effet, Houdon avait envisagé de montrer la statue de l'*Hiver*, qu'il venait d'achever, au Salon de 1783. L'œuvre figura dans le livret, mais ne fut exposée qu'en dehors du Salon, dans l'atelier de l'artiste à la Bibliothèque du Roi⁶. Au Salon suivant, en 1785, alors que l'artiste avait terminé l'*Été*, le jury refusa la présentation de deux réductions des statues. Apparemment, la raison en était la nature radicale, sinon provocante de la nudité de l'*Hiver*, « son genre de nudité⁷ », comme l'écrivit Jean-Baptiste Pierre, directeur de l'Académie et membre du jury, dans sa correspondance avec le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments :

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

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

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

que celles qui sont drappées avec une fausse modestie. [...] On pourrait se demander pourquoi la Vénus, ditte aux belles fesses, ne blesse pas et que celle-cy montre bêtement un derrière qui peut être bien⁸.

Dans sa lettre, Pierre critiquait la « fausse modestie⁹ » de la *Frileuse* qui, certes, comme la *Vénus callipyge* montre ses fesses nues, mais sans que cela soit légitimé par un sujet mythologique. La nudité de la statue était considérée comme plus choquante et maladroite (« bêtement », écrit Pierre) que celle du modèle antique. Par conséquent, Pierre proposa de placer la *Frileuse* « dans une niche »¹⁰, un emplacement qui ne fut finalement pas retenu. Ce n'est qu'au Salon post-révolutionnaire de 1791, ouvert à tous les artistes, que Houdon put exposer un bronze de sa *Frileuse* achevé en 1787 et acquis par le duc d'Orléans. Une fois de plus, l'*Hiver* était présenté sans son pendant, l'*Été*.

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

Il paraît que M. Houdon n'a eu en vue que d'exercer tout son talent sur une belle descente de reins. Pourquoi donc cette figure est-elle tournée de manière qu'on ne peut rien voir ? Au surplus il faut convenir que l'hiver serait une saison bien desirable, si les jolies frileuses ne se couvraient pas autrement¹³.

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

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

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

12 Cité d'après *ibid.*, p. 383-384.

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

L'expression du corps

Jusqu'à présent, quand l'histoire de l'art s'est penchée sur l'iconographie des deux statues, elle s'est souvent d'abord attachée à l'*Hiver* qui était – déjà à l'époque – la plus connue des deux sculptures¹⁴. L'attribut du vase brisé que l'on voit à ses pieds conduit la plupart des auteurs à une interprétation inscrivant la figure dans le contexte des conceptions morales de l'Ancien Régime¹⁵. Ils voient alors dans la *Frileuse* la représentation d'une jeune fille déchue. L'urne brisée est identifiée avec la « cruche cassée », symbole de l'innocence perdue tel qu'il apparaît également dans les scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze. Contrairement à cette lecture habituelle, Julia Kloss-Weber, dans son étude sur la sculpture de genre française du XVIII^e siècle, est l'une des rares auteurs à ne pas suivre cette voie iconographique¹⁶. Elle souligne en effet davantage l'expressivité physique des deux figures, tout en mettant en lumière les « qualités sensualistes »¹⁷ de leur corps. Toutefois, comme la plupart des auteurs¹⁸, elle s'intéresse elle aussi essentiellement à l'*Hiver*. Pour notre part, afin de mettre en évidence toutes les qualités expressives des deux statues, il nous semble essentiel de les considérer ensemble comme une paire cohérente, car ce n'est que dans leur interaction qu'elles déploient leur effet sensualiste.

Si on les regarde de plus près, les deux sculptures sont étroitement liées l'une à l'autre¹⁹. Houdon les a conçues de manière presque complémentaire, en intégrant des éléments qui les rapprochent et d'autres qui les différencient. Parmi leurs points communs, il faut citer l'aura très naturelle qui émane des deux figures de jeunes filles. En revanche, leurs attitudes semblent complètement différentes ; tandis que l'*Été* (fig. 2) se tient debout dans

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

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

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

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

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

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

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

L'émancipation de l'iconographie classique

L'originalité des deux figures s'impose notamment par rapport aux autres personnifications des saisons qui les avaient précédées. À cet égard, les deux statues s'émancipent de l'iconographie traditionnelle non seulement par leur représentation de jeunes filles qui ne correspondent ni à l'analogie du cours de l'année avec la vie humaine, ni à l'image des saisons représentées par des divinités telles que Cérès ou Saturne²¹, mais aussi du fait que leurs attributs ne sont pas non plus conformes aux codes iconographiques conventionnels. L'arrosoir de l'*Été*, par exemple, est un attribut totalement nouveau dans l'iconographie des quatre saisons. En revanche, le tambourin, ainsi que certains fruits comme les raisins figurant aux pieds de la statue, sont des symboles plutôt associés à l'automne qu'à l'été. De même, l'*Hiver* n'est pas assorti du traditionnel braséro figurant habituellement à

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

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

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

L'étude des attributs des deux figures met en lumière l'impasse à laquelle aboutirait toute interprétation se concentrant uniquement sur les éléments iconographiques, car ni l'apparence des deux sculptures ni leurs accessoires ne correspondent aux codes traditionnels. Il faut en outre tenir compte du fait que dans la version en bronze de la *Frileuse* l'urne a disparu²². Le vase cassé ne peut donc pas être d'une importance décisive pour l'interprétation de la statue, ce qui contredit également une interprétation portant sur des notions morales. La signification de la paire de sculptures semble alors résider dans d'autres éléments. Ainsi, l'*Été* et l'*Hiver* ouvrent une approche complètement novatrice et différente quant à la représentation des saisons, une approche explicitement non iconographique. Si l'on compare l'*Hiver* de Houdon (fig. 1), par exemple, aux allégories baroques de la saison, on peut constater que ces dernières sont souvent tout aussi nues et peu vêtues, mais que leur expression corporelle est différente. Sans défense contre le froid, la *Frileuse* grelotte vraiment tandis que les personnifications baroques semblent peu affectées par le temps hivernal et paraissent donc plus éloignées de la réalité. Dans cette perspective, les figures de Houdon peuvent également être interprétées comme un commentaire ironique des représentations baroques et de leur manque de naturel et de réalisme. Le froid que ces dernières doivent affronter ne se manifeste pas dans leur constitution physique, mais plutôt de manière indirecte, à travers le braséro auquel elles se réchauffent. Suivant l'idée de la complémentarité des deux figures, l'*Été* de Houdon (fig. 2), lui aussi, suscite une impression estivale tout à fait naturelle et proche de la vie, à l'instar de l'*Hiver*, bien que de manière plus subtile et cachée : sa peau semble respirer, ses yeux brillent, les mèches de cheveux en haut de son front semblent mouillées de sueur et la gerbe d'épis qu'elle porte sous son bras est flétrie.

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

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

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

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

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

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

Il est rare que les Peintres réussissent dans les compositions purement allégoriques, parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre, ils puissent faire connoître distinctement leur sujet, & mettre toutes leurs idées à portée des spectateurs les plus intelligents. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimeriques en quelques situation qu'on les represente²⁵.

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

Je ne parleray que des personnages allegoriques de la premiere espece, c'est à dire des aînez ou des anciens. Leurs cadets qui depuis une centaine d'années sont sortis du cerveau des Peintres, sont des inconnus & des gens sans aveu, qui ne meritent pas qu'on en fasse aucune mention. Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent²⁶.

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

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

26 Ibid., p. 174.

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

La théorie des différents types de signes évoquée par Du Bos est commune à l'esthétique de la connaissance sensible élaborée en particulier par le philosophe prussien Alexandre Baumgarten dans son ouvrage *Æsthetica* et diffusée principalement par son élève, Georg Friedrich Meier, dans ses *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*³¹. Selon cette théorie, il faut entendre par « signes naturels » les attributs que le spectateur peut saisir intuitivement, c'est-à-dire qui se laissent déduire immédiatement de leur forme et de leur apparence ; les « signes arbitraires », en revanche, sont déterminés par l'imagination humaine et ne font pas appel au sentiment³². Une idée tout à fait comparable se retrouve aussi chez Étienne Bonnot de Condillac, bien connu pour la doctrine empiriste et sensualiste qu'il développe notamment dans son *Traité des sensations* de 1754.

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

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

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

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

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

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

Dans cet ouvrage, il met en avant les sensations comme principe et source de l'ordre naturel. Quelques années auparavant, en 1749, il avait rédigé un *Traité des systèmes* dans lequel il s'intéresse aux systèmes en tant que catégories épistémologiques abstraites et à leurs fondements. Condillac s'y penche aussi sur les systèmes de signes en faisant la différence entre les signes d'origine naturelle, c'est-à-dire empruntés à la nature, et les signes artificiels, issus de l'imagination humaine. Cependant, contrairement à Du Bos, il considère ces catégories en relation avec la langue et l'écriture. L'utilisation correcte de ces signes conduit, d'après lui, à la connaissance des idées³³.

Finalement, la critique de l'allégorie traditionnelle liée à l'emploi des signes, telle qu'elle est articulée par Du Bos, trouvera un large écho dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans le discours des Lumières, éminemment représenté par Diderot. Diderot condamnait lui aussi l'aspect érudit de l'allégorie classique qu'il décrivait comme « toujours froide et obscure »³⁴. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, il recommandait de ne faire qu'un emploi modéré des figurations allégoriques qui devaient plutôt être remplacées par des personnages réels : « N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique », « Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques »³⁵. Comme Du Bos, il privilégiait les qualités expressives qui s'adressent directement au sentiment du spectateur³⁶.

Allégories sensorielles

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

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

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

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

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

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

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

Exhibitions of Automata in Ireland in the Age of Enlightenment

Alison FitzGerald

In March 1768, an advertisement in Dublin's *Freeman's Journal* highlighted an exhibition in the city that promised to "fill all the Faculties of the Mind" and charm "every Spectator".¹ The sole exhibit, a ten-foot-tall automaton theatre called the *Microcosm*, was promoted by the proprietor Edward Davies in language contrived to evoke wonder and curiosity for commercial gain. Automata were mechanical devices that mimicked living beings: elaborate clockwork objects, which could take the form of animals, figures, or moving tableaux.² In an explanatory pamphlet, sold to accompany his Dublin exhibition, Davies claimed that a visit to view the *Microcosm* offered paying visitors an experience "calculated to delight the eye, please the ear and improve the mind".³

In a period when the commercialisation of leisure created opportunities for entrepreneurs like Davies, the illusory capacity of automata, and the sensory stimulus of viewing them, was vaunted in their advertising. The unsettling concept that art was challenging nature, or that machines were confronting man, recurred in ephemeral print, used by canny exhibitors, alert to the synergy between curiosity and commerce. While certain aspects of Dublin's cultural life have received sustained attention – theatre and sport in particular – the wide range of shows that animated the capital during this period, from

-
- 1 *Freeman's Journal*, 1 March 1768. The author wishes to acknowledge the assistance of Toby Barnard, Dorit Kluge, John Loughman, Marian Lyons, Gaëtane Maës and Isabelle Pichet in preparing this chapter.
 - 2 Alfred Chapuis and Edmond Droz, *Automata: a historical and technological study*, London, 1958; Minsoo Kang, *Sublime dreams of living machines: the automaton in the European imagination*, Cambridge, MA; London, 2011; Antonia Harrison et al, *The marvellous mechanical museum*, Warwickshire: Compton Verney, 2018; Adelheid Voskuhl, *Androids in the Enlightenment: mechanics, artisans, and cultures of the self*, Chicago; London, 2013.
 - 3 Groups of 'Four or more' could view the exhibition at 'any Time from Ten till Three, and from Five till Seven'. Edward Davis, *A succinct description of that elaborate and matchless pile of art, called, the microcosm. With a short account of the solar system, interspersed with poetical sentiments, on the planets. Extracted from the most approved authors on that subject*. 8th ed., Printed by S. Powell, for the proprietor, Mr. Edward Davis, Dublin, [1767?]. The proprietor's surname is spelt Edward Davies in London imprints, but Davis in the Dublin edition of the catalogue.

automata to waxworks, warrants further investigation.⁴ They represent a dimension of urban life not easily overlooked by those navigating the city, whether as residents or visitors, for work or for leisure. Davies, the showman who brought the *Microcosm* to Dublin, was not responsible for creating the “ten-foot-tall wooden cabinet, in the form of a four-tiered ‘Roman Temple’, bedecked with trumpeting angels, the figures of classical gods, and a guard of sphinxes,” along with changing landscapes and “astronomical indications like solar time and the lunar faces”.⁵ Neither was the exhibit that presented the “cosmos in a cabinet” new to Dublin audiences.⁶ It jostled with disparate types of shows that catered variously, and often simultaneously, to the public’s desire to be “amused or instructed”, to “the indulgence of curiosity”, to the “sheer sense of wonder”, as well as to an aesthetic sensibility.⁷ Touring to London, Dublin, Scotland, Paris, the American colonies, and Jamaica, the *Microcosm* connected the curious across continents.⁸ Yet, while the confluence of art and science may have been part of a collective experience offered, there were regional variations. What passed for spectacle in the more populous and metropolitan city of London was not always replicated for Dublin’s smaller stage.⁹

A direct appeal to the senses was common in the advertising associated with commercial shows during the period covered by this collection of texts.¹⁰ It was addressed in notices announcing the arrival, location, and price of certain exhibitions, in puff pieces generated by, or on behalf of, their proprietors, and in the catalogues or pamphlets that accompanied some of them.¹¹ In the case of automata exhibited in Dublin during the

4 See for example, John C. Greene, *Theatre in Dublin, 1745–1820: A History* (2 vols., Bethlehem, Pennsylvania, 2011; John C. Greene, *Theatre in Dublin 1745–1820: A Calendar of Performances*, 6 vols., Bethlehem, Pennsylvania, 2011, James Kelly, *Sport in Ireland, 1600–1840*, Dublin, 2014.

5 Paul E. Sampson, “The Cosmos in a Cabinet: Performance, Politics, and Mechanical Philosophy in Henry Bridges’ ‘Microcosm’”, *Endeavour* 43 (1–2), 2018, pp. 25–31, here p. 25. *Making marvels: science and splendor at the courts of New York*, Wolfram Koeppel (ed.), exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2019, p. 203. On the *Microcosm*, see also Richard Altick, *The Shows of London*, Cambridge MA.; London, 1978, pp. 60–62.

6 As will be shown, it was exhibited in Dublin during the 1740s. The term ‘cosmos in a cabinet’ is used by Sampson, 2018 (note 5).

7 Altick, 1978 (note 5), p. 1.

8 Sampson, 2018 (note 5), p. 25.

9 For an exploration of local and regional manifestations of public science, see for example, Bernadette Bensaude-Vincent, Christine Blondel (eds.), *Science and spectacle in the European Enlightenment*, Abingdon and New York, 2016. The broader spectrum of commercial exhibitions in Ireland during this period merits fuller analysis, beyond the scope of this chapter.

10 See for example, Paul Keen, *Literature, commerce, and the spectacle of modernity, 1750–1800*, Cambridge, 2012. On the relationship between science and spectacle in eighteenth-century Britain, see Al Coppola, *The Theater of Experiment: Staging Natural Philosophy in Eighteenth-Century Britain*, Oxford, 2016.

11 Pamphlets, of the kind used by Edward Davis/Davies in connection with the *Microcosm*, doubled as an additional source of revenue and a marketing tool. On the emergence of printed ephemera and its relationship with forms of sociability see Gillian Russell, *The Ephemeral Eighteenth Century: Print, Sociability, and the Cultures of Collecting*, Cambridge, 2020.

eighteenth and early nineteenth centuries, a combination of sophisticated mechanisms, coupled with the clever sequencing of artefacts, was clearly intended to evoke aural and visual surprise. The responses of spectators are inevitably difficult to recover. A surviving broadside for Philippe Jacques de Louthembourg's celebrated sound-and-light show, the *Eidophusikon*, includes the annotation "very well worth seeing indeed", a ghostly trace of an anonymous spectator, in Cork, Ireland's 'second city'.¹²

The making and exhibiting of automata reached a high point in the eighteenth century, by which time they were firmly part of the cultural landscape of European cities.¹³ As complex objects with sophisticated mechanisms, they were simultaneously enthralling and unsettling.¹⁴ In his intellectual history of the automaton as an idea in the European imagination, Minsoo Kang cites a letter from the philosopher Jean-Jacques Rousseau, written after a gathering where Rousseau and Jacques de Vaucanson, the celebrated maker of automata, were both in attendance.¹⁵ Rousseau claimed not to be impressed by Vaucanson's man-made wonders, exhibitions of which had been captivating European audiences. Alluding to the complex meanings that came to be associated with the term automata in the eighteenth century, Rousseau wrote that he came from a land, already "filled with quite well-made machines", who, in "going through the motions of their programmed activities", knew how to play cards, to "swear, drink champagne, and spend the day reciting lies to other, quite wonderful machines, that pay them back in kind".¹⁶ His comments reflect a trope in visual and textual satire of the period, where automated humans were pilloried for mimetic behaviour and poor judgement.¹⁷

In a recent analysis of science and splendour in the courts of Europe, Wolfram Koeppe has written that, "from their very beginnings, automata elicited from onlookers a profound curiosity and wonderment, as well as strong – indeed, at times visceral – emotions that speak to these early machines' evocation of a vital, lifelike essence".¹⁸ Some of these objects were so compelling that they caused viewers to question the existence of a life-force within them; they appealed at once to the senses and to the emotions. Three of the most celebrated automata, made in the second half of the eighteenth century by the Swiss watchmaker Pierre

12 National Library of Ireland, EPH E289. On de Louthembourg, see Ann Bermingham, "Technologies of Illusion: De Louthembourg's *Eidophusikon* in Eighteenth-Century London", *Art History* 39, 2016, pp. 379–399; Olivier Lefevre, *Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812)*, Paris, 2012.

13 See, in particular, Chapuis and Droz, 1958 (note 2).

14 Franziska Kohlt, "In the (automated) eye of the beholder: Automata in human culture and the enduring myth of the modern Prometheus", in Antonia Harrison et al., 2018 (note 2), p. 19.

15 Kang, 2011 (note 2), pp. 146–147. See also Jacques de Vaucanson, *Le mécanisme du fluteur automate, présenté a Messieurs de l'académie royale des sciences*, Paris, 1738.

16 Kang, 2011 (note 2) pp. 146–147.

17 For early nineteenth-century examples of satirical prints referencing automata, see: Anon, *Nicolas dansant l'Anglaise!*, hand-coloured etching, 1815, British Museum no. 1868,0808.8238; Robert Seymour, *The March of Intellect*, hand-coloured etching, c. 1828, British Museum no. 2003,0531.29.

18 Koeppe (ed.) 2019, (note 5), p. 201.

Jacquet-Droz, his son Henri-Louis, and Jean Frédéric Leschot, could between them play harpsichord, draw and write.¹⁹ An automaton artist shown in Dublin in the early nineteenth century, and later discussed, created drawings and poems, the latter in English and French.

Automata exhibited in eighteenth and early nineteenth-century Ireland ranged from tiny gold and enamelled caterpillars and mice to figures that could convey the illusion of human breathing, musical performance, and draughtsmanship. When the *Microcosm* was shown in Dublin during the 1760s, it was advertised in a way that directly addressed the sensory dimension in the experience of viewing it. As previously indicated, this was not its first outing in Ireland. Made by the Essex clockmaker Henry Bridges, completed in 1733, it was created for the Duke of Chandos, but when the duke failed to buy it, Bridges, and later Davies, toured it as an exhibit.²⁰ It was shown in Dublin in 1743, where potential visitors were invited to ascend a flight of stairs to see “The World in Miniature”.²¹ At the apex of the mechanism were three alternating scenes, the first representing the Muses on Mount Parnassus playing a variety of instruments, the second representing Orpheus and the wild beasts, and the third, “a beautiful grove [...] adapted with great propriety to entertain both the eye and the ear, and to produce pleasing ideas in the imagination”.²² A poem published in *Faulkner’s Dublin Journal*, written from the perspective of the mythological god Jove, and likely placed by, or on behalf of, the proprietor, declares the deity, “greiv’d that my world, hath with amazement seen, itself outrival’d in a small machine”.²³

During the late 1760s, when the *Microcosm* was re-exhibited in Dublin at Geminiani’s exhibition room on Dame Street, it was possible to buy a perpetual ticket for five shillings, a single admission for half a crown, to attend a lecture on its different facets, or indeed to buy the explanatory souvenir pamphlet for six pence.²⁴ There were multiple daily exhibitions of its paintings, music and mechanisms that were presented as, “a graceful Composition of Architecture, Sculpture, Painting, Music, and Astronomy”.²⁵ A visit to the exhibition promised to delight the imagination and nourish the soul – the advertising framed in rhetoric responding to the impetus towards rational entertainment and the popular science associated with the period.²⁶

19 Along with a fourth automaton, “an assemblage of parterres, rocks, architecture and cottages”, these automated figures were exhibited in London, Paris and Lyon in the second half of the eighteenth century. The automated figures are part of the Musée d’Art et d’Histoire, Neuchâtel, Switzerland.

20 Sampson, 2018 (note 5), p. 25. This represented a change from intended private use to public use.

21 The venue in this case was an upstairs room at *The Raven* in College Green. *Faulkner’s Dublin Journal*, 20 March 1743. Private viewings could be accommodated at prices from 2 shillings, 6 pence for 2–3 people, 1 shilling for groups of 10 or more, and a general public viewing each evening at a cost of 1 shilling.

22 Edward Davis, 1767 (Note 3), pp. 5–6.

23 *Faulkner’s Dublin Journal*, 29 April 1746, cited in Sampson, 2018 (note 5), p. 29, which describes it as the earliest audience response to the *Microcosm*.

24 An advertisement of the *Microcosm* in the *Freeman’s Journal*, 4 March 1769, included the addendum “NB Coaches can drive down Shaw’s-court and turn”.

25 *Saunders’s News-Letter*, 16–18 November 1767.

26 *Ibid.*



1 Silver Swan Automaton from the Museum of James Cox, 1773, Bowes Museum, Barnard Castle, Co. Durham

Just as Henry Bridges, the original creator of the *Microcosm*, had exhibited his automaton theatre when it failed to find a home, the jeweller James Cox showed versatility on a more ambitious scale when the market for his elaborate musical clocks, automata, and jewelled items declined in the late eighteenth century.²⁷ Repurposing some of his finest automata for display in London (fig. 1) with a scaled-down Dublin version, his intention was to sell the exhibits by lottery.²⁸ This represents a particularly striking instance of the sort of adaptability showmen (and women) were required to

27 Clare Le Corbeiller, “James Cox: A Biographical Review”, *The Burlington Magazine*, 112, June 1970, pp. 350–358; Alison FitzGerald, “Astonishing automata: staging spectacle in eighteenth-century Dublin”, in *Irish Architectural & Decorative Studies: The Journal of the Irish Georgian Society* 10, 2007, pp. 18–34; Catherine Pagani, “The Clocks of James Cox: Chinoiserie and the Clock Trade with China”, *Apollo*, 141, January 1995, pp. 15–22; Marcia Pointon, “Dealer in Magic: James Cox’s Jewellery Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century England”, in Neil De Marchi and Craufurd D. W. Goodwin, (eds.), *Economic Engagements with Art*, Durham and London 1999, pp. 423–51; Roger Smith, “James Cox (c.1723–1800): A Revised Biography”, *The Burlington Magazine* 142, June 2000, pp. 353–361.

28 James Cox, *A Descriptive Catalogue of the Several Splendid Pieces of Mechanism and Jewellery, in Mr Cox’s Museum, Now Exhibiting at the Great Room, in William Street, Dublin*, Dublin, S. Powell, 1774.



2 Exhibition Room of the Society of Artists, South William Street, Dublin

demonstrate in an environment where commercial exhibitions vied with one another, as well as with other forms of urban entertainment.²⁹

Newspaper advertisements suggest that Cox's Dublin exhibition was held in the Society of Artists Exhibition Room on South William Street (fig. 2), the first purpose-built exhibition venue in Ireland. There were distinctive aspects to the Dublin version of his show, including the fact that he altered the catalogue to assure Dublin jewellers that he did not intend to injure their trade by taking commissions while he was in the city.³⁰ This was during a period of significant competition from British imports of jewellers' work.

29 For example, women exhibited waxworks, paper models and needlework in Dublin towards the end of the long eighteenth century.

30 James Cox, 1774 (note 28), pp. 3-4.

It underscores the value of considering regional variations to popular exhibits and the relationship of centre (in this case London) to periphery (Dublin, Britain's 'second city').³¹

The capacity for key exhibits to captivate visitors – by mimicking the appearance of life and actions – is illustrated by a description of one of the pair of clockwork peacocks that were listed in the Dublin catalogue:

Even the smallest feathers are set surprisingly into motion, and rise with the greatest regularity; the wings at the same time have their proper animation; the head and neck also move in different directions, and the bill opens and shuts, so nearly to resemble nature, as cannot fail of exciting general admiration.³²

The wonder of automata that represented human figures – rather than birds, animals, or even insects – was heightened by their illusory ability to 'breathe'. The capacity to mimic this fundamental function of life via clockwork was highlighted in the trade ephemera associated with contemporary automata in Paris, London and Dublin, where the rational line between sensory bodies and lifeless but lifelike machines was key to the spectacle. "Piece the Seventh" in Cox's Dublin show was a man and a women dressed in "Turkish fashion", who greeted visitors to the exhibition and were described in the catalogue thus:

These figures, which are the first of the kind ever brought to such perfection, play various tunes, both duets and solos with the strictest musical truth, upon two ivory German Flutes; the wind actually proceeding from their mouths and their fingers performing the various graces of every note, with the most pleasing exactness.³³

While the museum was presented primarily as entertainment, Cox also claimed that "the use made of natural and mechanic powers in several of these pieces, offer surely ideas useful and philosophical enough to defend them from the reproach of being only glittering gew-gaws".³⁴ This was in a context where luxury, materialism, and automatism all had vocal critics.

The idea that machines could equal or surpass nature was also highlighted by the Irish organ-builder Marsden Haddock in the exhibition pamphlet for his exhibition of *Androides* that toured Ireland, Britain and North America in the late eighteenth and early nineteenth centuries.³⁵ Haddock's show is noteworthy for a number of reasons,

31 FitzGerald, 2007, (note 27), pp. 27–28; Alison FitzGerald, *Silver in Georgian Dublin*, London, 2016, p. 136.

32 Cox, 1774 (note 28), p. 19.

33 *Ibid.*, p. 22.

34 *Ibid.*, p. 9.

35 Altick, 1978 (note 5), pp. 66–67, 79, 86, 362; *The Ricky Jay Collection*, Sotheby's New York, 27 October 2021, lots 287–290.

not least because it was not imported but rather originated in Ireland and then travelled widely beyond Ireland, but also for Haddock's entrepreneurial *élan* and consistent use of the term “androides” to advertise the exhibits, a word first used in the eighteenth century to describe automatons resembling human beings.³⁶

A poem that appeared in the *Bath Herald* in 1797 and was reproduced in at least one Irish imprint of his exhibition pamphlet, addressed “the ingenious Inventor of these almost human figures”, describing an encounter between Nature and Art, in which Art invites Nature to take a seat at Haddock's exhibition.³⁷ After being initially delighted and amused by the exhibits, it dawns on Nature that she is being usurped. In one sentence her mood shifts from “rapture” to “envy”, echoing the premise of the poem published in *Faulkner's Dublin Journal* in response to the exhibition of the *Microcosm* in the city five decades earlier.

Haddock's Dublin exhibition in 1795 was held in the Lyceum Gallery on College Green.³⁸ In an advertisement printed in the *Freeman's Journal*, he made the bold claim that “the Androides, not only imitate human Actions, but appear to possess rational Powers”.³⁹ This idea that an exhibition-goer could be fooled into thinking that the artefacts were not just lifelike but possessed a life force recalls the writings of Pliny the Elder on artistic verisimilitude in the ancient world, specifically the competition between two painters, Zeuxis and Parrhasius, both said to be the best painters of the fourth century BCE.⁴⁰ Pliny relates the myth that Zeuxis painted grapes so realistically that birds tried to eat them. He went to view his competitor's painting and asked Parrhasius to lift the curtain in front of it, only to be astonished that the curtain was actually painted, and his eyes, even with the critical capacity of an artist, had been deceived.

Naturalia and *artificialia* co-existed in early collectors' cabinets, distinct offerings from nature or God and from man, and objects which stimulated the senses were prized. An engraving of one of the most famous early-modern collector's cabinets, formed by the Danish physician Ole Worm and dating to 1655, shows an automaton figure beside various natural specimens.⁴¹ But the idea that *artificialia*, in the form of mechanised figures, were threatening to displace nature, God's creations, was a disconcerting one. The alchemical power of the Greek god Prometheus, who, according to classical mythology, managed to bring clay figures to life, was cited in the newspaper advertisements for the Swiss craftsman-turned-showman Henri Maillardet, who took his exhibition of automata to Ireland

36 Ephraim Chambers, *Cyclopædia; or, an universal dictionary of arts and sciences*, 1st edition, London, 1728 (2 vols.), vol. 1 p. 87 provides a definition of an androide, describing it as ‘an Automaton in figure of a Man’ that was capable of human actions.

37 See, for example, Marsden Haddock, *A description of Mr Haddock's exhibition of androides, or animated mechanism; also of telegraph worked by an automaton, with telegraphic dictionary*, & c, Cork, [1800?].

38 *Freeman's Journal*, 17 March 1795.

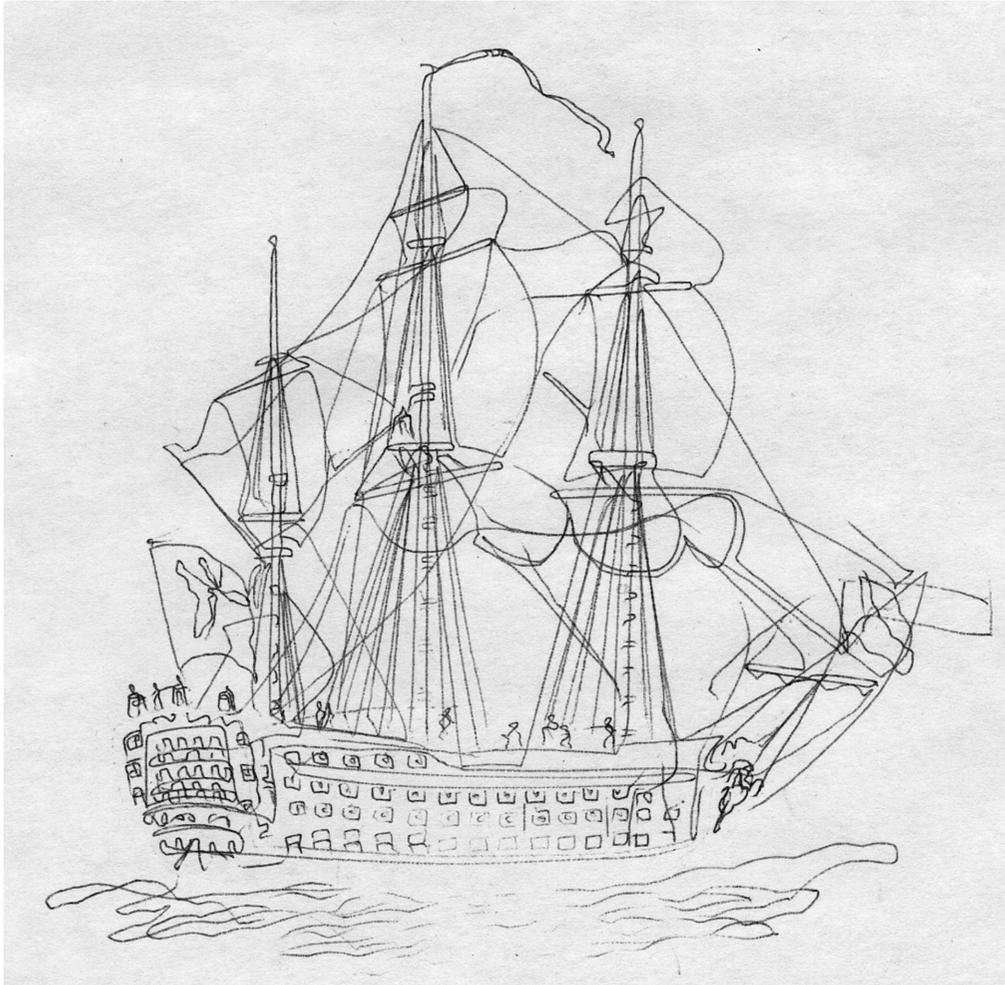
39 *Ibid.*

40 Pliny the Elder, *Natural History, Volume IX: Books 33-35*, Translated by W.H.S. Jones. Loeb Classical Library 394, Cambridge, MA, 1952, pp. 308–311.

41 Frontispiece to Ole Worm's *Museum Wormianum*, Leiden, 1655.

in the early nineteenth century.⁴² Maillardet presented Irish audiences with sophisticated continental craftsmanship, contributing to the noteworthy community of peripatetic artisans and artists drawn to Ireland during the eighteenth and nineteenth centuries.

Maillardet is associated with a remarkable automaton advertised as the *Juvenile Artist* that was capable of producing a series of drawings and poems, the latter in French and English (figs. 3a & b).⁴³ He organised exhibitions of this *Juvenile Artist* with other automata



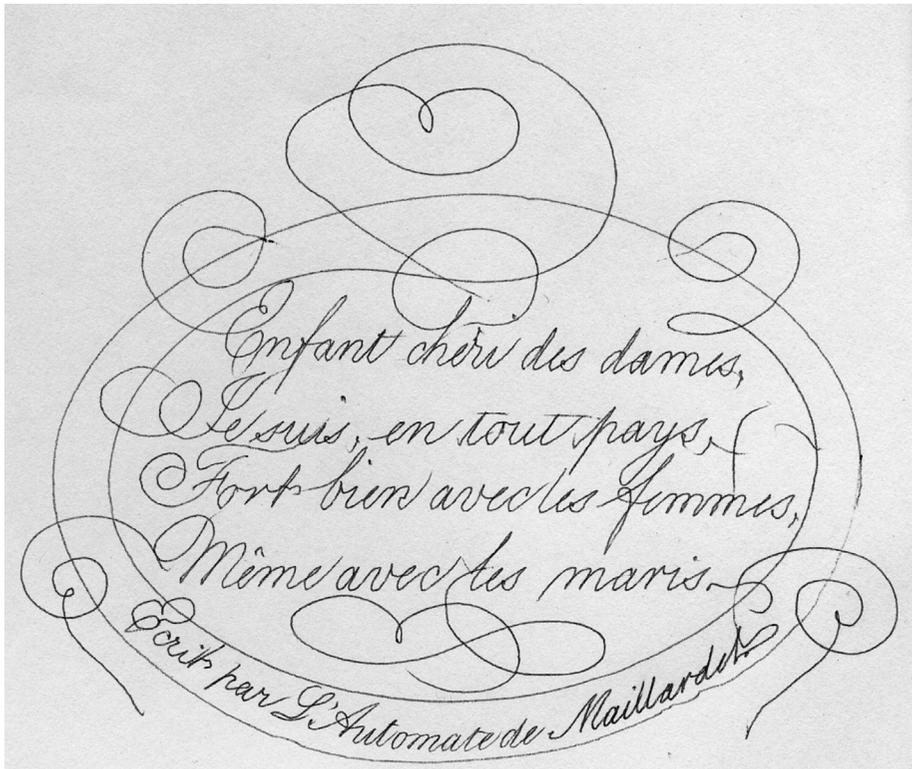
3 a Drawing produced by Henri Maillardet's automaton, *Juvenile Artist/Draughtsman Writer*

42 On automata and the tale of Prometheus, see Kohlt, 2018 (note 2), pp. 20–21. Maillardet's time in Ireland merits further analysis, which will be developed elsewhere.

43 See Chapuis and Droz, 1958 (note 2), pp. 302–308; Koeppel (ed.) 2019 (note 5), pp. 260–261.

in Ireland in the early nineteenth century before advertising it for sale by auction when retiring to his native Switzerland. The way that this object was described highlights a recurring theme in the way that exhibitions of automata were advertised in this period: the idea that man-made wonders could be mistaken for living beings, that nature could be surpassed by technology, and that, in sensory terms, the eye could be fooled.

One of the main attractions in his exhibition, an automaton figure also known as *La Belle Roxalana*, was described in contemporary newspapers as “a wonderful piece of mechanism”, which had the capacity to astonish exhibition-goers due to its lifelike “respiration”.⁴⁴ As previously noted, Cox had claimed this quality of verisimilitude for his mechanical flautists. Unsurprisingly, automaton figures that could speak, play music, draw and even produce poetry were singled out in advertisements, highlighted for their complexity and their illusory capacity to astonish the eyes.⁴⁵ A contemporary newspaper account remarked of Maillardet’s *Juvenile Artist*, that:



3 b Text produced by Henri Maillardet’s automaton, *Juvenile Artist/Draughtsman Writer*

⁴⁴ *Freeman’s Journal*, 21 November 1821.

⁴⁵ More sophisticated examples drew “connections between the divinity of the cosmos and the humanist desire to harness or control its power”, Koeppel (ed.), 2019 (note 5), p. 200.

If this Figure were destitute of motion it would be picturesque, but when, with the ease and elegance of a well-educated youth, it unites the power of producing such perfect imitation of Nature, as almost to sanction the Greek Mythology, when speaking figures formed out of solid clays, which touched by Prometheus, started into life.⁴⁶

Maillardet's exhibition, initially at least, was comparatively expensive to attend, which is perhaps not surprising given the precious nature of his exhibits, but like many in his position his prices dropped in response to the market once the exhibition was nearing the end of its run.⁴⁷ Where a panoply of popular attractions, from automata to waxworks, charged a standard admission price of a shilling, entrance to Maillardet's Belfast show was priced at 2 shillings, 6 pence in 1804.⁴⁸ Earlier the same year, he had shown his automata at the Exhibition Room on William Street in Dublin, where Cox's spectacular peacocks, a "miracle of art", had performed three decades earlier.⁴⁹ In January 1804, attendees of a ball at the Dublin venue enjoyed a private viewing of his automata at the late hour of 10 pm, followed by "an excellent dancing band". Gentlemen paid 7 shillings, 7 pence, for the pleasure of experiencing this spectacle while ladies were admitted for 5 shillings, 5 pence.⁵⁰ The commercial exhibitions and shows of Dublin, in all their variety, sought to pique the widest possible range of curiosity. Nevertheless, there was a delicate balance to be struck between the commercial impetus to fill exhibition spaces, whether established galleries or makeshift rented rooms, and satisfy all sensibilities. Inevitably, some exhibitors were more alert to local audiences than others, and also more skilled at self-presentation.

In 1824 Maillardet advertised that he was retiring to Switzerland and planned to exhibit his museum one last time for a month, this time in the Royal Arcade, Dublin.⁵¹ He arranged to sell his exhibits and claimed to be accepting offers greatly below their market value. The *Juvenile Artist*, for example, was valued at 4,000 pounds.⁵² Framing his show as a confluence of science and spectacle, he described it as the "daily resort of

46 This broadside is associated with a showing of the exhibition at York. *Unparalleled automatical museum. Which has been several times honoured by the presence of their Majesties, and patronized by many of the nobility and gentry, &c ...* [s.l.] : [s.n.], [1801?], British Library, General Reference Collection 85/1882.c.2.(58).

47 One of his exhibits was the *Siberian mouse*, described as a "specimen of art, composed of materials of the richest kind", which 'moves-stops-gazes, and turns away, with as much apparent sagacity as if it dreaded, like a natural one, to be made a captive of', *Freeman's Journal*, 16 March 1822. Sotheby's, *Treasures*, London, 8 July 2015, included as lot 47 an automaton mouse, attributed to Maillardet, cataloguing it as a "white mouse with enamelled fur set with irregularly-shaped baroque pearls, chased gold ears and paws, round ruby cabochon eyes".

48 *Belfast News-Letter*, 1 June 1804.

49 This is how Cox described one of the peacocks in the exhibition catalogue. Cox, 1774 (note 28), p. 20.

50 *Saunders's News-Letter* 19 January 1804.

51 *Freeman's Journal*, 14 January 1824.

52 *Ibid.*

scientific and fashionable families”, an exhibition that blended “instruction with entertainment”, and which promised to be suitably beneficial for “the youthful mind”.⁵³

Children were singled out in advertisements for various Dublin shows during this period, not just exhibitions of automata. However, the extent to which Maillardet’s exhibits were really instructive and beneficial for the youthful mind is debatable. Certainly, his exhibition promised creatures unfamiliar, even exotic, like the “Ethiopian caterpillar” and the “Siberian mouse”, though for those interested in learning more about far-off lands, menageries and dedicated natural history exhibits offered more in this regard.⁵⁴

The commercial exhibitions of eighteenth and early nineteenth-century Dublin connected Irish audiences to a wider world, whether that was through the cosmopolitan communities of people who organised them, or the materials, objects and ideas that they introduced to local audiences. In Maillardet’s case, his *Juvenile Artist* was brought to America by another entrepreneur and ended up in Philadelphia, where it is now one of the key exhibits at the Franklin Institute.⁵⁵ So, at a time when there was a public appetite for popular science, when exhibition-goers were confronted with the spectacle of clock-work figures that actually appeared to breathe, and when the mechanical knowledge creating the illusion was a potentially profitable commodity, exhibitions of automata found a ready market with urban audiences in Ireland. Though it was an overstatement to claim, as he did, that Maillardet’s *Juvenile Artist* produced drawings that were “superior to the best specimens of the first Masters”,⁵⁶ it was still a spectacle to see such an extraordinary machine conjure up drawings for Dubliners to gaze at.

⁵³ *Freeman’s Journal*, 9 February 1824, *Freeman’s Journal*, 2 February 1824.

⁵⁴ During the 1770s *Saunders’s News-Letter* advertised an eclectic range of exhibits at the Hibernian Museum of Natural History, where children were admitted free of charge. See for example, *Saunders’s News-Letter* 17 and 24 April 1776, 3 May 1776. I am grateful to Toby Barnard for these references, and for reading an earlier version of this text. See also, Hibernian Museum of Natural Curiosities. *A catalogue of the animals, birds, coins &c. in the Hibernian Museum of natural curiosities, at the exhibition room, in William-street*. Printed by M. Mills No. 139, Capel-Street, n.d.

⁵⁵ The automaton is known as *The Draughtsman Writer*.

⁵⁶ *Belfast News-Letter*, 1 June 1804.



Partie II

L'expérience sensible dans les œuvres



Carlo Venti

Depicting Identity or Emotion? Clairon vs. Dumesnil at the Salon of the Louvre

Gaëtane Maës

L'effet pour celui qui considère un ouvrage de peinture est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause ; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.¹

These words defining 'effect' and written in 1755 by Claude-Henri Watelet in the *Encyclopédie* serve as a starting point for this article because they seem to correspond closely to the 'sensory experience' as it could be lived in 18th century exhibitions. Investigating the feelings of spectators confronted by artistic expression is to touch upon the notions of feeling, emotion and passion, which, while different, are linked to the arts because they can be expressed, even experienced, therein. From this point of view, the interactions between painting and theatre during the Enlightenment have already been the subject of many recent studies, but in art history terms these have focused largely on historical subjects, a genre that favoured giving expression to the passions of great heroes.²

My thanks go to Melanie Moore for the translation of the final version of my text, and to Alice Boudry for her fruitful remarks.

- 1 Claude-Henri Watelet, "Effet", in Denis Diderot and Jean Le Rond D'Alembert (eds.), *Encyclopédie*, Paris, t. V (1755), p. 406. In 1788, Watelet slightly modified the terms of his definition for the *Encyclopédie méthodique*: "L'effet pour celui qui considère un ouvrage de peinture est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause ; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce." in Claude-Henri Watelet and Pierre-Charles Levesque, *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788-1791, I, p. 239.
- 2 *Le théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, Adeline Collange-Perugi and Juliette Trey (eds.), exh. cat., Nantes, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2011; Adeline Collange-Perugi and Jean-Noël Laurenti (eds.), *Le Tableau et la Scène. Peinture et mise en scène du répertoire héroïque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Autour des figures des Coypel*, [conference proceedings, Nantes, 2011], s.l., Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, no. 5, 2014.

For my part, I intend to reconsider the issue of depicting emotions and feelings by studying a number of portraits of performers which were exhibited at the Salon of the Louvre.³ Whether they were actors, singers or dancers, these professionals, adept at expressivity, made very distinct choices in order to assert their identity and have their particular features immortalised. More than twenty years ago, Maria Ines Aliverti defined this phenomenon as the “memorable identity” of the modern actor.⁴ In the context of this article, it could also be considered a ‘third effect’ of the picture produced by the model’s choices, in addition to the other two defined by Watelet.

Focusing only on portraits that went on display, however, makes it possible to reach a better understanding of which public images these performers wished to convey, unlike many works used by researchers as evidence of celebrity which in fact belonged solely to the private domain. In addition, the study of these works makes it possible to compare the sensory experience of the spectators according to whether they observed the actors in a live theatre performance or whether they discovered the painted representations of these same actors at the Louvre.

To this end, I shall be taking the example of two famous and competing actresses who had their portraits exhibited under similar conditions, though were regarded in quite different ways. I shall first look at the well-known portrait of the actress Hippolyte Clairon as Medea (1759) by Carle Van Loo and then turn to the portrait of Marie-Françoise Dumesnil as Agrippina (1754) by Donat Nonnotte. I would like to show that putting the two paintings back into the context of the Salons enables new ways of interpreting the images the two actresses wished to present to their contemporaries. My analysis will not only shed light on the two painters’ intentions in depicting emotions but also on the diverse and sometimes conflicting feelings experienced by the spectators.

1759: Creating the event

At the very beginning of 1759, Carle Van Loo (1705–1765), a history painter at the Académie royale de peinture et de sculpture, created a sensational event by inviting several favoured guests to his workshop for a preview revelation of La Clairon as Medea, a painting destined for the Salon of the Louvre that was due to take place more than six months later (fig. 1).⁵ The strategy paid off in terms of notoriety since on the

3 This article is part of an ongoing personal project to study the portraits of 18th-century entertainers.

4 Maria-Inès Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne : l'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, 1998, p. 12–16.

5 Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, 1759, oil on canvas, 230 × 228 cm, Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Neues Palais, inv. GK I 5312. See: *Carle Vanloo, Premier Peintre du roi*, Marie-Catherine Sahut (ed.), exh. cat., Nice-Clermont-Ferrand-Nancy, Paris, 1977, cat. 165.



1 Carle Van Loo, *Mlle Clairon in the role of Medea*, 1759, oil on canvas, 230 × 228 cm, Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

1st of February the *Journal encyclopédique* published a lengthy piece about the painting, pondering “the most bizarre effect” produced in the spectators who felt themselves to be “more important” after seeing it.⁶ The article intensified the media impact created around the painting by highlighting the fact that many enthusiasts were deprived of the chance to see it as it had been hastily dispatched to Versailles to be presented to the king.⁷ Furthermore, Louis XV immediately indicated his approval of the painting by offering to commission an ornate frame from the sculptor Michel-Ange Slodtz.⁸ In this way, the king was publicly validating both the talent of the painter and that of the model. Lastly, a third incident which would now be described as a publicity bid took place at the Salon itself when the painting was not exhibited at the opening on the

6 Anonymous, “Lettre d’un artiste aux auteurs de ce journal sur le tableau de Mlle Clairon, célèbre actrice du Théâtre François peinte dans son rôle de Médée, par M. Carle Vanloo”, in *Journal encyclopédique*, 1759, I, 1st February, p. 126–134.

7 It was back in the painter’s workshop at the end of February.

8 This was immediately reported in the press by Jean-François Marmontel: “Arts agréables. Peinture”, in *Mercure de France*, February 1759, p. 188–189.

25th of August 1759 and it took several days before it appeared on the wall of the Louvre's Salon Carré. It was clear that Van Loo was seeking to heighten the expectations of the Salon's attendees since he had revealed his planned painting in 1757, that is to say, two years earlier. He did so in the exhibition booklet as "Un dessein, esquisse du portrait de Mademoiselle Clairon, qu'on se propose de peindre de grandeur naturelle, en Médée".⁹ Given all this, it seems that even before encountering the subject and composition of the final painting, which was presented in 1759, the spectator had been put into a state of increasing stimulation, in anticipation of the real sensory experience.

The painting of La Clairon as Medea

As for the subject, it was both simple and complex since the portrait was of a public figure but the painter had opted to depict her in role, thereby transgressing the pictorial genres that were still relatively strictly defined in the eighteenth century. Hippolyte Clairon (1723–1803) is seen at the point when Medea confronts Jason who has discovered their sons dead at his feet, but, under the sorceress' spell, is unable to move. The approximation of a history painting sought, of course, to ennoble the portrait of the actress, made famous not by her birth – which was very humble – nor her heroism, but simply by her acting. This aspect has been studied many times and I shall confine myself to outlining the opinions of two authors whose ideas complement each other's well, since one is the art historian Christophe Henry and the other the expert on literature Pierre Frantz.¹⁰

For his part, Christophe Henry has emphasised the underlying discourses that he attributes to Van Loo, as well as the royal protection that the latter benefited from.¹¹ He explains that the moment depicted by the painter comes from Pierre Corneille's *Medea* (1635) rather than that of the Baron de Longepierre (1694).¹² This claim leads him to

9 Booklet for the Salon of 1757, no. 8. For the drawing: Carle Van Loo, *Mlle Clairon and Lekain as Medea and Jason*, c. 1757, pen, brown ink, wash, and white gouache on cream laid paper, 63,8 × 80,5 cm, Boston, Horvitz Collection. See *Tradition & Transitions. The Eighteenth-Century French Art from the Horvitz Collection*, Alvin L. Clark Jr. (ed.), exh. cat., Paris, Musée du Petit Palais, Paris, 2017, cat. 55.

10 Among recent studies, I will mention: Marie-Christine Sahut, "Carle Vanloo, Portrait de Mademoiselle Clairon en Médée", in Collange-Perugi and Trey, 2011 (note 2), p. 166–173; Barbara Gaehtgens, "Carle Vanloos Bild der Mlle Clairon als Medea", in Uwe Fleckner, Martin Schieder, Michael F. Zimmermann (eds.), *Jenseits der Grenzen – Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, Cologne, 2000, 2 vol., I, p. 226–248.

11 Van Loo was moreover appointed first painter to the King in 1762, an honour that had not been conferred since the death of Charles Coypel in 1752. See: Christophe Henry, "Le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée de Carle Vanloo (Salon de 1759): un sacrifice nécessaire ?", in Christophe Henry and Daniel Rabreau (eds.), *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*, Bordeaux, 2011, p. 27–50.

12 Pierre Corneille, *Medea*, act V, scene VI. I will not decide the question, but I will point out that in an article commenting on La Clairon's acting in *Medea* published in 1754, the anonymous author made

interpret the sacrifice of Medea's children as a symbol of the necessary cruelty a king must show when betrayed¹³ and as having its parallel in the sacrifices of their works made by certain artists when too savagely attacked by the critics. Appalled by comments made about him at some of the Salons of the Louvre, Carle Van Loo is believed to have destroyed some of his own works on various occasions throughout his career.¹⁴ Furthermore, for Henry, the presentation of La Clairon's portrait in the painter's workshop well before the Salon opened was a cunning ploy allowing Van Loo to adapt his painting according to comments made in private before having to handle public criticism.

Nevertheless, contemporary reactions to the painting varied. The Abbé de La Porte was a passionate champion of the work and stressed the effect it had on Salon spectators reliving feelings experienced in the theatre:

La tête de Médée est le portrait, non pas de la personne seulement de Mademoiselle Clairon, mais de Mademoiselle Clairon Actrice, excitant encore sur la toile, une partie des passions qu'elle agite si fortement sur la scène. [...] Hazardons des dictionnaires particulières, pour mieux expliquer des sentimens généraux : en conséquence, distinguons dans ce Tableau, l'effet pathétique*¹⁵ d'avec l'effet pittoresque. Le premier nous a paru admirable, en ce que l'on éprouve à la vue de cette peinture, presque toute la terreur & l'indignation qu'inspireroit la réalité de l'action qu'elle représente. Médée, sur son char, éclairée de son funeste flambeau, toute formidable, toute barbare que la rendent les cruelles passions qui se peignent sur son visage, trouve encore quelque intérêt favorable dans le fonds de nos cœurs. On lit, on devine, dans le jeu terrible de ses traits, le dévorant alliage du crime & des remords. On seroit presque entraîné, jusqu'à partager avec elle la fureur & le mépris qu'elle marque si sensiblement au perfide Jason."¹⁶

This is double praise from the Abbé de La Porte, since not only is the actress expressing the emotions she conveyed to the audience, but the painter has also been able to make them evident in his depiction, once again arousing emotion in the spectator. As we know, the opinion of Denis Diderot was radically different, and the philosopher

explicit reference to Longepierre as the writer of the play. See: "Spectacles", *Mercure de France*, December 1754, p. 172-185 (p. 173).

13 I think specifically of the assassination attempt by Damiens on 5 January 1757.

14 Henry, 2011 (note 11), p. 40.

15 The author specifies in a footnote: "*Nous entendons par l'effet pathétique, l'impression que doit faire un Tableau sur notre âme, relativement à la représentation du sujet."

16 [Abbé de La Porte], "Lettre V. Le Salon des tableaux, Suite des Observations d'une Société d'Amateurs", in *L'Observateur littéraire*, année 1759, t. IV, p. 96-115 (p. 96-98).

openly declared that he felt nothing on seeing the painting. Even if his remarks were only disseminated in a limited way during the eighteenth century, they are evidence of a varied reception:

Enfin nous l'avons vu ce tableau fameux de *Jason et Médée*, par Carle Van Loo. Ô mon ami, la mauvaise chose ! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleur qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée, et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela ! Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ! une bouche ouverte qui poussât de longs cris, des yeux égarés... Et puis, une petite Médée, courte, raide, enfoncée, surchargée d'étoffes ; une Médée de coulisses ; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard et qui coule sur ses bras ; point de désordre, point de terreur. On regarde, on est ébloui et on reste froid.¹⁷

Following Maria Ines Aliverti, Pierre Frantz, for his part, has conclusively shown that the philosopher was unmoved because the composition lacks any illusionary effect.¹⁸ The inherent limitations of the portrait – the need for likeness – prevented the depiction of Medea's fury at its height and the imparting of a universal value. At that time, however, the rules of painting officially prevented the depiction of a person with an open mouth as Diderot appears to wish. A few years later, Gotthold Ephraim Lessing would take on the task of stressing this fundamental aesthetic difference between poetry and painting in response to Johann Joachim Winckelmann's theories.¹⁹ I am not going to dwell further on these analyses which are as varied as they are enriching, because I would like to put forward other arguments to explain the choices made by the painter and La Clairon in this portrait. This requires taking into account the artistic Salons preceding that of 1759, specifically the Salon of 1755.²⁰

17 Denis Diderot, *Salon de 1759*.

18 Aliverti, 1998 (note 4), p. 80–92; Pierre Frantz, “De la théorie du théâtre à la peinture. Réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, Mademoiselle Clairon en Médée”, in Pierre Frantz and Élisabeth Lavezzi (eds.), *Les Salons de Diderot: théorie et écriture*, Paris, 2008, p. 31–42.

19 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Poetry and Painting*, 1766, English translation by E. Frothingham, Boston, 1898.

20 On this, I share the view of B. Jobert, expressed as follows: “Il est naturel, comme le fait Diderot, d'analyser le Salon de telle année en tant que tel, mais aussi par rapport à celui, voire à ceux qui l'ont précédé. La carrière d'un artiste se construit ainsi de plus en plus au travers du Salon, où il exposera ses productions les plus récentes, cherchant à attirer l'attention par le format.” Barthélemy Jobert, “Diderot dans son cadre: le Salon au XVIII^e siècle”, in Frantz and Lavezzi (note 18), p. 15–27.

The painting of La Dumesnil as Agrippina

That year, the audience at the Louvre exhibition was able to see a portrait that is little known today: *Mlle Dumesnil as Agrippina* by Donat Nonnotte (fig. 2).²¹ Unlike Van Loo's painting, it went unremarked by the commentators of the day, bar one, which speaks volumes about its botched reception: "Le portrait de Mademoiselle Dumesnil ne fait pas d'honneur à Monsieur Nonnotte. J'ai vu jadis sa gloire, elle me paraît bien déperie."²²



Originally from Besançon, the painter Donat Nonnotte (1708–1785) trained in Paris with François Le Moyne and turned to portraits after his master's death in 1737.²³ It was as a representative of this minor genre that he was accepted into the Académie royale de peinture et de sculpture in 1741, and it is by no means irrelevant to point out that one of his first well-known portraits was of Marie Antier (1687–1747), a singer and celebrated interpreter of Lully.²⁴ As of 1751, Nonnotte spent the greater part of his time in Lyon where he gave lectures at the Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts with the aim of becoming head of the art school that had

- 2 Donat Nonnotte, *Mlle Dumesnil en Agrippine*, Paris, musée de la Comédie Française

21 Donat Nonnotte, *Mlle Dumesnil as Agrippina [Racine's Britannicus]*, 1754, oil on canvas, 136 × 104 cm, Paris, Comédie-Française Museum, inv. I 0190.

22 Anonymous, *Lettre d'un particulier à un de ses parents peintre en province sur le Sallon. 19 7bre [September] 1755*, [s.l.], [1755], p. 638.

23 On Nonnotte, see : Sylvie Martin de Vesvrottes, "Les portraits de femmes dans la carrière de Donat Nonnotte", in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3-4, 1992, p. 26-49. Unfortunately the portrait of La Dumesnil is not mentioned in the article.

24 *Portrait présumé de Mademoiselle Antier*, around 1735, oil on canvas, 86 × 68.5 cm, private collection, reproduced in Martin, 1992 (note 23), p. 28.

just been set up there.²⁵ He retained regular links with the capital city, however, and it was in this context that he produced the portrait of La Dumesnil. We know nothing about the terms of the commission, only that the painting belonged to “Mr. Dugazon’s widow” who offered it to the Comédie-Française in 1809.²⁶ It shows the actress from the front and from the knees up, dressed in a magnificent courtly gown.²⁷ She is smiling faintly and solemnly raising her left arm in greeting, which is more in keeping with the representations favoured by painters from the end of the reign of Louis XIV or the Regency.²⁸ Be that as it may, the simple layout of the work, the unmoving grandeur of the model’s stance and her pronounced lack of expression are point for point in keeping with the portrait theory Nonnotte championed in his lectures.²⁹

A double rivalry exposed at the Salon

It is important to retain these points when recalling that Hippolyte Clairon rapidly became Marie-Françoise Dumesnil’s (1713–1802) main rival after joining the Comédie-Française in 1743 and having started out as the latter’s understudy.³⁰ The critics of the day largely stressed that, while equally talented, the actresses’ interpretations were fundamentally different in terms of their expression.³¹ In 1761, a newspaper editor comparing their respective roles in the Corneille tragedy, *Héraclius*, wrote the following:

-
- 25 Anne Perrin-Khelissa, “Le *Traité de peinture* de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l’Académie de Lyon entre 1754 et 1779”, in *Mémoires de l’Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4th series, vol. 10, 2011, p. 221–371.
- 26 It could possibly be Louise-Rosalie Lefebvre, known as Madame Dugazon, whose husband Jean-Henri Gourgaud, known as Dugazon, died on October 10 1809.
- 27 Olivia Voisin, “Le portrait de comédien ou la fabrique d’une aura”, in *La Comédie-Française s’expose au Petit Palais*, Agathe Sanjuan (ed.), exh. cat., Paris, Musée du Petit-Palais, Paris, 2011, p. 93–97, and cat. 100, repr. p. 16.
- 28 On the subject, see: Mickaël Bouffard-Veilleux, “Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture française entre 1700 et 1760”, in Collange-Perugi and Laurenti, 2014 (note 2), p. 11–39.
- 29 Donat Nonnotte, *Discours sur les caractères auxquels on peut reconnaître les excellents peintres et les vrais connaisseurs* (Ms. 193–70), delivered on 19th November 1761 in Lyon: “On reconnaîtra les meilleurs peintres de portraits par la vérité qu’ils auront répandue sur tous les objets, vérité dans la couleur et dans le dessein, expression naïve et juste qui donne la vie à celui ou à celle qu’ils auront représenté, qui en développent le caractère et l’humeur, qui en désignent l’âge et le tempérament. On les reconnaîtra dans la vérité, la variété et le caractère bien exprimé des étoffes, dans les attitudes aisées, gracieuses, nobles et convenables aux différents sexes et aux différentes conditions. Enfin, ils seront reconnus aux grâces du pinceau ménagées et liées intimement avec la plus grande et la plus scrupuleuse exactitude dans le dessein. Ce dernier article est essentiel au portrait, il est distinctif et absolument nécessaire à ce genre, il est aussi des plus difficiles à observer.” in Perrin-Khelissa, 2011 (note 25), p. 303.
- 30 La Dumesnil joined the Comédie-Française in 1737.
- 31 See: Sabine Chaouche, “Le jeu du comédien au XVIII^e siècle : faire sentir ou faire sensation ?”, in *The Frenchmag. Performance and Drama*, 10 May 2013. URL: https://www.thefrenchmag.com/Le-jeu-du-comedien-au-XVIIIe-siecle-faire-sentir-ou-faire-sensation-Par-Sabine-Chaouche_a716.html (accessed: 06.03.2024)

Le Spectateur équitable ne juge point sur des comparaisons les talens qui par des routes différentes tendent au même objet, sçavoir de toucher & d'émouvoir. Il couronne de ses suffrages toutes les fois qu'on atteint à ce but glorieux.³²

Specifically, the differences between the two performers rested on an interpretation based on naturalness in Dumesnil's case and on painstakingly honed acting in La Clairon's. From this, it is clear that the lack of expressiveness in Nonnotte's portraits was a deciding factor in his choice to depict Marie-Françoise Dumesnil. Regarded as a natural actress who allowed the flow of emotion to guide her on stage, it seems logical that her depiction in a studio portrait should lack any aspect of theatricality.³³ The actress also chose to emphasise the opulence of the dress, which in itself symbolises her fame.

By contrast, it is equally certain that Van Loo's composition was conceived as a radically different response to Nonnotte's, in order to portray both the contrast between the two actresses and the one that lay between a mere portrait painter and himself. For the

32 "Le Mercredi 25 Novembre on a remis Heraclius, Tragédie. Mlle Clairon y a reparu dans le Rôle de Pulcherie. Avec elle a reparu sur notre Scène le grand Corneille dans toute sa gloire, puisqu'il étoit secondé de son plus bel organe. On ne doute pas des applaudissemens qu'occasionne toujours la seule entrée de cette grande Actrice sur le Théâtre, lorsque sa santé l'a contrainte à s'en absenter pendant quelque temps. Nous ne tenterons pas de donner une idée précise de la perfection avec laquelle cet admirable Rôle a été rendu. En consultant l'impression que Mlle Clairon y fait sur le Public, on pourroit dire que le Spectateur y confond souvent dans son admiration le sublime du génie de l'Auteur avec le sublime du talent de l'Actrice. Lorsque Mlle Dumesnil a paru dans le Rôle de Léontine, on ne sauroit dire avec quel éclat le Public a marqué sa satisfaction, de voir réunir des forces si puissantes en faveur de la Tragédie d'Heraclius, c'est-à-dire du plus grand & du plus heureux effort de l'esprit humain. Qu'il seroit à désirer pour la gloire de notre Théâtre, & pour ses intérêts, que ce vœu général & si clairement énoncé, engageât quelquefois à donner la même satisfaction lorsqu'on met des Tragédies dans lesquelles se rencontrent deux Rôles de femmes à-peu-près d'une égale importance au grand succès. Mlle Dumesnil reçoit les applaudissemens les plus flatteurs & les mérite tous dans les grands traits dont son Rôle est rempli. Le Spectateur équitable ne juge point sur des comparaisons les talens qui par des routes différentes tendent au même objet, sçavoir de toucher & d'émouvoir. Il couronne de ses suffrages toutes les fois qu'on atteint à ce but glorieux ; heureux le genre de talent qui y conduit plus souvent & avec le plus de certitude." Anonymus, "Comédie française", in *Mercur de France*, décembre 1761, p. 189-191 (191).

33 The press again emphasised the simplicity of the actress's acting at the time of the exhibition of the painting of La Clairon as Medea: "Déposant l'emphase dramatique, éteignant même le fard inséparable de la Poesie, cette Actrice a rendu les grandes idées de Corneille, avec cette simplicité, cette vérité forte & mâle, avec laquelle ces mêmes idées étoient venues dans l'esprit de ce Poète. On peint au cœur & à l'esprit, par le récit & par le geste, comme on peint au yeux par le dessein & par les couleurs : ainsi l'on peut comparer la façon dont Mademoiselle Dumesnil se sert pour rendre certains rôles, à ce qu'on appelle manière dans les Peintres. Elle a donc senti, avec la plus saine portion du Public, que la grande & la seule maniere étoit de rendre les objets tels qu'ils sont, tels que l'on croiroit les voir, & non pas comme certains goûts particuliers les veulent faire voir aux autres." Anonymous, "Lettre à M. l'abbé de la Porte", in *L'Observateur littéraire*, 1759, vol. IV, p. 209-216 (p. 214-215).



3 Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, Paris, musée de la Comédie Française

academicians, the Salon had become the place in which to express themselves in relation not only to the critics and the public but also to their peers. As we shall see, this explains why the differences between the two paintings relate to numerous points which correspond to each other despite having been created four years apart. Indeed, since the Salons of the Louvre had become biennial rather than annual as of 1751, the sketch that Van Loo submitted in 1757 and that heralded the great painting of 1759 was a direct response to the portrait exhibited by Nonnotte in 1755. It can also be argued that this answer is as much Van Loo's to Nonnotte as La Clairon's to La Dumesnil.

The painting was in fact commissioned by Princess Ekaterina Dmitrievna Golitsyna, to be given to the actress as a token of her admiration. Van Loo therefore had to organise

sittings with La Clairon, who was fully involved in the work's gradual development. In the case of Van Loo, there was the choice first of all to produce an action portrait that would more closely resemble a history painting and recall the difference in the status of the two artists within the Académie royale de peinture et de sculpture: one belonging to a minor genre the other to the *grand genre*. Then there was the depiction of La Clairon herself, based not only on the imperative criterion of resemblance but also on emphasising a measured, moderate expressiveness. Diderot might well regret the lack of a Jason with “howls and wild eyes” because he liked that sort of visual effect in paintings, but the singularity of these extreme passions did not correspond to what La Clairon wished to express in her portrait destined for the public domain. The period of the 1750s is now identified as an evolutionary phase in acting, to which La Clairon contributed.³⁴ She was one of the first actors to give more room to contained emotions rather than exaggerated passions in order to demonstrate her command of her skills. It was this that the Abbé de La Porte referred to when mentioning the subtle “blend of crime and remorse” to be seen in her features.³⁵ This stance required that Van Loo did several life studies of her head in order to ensure a combination of resemblance to the model and a truthful depiction of the role. These efforts can still be seen today in the two studies held at the Comédie-Française Museum (fig. 3 and fig. 4).³⁶

At the level of composition, there is also the dynamic character of Medea's gestures compared to Dumesnil's hieratic posture, one arm simply raised in welcome. Of course, La Clairon's posture is also fixed, but her loosened hair and the ample drapery of her costume give the impression of movement. To my mind, this latter feature, of which Diderot was fiercely critical, should be seen in the light of La Clairon's efforts to have her costumes correspond with her character's context, unlike the courtly gowns worn by actresses on stage according to a tradition begun by Adrienne Lecouvreur during the Regency.³⁷ The upright stance of the sorceress, which emphasises the lack of a hoop – this lack is even more obvious in the reduced version of the painting held in Potsdam (fig. 5)³⁸ – seems to be

34 For this development, see: Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, 2018, p. 167–185.

35 See note 16.

36 Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, 1757–59, oil on canvas on board, round frame 38 x 37 cm, Paris, Comédie-Française Museum, inv. I 0054; Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, 1757–59, black stone with white highlights on beige paper, 43,5 x 36,8 cm, Paris, Comédie-Française Museum, Res Cad DES 1 CLAI 1.

37 Mark Ledbury & Olivia Voisin, “De l'étoffe au costume : rêves et réalités au XVIII^e siècle”, in Agathe Sanjuan (ed.), *L'Art du costume à la Comédie-Française*, Moulins, 2011, p. 10–25.

38 Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, 1760, oil on canvas, 79 x 59 cm, Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Neues Palais. This reduction was painted especially in order to determine the engraving produced over the following years: Laurent Cars and Jacques-Firmin Beauvarlet after Carle Van Loo, *Hippolyte de la Tude Clairon. Ve acte de Médée. Gravure donnée par le Roy à Mlle Clairon*, 1764, etching and engraving, approx. 75 x 50 cm.



4 Carle Van Loo, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, Paris, musée de la Comédie Française

a clear response to the sumptuous and heavy gown worn by La Dumesnil. On this subject, it is worth recalling the anecdote related by the Baron de Frénilly about changes to the costume around 1750:

On sait l'histoire de Mlle du Mesnil [Dumesnil] qui jouait Camille et qui, en fuyant le poignard d'Horace, s'embarrassa dans son panier et tomba sur la scène ; Horace rengaina son poignard, mit ses gants, la releva poliment et la tua dans la coulisse. Pour Mlle du Mesnil, je la vis faisant Clytemnestre, en vertugadin de deux aunes et souliers à chappins.³⁹

Despite a degree of awkwardness in the choice of pose, La Clairon is thus underscoring that, while they are equally talented, she develops her interpretations from new, future-facing starting points, unlike her rival whose costume shows her looking to the past. Each in its own way, the portraits epitomise the choices of theatrical aesthetics made by the two actresses. As La Dumesnil's acting was based on impulsiveness and instinct, it was impossible for her to be portrayed in action outside the stage. She therefore chose to pose impassively in a theatrical costume which, in contrast to her very 'modern' acting, turned her back to the past because it was a court gown with no connection to the temporality of the role. On the other hand, La Clairon, unable to evoke the same surprising sensations that La Dumesnil could, preferred to emphasise her ability to control her expressions by being represented in the middle of a dramatic action. She also emphasised her willingness to adapt the costume to the role, one of the forward-looking artistic procedures that enabled her to better distinguish herself from her rival.



5 Carle Van Loo, *Mlle Clairon in the role of Medea*, 1760, oil on canvas, 79 × 59 cm, Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

³⁹ Baron de Frénilly, *Mémoires du baron de Frénilly (1768-1848) : souvenirs d'un ultra-royaliste*, Paris, 1908, p. 10.

Depicting identity or emotion?

From these comments, it is clear that Van Loo did all he could to stress the contrast between the two actresses, as well as his own superiority as a history painter and leader of the French School. To achieve this, he took the risk of combining the trivial genre of the portrait with history painting, and, more specifically, with paintings of tragedy based on emotions. This made it possible to highlight La Clairon's talents and set them against La Dumesnil's naturalistic style, as well as to emphasise the painter's ingenuity. This choice led him to aesthetic compromises which explain the mixed reactions to the painting. While some spectators relived the emotions La Clairon had conveyed as Medea, Diderot experienced the opposite. Nevertheless, I think that all of the criticisms of the work could be responded to by explaining the painter's desire to underline the model's theatrical innovations as well as the emotions that La Clairon wished to convey to the public. In this respect, the painting, which is above all an artistic creation, may also be regarded as a testament to La Clairon's contribution to the development of the art of acting in the eighteenth century. The same cannot be said of Nonnotte's work, who, in his portrait of La Dumesnil, focused on resemblance, while neglecting to evoke what made the actress unique. This was expressed by Jean-Louis Soulavie in 1785:

L'Art du Portrait ne consiste pas seulement à rendre la figure trait pour trait d'une personne [...]. Le sublime de cette partie de l'Art consiste à choisir dans une personne ce qu'il y a, ou d'agréable ou de louable dans sa physionomie, & à l'exprimer dans sa figure. Dans les portraits de Gens de Lettres & dans ceux de l'homme public, il vaut mieux rechercher dans la physionomie, non les traits qui annoncent des vertus privées, mais les traits qui caractérisent la plus louable de leur qualité.⁴⁰

40 Jean-Louis Soulavie, *Réflexions impartiales sur les progrès de l'art en France, et sur les tableaux exposés au Louvre, par ordre du roi, en 1785*, Paris and London, 1785, p. 25.

Ducreux's Yawning : Attention, Sensation and the Ambiguity of Affect

Lisa Hecht

In August 1783, visitors to the Salon de la Correspondance found themselves confronted with a painting that seemingly stood in stark contrast to the astonishing objects, *naturalia*, and curiosities that must have surrounded it. The visitors could see a man depicted in front of a monochrome background, yawning widely, stretching his arms out and clenching his hands into fists. This figure sports a red coat, a brown vest – worn carelessly – and a white nightcap (fig. 1).¹ The person portrayed life-size, seen slightly from below, peers out of the picture at the viewers with half-closed eyes. When examining this particular work, which Joseph Ducreux exhibited at the age of 48 at the Salon initiated by Pahin de La Blancherie,² a number of questions arise, which I shall deal with in the following text.

It is the artist himself who is portrayed here in one of the first of his many expression studies which have been the subject of art history debates on several occasions, though rarely discussed in detail.³ The *Bâilleur*'s special significance within this series will be highlighted in the subsequent analyses. After Cornelia Logemann's and Ulrich Pfisterer's recent study of the work,⁴ I will deepen some aspects of their argumentation. Following the authors' general thesis about Ducreux's critical approach toward academic institutions and the Salon in particular, I would like to argue for a differentiated terminological discussion

- 1 The painting discussed here, now displayed at the Getty Museum, is the same one which was exhibited at the Salon de la Correspondance in 1783. Another version of *Le Bâilleur* was painted in 1793. It was most likely auctioned at Drouot in Paris in 1984. Its whereabouts now are unknown. Cf. Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, Munich, 1994, p. 201; Cornelia Logemann and Ulrich Pfisterer, "Kunst zum Gähnen! Joseph Ducreux' Selbstporträts", in Maria Effinger et al. (Eds.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, 2019, pp. 131–139, here p. 133.
- 2 Cf. Charlotte Guichard, "Is the Love of Art a Form of the Passion for Equality? The Arts Worlds Tested by the French Revolution", in *Arts & Sociétés*, #47 (no date), URL: <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/1550> [accessed: 06.03.2024]; Laura Auricchio, "Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779–1787)", in *Eighteenth-Century Studies*, 36/1, 2002, pp. 47–61, here p. 48.
- 3 I would like to highlight Claudia Denk's extensive reading of Ducreux's paintings within the context of enlightened portraiture and the expression of the passions. Cf. Denk, 1994 (note 1), pp. 198–207. However, it should, at this point, be emphasised that the relatively low level of research interest is also due to the fact that the provenance of many of the Ducreux paintings has not yet been clarified.
- 4 Cf. Logemann / Pfisterer, 2019 (note 1), pp. 131–139.



1 Joseph Ducreux, *Le Bâilleur* (Self-Portrait, Yawning), by 1783, oil on canvas, 117.8 × 90.8 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

of the painting, focusing on the sensory experience, which plays a major role in contemporary discourses. For the image of a person yawning in particular, it is important to question the ambivalence of facial expressions in works of art. Ducreux seems to reflect on the indiscernibility of yawning and screaming in the silent medium of painting. In my reading, it is especially this oscillation between different expressions that questions traditional academic standards within the hierarchy of high and low genres. Jürgen Müller already postulated a similar understanding of yawning as a subversive act for Pieter Bruegel's *Yawning Man* (after 1566). In Müller's reading, Bruegel's small-format painting mocked his contemporaries' uncritical imitation of Italian history painting and deliberately reversed the high and the low.⁵ For the example discussed in this paper, it is important to understand the context of the exhibition at the Salon de la Correspondance: how does institutional critique that is painted function outside of academic institutions? Furthermore, addressing the following question seems crucial to me: are we, in this case, dealing with an expression study in the proper sense at all? Yawning has never been part of any of the widespread writings on the passions. It could also be described as a bodily reflex. In this sense also, Ducreux's painting seems to be in opposition to the traditional art-theoretical formulations of his time. The deliberate use of ambiguity – as I will show at the end of my analysis – could also be related directly to contemporary sensationist theories (*sensualisme*).⁶

To begin with, I will introduce the painting as having been a shrewd commentary on the principle of attention in art exhibitions of the late 18th century. In particular, the painter's yawning pose, which is commonly understood as a sign of boredom, is intended to create tension with an important group of aesthetic concepts.

Engaging attention through wit

With this self-portrait, Ducreux definitely attracted attention. Without going into too much detail, it should be pointed out that terms like *maraviglia*, *stupore*, *curiosità* or *attenzione* already played an important role in Italian Renaissance philosophy and art theory. This terminology, which is used in Alberti's *De pictura* (1435),⁷ is taken up by Giorgio Vasari in his preface to the second part of his *Vite* (1550). There, he describes boredom as the deadly

5 Cf. Jürgen Müller, "Vorsicht ansteckend! Pieter Bruegels d. Ä. *Der gährende Mann*. (K)eine Bagatelle", in *In aller Munde. Das Orale in Kunst und Kultur*, Uta Ruhkamp (Ed.), exh. cat., Wolfsburg, Kunstmuseum, 2020, pp. 112–117.

6 Following John O'Neal's terminology, I have decided to use the term 'sensationism' as the proper equivalent to French *sensualisme*. Cf. John C. O'Neal, *The Authority of Experience. Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania State University, 1996, p. 1.

7 Cf. Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, (ed. by Oskar Bätschmann and Sandra Gianfreda), Darmstadt, 2002, p. 132. As is well known, Alberti recommends a mediator who draws the viewer's attention to what is happening in the picture.

enemy of attention: “il tedio e la lunghezza, mortal nemica dell’attenzione”.⁸ A ‘good painter’ should enthrall and affect the recipients in order to secure their prolonged attention.⁹ Nonetheless, for Vasari and later for Descartes, attention and related terms such as curiosity or amazement – when they appear in excess – already had morally negative connotations.¹⁰

Although scholars of the 18th century did not produce a complete theory of the term, Blaise Pascal had already thought about a previously unheard-of productive interlocking of diversion and attention.¹¹ In this understanding, which can only be roughly outlined here, diversion (in the sense of variety) becomes a consolation for the *philosophe*’s mental anguish. *Divertissement*, on the other hand, is condemned by Pascal as the “root of all evil”,¹² as Søren Kierkegaard would formulate it centuries later, referring to boredom – a term yet unknown to Pascal.¹³ But even *divertissement* was upgraded in the middle of the 18th century, when Etienne Bonnot de Condillac included the parameter ‘time’ into his calculation of distraction, attention, and knowledge in his *Traité des Sensations* (1754). In her book on the media history of distraction, Petra Löffler states that in Condillac’s theory and for his followers, attention and distraction are only separated by a certain amount of time, a moment in which one state changes into another. It is precisely this transition that makes it impossible to clearly differentiate between them. Distraction becomes a function of attention.¹⁴

In this epistemic and aesthetic tradition, sensory perception is highly valued. Other terms also appear repeatedly in the sources. Charlotte Guichard states in her book about *Les Amateurs d’art à Paris au XVIII^e siècle*: “l’expérience esthétique se construit dans l’intensification du plaisir visuel, que la nouvelle philosophie empirique rend possible grâce à l’attention portée à la source perceptive et à la perception visuelle.”¹⁵ Not least because of John Locke’s *Essay on Human Understanding* (1690), which was translated into French in 1700, a focus on the sensory experience develops a process through which knowledge emerges.¹⁶

8 Giorgio Vasari, *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Vol. 3 (ed. by Rosanna Bettarini), Florence, 1997, p. 5. Translation: ‘tedium and length, the mortal enemy of attention’.

9 Cf. Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin, 2019, p. 83.

10 Cf. René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele / Les Passions de l’âme*, (ed. by Klaus Hammacher), Hamburg, 1984, p. 114–115; Lisa Hecht, “Verwunderung und Staunen als Primäraffekte in Poussins, Christus heilt die Blinden”, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 46, 2019, pp. 151–165.

11 Cf. Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1983, pp. 108–115.

12 Søren Kierkegaard, “Either/Or”, in Howard V. Hong and Edna H. Hong (Eds.), *Kierkegaard’s Writing*, Vol. 23, Princeton University, 1988, p. 257.

13 For Kierkegaard’s reception of pre-modern concepts of boredom, see: William McDonald, “Kierkegaard’s Demonic Boredom”, in Barbara Dalle Pezze and Carlo Salzani (Eds.), *Essays on Boredom and Modernity*, Amsterdam, New York, 2009, pp. 61–84.

14 Cf. Petra Löffler, *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Zürich, Berlin, 2014, p. 43.

15 Charlotte Guichard, *Les Amateurs d’art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, p. 178–179.

16 Guichard, 2008 (note 15), p. 178. For further comments on the reception of Locke’s writings by Condillac, cf. O’Neal, 1996 (note 6), pp. 13–59.

I would like to place particular emphasis on the term *plaisir visuel*. One of the most important sources for this term's use – closely linked to the idea of art as *divertissement* – can already be found in the introduction to Dubos's *Réflexions* (1719).¹⁷ Later sources, for example the writings of the Marquis de Voyer d'Argenson on the works in his collection, suggest that *plaisir* or *jouissance* are important terms that relate to aesthetic sensation and, thus, for the attention of the public.¹⁸ I shall therefore assume that *jouissance* means not only – in the case of the Marquis de Voyer – the joy in describing beloved works or the admiration of *la touche*, the close-up of the painterly surface¹⁹, but that it could also be understood in the sense of joy in clever allusions, comparable to the English concept of wit.

Wit derives from the ideal of politeness, which, in particular, is representative of skillful conversation. Superficially, it is about the refinement of manners that are nevertheless supposed to appear natural, whereby it is a matter of reverting to early modern concepts, such as *grazia* and *sprezzatura*, formulated by Baldassare Castiglione in his *Libro del Cortegiano* (1528).²⁰ From the effort to demonstrate sophisticated conversational skills, further thoughts regarding the achievement of such a goal arise. One method is, for example, originality when making allusions: surprising realisations when recognising unforeseen relationships between things or concepts.²¹ Conversational wit was also associated with the pictorial arts. The joy of the viewer when recognising similarities is described in Alexander Gerard's *Essay on Taste* (1759): "Similitude is a very powerful principle of association, which, by continually connecting the ideas in which it is found, and leading our thoughts from one of them to the other, produces in mankind a strong tendency to comparison."²² Werner Busch expanded on this thought in his study of imitation as an artistic principle in Hogarth's oeuvre (1977). He explains that it is even more interesting to go in search of the original just from knowing a copy. When the original is discovered, it evokes joy in one's own ingenuity. The pleasure grows the more difficult the model's discovery becomes.²³

17 Cf. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. 1, Paris, 1719, p. 1-2.

18 Cf. Bibliothèque universitaire publique de Poitiers, Fonds d'Argenson, D 475, section IV, fol. 17.

19 Cf. Guichard, 2008, (note 15), p. 183. See also Tocqué's *Conférence* on portrait painting at the Académie royale (1750): Louis Tocqué, "Sur la peinture et le genre du portrait", in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (Eds.), *Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752*, Vol. 2, Paris 2012, pp. 448-466, here pp. 456-457. For further information on the *touche* in 18th-century French art theory, cf. Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702-1789)*, Munich, 2014, pp. 148-191.

20 For the reception of Castiglione's text, cf. Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's 'Cortegiano'*, Pennsylvania 1996.

21 Cf. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich, 1993, p. 404.

22 Alexander Gerard, *Essay on Taste*, London 1759, p. 49.

23 Cf. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge*, Hildesheim, 1977, pp. 41-46.

The following analysis will show that Ducreux also worked with several overlapping innuendos in order to transform the first humorous impression of his *Bâilleur* into an intellectual delight. Ducreux's painting appeals to an audience that has already grown used to a concept of art that is not only characterised by gravity and seriousness, but also by joy, wit, *divertissement*, and sensuality. Ducreux's studies in human expression can be understood within this range of terms, both in his painting style, which clearly articulates the surface appearances, as well as in the subjects, which at first glance make the recipient smile.

The painter as a yawning Democritus

Superficial delight is also reflected within contemporary (public) reception. Unfortunately the painting in question can only be traced on the basis of the entries in *Les Nouvelles de la République des lettres et des arts*, which appeared in the context of La Blancherie's exhibitions. In addition to the subject's factual description on the 20th of August 1783,²⁴ the painting is referred to again on the 10th of December: "N° 20, un homme vêtu de rouge dans l'attitude de bâiller, par M. Ducreux, peintre. On en aime la chaleur, la couleur et l'expression."²⁵ The observer's joy arises primarily through the painterly execution and the expression shown.

The situation is very similar to Maurice-Quentin de La Tour's successful *Autoportrait à l'index*, which he exhibited in 1737 at the first Salon du Louvre.²⁶ According to Gerrit Walczak, even here – with Ducreux's teacher²⁷ – it was not necessary to understand the allusion to the laughing philosopher Democritus in order to appreciate the pictorial wit. Addressing the audience alone could be a prerequisite for gaining attention and popularity.²⁸ The enjoyable subject therefore initially serves as a *divertissement*. After the first smile that Ducreux elicits, his joke's next layer consists in the paradox of attracting attention through an expression of boredom. This once again confirms the Salon as a place of *divertissement*, as it has been viewed repeatedly.²⁹

24 Cf. Georgette Lyon, *Joseph Ducreux (1735-1802) Premier peintre de Marie Antoinette. Sa vie – son œuvre*, Paris, 1958, p. 73.

25 Quoted from: *ibid.*, p. 73.

26 Cf. Maurice Quentin de La Tour, *Autoportrait à l'index*, 1737, pastel on paper and canvas, 60 × 49.7 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. no. RF 54298).

27 For further information on the relationship between Ducreux and his teacher La Tour, see: Neil Jeffares, "DUCREUX, Joseph", in Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists Before 1800*, 2006, online edition (URL: <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf> [accessed: 06.03.2024]).

28 Cf. Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin, Munich, 2015, p. 98.

29 Cf. Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, 2011, p. 233. The same can be said about the literary salons, cf. Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2005, p. 273.

- 2 Joseph Ducreux, *Portrait de l'artiste sous les traits d'un moqueur*, by 1793, oil on canvas, 91.5 × 72.5 cm, Paris, Musée du Louvre



Claudia Denk clearly locates Ducreux's *études d'expression* in the succession of La Tour and Liotard.³⁰ The latter also liked playing the role of the laughing philosopher in his 1770 self-portrait.³¹ However, Ducreux only shows himself with a similar pointing gesture later (fig. 2), full of an aggressive bitterness, seeming to laugh at his audience – more in the tradition of Coypel's *Démocrite riant* (1692).³² To a certain extent, the popular motif of the pointing Democritus refers to the mediating figure demanded preferred by Alberti, which is intended to attract the viewer's attention. However, in Ducreux's self-portrait, attention is shifted away from the picture and back to the viewer's level. The viewers have to pay attention to their own attitudes – that is, to reflect on oneself.

³⁰ Cf. Denk, 1994 (note 1), p. 52.

³¹ See Jean-Étienne Liotard, *Liotard riant*, 1770, oil on canvas, 93.2 × 84 cm, Geneva, Musée d'art et d'histoire (inv. no. 1893-0009).

³² Cf. Antoine Coypel, *Démocrite riant*, 1692, oil on canvas, 69 × 57 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. no. MI 1048).

With his *Bâilleur*, the painter appears in a similar role, though not the same. While Democritus and the *philosophes* who identified with him can only respond to humanity's supposed stupidity with a malicious laugh, Ducreux counters this with a never-ending yawn. Contrary to the expected antithesis to Democritus, which is to be found in the figure of Heraclitus weeping over humanity's irrational assumptions, Ducreux apparently presents a more contemporary philosophical attitude: *l'ennui*.³³ Instead of amusement, he reacts with weariness, fatigue or boredom. As it seems, the sitter does not necessarily react directly to the exhibition's context. Contemporary viewers might instead have thought about a subversion of academic hierarchies and theories.

Subverting academic standards

The skilful portrayal of human emotions and passions in portraits was one of the genre's most important challenges in the second half of the 18th century. This was emphasised by Louis Tocqué as early as 1750 in his *Conférence sur la peinture et le genre du portrait*. The aspects he admired most about Hyacinthe Rigaud's portraits were their movement and the seemingly physical presence of those portrayed:

Pourquoi m'échauffent-ils toujours lorsque je les regarde ? C'est qu'ils me font illusion, c'est que je crois être en conversation avec ceux qu'ils me représentent. Je vois la toile qui semble respirer. Je vois l'âme peinte sur le visage. Je veux pénétrer ce mystère, je m'approche, je crois apercevoir le sang qui circule sous la peau ; et j'admire en cela l'effet que produisent les beaux passages et la variété des ombres.³⁴

In the *Dictionnaire des arts* (1792), Pierre-Charles Lévesque went even further when he placed the portraitist's demands above those of the history painter: "Il semble même que le peintre de portraits doive, à cet égard [la partie de l'expression], éprouver une difficulté de plus que le peintre d'histoire. Astreint au même devoir de rendre l'expression & les formes principales, il est dans la nécessité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles."³⁵ To summarise a complex development: in addition to history painting, the expression of the passions thus received a new focus in the evolution of portrait painting during the 18th century. This was certainly also a consequence of the growing

33 On ennui in the 18th century, see, e.g., the classic study by Reinhard Kuhn: Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, New Jersey, 1976, pp. 101-166. This term's artistic examination is one of the topics of my postdoctoral thesis, which is in the process of being created.

34 Tocqué, 2012 (note 19), pp. 457-460.

35 Lévesque, quoted in Denk, 1994 (note 1), p. 190.

enthusiasm of French collectors for Dutch *tronies*³⁶ – a development that may also have been significant for the *études d'expression* in Ducreux's œuvre.

Even this evolution in the genre results from signs of fatigue in relation to the reception of portraits in the Salon. In his *Tableau de Paris* (1781), for example, Louis-Sébastien Mercier is tired of the endless rows of nameless portraits that populate the Salon:

Ce qui fatigue & quelquefois révolte, c'est de trouver là une foule de bustes, de portraits d'hommes, sans nom, ou le plus souvent exerçant des emplois antipopulaires. Que nous fait la figure de ces financiers, de ces traitans, de ces premiers ou seconds commis, de ces dolentes marquises [...]. Que le pinceau se vende à l'oisive opulence, à la coquetterie minaudière, à la fatuité hautaine, le portrait peut demeurer dans la salle ou dans le boudoir, mais qu'il ne vienne jamais affronter les regards du public dans un lieu que la nation accourt visiter !³⁷

However, as is well known, history painting also suffered a similar fate in the course of the 18th century, when Tournehem's efforts to revive academic history painting in 1749 only met with biting criticism. The exhibited works were described as tiring and irrelevant.³⁸

Ducreux's painting can therefore be positioned in a development that, as a logical conclusion, leads to the dissolution of the absolutist art administration. The painter himself was never a member of the Académie royale.³⁹ Although he proudly called himself "premier peintre de la reine", since he was sponsored as Marie-Antoinette's portraitist,⁴⁰ he was only a member of the Académie de Saint-Luc, which was closed in 1776. A certain bitterness on Ducreux's side towards the official art world cannot be ruled out. Still, one should be careful not to make psychological statements about the artist's supposedly difficult character, as was done by Georgette Lyon in the only monograph on the painter in 1958.⁴¹ Rather, the picture itself can provide information that its creator assumes on both of the highest pictorial tasks of academic art: portrait- and history-painting.

Hardly any other place at this time would be more suitable than the Salon de la Correspondance, which does not see itself exactly as competition to the official Salon. However, it provides a far better reflection of the contemporary art market. La Blancherie's Salon

36 Cf. Eik Kahng, "Greuze's *The Dreamer*: Portrait, Tronie, or Fantasy Figure?", in Heather MacDonald (Ed.), *French Art of the Eighteenth Century. The Michael L. Rosenberg Lecture Series at the Dallas Museum of Art*, New Haven, London, 2016, pp. 125–140, here, p. 127.

37 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Tome 5, nouvelle édition originale, corrigée & augmentée, Amsterdam 1782-1783, pp. 316–317.

38 Cf. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1995 [first edition 1987], pp. 12–13.

39 Cf. Lyon, 1958 (note 24), p. 67.

40 Cf. Jeffares, 2006 (note 27).

41 Cf. Lyon, 1958 (note 24), p. 114. Here, Lyon uncritically refers to the Goncourts' psychologising writings on 18th-century art.

has already been compared to a “commercial cabinet of curiosity”,⁴² since the exhibition was not limited to the pictorial arts. It also displayed current inventions or natural objects. According to Laura Auricchio, the Salon de la Correspondance thus “jeopardized the Academy’s ennobled vision of the fine arts.”⁴³ At the same time, La Blancherie’s premises served as an alternative exhibiting space for artists who belonged to the Académie de Saint-Luc.⁴⁴ The focus of the exhibited artworks was primarily on the supposedly ‘lower’ genres: landscapes, genre-scenes, and also portraits, which dominated a large space in the Collège de Bayeux and later at the Hôtel de Villayer.⁴⁵ The audience of the Salon de la Correspondance is difficult to reconstruct. La Blancherie planned an egalitarian forum for encounters and exchanges between scholars and writers, artists and art lovers, to whom the different objects and new publications from all areas of science and art were presented every fortnight.⁴⁶ Charlotte Guichard describes the Salon as the “first museum [to open] its doors to the public at large, so that one no longer needed to be coopted or introduced by an existing member as a requirement for admission.”⁴⁷ Nevertheless, it should be emphasised that it was certainly not a museum in the modern sense. Even if elitist barriers were dismantled, not everyone had access to these regular meetings of intellectuals.

Both the historical sources and the secondary literature reveal almost no precise information as to the context in which Ducreux’s painting was to be seen. We do not know if it was placed on a wall next to many other works or presented and discussed separately. Therefore, we cannot assess with certainty whether the artist’s yawning relates to the specific exhibition context. It may be assumed that Ducreux’s expressive self-portrait was a general reaction not only to the flood of portraits in the official Salon but also to the art market in general, which was increasingly dominated by a wealthy bourgeoisie striving for public visibility.⁴⁸

Additionally, the work seems to be a reaction to the genre of history painting being no longer up-to-date. The great affect – generally reserved for this highest pictorial genre – is paradoxically turned into the opposite here. The open mouth is known to us from history painting as an expression of the utmost emotional turmoil.⁴⁹ While the mouth opening

42 Auricchio, 2002 (note 2), pp. 47–61.

43 Ibid., p. 47.

44 Cf. Walczak, 2015 (note 28), p. 178.

45 Cf. ibid., p. 174 & 179.

46 Cf. ibid., pp. 173–174.

47 Guichard, 2008 (note 15).

48 About the bourgeois ambitions for visibility in an art history context, see Walczak, 2015 (note 28), pp. 100–101.

49 Regarding the ambiguity of the open mouth in the picture, see Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin, 2013, pp. 8–9; Lisa Hecht, “Degas’ gährende Büglerinnen zwischen Decorumsverstoß und Hysterie”, in Linn Burchert and Iva Rešetar (Eds.), *Atem. Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen / Breath. Morphological, Ecological and Social Dimensions*, Berlin, 2021, pp. 31–46, here pp. 39–40.

into a scream turns the unspeakable into a *Pathosformel*,⁵⁰ the yawning mouth – although similar in formal terms – negates the pathos. Although Ducreux adopts a classic pose, as is known from what is probably the most famous *exemplum doloris* – the *Laocoön*⁵¹ – the same gestures and facial expressions become something completely different. The dying priest’s “edle Einfalt und stille Größe”⁵² become an expression of utter boredom.⁵³

The comparison of these two works makes it possible to delve deeper into Ducreux’s artistic reflection on the representability of human emotions. Firstly, the painting shows how two completely different emotions can appear similar in human expression. We already know this statement from Alberti, who writes in *Della pittura* about the difficulty in distinguishing laughing from weeping: “E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipingere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto?”⁵⁴ Charles Le Brun, in his *conférence* on *L’expression particulière* (1668), attempted to distinguish between the two affects more clearly by using his schematic representations of the facial muscles.⁵⁵ However, it turns out that the ambiguity of some facial expressions remained a virulent theme in the pictorial arts, despite – or perhaps because of – Le Brun’s influential theory.⁵⁶ Only the context of an image, it seems, can provide more precise information about the affect we are dealing with.

This becomes especially clear in the most well-known group of works by the sculptor Franz Xaver Messerschmidt: the so-called *Character Heads*⁵⁷ (created between around 1770 and 1783). In this series, the former Viennese court artist, whom Ducreux might even have met during his stay in Vienna in 1769,⁵⁸ depicts human heads with at times

50 About the scream as a pathetic affect in history painting, see Müller, 2020 (note 5), pp. 115–116.

51 I am speaking of the extremely popular statue group in the Vatican Museums: Hagesandros, Athendodoros, and Polydoros, *Laocoön and his Sons*, early first century B.C.E., marble, height 2.4 m, Rome / Vatican, Vatican Museums (inv. no. 1059).

52 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, zweite vermehrte Auflage*, Dresden / Leipzig, 1756, p. 21. Translation: ‘a noble simplicity and a quiet grandeur’.

53 Ducreux was probably acquainted first-hand with the bronze version of the statue that Primaticcio crafted for François I^{er}, or at least with printed copies of the work. See Francesco Primaticcio (Le Primatice), *Laocoon*, 16th century, bronze, height 1.91 m, Fontainebleau, Musée national du château de Fontainebleau (inv. no. MR 3290).

54 Alberti, 2002 (note 6), p. 132. Translation: ‘Who can ever believe, if one has not tried it, how difficult it is to attempt to paint a laughing face, so that it does not look rather weeping than joyous?’.

55 Charles Le Brun, “L’Expression particulière”, in Jacqueline Lichtenstein / Christian Michel (Eds.), *Les Conférences au temps d’Henry Testelin 1648-1681*, vol. 1, Paris, 2006, pp. 260–283, here p. 278.

56 Cf. Thomas Kirchner, “Franz Xaver Messerschmidt and the Construction of Expression”, in *The Fantastic Heads of Franz Xaver Messerschmidt*, Maraike Bückling (Ed.), exh. cat., Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, 2006, pp. 266–281, here pp. 270–272.

57 The name of the group of works only became established with their exhibition in 1793. Cf. Maraike Bückling, “Franz Xaver Messerschmidt – Madness, Intrigue and Genius”, in *The Fantastic Heads*, 2006, pp. 30–35, here pp. 31–32.

58 Cf. Logemann / Pfisterer, 2019 (note 1), p. 135–137.

grimacing facial expressions. Among the various busts, a so-called *Yawner* can be found (fig. 3). This tin sculpture's title – like all other *Heads* in the series – only came about after the artist's death, when the curious-looking works were publicly exhibited as a kind of fairground attraction in 1793.⁵⁹ So, the question arises of whether Messerschmidt really presents us with a yawner here. Contemporaries almost always seemed to be absolutely sure about this.⁶⁰ The shaven male head is characterised by a wide-open mouth and tightly closed eyes. A look into the oral cavity reveals the teeth, the uvula, the palate, and the raised tongue. However, it is the tongue's position in particular that prompted Maraike Bückling, among others, to speak more about the expression of screaming.⁶¹ As with his other *Heads*, Messerschmidt deliberately works with the expression's ambiguity. In Thomas Kirchner's essay on Messerschmidt's possible references to the theory of affects or the contemporary debate on physiognomy, the author has to conclude that none of the theories or comparisons offer a key to the complexity of the sculptor's inventions.⁶² Messerschmidt seems to consciously mock theatricality and the accompanying baroque penchant for pathetic affects⁶³ by immobilising and exaggerating these supposed affects, thereby robbing them of their meaning. Although it cannot be fully clarified whether Ducreux was familiar with Messerschmidt's late oeuvre, it can be stated for both works discussed here that they use the open mouth as a transgressive motif in several respects. Not only is yawning in the silent picture an ambiguous sign which runs the risk of being misinterpreted, but its artistic representation also subverts the early modern understanding of affects.

Strictly speaking, yawning is not even an affect. The open mouth, the raised arms, the clenched fists: all of this in itself might suggest a great display of emotions. However, we recognise, thanks to our viewing habits, that it is actually a bodily reflex that is still puzzling today.⁶⁴ Only on the second iconographic level does yawning become the expression of a feeling. This feeling can be fatigue or boredom:⁶⁵ neither can be described as regular affects as we know them from history painting. In the second half of the 18th century, however, the revaluation of subjective sensory experience and the strengthening of an

59 Cf. Maraike Bückling, "The Character Heads – Forms, Names and Numbers", in *The Fantastic Heads*, 2006, pp. 76–87, here p. 77.

60 See the *Merkwürdige Lebensgeschichte*, quoted from: *Franz Xaver Messerschmidt, 1736–1783*, Michael Krapf (Ed.), exh. cat., Vienna, Barockmuseum of the Österreichische Galerie Belvedere, 2002, cat. 16.

61 Cf. *The Fantastic Heads*, 2006, cat. 12 (Maraike Bückling).

62 Cf. Kirchner, 2006 (note 56), p. 272.

63 Maraike Bückling, "Die Wahrheit des Menschen", in *The Fantastic Heads*, 2006, pp. 213–240, here p. 236–237.

64 For the medical debate about yawning, see: Ronald Baeninger, "On Yawning and its Functions", in *Psychosomatic Bulletin & Review* 4, 1997, pp. 198–207; Francis Schiller, "Yawning?", in *Journal of the History of Neurosciences*, 4/11, 2002, pp. 392–401.

65 Cf. Eran Dorfman, "Everyday Life between Boredom and Fatigue", in Michael E. Gardiner and Julian Jason Haladyn (Eds.), *Boredom Studies Reader. Frameworks and Perspectives*, London / New York, 2017, pp. 180–192; Peter Toohey, *Boredom. A Lively History*, New Haven / London, 2012, p. 11.



3 Franz Xaver Messerschmidt, *Der Gähner (The Yawner)*, after 1770, tin, height 41 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

enlightened concept of feeling (*sentiment* / *Gefühl*) meant that contemporary discourse also opened up to feelings that were more reflective in nature.⁶⁶ This should also include *ennui* or fatigue.⁶⁷

In the 18th century, as it is today, a work of art in an exhibition was expected to be ‘of interest’. This is precisely what, if we follow contemporary criticism, only a few works in the Salon achieved, which is why Ducreux may have introduced himself programmatically with this deliberate expression of weariness in the Salon de la Correspondance. As Logemann and Pfisterer correctly stated, the painting also differs from the artist’s other expression studies, as well as from the self-portraits of his predecessors La Tour and Liotard, in that there is a double exchange between the image and the audience: the person portrayed reacts to the world facing the picture with a yawn and triggers the same reaction in his viewer, since yawning is known to be contagious.⁶⁸ Consequently, we imagine an audience that had to resist a rude yawn, which of course was viewed as extremely unsuitable both in social interaction and in the context of the work of art.⁶⁹

An exacerbation of the chosen pose’s subversive potential results again from the reference that Ducreux makes to the *Laocoön*. Lessing already problematised the dying priest’s eternal cry.⁷⁰ In this context, Ducreux’s endless yawn is another clever allusion to the aesthetic discourses of the 18th century. To begin with, the view into the oral cavity is inadequate for a painting that corresponds in size and execution to the representative portrait. In addition, freezing what is transitory seems to have two effects: firstly, it is proof of the painter’s ability to portray himself in this pose (the slightly opened eyes reveal the look in the mirror). Secondly, the work challenges common *Pathosformeln* and, at the same time, dissolves the strict separation of high and low. Just as Pahin de La Blancherie’s Salon de la Correspondance questioned the standards of high art and curiosities, Ducreux uses a witty allusion to transform the now obsolete pathos of the Ancien Regime into a late Enlightenment *ennui*.

66 Cf. Jutta Stalfort, *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850)*, Bielefeld, 2013, p. 300.

67 For more detailed information on boredom as a phenomenon between ‘discrete emotion’ and existential experience, see Lisa Hecht, *Character, Affect or Grimace? Messerschmidt and the Art of Yawning*, in Silvia Marin (ed.), *Depicting Emotions in Eastern and Central Europe (1200–1900)*, to be released in spring 2024.

68 Cf. Logemann / Pfisterer, 2019 (note 1), p. 134; Müller, 2020 (note 5), p. 114.

69 Cf. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1998 [first edition 1969], p. 56 and pp. 62–63.

70 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, 1766, p. 1.

Sensationism as a means of decoding Ducreux's ambiguities

The subversion of academic rules and hierarchies is not the definite answer to the question concerning the ambiguity of the 'affect' that Ducreux conveys in his self-portrait. How could learned contemporaries explain whether the artist is showing a screaming or a yawning man? While it is true that the painting provides the audience with clues in the sitter's clothing, it is ultimately our imagination that gives the open mouth an appropriate sound, which in turn disambiguates the pose. This imagination results from the viewer's sensory experience.

18th-century sensationism grappled with precisely these considerations. John C. O'Neal summarises the sensationists' crucial argument: "[...] that we cannot know external objects with certainty; all we can know is our relation to them (i.e., our sensation), and that we can achieve progress only after coming to a thorough understanding of the nature of humanity, which was seen as universal."⁷¹ In the following paragraphs, I will use a particularly well-known philosophical thought experiment of French sensationism to offer a possible explanation for Ducreux's pictorial idea.

First, Condillac, in his *Traité des sensations* (1754), formulated the idea of identifying with a statue that gradually activated individual senses. This notion can be used to explain the sensationist idea of knowledge through sensual experience. A little later, Charles Bonnet also returned to Condillac's thought experiment in his *Essai analytique sur les facultés de l'âme* (1760), emphasising in particular "the importance of succession in the cognitive process."⁷² In both publications, the lifeless statue begins to develop a sense of smell, which soon enables it to distinguish individual odours from one another. Gradually, the statue acquires hearing, taste, sight, and finally touch. In art-historical thinking, this sequence shows a certain parallelism to a common argument of the *Paragone*: only the sense of touch completes the sense of sight.⁷³

Ducreux's painting, however, seems to be less about commonplace art theory than about the problem of the mute and immobilised image. It is only when we put ourselves in a role comparable to Condillac's statue – first supplementing the sense of sight with hearing (we now hear a yawn) and finally also allowing the frozen pose in Ducreux's painting to move (we now see the completion of the stretching) – that the ambiguity of the image is resolved. In an ironic refraction, Ducreux's work thus possibly refers both to contemporary sensationist questions of knowledge and to classic problems in art theory about the

71 O'Neal, 1996 (note 6), p. 2.

72 Ibid., p. 119.

73 In this regard, reference should be made to William Molyneux's question to John Locke (letter July 7, 1688), which was also taken up by Condillac (and Diderot): Can a person who had been blind since birth and subsequently acquired sight now distinguish bodies through sight alone, which he had previously only grasped through the sense of touch? Cf. Julian Jachmann, "Sensualistische Tendenzen in der französischen Architekturtheorie des späten 18. Jahrhunderts", in *Phantasia*, 5, 2017, pp. 84–95, here p. 85.

materiality and illusion of visual media as well as about the comparability of painting and poetry, which was also dealt with in contemporary discourses (Dubos, Lessing).⁷⁴

Even if we understand the painting as a kind of role portrait, a yawning Democritus likewise reflects on ancient philosophical ideas regarding sensory perception. In Democritus's model, sensations are an important starting point for understanding. Simultaneously, they allow thinking to remain in the 'obscure'. Only 'genuine' thinking, via analytical and cognitive processes, leads to an understanding of what the senses only imprecisely guess.⁷⁵

Accordingly, Ducreux's *Bâilleur* represents a work that deals with highly topical issues of its time in many respects: it subverts hierarchies of high and low on the eve of the French Revolution, and it displays the productivity of boredom, which, at this particular time, had the potential to either destroy or renew.

74 See Dubos, 1719 (note 17); Lessing, 1766 (note 70).

75 Cf. Javier Berzal de Dios, "Velázquez's *Democritus*. Global Disillusion and the Critical Hermeneutics of a Smile", in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 39/1, 2016, pp. 35–62, here p. 43.

Les plaisirs du public : l'érotisation du regard dans les expositions de la Royal Academy au XVIII^e siècle

Jan Blanc

À la fin du cinquième discours qu'il prononce à la Royal Academy, le 10 décembre 1772, trois ans après l'organisation de la première exposition organisée par l'institution dont il est le premier président, sir Joshua Reynolds souligne que le principe même de l'exposition artistique suppose des artistes y participant le souci et l'obsession même de plaire au plus grand nombre :

Lorsqu'un artiste est sûr d'être sur un sol ferme, et que son art est garanti par l'autorité et la pratique de ses prédécesseurs les plus fameux, il est en droit de s'armer de la hardiesse et de l'intrépidité du génie. Il lui faut alors à toute force éviter de se laisser détourner par la séduction de la popularité qui accompagne toujours les styles inférieurs de la peinture. Je ne mentionne ceci que parce que nos expositions, alors qu'elles produisent des effets admirables en nourrissant l'émulation et en aiguillonnant le génie, ne laissent pas d'avoir aussi une tendance perfide, en portant le peintre à plaire indistinctement à la multitude mêlée des gens qui viennent les voir¹.

Les « styles inférieurs de la peinture » qu'évoque ici Reynolds sont liés à un certain type de plaisir esthétique, essentiellement sensible, mais aussi sensuel, que le peintre compare, non sans quelque malice critique, à la séduction des corps. Il parle d'un « style sensuel » [*sensual style*], opposable au « grand style » propre aux peintres d'histoire et au plaisir intellectuel de l'art :

Les jeunes esprits sont sujets, il est vrai, à se laisser séduire par cette splendeur de style. Celle des Vénitiens est particulièrement plaisante. Chez eux, toutes les parties de l'art qui donnent du plaisir aux yeux ou aux sens ont été cultivées avec soin et portées à un degré proche de la perfection².

1 Jan Blanc, *Les Écrits de sir Joshua Reynolds*, Turnhout 2015, 2 vol., t. 1, p. 447.

2 Blanc, 2015 (note 1), t. 1, p. 422-423.

Plus concrètement, on le sait grâce à la documentation visuelle que nous ont laissée les graveurs et les caricaturistes du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, les expositions de la Royal Academy sont autant des relations entre les spectatrices, les spectateurs et les œuvres que des rencontres voire des collisions entre ces mêmes spectateurs. Un dessin de Thomas Rowlandson fait référence à l'exiguïté de la Somerset House, conçue par William Chambers, mais aussi à la promiscuité qu'elle a pu induire³. Une promiscuité d'autant plus marquée que l'on sait la présence de nombreuses prostituées parmi le public des expositions, soucieuses de se faire voir et de se faire connaître, dans l'espoir, pour les moins connues, de trouver de nouveaux clients et, pour les plus fameuses, d'accroître leur célébrité et leur visibilité sociale. Cette présence avait d'ailleurs motivé les organisateurs de la première exposition de la Royal Academy, en 1769, à en faire payer l'entrée pour, comme l'explique Reynolds « écartier la foule » [*keep out the mob*]⁴.

Les peintres sont parfaitement conscients de cette réalité sociale des expositions en l'intégrant directement dans leur propre production⁵. Un grand nombre d'entre eux présentent ainsi des portraits – souvent des portraits ou des *fancy pictures* – de courtisanes notoires dans leurs plus beaux atours, comme Kitty Fisher, Nelly O'Brien, Mrs Quarrington, Mrs Hartley ou, quand elles font profession d'être comédiennes, chanteuses ou danseuses, dans leurs rôles les plus célèbres, à l'image bien connue d'Emma Hart, lady Hamilton⁶. Certains journalistes s'en émeuvent d'ailleurs, à l'image de celui, anonyme, qui s'exprime dans un article du *Daily Universal Register* en 1786, critiquant la pratique consistant à placer « the portraits of notorious prostitutes, triumphing as it were in vice, close to the pictures of women of rank and virtue⁷ ».

Il existe donc, dans l'expérience des expositions organisées à Londres au XVIII^e siècle, une dimension singulière de la contemplation sensorielle qui relève de ce que l'on pourrait appeler ici une *érotisation du regard*. Comme Guillaume Faroult l'a récemment souligné, les

3 Thomas Rowlandson, *L'Escalier de la Royal Academy*, 1811, eau-forte colorée, 48,4 × 31,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1876,0311.66.

4 Blanc, 2015 (note 1), t. I, p. 824.

5 Edward Dudley Hume Johnson, *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert*, Londres 1986, p. 43-128; John Brewer, « Cultural Production, Consumption, and the Place of the Artist in Eighteenth-Century England », dans Brian Allen (éd.), *Towards a Modern Art World*, New Haven 1995, p. 7-25; Ann Bermingham & John Brewer, *The Consumption of Culture (1600-1800): Image, Object, Text*, Londres 1995, passim.

6 Voir par exemple Joshua Reynolds, *Mrs Hartley*, 1773, huile sur toile, 68,6 × 88,9 cm, Londres, Tate Britain, inv. N01924; George Romney, *Emma Hart, lady Hamilton, en Circé*, 1782, huile sur toile, 240,1 × 148,5 cm, National Trust, Waddesdon Manor. Sur ces modèles, voir Martin Postle, « "Painting Women": Reynolds and the Cult of the Courtesan », dans Robyn Asleson (éd.), *Notorious Muse: the Actress in British Art and Culture, 1776-1812*, New Haven 2003, p. 22-55; Gill Perry, *Spectacular Flirtations: Viewing the Actress in British Art and Theatre, 1768-1820*, New Haven 2007, p. 32-34, 40-41; Gill Perry, Joseph R. Roach & Shearer West (éd.), *The First Actresses: Nell Gwyn to Sarah Siddons*, Ann Arbor 2011, p. 32-62.

7 *Daily Universal Register*, 1786, cité par Cindy McCreery, *The Satirical Gaze: Prints of Women in Late Eighteenth-Century England*, Oxford 2004, p. 105.

notions d'« érotisme » et d'« érotique » ne sont pas courantes au XVIII^e siècle. Conformément à leur étymologie médicale, rappelée par Antoine Furetière, elles sont strictement réservées à tout ce qui « porte à l'amour », souvent plus physique et corporel que sentimental et simplement sensuel⁸. C'est dans ce sens que j'utiliserai la notion d'érotisation, en soulignant les liens que l'on peut établir entre la perception sensorielle des œuvres présentées dans les expositions londoniennes du XVIII^e siècle et une forme de voyeurisme, mêlant excitation sexuelle et désir de consommation charnelle⁹.

« Two kind eyes to grant » : érotisme et voyeurisme dans les expositions de la Royal Academy

Ces quelques propositions pourraient surprendre. L'idée que nous nous faisons des expositions annuelles de la Royal Academy a été forgée par les représentations gravées ou dessinées que nous en avons conservées¹⁰. Ces sources visuelles, toutefois, doivent être analysées avec précaution. D'une part, elles sont fort incomplètes, ne documentant généralement tout au plus que trois des quatre murs de la Great Room de la Somerset House, en faisant abstraction des autres salles et des sculptures également exposées. D'autre part, ces représentations ont souvent un caractère apologétique qui conduit les artistes – à l'exception notable des satiristes et des caricaturistes – à mettre en scène les tableaux les plus spectaculaires, souvent des peintures d'histoire morales et héroïques ou des portraits de membres de la famille royale, d'ailleurs souvent présents parmi le public visitant l'exposition.

La lecture des catalogues des différentes expositions organisées à partir de 1769 et l'identification des œuvres montrées permettent de dresser un tableau assez différent, soulignant la forte présence des sujets d'histoire légers, voilés par les fables antiques ou allégoriques, ou des portraits féminins où les modèles, souvent des courtisanes bien connues, sont mis en scène dans des rôles de déesses plus ou moins dénudées. Il n'était guère difficile aux visiteurs de 1781 de deviner, sous les traits de la *Thaïs* peinte par Reynolds, ceux d'une célèbre courtisane de l'époque¹¹. La légendaire amante d'Alexandre le Grand, auquel elle aurait soufflé l'idée d'incendier la ville de Persépolis après une nuit d'orgie, serait le

8 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam 1690, 3 vol., t. 1, art. « Érotique », s. p. Voir Guillaume Faroult, *L'Amour peintre : l'imagerie érotique en France au XVIII^e siècle*, Paris 2020, passim.

9 La question des « manières érotiques de regarder » [*erotic ways of looking*] a également été théorisée dans le champ des études cinématographiques, dans le sillage des travaux de Laura Mulvey (« Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen* 16, 1975, p. 803-816).

10 John Sunderland et David H. Solkin, « Staging the Spectacle », dans *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, éd. par David H. Solkin, New Haven 2001, p. 23-37, ici p. 24-25.

11 Joshua Reynolds, *Thaïs*, 1781, huile sur toile, 229 × 145 cm, National Trust, Waddesdon Manor.

portrait déguisé d'Emily Warren, également connue sous le nom d'Emily Pott, en référence à Robert Pott dont elle était la maîtresse¹². À l'époque, le mot de *thais* était également utilisé comme synonyme de courtisane ou de prostituée ; et il est fort probable que le portrait, peut-être commandé par Charles Greville, autre amant de Warren, ait été peint dans l'intention précise de voir la vie des courtisanes athénienne et londonienne amalgamée par le public. Grâce aux études de Martin Postle, nous savons également qu'un grand nombre des représentations de petites mendiantes et de petits vagabonds, souvent exposées à la Royal Academy, renvoyaient à la prostitution ou aux violences couramment subies par les enfants dans les parcs et sur les marchés anglais de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹³.

Ces tableaux permettent à leurs auteurs de mettre en abyme, en leur sein, le contexte social dans lequel a lieu la contemplation des œuvres des expositions où elles sont présentées. Mais le but de ces artistes n'est pas seulement de séduire les sens des spectateurs en montrant ou en suggérant des corps d'autant plus désirables que leur nudité est réservée à leurs élus ou à leurs clients, mais aussi, de par la rumeur créée par ces expositions et largement relayée dans la presse, de créer la sensation en s'adressant directement au public. En 1777, Matthew William Peters fait ainsi sensation à la Royal Academy avec sa *Lydia*, un tableau peint pour lord Grosvenor (fig. 1), que les spectateurs avaient eu l'occasion de découvrir quelques mois plus tôt sous la forme d'une estampe gravée par William Dickinson (fig. 2) accompagnée de trois vers de l'*Amphitryon* de John Dryden jouant graveleusement sur les mots de Jupiter : « This is the mould of which I made the sex; I gave them but one tongue, to say as nay, and two kind eyes to grant »¹⁴. Le contenu licencieux du tableau de Peters est donc évident. La pièce à laquelle il se réfère a souvent été censurée au XVIII^e siècle, après avoir été accusée d'immoralité par Jeremy Collier¹⁵ ; et le prénom Lydia, qui n'apparaît pas dans la comédie, fait en revanche référence à un roman érotique écrit par Pierre-Antoine de La Place, *Lydia, ou Mémoires de Mylord D****, publié un an avant l'exécution du tableau et lui-même inspiré des *Memoirs of a Coxcomb* (1751) de John Cleland¹⁶.

12 Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds: The Subject Pictures*, Cambridge 1995, p. 44-48.

13 Voir par exemple Joshua Reynolds, *Cupidon en porteur de torche*, 1774, huile sur toile, 76,2 × 63,5 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. Sur cette question, voir Martin Postle, *Angels & Urchins: The Fancy Picture in 18th-Century British Art*, Nottingham 1998, p. 14-16. Sur l'érotique du corps enfantin et adolescent, que l'on retrouve par ailleurs au même moment dans les célèbres tableaux de Greuze, voir Emma Barker, « Reading the Greuze Girl: The Daughter's Seduction », *Representations*, CXVII, 1, 2012, p. 86-119.

14 Romana Sammern, « Woman in Bed by Matthew William Peters (1742-1814): Titian, Reynolds and a Painted Revenge », *The British Art Journal* 16/3, 2016, p. 20-31 ; Jan Blanc, *En quête du grand style: la peinture d'histoire britannique au XVIII^e siècle*, Genève 2020, p. 242-244.

15 Jeremy Collier, *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, Londres 1698, passim.

16 John Cleland, *Memoirs of a Coxcomb*, Londres, 1751 ; Pierre-Antoine de la Place, *Lydia, ou Mémoires de Mylord D****, Londres 1772.



1 Matthew William Peters, *Lydia*, v. 1777, huile sur toile, 64,2 × 77 cm, Londres, Tate Britain

D'un tableau érotique à un regard érotisé : la *Lydia* (1777) de Matthew William Peters

Ce tableau n'est toutefois pas simplement érotique par son contenu, il l'est aussi par la manière dont il a été mis en scène et contemplé par les spectatrices et spectateurs de l'exposition de la Royal Academy. Sans doute le caractère explicitement obscène du tableau de Peters, parfaitement acceptable dans le cadre d'une estampe, mais plus difficilement admissible au sein d'une exposition publique, explique-t-il la décision tardive du Conseil de la Royal Academy. Réuni le 13 avril 1777, deux semaines avant l'ouverture de l'exposition, il annonce finalement « that the lines from Dryden relating to Mr Peters picture be not inserted in the catalogue » de l'exposition¹⁷. Le titre alternatif choisi pour

17 Londres, Royal Academy of Arts, Library, Minutes of the Council of the Royal Academy, 1, 1768-1784, p. 235.

le catalogue, « A Woman in Bed », tend pour sa part à neutraliser la charge érotique du tableau, en dépersonnalisant une figure qui, nommée, pourrait être aisément prise pour une courtisane réelle, et donc plus scandaleuse encore. Il est également décidé de recouvrir l'œuvre d'un voile de gaze que certains spectateurs, non dénués d'humour, surnommeront l'*episcopal lawn*¹⁸, dénonçant ainsi l'hypocrisie, mais aussi l'inefficacité contre-productive du procédé qui, redoublant l'usage des rideaux au sein de l'image, renforce paradoxalement le désir de voir et de consommer imaginairement le corps représenté, comme le note un article du *Morning Chronicle*:

Nous ne pouvons [...] nous empêcher de penser que le regard invitant de la dame, et sa poitrine plus invitante encore, devraient être réservés à la chambre à coucher d'une maison de bains, où ils susciteraient sans doute l'effet approprié (*proper effect*). Dans leur situation présente, leur fonction est d'empêcher les tableaux environnants d'être aussi vus et admirés que leurs mérites l'exigent, car tout homme qui a sa femme ou sa fille avec lui doit, par décence, les éloigner de ce coin de la pièce¹⁹.

Ce commentaire est précieux au moins à deux titres. D'une part, il montre comment, par le choix d'un sujet volontairement obscène, Peters a instauré une concurrence déloyale vis-à-vis des autres tableaux accrochés, en suscitant l'intérêt lubrique des hommes, mais aussi – l'article est sur ce point ambigu – la curiosité choquée ou éventuellement envieuse des femmes. D'autre part, il souligne que la redoutable efficacité de l'œuvre tient à la relation sensorielle qu'elle établit avec le spectateur. Le choix d'un cadrage resserré, centré autour de la partie supérieure du corps de la jeune femme qui nous regarde directement en nous souriant, renforce le sentiment de complicité qui nous unit à la figure. Nous sommes ainsi placés dans une position de voyeur, mise en évidence par l'ouverture des rideaux. Jouant d'une palette chromatique simplifiée, Peters oppose par un système de teintes complémentaires les tonalités verdâtres du lit aux roses utilisés pour rendre la coiffe et le corps de Lydia. Un voyeur, donc, mais un voyeur actif – un observateur participant. L'accent est mis en effet sur les effets tactiles de chair et même de peau qui, rosie au niveau de la partie supérieure de la poitrine et des joues, traduit la gêne mêlée de désir qu'évoquent les vers de Dryden, dont la description des *two kind eyes* d'Alcmen sont littéralement illustrés par la manière insistante dont Lydia fixe le spectateur. Par des jeux de correspondance synesthésique, la position de la jeune femme peinte par Peters ne présente aucune ambiguïté. La tête enfoncée dans un coussin moelleux dont les plis répondent à ceux de sa chair, elle semble indiquer par l'étrange position des doigts de sa main gauche vers quelle partie intime de son corps s'exerce sa main droite, disparue sous les draps. Le « moule » [*mould*] qu'évoque Jupiter dans les vers de Dryden ne concerne

18 Victoria Manners, *Matthew William Peters: His Life and Work*, Londres 1913, p. 6.

19 *The Morning Chronicle*, 26 avril 1777, cité par Blanc, 2020 (note 12), p. 243.



- 2 William Dickinson d'après Matthew William Peters, *Lydia*, 1776, manière noire, 30,3 × 33,3 cm, Londres, The British Museum

plus seulement l'idée générale d'une jeune femme [*the sex*]. Il fait aussi référence à son organe génital – un organe sur lequel elle pose ses doigts en prenant plaisir à voir et à être vue, mais qui est aussi destiné, si on lit entre les lignes des vers de Dryden, à être touché, voire léché par le spectateur: « This is the mould of which I made the sex; I gave them but one tongue ». Dans le silence d'une poésie muette sont ainsi convoqués la vue et, par l'imagination, le goût, le toucher et, peut-être même, l'odeur d'un corps offert.

Plaisir artistique et volupté sexuelle

On pourrait supposer que le succès de Peters est une exception à la règle des expositions de la Royal Academy, et qu'il s'est fait au détriment de la réputation de son auteur. Or il n'en est rien. Élu académicien en 1778, dans la foulée de l'exposition de la Royal Academy, Peters persévère dans le domaine des œuvres érotiques. Il réalise quatre versions successives de la *Lydia*, ainsi que des variantes, comme la *Sylvia*, qu'il fait graver également en 1778, peut-être après l'avoir exposée à nouveau à la Royal Academy en la présentant dans le catalogue, et de façon plus explicite cette fois-ci, comme une *Lady in an Undress*²⁰. Si Peters remporte un tel succès, c'est précisément parce que son tableau, et l'approche qu'il implique de la relation des spectateurs et spectatrices avec les expositions artistiques londoniennes, s'inscrivent dans un contexte favorable, que l'on peut faire remonter au moins aux théories du beau formulées vingt ans plus tôt par Edmund Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*²¹. Fort connue pour les idées partiellement nouvelles qu'elle propose sur le sublime, cette enquête philosophique aborde de façon également singulière la question de la beauté, naturelle ou artificielle, en l'inscrivant dans une explication à la fois anthropologique, sociale et sensorielle. Dans le sillage de l'empirisme anglais et écossais, Burke identifie le beau à un plaisir doublement positif. Est belle, d'une part, une œuvre d'art qui représente un objet ou met en scène une situation que l'on peut associer à un plaisir effectif, qui concerne tous les sens :

Vous êtes soudain diverti par la musique d'un concert, si l'on vous présente un objet de belle forme, brillant de vives couleurs, si votre odorat est flatté par le parfum d'une rose, si il vous arrive de boire du bon vin sans éprouver de soif, ou de savourer quelques douceurs sans appétit, les sens de l'ouïe, de la vue, de l'odorat et du goût vous donneront du plaisir²².

Il ne se réfère pas ici au toucher, mais c'est aussi un sens par lequel, le plus directement, se matérialise et se concrétise la beauté, dans la mollesse et la douceur, ou le sublime, dans la rugosité, par exemple. D'autre part, Burke constate que tout plaisir positif est accru quand il est socialement partagé – dans une salle de théâtre, un opéra, mais aussi dans un musée ou la salle d'une exposition; et il souligne aussi que ce plaisir crée des effets sociaux, en poussant celles et ceux qui le ressentent à se tourner les unes ou les uns vers les autres. Burke évoque ainsi deux modalités particulières du plaisir positif que sont le

20 Johan Raphael Smith d'après Matthew William Peters, *Sylvia*, 1778, manière noire, 35,3 × 49,4 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1888, 0716.405.

21 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757.

22 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. par Baldine Saint Girons, Paris 1998, p. 78.

désir sexuel et l'amour d'une part, et la sympathie d'autre part, qu'il faut entendre, sous sa plume, comme la capacité humaine à imaginer ce que peut ressentir autrui. Un individu peut prendre du plaisir à lire un roman ou un poème, à soi-même ou à un autre; mais ce plaisir sera décuplé devant un tableau volontairement obscène où il jouira non seulement de l'image elle-même, sur le mur, mais aussi des sentiments de jouissance dont il détecte les symptômes chez ses voisines et ses voisins, dans une même communauté sensorielle.



3 Joshua Reynolds, *Cimonet Iphigénie*, entre 1775-1789, huile sur toile, 143,2 × 171,6 cm, Londres, Palais de Buckingham, collections royales d'Angleterre

Burke n'est d'ailleurs pas le seul, en Grande-Bretagne, à défendre cette conception sensuelle de la contemplation esthétique. Exposé à la Royal Academy en 1789, le *Cimon et Iphigénie* de Reynolds (fig. 3) a été salué pour son « style sensuel » [*sensual style*], son expression « charmante » [*charming*] et sa composition « gracieuse » [*gracious*]. Malgré des réserves nombreuses concernant le dessin et l'invention, le peintre Martin Archer Shee admirera plus tard encore ce tableau « chaud, riche et harmonieux dans son coloris »

[*warm, rich and harmonious in colouring*]²³. Ces différents termes comparent directement les effets produits par le sujet représenté, tiré de Boccace et éminemment érotique, et l'effet produit par sa représentation. L'enjeu du tableau est celui d'une habile mise en abyme qui, assimilant le spectateur à la figure de Cimon et son tableau au corps offert d'Iphigénie, fait du désir érotique de voir et de toucher le cœur même de son esthétique. Reynolds lui-même, dans un certain nombre de ses écrits, défend ce qu'il appelle lui-même le « style sensuel » [*sensual style*]²⁴, qui lui paraît le meilleur antidote contre l'hypocrisie de certains artistes ou critiques : il reconnaît que « nous avons [...] quelque chose qui ressemble à de l'hypocrisie dans nos plaisirs », dans la mesure où « nous disons que nous aimons ce que nous pensons devoir aimer »²⁵.

Si, on le sait, Reynolds considère ce « style sensuel », propre aux artistes coloristes, comme inférieur au « grand style », ce dernier est intellectuel et non abstrait. Il s'agit certes d'une beauté idéale, mais qui doit séduire et susciter le désir, par le choix d'un sujet intéressant et par des options esthétiques prenant en compte la constitution même du sens de la vue auquel il s'agit de s'adresser le plus directement possible. Il explique ainsi que « le sublime imprime aussitôt une seule grande idée dans l'esprit ». Il « tire en un coup » [*a single blow*]²⁶. Cette expression anglaise peut désigner le souffle du vent, mais aussi le coup donné par un boxeur. Il s'agit d'une manière plus directe et violente de traduire l'idée selon laquelle une œuvre d'art doit *toucher* ses spectateurs, que l'on retrouve dans l'idée selon laquelle, pour Reynolds, une œuvre d'art doit « frapper [*strike*] l'imagination du spectateur »²⁷.

Ailleurs, et en se référant à une érotique moins violente ou sadique, Reynolds écrit encore :

Une peinture doit plaire au premier regard et paraître inviter l'attention du spectateur. Que l'effet général d'un tableau offense le regard du spectateur, et il est à craindre que ce dernier en soit dégoûté, même si cette œuvre possède des qualités fortes et véritables. Il est probablement inexcusable de commettre des offenses contre les véhicules grâce auxquels l'esprit prend du plaisir, qu'il s'agisse de l'organe de la vue ou de celui de l'ouïe. Il faut absolument veiller à ce que l'œil ne soit ni troublé, ni distrait par une confusion de parties et de lumières égales, ni offensé par un mélange disharmonieux de couleurs, de même qu'il faut se garder d'offenser l'oreille par des sons sans harmonie²⁸.

23 *The Saint-James' Chronicle*, 25-28 avril 1789 ; *The Gazetteer*, 28 avril 1789 ; *The Morning Post*, 30 avril 1789, cités par Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, p. 241 ; Blanc, 2020 (note 12), p. 243.

24 Blanc, 2015 (note 1), t. I, p. 422.

25 Blanc, 2015 (note 1), t. I, p. 335.

26 Blanc, 2015 (note 1), t. I, p. 424.

27 Blanc, 2015 (note 1), t. II, p. 716.

28 Blanc, 2015 (note 1), t. I, p. 508.

Savoir voir ou savoir ouïr sont deux qualités que l'on attend d'un artiste, même si, comme ce sera le cas de Reynolds, l'on commencera très tôt à devenir sourd et si l'on finira presque aveugle ; mais ce sont aussi deux exigences qu'il faut demander aux spectateurs, dont l'entendement et l'imagination ne peuvent être interpellés qu'à travers les organes sensibles et sensuels de leurs corps.



4 Richard Earlom d'après Michel Vincent Brandoin, *L'Exposition de la Royal Academy de 1771*, 1772, manière noire, 46,5 × 55,3 cm, Londres, The British Museum

C'est donc bien à une véritable érotique de la perception artistique que les peintres que je viens d'évoquer encouragent les artistes à se consacrer, et qu'il convient de distinguer clairement des logiques de l'imagerie proprement pornographique, également présente dans les arts européens du XVIII^e siècle²⁹. Il s'agit de concevoir des œuvres qui cherchent

29 Sur ce point, voir Simon-Célestin Croze-Magnan & Jacques-Joseph Coiny, *Les Amours des dieux: «L'Arétin» d'Augustin Carrache ou Recueil de postures érotiques, 1798*, éd. par Jan Blanc, Paris 2014.

à séduire et à entretenir avec les spectateurs une relation analogue à celle d'une caresse, voire d'un rapport sexuel – une idée que l'on retrouvera, explicitement, dans les écrits de Richard Payne Knight, au début du XIX^e siècle³⁰. Pour ces artistes et leurs spectateurs, l'œuvre d'art n'est pas une image refermée sur elle-même, susceptible de n'être définie qu'à travers un corpus plus ou moins figé de règles. Pour paraphraser ici les travaux de Nicolas Bourriaud, l'œuvre est un *objet relationnel*³¹. Elle vaut autant pour ce que l'objet montre que pour les relations sensorielles et émotionnelles qu'il établit avec le public venu assister aux expositions et les effets qu'elle induit *entre les spectateurs eux-mêmes*. La salle d'exposition est ainsi instituée comme le lieu même d'une séduction interindividuelle et intersociale, semblable au lieu que sont les parcs, et dont témoigne un grand nombre des vues dessinées et gravées au XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Dans certaines de ces scènes (fig. 4), d'ailleurs, les dessinateurs semblent moins intéressés par les tableaux eux-mêmes que par les effets et les réactions qu'ils suscitent auprès du public – ici, l'émoi créé auprès de certaines spectatrices par le corps nu et musclé de l'*Adam* peint par James Barry³², tandis que d'autres spectatrices intéressent elles-mêmes leur amant ou leur voisin; là, deux hommes âgés commentant en souriant un tableau qui est dérobé à notre vue, mais dont les effets physiques sur ces deux corps vieillissés sont évoqués par préterition, l'un dissimulant son entrejambes avec son tricorne et l'autre arborant un nez incontestablement phallique. Durant la période victorienne, la représentation des publics des expositions de la Royal Academy cherchera au contraire à déssexualiser toutes les formes d'interaction physique entre les visiteurs³³. Il semble donc bien qu'un siècle plus tôt, l'art tel qu'il se montre à Londres s'adresse d'abord aux sens pour, à travers eux, imprimer sa marque sur l'esprit et l'imagination, mais aussi le corps et les désirs de spectateurs en mal de sensations fortes.

30 Voir notamment Whitney Davis, « Wax Tokens of Libido: William Hamilton, Richard Payne Knight and the Phalli of Isernia », dans *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, éd. par Roberta Panzanelli, Los Angeles 2008, p. 107–129.

31 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998, p. 27–29.

32 James Barry, *La Tentation d'Adam*, 1767–1770, huile sur toile, 199,8 × 152,9 cm, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. NGI.762.

33 Alison Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester 1996, p. 11–162.

The Minds and Bodies of Women in the Salon Views of Gabriel de Saint-Aubin : a "peintre de la vie moderne" in the Age of Enlightenment

Kim de Beaumont

It has quite often been noted that Gabriel de Saint-Aubin (1724–1780) failed, on several occasions in the early 1750s, to win the Grand prix de peinture at the French Académie royale de peinture et de sculpture. Nevertheless, as duly recorded in the academy's *procès-verbal* of August 31, 1753, he was awarded a second Grand prix for his painting representing "Nabucodonosor qui ordonne le massacre des enfants de Sédécias, Roi de Jérusalem, et lui fait ensuite crever les yeux".¹ Six days earlier, on August 25, the Salon of the Académie royale had opened, inspiring the artist's earliest masterpiece, an original etching that he inscribed with the title *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*.² In this work of modest size but inherent grandeur, it is not Old Testament heroes who are celebrated, but rather contemporary Parisians – and particularly Parisiennes – who climb the stairs to share the sensory, intellectual, and spiritual experience of a great art exhibition (fig. 1).

I would like to offer special thanks to the organisers of the conference of June 10–12, 2021 at the Louvre-Lens for having overcome so many obstacles to make it possible. In 2012, Isabelle Pichet had generously invited me to give a keynote lecture at a conference on "Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture: Archéologie d'une institution", where I also had the pleasure of working with Gaëtane Maës et Dorit Kluge. The book resulting from the 2012 conference gave me an opportunity to revisit my prior reflections on Saint-Aubin's celebrated Salon views: Kim de Beaumont, "Les Salons de Gabriel de Saint-Aubin" in Isabelle Pichet (ed.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture: Archéologie d'une institution*, Paris, 2014, p. 9–32.

- 1 Anatole de Montaiglon (ed.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 10 vol., Paris, 1875–1892, VI, p. 362. The painting now belongs to the Musée du Louvre; illus. in Gabriel de Saint-Aubin 1724–1780, Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, Pierre Rosenberg, and Christophe Leribault (eds.), exh. cat., New York and Paris, The Frick Collection, New York and Musée du Louvre, Paris, 2007, fig. 4, p. 13. Most illustrations for the present essay are found in this catalogue and references will be given as follows: Exh. cat., New York and Paris, 2007, cat. [or fig].
- 2 Exh. cat., New York and Paris, 2007, cat. 69 (Perrin Stein).



1 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753* (detail), 1753, etching, 14.8 × 18.1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Wrightsman Fund, 2006

Let us emphasise from the outset that Saint-Aubin was the sole inventor of views of the Salons of the Académie royale in the 18th century as we know them today, primarily through the skillful imitations engraved in the 1780s by Pietro Antonio Martini (1737-1797). With the exception of a few anonymous printmakers who provided generalised almanach illustrations of the Salon of 1699, no artist before Gabriel de Saint-Aubin had the idea of representing, in a detailed and comprehensive way, the exhibitions of works by the members of the Royal Academy, which were held regularly from 1737 and biennially from 1751.³ Considering that he never became a “peintre du Roi”, despite his participation in four successive competitions for the Grand prix de peinture from 1752 to 1754, and that he therefore could never exhibit his own works at the Salon, there is a certain irony that renders even more remarkable his contribution to the iconography of these official exhibitions.⁴ By remaining outside the academic system, and by practicing in more varied and less hierarchical professional circles, Saint-Aubin had, perhaps, the advantage of a clearer view of the emerging public space – open and mutable – which was taking root through the royally-sponsored but freely accessible Salons. Specifically, as an instructor at Jacques-François Blondel’s (1705-1774) École des Arts from at least 1747, and through collaboration with other organisers of public courses targeting an audience of Parisian men and women eager

3 Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, 2012, p. 16.

4 The total of four competitions includes a special competition in 1753, for a vacated place in the École royale des élèves protégés: Montaiglon, 1875-1892, VI, p. 365.

to become initiated in various branches of learning, Gabriel de Saint-Aubin personally participated in the advances toward universal education which were being made in the second half of the 18th century.

It should also be noted that in inventing his Salon views, Saint-Aubin did not repeat himself. He created at least three distinct types: the 1753 view, which is essentially a genre scene depicting spectators ascending the staircase; the 1757 view, which is an allegorical celebration of the Marquise de Pompadour as she is personified in her portrait by François Boucher (1703–1770)⁵; and the views of 1765 and 1767 (as well as that of 1779), which are spectacular panoramas in miniature where virtually all of the works exhibited are clearly recognisable.⁶ This latter type of global view, which Martini would imitate about twenty years later, corresponds to the Salon livrets and sale catalogues which Saint-Aubin illustrated by hand and which provide an invaluable resource for modern art historians. The documentary value of these works, however great, is perhaps the least of their qualities, because Saint-Aubin was above all an artist who was not content simply to inform or entertain his viewers. With all of the Parisian subjects that he treated throughout his career, from the most momentous historical occasions to the most ephemeral occurrences, he always aspired to have us experience the present moment, long before the French artists of the later 19th century who are most often credited as the earliest “peintres de la vie moderne” (fig. 2).

Attention and inattention; motion and rest

The announcement of the “Expérience sensorielle dans les expositions d’art au XVI-II^e siècle” project in 2019, as I was completing an article on women artists in the family and oeuvre of Gabriel de Saint-Aubin, inspired me to revisit once more – but from a different angle – these Salon views that one may justifiably number among his greatest achievements.⁷ Saint-Aubin was an artist for whom family ties, both professional and personal, played an exceptionally important role. The many drawings in which he portrays young women absorbed in pursuits like drawing, playing musical instruments, sewing, or simply reading and reflecting – drawings that seem most often to have been taken from life – have left us with a cumulative image of the inner life of women rivaled by few 18th-century French artists other than great predecessors like Antoine Watteau (1684–1721) and Jean-Siméon Chardin (1699–1779). As I reflected on the theme of this project, it occurred to me that there is a strong family resemblance between the anonymous young women immortalised in Saint-Aubin’s sketches and those who bring such poetry and

5 Exh. cat., New York and Paris, 2007, fig. 14, p. 31.

6 Exh. cat., New York and Paris, 2007, cat. 70; fig. 1, p. 272; cat. 72.

7 Kim de Beaumont, “Les Femmes artistes dans la famille et dans l’oeuvre de Gabriel de Saint-Aubin”, in Élise Pavy, Stéphane Pujol and Patrick Waldowski (eds.), *Femmes artistes à l’âge classique*, Paris, 2021, p. 61–73.

humanity to his view of the Salon of 1753. These are young women who have inspired the artist and who are themselves capable of being inspired. Their physical presence at the Salon and their susceptibility to all of its sensory stimuli is matched by their capacity for



2 Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 1879–1880, soft-ground etching, drypoint, aquatint, and etching, 26.8 × 23.2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Rogers Fund, 1919

understanding. In revisiting Saint-Aubin's Salon views, I particularly wanted to revisit the image of a woman in the 1753 view (fig. 1) who is shown standing near one of the large windows on the right, looking out. Her face is bathed in sunlight and she is accompanied by a small child. She is arguably the most evocative of the thousands of appealing characters that this artist imagined. For the moment, at least, she does not look at the works of art surrounding her. She pauses, she reflects; judging from her radiant expression, she seems to be daydreaming. Yet despite her momentary inattention, she expresses more eloquently than any other figure in the scene the excitement of the general public climbing the stairs to see the show. In analysing the composition of the etching, we can see how this young woman is found at the final resting point of the deep upward spiral that the artist has created to convey the circulation of people – especially elegantly dressed women – which begins in the lower right and culminates in the upper right. If we divide the composition into vertical bands, we can see even more clearly how much our perception of the spectators' arrival is influenced by the presence of women, well individualised, all wearing the graceful, voluminous dresses of the period. One is particularly struck by the charming demeanour of a girl of about twelve profiled at foreground center, who seems attentive to maintaining an attitude of adult dignity in keeping with the honour of the occasion. Her ramrod posture and pensive air recall the *Fille au volant* by Chardin, an artist who was equally sensitive to tender moments of pre-adolescence.⁸ Elsewhere, a pair of young girls in the upper right, one leaning over the balustrade to look down on those approaching from below, and the other glancing sideways toward someone or something we cannot see, communicate an entirely natural sense of lived experience, as is often seen in the sketches of the "Livre de croquis" of Gabriel de Saint-Aubin now belonging to the Musée du Louvre.⁹ Saint-Aubin was a male artist who paid genuine attention to the individuality of women's faces and personalities.

In Saint-Aubin's Salon views, just as in his intimate, spontaneous sketches, women play an active and varied role, suggesting not only their physical presence but also their imaginative participation. Thus, the woman looking toward the outside world subliminally reminds us that the quest for beauty is not confined within the walls of the Salon Carré. And it bears repeating how exceptional this representation is among characterisations of women in 18th-century French art. The ingenious idea of portraying so vividly a woman who pays no attention, at least momentarily, to the exhibited art works, and of endowing that woman with such a culminating role in the composition, is entirely characteristic of Saint-Aubin's subtle thinking in portraying scenes of Parisian life – a type of representation that most of his contemporaries treated more prosaically. To find a closer comparison, one would have to wait for the characterisation of certain women in the views of the Grande Galerie of the Louvre envisaged by Hubert Robert (1733–1808) during the time of

8 This composition was engraved by François-Bernard Lépicié (1698–1755) in 1742.

9 See, for example, the individualised expressions of three young girls in a study found on fol. 5 verso, p. 10; illus. in Xavier Salmon, *Le "Livre de croquis" de Gabriel de St. Aubin*, Milan and Paris, 2017, p. 21.

the French Revolution.¹⁰ Still more directly, the distinctive presences of individual women in the *Vue du Salon en l'année 1753* anticipate Edgar Degas's (1834–1917) print depicting Mary Cassatt and her sister on a visit to the Galerie des Étrusques at the Louvre (1879–1880), where the momentary poses of the two young women, expressing their different personalities and responses to the museum environment, constitute the true subject of the artwork (fig. 2).

The probable inspiration for Saint-Aubin's etching is an engraved illustration, sometimes attributed to Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), which was used as a frontispiece for a pamphlet by Jacques Lacombe critiquing this same 1753 Salon.¹¹ As described in previous publications, the illustration alludes to a humorous anecdote in the text, where the author, who wishes simply to climb the stairs giving access to the Salon in order to see the show, is waylaid by a "lorgneur" who insists on denouncing verbosely the current state of the arts in France.¹² Saint-Aubin avoids such comical episodes in favor of a more natural sense of people's comings and goings within the public space. Even the dog who has paused on the landing to look directly upward makes us smile rather than laugh. Saint-Aubin's preference for observing contemporary life for its own sake, without imposing a particular narrative or interpretation, is another modern tendency in his art.

And what seems particularly curious – as mentioned at the outset – is that in this same year of 1753 the artist was making his most concerted attempts to master the grand manner of history painting practiced by the members of the Académie royale, where the narration of melodramatic biblical episodes and emphatic declamatory gestures were *de rigueur*. It is perhaps more surprising that the large canvas depicting Nebuchadnezzar and Zedekiah won the second place medal in the 1753 grand prix competition than that Saint-Aubin ultimately failed to win the Grand prix de peinture, for it seems self-evident that this was neither the genre of painting nor the type of subject best suited to showcase his unique talents.¹³ As with many celebrated artists of the 19th century, Gabriel de Saint-Aubin's eventual failure in official competitions seems to have encouraged him to develop aspects of his art which we most appreciate today for their 'modernité'.

The lack of reliable demographic data on Salon audiences during this period prevents us from commenting from a historical perspective on the precedence that Saint-Aubin accords to female spectators in his 1753 Salon view.¹⁴ His way of prioritising the presence of women – and their attire – has much in common with the art of François Boucher, whom Charles-Germain de Saint-Aubin (1721–1786) mentions among his brother's *conseillers* at

10 Kim de Beaumont, *Reconsidering Gabriel de Saint-Aubin (1724–1780): The Background for his Scenes of Paris*, Institute of Fine Arts, New York University, 1998; University Microfilms, Ann Arbor, 2002, p. 437–438.

11 Exh. cat., New York and Paris, 2007, fig. 1, p. 266.

12 De Beaumont, 1998, p. 408–411.

13 His two paintings for the special competition of 1753, representing *Laban cherchant ses idoles*, are more successful, particularly the sketch now in Cleveland: Exh. cat., New York and Paris, 2007, fig. 2, p. 12 and fig. 8, p. 26.

14 Pichet, 2012, p. 17 (citing the research of Udolfo van de Sandt and Thomas Crow on Salon attendance during this period).

the Académie royale. It was at the Salon of 1753 that Boucher exhibited his splendid canvases commissioned by Madame de Pompadour, the *Lever du Soleil* and the *Coucher du Soleil*, which can be discerned at the left of Saint-Aubin's etching.¹⁵ A still more profound influence for him was that of Antoine Watteau, who had set the pattern for great art that aspires not to take itself too seriously.¹⁶ Watteau, too, failed to win the Grand prix, but was awarded a second prize.

It is not possible, at least as of yet, to establish a direct correlation between Saint-Aubin's Salon views and the results of recent scholarship on the growing participation of 18th-century women in the arts – as artists, spectators, patrons, collectors, even critics.¹⁷ Most of these studies are based on lines of inquiry requiring meticulous examination and reconstruction of fragmentary evidence whose coherent interpretation is not always easily achieved, but which gives a cumulative sense of emerging changes in European thought from around 1750 onward concerning the agency of women in domains previously considered exclusively male.¹⁸ It is still more doubtful that Saint-Aubin sought through his Salon views to mount a polemical response to theoretical texts denouncing women's influence on the arts and the purported risks to morals posed by their presence in the public space.¹⁹ Without in any way suggesting that Saint-Aubin sought consciously to illustrate or promote a more participatory role for female Salon-goers, he seems intuitively to have been recognised, as early as 1753, developments which would manifest themselves more and more forcefully in the coming decades. If condescending and sometimes condemning attitudes still continued to prevail, they had begun to co-exist with more innovative ideas concerning women and their education.

Bodies on display

It was in the context of his activity as an adjunct instructor in figure drawing in Jacques-François Blondel's École des Arts – an activity that Saint-Aubin had begun around 1747 and pursued without interruption throughout his participation in competitions for the Grand prix de peinture – that he had the idea of representing the Salon of 1757 for no less

15 Pichet, 2012, p. 75.

16 Aaron Wile, "Watteau, Reverie, and Selfhood", in *The Art Bulletin*, 96/3, 2014, p. 319–337; and *Watteau's soldiers: scenes of military life in eighteenth-century France*, exh. cat., New York, The Frick Collection, 2016.

17 See, for example, Melissa Hyde et al., *Plumes et pinceaux: Discours de femmes sur l'art en Europe (1750–1850)*, Dijon, 2012; see also Paris Amanda Spies-Gans, "Exceptional, but not Exceptions: Public Exhibitions and the Rise of the Woman Artist in London and Paris, 1760–1830", in *Eighteenth-Century Studies*, 51/4, 2018, p. 393–416. These studies focus mainly on the period of the French Revolution and the early 19th century. But see the recent work of Anna Rigg: "La fille de Dibutade au Salon de 1783", in Élise Pavy, Stéphane Pujol and Patrick Waldowski (eds.), *Femmes artistes à l'âge classique*, Paris, 2021, p. 281–295.

18 Painstaking reconstruction of fragmentary and episodic accounts is also necessary in studying male artists such as Gabriel de Saint-Aubin, who were not highly successful during their lifetimes.

19 Bernadette Fort, "Peinture et féminité chez Jean-Jacques Rousseau", in *Revue de l'histoire littéraire en France*, 104^e Année, no. 2, 2004, p. 363–394. But see n. 21 below.

a personage than Madame de Pompadour. At this Salon both the life-size portrait of the marquise which she had commissioned from Boucher and the marble version of *l'Amour menaçant* which she had commissioned from Maurice-Étienne Falconet (1716–1791) were exhibited. The circumstances of the illustration project in which Saint-Aubin conceived his view of the 1757 Salon, discussed in some of my prior publications, do not concern us here.²⁰ But this illustration drawn by hand and inserted in a specially dedicated copy of a printed book – Du Perron's *Discours sur la peinture et sur l'architecture, dédié à Madame de Pompadour, dame du palais de la reine* (1758), luxuriously bound by Dubuisson with the marquise's coat of arms – allows us to consider from a different but no less intriguing angle the theme of women's minds and bodies in Saint-Aubin's Salon views. Here, the prioritisation of a feminine personage is a normal consequence of the commission. The portrait installed in the approximate center of the image acts as a symbolic personification of the Marquise de Pompadour, in the same way as the portrait medallion of her brother, the Marquis de Marigny, in the accompanying, more obviously allegorical illustration.²¹ In the homage to Marigny, Saint-Aubin cleverly inserts Falconet's *Amour menaçant*, his back turned as if to disguise himself, thereby linking the two images and transforming them both into celebrations of Pompadour's patronage. It cannot be sufficiently emphasised that Saint-Aubin did not aspire to perfect accuracy in depicting the works of art he chose for allegorical purposes. In Saint-Aubin's sketch, Pompadour sits up straighter than in Boucher's painting (to the extent that the Goncourt brothers mistook this for the pastel portrait by Maurice-Quentin de La Tour [1704–1788]). One might almost say that she carries herself more like a queen than a *maîtresse en titre*. Falconet's *Amour menaçant*, as sketched by Saint-Aubin, is more of an adorable baby than a precocious child, with a mischievous, knowing look. The key purpose of these images is to charm and to flatter, with no need for the artist to constrain himself to faithful documentation of the exhibited art works. Thus, while it is unlikely that Jean-Baptiste Lemoyne's (1704–1778) bust of Louis XV, also shown at the Salon of 1757, was installed right next to the portrait of his mistress, Saint-Aubin made the very reasonable choice, from a thematic perspective, to show them side-by-side. There is even a sense that the king is casting an admiring glance her way. In such an essentially fictive environment, a swarm of cherubs floating in through the upper windows and bearing rose garlands seems to have every right to exist.

On the other hand, the mortal beings circulating in the exhibition space offer no more than a skillfully crafted illusion of reality, quite remote from the crowded conditions

20 Most recently in Kim de Beaumont, "Le Marquis de Marigny, 'L'Ombre du grand Colbert' and the Genius of Gabriel de Saint-Aubin", in *Diderot Studies*, 36, 2016, p. 231–246.

21 Considering that Saint-Aubin had recently taken inspiration from the *Ombre du grand Colbert* in creating a presentation drawing intended for the Marquis de Marigny, it is notable that La Font de Saint-Yenne had criticised, in a fairly virulent tone, the prevalent interest in female portraits in his *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), a critique of the 1746 Salon, and again in his *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* (1754): Fort, 2004, p. 379–380.

which must have existed in the Salon Carré. We find an approximation of this same cast of players – including elegantly dressed women, gallant gentlemen, and children – in the artist's finest genre scenes of around 1760, where Watteau's influence is most strongly felt.²² If the Parisian women circulating in the exhibition space yield the starring role to Pompadour's portrait, they are nevertheless characterised in a manner that is richly varied considering their limited number. A group standing just in front of the focal painting consists of two women, one of whom looks at the picture while the other gazes out toward the viewer, as well as a little girl who may be the daughter or younger sister of one of the women. As in the 1753 Salon view, the presence of children suggests the educative potential of the exhibition, and recalls Gabriel de Saint-Aubin's contribution to the artistic education of his own brothers and sisters.²³ A tall, majestic woman, seen in profile, approaches from the right, on the arm of a man who is noticeably shorter than she.²⁴ In Saint-Aubin's drawing, the physical presence of this 'real' woman is as much (or even more) an expression of the artist's fantasy as the 'painted' presence of Madame de Pompadour. Here again, Saint-Aubin seems intuitively to touch upon the questions of representation and illusion which would preoccupy artists of the following century.

All the charm and refinement of Gabriel de Saint-Aubin's view of the 1757 Salon is overturned in a satirical drawing that his older brother Charles-Germain consigned to the *Livre de caricatures tant bonnes que mauvaises*, now part of the Rothschild Collection at Waddesdon Manor.²⁵ Gabriel, too, was capable of introducing a satirical note into his depictions of Parisian life, including another drawing of the Salon of 1757 in which he alludes to gossip that had arisen regarding a sculpture exhibited there by Pierre-Philippe Mignot (1715–1770) as a proposed pendant to the antique Hermaphrodite.²⁶ Mignot's *Vénus qui dort*, as imagined by Saint-Aubin, is as fanciful, in its way, as his allegorised interpretation of Boucher's portrait of Madame de Pompadour at the same Salon. Through the medium of pen and ink, Saint-Aubin was able to restore Mignot's plaster sculpture – which had been accused of being nothing more than the plaster cast of the real body of a Parisian girl – to full-bodied, provocative life.²⁷ Moreover, it would appear that she is savoring her exhibitionist role vis-à-vis the Salon-goers surrounding her, among them a turbaned

22 See, for example, Exh. cat, New York and Paris, 2007, cat. 44 and 45 (Colin B. Bailey). Regarding the influence of Watteau's *Enseigne de Gersaint* on Saint-Aubin's 1757 Salon view, see de Beaumont, 2014, p. 24.

23 See de Beaumont, 2021, p. 64–68.

24 Might it be possible to discern a certain resemblance between this stately lady and the queen Marie Leszczyńska?

25 See Kim de Beaumont, "The Saint-Aubins sketching for fun and profit", in Colin Jones, Juliet Carey and Emily Richardson (eds.), *The Saint-Aubin "Livre de caricatures": Drawing satire in eighteenth-century Paris*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 72–74.

26 Exh. cat, New York and Paris, 2007, fig. 1, p. 70. The drawing came up for auction on 31 March 2016 (Artcurial, Paris, "Quelques chefs-d'oeuvre provenant de la collection Georges Dormeuil", in *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle*, cat. 2).

27 De Beaumont, 2014, p. 24–25.

man at the foot of the couch who seems particularly fascinated. The idea of the sense of touch, which is inherent in the ancient sculpture serving as Mignot's inspiration, becomes, in Saint-Aubin's sketch, a sly commentary on the sensual temptations of the Salon. In this suggestive scene, the artist chose to represent a young boy, rather than a young girl, accompanying his mother in the left foreground; still, the mother seems to be directing her son's attention to Falconet's more modest *Nymph*, here placed next to Lemoyne's bust of the king. About a century before the scandalous appearance of Édouard Manet's (1832–1883) *Olympia* at the Salon of 1865, Saint-Aubin was capable of mocking, with his characteristic airy tone, male viewers' hypocritical reliance on antique precedents to justify their pleasure in tantalising displays of female flesh. One can discern a comparable trace of irony in an etching from around the same date, which the artist entitled *l'Académie particulière*.²⁸ In the painting of the same subject now in The Frick Collection, a crescent moon is painted on the headboard, suggesting an association with the goddess Diana.²⁹

Maternal guidance

A commission for an illustration in 1762 inspired Saint-Aubin to invent a female body still more remarkable than that of Mignot's *Vénus*. I refer to a frontispiece he etched for Belanger's *Almanach historico-physique ou la Phisiosophie des Dames* (fig. 3), a booklet containing a description of public courses in the sciences, as well as a list of addresses of natural history collections that one could visit in Paris at that time (including Belanger's on the rue Saint-Antoine).³⁰ The author prefaces the text with an "Épître dédicatoire aux dames physophiles" in which allusion is made to "le goût que plusieurs d'entre vous, Mesdames, font paroître pour cette agréable étude, ou si vous voulez, ce noble amusement".³¹ An announcement of this brochure in the *Mercure de France* of January 1763 refers to "cette Science, qui est à présent si cultivée par les Sçavans, & dont la plupart des femmes font avec plaisir le sujet de leurs occupations".³² Such an admixture of condescension toward Parisian women eager to acquire in-depth knowledge of the natural sciences and recognition of their growing contributions to this field of study recalls the slow-but-steady progress that woman were also making in the visual arts in the

28 Exh. cat, New York and Paris, 2007, cat. 67 (Perrin Stein).

29 Exh. cat, New York and Paris, 2007, cat. 66 (Colin B. Bailey).

30 See de Beaumont, 1998, p. 463. The identity of the author is not otherwise known to us, although it is tempting to imagine some association with the architect François-Joseph Belanger (1744–1818), who would have been only nineteen years old at this time. Belanger's subsequent interactions with the Comte de Lauraguais and Sophie Arnould suggest a mutual circle of acquaintance with the Saint-Aubin family.

31 Belanger, *Almanach historico-physique, ou la phisiosophie des dames*, Paris, 1763, p. 3–4.

32 *Mercure de France*, January 1763, p. 76.

- 3 Gabriel de Saint-Aubin, *Frontispiece for "l'Almanach historico-physique" by Belanger*, Paris, 1762, etching, 10 × 5.6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, purchased with the support of the F.G. Waller-Fonds, 1959

second half of the 18th century.³³ As far as Saint-Aubin's own attitudes are concerned, it may be significant that he pasted a miniature study for this composition onto a page of his "Livre de croquis" where we also see a young woman who is seated and poring over a book that she is holding closely.³⁴

In the foreground of the curiosity cabinet that Saint-Aubin envisioned for Belanger's readers, several genii-visitors to the cabinet – which is filled to overflowing with specimens of all kinds – pause to admire the sculpted figure of a veiled woman with four breasts, symbolising, according to a notice in the *Avant-Coureur* of January 17, 1763, "la Nature représentée sous les attributs de la *Magna Mater* des anciens", with the further explanation that "[e]lle a une partie du sein découverte, comme pour indiquer que ce que nous connoissons le mieux de ses opérations, ce sont les choses relatives aux besoins de la première nécessité".³⁵ Beginning with more conventional elements



33 See Margaret Carlyle, "Collecting the World in Her Boudoir: Women and Scientific Amateurism in Eighteenth-Century Paris", in *Early Modern Women*, 11/1, 2016, p. 149–161.

34 Fol. 9 recto, p. 15: X. Salmon, 2017, p. 24. On the association of ideas in Saint-Aubin's composite drawings, see, for example, Exh. cat, New York and Paris, 2007, cat. 77 (Kim de Beaumont).

35 *Avant-Coureur*, 17 January 1763, p. 48.

for this type of vignette, such as the crocodile suspended from the ceiling, similar to one his brother Augustin had drawn in 1757 for a sale catalogue frontispiece, Gabriel de Saint-Aubin stuffed the shelves surrounding the walls with the most varied examples of taxidermy, among which can be discerned a peacock, an ostrich, what may be a zebra, and an elephant, all appearing startlingly alive.³⁶ On a table in the center of the room, he scattered assorted shells, tusks, and fossilised bones. Under the table is a skeleton resembling that of a whale Saint-Aubin had seen on the boulevard Saint-Martin and sketched in his copy of his friend Sedaine's *Recueil de poésies*.³⁷ As strange and negligible as such a commission might seem to a member of the Académie royale, for an instructor at Blondel's École des Arts and a collaborator of other organisers of public courses addressed most often to women as well as to men, this illustration assignment exemplifies the fundamentally original and innovative orientation of Saint-Aubin's career. And this career, in all of its infinitesimal details, has much to teach us about alternative exhibitions of arts and sciences, fruits of the age of Enlightenment and important precedents for the independent and universal exhibitions of the 19th century.

On February 15 of this same year, 1762, Étienne-André Philippe de Prétôt had published in the *Annonces, affiches et avis divers* the initial announcement of his *Spectacle de l'histoire romaine*, an ambitious illustration project that would preoccupy Gabriel de Saint-Aubin for most of the 1760s.³⁸ The announcement published on February 22 mentions that several of the completed illustrations were on view at the establishment of the bookseller Quillau on the rue Christine, an address chosen "comme la plus convenable aux Curieux, par sa proximité aux spectacles".³⁹ The idea for Saint-Aubin's Salon views of 1765 and 1767, panoramic and minutely detailed, occurred to the artist during the period of his most intense collaboration with Philippe, a royal censor and an organiser of public courses tied to the publication of his *Spectacle de l'histoire romaine*.⁴⁰ In advertising his

36 See Daniela Bleichmar, "Learning to Look: Visual Expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France", in *Eighteenth-Century Studies*, 46/1, 2012, 46, p. 85–111. This study establishes a convincing correlation between the principles pertaining to the formation of picture cabinets and natural history cabinets in Paris from 1740 onwards. The correlation is seen, for example, in two auction catalogue frontispieces, one showing a picture gallery and the other a natural history cabinet, which Augustin de Saint-Aubin (1736–1807) designed for Pierre Rémy in 1757, thus contemporaneously with his brother Gabriel's 1757 Salon view: de Beaumont, 1998, p. 415–417.

37 Émile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin, Peintre, dessinateur et graveur (1724–1780): Catalogue raisonné*, vol. II Paris and Brussels, 1931, cat. 1071 (t. 1, p. 160 of the printed book).

38 *Annonces, affiches et avis divers*, 15 February 1762, p. 101–102.

39 *Ibid.*, 22 February 1762, p. 110. Similar reasoning applied to the planning of the impressionist exhibitions.

40 De Beaumont, 2014, p. 15–17. It is likely that Saint-Aubin planned to engrave, or to have engraved, his drawings representing the Salons of 1765 and 1767, whose dimensions, technique, and panoramic perspective are all quite similar to those of his drawings representing the *Bataille navale d'Écnome* and the *Triomphe de Pompée à Rome*, subsequently engraved for Philippe's project. In this regard, one might add that P. A. Martini would contribute to the *Spectacle de l'histoire romaine* at the time of its belated publication in the 1770s: *Mercure de France*, May 1778, p. 162–164.

public courses, Philippe often solicited the participation of women. An announcement he published in the *Avant-Coureur* of 4 November 1765 refers to the educative role of mothers with respect to their daughters:

Le goût des études Historiques & tout ce qui y tient est aujourd'hui presque général dans les familles sensées. Une mère croiroit qu'il manque un article essentiel à l'éducation de ses filles, si elles ignoroient leur langue, la Géographie & l'Histoire. C'est sans doute ce même motif qui a déterminé bien des personnes du sexe à fréquenter, avec une assiduité & une constance admirable, les leçons publiques de M. Philippe, chez qui elles ont trouvé une compagnie sortable, & tous les égards auxquels elles doivent partout s'attendre.⁴¹

If these words bring to mind the pairing of women and children in Saint-Aubin's Salon views, and more generally, the characterisations of studious young women in his drawings, the professional context of public courses provides a more convincing means of establishing a link between the two. The unfinished drawing depicting the Salon of 1765 and its resplendent successor of 1767 present us with a microcosmic vision of the Salon where the artist leaves it to the viewer's curiosity and diligence to discern the multiple details seamlessly integrated in each composition.⁴² The art works, the individual roles played by the spectators, and the allegorical personifications in the case of the 1767 view, are all enlisted into the collective service of a quasi-magical celebration of a great historical occasion, patriotic and ephemeral in nature, which is also a triumph of the human spirit. These drawings are precursors to the late masterpieces in which Saint-Aubin was able to communicate – in an unprecedented way – the communal ecstasy of the Parisian crowd in moments such as the *Couronnement de Voltaire au Théâtre Français* in 1778, or their shared fascination with the scientific demonstrations of the chemist Balthazar-Georges Sage at the Hôtel de la Monnaie in 1779.⁴³

Wandering through the 1767 view with a magnifying glass in hand, it appears that the number of male and female Salon-goers is roughly equal. While the men seem to be circulating mainly among the tables in the foreground on which sculptures are displayed (and paying special attention to those representing feminine figures), the women, often accompanied by children, circulate more generally throughout the exhibition space. In the foreground on the left, a young girl in a pink dress opens her arms in a gesture of enthusiastic admiration for the allegorical sculpture of *Innocence* by Jean-Jacques Caffieri (1725–1792),

41 *Avant-coureur*, 4 November 1765, p. 689–690. From 1753, at least, Philippe had been advertising private lessons in history and geography intended for “jeunes personnes des deux sexes”: see *Annonces, affiches et avis divers*, 14 June 1753, p. 365.

42 Exh. cat., New York and Paris, 2007, cat. 70; fig. 1, p. 272.

43 Exh. cat., New York and Paris, 2007, cat. 63; cat 25.

which is immediately in front of her.⁴⁴ A woman wearing blue, who is probably the girl's mother, watches her from nearby. In counterpoint to this group, all the way at the back of the room on the right are several women and children whose Lilliputian proportions do not prevent us from perceiving their animated movements and gestures. And in the foreground on the far right is another woman whose form partly conceals that of a girl standing just beside her. The woman is pointing out to her young companion not the grand picture by Hubert Robert which hangs above, but rather one of the paintings in a row of very small pictures just below, whose compositions are less clearly distinguishable.⁴⁵ One could almost imagine that Saint-Aubin consciously revived here his idea for the 1753 view, whereby the composition comes to rest with the figure of a woman turning away from the grandeur of the event for a moment of quiet reflection in the company of her child.

Daniela Bleichmar has talked about the “salle de classe publique” represented by Augustin de Saint-Aubin in his frontispiece for an auction catalogue showing a natural history cabinet.⁴⁶ With reference to Watteau's *Enseigne de Gersaint* – one of the fundamental inspirations for Saint-Aubin's Salon views – Bleichmar remarks:

The painting provides a lesson on showing, looking, and not looking: not only the attentive, expert looking of the two groups, but also the lack of looking at the paintings behind...The dealer's shop was not only a space for selling art; it was also a classroom for the development of visual expertise.⁴⁷

In both cases, Bleichmar is describing what was above all a closed environment for privileged individuals, able to exercise their expertise in the selection and acquisition of objects for their private collections. Particularly with regard to the representation of women spectators at the Salons of the Académie royale, Gabriel de Saint-Aubin recognised the opportunity that this evolving space for public discourse, open at no charge to the general Parisian public, offered to serve as a “salle de classe publique” for all, anticipating the great museums of the 19th century.

44 *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, 1767, no. 204. This is the very sculpture that Diderot criticized for sending mixed sensual messages: Jules Guiffrey, *Les Caffieri...*, Paris, 1877, p. 201.

45 *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, 1767, no. 103 (“Grand Paysage dans le goût des Campagnes d'Italie”).

46 Bleichmar, 2012 (note 36), p. 106.

47 Bleichmar, 2012, p. 101.

Concluding thoughts

The corporeality of women in Gabriel de Saint-Aubin's Salon views is always imbued with a sense of mind and meaning. Their active engagement – whether as viewers or objects on view – points to emerging realities of 18th-century culture which were not yet reflected in the male-dominated structure of the Académie royale. As a male artist whose professional practice had, of necessity, been channeled into more modest, piecemeal endeavors, Saint-Aubin was in a better position than many to understand the aspirations of his female colleagues or of women seeking more generally to acquire knowledge and agency in the realm of the fine arts. The emerging modernity of the artist's vision was matched by the technical means used in his etchings and drawings to capture, through effects of light and atmosphere, the essence of fleeting moments. Subtle nuances of body language, facial expression, and varied interactions among paired figures (such as women and children) or perfect strangers suggest a full gamut of sensory, emotional, and intellectual responses to the Salon, in which women move beyond the role of passive players. This ability to convey the infinite variety of responses within a single living moment can be observed throughout his representations of contemporary Parisian life, which often seem to leap ahead into the 19th century despite the old-fashioned foundations and trappings of his art.⁴⁸

After Jacques-François Blondel's death in 1774, Saint-Aubin became a member and adjunct instructor of the Académie de Saint-Luc, where he was finally recognised, notably at the Salon of the Académie de Saint-Luc in 1774, as a *peintre d'histoire*.⁴⁹ This was the exhibition where 'Mademoiselle Vigée' made her debut. Following the suppression of the Académie de Saint-Luc in 1776, Saint-Aubin became one of the principal participants in the Salon du Colisée, a Parisian Vauxhall whose existence was brief but of enormous cultural significance.⁵⁰ Finally, his art was exhibited posthumously at the initial Salon de la Correspondance, organised by Pahin de la Blancherie in 1783.⁵¹ Even in his views of the official Salon, Saint-Aubin celebrated the enterprising and inclusive spirit which characterised the world of public courses and extra-official exhibitions which, to a certain extent, welcomed the participation of women. This unified vision of the arts and sciences, which had been promulgated by Jacques-François Blondel, Philippe de Prétot, and others, found in Gabriel de Saint-Aubin an ideal interpreter, whose body of work points on many levels to the future of modern art.

48 De Beaumont, 1998, p. 457.

49 De Beaumont, 1998, p. 489–493.

50 De Beaumont, 1998, p. 500–504.

51 De Beaumont, 1998, p. 517–518.

Partie III

L'expérience spatiale de la visite

Dom. Feti N° 202.



Guido Reni N° 201.



Dom. Feti N° 203.



Rembrandt N° 212.



Rembrandt N° 213.



Rembrandt N° 214.



Rembrandt N° 214.



v. d. W. N° 222.



v. d. W. N° 238.



Titiano N° 207.



v. d. W. N° 239.



v. d. W. N° 223.



Une surface au service de l'expérience sensorielle : le mur des espaces d'exposition au XVIII^e siècle

Valérie Kobi

Dans son numéro du mois d'août 1787, le *Journal des Luxus und der Moden* publie un bref article intitulé « Ueber Zimmer-Tapezirung im Style eines bürgerlichen Ameublements »¹. L'auteur y vante les qualités du papier peint monochrome qui, contrairement au revêtement en soie à connotation aristocratique, est considéré comme l'incarnation du luxe bourgeois, alliant le sens de la beauté à la propreté et à l'économie. La clé de ce luxe réside cependant dans le choix du papier peint dont la couleur doit être sélectionnée avec goût. Les salons sont dans cette logique plutôt revêtus de couleurs douces et uniformes ne nuisant pas à l'œil et aux effets de l'ameublement². Le journal préconise la couleur verte, comme en témoigne l'illustration accompagnant l'article (fig. 1), puisque l'œil se repose volontiers sur les espaces ainsi tapissés ; sur lesquels il est du reste possible d'accrocher des peintures, de belles estampes et des dessins sans porter atteinte à leur effet :

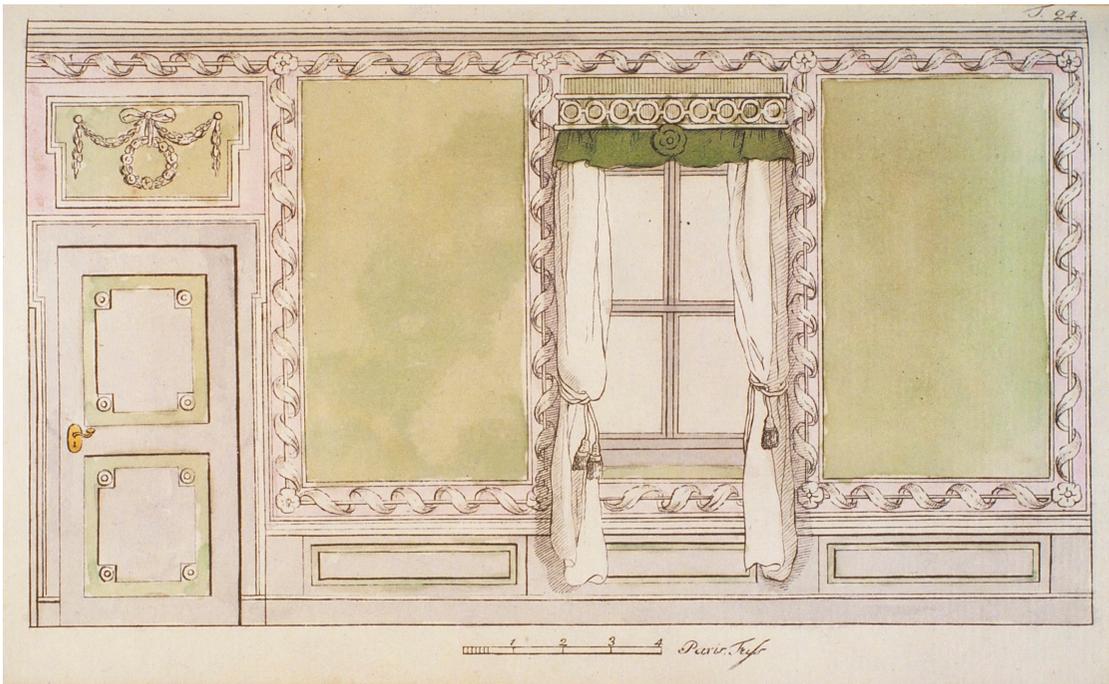
Zimmer in diesem Geschmacke bekommen ein solides, schönes Ansehn, und das Auge ruht sanft auf den großen einfärbigen Feldern, auf welche man Mahlereyen oder schöne Kupferstiche und Handzeichnungen hängen kann, ohne ihrem Effekte zu schaden³.

Les illustrations colorées à la main du *Journal des Luxus und der Moden* ont clairement contribué au succès de cette entreprise éditoriale, basée à Weimar entre 1786 et 1827. Avant tout en vogue auprès de la bourgeoisie allemande, la revue a non seulement

1 Anonyme, « Ueber Zimmer-Tapezirung im Style eines bürgerlichen Ameublements », dans *Journal des Luxus und der Mode*, août 1787, p. 275-283.

2 « Der neueste und gewiß beste Geschmack in dieser Art ist, die Wände [...] mit einer sanften egalen Grundfarbe [...] anzustreichen [...] », anonyme, 1787, p. 278-279. « Le nouveau et certainement le meilleur goût dans ce genre est de peindre les murs [...] avec une couleur de fond douce et égale [...] ». Traduction de l'auteur.

3 « Les chambres dans ce goût reçoivent un aspect solide et beau, et l'œil se repose volontiers sur ces grandes surfaces monochromes, sur lesquelles on peut suspendre des peintures ou des belles gravures et des dessins, sans nuire à leur effet », anonyme, 1787 (note 1), p. 279. Traduction de l'auteur.



- 1 Anonyme, « Ueber Zimmer-Tapezirung, im Style eines bürgerlichen Ameublements », dans *Journal des Luxus und der Moden*, août 1787, planche 24

favorisé le transfert de modèles à travers l'Europe, mais aussi la popularisation de normes culturelles⁴. Dans le cas présent, l'auteur anonyme répond à une convention déjà bien établie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle pour les intérieurs aristocratiques et les galeries de tableaux⁵. Un élément mentionné par le *Journal des Luxus und der Moden* doit cependant encore attirer l'attention. L'article évoque les effets physiologiques des couleurs, et plus particulièrement de la couleur verte, sur l'organe visuel du spectateur, de même que son aptitude à protéger l'intégrité artistique des œuvres d'art.

4 Sur ce journal, voir notamment Angela Borchert et Ralf Dressel (éd.), *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, Heidelberg 2004 ; Boris Roman Gibhardt, « "Nacarat ist ein brennendes Roth zwischen ponceau und cramoisi". Das *Journal des Luxus und der Moden* und die Farben von Paris », dans Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm et Friedrich Steinle (éd.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016, p. 73-93.

5 Afin d'illustrer ces pratiques, voir par exemple Henri-Pierre Danloux, *Le baron de Besenval dans son salon*, 1791, huile sur toile, 46,5 × 37 cm, Londres, The National Gallery [URL : www.nationalgallery.org.uk/paintings/henri-pierre-danloux-the-baron-de-besenval-in-his-salon, consulté le 19 décembre 2023] et Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, vers 1789, huile sur toile, 46 × 55 cm, Paris, Musée du Louvre [URL : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10065983>, consulté le 19 décembre 2023].

En partant de cette remarque, il paraît légitime de soulever différentes questions : Pourquoi le vert est-il défini ici comme spécialement agréable pour les yeux ? Et comment se fait-il que cette couleur soit comprise – au tournant du XIX^e siècle – comme ‘neutre’, ou du moins comme une tonalité ne nuisant pas aux tableaux avoisinants ? Si ces aspects ont déjà été thématiques pour les époques postérieures, notamment dans les travaux de Charlotte Klonk et de Brian O’Doherty⁶, l’utilisation de la couleur dans les dispositifs de la période moderne n’a en revanche que peu suscité l’intérêt des chercheurs. Cette contribution entend initier une réflexion en la matière. Il s’agira ce faisant surtout d’ouvrir des perspectives permettant de mieux comprendre les principes ayant guidé l’accrochage des espaces d’exposition au siècle des Lumières et les habitudes d’observation de leurs visiteurs. Il faut pour cela commencer par considérer les *Réflexions sur quelques causes de l’État présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d’août 1746* du critique Étienne La Font de Saint-Yenne⁷, ouvrage publié anonymement en 1747, soit une année après le Salon qu’il commente.

L'apparition du mur

Perçu comme un coup de tonnerre dans le monde des arts, l’ouvrage réagit à une lettre publiée dans le *Mercur de France* en octobre 1746, en affirmant bruyamment la genèse de l’opinion publique⁸. Au-delà de son ton polémique, le texte décrit la présentation des œuvres d’art au Salon de 1746, en soulignant à juste titre une innovation apportée par la manifestation :

Ce seroit trop d’ennui, si j’entreprendois d’examiner en particulier le grand nombre des Tableaux qui sont exposés cette année au Sallon dans un très-bel ordre, & avec une simmétrie agréable & difficile parmi tant de formes différentes. La tapisserie verte dont Monsieur de Tournehem, Directeur Général des Arts & Bâtimens de Sa Majesté, a fait revêtir les murs du Sallon avant d’y attacher les Tableaux, leur est extrêmement

6 Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999 [1986] ; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000*, New Haven 2009.

7 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l’État présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d’Août 1746*, La Haye 1747. Sur La Font de Saint-Yenne, voir entre autres Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009. Un colloque, organisé au musée du Louvre en 2016, a par ailleurs été consacré à cette personnalité du monde des arts.

8 René Démoris et Florence Ferran définissent l’opuscule de La Font de Saint-Yenne comme un véritable « coup d’état », voir René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès. L’invention de la critique d’art au siècle des Lumières*, Paris 2001, p. 65.

avantageuse, & cette attention de sa part également favorable aux Peintres & aux spectateurs, a été remarquée du Public avec plaisir, & a eu ses éloges & sa reconnaissance⁹.

Cette nouveauté, visiblement si appréciée, s'imposera dans l'accrochage des Salons de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁰ de même que dans la majorité des galeries européennes de tableaux, comme celles du Luxembourg à Paris, de Düsseldorf, de Dresde et du Belvédère à Vienne¹¹. L'adoption du vert comme toile de fond des espaces d'exposition ne repose pas uniquement sur des critères esthétiques mais s'inscrit au contraire dans un contexte théorique et scientifique particulier, issu du siècle précédent. Depuis la querelle du coloris qui scanda les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, on voit en effet émerger l'idée que la combinaison des couleurs détient le pouvoir d'attirer ou, dans le cas d'une combinaison malheureuse, de repousser le regard du spectateur. Sont entre autres empreints de ce principe les écrits du théoricien Roger de Piles qui, dans son essai « L'idée du Peintre parfait », affirme que :

Dans les différentes espèces de Couleurs, & dans les divers tons de lumière qui servent à la Peinture ; il y a une harmonie & une dissonance, comme il y en a dans une Composition de Musique ; car dans la Musique il ne faut pas

-
- 9 La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 71. Si La Font de Saint-Yenne attribue ce développement à Charles-François-Paul Le Normant de Tournehem, entré en fonction la même année, le manque d'expérience du fermier général laisse douter de cette paternité. Une intervention extérieure, peut-être celle de Charles Antoine Coypel, n'est pas à exclure. Sur la relation entre les deux hommes, voir Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome 1993, surtout p. 64.
- 10 En guise d'exemple, Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, 1767, dessin à la plume, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 25 x 48 cm, Paris, collection particulière.
- 11 Sur ces cas d'étude, voir notamment Andrew McClellan, « The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750–1800 », dans *Art History* 7/4, 1984, p. 438–464 ; Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Cologne 1993 ; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994 ; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Vienne 1995 [1991] ; Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich: der 'bon goût' im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008 ; Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, thèse d'habilitation inédite, Universität Bern, 2008 [manuscrit disponible sur URL : <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/122978/8/ZORA122978.pdf>, consulté le 19 décembre 2023] ; Reinhold Baumstark (éd.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2 vol., Munich 2009 ; *Display & Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, éd. par Thomas W. Gaetgens et Louis Marchesano, cat. exp. Los Angeles, Getty Research Institute, Los Angeles 2011 ; Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789)*, Paris 2012. À noter en outre que l'ouvrage suivant est particulièrement utile pour son corpus de sources commentées : Bénédicte Savoy (éd.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Cologne 2015.

seulement que les Notes soient justes, mais encore il faut que dans l'exécution les Instrumens soient d'accord. Et comme les Instrumens de Musique ne conviennent pas toujours les uns aux autres [...] : de même, il y a des Couleurs qui ne peuvent se trouver ensemble sans offenser la vûe¹².

Dans la tradition du Grand Siècle, le commentaire de Roger de Piles se concentre dans ce passage encore très clairement sur les règles de l'art. Autrement dit, sur les principes artistiques qui permettent au peintre de susciter une réaction émotionnelle chez son public. Cette approche connut un renversement sans précédent dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos qui, sous l'impulsion des travaux de John Locke, allie pour la première fois une théorie de la production artistique à une pensée sur la réception des œuvres d'art par le spectateur¹³. La place grandissante laissée à l'expérience du sujet sensible a simultanément pour effet de générer un intérêt nouveau pour les conditions externes facilitant le processus d'observation ainsi qu'un désir prononcé de les contrôler. Anja Weisenseel a par exemple démontré la manière dont cette prise de conscience a modifié les habitudes d'exposition du Salon de l'Académie et les exigences des peintres y participant¹⁴. Cet état de fait se traduit, chez Du Bos, par une remarque sur la fonction attribuée au cadre de la peinture :

L'industrie des hommes à [sic] trouvé quelques moyens de rendre les Tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous. On les vernit. On les renferme dans des bordures d'orées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & qui semblent en separant les Tableaux des objets voisins réunir mieux entre elles les parties dont ils sont composez [...]¹⁵.

La reconnaissance du potentiel de ce *parergon* – suivant la définition de « hors-d'œuvre », du supplément à l'*ergon* donnée par le philosophe français Jacques Derrida¹⁶ – se manifeste

12 Roger de Piles, *L'idée du Peintre parfait*, préface à son *Abrégé de la Vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1715 [1699], p. 51. Sur de Piles, voir Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957 ; Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven 1985 ; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989. Par ailleurs, sur l'harmonie des couleurs, voir notamment Andreas Schwarz, *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen 1999 ; Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich 2003 [1987] ; Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2009.

13 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vol., Paris 1719. Sur le point de vue du spectateur et l'apport de Du Bos, voir Jacqueline Lichtenstein, *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris 2014 ; Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.

14 Weisenseel, 2017 (note 13). Voir aussi Pichet, 2012 (note 11).

15 Du Bos, 1719 (note 13), t. 1, p. 386.

16 « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement

dans la propension des galeries à unifier progressivement les cadres de leurs peintures¹⁷. La surface sous-jacente aux œuvres – le mur de la galerie – gagne par ailleurs à cette époque considérablement en importance. Parlant de sa collection, le théoricien et amateur d'art allemand Christian Ludwig von Hagedorn relève parfaitement ce besoin : « Gemählde sind colorirt, folglich muß man auf etwas Buntes eine Ruhe seyn, welche man in der zwischen den Cadres durchspielenden grünen Farbe findet¹⁸ ». Le fond sur lequel s'organise la collection devient un espace de transition ayant pour but d'inviter le regard du spectateur à circuler d'un objet à l'autre. Tandis que le cadre et sa dorure aident à focaliser l'observation sur une peinture particulière, le mur de la galerie doit à l'opposé soutenir le déplacement visuel : soit en annulant tout potentiel désaccord chromatique induit par ce parcours, soit en reposant l'œil de son labeur. Ensemble, ils forment en somme un outil visant à assister le travail d'analyse et de comparaison mené par le regard connaisseur. C'est pourquoi leur absence ou leur manque d'adéquation suscitent toujours davantage de désapprobation chez le public aguerri. Ainsi, lors de son voyage dans la Péninsule en 1739-1740, consigné par écrit une dizaine d'années plus tard¹⁹, le président Charles de Brosses condamne l'état de certaines galeries italiennes, dont le fatras de peintures présentées « l'une sur l'autre, mélangées sans ordre, sans goût, sans cadre et sans intervalle [...] étourdit la vue sans la satisfaire ». Ce discours se retrouve chez Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt au sujet de Capodimonte qui est, selon lui, une « très mauvaise bâtisse du plus mauvais goût [...] où il y a un grand nombre de tableaux en assés mauvais ordre sur la muraille toute blanche. Ces tableaux sont avec peu d'ordre et sans bordures [...] »²⁰. La critique de Bergeret souligne encore une fois l'attention alors portée à la couleur retenue pour tapisser les murs des espaces d'exposition.

dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord », Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris 1978, p. 63.

- 17 Sur le sujet, voir notamment Bettina von Roenne, *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie*, Berlin 2007 ; Weddigen, 2008 (note 11) ; Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010. Pour une théorie du cadre, voir également Paul Duro (éd.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on Boundaries of the Artworks*, Cambridge 1996.
- 18 « Les peintures sont colorées. Il faut par conséquent pour quelque chose de multicolore établir un repos que l'on obtient grâce à la couleur verte sous-jacente qui se trouve entre les cadres », Lettre de Christian Ludwig von Hagedorn à son frère, datée du 19 juillet 1743, citée d'après Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989, p. 60. Traduction de l'auteure.
- 19 À ce propos Emanuele Kanceff, « Notes sur l'histoire des *Lettres familières sur l'Italie de Charles de Brosses* », dans *Charles de Brosses 1777-1977*, éd. par Jean-Claude Garreta, actes, Dijon, Académie des sciences, arts et belles-lettres, 1977, Genève 1981, p. 35-46, avant tout p. 41.
- 20 Pour ces deux citations Charles de Brosses, *Lettres d'Italie*, 2 vol., éd. par Frédéric d'Agay, Paris 1986, t. 2, p. 471 et Albert Tornezy (éd.), *Bergeret et Fragonard : journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, Paris 1895, p. 297. Pour une mise en contexte, voir en outre Krzysztof Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle », dans *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, éd. par Édouard Pommier, actes, Paris, Musée du Louvre, 1993, Paris 1995, p. 335-361.

Une couleur au service de l'observation

Le choix prépondérant du vert, abordé précédemment, dépend de caractéristiques intrinsèques à cette nuance. Dans l'Antiquité, cette couleur était déjà associée aux vertus magiques et apaisantes de l'émeraude qui, broyée, servait parfois de collyre²¹. Chez Pseudo-Aristote, un rapprochement est de surcroît établi entre les quatre éléments de la nature et les couleurs ; une idée qui traversera le Moyen Âge en se retrouvant notamment dans les écrits du frère franciscain Bartholomeus Anglicus²². Ce dernier observe de la sorte que :

La couleur verte est délectable à la vue, car elle est composée de nature de feu et de terre, et la clarté du feu qui est attrempee ou vert plaît à la vue, et l'obscurté de la terre qui y est si assemble l'esprit visible dedens les yeux. Et ainsi la vue prend grand plaisir et confort en ceste couleur plus que en nulle autre [...]. Et pour ce les cerfs et les autres bestes sauvages fréquentent volontiers la verdure, non pas seulement pour pasturer, mais aussi pour la vue conforter [...]²³.

Également diffusé dans la théorie de l'art de l'époque moderne, comme dans le *Schilder-Boeck* de Karel van Mander²⁴, ce substrat théorique explique probablement en partie que le vert soit, durant le siècle des Lumières, reconnu pour sa capacité à désamorcer les effets sensoriels provoqués par les autres tonalités du spectre chromatique. L'article « Verd » de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert avance par exemple :

[L]e *verd* est un si juste mélange du clair & du sombre, qu'il réjouit & fortifie la vûe, au-lieu de l'affoiblir ou de l'incommoder. Delà vient que plusieurs peintres ont un tapis *verd* pendu tout auprès de l'endroit où ils travaillent, pour y jeter les yeux de tems en tems, & les délasser de la fatigue que leur

21 Voir à ce sujet John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Londres 2006 [1999] ; John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 2012 [1993] ; Marlène Aubin, *Révéler la chimie des préparations antiques, à usage cosmétique ou médical, impliquant des sels de métaux lourds*, thèse de doctorat inédite, Université Pierre et Marie Curie, 2016 [manuscrit disponible sur URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01508834/file/these_archivage_26759550.pdf, consulté le 12 décembre 2023].

22 Pour une histoire culturelle du vert, voir Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Turin 1983 ; Gage, 2006 [1999] (note 21) ; Gage, 2012 [1993] (note 21) ; Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris 2017. Pour une étude des couleurs à la fin du XVIII^e siècle, voir par ailleurs Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm et Friedrich Steinle (éd.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016.

23 Citation d'après Michel Salvat, « Le traité des couleurs de Barthélemi L'Anglais », dans Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix (éd.), *Les couleurs au Moyen Âge*, 1988, p. 359-385 [disponible sur URL : <https://books.openedition.org/pup/3667?lang=fr>, consulté le 19 décembre 2023].

24 Voir Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, trad. par Jan Willem Noldus, Paris, 2009, plus particulièrement les chapitres 13 et 14.

cause la vivacité des couleurs. Toutes les couleurs, dit Newton, qui sont plus éclatantes, émoussent & dissipent les esprits animaux employés à la vûe ; mais celles qui sont plus obscures ne leur donnent pas assez d'exercice, au lieu que les rayons qui produisent en nous l'idée du *verd*, tombent sur l'œil dans une si juste proportion, qu'ils donnent aux esprits animaux tout le jeu nécessaire, & par ce moyen ils excitent en nous une sensation fort agréable²⁵.

Le commentaire renvoie ici aux recherches menées dès les années 1660 par Isaac Newton sur la lumière et sur les couleurs²⁶. Parmi les nombreux apports de Newton au domaine de l'optique figure notamment le constat que la lumière blanche se compose en réalité



2 Dispersion de la lumière blanche par un prisme

25 *Encyclopédie*, art. VERD, t. 17, 1765, p. 54. Italiques dans l'original. Pour illustrer ces pratiques, il faudrait mentionner ici l'*Autoportrait dit à l'abat-jour vert* de Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1775, pastel, 46,1 × 38 cm, Paris, musée du Louvre. Sur la théorie des esprits animaux, voir en outre *Les esprits animaux (XVI^e-XXI^e siècles). Littérature, histoire, philosophie*, éd. par Sylvie Kleiman-Lafon et Micheline Louis-Courvoisier, actes, Genève, Fondation Hardt, 2016, publié en ligne en 2018 sous URL : <https://epistemocritique.org/actes-du-colloque-les-esprits-animaux/> (consulté le 19 décembre 2023).

26 Sur Newton, voir plus particulièrement Alan E. Shapiro, *Fits, Passions, and Paroxysms. Physics, Method, and Chemistry and Newton's Theories of Colored Bodies and Fits of Easy Reflection*, Cambridge 1993 ; Alan E. Shapiro, « Artists' Colors and Newton's Colors », dans *Isis* 85/4, 1994, p. 600-630 ; Alan E. Shapiro, « The Gradual Acceptance of Newton's Theory of Light and Color, 1672-1727 », dans *Perspectives on Science* 4/1, 1996, p. 59-140. Pour l'influence des théories de Newton dans le domaine de l'art au XVIII^e siècle,

de rayons de différentes couleurs que l'œil seul ne peut détecter. Le savant parvient à ce résultat en travaillant avec un prisme sur lequel il dirige la lumière solaire blanche (fig. 2). Celle-ci se divise dès lors en rayons lumineux rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet – spectre chromatique qui se manifeste au sein de la nature dans l'arc-en-ciel et qui forme, toujours selon Newton, la gamme des couleurs primaires. Le philosophe postule par ailleurs une théorie corpusculaire de la lumière. D'après lui, les corpuscules qui composent la lumière, en atteignant le fond de l'œil, engendrent des vibrations de la rétine et du nerf optique qui sont transmises au cerveau en procurant diverses sensations de couleur, proportionnelles à la taille de ces corpuscules : rouge pour les plus grandes vibrations, violet pour les plus petites, etc. C'est dans la continuité de cette réflexion que Newton envisage une analogie entre les sept couleurs et les notes de musique, et plus particulièrement entre ce qu'il appelle l'harmonie picturale et musicale :

May not the harmony and discord of Colours arise from the proportions of the Vibrations propagated through the Fibres of the optick Nerves into the Brain, as the harmony and discord of Sounds arise from the proportions of the Vibrations of the Air? For some colours, if they be view'd together, are agreeable to one another, as those of Gold [n.d.r. orange] and Indigo, and others disagree?²⁷

Dans la suite de ce raisonnement, il devient aisé de comprendre le plaisir ou, pour reprendre les mots de l'*Encyclopédie*, « la sensation agréable » suscitée par la contemplation du vert. Situé au centre du spectre chromatique newtonien, il déclenche une stimulation corpusculaire et donc une vibration moyenne du nerf optique, soit un phénomène physiologique reconnu par Newton et ensuite par ses contemporains comme particulièrement agréable et relaxant pour l'organe visuel. La pensée de Newton connaît dès les premières décennies du XVIII^e siècle une vaste réception en Europe²⁸. Les années 1730 en particulier voient paraître toute une littérature populaire autour des théories du savant anglais, dont notamment en 1737 l'ouvrage à succès le *Newtonianismo per le dame* de l'essayiste italien Francesco Algarotti et les *Éléments de la philosophie de Neuton* publiés par Voltaire en 1738²⁹. La vulgarisation de ces découvertes scientifiques propage

voir Boskamp, 2009 (note 12) ; Michael Baxandall, « Pictures and Ideas: Chardin's *A Lady Taking Tea* », dans Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, p. 74-104 ; Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Munich 2017.

27 Isaac Newton, *Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres 1718 [1704], 3e livre, obs. XI, queries 14.

28 Voir Boskamp, 2009 (note 12), p. 29 et suiv. ; Shapiro, 1996 (note 25).

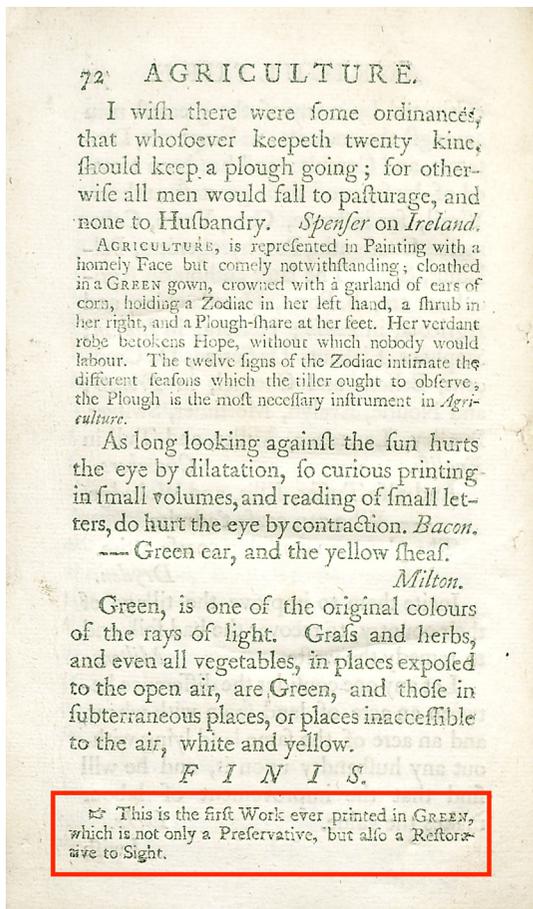
29 Francesco Algarotti, *Newtonianismo per le dame*, Naples 1737. À noter qu'une traduction française est publiée un an plus tard : Francesco Algarotti, *Le Newtonianisme pour les dames*, Paris 1738 ; Voltaire, *Éléments de la philosophie de Neuton*, Amsterdam 1738.

conjointement l'idée que le vert détient un rôle d'intermédiaire entre les diverses couleurs, comme l'illustre parfaitement le poème d'Antoine Marin Lemierre *La Peinture, Poème en trois chants*, paru en 1769 :

L'orangé sur la toile est-il trop près du bleu ?
Du voisinage entr'eux la discorde va naître,
Que le verd les sépare & l'accord va paroître³⁰.

Sorte d'antidote chromatique, le vert rencontre alors une fortune considérable et s'introduit en force dans la culture matérielle des Lumières. Tapisseries, papiers à lettres, mais aussi entreprises éditoriales mettent à profit de la vie quotidienne les bénéfices de cette couleur (fig. 3). Il n'est dans ces conditions pas étonnant que le vert triomphe dans les

Salons de l'Académie et dans les galeries de tableaux. Jusque-là la composante du mur qui apparaît dans les collections artistiques du XVIII^e siècle a principalement été interprétée par les historiens de l'art comme une innovation et comme le témoin d'une certaine modernité – signes précurseurs de l'individualisation des œuvres d'art qui mènera sur le long terme à l'émergence de nos propres musées³¹. Seulement, si cette analyse peut s'appliquer aux siècles suivants, elle demeure quelque peu anticipée pour la période qui nous occupe.



- 3 Benito Jeronimo Feijoo y Montenegro, *The Honour and Advantage of Agriculture*, Dublin 1764. La page 72 porte l'explication suivante : « This is the first Work ever printed in green, which is not only a Preservative, but also a Restorative to Sight »

30 Antoine Marin Lemierre, *La Peinture, Poème en trois chants*, Paris 1769, p. 27.

31 Pour une telle rhétorique, voir par exemple cat. exp. Los Angeles, 2011 (note 11).

Au siècle des Lumières, la modification des pratiques d'accrochage s'associe au contraire encore pleinement à un protocole de lecture typique de cette période, qui place la comparaison visuelle raisonnée au centre de son fonctionnement. Le vert de la galerie a dans ce contexte pour mission de contribuer à l'expérience du spectateur. Il lui accorde d'une part des zones de repos visuel bienvenues tout en engageant, d'autre part, le tableau dans un dialogue avec les œuvres avoisinantes. Le mur doit par conséquent se lire dans ce cas plutôt comme un facteur de cohésion, et non pas (encore) d'autonomie.

Pour conclure, il est peut-être intéressant de souligner les limites de ce système. En voyage dans les Flandres et la Hollande, le peintre anglais Joshua Reynolds visite en 1781



4 Nicolas de Pigage, *La Galerie Électorale de Dusseldorff Ou Catalogue Raisonné Et Figuré De Ses Tableaux*, 2 vol., [Bâle] 1778, t. 2, planche XVI

la galerie électorale de Düsseldorf, ouverte dans les années 1710. Son dispositif muséographique aéré sur fond vert a été conçu pour répondre au besoin du visiteur ; des bancs ont même été disposés çà et là afin de lui consentir des moments de détente³². Les efforts déployés ne suffisent cependant pas toujours. Dans sa description du lieu, Reynolds exprime en effet la fatigue ressentie dans la quatrième salle de la galerie, renfermant des œuvres des écoles italiennes et flamandes, notamment des artistes Adriaen van der Werff et Rembrandt (fig. 4). Il précise :

In reality here are too many Rembrandts brought together: his peculiarity does not come amiss, when mixed with the performances of other artists of more regular manners; the variety then may contribute to relieve the mind, fatigued with regularity. The same may be said of the Vanderwerfs; they also are too numerous. These pictures, however, tire the spectator for reasons totally opposite to each other; the Rembrandts have too much salt, and the Vanderwerfs too much water, on neither of which we can live³³.

En somme, certaines peintures semblent empêcher les associations proposées par l'accrochage, que cela soit en s'imposant ou au contraire en s'effaçant outre mesure. Dans ces cas-là, l'ensemble formé par le mur de la galerie se dissout pour n'offrir qu'une dissonance visuelle, caractérisée par une juxtaposition d'œuvres singulières.

32 Voir Nicolas de Pigage, *La Galerie Électorale de Dusseldorf Ou Catalogue Raisonné Et Figuré De Ses Tableaux*, 2 vol., [Bâle] 1778 de même que Möhlig, 1993 (note 11) ; Baumstark, 2009 (note 11) ; cat. exp. Los Angeles, 2011 (note 11) ; Savoy, 2015 (note 11) et surtout Griener, 2010 (note 17).

33 Joshua Reynolds, *The Works of Sir Joshua Reynolds, Knt. Late President of the Royal Academy: Containing His Discourses, Idlers, A Journey To Flanders and Holland, (Now First Published,) and His Commentary On Du Fresnoy's Art of Painting*, 2 vol., éd. par Edmond Malone, Londres 1797, t. 2, p. 101-102. Voir aussi l'édition française commentée de Jan Blanc : Joshua Reynolds, *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, 2 vol., éd. par Jan Blanc, Turnhout 2015, t. 2, p. 682. Il est intéressant de noter que les réflexions de Reynolds sur l'accrochage connaîtront un prolongement, au siècle suivant, dans les écrits du peintre écossais John Burnet. Sur Burnet, voir notamment Mira von Plato, *Die Loslösung vom gegenständlichen Blick - Wirkungs-ästhetische Kunsterziehung in Großbritannien (1800-1850)*, thèse de doctorat inédite, Universität Hamburg, en cours, notamment le sous-chapitre I.2 « John Burnets *Education of the Eye* ».

Le conditionnement de l'expérience du sensible

Isabelle Pichet

Aujourd'hui, Fête de S. Louis, l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, suivant l'intention de Sa Majesté, & les ordres de M. le Comte d'Angiviller, Directeur Générale de ses Bâtimens, fera son exposition publique dans le grand Salon du Louvre. Ce Ministre des Arts a ordonné la construction d'un nouvel escalier pour y parvenir. Dès longtems on se plaingnoit de l'incommodité de l'ancien. Par celui-ci, une plus grande affluence de monde pourra y entrer & en sortir avec facilité & sans danger. Cet escalier répons, par sa grandeur & sa noblesse, au lieu où il conduit¹.

Journal de Paris du 25 août 1781

La réalisation en 1781 de ce nouvel escalier « grand et noble » permettant « une plus grande affluence de monde » au Salon s'inscrit dans un projet plus vaste encore, celui de créer un *Museum* où l'on pourrait exposer les collections royales. Ce projet de *Museum* germe tranquillement à compter des années 1740, mais plus singulièrement avec la parution en 1747 de l'ouvrage *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne². Pourtant, ce n'est que dans les années 1770, avec le marquis de Marigny puis le comte d'Angiviller, tous deux directeurs des Bâtimens du roi, que va réellement prendre racine l'idée de transformer la Grande Galerie du Louvre en *Museum* permanent. C'est dans ce contexte que la Grande Galerie sera rénovée par l'architecte du roi Jacques-Germain Soufflot et que le projet de construire un nouvel escalier sera soumis aux autorités, comme le relate une correspondance de 1780 de l'architecte Maximilien Brébion adressée à d'Angiviller : « J'ay l'honneur de vous adresser les plans du nouvel escalier à construire pour conduire au Sallon de l'exposition des tableaux et de la galerie, rendu[e] conforme au changement proposé par Mr. Soufflot »³. Le projet est pourtant près à être mis en œuvre dès le début de l'année 1779, mais la tenue du Salon en août et septembre de la même année oblige à repousser la mise en place de l'escalier,

1 Anonyme, *Journal de Paris*, 25 août 1781, no. 237, p. 953.

2 La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août 1746*, A La Haye, chez Jean Neaulme, 1747.

3 *Lettre de Brébion adressée au comte d'Angiviller*, 10 juin 1780 : archives nationales O/1/1670/228.

comme le fait comprendre d'Angiviller dans une lettre du 21 février 1779 qu'il adresse aux Intendants généraux des Bâtiments du Roi où il spécifie : « Dans la spéculation du projet, il faut s'occuper de l'escalier qu'on ne pourroit commencer que l'année prochaine à cause du Sallon de cette année [...] »⁴. Il faudra de ce fait attendre l'ouverture du Salon de 1781 pour être en mesure de voir et d'utiliser cet escalier plus vaste et plus large.

Mes recherches sur les Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture Paris se sont dès les débuts intéressées à la constitution, mais surtout à l'influence que le discours de l'exposition avait sur le public, son érudition, son jugement et la formation de son opinion. Ces réflexions premières m'ont menée avec les années à m'interroger sur les effets que la visite de l'exposition pouvait provoquer sur le public, ses sens et, par conséquent, son corps. En inscrivant cette nouvelle appréhension des Salons au sein de l'histoire des sensibilités⁵, mes travaux les plus récents ont permis de réfléchir non seulement sur les conditions de la visite du Salon au XVIII^e siècle, mais aussi sur l'expérience sensorielle du public, de chacun de ses sens, de ses sentiments, de ses émotions, lors de cette activité⁶. Afin de bien comprendre la montée des tensions auquel le corps sensoriel⁷ du public est confronté tout au long de son expérience, je me suis proposée de réfléchir sur les changements que la mise en place de cet escalier et du nouvel accès au Salon en 1781 pouvait imposer au public, au conditionnement de son corps sensoriel.

Tout d'abord, une brève reconstitution du trajet que devait parcourir chaque visiteur pour accéder au Salon carré permettra de restituer en partie les aléas du conditionnement du corps sensoriel du spectateur tout au long de son parcours le menant de la Place du Louvre au Salon carré ; obligeant le public à traverser ladite Place, passer sous un vestibule, parcourir la cour de la Reine avant de pouvoir entrer dans le Louvre et monter vers l'espace d'exposition. Puis, plus singulièrement, une analyse comparative entre l'ascension de l'escalier vers le Salon et la première vue de la salle avant 1781, au moyen du petit

4 *Lettre adressée aux Intendants généraux des Bâtiments du Roi par d'Angiviller*, 21 février 1779 : O/1/1670/223.

5 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire des émotions*, 3 volumes, Paris 2016-2021; Robert Beck, Ulrike Krampl et Emmanuelle Retaillaud-Bajac, *Les Cinq sens de la ville*, Tours 2013; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps en occident*, 3 volumes, Paris 2005-2016; Alain Corbin, « Anthropologie et histoire des sens », dans Alain Corbin, *Le Temps, le désir et l'horreur*, Paris 1990, p. 228-241; Lucienne A. Roubin, *Le monde des odeurs: dynamique et fonctions du champ odorant*, Paris 1989; Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris 1985; Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris 1982; Robert Mandrou, « Pour une histoire des sensibilités », dans *Annales ECS* 14/3, 1959, p. 581-588.

6 Isabelle Pichet et Dorit Kluge (éd.), *Le corps sensoriel au sein des loisirs et divertissements*, Paris 2023; Isabelle Pichet, « Le plaisir des sens au Salon », dans Laurent Turcot et Élisabeth Belmas, *Jeux, sports et loisirs en France à l'époque moderne (16^e-19^e siècles)*, Rennes [2023], p. 386-403; Isabelle Pichet, « L'œil du spectateur : incarnation d'une nouvelle sociabilité », dans Jessica L. Fripp, Amandine Gorse, Nathalie Manceau et Nina Struckmeyer (éd.), *Artistes, savants et amateurs: art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, Paris 2016, p. 201-212.

7 Voir la description de ce concept à la page 16 à 18 de cet ouvrage.

escalier, et après 1781, avec la construction du nouvel escalier vaste et commode⁸, tente de restituer les différentes conséquences de cette transformation spatiale sur l'expérience du public du Salon, sur les caractéristiques du corps sensoriel des individus et son conditionnement. Je chercherai de ce fait à saisir ce qui, dans la transformation spatiale instituée par le déplacement de l'escalier, impose ou non une modification dans l'expérience du corps du visiteur et qui module son expérience sensorielle.

La question du conditionnement s'est peu à peu inscrite dans le développement de cette réflexion sur le corps sensoriel du public, car il est rapidement apparu que lorsqu'un individu prévoit d'aller visiter le Salon, il se prépare aussi bien mentalement et émotionnellement que physiquement tout au long du trajet qui le mène à l'espace où se déroule l'exposition, et même bien avant. Cette préparation, cette acclimatation s'apparente en partie à la question du conditionnement classique, concept behavioriste élaboré au début du XX^e siècle⁹. Je souligne « en partie », car nul ne prétend à une réaction précise et réitérée de la part du public lors de la visite d'une exposition. C'est plutôt d'une réaction modelée et renouvelable dont il est question ici : réaction qui dépend d'une multitude d'éléments, navigant dans les eaux de l'affect et de l'intellect¹⁰. De ce fait, le conditionnement du corps sensoriel se module, entre autres, au contact de divers *stimulus* extérieurs et environnementaux – architecture, présence d'autrui, climat, odeur, etc. –, auxquels l'individu est confronté tout au long du parcours qui le mène vers le lieu de l'exposition, et qui déclenchent une panoplie de réponses ou de réactions physiques, cognitives ou émotionnelles. Cette préparation, ce conditionnement, s'inscrit aussi dans la vision de l'horizon d'attente, concept développé par Hans Robert Jauss¹¹. On parle ici d'une expérience esthétique qui se construit avec le temps et sur les bases des connaissances cumulées par

8 « Le nouvel escalier fit place, en 1812, à un escalier monumental sur les plans de Percier et Fontaine desservant à la fois la Rotonde d'Apollon et le Salon », dans Udolpho Van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1663-1791) : Solennités, Fêtes, Cérémonies, Concours et Salons*, Paris 2019, p. 184.

9 Le behaviorisme est une « approche qui met l'accent sur l'étude du comportement observable et du rôle de l'environnement en tant que déterminant du comportement », Carol Tavris et Carole Wade, *Introduction à la psychologie : Les grandes perspectives*, Saint-Laurent (Qc) 1999, p. 182.

10 Je renvoie ici à l'idée du conditionnement développée par John B. Watson en 1913 qui implique qu'un *stimulus* entraîne une réaction quasi automatique (Stimulus-Réaction) : voir *Psychology as the Behaviorist views it*, Indianapolis 1913. L'idée de la boîte noire, métaphore de l'esprit humain développée par Watson en 1919, s'est transformée au sein du néo-behaviorisme de Robert S. Woodworth en une détermination d'un organisme vivant, qui induit le schéma réactif (Stimulus-Organisme-Reaction) (*Psychology from the Standpoint of a Behaviorist* (1919), Robert S. Woodworth, *Psychology*, New York, 1929). Je remercie infiniment Dorit Kluge et Camille Bergeron pour leur apport théorique à ma réflexion.

11 Ce concept considère que l'expérience repose sur une accumulation de connaissances qui modifient la vision du monde réel. L'accumulation de nouvelles connaissances et du renouvellement des expériences implique que l'horizon d'attente est constamment transformé. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1990. Voir aussi André Gob et Noémie Drouguet, « Les publics des musées », dans Armand Colin (éd.), *La muséologie Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris 2021, p. 147.

le spectateur avec les années¹², « ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle »¹³. Ainsi, deux critères déterminent le conditionnement du corps sensoriel : l'un émerge au contact des *stimulus* de l'expérience lorsqu'elle se vit, et l'autre se construit avec le temps et l'expérience cumulée. Dans une publication sur le Salon de 1783, l'un des personnages du récit précise justement :

Il est inutile de nous plaindre, nous étions que persuadés de nous trouver dans la position où nous sommes. Notre principal intérêt est de nous réunir, & de chercher une place moins incommode pour pouvoir jouir des plus grands tableaux¹⁴.

Les visiteurs sont en partie conscients de ce qui les attend, et c'est justement cette attente, ce désir de renouveler l'expérience qui construit cet horizon d'attente et conditionne partiellement l'expérience du corps sensoriel du public.

Dans le cadre des Salons de l'Académie royale de Paris¹⁵, la régularité que prend l'exposition dans la seconde moitié du siècle, le prestige qu'acquiert cet événement, la volonté de s'instruire et celle de revenir pour découvrir de nouvelles œuvres qui s'inscrivent dans l'*habitus* des particulier¹⁶ modèlent et inscrivent un « horizon d'attente », tant personnel que collectif, dans l'expérience du public tout au long du XVIII^e siècle. Ce premier état du corps sensoriel déterminera, de manière partielle, la pratique de l'exposition et la réception de la visite à suivre.

Le trajet débute dès lors bien avant l'arrivée à la Place du Louvre, qui déjà très tôt le matin, est encombrée par la foule et une multitude de carrosses ; créant ainsi l'impossibilité de se faire déposer près du vestibule de la cour de la Reine, par laquelle il faut passer pour parvenir à l'escalier qui monte au Salon carré (fig. 1). L'omniprésence de cette foule et des voitures bouleverse les envies et les habitudes, et impose aux individus de parcourir à pied la distance qui les sépare de l'exposition – la patience s'exerce, tout comme la fatigue physique et psychologique qui s'impose petit à petit et oblige certains

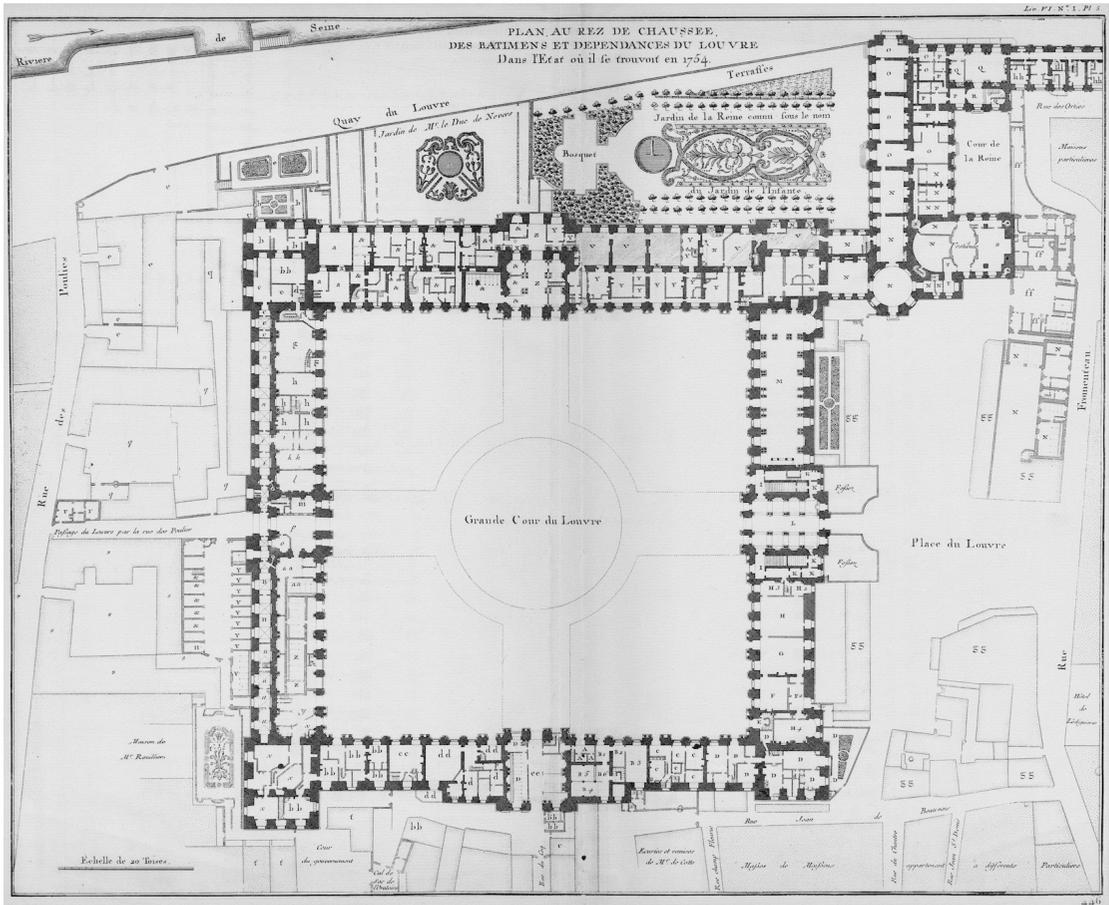
12 Dans cette mouvance du néo-béhaviorisme, il faut souligner l'idée que le public prend part activement à ses apprentissages qui n'est pas dépourvu de volonté. Burrhus F. Skinner, *The science of learning and the art of teaching*, Cambridge 1954.

13 Skinner, 1954 (note 12), p. 259.

14 Anonyme, *Entretiens sur les Tableaux exposés au Sallon de 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet, & son Epouse ; Mme Fi, Delle, & Mademoiselle Descharmes, Nièce de maitre Lami, & de M. Dessence, Apothicaire-Ventilateur*, Paris 1783, p. 12.

15 Précisons que ces expositions sont présentées dans le Salon carré au Louvre à compter du 25 août, jour de la fête de la Saint-Louis, pour une période allant de quatre à six semaines; tout d'abord sporadiquement depuis la fin du XVIII^e siècle, puis plus régulièrement à partir de 1737, et bisannuellement de 1751 jusqu'à l'abolition de l'Académie en 1793.

16 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris 2000, p. 272.



1 « Plan au rez de chaussée des bâtimens et dépendances du Louvre dans l'état où ils se trouvent en 1754, » 1754. Etching on paper, published as plate V in Jacques-François Blondel, *L'Architecture française*, tome 4 (Paris: Jombert, 1752-1756)

à se confronter à la pluralité. Cette traversée des espaces non planifiée deviendra pour certains une étape obligée, une épreuve même. Ce premier contact avec la réalité et les aléas entourant le parcours qui mène au Salon influencera les sensations et les émotions qui conditionnent le corps sensoriel de chacun des visiteurs : l'expérience de ce dernier s'articule sans contredit et assurément autour de ces perceptions, et ce, dès les premiers instants. L'esprit tout comme le corps subissent les effets des *stimulus*, ils se mettent en éveil : l'émotivité et la sensibilité des individus sont ainsi appelées à agir, à réagir. Le public doit traverser la place du Louvre pour atteindre la cour de la Reine, il se voit par conséquent confronté aux bruits, aux odeurs et au peuple. Il doit affronter la masse, s'y frotter, il doit aller à la rencontre des femmes du monde ou du marché, pour atteindre son but : autant de « perruques à frimas, [de] robes à trains, [que] de valets en grande

livrée »¹⁷. L'« horizon d'attente » des particuliers est ici déstabilisé, celui qui croyait jouir du spectacle des œuvres devra patienter. Il ne pourra pas tirer agrément de la vue du Salon aussi rapidement que prévu : du moins il devra attendre pour le faire. Cette réalité de la foule est aussi un élément connu des habitués du Salon, mais deux ans effacent souvent de la mémoire les éléments négatifs pour ne laisser que les bons souvenirs ! Le conditionnement premier du corps sensoriel du public, construit par l'envie de visiter l'exposition, est ainsi transformé au gré des étapes, de la réalité à laquelle il se frotte et des émotions ressenties tout le long du parcours qui le mènera vers le Salon carré.

Une fois la place du Louvre traversée, et peut-être une boisson désaltérante prise au passage au Café d'Albau¹⁸, le public n'a toutefois pas tout à fait atteint le Salon ; l'exposition est toute proche, mais quelques étapes doivent encore être franchies. Il faut d'abord emprunter le passage sous le vestibule qui donne accès à la cour de la Reine. Dans ce passage, plusieurs tables volantes se regroupent, dont une sur laquelle « le libraire [Lacombe] étale tous les livrets, toutes les brochures, tous les vaudevilles parus à l'occasion du Salon »¹⁹. Ensuite, il faut pénétrer dans la cour de la Reine où quelques sculptures de grande dimension sont exposées : ce lieu semble loin d'être un espace enchanteur. Au contraire, plusieurs se plaignent de l'atmosphère désagréable qui y règne, comme le souligne l'auteur d'un pamphlet en 1791, lorsqu'il écrit : « Je suis d'abord arrêté par deux ou trois chefs d'œuvres étalés dans la vilaine cour qui précède le magnifique Salon du Louvre »²⁰. L'auteur ne se laissera pas happer très longuement par cet espace et les grands chefs-d'œuvre qui y sont déployés, l'atmosphère de la cour pèse sur le ressenti du visiteur et le Salon se fait attendre : l'espoir d'un espace magnifique, plus lumineux et éclatant, le pousse à poursuivre son chemin. Après s'être frayé un passage entre les sculptures et la foule, il peut atteindre la porte qui se trouve tout au fond de la cour et donne accès au Louvre. Cependant, il ne faut pas croire ou s'imaginer que le but est déjà à portée de mains, le public n'est toujours pas entré dans l'ancre du Louvre.

C'est au pied de cette porte que se tient le Garde suisse qui surveille l'accès au Salon²¹. De jour comme de nuit²², ce personnage fait respecter les règles imposées par l'Académie,

17 Théodore Gosselin dit Georges Lenôtre, *Histoire anecdotique des salons de peinture depuis 1673*, Paris 1881, p. 50.

18 [Antoine-Joseph Gorsas], *Promenades de Critès au sallon de l'année 1785*, à Londres, et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1785, p. 8 ; Anonyme, 1783 (note 14), p. 8.

19 Lenôtre, 1881 (note 17), p. 51.

20 Anonyme, « Observations de Mr. Vilette sur l'exposition des tableaux au salon du Louvre 1791 », dans *Collection Deloynes*, 50/1363, 1790-1808, p. 828-829.

21 Dès 1725, la présence de ces gardes est recensée dans les dépenses de la comptabilité de l'Académie. « De la somme de soixante livres payées aux suisses des appartements de la Reyne, pour avoir gardé le sallon où ont esté exposés les ouvrages de Peinture et sculpture de Mess. De l'académie à la feste de St-Louis dernière » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms559).

22 Dans les dépenses de l'année 1778, au cinquième chapitre de la comptabilité, on y retrouve la somme de « neuf livres payées, suivant quittce Au S. Hugos M. Tapissier, pour le louage d'un Lit à l'usage des

dont celle de ne laisser quiconque entrer avant l'ouverture²³, ou encore celle de n'accorder aucun privilège quant au statut social des visiteurs. Une fois la porte franchie, il ne reste plus qu'à monter pour accéder au Salon. C'est justement « Au bas de cet escalier, [que] Mme Hardouin vend les livrets »²⁴. Notons que l'achat du livret n'est pas obligatoire et qu'il n'y a plus de frais d'admission pour le Salon : le public se compose essentiellement d'un « mélange de tous les ordres de l'État, de tous les rangs, de tous les sexes, de tous les âges »²⁵. Les prérogatives de la hiérarchie sociale sont ici éconduites, le conditionnement du corps social en est ainsi affecté !

À ce moment, le visiteur entre dans le Palais du Roi et s'apprête à monter l'escalier qui mène au premier étage où se trouve le Salon. Ce passage plus ou moins solennel de l'espace public vers un espace doté de l'aura royale n'est pas banal et s'intègre à l'horizon d'attente et au conditionnement du corps sensoriel du public. L'auteur du *Spectateur français au Sallon* de 1779 expose justement la prégnance de la symbolique du lieu dans son commentaire : « J'entre dans ce palais des Arts, que l'ombre de Louis XIV semble toujours habiter »²⁶. L'expérience du sensible s'accélère, l'attente s'achève, le but est presque atteint. C'est maintenant l'heure de la montée, l'heure du passage ultime vers la salle, sise au premier étage. Le public qui vient s'étouffer au Salon, du moins avant 1781, doit à ce moment prendre son courage à deux mains, car l'ascension semble toujours difficile : c'est une espèce d'entonnoir qui expulse son flot d'individus dans la salle. Les dimensions restreintes de cet escalier (environ 5,85 × 3,90 mètres) pèsent sur l'expérience (fig. 2). La foule s'y presse et s'y compresse. Il faut rappeler qu'entre 1750 et 1779 le nombre de visiteurs ne fait qu'augmenter à

Suisses qui ont gardé le Sallon en 1777 ex. » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 598). Ce passage démontre que le Salon est gardé jour et nuit, cette dépense apparaît encore en 1779 (Quittance signée Rolan, ÉNSBA 1651-1791 : Ms 599).

- 23 Plusieurs références notent le fait que le Salon ouvre autour de 9h le matin, dont Siméon-Prosper Hardy en 1781 : « Ce jour neuf heures du matin, je vais au Salon du Louvre où se trouvoient exposés cette année suivant l'intention du Roi et de l'ordre du Sieur comte de La Billardrie Dangiviller, directeur et ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté, tous les ouvrages de peinture, sculpture et gravure de Messieurs de l'Académie royale faits depuis 1779 », voir Pascal Bastien et Sabine Juratic (éd.), *Mes loisirs, ou journal d'événemens tels qu'ils parviennent à ma connaissance 1753-1770, volume 7 (1781-1782)*, Québec 2019, p. 434.
- 24 Lenôtre, 1881 (note 17), p. 52. Il existe différentes références qui notent la présence d'une femme préposée à la vente des livrets. Entre autres, le *Mémoire des dépenses journalières et fournitures faites pendant Le Salon de l'année 1779* souligne : « [en marge] : table qui a servi à la femme du model pour vendre les livrets » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 599), ou encore une entrée dans la comptabilité de 1783 stipule : « la femme Rolland qui a vendu les livrets du salon, en haut [...] la femme Bidaut qui les a vendus à la porte d'en bas » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 603).
- 25 Mathieu François Pidanzat de Mairobert, « Sur l'Académie de peinture, de sculpture et de gravure; sur le Sallon, sur les différens artistes qui ont exposé, et autres », dans *L'espion anglois, ou, Correspondance secrète entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, lettre III, 13 septembre 1777, Londres 1783, vol. 7, p. 86.
- 26 Anonyme, *Le Spectateur français au Sallon et projet d'encouragement patriotique pour les arts de l'Académie de peinture*, Paris 1779, p. 3.

chaque exposition, passant d'environ 15 000 personnes en 1755 à un public estimé à plus de 32 000 en 1779²⁷ : l'escalier est loin de répondre aux besoins grandissants de cette foule. La découverte de la salle et des œuvres qui y sont exposées devient une sorte de gratification, et peut même être un soulagement pour le public qui a su, nonobstant les obstacles rencontrés tout au long de son parcours, tenir bon et progresser jusqu'au Salon.

La brève description que fournit Robert-Martin Lesuire, auteur présumé du texte *Le Mort vivant au Sallon de 1779*, de son ascension vers le Salon carré propose une idée de l'ambiance qui prédomine dans ce lieu.

Nous montâmes avec peine le grand escalier, & je perçai avec mon vieillard, non sans difficulté, une foule brillante, où nos dames occupent beaucoup de place par l'ampleur de leurs cerceaux & des pièces de postiches qui les entourent, représentant assez bien, si la comparaison est permise, à de jolies porteuses d'eau qui cacheroit leurs sceaux sous leurs jupons, pour être reçues dans le palais des Rois.

Il éleva les yeux, & vit, comme il put, à travers les coiffures pyramidales de nos Élégantes, les tableaux d'histoire qu'il trouva nombreux²⁸.

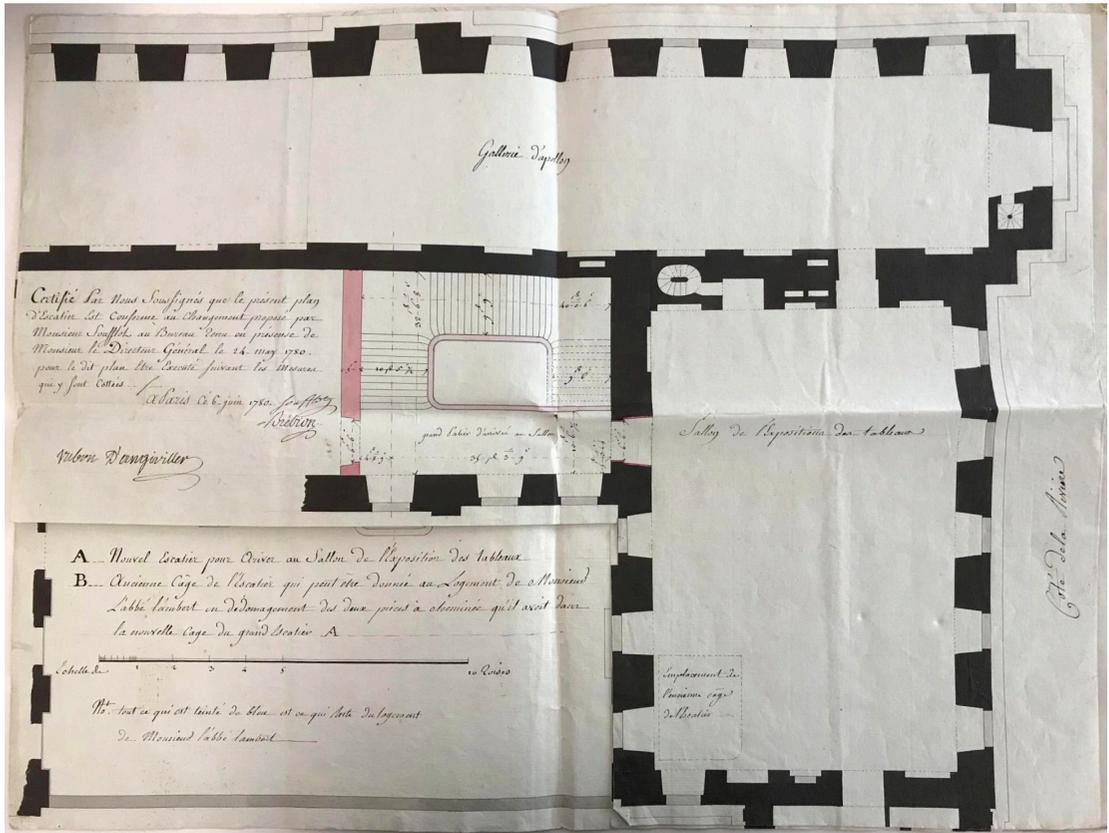
La montée, lente, fastidieuse et singulière, telle que décrite par l'auteur, marque fortement les esprits, tout comme la présence des autres visiteurs et de leurs atours. Cette foule empêchant la fluidité, tant des corps que de la vue, est décuplée par le public qui tente de redescendre et force à contrecourant cette multitude, illustrant singulièrement les conditions psychique et physique qui assènent le public. Chacun des sens, chacune des émotions ou l'ensemble des sentiments sont largement interpellés et marqués par l'expérience, tout en renforçant et confortant certains aspects du conditionnement du corps sensoriel et de l'horizon d'attente du public.

Les deux gravures de Saint-Aubin représentant le Salon, celle de 1753 et celle de 1767 (fig. 3 et 4), amplifient les dimensions de l'escalier et ne permettent pas d'appréhender correctement cette ascension. Saint-Aubin cherche plutôt, par sa perspective faussée, à rendre la grandeur de l'espace de l'exposition et son impression générale à la vue du Salon. La révélation de ce lieu aux dimensions restreintes jouit de l'aura d'une découverte²⁹, telle l'atteinte d'un sommet, qui attise l'espoir des visiteurs tout au long de la

27 On évalue qu'entre 1755 et 1789 de 15 000 à 45 000 personnes font la queue pour s'y introduire et admirer les œuvres exposées. Cette évaluation a été faite à partir d'une analyse minutieuse des comptes de l'Académie qui contiennent les détails de la vente des livrets : Udolpho van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », dans *Revue de l'art* 73/1, 1986, p. 43-48.

28 Robert-Martin Lesuire, *Le Mort vivant au Sallon de 1779*, Amsterdam et Paris 1779, p. 7-8.

29 C'est un espace fermé par quatre murs et dont le dernier comprend « [c]inq grandes fenêtres ouvertes sur le Quai du Louvre [qui] laissent pénétrer le soleil et la gaieté », Lenôtre, 1881 (note 17), p. 56. Le Salon « mesure vingt-quatre mètres sur quinze mètres soixante-dix, sous plafond de dix-huit mètres », Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris 2007, p. 794.



2 Plan du nouvel escalier ordonné pour servir d'Accès au Salon d'exposition publique des tableaux, Archives nationales (AN O1/1670/229)

montée, du moins avant le déplacement de l'escalier en 1781. L'espace s'ouvre ainsi au-dessus des individus qui ont tenu bon et se sont frayés un chemin jusqu'en haut. L'exposition est réellement captée d'un seul coup d'œil et le visiteur se doit d'assimiler les diverses sensations avant de vraiment saisir ce qu'il voit.

On aperçoit, sur ces deux gravures, un deuxième Garde suisse et sa hallebarde tout en haut de l'escalier qui surveille la salle, tandis qu'à droite des jeunes femmes appuyées contre la rampe de fer forgé observent la foule qui gravit l'escalier. Elles regardent, tout comme elles se montrent à qui veut bien s'en apercevoir. Le public du Salon carré incarne ainsi l'image du « théâtre social du Tout-Paris et, par ricochet, celui du plaisir des sens pour l'ensemble des publics plus ou moins cultivés »³⁰. Ce plaisir, et son éclosion, éveillent

³⁰ Isabelle Pichet, « Le corps sensoriel : sensibilité et émotions au Salon », dans Pascal Bastien, Benjamin Deruelle et Lyse Roy (dir.), *Émotions en bataille XVI^e-XVIII^e siècle. Sentiments, sensibilités et communautés d'émotions de la première modernité*, Paris 2020, p. 124.

par la visite de l'exposition et tout ce qui constitue le conditionnement et l'horizon d'attente du visiteur, s'incarne à travers les réactions provoquées sur – ou par – les cinq sens et le corps. Ce sont ces effets, réactions physiques, sentiments, sensations ou émotions, qui permettent au plaisir de naître ; plaisir qui, dans le cadre des Salons, surgit régulièrement en contrecoup du déplaisir, augmentant ainsi l'intensité du plaisir atteint³¹. C'est probablement dans cet état que s'incarne ou s'exprime le plus vraisemblablement, le plus intensément le corps sensoriel du public.



- 3 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre de l'année 1753*, eau-forte et pointe sèche, 14,8 × 18,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

En 1781, le déplacement de l'escalier vers l'extérieur du Salon carré, transforme l'accès au Louvre, la montée vers le Salon, ainsi que l'espace d'exposition comme tel (fig. 2). L'entrée au Louvre se fait désormais par une autre porte, toujours située dans la cour de la

³¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris 1993 (1790) ; Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, 2010 (1920).

Reine, où la vendeuse de livrets et le Garde suisse se sont transportés. Les dimensions de cet escalier – environ 12,20 × 9,95 m – doublent la superficie, et la capacité d'accueillir le flot d'individus est, elle aussi, rehaussée. Il faut noter que la foule ne s'amenuise pas avec le temps, au contraire, car après 1781 le nombre de visiteurs ne fait qu'augmenter allant jusqu'à près de 45 000 en 1787³². À partir de 1781, les visiteurs accèdent par conséquent au Salon en gravissant ce nouvel escalier, où l'on se bouscule beaucoup moins et qui ne donne plus directement dans la salle, mais sur un palier adjacent au Salon carré.



- 4 Gabriel de Saint-Aubin, Exacte vue du Salon du Louvre de l'année 1753, eau-forte et pointe sèche, 14,8 × 18,1 cm. Collection particulière

La nouvelle montée transforme les *stimulus* qui conditionnent le corps du visiteur, et conduit à s'intéresser aux qualités de cette nouvelle expérience. En 1781, l'auteur des *Mémoires secrets* décrit justement cette nouveauté :

³² Van de Sandt, 1986 (note 27), p. 44.

La première chose, Monsieur, qui frappe cette année en allant au Salon, c'est un escalier nouveau. L'ancien quoique grand, resserré dans une cage trop étroite, était fort incommode et souvent engorgé par la foule ; d'ailleurs, il débouchait indécemment dans ce temple même des arts où l'on arrivait comme par une espèce de trappe ; enfin, une pareille ouverture prenait une portion précieuse du local et gênait la vue de nombre de tableaux placés en cette partie, et qui déplaisait fort aux artistes honteusement relégués et dont les ouvrages, aperçus, pour ainsi dire, à la colée, ne pouvaient être que mal saisi des regards du public ; Tous ces défauts et inconvénients sont supprimés ; l'escalier est très vaste, très éclairé, très aisé : il est d'une belle simplicité, mais d'une élévation hardie et quoique soutenu par lui-même, d'une solidité à toute épreuve³³.

L'auteur souligne le fait que le déplacement de l'escalier libère l'espace à l'intérieur de l'exposition allouant à tous les artistes une meilleure visibilité. Il poursuit en qualifiant cette nouvelle construction de vaste, éclairée et aisée, permettant aux visiteurs de monter ou de descendre plus facilement, sans être trop gênés par la foule. Le corps sensoriel est probablement moins intensément agressé : l'ascension semble plus facile. Un auteur du *Journal de Paris* souligne cet aspect lorsqu'il écrit qu'« Un escalier nouveau plus vaste & plus beau que l'ancien nous conduit commodément au Sallon, qui se trouve à présent plus spacieux, & laisse plus de place pour les *bouffants* & les *culs-de-singe* de nos Dames »³⁴. Contrairement à la description citée plus haut qui mettait l'emphase justement sur l'omniprésence des coiffures et des « cerceaux & des pièces de postiches » des dames³⁵, ici, la présence des autres visiteurs semble moins imposante et la montée plus commode. Le visiteur arrive probablement en haut moins exténué et plus enclin à une expérience positive. Les modifications apportées impliquent que l'escalier ne conduit plus directement dans l'espace du Salon, mais plutôt sur un palier qui lui sert de vestibule : une étape supplémentaire avant d'accéder à l'exposition, mais une déambulation plus commode. De ce fait, la surprise tant attendue de la découverte de l'espace à travers la foule ou une fois l'escalier gravité se fait plutôt d'un seul coup, lorsque l'on traverse la porte qui mène du palier vers le Salon carré.

En 1783, un dialogue entre un Anglais et un Français souligne les qualités et les améliorations que les transformations ont amenées dans l'expérience de la montée, tout en soulignant les premiers effets que la vue de la salle produit sur eux :

L'Anglois : Comme il [le Salon] s'annonce avec dignité ! comme on sent un air de grandeur en montant les degrés du vaste escalier qui y conduit !

33 Bernadette Fort, *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris 1999, p. 220.

34 Anonyme, *Raffle de sept ; ou Réponse aux critiques du Sallon*, À la Haye, Et se trouve à Paris 1781, p. 4.

35 Lesuire, 1779 (note 28), p. 7-8.

Le François : L'illustre Protecteur des Arts, M. d'Angiviller, témoin de la gêne où l'ancien escalier trop étroit mettoit du matin au soir la foule de Curieux empressés qui pouvoient à peine défiler deux à deux, y a substitué celui que vous voyez, d'une coupe simple & hardie, aussi commode & aisé que celui-là l'étoit peu.

L'Anglois : Et proportionné à l'étendue de la pièce régulièrement vaste qui existe.

Le François : Un vestibule ne sauroit être trop large pour contenir la foule immense qui se porte journallement au Sallon, À la honte de nos Lycées académiques, les flots du Peuple ne tarissent point dans ce *Museum*.

L'Anglois : Le vrai, en Peinture, est plus sensible ; le vrai & la vérité le charment, & le ramènent fréquemment au Sallon. [La question du conditionnement et de l'horizon d'attente est ici soulignée avec justesse par le personnage].

Ce qui saute aux yeux en entrant, c'est la quantité de Tableaux d'Histoire qui occupent les deux tiers de la Salle, & montent ça & là dans la voûte spacieuse : la plupart sont sans cadre, & n'en ont pas besoin³⁶.

Il est intéressant de préciser que les dernières paroles de l'Anglais : « Ce qui saute aux yeux en entrant, c'est la quantité de Tableaux d'Histoire [...] », rappellent les mots de notre personnage cité plus tôt qui, en 1779, en montant l'escalier et découvrant la salle affirme : « Il éleva les yeux, & vit, comme il put, à travers les coiffures pyramidales de nos Élégantes, les tableaux d'histoire qu'il trouva nombreux »³⁷. L'impact du premier coup d'œil et l'impression générale de l'exposition ne semblent pas avoir souffert des transformations spatiales imposées par le déplacement de l'escalier : l'effet des œuvres et de leur mise en exposition semble primer sur le reste.

En comparant l'incidence de la montée vers le Salon sur le public, avant et après le déplacement de l'escalier, on peut conclure que le conditionnement du corps sensoriel est partiellement modifié, tandis que l'horizon d'attente demeure intact. L'escalier étant plus vaste, il semble permettre une ascension moins chaotique, mais les premières émotions à la vue du Salon, de l'ensemble de l'exposition et des œuvres demeurent sensiblement les mêmes. Les modifications de l'escalier et de l'espace exercent un réel impact sur celui qui expérimente le lieu, les auteurs relatent la singularité et les différences de ces deux espaces ; pourtant ce n'est qu'une fois l'escalier gravi ou le passage de la porte complété que l'expérience du Salon peut réellement commencer, que la beauté de l'exposition et le nombre important de tableaux d'histoire apparaissent aux yeux du public. Les embuches rencontrées tout au long du parcours vers le Salon ne font dans les faits qu'exacerber le plaisir de la visite. Même si l'entrée au Salon se fait tout autrement après 1781 et que la montée

36 Anonyme, *Les peintres volants, ou Dialogue entre un François et un Anglois ; sur les tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1783*, s. l. 1783, p. 4-5.

37 Lesuire, 1779 (note 28), p. 7-8.

est plus agréable et facile, la beauté du Salon et des œuvres qui y sont exposées semblent primer sur le reste et provoquent le même type de réflexions et d'émotions chez le visiteur.

Cette brève présentation du parcours qui mène le visiteur de la Place du Louvre au Salon carré, révèle les impacts que ce trajet impose sur le conditionnement et l'expérience du visiteur, me permettant de brosser un portrait encore imprécis, mais tangible du corps sensoriel qui prend forme au Salon dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La poursuite des recherches permettra de cerner, je l'espère, plus spécifiquement les aléas du conditionnement sensible de ce corps dans le monde des arts au siècle des Lumières. Je terminerai avec quelques mots de l'auteur du pamphlet *Lanlaire au Salon académique de peinture* de 1787, qui expose bien la palette des expériences et des sensations qui modulent et modèlent la visite du Salon et le corps sensoriel de chacun.

Je m'échappe aujourd'hui de la bagarre, pour entrer dans un tourbillon. Vieil Amateur de peinture, c'est au Sallon académique que je dirige mes pas. Le faux connoisseur, le Peintre habile, & le vulgaire curieux s'y transportent en foule. Le premier le voit d'un œil avide & trouble ; le second l'examine avec un oeil perçant & jaloux ; le dernier le parcourt avec une ivresse stupide, & la vérité fort du choc des *opinions d'un million d'individus*, dont peu savent apprécier le vrai beau, quand les Artistes ont été assez heureux de le reproduire dans ces scènes agrestes & intéressantes, qui attirent par un charme doux & impérieux, & sur lesquelles le regard s'attache avec un plaisir, qui pénètre délicatement le cœur, & l'enchaîne par la jouissance ; ou bien dans ces scènes effrayantes, qu'ils tracent aux yeux du monde pour saisir l'ame, ébranler les organes, & faire éprouver ces sensations impétueuses, qui font oublier à l'observateur, que ce ne sont que des objets factices qu'on lui représente³⁸.

38 M. L. B. de B... [Louis Bonnefoy de Bouyon], *Lanlaire au Salon académique de peinture*, A Gattières, Et se trouve à Paris, chez tous les Marchands de Nouveautés 1787, p. 8-9.





L'émerveillement « rationalisé » des visiteurs des *country houses* dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Sophie Soccard

Le choc sensoriel des visiteurs des *country houses*

« Here indeed, the senses become astonished!¹ », ainsi s'exclamait en 1778 le voyageur Richard Sullivan tandis qu'il découvrait les salles du domaine de Kedleston, dans le Derbyshire, quelque part entre Manchester et Birmingham. L'écrivain-voyageur évoquait par là le choc sensoriel qui frappait les visiteurs des *country houses*, célèbres pour leur architecture comme pour les artéfacts qu'elles hébergeaient. Il attribua ce choc à la sollicitation complexe et immédiate du sens visuel, un véritable envoûtement de l'œil préparé à l'extraordinaire dès sa pénétration dans le parc. En ce XVIII^e siècle naissant, les *country houses* constituaient pour l'aristocratie anglaise un lieu en retrait du monde londonien². Ces demeures commençaient à être bien connues pour leurs jardins paysagers et l'élégance de leurs lignes architecturales, mais aussi pour l'opulence de leurs collections. S'y rendaient invités de marque et parfois voyageurs instruits, au terme d'un voyage dont on a aujourd'hui peine à concevoir la lenteur et l'inconfort. Enchâssés dans l'écrin prestigieux de ces domaines fabuleux, des objets d'art, dont la magnificence fut vantée par les voyageurs eux-mêmes, se dévoilaient alors au regard ébloui des visiteurs.

L'étude qui suit s'intéresse essentiellement aux collections intérieures, particulièrement picturales, même si l'intérêt des *country houses* réside tout autant dans les cabinets de curiosités, la statuaire présente à l'intérieur et à l'extérieur, l'architecture propre à ces demeures et bien sûr les jardins. Le parcours de ces collections s'inscrit dans plusieurs dimensions sensorielles : l'expérience spatiale liée au déplacement au sein du domaine

-
- 1 « The approach to this palace [...] is a such a thing in England [...]. On your first entrance in the house, you get into a most superb hall, the sides and ceilings of which are most beautifully ornamented [...]. Here indeed, the senses become astonished [...]. In one word, the whole strikes you as if it were designed for a more than mortal residence. », Richard Sullivan, *A Tour through Parts of England, Scotland and Wales, in 1778*, 2 vol., t. 2, Londres 1780, lettre XV, p. 144.
 - 2 Délicate à transcrire en français, l'expression *country houses* sera conservée en anglais tout au long de cette analyse, l'auteure de cette étude ayant considéré que le concept n'avait pas de véritable équivalent sur le plan social en français.

sollicite une perspective visuelle, évidente, à laquelle s'ajoute par touches impressionnistes un appel au sens tactile, deux aspects majorés par la convocation ponctuelle du sens kinesthésique³. Ces trois dimensions s'entrelacent et génèrent des implications esthétiques et sociales qui font du spectateur empiriste du XVIII^e siècle éventuellement un esthète, mais plus certainement encore, l'acteur involontaire d'un projet identitaire national.

L'accès aux domaines

La question de la visibilité des collections représente un enjeu majeur : il s'agit de signaler la matérialité de l'œuvre d'art et d'éviter qu'elle ne soit ravalée à un statut d'œuvre idéale, peut-être inexistante. En montrant l'artéfact, on le dote d'une « vie sociale »⁴ et il est ainsi possible de comprendre comment les hommes éprouvent les choses dans leur matérialité, et comment celles-ci sont susceptibles de transformer le monde social. Dans l'Angleterre du début du XVIII^e siècle, on déplorait un accès difficile, voire impossible, aux galeries où étaient conservées ces collections⁵. La plupart du temps, il était nécessaire de montrer patte blanche, et bien que la critique commençât à saluer les vertus morales de la peinture et sa capacité à « réformer le vulgaire »⁶, nombreux furent ceux qui restèrent en marge du spectacle rédempteur. Cette tendance de fond perdura longtemps : ainsi, en 1806, le comte de Stafford décida que ses collections étaient réservées aux plus fins connaisseurs et aux artistes de premier plan⁷. De telles déclarations indiquent que les conditions d'accès aux collections restaient une prérogative exclusive du maître des lieux. Elles marquent aussi l'abandon irrévocable de l'esprit médiéval, qui avait confié à l'Église la mission de rendre l'art accessible à tous les fidèles. La réforme luthérienne, qui avait commencé à s'implanter en Allemagne dès les années 1520, soufflait sur l'Europe du Nord ; en Angleterre, c'est plus particulièrement le schisme henricien initié en 1534 qui engendra progressivement l'aversion protestante pour les représentations du divin. Dans ces pays, cette réprobation théologique de l'imagerie catholique commençait à priver « l'œil vulgaire » de toutes formes d'art, peinture et sculpture en particulier, plaçant les œuvres derrière des verrous. Cette privatisation de l'art modifiait la perception qui prévalait alors de la nature et de la fonction des œuvres : en perdant leur valeur religieuse,

3 Guillemette Bolens, « Les gestes et la perception du mouvement dans l'art et la littérature », dans *La lettre du Collège de France*, n°29, 2010, p. 14-15.

4 Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, Paris 2014, p. 10.

5 « Nothing can be more absurd than to keep such Incentives to noble Emulation out of sight. It is disappointing the very End and scope of them », anonyme, « A Letter from a Parishioner of St Clement Danes to Edmund Ld Bp of London, occasion'd by his Ldp's causing the picture, over the Altar, to be taken down, London », 1725, p. 10 ; cité dans Ian Pears, *The Discovery of Painting*, New Haven 1991, p. 175.

6 Voir sur ce point William Arthur Speck, *Society and Literature in England, 1700-60*, Dublin 1983, p. 47.

7 « Persons of the first rank to first rate connoisseurs and first-rate artists », cité dans William T. Whitley, *Art in England, 1800-1828*, Cambridge 1921, p. 108-110.

elles acquéraient un statut nouveau, vidé de contenu spirituel, pour devenir des fétiches intellectuels, des objets se prêtant au commentaire et au jugement critique.

En lien avec les nouveaux modes de sociabilité, l'essor de la « promenade » et du voyage « domestique » bouleversèrent les conditions d'accès aux œuvres d'art, jusqu'ici maintenues à la discrétion du propriétaire. Les visites s'ouvraient aux médecins, avocats, officiers des armées, marchands, artistes, chercheurs, curieux et autres flâneurs⁸. Cet engouement poussa les propriétaires à mettre en place des protocoles d'accueil, exécutés la plupart du temps par les domestiques les plus instruits contre une gratification sonnante et trébuchante. Les sommes exigées pouvaient parfois se révéler exorbitantes, tandis qu'au sein d'autres domaines, elles étaient laissées à l'appréciation du visiteur. Certains s'en plaignaient dans leur journal de voyage⁹, d'autres déploraient la trop grande fréquentation des lieux les obligeant à tourner les talons¹⁰. Pour les autochtones, le touriste devenait une figure ordinaire, voire risible :

In the vacant season of the year
Some Templar gay begins his wild career;
From seat to seat o'er pompous scenes he flies,
Views all with equal wonder and surprise,
Till, sick of domes, arcades, and temples, grown,
He hies fatigued, not satisfied, to Town¹¹.

L'enthousiasme suscité par ces *country houses*, toujours vivace de nos jours, tient au rôle éminent qu'elles jouent dans la culture britannique, comme si leur visite relevait d'une pratique mystique, voire « ésotérique », grâce à laquelle le visiteur entrerait en communion immédiate avec le patrimoine culturel national¹². La fascination pour ces lieux s'explique

8 Avec une ironie mordante, Richard Sullivan produit une liste exhaustive des catégories de visiteurs qu'il a pu rencontrer au fil de ses pérégrinations : « I shall now proceed to range the several classes which are daily whirling round the world in pursuit of those objects [...]. First come your men of science, among whom may be found, chemists and musicians, naturalists and tooth-drawers, astronomers and quacks, philosophers and taylors, poets and frizieurs [...]. Next are your travellers of ton, children of wealthy families, heirs apparent of diseases, titles and distinctions, walders astray [...] spendsthrifts laughing at their creditors, dillitanti skimming the shores of knowledge for a gaping world, and, last of all, your travellers by compulsion, who proceed abroad for health », Sullivan, 1780, (note 1), lettre I, p. 5.

9 Lors de ses pérégrinations anglaises, Vanloo, comme d'autres, a déploré que le montant exigé à l'entrée lui ait interdit d'accéder aux collections, *Penny London Post, or the Morning Adviser*, 29 septembre-2 octobre 1749.

10 Mrs Philip Lybbe Powys déclare en 1765 : « We intended laying at the inn at Stourton, built by Mr Hoare for the company that comes to see his place, but to our great mortification, when we got there at near ten o'clock, it was full, and we were obliged to go on to Mere », Mrs Philip Lybbe Powys, *Passages from the Diaries*, Londres 1899, p. 188.

11 Richard Graves dans un couplet adressé à William Shenstone, et cité dans B. Sprague Alle, *Tides in English Taste*, 2 vol., t. 1, Cambridge (Mass.) 1958, p. 75.

12 « A mystical process », Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Londres 1987, p. 53.

en partie par le fait qu'ils furent à l'époque les seuls endroits où il était possible d'exercer son goût, d'accroître sa distinction et donc sa moralité¹³. Or, les œuvres qui s'y trouvaient exposées n'étaient que rarement de la main d'artistes anglais, carence qui mettait en défaut le rapport entre sens moral et patriotisme. Dans ses *Anecdotes* sur la peinture anglaise, l'écrivain et esthète Horace Walpole déplorait ainsi que la peinture dite anglaise fût quasi inexistante, déclarant : « We are now arrived at the period in which the arts were sunk to their lowest ebb in Britain »¹⁴.

Dans une Angleterre qui peinait à affirmer son identité picturale propre¹⁵, le philosophe et économiste écossais Adam Smith se livra de son côté à un panégyrique qui dépossédait symboliquement les propriétaires de leurs fastueux agencements et dispendieuses acquisitions :

Noble palaces, magnificent villas, great collections of books, statues, pictures and other curiosities, are frequently both an ornament and an honour, not only to the neighbourhood, but to the whole country to which they belong¹⁶.

Exaltant l'esthétique raffinée de ces endroits, Smith les tenait pour une référence à la Nation, projetant sur ces lieux la quintessence d'une fierté nationale, à défaut de pouvoir vanter l'identité anglaise de la création picturale. Paradoxalement dépossédées de leur caractère privé, alors même que l'idée d'un retrait du monde avait préexisté à leur conception, ces demeures incarnaient une ambiguïté irréductible à toute distinction binaire entre domaine public et privé¹⁷. Le bâtiment assumant l'une et l'autre dimension

13 « The great chief ends of painting are to raise and improve nature; and to communicate ideas [...] whereby mankind is advanced higher on the rational state, and made better », George Richardson, « The Science of a Connoisseur in Painting », dans id., *Aedes Pembrochiana*, Londres 1798, XI.

14 Horace Walpole, *Anecdotes of English Painting*, [Londres 1762-1765], réimpression 1871, p. 316. Effectivement, la production picturale accueillie sur le sol anglais fut essentiellement constituée par les travaux de peintres hollandais (van Dyck, Rubens), allemands (Holbein, puis Godfrey Kneller), suédois (Michael Dahl), ou encore italiens (Benedetto Gennari, Antonio Verrio) jusqu'au règne de Charles II. Voir sur ce point Michel Baridon et Frédéric Ogée, « Art et nation en Grande-Bretagne : contexte et histoire d'un lien privilégié », dans *Revue française de Civilisation britannique*, XIII-4 | 2006, URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1627> [dernier accès : 20.12.2023].

15 « Les érudits, les collectionneurs, n'ignoraient pas que l'aristocratie britannique possédait les plus riches galeries de maîtres anciens et avait recueilli nos plus beaux Poussin, les Watteau les plus précieux, au temps même où la France de David les tenait dans le plus profond dédain. », Ernest Chesneau, *La peinture anglaise du roi Georges II à la reine Victoria*, New York 2012, p. 7.

16 Adam Smith, *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Londres 1776, 2 vol., t. I, p. 423.

17 Cette ambiguïté est symptomatique de la manière dont ces maisons semblent échapper à la théorie de Jürgen Habermas, lequel fut le premier à énoncer les grands traits caractéristiques des structures sociales de la sphère publique, soulignant l'importance des théâtres, des *coffee-houses*, des lieux publics accueillant concerts ou expositions, autant d'espaces qui contrastent de manière évidente avec la sphère de l'intime qui définit le foyer. Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduction Marc Buhot de Launay, Paris 1988, p. 44-45.

à la fois, la tension mise au jour tient à l'importance de deux idéaux cultivés simultanément par l'aristocratie : le retrait et la visibilité. L'historien Laurence Klein a qualifié cet écart de dissonance conceptuelle :

A clear conflict between two simultaneously held ideals: that of a house as a museum for display, in order to enhance prestige, and therefore open to the educated and genteel public; and that of the home as a private home¹⁸.

Par-delà le caractère ostentatoire de ces maisons, les ambitions politiques de leurs propriétaires se révélaient au cœur d'une conception du « privé » énigmatique pour un esprit français. Dans ces domaines conçus pour la représentation sociale (bals, chasses à courre, mais aussi fêtes communales ou événements caritatifs), le patrimoine affiché attestait de la réussite matérielle, accroissait la notoriété sociale et gratifiait d'un pouvoir politique réel qui suscitait la confiance, même si, singulièrement, il ne visait pas à attiser la convoitise. Le goût comme l'opulence des élites foncières étaient plutôt considérés comme des gages de stabilité politique et donc de résistance au chaos social. En utilisant leur fortune à des fins bénéfiques, telles que l'accroissement du patrimoine national ou encore la contribution au développement des connaissances de contemporains moins fortunés, les propriétaires de *country houses* servaient toutefois aussi des desseins plus égoïstes, nourris d'aspirations politiques.

D'autres acteurs furent à l'œuvre dans ce processus. Ainsi, les voyageurs qui publiaient leur journal incitaient à la visite, comme en témoigne l'appel enthousiaste de Philip Yorke : « Come here for entertainment and instruct »¹⁹. Les *country houses* séduisaient un public de plus en plus fervent. Cet engouement soulève une question d'interprétation historique. Les deux historiens britanniques Peter Mandler et Linda Colley ont tous deux défini le XVIII^e siècle comme une étape fondatrice en matière d'ouverture du monde de l'art au public. Cependant, Peter Mandler soutient que les rangs des « connoisseurs » furent élargis dès le début non seulement à des individus cultivés, mais aussi à des touristes qui visitaient ces maisons comme on va au spectacle²⁰. Pour Linda Colley, en revanche, les collections n'ont été véritablement accessibles au public qu'au lendemain de la Révolution française, comme pour prouver au monde continental la réussite économique des élites britanniques et, plus encore, la pérennité du système monarchique²¹. En ouvrant de la sorte leurs collections à grande échelle, précisément après les épisodes sanglants

18 Laurence E. Klein, « Gender and the Public/Private Distinction in the Eighteenth-Century: Some Questions about Evidence and Analytic Procedure », dans *Eighteenth-Century Studies* 29, n°1, 1995, p. 104.

19 Philip Yorke, *The Travel Journal of Philip Yorke, 1744-1763*, dans Joyce Godber (éd.), *The Marchioness Grey of Wrest Park, The Bedfordshire Historical Record Society*, vol. XLVII, 1968, p. 144.

20 « People who aspired only to spectatorship », Peter Mandler, *The Fall and Rise of the Stately Home*, New Haven et Londres 1997, p. 9-10.

21 Linda Colley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven et Londres 1992, p. 172-177.

qui avaient agité l'éternelle rivale française, les Britanniques donnaient à voir la notion même de républicanisme²². Quelles qu'aient été leurs motivations tacites, les portes des domaines s'ouvraient grand et les visiteurs ne manquaient pas de s'y précipiter.

Visiter comme on irait au spectacle

Pour nombre d'entre eux, la visite constituait une première rencontre avec l'œuvre d'art. Comment ce public, encore vierge de ce type d'expérience, regardait-il ces objets ? Qu'est-ce qui échappait à sa perception ? Comment lire en creux l'aptitude à contempler l'art ? Au moment où le discours sur le sublime alimentait les débats esthétiques, la discussion sur le goût concernait aussi le visiteur. Les déterminants de son expérience au contact des collections privées étaient bien différents de ceux qui pouvaient motiver sa visite d'une exposition publique, à Londres par exemple. La *country house* n'avait pas vocation à devenir un lieu d'exposition, tout au contraire, les œuvres n'ayant été choisies que pour décorer la maison. Les portraits, les paysages, les natures mortes provenaient la plupart du temps de commandes passées par leurs propriétaires, qui les destinaient à orner les murs d'une résidence en particulier – comme en témoigne une lettre de Thomas Coke, futur comte de Leicester, dans laquelle sont mentionnées de nombreuses peintures et sculptures achetées lors de son Grand Tour en France et en Italie au cours des années 1712–1718²³. Celui-ci anticipait le décor d'une demeure dont la construction ne débuta qu'en 1734, même si l'ironie de l'histoire a voulu que son propriétaire, décédé trop tôt, n'ait pu contempler l'achèvement de son œuvre. L'anecdote illustre la complexité des intérêts en jeu, où se mêlaient préoccupation esthétique et recherche de puissance sociale, dénominateur commun dans lequel on peut voir l'origine de la « fièvre acheteuse » des propriétaires de Stourhead, Kedleston et Blenheim²⁴. Les visiteurs allaient donc contempler les collections comme s'ils se « rendaient au spectacle » et leur disposition à s'émerveiller se trouvait confortée par les louanges dont guides et récits se faisaient les hérauts :

22 « The Stafford, Carlisle, and Grosvenor collections of pictures; the Spencer, Malborough, Devonshire, Bridgwater, and Pembroke libraries are national treasures, becoming a people who are contending for the empire of the world », Sir Egerton Brydges, *Collins's Peerage of England*, 9 vol., t. I, 1812, cité par exemple dans Linda Colley, 1992 (note 21), p. 177.

23 Cité dans James Lee-Milne, *Earls of Creation: Five Great Patrons of Eighteenth-Century Art*, Londres 1962, p. 229.

24 Stourhead était initialement la propriété de la famille Stourton, qui y vécut de manière ininterrompue pendant 700 ans avant qu'elle ne soit acquise en 1717 par le fils du riche banquier Richard Hoare. Kedleston était la résidence ancestrale de la famille Curzon et le manoir actuel est le fruit de la commande de Nathaniel Curzon, premier baron de Scarsdale en 1759. Le château de Blenheim, quant à lui, fut offert par Guillaume d'Orange au vainqueur de la bataille de Blenheim, John Churchill, nommé à cette occasion comte de Marlborough. Blenheim est la seule résidence de campagne non royale à se voir accorder le titre de *palace* (palais). Voir ici Damien Nooman, *Castles and Ancient Monuments of England*, Londres 2009.

Prepare the Mind for something grand and new;
For Paradise soon opens to the view! [...]
The wond'ring rustics, who this place explores,
Feel sentiments their souls ne'er felt before;
And Virtuosi with amazement own
They never thought such wonders were in stones!²⁵

L'arrivée au domaine se devinait comme scénographiée par le jardin dit « à l'anglaise », lequel se singularise par le refus théorique de la frontière. Conçu sur le thème de la diffusion, de la courbe et de la ligne serpentine, ce type de jardins s'affranchissait du paysage alentour tout en s'insérant dans la campagne, espace social primordial. Ainsi sa perception était-elle conditionnée par le regard du promeneur-acteur, happé par les perspectives, les lignes de fuite, les pleins et déliés d'une architecture paysagère aussi secrète qu'elle se voulait discrète. En définitive, le visiteur entraînait lui-même dans un tableau avant d'aller en contempler d'autres, un peu comme si la promenade inaugurale le projetait dans un réel qui glissait peu à peu vers une dimension illusoire. Dans leurs récents travaux sur l'évolution de la promenade au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, Christophe Loir et Laurent Turcot ont souligné combien la démocratisation de cette activité suscita de nouvelles pratiques de sociabilité. L'essor de la promenade, longtemps restée un loisir pratiqué par l'élite, a permis l'émergence d'une figure inédite du promeneur qui s'approprie l'espace ; au-delà, le rituel de la promenade mondaine, marqué par la maîtrise de codes sociaux, s'assortissait désormais d'une attention au monde extérieur portée par l'individualité d'un regard²⁶. Le promeneur n'avait pas forcément conscience de la réduction de son champ visuel voulue par la théâtralisation des lieux, encore moins de ces tensions s'articulant entre illusion et réalité, perception et imagination, surface et profondeur. Dans le sillage de ce que Peter de Bolla a défini comme « l'entrée dans la visualité du monde du visible », le visiteur-spectateur ne ressentait probablement que le plaisir de voir, cet indicible adossé à l'expérience du sensible telle que celle-ci fut théorisée par John Locke²⁷.

Au fondement de cet émerveillement « rationalisé » repose l'expérience sensorielle, chevillée au postulat empirique fraîchement légué par l'auteur de *l'Essai sur l'Entendement Humain*, qui fit de l'œil la machine ultime révélant le monde au moyen de la « chambre noire »²⁸. Si l'origine de toute connaissance se rattache au traitement sensoriel de

25 Anonyme, *Royal Magazine*, février 1764, cité dans Adrian Tinniswood, *The Polite Tourist, A History of Country House Visiting* [1989], Londres 1998, p. 77.

26 Christophe Loir et Laurent Turcot (éd.), *La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (Belgique - France - Angleterre)*, Paris 2011, p. 7.

27 « The entrance to visuality into the domain of the visible, that is to say, what the spectator is going to see, and be seen seeing, is visuality itself », Peter de Bolla, *The Education of the Eye*, Stanford 2003, p. 83.

28 « Les seules entrées vers l'entendement que je puisse trouver [...] sont les fenêtres par où entre la lumière dans la chambre noire. Car, je pense, l'entendement n'est pas très différent d'une pièce

l'environnement, le mécanisme par lequel l'expérience du sensible garantit la véracité du spectacle devient ici perception complexe, car amendée par des paramètres d'ordre socio-culturels. Nous pensons ici au concept de « regard touristique » mis en lumière par le sociologue John Urry²⁹. Le tourisme devient métaphore d'un état des rapports sociaux et ce travail symbolique s'opère par la mise en scène du cadre, défini comme pittoresque, ce qui le rend « regardable » – qualité relevée par les carnets de voyage et déterminant un lieu qui « vaut le détour »³⁰. Parce qu'il s'oriente vers ce qui diffère de son expérience quotidienne, le regard du visiteur confère aux objets une disposition à s'ennoblir ; la mise en scène le transforme en spectateur.

Le hall d'entrée était souvent grandiose, démesuré et intimidant. Passé le choc de la monumentalité, l'œil du visiteur était probablement ébloui par la richesse ornementale des pièces d'apparat. Happé par le motif itératif d'un sol en marbre italien, son regard effleurait le manteau richement ciselé des cheminées, s'éblouissait devant les miroirs, s'accrochait au bronze travaillé des portes, se posait enfin sur les rares meubles de bois précieux. La fulgurance du détail manquait de l'aveugler. Submergé par des informations visuelles qui ne s'offraient pas encore à son entendement, le visiteur restait d'abord sidéré, comme abasourdi, et son champ visuel saturé ne lui permettait pas de comprendre instantanément que ce lieu était comme un texte, une pierre de Rosette demandant à être déchiffrée. Poursuivant sa promenade vers la galerie, il ne manquait pas de remarquer les nombreux tableaux qui la jalonnaient³¹. L'offre était pléthorique et l'agencement souvent disparate.

Il semble qu'il n'y ait guère eu de règle en matière d'accrochage. Combien de tableaux par pièce ? Quelle hauteur privilégier ? Devait-on disposer les tableaux en vertu de leurs qualités complémentaires ? Hélas, les archives ne sont que peu loquaces en la matière. Les témoignages picturaux ou relevés dans les carnets de voyage donnent à penser que les tableaux étaient simplement accrochés côte à côte. Parfois, ils suivaient une juxtaposition symétrique qui laissait la part belle à de grands espaces entre chaque œuvre, comme dans la collection de Nathaniel Curzon à Kedleston, dans le Derbyshire³². Les collections

totalément fermée à la lumière, dotée seulement de quelques petites ouvertures destinées à l'entrée de simulacres extérieurs visibles [...] », John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, livres 1 et 2, traduction J.-M. Vienne, Paris 2001, ici livre 2, chap. 11, paragraphe 17, p. 264.

29 John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres 1990.

30 « Lord Paget's house is old Brick built, ye ffront is uniforme and very handsome with towers, but there is no good roome but a Long gallery thats worth seeing. », Celia Fiennes, *Through England, On a side-saddle, in the time of William and Mary*, Londres 1690, édition numérique, URL : <https://digital.library.upenn.edu/women/fiennes/saddle/saddle.html> [dernier accès : 20.12.2023].

31 Selon Mark Girouard, les galeries, initialement dépourvues de meubles, étaient décorées de portraits destinés à égayer la longue déambulation dans ces pièces démesurées qui pouvaient parfois recéler jusqu'à cent tableaux. Mark Girouard, *Life in the English Country House, A Social and Architectural History*, New Haven et Londres 1980, p. 100.

32 Le marquis de Curzon est l'un des rares aristocrates à avoir témoigné des inspirations qui guidèrent

privées, plus que les expositions publiques dans les premiers musées, auraient cependant bénéficié d'une disposition plus soignée³³, si l'on en croit les indications du *Polite Arts*, magazine mensuel dédié aux arts :

A proper attention should likewise be paid, in the disposition of a picture, to the posture and attitude the painter and his eye were in when he painted it, as that position must always be most natural [...]. Paintings should also be disposed as well as according to their quality, as to their beauty. Those pictures whose subjects are comic and humorous should be placed in a dining-room; those of a serious turn, in the salon, hall, or stair case; and landscapes, in a parlour or ground floor³⁴.

Comment appréhender le message transmis par l'imaginaire culturel du maître des lieux ? Pour que son œil devienne studieux et attentif, le visiteur devait s'attarder, prendre le temps de pénétrer l'œuvre et de compléter son approche sensorielle par le toucher. Car le sens visuel n'était pas le seul à être convoqué. Selon Constance Classen, le recours au sens tactile reste, après le sens visuel, celui pour lequel la littérature de voyage a fourni le plus grand nombre d'exemples significatifs³⁵. Apparus à la fin du XVI^e siècle et devenus très en vogue au cours du XVII^e siècle – même si leur mode commençait à décroître en Grande-Bretagne –, des cabinets de curiosités avaient trouvé leur place dans ces *country houses*. Leur caractère hétéroclite ne manquait pas d'attirer les visiteurs, car ils recélaient des objets disparates (pièces, médailles), des spécimens exotiques (animaux naturalisés ou plantes séchées), des coquillages ou encore des minéraux. Ils témoignaient des intérêts éclectiques de leurs propriétaires, qui, dans leurs efforts pour conjuguer données éparses, sinon fantaisistes, et cadre rationnel, cherchaient à réconcilier l'observation du bizarre avec des considérations scientifiques plus érudites.

l'accrochage des œuvres dans les salons de son domaine, à Kedleston. Sa collection méritait qu'il s'y attardât : après un héritage de plus d'une centaine de peintures, il acheta plus de cinquante tableaux lors de ventes aux enchères entre 1753 et 1759. Puis, sa collection s'étoffa à nouveau des achats commissionnés auprès de William Kent qui fit pour lui l'acquisition de trente tableaux de maîtres en Italie. Simultanément, le marquis commença à investir dans les œuvres de ses contemporains britanniques, acte rare au sein d'une aristocratie qui considérait la production nationale avec un certain mépris. Voir sur ce point Lawrence John Lumley Dundas of Zetland, *The Life of Lord Curzon: Being the Authorized Biography of George Nathaniel Marquess Curzon of Kedleston*, Londres 1928.

33 Francis Russell, « The Hanging and Display of Pictures, 1700–1850 », dans *Studies in the History of Art*, vol. 25, 1989, p. 133–329, ici p. 143, *JSTOR*, URL : <http://www.jstor.org/stable/42620690> [dernier accès : 20.12.2023].

34 Cosmetti, *The Polite Arts, Dedicated to the Ladies*, Londres 1767, p. 22.

35 Voir l'étude d'histoire sociale dirigée par Constance Classen, *The Book of Touch*, Oxford 2005.

Une expérience multisensorielle

Sur proposition de l'accompagnateur, les visiteurs étaient vraisemblablement autorisés à toucher et à manipuler les artefacts. Cette concession était considérée comme une marque de courtoisie : accorder l'accès tactile aux œuvres constituait en effet un signe de déférence à l'égard du visiteur, en dépit des risques encourus, car les objets savamment disposés étaient parfois déplacés, rayés, cassés, voire dérobés. De tels usages sont difficiles à concevoir de nos jours. Néanmoins, si toucher les œuvres était une pratique attendue des visiteurs, le rythme de la visite ne leur en laissait guère le loisir. De toute évidence, la conception de la conservation restait fort éloignée des cadres rigoureux qui caractérisent notre approche contemporaine³⁶.

L'expérience multisensorielle dans laquelle le toucher confirme, ou infirme, ce que l'œil suggère, comme la douceur d'une statue ou la légèreté d'un objet, correspond à l'approche empiriste qu'avait proposée et défendue John Locke afin de penser le lien primordial qui unit l'homme aux choses, et donc l'homme au monde. Dans cette vision, l'expérience du sensible est identifiée à l'idée féconde d'une pratique que l'on peut partager³⁷. Pour les visiteurs du XVIII^e siècle, ce désir d'intimité tactile a pu être vécu comme le prolongement du plaisir de l'œil, mais aussi comme une lutte contre l'illusion du visuel, même en peinture où l'on veut se persuader, par exemple, que l'objet est bien « re-présenté ». Faire corps avec l'objet, toucher ce qui le fut par des mains nobles, royales peut-être, était en outre un moyen de capter une forme de pouvoir déposé sur les objets eux-mêmes. Dans une Angleterre désormais protestante, la croyance en un roi thaumaturge – « Le roi te touche, Dieu te guérit » – restait en effet vive dans l'inconscient collectif et la pratique du toucher pouvait se doubler d'une dimension religieuse, magique, voire mythologique³⁸.

36 Martin Welch, « The Ashmolean as Described by its Earlier Visitors », dans Arthur Mc Gregor (éd.), *Tradescant's Rarities*, Oxford 1983, p. 68.

37 L'empirisme britannique, porté par exemple par Hobbes, Locke ou Hume – et dont on peut rappeler ici brièvement qu'il se serait constitué en réaction au « rationalisme occidental », dont Platon, Descartes ou Malebranche étaient les porte-paroles – repose sur une vision antinomique de la source de la connaissance. Pour les empiristes, cette dernière dérive de l'expérience sensible (elle est donc *a posteriori*), alors que pour les rationalistes, elle n'est possible et garantie que par la raison (donc *a priori*), indépendante de l'expérience. C'est pour répondre au problème de la connaissance, et plus particulièrement à celui de la connaissance du monde extérieur, que Locke emprunte la voie empiriste, non comme méthode, mais comme thèse épistémologique déterminant la valeur des idées. L'approche lockienne est novatrice dans la mesure où elle a renversé la définition traditionnelle du concept. Au lieu de partir de considérations métaphysiques propres aux qualités absolues, Locke engage une enquête cherchant à identifier les paramètres à l'œuvre dans le processus de prise de décision. Si nos idées relèvent de l'entendement, comment pouvons-nous prétendre à leur mise en corrélation avec les objets du monde extérieur ? Pour Locke, nos idées procèdent au contraire de l'expérience : « en elle [l'expérience], toute notre connaissance se fonde et trouve en dernière instance sa source [...] », Locke, 2001 (note 28), p. 164.

38 Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Strasbourg 1924.

La visite multisensorielle s'enrichissait parfois des vertus pédagogiques offertes par des supports écrits. Les collections suffisamment substantielles justifiaient en effet l'édition d'un guide de visite ou d'un catalogue des œuvres. Ces aides pratiques pour la déambulation constituaient aussi un souvenir très en vogue et se présentaient sous forme de brochures succinctes, parfois ornées d'un frontispice, et souvent dotées d'une carte dépliant agrémentée de détails coloriés à la main. Une organisation pièce par pièce (« room-by-room account ») étant souvent privilégiée, ces guides revendiquaient une pertinence énumérative, destinée à faciliter l'identification des œuvres au cours de la pérégrination. L'absence de réel contenu historique ou savant laisse supposer que seul l'érudit pouvait y trouver matière à penser, à comparer, à évaluer. Cette approche superficielle n'était pas à proprement parler un geste aimable envers les touristes, mais plutôt un signal clair de ce qui devait retenir leur attention au cours de leur visite. Un guide pour Burghley House dans le Lincolnshire établissait ainsi le lien latent entre le prestige culturel de la maison et le pouvoir de son propriétaire, jouant d'une récurrence sémantique qui préparait l'œil du visiteur au faste et à la splendeur :

It is a past dispute, that some of the magnificent structures, the most magnificently embellished, are to be found in the free and commercial kingdom of Great-Britain; for, where can magnificence so boldly exalt her head, as in a land of opulence and freedom?³⁹.

Plutôt que de fournir des informations contextuelles sur les tableaux, les guides vantaient surtout le génie du collectionneur. C'est le cas du catalogue de Houghton Hall élaboré par Horace Walpole, lequel s'y livre à un éloge des choix et acquisitions effectués par son père, Robert Walpole, alors Premier ministre de la Grande-Bretagne. Les commentaires savants de Horace véhiculent bien davantage que leur seule fonction ornementale dans la brochure ; ils indiquent, en creux, que l'artéfact ne s'adresse pas au simple curieux, mais à la personne de goût. Sous le titre *Aedes Walpolianae*, cette publication consiste ainsi en un panégyrique qui témoigne de la compréhension visionnaire du phénomène touristique à venir par son auteur ⁴⁰. Quelques années après la rédaction de ce guide, Horace Walpole fut d'ailleurs le premier à distribuer aux curieux des gravures représentant son domaine juché sur les bords de la Tamise, souvenir de leur excursion gothique à Strawberry Hill qui préfigurait la carte postale⁴¹.

Un dernier enjeu s'ajoute à la déambulation ; le visiteur qui voit l'œuvre d'art, tout comme il aperçoit les autres visiteurs, peut et veut lui aussi être vu par ces derniers. Entre la vision et la visibilité s'établit une tension qui soulève la question de la frontière entre

39 John Horn, *A History or Description, General and Circumstantial, of Burghley House*, Londres 1791, p. 11.

40 Horace Walpole, *Aedes Walpolianae: or a description of the collection of pictures at Houghton Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Oxford*, 1747.

41 Camille Belvèze, « L'estampe à Strawberry Hill », dans *Nouvelles de l'Estampe* 261, 2018, p. 70-79.

l'élite et l'homme du commun, en raison du succès de l'ouverture de ces collections à un public socialement hétéroclite. Jusqu'où cette frontière saurait-elle être perméable ? L'activité du visiteur devient l'objet d'une triangulation insolite où l'expérience esthétique se fond dans un vertige social égocentré, notre visiteur sachant qu'il est lui-même vu par un autre et s'imaginant être en retour remarqué avec déférence. À l'intérêt de découvrir les collections s'ajoute une affirmation sociale inhérente à l'activité : se faire reconnaître en tant qu'individu si bien initié aux formes esthétiques qu'il peut former sur elles un jugement qu'il estime impartial⁴². Celui qui accède au statut de personne distinguée, car sachant distinguer, croit devenir une personne de goût⁴³. « The Rule of taste » apparaît dès lors comme un code culturel doté d'un fondement moral, qui admet une potentielle osmose sociale entre l'aristocratie et la bourgeoisie. Il s'agit donc d'un concept à double tranchant, qui bâtit une hiérarchie des valeurs à l'ombre desquelles chaque catégorie sociale doit *de facto* se ranger. Avoir du goût ou pas, tel est le critère qui sert à identifier, à séparer. Il y a ceux qui en ont et les autres. Avoir du goût autorise à commenter, à juger.

Le spectateur empirique pouvait-il devenir esthète, voire critique ? En accordant une place nouvelle au corps du visiteur, dont la sensibilité demeurait la qualité cardinale, l'autorité de l'expérience se substituait à celle du dogme, car celle-ci se forgeait au fil des rencontres avec les objets d'art. L'accent n'était donc plus mis sur la vérité de l'œuvre, concept fondateur de la critique du XVII^e siècle, mais sur le plaisir des yeux. La beauté résidait dans l'esprit qui contemplait l'objet et dans la connivence qui l'en rapprochait. C'était dans cette connexion à l'œuvre d'art que le spectateur se devait d'éprouver de l'agrément. La notion de beauté s'articulait ainsi à la mise à contribution globale des sensations impliquée par l'expérience empirique. En réaction à la théorie du bon goût, un texte de David Hume permet quelque temps plus tard de sortir du paradoxe esthétique opposant d'impossibles normes universelles à un relativisme absolu qui se révélait stérile. Si le goût s'éduquait par la pratique, le jugement devait néanmoins faire preuve de bon sens et la raison restait seule apte à tempérer les excès de la sensibilité⁴⁴.

42 « It should be methinks the business of a *Spectator* to improve the Pleasures of Sight, and there cannot be a more immediate way to it than recommending the Study and Observation of excellent Drawings and pictures », *The Spectator*, t. 2, no 244, 10 décembre 1711, p. 446-448.

43 La définition de la distinction donnée par Pierre Bourdieu ne concerne toutefois pas seulement cette aptitude qui permet de distinguer les classes moyennes de l'aristocratie. Elle est aussi cet opérateur cognitif salutaire dans le débat qui nous occupe, car la perception dite « diacritique » selon Bourdieu, celle qui permet de percevoir formes et catégories, est une vision qui devient division, puisque l'organisation de notre perception oblige à penser la relativité des catégories les unes par rapport aux autres. Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement* [1979], nouvelle édition augmentée Paris 1982, p. 11-96.

44 David Hume, *Traité de la Nature Humaine* [1739], Paris 1968, p. 52-53.

Vers de nouveaux enjeux

En s'appropriant nombre d'œuvres pour les exposer dans ses demeures, l'aristocratie redéfinissait l'art comme une possession économique, mais aussi culturelle, voire intellectuelle. C'était elle qui déterminait la nature de la relation entre l'œuvre et celui qui la contemplait, elle qui décidait de la manière dont l'art serait observé. Et de façon assez perverse, la valeur de la collection se métamorphosait, passant du statut de richesse matérielle à celui d'acte altruiste, revêtant les traits d'un devoir moral, et même patriotique⁴⁵. Le plaisir esthétique était associé à la perception des paires sémantiques qui rapprochent autant qu'elles opposent : la joie à la peine, la beauté à l'horreur. Le beau inspirait la félicité tandis que le laid éveillait un sentiment confinant à la terreur, en un rattachement étroit de l'esthétique à la morale. Le genre pictural devait plaire et instruire à la fois, louer les vertus ou blâmer les vices⁴⁶.

À la fin du XVIII^e siècle cependant, les cartes de ce jeu furent rebattues : la fondation de la Royal Academy of Arts en 1768, et à plus forte raison l'ouverture du premier musée en 1759, le British Museum, signalaient la démocratisation progressive des lieux culturels et l'intérêt croissant d'un nouveau public pour les questions esthétiques. La fréquentation accrue des *country houses* avait mis en lumière, voire provoqué le déplacement des références sociales, révélant l'écart qui s'était creusé entre la promenade de santé de Celia Fiennes⁴⁷ et l'aspiration de la « Middle Sort » à faire du bon goût une marque ostentatoire. Or, parmi les représentants de cette classe moyenne, des amateurs éclairés allaient devenir des acheteurs potentiels. L'arrivée progressive de l'objet d'art dans l'espace public soulevait désormais de nouveaux enjeux – non seulement économiques, mais aussi et plus encore, politiques⁴⁸.

45 Pears, 1991 (note 5), p. 180.

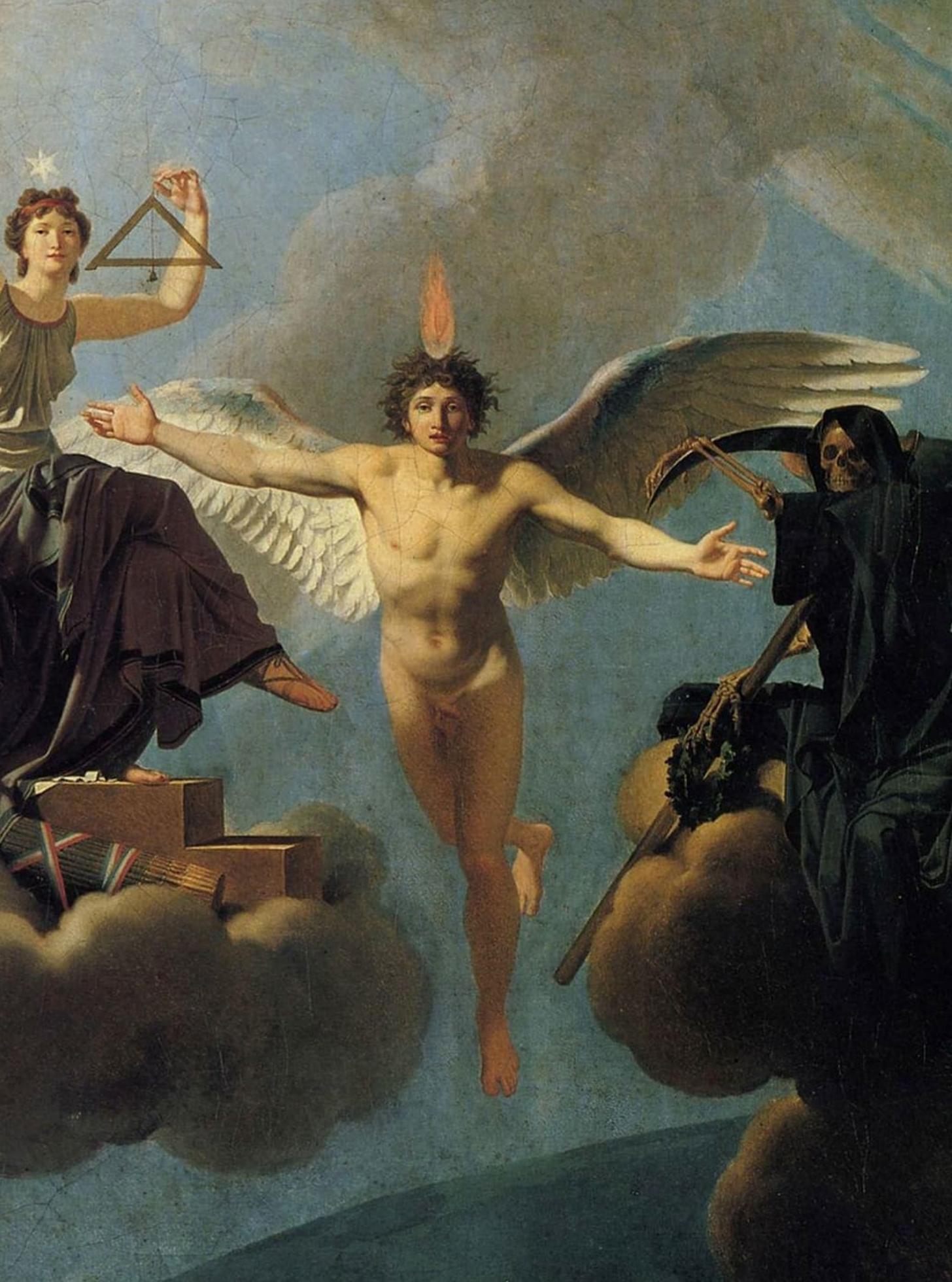
46 La psychologie de la perception a fait couler beaucoup d'encre au cours du XVIII^e siècle. Nombreux furent les essais consacrés à la nature de la relation qui s'établit entre un objet et un individu. Dans le sillage des grandes analyses qui avaient ouvert la voie (celles des philosophes Locke, Hutcheson, Shaftesbury), et avant que David Hume et Alexander Gerard ne développent davantage ces concepts, d'autres commentateurs, tels John Gilbert Cooper ou John Gwyn, ont cherché à définir le goût, établissant de nombreux parallèles entre la morale et l'esthétique. John Gilbert Cooper, *Letters Concerning Taste*, Londres 1755, p. 1-25.

47 Le journal de Celia Fiennes, petite fille du vicomte non conformiste William Fiennes, nous informe qu'elle voyage pour changer d'air, entretenir sa santé, faire de l'exercice : « to regain my health by variety and change of air and exercise. », Celia Fiennes, *The Journey of Celia Fiennes*, Londres 1983, p. 19.

48 Habermas, 1962 (note 17), p. 67.

Partie IV

L'expérience de la critique



"I'm dying up here!" : Disappointing History Painting

Mark Ledbury

"O ! mes belles espérances, comme vous avés été déçues!" Thus spoke Amaury-Duval, in the guise of *Polyscope* in the first of his long meditations on the Salon of 1795.¹ This cry of disappointment follows a long passage conjuring a dreamlike anticipatory walk to the Salon, full of optimistic expectation as the author imagines how a truly Republican history painting finally free from court sycophancy might grasp the opportunities offered by the great scenes of recent Revolutionary virtue and self-sacrifice in French history.² And yet, having arrived at the Salon, *Polyscope* spends the next three of his five letters in a state of almost permanent, more or less muted disappointment at the nature (and the number) of history paintings on view.

Before exploring more specifically some of the causes of Amaury-Duval's rhetorical dismay, I would first posit that disappointment is absolutely a key trait of the reception of history painting from the beginning of the Salon until the end of the institution as a force. To judge by the critical literature, for every moment of genuine joyful surprise and excitement at the sight of a history painting there are myriad let-downs, as well as expressions of perplexity, disappointment and even disgust.³ The ability to produce such strong negative affect is, I would argue, a vital and sometimes overlooked structural marker of the genre.

Further, I would argue, history painting might precisely be structurally and institutionally set up to fail. This claim might seem surprising in the context of the theoretical and financial investment in the genre throughout the long eighteenth century.⁴ However,

1 Amaury Duval (Charles-Alexandre-Amaury Pineux), *Première lettre de Polyscope. Sur les ouvrages de peinture, sculptures, etc. exposés dans le grand Salon du Museum*, 1795, fol. 544. Digital version at URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10523753r> (accessed 21.12.2023).

2 Ibid., fol. 534-544.

3 For a discussion of 'Surprise' at the Salon, see Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London, 1985.

4 Among synthetic accounts of the aesthetics and primacy of history painting in Ancien Regime France see Hector David Reyes, *After Poussin: French history painting (1665-1785)*, Unpub. thesis, Northwestern University, 2010; Thomas Kirchner, *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2001; Crow, 1985 (note 3); Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912; *Triomphe et mort du Héros: La Peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Ekkehard Mai (ed.), exh. cat., Milan and Lyon, Musée des beaux-arts

my ongoing examination of history painting as a practice and lived experience reveals numerous tensions and pitfalls, from the upholding of impossibly perfect precedents to the creation and diffusion of nebulous, confused and self-contradictory theory; the structural incentives for the high drop-out rate among aspiring history painters because of narrow bottlenecks of aspiration and success inside the academy;⁵ the tensions between kinship and courtliness, merit and favouritism; not to mention the physical and mental toll on painters caused by the unsystematic, even arbitrary support of vast and disproportionately scaled commission and competition endeavours.⁶

One crucible of history painting's propensity for failure was the Salon exhibition – the space in which the ambitions and desires of the genres, and the demands, timeframes and scale of history painting in particular, were stress-tested against the contingencies of the physical, human and affective environment and the proximity of events in a major urban centre. Thus, in a volume focusing on the emotional and sensorial life of the Salon exhibitions, I want to argue that the packed and vibrant space of the *Salon Carré* became the crucible of disillusion: the sensory and spatial environment in which history painting's failure was not just seen but *felt*, provoking emotions that ranged from *Polyscope's* visceral disappointment to the bitter humour, bemusement and even revulsion that have characterised many reactions to history painting, reactions that contradict our understanding of the genre as the purest of intellectual experiences in painting, demanding a kind of detachment and elevation.

Given that the Salon was set up to serve the Academy and its priorities, it is all the more surprising that this space worked to provoke disappointment and to catalyse general failure. I would argue though that the Salon exhibitions produced more peril than fame, and subjected history painters and painting to especial pressure, given the opportunities for bad timing, mis-seeing, incomprehension and ignorance. These situations were created not only because of the gaps (in time and expectation) between the commission, conception, and display of history painting, but also due to the various kinds of intellectual and sensory 'obscurity' which constituted the conditions of the reception of such paintings in the physical space of the Salon – complex or novel subject matter, half-understood narratives explained in long and confusing *livrets*, and paintings hung either too high, too low or in inappropriate or unflattering light, etc. The question posed in Charles-Antoine Coyppel's eloquent dialogue riposte in 1751 to critiques of the 1747 Salon remains pertinent: What can the Salon do for painters and painting?

Lyon, Wallraf-Richartz-Museum, Kunsthau (Zürich), 1988; Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, New York, 1997.

- 5 See Reed Benhamou, *Regulating the Académie: Art, Rules and Power in Ancien Régime France*, Oxford, 2009; Christian Michel, (tr. Chris Miller), *The Académie royale de peinture et de sculpture: the birth of the French school, 1648-1793*, Los Angeles, 2018.
- 6 Hannah Williams, "The Mysterious Suicide of François Lemoyne", in *Oxford Art Journal* 38/2, June 2015, pp. 225-245. Williams connects the suicidal impulse with perceived humiliations and stymieing of academic ambition in the painter.

S'ils ont affaire à des juges pour la plupart ignorans, prévénus ou injustes, quel profit peuvent-ils tirer de ces expositions?⁷

If incomprehension was a major intellectual reaction to history painting at the Salons, then disappointment is to me the affective description of the 'mood', at least as far as the Salons have been written about in the pamphlet literature. This disappointment takes many forms, from the serious-minded and politically-oriented critique of the loss, decadence or inappropriateness of current history painting so central to La Font de Saint-Yenne's critiques of the mid-century to the less earnestly and more humorously formulated but similar sentiments of those pamphleteers analysed by Crow, Fort and Wrigley.⁸ *La Vérité* of 1781 is just one of many examples of commentators pointing to the fact that, constantly, history painting was not what was expected or needed:

Un papillotage désagréable, un amas de couleurs brillantes, beaucoup d'incorrections, de la bizarrerie dans la composition, beaucoup de grimaces pour des graces simples & naïves, &c. & dix pages d'& cetera, forment un Tableau François bien conditionné.⁹

And this, ultimately, was the advice for history painters: "Faites tout le contraire de ce que vous faites, & vous ferez bien."¹⁰ This is familiar to all who have studied in any detail the typologies and rhetoric of Salon criticism. However, brilliant and perceptive scholarship has tended to attribute this to the specifics of particular critics' discontent with a social, political and cultural status quo, deflected or suppressed radical political anger, and thus to see it as part of the history of the pre-Revolutionary breakdown of academic and political authority.¹¹ While this account is certainly compelling, we should not neglect a more *longue-durée* view of history painting's impossible conditions – if we ignore the sycophantic official press, the critical record from the regularisation of the Salon shows that history painting is always in arrears vis-à-vis its ideals, always in decline or somehow already corrupted, always the opposite of what it supposed to be, seldom living up to its precedents, or crumbling under the burden of expectation. Again, I believe this is because history painting is a collective fantasy, one that is shared in different degrees and intensities between

7 Charles-Antoine Coypel, *Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre Du Roi. Sur l'exposition Des Tableaux Dans Le Sallon Du Louvre, En 1747*, [Paris] 1751, p. 12.

8 For La Font, see La Font de Saint-Yenne, *Œuvre Critique*, Paris, 2001. On later criticism see Bernadette Fort, "Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Pre-Revolutionary Pamphlets", in *Eighteenth-Century Studies* 22/3, Spring 1989, pp. 368–394; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford and New York, 1993.

9 *La Vérité, Critique Des Tableaux Exposés Au Sallon Du Louvre En 1781*, 1781, Coll. Deloynes 260, p. 8. Digital version at URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84580280> (accessed 21.12.2023).

10 Ibid.

11 Crow, 1985 (note 3), esp. pp. 104–133, 211–254.

administrators, artists, and critics. Also, history painting is always a ‘site of potential’, but its actual manifestations in the lived, experiential situation of the Salon provoke a series of emotions and reactions that are mainly clustered around the negative; previous research that has focused on the ‘triumphs’ of individual paintings at the Salon has tended to occlude this overwhelmingly negative affect towards the majority of examples of the genre. I want to explore what leads to this disappointment by considering two Salons – one (1795) in which various forms of ‘potential’ were dragged into an untimely ‘reality’, and another (1773) where a collective image-making enterprise provoked embarrassment and disgust.

Untimely history painting at the Salon of 1795

I want first to focus on a couple of examples where the question might be of the ‘bad timing’ of history painting (or more to the point, the gap between its conception and its display in the public exhibition schedule) and particularly its ‘untimeliness’, where the various ‘times’ of history painting – the time from commission to making and display – rendered history painting vulnerable and exposed in ways that more flexible and rapid-response forms of cultural communication (from the quip to the caricature, the *chanson* to the comic-opera) were not. What happens when a history painting is untimely? What does that untimeliness feel like?

Of course, the *histoire* in *peinture d’histoire* does not mean, strictly, history, but something more like *Istoria*; an ample term implying a range from biblical narrative, ancient history, fable, poetry, allegory and action.¹² But Polyscope’s musings of 1795 are a reminder that for almost the entire existence of the regular Salon exhibition, the genre was meant to conform, one way or another, to a model of what George Nadel called “exemplar history”¹³, i.e. a storehouse of good and bad examples, didactic in purpose, based on ethics perceived to be *longue-durée*, if not eternal, encapsulated and diffused via grand narratives and heightened moments of exemplary character and action.¹⁴ I will explore two specific examples of the ways such models of history and history painting came under pressure from the unpredictable flows and forces of a more contingent and dynamic history: the press of events, what Fernand Braudel called “histoire événementielle” (event-driven history).¹⁵

12 On this concept see the venerable Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967.

13 George H. Nadel, “Philosophy of History Before Historicism”, in *History and Theory* 3/3, 1964, pp. 291–315. Nadel argues that this model of understanding of history held sway until gradually challenged in the positivist writings of historians of the nineteenth century.

14 This kind of exemplarity and its importance to eighteenth-century history painting is most notably discussed in Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J., 1969, ch. 2, “The Exemplum Virtutis”, pp. 50–106.

15 Fernand Braudel, “Histoire et Sciences sociales : La longue durée”, in *Annales* 13/4, 1958, pp. 725–753; Fernand Braudel, “History and the Social Sciences”, in *On History*, tr. Sarah Matthews, Chicago, 1982, p. 27.

The Revolutionary half-decade between 1789-94 is the most obvious period of such tensions between the dizzying pace and gravity of events and the *longue-durée* of exemplar history – moments when the ‘time of a history painting’ (meaning the time between commission, conception and creation) and the ‘time of the exemplar’ (in the sense of a *longue-durée* ethical example history) conspired to render the genre problematic, and create specific conditions for disappointment. The first Post-Thermidorean Salon, in 1795, is thus unsurprisingly replete with untimely paintings. When François-André Vincent, then a *professeur* at the limping but still functioning *Académie royale*, was given an ‘encouragement’ of 5000 livres in 1791 by the *Assemblée nationale* to paint a Revolutionary subject, he began working on a very large-scale project commemorating the Jacobin exemplar of the early Revolutionary moment, *Guillaume Tell*. This he took from sketch (recently rediscovered)¹⁶ to finished work (fig. 1) between 1791 and 1794, as he – and France – lived through years of violence, trauma and loss, beautifully described by Cassie Mansfield in her book, *The Perfect Foil*.¹⁷ Mansfield, Cuzin and others have discussed the vicissitudes of Wilhelm Tell as an exemplar in the imaginary of successive waves of the Revolutionary process.¹⁸ However, when finally seen at the Salon of 1795, the painting – of impressive scale and a vertiginous ambition – seemed to induce a kind of awkwardness born of its own untimeliness. In the words of Amaury-Duval :

[...] et, en effet, un homme placé sur un bout de rocher, pousse du pied une barque déjà demi-ensevelie dans les flots : on voit encore le Tiran tout entier, et seulement renversé. Il *n'est point tombé, il tombe*. L'œil et l'esprit sont mécontents : on cherche comment il peut rester ainsi en équilibre. [...] *il ne faut pas peindre des hyperboles*. Les yeux sont des juges plus scrupuleux que l'imagination. Le poète a pu, sans choquer, décrire une action impossible ; le peintre ne devrait pas l'offrir aux spectateurs. Ou bien il fallait que son héros ressemblât à ceux d'Homère [...]

Mais son Guillaume Tell, quoique fortement musclé, est d'une nature ignoble. Son attitude est forcée, théâtrale, la grimace de son visage horrible. C'est un brigand, plutôt que le vengeur de sa patrie opprimée.¹⁹ [*emphasis mine*]

16 Now London, Baroni.

17 Elizabeth C. Mansfield, *The Perfect Foil: François-André Vincent and the Revolution in French Painting* (Minneapolis, 2011), esp. ch. 7, pp. 173–185; Jean-Pierre Cuzin, with Isabelle Mayer-Michalon, *François-André Vincent 1746–1816, entre Fragonard et David*, Paris, 2013, pp. 196–199, and cat. 534 pp. 476–477.

18 Mansfield, 2011 (note 17), and Joseph Jurt, “Les humains nés libres, nés égaux”. Guillaume Tell dans la tradition francophone”, in *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 105/2, 2005, pp. 285–300.

19 *Seconde lettre de Polyscope sur les ouvrages de peinture, sculptures, etc., exposés dans le grand Salon du Museum*. Coll. Deloynes 472, 547–548. Digital version at URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10523748k> (accessed 21.12.2023).



- 1 Francois-André Vincent, *Guillaume Tell renversant la barque sur laquelle le gouverneur Gessler traversait le lac de Lucerne*, after 1791, Oil on Canvas, 326 × 424cm, Toulouse, Musée des Augustins

Leaving aside the standard and well-worn critical complaints about history painting here (theatricality, ‘ignobility’, etc.), I want to focus first on the ‘disappointment’ (the eye and the mind are both displeased...) and the striking criticism: “Il n’est point tombé, il tombe”, and the warning to avoid hyperbole. For Amaury-Duval, firstly, the tense of the painting is wrong. The painting’s untimeliness brings an unwelcome odour of the recent and incomplete, of civil conflict and violence and unresolvedness – the tyrant “has not fallen” but is falling. He had dreamed of seeing paintings of a more stoic, example-based history of the recent French past coming to terms with its injustices, such as the depiction of the National Assembly not buckling under threat. Polyscope wanted exemplar history; Vincent’s *Guillaume Tell* represented instead a raw, embodied, lopsided and violent conflict, turbulent and unbalanced, an ongoing and uncertain struggle for justice against sly and tenacious tyranny, caught forever in a storm.

Tell (who, in Antoine-Marin Lemierre's influential pre-Revolutionary play, makes a bloodthirsty, rabble-rousing speech at the end of the piece about attacking all enemies, lusting for a "vaste carnage"), is a stark reminder of the rush, the flow of history, the elemental struggle at the heart of the Revolutionary process and the "esprit de parti" that necessarily propelled it.²⁰ This may have revolted spectators at the Salon, but the painting is more interesting to us now precisely because of this: its choice, finally, is to pay homage to the violence, threat and imbalance that the immediate moment after Tell's escape carries in the historical narrative. Vincent gives us history *in medias res*, unresolved, precarious, its coordinates and angles vertiginously unsettled, partly because the exhibited canvas is structured by the contrast of the unbalanced and even contorted bodies of villain and hero in Manichean struggle, rather than the more conventionally, plausibly posed opposition of his early idea; partly it is the transformation of Lake Lucerne into a wild, storm-tossed waterfall. Those very signs of contingency, tension and even trauma in Vincent's changes and choices that make the painting so interesting to us were the same that disturbed and disappointed the public at the Salon. Vincent's *Guillaume Tell* isn't so much untimely because it is late or out of sync; rather it presents a different, less complete, less palatable view of history than that desired, it seems, by Salon-goers in 1795 – not belated so much as a reminder of the unfinished.

If Vincent's exemplar history *in medias res* was unsettling in its choice of subject and moment, the firmer and more elevated ground of allegory proved no more fertile. At the same Salon of 1795, one obvious example of a prominent and much-anticipated history painting appearing static and stranded is Jean-Baptiste Regnault's *Liberty or Death* (liv. 424) (fig. 2: copy, Hamburg, Kunsthalle), whose original version (liv. 421), was another giant 'emulatory' commission from the heated moment of 1791 which hung in the seat of the *Conseil des cinq cents* for five years and was ultimately destroyed in 1872. The painting received an even more muted and disappointed reception than Vincent's. According to the accounts we have, this immense and confronting painting caused embarrassment and provoked amusement. Its size, stark factionalism, reminders of divisive festival banner culture and unsubtly contrasted light and dark all combined to strand this *grande machine* like a ghost ship, wrecked on the rocky shores of the Thermidorean Reaction.²¹ Allegory itself had not been undermined by the Revolution, as we know, and as we can see from the gleeful use of it in directly contemporary caricatures like those that circulated in 1795 on the subject of crimes of the Terror – more particularly Joseph Le Bon, who was put to death for his crimes more or less the same

20 "Que la flèche et l'épée, en doublant le ravage, Des bataillons rompus fasse un vaste carnage/ Qu'il ne leur reste enfin, pour arrêter nos coups/Que leurs débris sanglans semés entr'eux et nous". Antoine-Marin Le Mierre, *Guillaume Tell, Tragédie. Par M. Le Mierre. Représentée Par Les Comédiens François Ordinaires Du Roi... Le 17 Novembre 1766*, Neuchatel, 1767, V.v.

21 See for example "Avertissement Nécessaire a Lire", Coll. Deloyne 467, fol. 295-297. Digital version at <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105237724> (accessed 21.12.2023).



2 Jean-Baptiste Regnault, *La Liberté ou la Mort*, Oil on Canvas, 60 × 49 cm, Hamburg, Kunsthalle

week the Salon opened.²² But compared to the deft, humour-fuelled allegory of print caricature, Regnault's painting is not busy or messy enough; the orality and solidarity of the powerful *devise* of popular mobilisation, “La Liberté ou la mort”, is hyperbolically

²² See *Les Formes Acerbes*, BM-1858, 0417.1551, and *French Caricature and the French Revolution*, exh. cat., Grunwald Center, University of California Los Angeles, 1989, cat. 152.

and clumsily ossified to absurdity. A message vital at street level becomes grotesque at the height and scale of history painting, a fact that questions the capacity of the *grand genre* to create allegory (the most elevated of all the missions of the history painter, according to Félibien, but as one commentator pointed out in 1795, almost never works in painting). This doubt and discomfort provoked the jokes, questions and sallies mentioned by many commentators. Furthermore, Regnault's painting, like Vincent's, presents a reminder of a much more present and continuing coercion, given that the phrase "La liberté ou la mort" was originally an invitation to military mobilisation and thus in 1795 likely resonated with every family member of a recently conscripted member of a *Demi-brigade*.²³ The even more pressing and disruptive noise of current events also impacted this allegory, as this was a Salon that witnessed, between its opening on 10 Vendémiaire (2 October) to its closing on 17 Frimaire (6 December), the ferment and the increasingly violent suppression of Royalist revolt by Menou de Boussay (aided by the young Napoleon Bonaparte) in Paris on 13 Vendémiaire. Regnault's allegory, with its bold assertion of clear-cut moral, national and political certainties was, though, almost the opposite of Vincent's, in that its layered but static allegorical register had no mechanism to embrace contingent complexities or the real urgent, nuanced, multifaceted choices for state and people.

"Au totale, une entreprise manquée": Saint Louis and history painting at the Salon of 1773

It might be argued that no language or regime of visuality could survive such an intense period of contingency as France experienced in the years 1791-1795. While that is true, I propose that untimeliness and the failure of exemplar history in history painting might be generalisable in *Ancien Régime* France even in moments of less vertiginous historical transition.

When history painting disappoints, it is easy to blame the judgement or execution of individual artists when what might be at play are the vulnerabilities, constraints and demands of the genre itself. One way of exploring this might be examining how not an individual painting but a collective enterprise of history painting is received when it goes on display at the Salon. There are places we can look for such collective moments, such as the 1727 or 1748 history painting competitions – but here I will focus on a notorious example from later in the century, the moment that Salon-goers encountered the series of paintings on the subject of Saint Louis that were commissioned by the ministry of war, in April 1772, for the newly built chapel at the École

23 Isabelle Laboulais, "La liberté ou la mort", in Georges Bischoff and Nicolas Bourguinat (eds.), *Dictionnaire historique de la liberté*, Paris, 2015. On conscription and the Revolutionary wars, see Timothy Blanning, *The French Revolutionary Wars, 1787-1802*, London, 1996.

militaire, a serial commission personally overseen by *premier peintre* Jean-Baptiste Pierre, who distributed subjects to adorn the newly constructed space. The series featured the then brightest talents of the senior ranks of the Academy, as well as some of its ‘rising stars’.²⁴ The paintings, with the exception of Doyen’s altarpiece, all had the same dimensions (214 × 289 cm – ‘portrait format’) to fit the spaces in the chapel. They were rapidly conceived and painted, and ten were displayed at the Salon of 1773. Thus, unlike in the examples discussed above, no major gap and certainly no political rupture existed between commission and execution. On the contrary, this was a remarkable ‘rapid response’ commission and thus a snapshot of the range of contemporary history painting talent at a moment in time. The communal subject was the exemplary life of Saint Louis, a canonised example of monarchical authority, heroism, wisdom and humanity. So, this was intended as pure ‘exemplar history’ in this French context. In every painting in the commission, the barely-disguised grafting of Louis XV’s countenance onto that of Saint Louis was a sign of this conflation of exemplar and the present – and surprising given that Louis IX’s visage was hardly an iconographical mystery, having become well known via the frontispiece in the widely diffused edition of Joinville’s text published in 1617.²⁵ The turnout in 1773 was a truly ‘collective’ barometer of how history painting was faring at this curious moment for the reign of the declining Louis XV, beset by various woes, and overshadowed by the marriage of the Dauphin. The collective display was the ‘fatted calf’, meant to demonstrate the vigour of a monarchy seen as war-ravaged and politically besieged, and was, like the personal interventions and new grip of Maupeou and Terray over of-

24 After peregrinations during the Revolution and the nineteenth century, many of these paintings are now back in place in the Chapel of the École militaire in Paris. Currently, plans are being made for their restoration in the context of the renovation of the site. See URL: <http://www.lequere.net/aem/chapelle/guide2/index.htm> (accessed 21.12.2023). The Livret numbers of the 10 paintings from the series that were exhibited at the exhibition were: N° 1. N. Hallé, *Saint Louis portant en Procession de Vincennes à Paris, la fainte Couronne d'épines*; 3. J.-M. Vien, *Saint Louis, à son avènement à la Couronne, remet à la Reine Blanche de Castille, sa mère, la Régence du Royaume*; 8. L. Lagrenée, *L'Entrevue de Saint Louis & du Pape Innocent IV*; 23. A. Vanloo, *Saint Louis, âgé de douze ans, présenté par la Reine Blanche, sa mère, pour être sacré*; 25. G.-F. Doyen, *Saint Louis est attaqué de la maladie épidémique, qui régnoit dans son Camp de Tunis...*; 27. N.-B. Lépicié, *Saint Louis rendant la justice fous un chêne à Vincennes*; 103. N.-G. Brenet, *Réception des Ambassadeurs des Tartares & le Vieux de la Montagne*; 104. H. Taraval, *Le Roi Saint Louis, âgé de 19 ans, épouse Marguerite, Fille de Raimond Bérenger, Comte de Provence*; 145. J.-A. Beaufort, *Saint Louis, Roi de France, étant près de Tunis pour en faire le siège, est attaqué de la peste...*; 162. L. Durameau, *Saint Louis, lavant les pieds aux Pauvres*. See *Collection Des Livrets Des Anciennes Expositions Depuis 1673 Jusqu'en 1800*. XXXVII. Exposition de 1773 / [Rééditée Par J. J. Guiffrey], 1869, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63720630> (accessed 21.12.2023), pp. 8–32.

25 See Jean de Joinville, *Mémoires de Jean, Sire de Joinville, Ou Histoire et Chronique Du Très-Chrétien Roi Saint Louis* / Publiés Par M. Francisque Michel ..., Paris, 1858, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5493817d> (accessed 21.12.2023).

ficial art and culture in 1773,²⁶ a projection of a wider military and social authority. The stakes of its success were indeed elevated.

It is telling in these circumstances to find even the more official, sanctioned press barely able to disguise their disappointment about this ensemble. This was usually contextualised by reference to a ‘loss’ of talent (“Combien ne se plaint-on pas cette année de n'avoir rien de MM, Casanove, Fragonard & Greuze ?”), as the critic from the *Journal Encyclopédique* put it, in a review which began with a kind of apology and explanation of the fragility of history painting.²⁷ The range of tepid general welcomes for the paintings from the series at the Salon points to a barely-repressed official disappointment. And the talk was clearly negative, as the *Memoires Secrets* delighted in repeating the withering pun of the always pithy Sophie Arnould:

Jamais, dit-elle, le proverbe gueux comme un peintre ne s'est mieux vérifié
q'aujourd'huy, ou, à dix, ils n'ont pu faire cinq [Saint] Louis.²⁸

However, those critics who escaped censure via anonymity, or whose judgements became known only after private correspondence was published, were far more candid in their ‘disappointment’, and for them, I argue, it is not simply a matter of mocking individual incompetence but ruining collective general failure. In his funny and sensitive as well as stinging pamphlet, *Dialogues sur le Salon*, Antoine Renou made his characters not only disappointed but sensorially disturbed by the experience of the paintings. Of Durameau’s *Saint Louis, lavant les pieds aux Pauvres*, his principal imaginary interlocutor, M. Rémi, says: “On étouffe dans ce tableau, on étouffe.”²⁹

Most vivid in his disappointment is Pierre Samuel du Pont de Nemours, in his letters to Caroline Louise of Baden-Baden.³⁰ Du Pont first flatteringly laments the absence

26 On the Maupeou “Coup” see Durand Echeverria, *The Maupeou Revolution: A Study in the History of Libertarianism, France, 1770-1774*, Louisiana State University Press, 1985; Colin Jones, *The Great Nation: France from Louis XV to Napoleon*, Oxford, 2003, pp. 280-298. The Academy minutes are telling on the accommodation made, exactly around the time of the Salon, for the personal control of Terray – who alongside his role as comptroller was appointed Directeur and came, somewhat unexpectedly, to chair the Séance of 2 October 1773. See P/V, VIII, 136-139.

27 Fol. 674 of transcription ms. in Coll. Delyones 1327, Commentaires sur le Salon de 1773. Of [Anon.], “Lettre à M.*** sur l'exposition des tableaux, sculptures et gravures au Sallon du Louvre, 1773”, in *Journal encyclopédique* VII (October 1773), pp. 120-127. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105375366> (accessed 21.12.2023).

28 [Pidansat de Mairobert], *Salon de 1773*, transcription, Coll. Deloynes 912, p. 44. Digital version at URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546370c> (accessed 21.12.2023).

29 Antoine Renou, *Dialogues Sur La Peinture, Seconde Édition, Enrichie de Notes*, 1773, p. 3. Digital version at URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84579155> (accessed 21.12.2023).

30 Pierre Samuel du Pont de Nemours, “Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 : adressées par du Pont de Nemours à la Margrave Caroline-Louise de Bade”, in *Archives de L'art Français*, 2, 1907, pp. 1-123. [here pp. 7-15].

of a controlling intelligence (such as that of his connoisseur and collector correspondent) and the resulting lack of coherence and communication, favouritism and failure. There follows one of the most sustainedly vicious of all criticisms of French history painting and its talents in all of the critical literature of the pre-Revolutionary Salons. One of its thrusts is that the subjects are poorly chosen and lack ‘timeliness’ and relevance, and du Pont’s tone is marked by wistfulness. His ire with the scheme and with the paintings is most evident in his damning of Hallé’s contribution (fig. 3). He calls the painting: “Le premier du catalogue et le dernier du salon”³¹ and continues:

Un roi de France soutenant presque seul à la tête du pont de Taillebourg les efforts de l’armée anglaise et donnant à sa gendarmerie le temps de passer aurait offert un tableau bien plus propre à exalter l’âme et le courage des élèves de l’École Royale Militaire et à déployer les talents d’un grand peintre qu’il ne l’est marchant nuds pieds et souriant d’un air niais derrière le plus sot des archevêques, accompagné du plus laid des enfants de chœur, le tout agencé dans les proportions les plus mesquines et colorié comme des découpures qu’on aurait collées sur du papier bleu.³²

The subject appeared not only botched but ‘untimely’ to du Pont in 1773, perhaps because France was suffering a reversal of the centrality and glory that the crown of thorns was thought to have brought Saint Louis’ rule and dynasty. As Charles-François de Broglie’s secret document, the *Conjectures Raisonnés* of 1773 would argue, France was losing its place in Europe and the world, humiliated by the partition of Poland, deeply concerned about Britain’s naval supremacy, unsure of its allies:

Enfin, osera-t-on le dire ? par un déplacement incroyable, elle semblerait avoir perdu son rang à la tête des grandes puissances, pour ne pas jouer sur la scène politique qu’un rôle passif ou subalterne.³³

Now, while we cannot directly link the choices for the chapel of France’s military academy with the concurrent lurch into what – in secret – Broglie would call a crisis of status, we can perhaps speculate that the particular choices of subject and space were both charged with a task beyond them (to signal the military glory of France) and were ‘untimely’ as well as misplaced, given the lack of emulative resonance between the chosen suite of diplomatic and

31 *Ibid.*, p. 8.

32 *Ibid.*, p. 9.

33 Charles François de Broglie et al., *Politique de tous les cabinets de l’Europe, pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI ; contenant des pièces authentiques sur la correspondance secrète du comte de Broglie : un ouvrage dirigé par lui, et exécuté par M. Favier : plusieurs Mémoires du comte de Vergennes, ministre des affaires étrangères, de M. Turgot, etc. etc : manuscrits trouvés dans le cabinet de Louis XVI*, Paris, 1794, p. 96.

- 3 Noel Hallé, *Saint Louis transportant la Couronne d'épines*, Oil on Canvas, 214 × 289 cm, Paris, Chapelle Saint-Louis, Ecole Militaire



religious triumphs of the reign of Louis IX – the crusader saint whose long reign ushered in a “medieval golden age” of French centrality and power – and the late reign of Louis XV, beset with strife over religious authority, fractious reforms, Russo-Turkish manoeuvres, the partition of Poland and the depletion of its military and economic clout in Europe.³⁴ Once again, the power and authority of history painting as exemplar history was called into question and the Salon exposed the gap between the exemplar and lived experience.

Even Joseph-Marie Vien’s colourful *Saint Louis remet la régence a sa mère*, the “moins mauvais” of the paintings in du Pont’s view, pointed to other uncomfortably untimely

³⁴ See Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, 1989, pp. 910–992; Emmanuel Le Roy Ladurie, *L’Ancien Régime*, Paris, 1991, Vol 2, pp. 242–285.

resonances and provoked “disgust”. As du Pont pointed out, “Le légat du pape a beaucoup trop l’air de prescrire au Roi ce qu’il doit faire”.³⁵ This was awkward in the context of the publication in 1773 of the deliberations of the 1765–1766 Gallican Assembly that re-asserted the “Gallican liberties”, the independence of temporal authority from spiritual authority, and the complexity of relations with the papacy.³⁶ As the *Mémoires secrets* put it, “Une pareille cérémonie rappelle le joug ultramontain”.³⁷

But exemplar history in this series is victim not only of Braudel’s “histoire événementielle” but also his notion of “histoire conjoncturale”, or as in Wallerstein’s translation, cyclical history.³⁸ For example, Nicolas-Guy Brenet’s *La Réception de l’ambassadeur du Prince des Assassins* which evoked the accounts by Joinville and Matthew Paris of the visit in 1238 of the Lord of Alamut and the Abbasid Caliph seeking assistance in their fight with the Mongols. The painting was a reminder of the oscillating cycles of kingship and diplomacy – the pictorial rhetoric of the ambassadorial encounter, well established in ‘landscape’ format in French tradition, is awkwardly condensed and contorted here in a set of suspicious or ambiguous glances as well as a pervasive sense of inappropriate proximity that reverses roles, as du Pont put it, “Le Roi ne paraît pas digne des ambassadeurs”.³⁹ For the *Mémoires secrets*:

La contenance de l’envoyé n’est pas non plus assez humble, ne marque pas assez la distance immense qu’il devrait y avoir entre un vil chef d’assassins & un des potentats de l’Europe le plus puissant.⁴⁰

Uncomfortable proximity and unfortunate timing seemed also to haunt the painting by Lagrenée of Saint Louis meeting with Pope Innocent IV in Lyon. The fraternal embrace and balance of power (Saint Louis sheltering an exiled Pope and giving him support against the Holy Roman Emperor) fell flat at a moment when, as Dale van Kley has

³⁵ Du Pont de Nemours, 1907 (note 30), p. 10.

³⁶ *Procès-verbal de l’assemblée-générale du clergé de France, tenue à Paris, au couvent des Grands-Augustins, en l’année mil sept cent soixante-cinq, et continuée en l’année mil sept cent soixante-six. Monsieur l’abbé de Bausset, ...*, Paris, 1774. Digital edition accessed 11 February 2022, URL: https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/ See Dale K. Van Kley, “Church, State, and the Ideological Origins of the French Revolution: The Debate over the General Assembly of the Gallican Clergy in 1765”, in *The Journal of Modern History* 51/4, 1979, pp. 630–666.

³⁷ Louis Petit de Bachaumont, Mathieu-François Pidansat de Mairobert, and Barthélemy-François-Joseph Mouffle d’Angerville, *Mémoires Secrets Pour Servir à l’histoire de La République Des Lettres En France*, Depuis MDCCLXII, 13, 1783, p. 116. Digital version at URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2066680> (accessed 21.12.2023).

³⁸ Fernand Braudel and Immanuel Wallerstein, “History and the Social Sciences: The Longue Durée”, in *Review* (Fernand Braudel Center) 32/2, 2009, pp. 171–203. See also Immanuel Maurice Wallerstein, *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-Century Paradigms*, Philadelphia, 2001, p. 137.

³⁹ Du Pont de Nemours, 1907 (note 30).

⁴⁰ *Mémoires Secrets*, 1783 (note 37), p. 112.

demonstrated, the sacral power of French monarchical identity had taken a near-mortal blow, and in the midst of the continuing religiopolitical crisis of the parliaments.⁴¹

Gabriel-François Doyen's much anticipated and outsized altarpiece – only tenuously clinging to the expected sacramental and iconographic proprieties of *maître-autel* paintings – was conspicuously the only one in which the painter's process of research had led him away from creating Saint Louis in the image of Louis XV.⁴² But this did not save his painting from the ire and disgust of audiences. It was overscale, inappropriate, and its secondary figures, including the king's son seen fetching the king's coat, seemed ill-judged: "Couldn't the son of Saint Louis be pictured doing something more august and appropriate?" asked the *Memoires secrets*, going on to rail against the use of colour that represented Doyen's attempt to capture his gothic subject's aura of splendour, which instead only invoked a visceral and active dislike: "Le spectateur repoussé par ce coloris dur et hagard baisse les yeux en maudissant le peintre et l'ouvrage".⁴³

As du Pont famously summed up the series:

De tout cela résulte un poème en dix chants, la plupart froids, n'ayant aucune unité ni dans les personnages ni dans le costume ; dix rois différents, cinq ou six reines, des anachronismes grossiers, au totale, une entreprise manquée.⁴⁴

This attempt at a magnificent edifice of exemplar history, was, for du Pont, lacking coherence, unity, and organisation. It was also, literally, 'out of time' (anachronistic), and a failure both of exemplarity and relevance, its conceptual and aesthetic unity collapsed under pressure from what might be called the emulation gap: the lack of fit between the many exemplary roles history painting was supposed to play, generally, and the realities of time, talent and circumstance. This was a failure of a collective enterprise, and I would argue, a genre. Outside its intended sacral and architectural setting in the École militaire chapel and transplanted to the somewhat cramped and certainly worldly confines of the Salon exhibition space, the series seemed to provoke not just annoyance but physical, visceral reactions: choking, repulsion, disgust.

To make matters worse, the one painting of which the taste and imagination seemed striking, and whose subject seemed to answer the call of commentators for a more 'battling' Louis, Restout's (fils) *The landing of Louis IX at the Port of Tunis* did not appear, as it was not finished in time (and was given its unique outing in Restout's

41 Dale K. Van Kley, *The Damians Affair and the Unraveling of the Ancien Régime, 1750-1770*, Princeton, N.J., 1984.

42 The painting measured 552 cm (h) × 325 cm (17 pieds × 10 pieds) whereas the other paintings all measured 292 cm × 195 cm (9 pieds × 6 pieds).

43 *Mémoires secrets*, 1783 (note 37), p. 110.

44 Du Pont de Nemours, 1907 (note 30), p. 14.

Revolutionary moment in 1791).⁴⁵ This very absence is, in fact, indicative of another commonality in history painting – the ‘no show’, the missed appointment, the delayed or absent canvas or artist, the great project that arrives late or never happens – from Peyron’s *Socrates sketch*, late and conspicuous by its absence in Martini’s engraving of the 1787 Salon,⁴⁶ to the grand and incomplete painting project of the *Oath of the Tennis Court*.⁴⁷

Many more moments of spectacular general failure of history painting may spring to the minds of Salon specialists, of course: the excitement of a *Coréus* or a *Serment des Horaces* is a rare event, while a muted or sometimes visceral disappointment, disquiet and displeasure with history painting is far more common. I believe that this cannot be explained entirely by the trend towards the contestation of academic or political doctrine in a pre-Revolutionary public sphere that ushered in Revolutionary modernity – many of the complaints and tropes of disappointment and disgust survived the Revolutionary process intact. The consistent ‘disappointment’ in history painting should not be considered simply a lazy habit of criticism – the discomfort, pain, disappointment and even revulsion that history paintings often provoke (on the evidence of the surviving critical testimony) are to be taken seriously. This is a fine-tuned, persistent perception and affective reaction of the thorny, imprecise – not to say doomed – project of the *Grand Genre*. Commissioning, making, teaching, seeing, and understanding history painting is an enterprise plagued by impossible examples, confused rules, and idiosyncratic human institutions, not to mention competing models of painting’s purpose and understandings of history and narrative. It is also a genre prey to the affective and sensorial realities of its public viewing, suffering many deaths by proximity, comparison and scrutiny, and devoid of some of the advantages of live and time-based performances to withstand this scrutiny. Thus, the Salon, while touted as the genre’s most glorious showcase, might be argued to be the most effective vehicle of its demise. The experience of audiences seemed – more generally than we would like to admit – to resemble that of Polyscope’s, confronting history painting’s physical, haptic and

45 *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l’Académie royale ...*, Paris, 1791, livret n° 46, URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb327720223> (accessed 21.12.2023); interestingly, Saint Louis appeared more timely in this Revolutionary Salon than he had in 1773. Touzet’s *Saint Louis en Adoration* (livret n° 637) and Robin’s large-scale *Saint Louis rendant la Justice dans le bois de Vincennes* (livret n° 15) were also conspicuous in a Salon not otherwise well-stocked with Capetian or Bourbon imagery.

46 Pierre Peyron, *The Death of Socrates* (w. 133.5 × h. 98 cm, oil on canvas, Copenhagen, SMK); on this painting see Pierre Rosenberg and Udolpho van de Sandt, *Pierre Peyron, 1744–1814*, Neuilly-sur-Seine, 1983, pp. 61, 187; *Final Moments : Peyron, David, and ‘The Death of Socrates’*, Claudia Einecke (ed.), exh. cat., Omaha Neb., Joslyn Art Museum, 2001. For Martini’s print with conspicuous ‘empty space’ where Peyron’s work should be, see the etched state before engraving, British Museum 1856, 0308.183 (URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0308-183, accessed 21.12.2023).

47 Philippe Bordes, *Le Serment Du Jeu de Paume de Jacques-Louis David : Le Peintre, Son Milieu et Son Temps, de 1789 à 1792*, Paris, 1983.

affective realities at the Salon in the disappointment of an abrupt awakening from a beautiful dream. If we are attentive to the grain of that disappointment, to its structural features, I believe we can construct a livelier, more nuanced *longue-durée* history of the genre as practice and as lived experience.

Image page 186 : Jean-Baptiste Regnault, *La Liberté ou la Mort*, Oil on Canvas, 60 × 49 cm, Hamburg, Kunsthalle (detail of fig. 2, page 194)



L'aveugle dans les Salons de Denis Diderot

Yougyeong Lee

Le rôle joué par Denis Diderot dans le développement de l'appréciation des œuvres d'art exposées au Salon carré du Louvre durant la seconde moitié du XVIII^e siècle est désormais bien connu. Fréquentant les expositions bisannuelles de 1759 à 1781, l'écrivain s'attache à formuler ses idées et à décrire son expérience sous la forme de lettres au son amical pour la revue *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Frédéric-Melchior Grimm. Le salonnier y intègre ses impressions sur les œuvres d'art par le biais de digressions ou de descriptions qui ne seront publiées qu'à la fin du XVIII^e siècle¹. Sous des apparences épistolaires, Diderot affine non seulement sa manière de décrire les tableaux, mais aussi ses connaissances esthétiques, lesquelles mèneront à la publication de ses *Essais sur la peinture*, où il pose les bases de sa théorie de l'art. Son intérêt pour les productions artistiques est toutefois nettement antérieur à l'écriture de son premier *Salon*, ce dont témoigne entre autres son article sur la notion de Beau publié en 1752 dans l'*Encyclopédie*, dans lequel il écrit « [t]out le monde raisonne du beau : on l'admire dans les ouvrages de la nature : on l'exige dans les productions des arts »². Le philosophe y introduit en outre la dimension du beau perçu par les sens, particulièrement le sens de la vue, en précisant sa théorie des rapports, selon laquelle il affirme : « Le beau qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vûe d'un beau visage ou d'un beau tableau, affecte plus que celle d'une seule couleur »³.

L'importance des sens chez Diderot se manifeste à chaque page des *Salons*. Pour compenser le fait que ses lecteurs, tout comme lui-même lorsqu'il rédige ses comptes rendus, ne font pas – ou plus – face aux œuvres d'art, le salonnier recourt à une forme d'*ekphrasis* qui sollicite l'ensemble des sens. Étant donné que la motivation première des spectateurs au Louvre est de *regarder* les œuvres d'art, l'encyclopédiste n'a de cesse

-
- 1 Les *Observations sur le Salon de peinture de 1765*, précédées par les *Essais sur la peinture*, ont été publiées en 1795 à Paris. La publication des autres Salons s'est poursuivie jusqu'en 1857. La première édition complète, que l'on doit à Walferdin, a été constituée en 1856-1857 à Paris dans la *Revue de Paris*, t. XXXVIII, XXXIX et XL.
 - 2 Denis Diderot, « BEAU », dans Jean Le Rond D'Alembert et Denis Diderot, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} édition, t. II, Paris 1751, p. 169.
 - 3 *Ibid.*, p. 179.

de s'interroger sur le sens de la vue dans ses comptes rendus. Mais le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût sont eux aussi évoqués dans ses commentaires, d'autant que Diderot se considère lui-même comme un être « sensuel, voluptueux [...] [qui] n'aimait pas seulement voir et entendre, mais aussi flairer, goûter et toucher, et [...] ne se souciait pas de dissimuler ses appétits »⁴. Il décrit ainsi les natures mortes de Chardin de manière à susciter le désir de toucher⁵ chez le lecteur, tandis que le sens de l'ouïe est mobilisé non seulement à travers l'évocation des sons⁶ qui seraient représentés dans les paysages de Vernet, mais également par le recours à la métaphore du « clavecin oculaire » pour restituer les nuances de couleurs⁷. À une moindre échelle, les sens de l'odorat et du goût sont aussi présents dans ses descriptions des œuvres et de l'exposition : Diderot évoque directement la « vapeur odoriférante » dans la peinture de Restout le fils au Salon de 1765, et fait allusion au goût en se servant de termes comme l'« omelette » et la « crème fouettée » pour dépeindre des œuvres qui le rebutent⁸. Le sens du goût se voit aussi convoqué plus positivement dans la description des objets gustatifs de Chardin⁹. Ainsi,

4 Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève 1959, p. 138.

5 Ce sens est fréquemment convoqué dans la description des natures mortes de Chardin, par exemple, dès le préambule du commentaire sur ce peintre dans le *Salon de 1763* (DPV, t. XIII, p. 380), Diderot incite le spectateur au toucher : « c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau. »

6 L'ouïe est présente dans la description des paysages de Vernet, qui deviennent sonores dans le *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 388 : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les roches et les blanchir de leur écume. »

7 Cette métaphore se trouve dans l'article « CLAVECIN OCULAIRE » de l'*Encyclopédie* (t. III, Paris 1753, p. 511a). Diderot le décrit ainsi : « instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'ame par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille. » Le philosophe développe cette notion, empruntée au père Castel (lequel donne ce dispositif pour réalisable en novembre 1725 dans le *Mercure de France*, p. 2552 sq.), dans sa *Lettre sur les sourds et muets* à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent [1751], Paris 2000, p. 99 : « Mon sourd s'imagina que ce génie inventeur était sourd et muet aussi ; que son clavecin lui servait à converser avec les autres hommes ; que chaque nuance avait sur le clavier la valeur d'une des lettres de l'alphabet ; et qu'à l'aide des touches et de l'agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases ; enfin, tout un discours en couleurs ».

8 L'odorat apparaît dans le commentaire du *Salon de 1765* sur l'*Anacréon* de Restout le fils : « Au pied du lit, on voit une grande cassolette, d'où s'élève une vapeur odoriférante. » (DPV, t. XIV, p. 274). Le goût se présente sous une forme métaphorique dans le *Salon de 1767*, à propos du *Tableau ovale, représentant des groupes d'enfants dans le ciel* (DPV, t. XVI, p. 419) : « C'est une belle et grande omelette d'enfants ; (...) ». Quant aux *Portraits* de Drouais le fils, ils sont décrits ainsi : « Imaginez des visages, des cheveux de crème fouettée, de vieilles étoffes roides, retournées et remises à la calandre, un chien d'ébène avec des yeux de jayet ; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux. » (*Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 251).

9 Diderot en appelle au toucher et au goût du spectateur dès le *Salon de 1759*, en commentant les deux petits tableaux de *Fruits* de Chardin : « C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. » (DPV, t. XIII, p. 76).

le salonnier mobilise la représentation littéraire des cinq sens dans son commentaire des œuvres d'art¹⁰.

Parmi ces facultés sensorielles, la vue est pourtant celle qui semble la plus importante à l'époque, comme l'affirme l'*Encyclopédie* : « La vue est la reine des sens »¹¹. Dans ce contexte, il est incontournable de réfléchir sur ce canal perceptif dans la critique d'art puisque les œuvres exposées sont faites pour être regardées par leurs spectateurs¹². Il s'agit, pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire*, d'imaginer les œuvres d'art comme s'ils les avaient sous les yeux. Une telle ambition impliquait pour le salonnier la nécessité de centrer ses descriptions sur le sens de la vue. À travers le commentaire des peintures exposées au Louvre, le texte articule ainsi une *ekphrasis* autour de l'absence matérielle de l'œuvre, cette limite devenant en fait un catalyseur qui permet le déploiement de la critique d'art sous sa forme littéraire.

Malgré la prédilection de l'époque pour ce sens, quelques-uns des commentaires de Diderot dans les *Salons* suggèrent qu'il refuse de regarder certaines peintures exposées et qu'il se met volontairement en scène en tant qu'aveugle face à certains tableaux. Ce refus du regard de Diderot attire paradoxalement l'attention de ses lecteurs, car l'action de regarder est considérée comme nécessaire pour pouvoir apprécier les œuvres d'art. Dans ce contexte, nous pouvons aujourd'hui nous demander dans quelle mesure et dans quel but Diderot se rendait volontairement aveugle lorsqu'il observait certaines peintures d'histoire. Afin de répondre à cette interrogation, nous considérerons tout d'abord le contexte social dans lequel Diderot détournait le regard devant certaines œuvres, ainsi que les facteurs qui motivaient ce comportement, avant d'étudier quelques exemples précis.

Rappelons ici que la peinture d'histoire occupe la première place dans la hiérarchie des genres jusqu'au début du XVIII^e siècle. André Félibien, dans sa préface des *Conférences*

10 La relation entre les sens et la critique d'art chez Diderot a été analysée dans les études suivantes : Stéphane Lojkin, *L'œil révolté, les Salons de Diderot*, Nîmes 2007 ; Marian Hobson, *The Object of Art, The Theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge 1982 (*L'art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, traduction française de Camille Fort, Paris 2007) ; Kate E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », dans *Dix-huitième siècle*, 2007/1 (no39), p. 577-593 ; Giuseppe Di Liberti, « Denis Diderot : le système des arts comme système des sens », dans Marie-Pauline Martin et Chiara Savettieri (éd.), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Paris 2013, p. 57-66.

11 Chevalier de Jaucourt, « Vue », dans D'Alembert/Diderot, *L'Encyclopédie*, t. XVII, Paris 1765, p. 565.

12 Sur cette question du regard du spectateur, de l'importance de l'œil dans la réception au Salon et dans la critique d'art, voir Isabelle Pichet, « L'œil du spectateur : incarnation d'une nouvelle sociabilité », dans *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, éd. par Jessica-L. Fripp, Amandine Gorse, Nathalie Manceau et Nina Struckmeyer, actes, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2011, Paris 2016, p. 201-212. Dans cette étude, Isabelle Pichet analyse le cheminement visuel du spectateur, principalement par une approche muséologique, à partir des différents tapisseries de l'époque qui construisaient un parcours pour l'œil par le biais de l'accrochage des œuvres. Afin d'approfondir ces idées, voir son ouvrage rigoureux et singulier : (id.), *Le Tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), Expographie, critique et opinion*, Paris 2012.

de l'Académie royale parues en 1668, définit différents genres de peinture et établit une hiérarchie entre eux¹³. Au sein de ce classement, la peinture d'histoire est le premier des genres s'attachant à la description des passions de l'homme, « le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre¹⁴ » d'après Félibien. Pourquoi, dans cette situation, Diderot détourne-t-il son regard de certaines toiles relevant de cette catégorie ?

Le sentiment d'horreur

L'une des raisons qui pousse Diderot à cet aveuglement volontaire est le sentiment éprouvé à la vue des œuvres en question, en l'occurrence celui de l'horreur. S'appuyant sur la théorie de l'abbé Dubos publiée en 1719, l'attention portée au sentiment du spectateur s'est étendue tout au long du XVIII^e siècle, comme en témoigne cette citation de l'homme d'Église :

Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en general, c'est-à-dire par la voie du sentiment et suivant l'impression que le poëme ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poëmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent¹⁵.

13 André Félibien expose cette hiérarchie des genres dans la préface non paginée de son édition des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, publiée à Paris en 1668. Le premier rang de cette classification est occupé par la peinture d'histoire, qui met en scène des héros et des dieux dans un contexte mythologique ou historique ; puis vient le portrait, qui immortalise des gens privilégiés de l'époque ; les scènes de genre, qui montrent des personnages ordinaires dans des moments du quotidien ; le paysage, et, enfin, les natures mortes, qui représentent des objets ou autres choses inanimées. Félibien explique dans ce texte : « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoy que ce ne soit pas peu de chose de faire paroistre comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez. » (Félibien, 1668, p. 18-19 selon la pagination adoptée).

14 Ibid., p. 19.

15 Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)*, Paris 2015, p. 425, partie II, section 22 : « Que le public juge bien des poèmes et des tableaux en général. Du sentiment que nous avons pour connaître le mérite de ces ouvrages ».

L'importance des impressions ressenties par le spectateur est telle que Jean Starobinski parle d'une « juridiction du sentiment » nourrie par la philosophie empiriste et sensualiste¹⁶.

S'adressant aux peintres, Diderot explique ce qu'il veut sentir ou ressentir à la vue d'une œuvre d'art : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux »¹⁷. Parmi les sentiments évoqués et retranscrits par Diderot dans ses *Salons*, l'horreur est remarquablement efficace pour sa capacité à lui faire détourner le regard, surtout dans le cas des peintures d'histoire comme celles de Pierre, de Deshayes et de Doyen¹⁸. Les scènes de sacrifice, de catastrophe naturelle ou de drame familial sont celles qui ont sa préférence, pour leur aptitude paradoxale à ne pas se laisser voir.

Prenons l'exemple de la *Décollation de saint Jean* (fig. 1) de Jean-Baptiste-Marie Pierre, exposée au Salon de 1761 :

La Décollation de St Jean, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre ; l'exécuteur tient le couteau avec lequel il a séparé la tête ; il montre cette tête séparée à Herodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution. Il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien ; mais l'Herodiade paraît frappée d'horreur ? Ce n'est pas cela ; il faut d'abord qu'elle soit belle ; puis qu'elle le soit de cette sorte de beauté qui s'allie avec la fermeté, la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? qu'il est faux ? et qu'il rend votre composition froide et commune. Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Herodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. Cet homme n'a pas senti l'effet du sang qui eût descendu le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même. Mais je l'entends qui me répond, et qui est-ce qui eût osé regarder cela ? J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur¹⁹.

L'épisode de la décapitation cruelle de saint Jean-Baptiste inspire à Diderot un sentiment d'horreur. Le moment choisi par le peintre Pierre est un passage tragique du récit biblique

16 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Paris 2006, p. 50.

17 Diderot, *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 389.

18 René Démoris, « Peinture et cruauté chez Diderot », dans *Denis Diderot. 1713-1784. Colloque international*, éd. par Anne-Marie Chouillet, actes, Paris, Sèvres, Reims, Langres, 1984, Paris 1985, p. 299-307. Démoris commente de nombreux exemples de peinture d'histoire qui donnent le sentiment d'horreur à Diderot : le *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen au salon de 1761 (p. 299), son *Miracle des Ardents* au salon de 1767 (p. 301), le *Saint André* de Deshayes (p. 300).

19 Diderot, *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 225-226.



1 Jean-Baptiste-Marie Pierre, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1761, huile sur toile, 93 × 130 cm, Avignon, musée Calvet

où la tête du saint est présentée à Hérodiade. Le salonnier critique cette peinture qui, selon lui, ne rend pas suffisamment la cruauté de la décollation et manque de vraisemblance, notamment en raison de l'absence de sang. Ce dernier est en effet pour Diderot « un gage de pathétique »²⁰ qui devrait produire un sentiment chez le spectateur, et son absence dans cette scène réduit la « force d'expression à la hauteur du sujet »²¹. Dans cette toile, c'est plutôt la figure d'Hérodiade qui semble « frappée d'horreur », là où il aurait fallu au contraire que ce soit sa « joie féroce » qui effraie le spectateur et lui fasse

20 Michel Delon, « Violences peintes », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no 18-19, 1995, p. 71-79 ; DOI : <http://doi.org/10.3406/rde.1995.1291>.

21 Martin Schieder, « “Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints”, L'iconographie du martyr au siècle des Lumières », dans Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, p. 345-365 (ici p. 347).

détourner les yeux. La représentation imaginaire qu'élabore le philosophe du sentiment approprié pour cette figure d'Hérodiade, qui serait propre à repousser le regard du spectateur, se manifeste par les paroles qu'il aurait aimé pouvoir lire sur les traits de la reine : « Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Herodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence ». Ces paroles hypothétiques démontrent à quel point le salonnier aurait souhaité que ce personnage transmette un sentiment d'horreur au spectateur par « la fermeté, la tranquillité et la joie féroce » de son expression.

Paradoxalement, au lieu de détourner son regard, Diderot observe cette scène en imaginant une scène plus cruelle, laquelle serait idéale pour ce sujet de la décollation. Selon l'écrivain, les scènes cruelles et pathétiques dans les peintures tragiques auraient vocation à dissuader le regard du spectateur, comme il l'écrit : « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur ». On retrouve la même idée dans ses commentaires au sujet d'autres peintures d'histoire. Ainsi, à propos de la scène de la *Flagellation de saint André* réalisée par Jean-Baptiste Deshays et présentée au Salon de 1761, le salonnier déclare : « On souffre beaucoup à le voir »²². L'intensité de l'émotion provoquée par cette œuvre la rend difficile à regarder, le sentiment d'horreur se situe au cœur de l'effet esthétique. Dans son commentaire sur le *Miracle des Ardents* de Gabriel François Doyen exposé au Salon de 1767, Diderot n'hésite pas à exprimer sa déception en ces termes :

Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards, d'horreur. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie²³.

À la suite de ce commentaire exprimant son mécontentement, le philosophe suggère au peintre une composition idéale de l'horreur en se référant à la représentation du cadavre chez Homère²⁴ : « Je ferme les miens pour ne pas voir ces yeux tirillés par le bec d'une corneille »²⁵. Ce faisant, Diderot continue à exprimer sa prédilection pour la cruauté en peinture à travers ses descriptions de ce type de tableaux, lesquels rebutent le regard de certains spectateurs par un excès d'atrocités.

22 Diderot, *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 238.

23 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 266.

24 Cette image des corneilles qui arrachent les yeux des cadavres se trouve dans plusieurs passages de *Illiade* : XI, 391-395 (invectives de Diomède à Pâris, p. 200.) ; XI, 452-454 (Ulysse à Sôquos, p. 202.) ; XXII, 335-355 (Achille à Hector, p. 409.), Homère, *Illiade*, traduction française par Leconte de Lisle, Paris 1867.

25 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 267.

Ce penchant de Diderot pour la représentation de la cruauté témoigne d'un rapport paradoxal à l'esthétique de son temps. Jusqu'au siècle des Lumières, les peintures religieuses montrant des scènes de martyres visaient l'émotion des spectateurs. Cependant, comme l'a montré Martin Schieder²⁶, l'idée que ces scènes de supplice ne pouvaient plus toucher le spectateur est déjà soutenue par Daniel Webb au XVIII^e siècle²⁷. Diderot, quant à lui, reste attaché à l'émotion d'horreur provoquée par les peintures religieuses. Pour lui, c'est dans la véracité de la représentation, autrement dit le réalisme de l'œuvre d'art, que se concrétise et se révèle ce mouvement d'épouvante ; le salonnier souligne en particulier le « réalisme du détail sanglant »²⁸ dans la peinture religieuse, car il considère que la vérité dans la peinture doit susciter chez le spectateur des sentiments tels que l'horreur ou l'effroi.

La dimension rhétorique de la phrase : « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue », peut être lue comme une stratégie visant à éveiller la curiosité des lecteurs, dans la mesure où le critique affirme sans détours son goût pour les scènes de nature à susciter l'horreur²⁹. Comme le *Salon* est publié dans la *Correspondance littéraire*, une telle description peut éveiller, chez ceux qui le lisent à distance, l'envie de se rendre au Louvre pour y voir par eux-mêmes la *Décollation de saint Jean*. En effet, l'inclination de Diderot pour les scènes d'horreur peut inciter ses lecteurs à vouloir vérifier par eux-mêmes si ce tableau provoque sur eux le même effet, et leur fait détourner le regard par son pouvoir émotionnel. Ce paradoxe sur lequel joue l'écrivain a valeur de prétérition, cette figure rhétorique permettant de potentiellement susciter l'intérêt pour un objet tout en affirmant au contraire qu'il n'est pas digne d'être regardé ou mentionné. En déclarant ne pas vouloir voir, Diderot stimule paradoxalement l'envie de voir. Il fait du lecteur aveugle un spectateur potentiellement voyant.

26 Schieder, 2001 (note 21), p. 349.

27 Dans *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Modern* publié à Londres en 1760, celui-ci écrit : « Le partage des Artistes modernes est bien différent. Employés par des Prêtres ou par des Princes pieux, leurs sujets sont pour la plupart empruntés d'une Religion qui fait profession de subjuguier et d'anéantir les passions dans l'homme ; leurs personnages sont pris dans les dernières conditions de la société ; des hommes d'une basse naissance et de mœurs austères sont leurs héros ; le Sauveur même n'est peint dans aucun tableau avec un grand caractère [...]. Les souffrances des Martyrs sont ordinairement de leur propre choix [...]. Lorsque S. André baise la croix sur laquelle il va être cloué, nous devons être édifiés par cet exemple courageux de piété et de zèle ; mais nous sentons faiblement les peines d'un homme qui les sent si peu lui-même. C'est ce défaut dans le sujet, et cette routine de la part des Peintres, qui produisent ce froid avec lequel nous voyons leurs ouvrages dans les galeries et les Églises [...] », Daniel Webb, *Recherches sur les beautés de la peinture et sur le mérite des plus célèbres peintres anciens et modernes*, traduction française de Claude François Bergier, Paris 1765, p. 160-163.

28 Schieder, 2001 (note 21), p. 351.

29 Sur ce goût de Diderot pour la représentation de l'horreur, voir France Marchal, *La culture de Diderot*, Paris 1999, p. 139-140.

La dégradation morale causée par l'excès d'érotisme

La deuxième raison pour laquelle Diderot détourne volontairement son regard de certaines œuvres est l'excès d'érotisme, qu'il accuse de mener à une dégradation morale. L'encyclopédiste souligne le rôle de la moralité dans l'art, se rangeant du côté des œuvres qui exaltent la vertu auprès du public³⁰. Par ailleurs, dans une lettre à un ami de Genève, appelé M. N***, il affirme : « Vous voyez combien la louange de l'homme de bien est séduisante. [...] [Je voudrais] convaincre les hommes que, tout bien considéré, ils n'ont rien de mieux à faire dans ce monde que de pratiquer la vertu »³¹. Dans cet esprit, Diderot souhaite que la peinture puisse élever l'âme du spectateur, tout comme la morale : « La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elle ait des mœurs »³². Si la prépondérance des arts réside, pour le philosophe, dans la dimension morale des représentations qu'ils offrent, l'évocation de la vertu dans la peinture prend corps dans celle des sentiments, autrement dit en émouvant les spectateurs : « En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre par l'entremise des yeux »³³.

Dans ses *Salons*, Diderot exprime clairement son intérêt pour les scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze, alors que ce type de peinture était plutôt considéré comme secondaire à l'époque, par rapport à la peinture d'histoire. Les scènes de genre suscitent pourtant des émotions chez le spectateur, car « l'amour du pathétique et du touchant dans les événements ordinaires de la vie, sont aussi des éléments du goût »³⁴. Pour le philosophe, le devoir moral est plus essentiel que la hiérarchie des genres, ou même que les règles de l'art. De ce fait, il loue particulièrement les tableaux de Greuze qui représentent des événements familiaux fortement imprégnés des valeurs bourgeoises de l'époque. Dès le *Salon de 1763*, il définit la notion de « peinture morale » en se basant sur les œuvres de Greuze : « Courage, mon ami Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela »³⁵. Les scènes édifiantes de ce peintre amènent le salonnier à ressentir le pathétique des tableaux avant même de se rendre compte de la vertu représentée. Ainsi, dans le compte rendu du Salon de 1763, où Greuze exposait la *Piété filiale*, toile dans laquelle le père paralytique est soigné par les membres de la famille, Diderot déclare « [l]orsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, [...], mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à

30 Diderot exprime cet idéal à travers ses pièces *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), toutes deux des drames bourgeois. La première confronte les personnages de Rosalie et de Dorval à plusieurs dilemmes moraux, tandis que la deuxième articule l'intrigue autour de la filiation du personnage de Sophie.

31 Denis Diderot, *Correspondance*, Genève 1876, p. 448.

32 Diderot, *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 391.

33 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 164.

34 Dieckmann, 1959 (note 4), p. 146.

35 Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 394.

tomber de mes yeux »³⁶. De fait, la sensation évoquée atteste la transmission de la valeur morale au spectateur ; Diderot réitère l'expérience avec le diptyque *Le fils ingrat* et *Le fils puni* lors du Salon de 1765. Dans ces deux esquisses, Greuze montre un drame bourgeois dans lequel la morale est sous-jacente : dans la première, il représente un fils s'opposant à son père, tandis que dans l'autre, le fils regrette la mort de ce père qu'il a en partie provoquée. Face à cette scène pathétique au chevet du père défunt, Diderot ressent l'intensité des sentiments des personnages principaux et souligne le message édifiant qui se dégage des deux dessins : « Quelle leçon pour les pères et pour les enfants »³⁷ !

Le peintre François Boucher se situe aux antipodes de l'art de Greuze. Boucher appartient au courant rocaille, souvent critiqué par ses contemporains en raison de la représentation de chairs voluptueuses dans des coloris osés qui y prévaut. Dans ses peintures, Boucher érotise ses personnages en déclinant les tons rouges. Jugées provocatrices, ses œuvres sont vilipendées par plusieurs critiques de l'époque ; parmi eux, Grimm et Diderot condamnent Boucher en le surnommant « le peintre d'éventail »³⁸. Pour Diderot, l'utilisation de la couleur rouge est toujours « une fausseté » chez ce peintre, et il ne cesse de critiquer les « culs rouges » de Boucher³⁹. Aux yeux du salonnier, une forme de corruption morale émane des peintures du maître :

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts⁴⁰.

La même dépréciation du philosophe envers les œuvres de Boucher se retrouve dans son *Salon de 1765* :

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la

³⁶ Ibid.

³⁷ Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 199.

³⁸ « Il est devenu un peintre d'éventail. Il n'a plus que deux couleurs, du blanc et du rouge. Et il ne peint pas une femme nue qu'elle n'ait les fesses aussi fardées que le visage », Denis Diderot, « Sur le "Voyage en Italie" de M. Cochin », dans *Œuvres complètes*, DPV, t. III, Paris 1970, p. 228.

³⁹ Cf. Jean-Christophe Abramovici, « Voir le nu dans les premiers Salons », dans *Diderot Studies*, vol. XXX, Genève 2007, p. 155-164, et Colas Duflo, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [en ligne], 29 | 2000, 2006, URL : <http://journals.openedition.org/rde/88> [dernier accès : 21.12.2023] ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.88> [dernier accès : 21.12.2023].

⁴⁰ Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 356-357.

toile ? ce qu'il a dans l'imagination ; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage⁴¹ ?

Dans ce passage, Diderot n'hésite pas à calomnier Boucher en l'accusant de fréquenter des « prostituées », ce qui expliquerait la bassesse de ses œuvres. La technique de ce peintre, comme ses usages « de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin », ne peuvent que découler de la dégradation de ses mœurs. La critique de cet excès d'érotisme inhérent à la technique du peintre se retrouve également un peu plus loin dans ce même *Salon* : « Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette »⁴².

La plupart des personnages représentés dans la peinture d'histoire étant des dieux ou des héros, il est condamnable de les rendre érotiques, alors qu'ils devraient incarner l'élégance et la grâce. C'est pourquoi la tendance de Boucher à peindre l'érotisme lui vaut de vifs reproches de la part de Diderot, en particulier dans son commentaire sur l'*Angélique et Médor*, tableau présenté au Salon de 1765 (fig. 2) :

Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde. Angélique est couchée nonchalamment à terre, et vue par le dos, à l'exception d'une petite portion de son visage qu'on attrape, et qui lui donne l'air de la mauvaise humeur. Du même côté, mais sur un plan plus enfoncé, Médor debout, vu de face, le corps penché, porte sa main vers le tronc d'un arbre, sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer, et de me faire pleurer quand les autres rient [...]. Cela n'a pas le sens commun. Petite composition de boudoir ; et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout ; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière. O le vilain mot ! D'accord ; mais il peint : dessin rond, mou, et chairs flasques. Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir ; mais je ne veux pas qu'on me les montre⁴³.

La critique de Diderot envers le peintre Boucher et son art est équivoque. Au milieu du paragraphe cité, le salonnier exprime son mécontentement à l'encontre de cette œuvre en la qualifiant de « [p]etite composition de boudoir » pour mieux en dénoncer les visées érotiques et le manque d'ambition.

41 Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 54.

42 Ibid., p. 55.

43 Ibid., p. 58-59.



2 François Boucher, *Angélique et Médor*, 1763, huile sur papier collé sur toile, 66,7 × 56,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Le manque d'exactitude dans la représentation de l'anatomie est également au centre de la critique du philosophe : « Et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres ». Dans le *Salon de 1763*, Diderot avait déjà dénoncé l'utilisation incorrecte de la couleur par le peintre, en imaginant une conversation fictive avec celui-ci :

Mais, Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux... Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque⁴⁴.

La condamnation d'*Angélique et Médor* par le philosophe est telle qu'il va jusqu'à inviter le spectateur à détourner son regard de la toile : « Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout ; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude ». Comme l'a montré René Démoris, Diderot prolonge l'effet de dégoût en ajoutant que « L'Angélique est une petite tripière », car les tripes évoquent immédiatement l'« intérieur du corps, [et les] bas morceaux que les mains répugnent à toucher comme les yeux à voir »⁴⁵. La fin du passage met en exergue la mollesse que perçoit le salonnier dans les œuvres de Boucher : « Dessin rond, mou, et chairs flasques ». Cette impression de mollesse dans la peinture paraît relever d'une focalisation des spectateurs sur les « chairs » des protagonistes : alors que la peinture d'histoire est censée élever les sentiments et transmettre des valeurs morales, la mollesse les rabaisse, les ramène à la chair et au désir. D'autres exemples viennent confirmer cette position de Diderot vis-à-vis de Boucher, ainsi certaines phrases à forte résonance rhétorique soulignent-elles de manière appuyée le lien entre la représentation du corps et l'absence de morale chez l'artiste : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir ; mais je ne veux pas qu'on me les montre »⁴⁶. Paradoxalement, Diderot admet son propre voyeurisme en précisant : « Je suis bien aise d'en voir ». Mais par là même, il se présente aussi comme le porte-parole d'une moralité publique en éludant, en partie, sa propre réaction personnelle. Cette sorte de « panachage »⁴⁷ entre discours public et regard privé, ce retrait de Diderot d'une position de pur spectateur public, nous ramène à son commentaire sur la *Décollation de saint Jean* de Pierre. Le détournement du regard constitue chez le philosophe une prétérition pour mieux inciter ses lecteurs à imaginer la toile. Il suscite par ce biais une « pulsion scopique »⁴⁸. Tout en attaquant la moralité de Boucher, tout en faisant mine de détourner son regard de ses toiles, il confesse son voyeurisme et donne d'autant mieux à « voir » les images dénigrées.

En suggérant à ses lecteurs de détourner le regard de certaines peintures d'histoire traduisant crûment la violence des sujets ou exprimant un excès d'érotisme, Diderot met en exergue une « double absence »⁴⁹ dans sa critique d'art. La première tient au fait qu'il devait rédiger ses descriptions de mémoire, d'après les livrets des Salons⁵⁰, car il n'avait

44 Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 355.

45 René Démoris, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », dans Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi (éd.), *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, Paris 2008, p. 141.

46 Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 59.

47 Ibid., p. 84.

48 Démoris, 1985 (note 18), p. 299-307.

49 Arnaud Buchs, *Diderot et la peinture*, Paris 2015, p. 45.

50 Sur les livrets publiés sous le titre d'« Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de

effectivement plus les tableaux sous les yeux lorsqu'il écrivait ses commentaires sur les peintures exposées au Louvre. La seconde concerne les lecteurs des *Salons* qui, eux aussi, se trouvaient dans une situation d'aveuglement causée par la distance physique et le fait qu'ils n'avaient pas visité l'exposition. Ils étaient donc condamnés à imaginer les toiles commentées par un critique qui ne les avait lui-même déjà plus sous les yeux. Malgré ce recours obligé à l'imaginaire, tant pour le salonnier que pour ses lecteurs, Diderot donne matière à voir et à réfléchir sur les différents usages du sens de la vue dans l'expérience des expositions du Louvre. À la lecture des *Salons*, l'attention se détache de l'aspect visuel de la peinture au sens premier, perceptif, pour concevoir celle-ci à partir du refus ou de l'impossibilité d'y faire face. À travers les expériences visuelles relatées par Diderot dans ces écrits, nous pouvons observer de quelle façon le salonnier prend conscience du caractère essentiel de ce sens dans la critique d'art. Pour parler d'une œuvre, il faut tout à la fois s'en approcher et s'en détacher, en détourner le regard pour mieux le susciter.

l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par [...] Directeur et Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales », voir la version rééditée au XIX^e siècle par Jules-Joseph Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1869-1872, 9 vol.

Image page 204 : François Boucher, *Angélique et Médor*, 1763, huile sur papier collé sur toile, 66,7 × 56,2 cm (détail de la fig. 2, page 216)

L'identité de la critique d'art allemande : un glissement du visuel/descriptif vers l'auditif/narratif

Dorit Kluge

... daß der aufmerksame Beobachter dieser Kunstwerke, der ein gesundes Auge und eine empfindsame Seele, die durch dieses Auge sieht, mitbringt, ihm einigermaßen verbunden seyn werde, wann er sein dunkles Gefühl in helle und klare Ideen aufgelöst, und die Ursache seines geheimen Beyfalls und seiner innern Unzufriedenheit genau angegeben und richtig bestimmt findet¹.

En 1776, le critique anonyme de la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* réfléchit sur les processus de perception des œuvres d'art. Il commence son texte en utilisant une approche sensorielle, ici liée au sens de la vue, qui provoque une émotion qui est à son tour ensuite transformée en idées pour aboutir finalement à un jugement critique sur l'art. Cette chaîne apparemment logique, qui va de la stimulation visuelle à l'expression critique² de l'art en passant par les processus émotionnels et

- 1 « ... que l'observateur attentif de ces œuvres d'art, qui est muni d'un œil sain et d'une âme sensible qui voit à travers cet œil, sera quelque peu attaché à l'œuvre d'art s'il trouve son sentiment obscur dissous en idées claires et lumineuses et la cause de son approbation secrète et de son mécontentement intérieur décrite avec précision et déterminée avec exactitude. » *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1776 (18), p. 190.
- 2 L'expression critique, ses objets d'étude et les lignes de développement de la critique d'art au XVIII^e siècle, en particulier en France, ont déjà été largement discutés par les chercheurs. Cf. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Dresde 2001 ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993 ; René Demoris et Florence Ferran (éd.), *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris 2001 ; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009 ; Christian Michel et Carl Magnusson (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris 2013. Dans le présent texte, nous employons le terme de critique d'art tel qu'il était déjà perçu par les auteurs du XVIII^e siècle eux-mêmes : La critique d'art au sens moderne du terme est donc la critique par rapport aux œuvres d'art contemporaines exposées en public et qui, de ce fait, appellent un jugement de la part de ce dernier. *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts (Journal de Trévoux)*, Paris, octobre 1747, p. 2069.

cognitifs, ne cesse d'évoluer au cours du siècle des Lumières. Les transformations apparaissent à la fois aux niveaux psychologique et pragmatique chez le critique, mais aussi au sein du texte comme tel. Nous nous intéresserons dans ce qui suit, d'une part, à la façon dont le critique vit la visite de l'exposition et, d'autre part, au mécanisme d'influence entre cette expérience et le comportement du critique. Quelles sont les implications sur l'écriture des auteurs ? Y a-t-il des changements systématiques que nous pouvons repérer en comparant les textes sur une période de plusieurs années ? En examinant le corps sensoriel³ dans les expositions, nous adopterons un angle de vue très spécifique qui est celui des sens, des perceptions, des sensations et des émotions. À l'égard de la critique d'art, il paraît évident que le sens visuel domine, mais qu'en est-t-il de l'auditif et de la kinesthésie ? Cette contribution propose alors de saisir la transformation de la critique d'art, sa complexification et ses caractéristiques multisensorielles sous l'aspect d'un glissement éventuel du visuel vers l'auditif et vers un mouvement plus intense du critique dans l'espace.

Faisant l'objet de plusieurs recherches récentes en histoire de l'art et en littérature, la critique d'art française a déjà été largement exploitée. Nous porterons donc notre attention sur une partie de la critique d'art germanophone généralement moins connue⁴. Comme son équivalent français, celle-ci est étroitement liée à la genèse des expositions d'art. Dans ses débuts, elle paraît se référer beaucoup au modèle français avant d'opérer une évolution en accéléré, développant des caractéristiques indépendantes⁵. L'espace germanophone se présente à l'époque comme géographiquement et historiquement très morcelé. Lorsqu'il est question de critique d'art allemande dans ce texte, le mot *allemand* se réfère à la langue dans laquelle les sources sont rédigées, tandis qu'en ce qui concerne la constellation historico-politique, il est plutôt question de l'espace germanophone ou, alternativement, d'unités territoriales précises comme la Saxe ou la Prusse. Comparées à la France, les expositions d'art contemporain n'y apparaissent que tardivement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, souvent à l'occasion de la réorganisation ou de la refondation d'une académie des beaux-arts : à Dresde (Saxe) en 1764, à Cassel (Hesse-Cassel) en 1778, à Berlin (Prusse) et à Vienne (Autriche) en 1786⁶. De surcroît, la création des

3 Pour une définition du corps sensoriel, voir l'introduction dans le présent volume, p. 15-25.

4 La recherche sur la critique allemande est confrontée à d'autres problématiques que dans l'espace français. Elle s'avère plus complexe car les archives allemandes présentent de grandes lacunes en raison de l'organisation décentralisée du pays et des événements de la Seconde Guerre mondiale. Jusqu'à présent, le recensement des sources n'a pas été effectué de manière exhaustive. La publication de Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin 2010 propose une première approche de la thématique.

5 Dorit Kluge, « Frankreich als Inspirationsquelle oder längst überholtes Modell der Kunstkritik ? Die Berichterstattung zu den Dresdner Kunstaustellungen 1764-1806 », dans *Das Achtzehnte Jahrhundert* 37/2, 2013, p. 262-270.

6 Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaustellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Berlin 1967, p. 220-250.

expositions coïncide dans la majorité des cas avec un moment de rupture historique et économique du pays⁷.

La toute première exposition académique allemande eut lieu à Dresde en 1764 à la suite de la refondation de l'Académie des Beaux-Arts la même année. À la sortie de la guerre de Sept Ans, la Saxe se trouvait confrontée à une situation démographique, économique et culturelle désastreuse, qui se répercuta par de profonds changements politiques. Les activités de l'académie et les liens forts qui existent entre les manufactures saxonnes et l'académie s'inscrivent alors dans les mesures pour le rétablissement de l'État⁸. Sous la direction générale de Christian Ludwig von Hagedorn (1764-1780), l'académie ainsi que les expositions poursuivent plusieurs objectifs simultanés : l'encouragement des arts et des artistes, mais aussi l'éducation du public et le progrès économique⁹. Les expositions adoptent au début une démarche basée sur le modèle des Salons parisiens, pourtant elles empruntent rapidement une voie singulière, propre à la Saxe. À l'exception de la première année, les portes de l'exposition ouvrent le 5 mars, jour de la fête du prince-électeur, pour trois heures de visites le matin et deux heures l'après-midi, et cela pour une durée totale d'une semaine, puis de deux ou trois semaines quelques années plus tard. L'entrée est gratuite jusqu'en 1802, ce qui peut être considéré comme l'indice d'une fréquentation relativement importante et d'un public varié. Malheureusement, il n'existe aucun catalogue d'exposition avant 1801. Les seules sources permettant de retracer la conception et la perception des expositions sont alors les listes d'envoi d'œuvres conservées dans les archives¹⁰ et les témoignages exprimés dans des correspondances, des récits de voyage ou les comptes-rendus dans les journaux. Nous nous concentrerons sur ces derniers, constituant la critique d'art journalistique. Entre 1764 et 1774, elle connaît une période de genèse et d'expérimentation, suivi d'une phase de consolidation entre 1775 et 1786, avant que nous constatons son déclin vers 1787¹¹ qui pourrait s'expliquer par des changements dans le système de la presse allemande, mais aussi par l'exposition berlinoise prenant le

7 En Saxe (Dresde), par exemple, la nouvelle fondation de l'académie est associée à la fin de la guerre de Sept Ans ; en Prusse (Berlin), l'académie est réorganisée l'année de la mort de Frédéric II.

8 Willy Handrick, *Geschichte der sächsischen Kunstakademien Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764-1815*, Leipzig 1957, p. 81-87, 156-157 ; Manfred Altner et Jördis Lademann, « Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns [1680-1780] », dans Hochschule für Bildende Künste Dresden (éd.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764-1989*, Dresde 1990, p. 17-74, ici p. 27-29.

9 Horst Schlechte, *Die Staatsreform in Kursachsen 1762-1763. Quellen zum Kursächsischen Rétablissement nach dem Siebenjährigen Kriege*, Berlin 1958, p. 38-42, 103-105 ; Manfred Altner et Jördis Lademann, 1990 (note 8), p. 30-34.

10 Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 11126 Kunstakademie Dresden, 1.11. Ausstellung, 1.11.1. Akademische Kunstausstellungen, 1.11.1.1. Zeitraum 1764-1820, cote 071. Ce dossier comprend des listes manuscrites souvent incomplètes des œuvres envoyées par les artistes à l'exposition et des notes soit de la main des artistes, soit des responsables de l'exposition. Considérées dans leur ensemble, les sources des expositions d'art entre 1764 et 1801 demeurent rares.

11 Kluge, 2013 (note 5), p. 262-270.

pas sur celle de Dresde¹². Il est à souligner également que la critique d'art journalistique des première et deuxième périodes n'est présente que dans deux journaux : dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* éditée par Christian Felix Weisse à partir de 1766, et dans le *Deutsches Museum* édité par Heinrich Christian Boie à partir de 1778, tous les deux à Leipzig¹³. Le corpus des critiques dont nous nous servons ici comprend au total 23 articles parus entre 1766 et 1788¹⁴. Il est par conséquent assez restreint, tant dans la durée que dans sa diversité. Au début, les critiques n'étaient pas signées, mais à partir des années 1770, des initiales apparaissent en dessous des articles¹⁵. Très souvent, les textes sont publiés sous forme de suites, créant ainsi leur propre narrativité.

Pour aborder la figure du critique, il faut entre autres examiner les différents textes sous l'angle de leurs niveaux de narration. Se pose alors la question de savoir avec quoi ou avec qui le critique entre en interaction, comment il expérimente l'espace de l'exposition et le temps de la visite. Le rôle des différents sens dans ces interactions et dans l'expérience de l'espace et du temps sera également mis en évidence. Enfin, il s'agit de savoir comment tous ces éléments et les niveaux de narration apparaissent dans les différentes formes littéraires, et si des évolutions peuvent être observées sur la durée.

Écrire et visiter le salon – les niveaux de narration

D'après les modèles français élaborés dans les années 1740, la critique d'art ne se restreint pas uniquement au jugement des œuvres exposées. Elle est souvent complétée, sous forme de digressions, par des réflexions sur la théorie de l'art ou l'état actuel des arts :

-
- 12 À la fin des années 1780, on observe une diminution dans les comptes rendus des expositions d'art à Dresde. L'intérêt des revues se déplace vers d'autres expositions dans d'autres pays germanophones : Berlin (à partir de 1786) mais aussi Augsbourg (à partir de 1780). En outre, sur l'ensemble du marché des revues germanophones, l'intérêt pour les expositions d'art allemandes et aussi étrangères baisse quelque peu. Enfin, plusieurs revues, dont la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, s'orientent désormais davantage vers des sujets littéraires. Kluge, 2013 (note 5), p. 267.
- 13 En Saxe, Dresde était la ville de la cour royale, tandis que Leipzig, située à une centaine de kilomètres de Dresde, était la ville du commerce et des médias, c'est-à-dire le centre économique du pays. L'Académie des Beaux-Arts de Dresde avait ouvert une filiale à Leipzig et les artistes de Leipzig présentaient régulièrement leurs œuvres lors de l'exposition à Dresde. Pour la critique d'art, dont les organes de publication étaient basés à Leipzig, il en résulte une constellation très particulière : les critiques rendent compte à la fois de la situation des artistes saxons dans leur ensemble et des œuvres de leurs homologues de Leipzig. On constate une séparation réelle entre le lieu de l'événement et le lieu de la publication, ce qui fait que la situation de correspondance de la critique d'art présente un parallèle dans la réalité.
- 14 La *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* a été fondée en 1764 et a publié des rapports sur les expositions d'art à partir de 1766 jusqu'en 1788 inclus. Le *Deutsches Museum* a été fondé en 1778 (il a cessé de publier en 1792) et n'a publié ses critiques d'art que pendant une période relativement courte, de 1778 à 1782. Il en résulte une limitation du corpus aux années 1766 à 1788.
- 15 Kluge, 2013 (note 5), p. 267-268.

caractéristiques que nous retrouvons dans les sources allemandes presque à l'identique. Pour transmettre leurs idées, les auteurs appliquent plusieurs techniques de narration bien connues à l'époque : ils créent d'abord une situation épistolaire entre le narrateur comme expéditeur d'un côté et l'éditeur du journal comme destinataire de l'autre côté. La plupart des comptes-rendus commencent et se terminent donc sous la forme d'une correspondance, ce qui donne au texte un premier niveau narratif. Cette situation de départ peut s'avérer plus ou moins complexe : soit le critique fait son rapport à une autre personne qui n'a pas eu l'occasion de visiter l'exposition (cas le plus répandu) ; soit le critique relate une visite effectuée en compagnie du destinataire afin de lui remémorer certaines des œuvres les plus remarquables qu'ils ont vues ensemble¹⁶. On peut aussi fréquemment retrouver à la fin des comptes-rendus un renvoi à une publication future, comme l'annonce d'une lettre à venir, ainsi qu'une volonté générale de poursuivre le dialogue également à l'oral¹⁷.

Ce premier niveau de narration en encadre un deuxième qui est celui de la visite de l'exposition. En 1781, le narrateur ouvre son texte par un dialogue entre lui et son ami se préparant à voir l'exposition avant même d'avoir recours à la situation épistolaire habituelle¹⁸. Le récit de la visite de l'exposition englobe en général le parcours du critique regardant les œuvres dans les salles, ainsi que ses observations et expériences vécues lors de cet événement social. Outre le jugement des œuvres et des réflexions sur l'art, le critique fournit une action narrative qui invite le lecteur à revivre l'expérience. Le compte-rendu statique trouve ainsi dans le récit un complément dynamique. Ce récit débute dans la plupart des cas bien avant l'entrée dans les salles¹⁹. Seul ou en compagnie d'un ami, le critique commence ses réflexions en quittant sa maison pour se diriger vers l'exposition, et il fait de même au retour où il reconstruit l'expérience de son activité et poursuit ses réflexions générales sur l'art²⁰. Ainsi, la visite connaît au niveau narratif un prélude et une suite au parcours au sens propre. Relatant son vécu de l'exposition, le narrateur mentionne également souvent ses visites d'ateliers d'artiste ou de collections. En renvoyant le lecteur vers d'autres lieux où le spectateur pouvait aussi voir des œuvres d'art, soit dans les alentours de Dresde, dans d'autres villes allemandes ou encore à Paris et à Rome²¹, le narrateur dépasse également le cadre strict imposé par l'exposition

16 *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1775 (17), p. 141-142.

17 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 261-262.

18 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 19-20.

19 Dans le présent volume, l'article d'Isabelle Pichet, dans lequel l'auteure étudie la perception des visiteurs du Salon à Paris influencée par l'architecture du lieu, offre une réflexion approfondie sur la préparation mentale et actionnelle des visiteurs avant la visite même de l'exposition.

20 Le critique de la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* nous fournit un excellent exemple en racontant en trois épisodes comment il rend visite à un bon ami pour aller ensuite voir avec lui l'exposition de l'académie. Ils continuent leur conversation en rentrant à la maison : *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142, 299-320 et 1773 (14), p. 106-141. Une situation similaire est décrite dans *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 19-54.

21 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 39 (renvoi à un atelier d'artiste) ; *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 329 et 1770

académique. Le texte ouvre parallèlement à l'espace et à la dimension temporelle : il reflète ainsi un processus qui se déroule dans plusieurs dimensions à la fois. Cette ouverture du récit mène également à une superposition de plusieurs types de réalité : la réalité du récit, une deuxième réalité imaginée par le critique lors de l'observation des œuvres jusqu'à une fiction explicitée par le narrateur. La réalité du récit se révèle par exemple dans le fait que le critique s'inspire des dessins d'architecture dans l'exposition pour ensuite aller à la rencontre de cette architecture réalisée dans la ville de Dresde et dans ses alentours ; tandis que la réalité imaginée apparaît lorsqu'il prend les dessins d'architecture comme point de départ pour construire des voyages imaginés, parfois, il s'empare de la fiction et conçoit lui-même des architectures dans lesquelles il se déplace²².

Même s'il est possible de distinguer les deux niveaux narratifs dans presque tous les textes du corpus, la façon de glisser d'un plan à l'autre ainsi que le degré de complexité sont très différents. Nous disposons de quelques textes où les deux niveaux de narration changent d'après un ordre séquentiel, mais nous en avons d'autres où les deux plans, parfois même plus, sont imbriqués et superposés l'un à l'autre. Cette complexité narrative va également trouver une répercussion sur les formes littéraires appliquées, qui seront examinées de près plus loin dans cet article.

Observer, écouter et parler – le critique en interaction

Afin d'animer les deux niveaux narratifs, le narrateur introduit plusieurs personnages qui correspondent également aux groupes de référence d'un critique d'art en général. Au premier niveau, celui de la forme épistolaire, le critique s'adresse en tant que correspondant ou journaliste tout naturellement à l'éditeur du journal. Ici, il est rare de rencontrer d'autres personnes si ce n'est un ami du correspondant²³, un des prédécesseurs du critique dont il a repris la charge²⁴, ou encore le lecteur potentiel du texte²⁵.

Au deuxième niveau – le récit de la visite de l'exposition –, le critique agit seul et se trouve au milieu d'un réseau de personnes : un ami qui l'accompagne dans l'exposition²⁶, le public ou quelques représentants de ce dernier²⁷, des connaisseurs ou des amateurs²⁸

(11), p. 153 (renvoi à l'architecture réalisée à Dresde ou dans les alentours de la ville) ; *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 121 et 1778/1779 (22), p. 37 (renvoi aux expositions de Paris et de Rome).

22 *Neue Bibliothek*, 1770 (11), p. 151 ; 1778/1779 (22), p. 49, 53 ; 1781 (26), p. 39-40.

23 *Neue Bibliothek*, 1780 (24), p. 303.

24 *Deutsches Museum*, 1780, Bd. 2, novembre, p. 467.

25 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 144-145 ; 1778/1779 (22), p. 15.

26 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142, 299-320 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1781 (26), p. 19-54.

27 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 174 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, septembre, p. 242, 255.

28 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 160 ; 1772 (13), p. 317 ; 1773 (14), p. 126 ; 1785 (31/1), p. 126 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 150.

et même parfois, des artistes²⁹. Nous pouvons distinguer à ce niveau du récit deux manières pour le critique d'entrer en interaction avec les autres : soit par une participation active dans une conversation, soit par une observation plutôt passive qui débouche ensuite sur une description du vécu. Ainsi le critique est en mesure d'offrir une diversité de conversations, réelles ou fictives, qui émergent au sein du public³⁰, entre son compagnon de visite et d'autres personnes, entre les artistes et le public, entre le public et les œuvres d'art, et même entre des personnages représentés dans une œuvre d'art. Il n'est pas rare qu'après avoir observé une de ces scènes, le critique se mêle à la conversation. Au niveau du contenu, cela permet au critique d'interagir avec son environnement ou de se tenir à l'écart de l'opinion des visiteurs, ainsi que de glisser d'une perception ou d'un jugement individuels vers une perception et un jugement collectifs, ou vice versa. Au niveau formel du texte, nous avons par conséquent affaire à un changement perpétuel de formes littéraires et de registres conditionnés par une distance psychologique variable.

Parcourir l'espace – une expérience entre activité et passivité

Jusqu'en 1786, l'exposition se tient dans le palais de Fürstenberg, accolé à la terrasse de Brühl en plein centre-ville de Dresde³¹. La présentation des œuvres s'étale sur cinq salles, situées au deuxième étage : une salle réservée aux professeurs, une aux travaux de l'académie de Leipzig, une troisième à l'académie d'architecture et à l'école de dessin de Meissen, une aux assistants des enseignants, aux simples académiciens et aux amateurs distingués, et une dernière aux élèves et artistes externes n'appartenant pas à l'académie de Dresde. Le public commence habituellement sa visite par la salle des élèves pour finir par la salle des professeurs. Ainsi le parcours crée une progression dans la présentation des œuvres et l'expérience de la visite.

Les plans de cette exposition n'existant malheureusement pas, ce sont les textes critiques qui permettent malgré tout de reconstruire cette suite de salles. Parmi les critiques, il y en a qui, dans leur description des œuvres, suivent minutieusement le parcours de l'exposition. Mais la plupart d'entre eux s'en détachent³² pour nous proposer une lecture spatiale et thématique personnelle de l'exposition. Le mouvement du narrateur dans l'espace ne correspond donc pas nécessairement à celui de tout visiteur, mais plutôt à celui qu'il construit ou reconstruit par le récit impliquant l'expérience de l'espace et du temps.

29 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 308-309 ; 1773 (14), p. 320 ; 1775 (18), p. 189-190 ; 1781 (26), p. 37 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, p. 468-469.

30 *Neue Bibliothek*, 1778/1779 (22), p. 57.

31 Voir les annonces respectives dans les *Dreßdnischen wöchentlichen Frag- und Anzeigen* et dans le *Gnädigst privilegirte Leipziger Intelligenzblatt*. Cependant, l'académie n'est hébergée dans ce palais qu'à partir de 1768.

32 *Neue Bibliothek*, 1766 (2), p. 152-161 ; 1772 (13), p. 117-142 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1781 (26), p. 19-54 ; 1788 (35/1), p. 123.

Nous y trouvons également des éléments d'accélération ou de ralentissement par rapport au mouvement du narrateur et de l'action narrative : le critique se « précipite » vers les œuvres, rôde dans l'exposition ou la visite à plusieurs reprises³³ ce qui l'amène à sauter, approfondir ou même répéter des descriptions de certaines œuvres.

Bien qu'il aime se détacher du parcours réel de l'exposition, le critique ne tente pas de se soustraire aux effets de l'arrangement et de l'accrochage des œuvres sur ses perceptions. Ceci est thématiqué à plusieurs reprises dans les textes, tout comme le fait que le critique se rende plusieurs fois à l'exposition et indique les changements qui se produisent au sein de celle-ci³⁴. Par rapport à l'espace, nous pouvons également constater dans les textes une mise en abîme de la distance entre le spectateur et l'œuvre d'art. Le critique nous raconte comment il s'approche ou s'écarte de l'œuvre³⁵ tout comme des salles d'exposition. Ainsi en 1773, en quittant le bâtiment de l'exposition, le critique profite de l'occasion pour réfléchir avec son compagnon de visite à la diffusion des œuvres d'art et des idées artistiques au-delà du périmètre restreint de l'académie³⁶. L'éloignement progressif des deux personnages du lieu d'exposition entraîne un changement de perspective dans la manière de considérer l'art en général : de l'exposition à l'idée de distribution et de diffusion pour aboutir à une réflexion sur l'exploitation de l'art au niveau national. En fonction du contexte spatial concret, le critique nous mène sur différents niveaux d'abstraction dans son discours : il peut adopter une attitude très précise dans la description d'une œuvre ou se lancer dans des réflexions très générales sur l'art.

Les passages les plus frappants pour le lecteur sont certainement ceux où le rapport entre un spectateur dynamique et actif, d'un côté, et l'exposition statique et passive habitée de la masse des visiteurs déployant sa propre dynamique, de l'autre côté, est délibérément inversé. Ce sont désormais les œuvres d'art ou/et la foule de visiteurs qui semblent diriger le mouvement du narrateur dans l'espace et structurer sa visite³⁷ :

... näherte ich mich dem ersten Ausstellungszimmer, in Willens so fort in das Innerste einzudringen. Allein ich konnte nicht weiter. Die Menge der Zuschauer versperrte mir den Weg ; und ich war genöthigt, mich bey einer Wand aufzuhalten, [...] als das Gedränge der vielen Menschen mich auf einmal auf die andre Seite brachte, ...³⁸.

33 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 162, 165 ; 1775 (17), p. 144, 146, 150 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, décembre, p. 518.

34 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 147 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 255.

35 *Neue Bibliothek*, 1766 (2), p. 154 ; 1767 (4), p. 161 ; 1770 (11), p. 336-337 ; 1772 (13), p. 140-141 ; 1772 (13), p. 319. Les réflexions sur la distance ou la proximité par rapport à une œuvre d'art s'accompagnent souvent de considérations sur la hauteur de l'accrochage.

36 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 139-140.

37 Pour la question de la perception, voir aussi la contribution d'Isabelle Pichet dans le présent volume, p. 156-168.

38 « ... je m'approchais de la première salle d'exposition dans l'intention de pénétrer au cœur de l'exposition.

Le narrateur est poussé sur le côté, ce qui perturbe le déroulement prévu de sa visite. Cette dernière et, de ce fait, sa perception sont désormais dirigées par la foule de visiteurs. Le narrateur est soumis à un pilotage externe.

Percevoir et s'exprimer – le corps sensoriel du critique

*Étroitement liées à la sensation d'être contrôlé par les œuvres ou la foule, une partie des écrits critiques sont modulés par les perceptions sensorielles et les modes d'expression rattachés aux sens qu'utilise le critique*³⁹. Parmi les cinq sens extéroceptifs, les textes du corpus étudié privilégient ceux de la vue et de l'ouïe, complétés par le sens kinesthésique – ce dernier fait référence au mouvement du narrateur et à sa façon d'appréhender la distance entre lui et les autres personnes ou encore les œuvres. Le critique perçoit des sensations et des informations par plusieurs organes sensoriels, dont les yeux et les oreilles, mais exprime son jugement soit par l'écrit ou par l'oral, ce qui correspondrait aux deux niveaux de narration susmentionnés : en tant que correspondant, il écrit, et en tant que visiteur du salon, il effectue une prise de parole.

Au niveau lexical, les textes se caractérisent par un dualisme constant. On y trouve des expressions telles que « le regard est attiré » (« sehen »/« der Blick wird angezogen »), versus « diriger le regard » (« schauen »/« den Blick lenken ») pour le visuel ou « être poussé vers » (« gedrängt werden zu ») et « se précipiter vers » (« eilen zu ») pour le kinesthésique. Ces termes distinguent deux dimensions de l'action, l'une est plutôt passive et réceptive pendant que l'autre est active. Il est pourtant intéressant de voir dans quelle mesure le narrateur peut diriger son corps sensoriel et dans quelles situations il en perd le contrôle au point que les œuvres ou la foule semblent le guider. Le premier cas se produit lorsque la valeur esthétique d'une œuvre la rend supérieure aux autres, le second lorsque le critique se sent mentalement ou physiquement dépassé par la foule⁴⁰. Il s'agit par conséquent d'un rapport de pouvoir toujours variable entre les quatre acteurs que sont les œuvres, l'exposition, le public et le critique. Pour graduer et marquer l'intensité de la perception sensorielle, le narrateur utilise

Pourtant, je n'y avançais pas. La foule des spectateurs m'a bloqué le chemin et je me voyais obligé de me tenir près d'une paroi [...] quand la cohue de la foule me menait tout d'un coup à l'autre côté, ... » *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 159.

39 Au sujet de la réception de l'art, de la transformation des idées et de la production de jugements dans la critique d'art, argumenté en prenant l'exemple de la critique d'art française des années 1740 et 1750, cf. Dorit Kluge, « “[...] un air embrasé dans un beau couchant d'été dont le seul aspect échauffe les regards” Perception et transposition sensorielles et émotionnelles dans la critique d'art », dans Isabelle Pichet et Dorit Kluge (éd.), *Le corps sensoriel au sein des loisirs et des divertissements*, Paris 2023, p. 99–122.

40 Un mouvement très conscient du critique vers les œuvres s'observe par exemple à propos des œuvres de Casanova, de Schenau et des « jeunes artistes de plus en plus prometteurs ». *Neue Bibliothek*, 1775 (17), p. 144, 146, 150. Sur la perte de contrôle lors de la visite de l'exposition, cf. *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 159–163 ; 1773 (14), p. 106 ; 1781 (26), p. 27.

des échelles lexicales distinguant par exemple une conversation à voix haute ou basse, ainsi qu'une distance parcourue dans l'exposition qui peut être courte ou longue⁴¹.

Le critique thématise non seulement ce qu'il perçoit, mais aussi ce que l'on ne peut pas voir, entendre ou toucher : des œuvres non exposées, des détails non représentés dans les œuvres, des idées non exprimés par un interlocuteur⁴². Il explicite des distorsions de perceptions, des changements qui peuvent intervenir lorsqu'on regarde une œuvre à plusieurs reprises ou encore le rôle de la subjectivité dans ce processus perceptif. Certains auteurs font inévitablement appel à des *topoi* classiques de l'histoire de l'art, comme les raisins de Zeuxis. Dans les textes, le lecteur se voit ensuite raconter des situations où un spectateur essaie de chasser une mouche (peinte) sur un tableau⁴³ ou encore où le narrateur lui-même veut s'approcher d'une personne représentée en tableau pour l'embrasser puisque le portrait semble le regarder et lui parler⁴⁴. Il s'agit d'une illusion d'optique ou auditive qui entraîne un réflexe tactile ou de déplacement.

Diversifier l'expression sensorielle – les formes littéraires

Toutes les caractéristiques qui viennent d'être mentionnées jusqu'ici ont un impact sur les formes littéraires appliquées à l'intérieur du texte critique ainsi que sur le style et les registres de langage employés.

La critique d'art qui sert à juger des œuvres et à transmettre des réflexions sur l'art utilise, dans son stade précoce de développement en France dans les années 1740 et 1750, des « descriptions d'œuvres », en suivant souvent la structure d'un catalogue, ainsi que des « digressions », toutes les deux pour la plupart encadrées par la « forme épistolaire »⁴⁵. Celle-ci permet au narrateur d'incorporer le discours public de la critique d'art dans un cadre plus intime – une stratégie bien connue et appliquée dans la littérature du XVIII^e siècle⁴⁶.

41 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 162 ; 1772 (13), p. 307 ; 1773 (14), p. 112 (« still » vs. « laut »/« silencieux » vs. « fort ») ; *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 114–115 (« nah » vs. « entfernt »/« proche » vs. « loin »).

42 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 155 ; 1782, t. 2, septembre, p. 239, 253, 255 ; 1782, t. 2, décembre, p. 529.

43 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 116.

44 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 144.

45 Il convient de mentionner les critiques d'Étienne La Font de Saint-Yenne pour ce premier stade d'évolution dans les années 1740 et 1750, ainsi que celles de Denis Diderot qui joue un rôle déterminant dans le développement littéraire du genre au cours des décennies suivantes, même si son influence directe est moins marquante en France que dans l'espace germanophone où la *Correspondance littéraire* avait un cercle de lecteurs un assez remarquable.

46 Pour la fonction de la forme épistolaire dans la critique d'art, voir Geneviève Cammagre, « Diderot, de la Correspondance aux Salons. Énonciation épistolaire et critique d'art », dans *Dix-Huitième Siècle* 32, 2000, p. 473–484 ; Élise Pavy-Guilbert, *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris 2014 ; Carole Dornier, « Métamorphoses de l'épistolaire et libéré de ton. La critique littéraire et la forme-lettre au XVIII^e siècle », dans Julie Anselmini, Brigitte Diaz et Franziska Meier (éd.), *Correspondances et critique littéraire. XV^e-XX^e siècles*, Paris 2020, p. 105–116.

Les critiques en Saxe prennent exemple sur ce modèle en s'adressant formellement à l'éditeur du journal et en interpellant le destinataire à plusieurs reprises dans le texte, un moyen qui sert également à structurer le texte et à lui rendre une touche personnelle. Pourtant, la fiction épistolaire devient plus complexe au cours des années. Nous disposons par exemple d'un texte de 1780 où la situation épistolaire est doublée : le critique s'adresse à l'éditeur du journal et lui rapporte une lettre de l'un de ses amis, ce qui crée une distance maximale par rapport au sujet et apporte des jugements distants⁴⁷. Les critiques commencent également à intégrer des conversations fictives avec leur correspondant ou relatent des conversations antérieures menées avec ces interlocuteurs⁴⁸. La situation épistolaire basée sur l'écrit se transforme alors partiellement en une situation de prise de parole à l'oral.

Une autre forme littéraire qui connaît une évolution remarquable pendant les deux décennies comprises par le corpus de textes est le « récit » de l'activité du narrateur se basant sur la mémoire du critique ainsi que sur les notes qu'il a prises lors de sa visite de l'exposition⁴⁹. À la place d'une description factuelle des œuvres d'art, le narrateur expose d'une manière très personnelle son parcours dans l'exposition, les œuvres l'ayant le plus frappé et ses observations sur d'autres visiteurs qu'il s'agisse des artistes, des connaisseurs, des amateurs ou du public en général. À travers cette activité présentée sous forme de « je » ou « nous », le lecteur peut revivre de son côté l'expérience de la visite.

Le dernier type de texte qui connaît un vrai essor à cette période est la « conversation » entre différentes personnes qui peut avoir lieu sur les deux niveaux de narration. Tantôt il s'agit d'une « vraie » conversation entre le critique et le destinataire de la lettre, ou encore entre le critique, son accompagnateur et d'autres personnes dans l'exposition, tantôt il s'agit de discussions du public que le critique nous rapporte sous forme de discours indirect ou direct⁵⁰ et dont il se mêle parfois. Mais il se peut aussi que le narrateur imagine des entretiens complètement fictifs où il fait penser et parler ses personnages⁵¹. Ces conversations ne se limitent pas non plus à la visite de l'exposition même. Le narrateur étend l'horizon temporel en nous renvoyant vers des conversations antérieures avec son ami ou l'éditeur du journal et en mentionnant d'autres discussions ayant lieu après la visite. Par ce fait, la conversation peut se manifester indépendamment du lieu et du temps de l'exposition. Formellement, nous retrouvons dans les textes différentes manières de mise en œuvre de cette écriture dialogique – par un simple récit distant, par une anecdote

47 *Neue Bibliothek*, 1780 (24), p. 303.

48 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 328, 334 ; 1775 (17), p. 141-157 ; 1781 (26), p. 45.

49 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 255.

50 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142 ; 1772 (13), p. 299-320 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1778/1779 (22), p. 57 ; 1781 (26), p. 23-24, *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, décembre, p. 520.

51 *Neue Bibliothek*, 1788 (35/1), p. 139 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 253. Pour ce qui est de la critique d'art francophone, ce phénomène a également été étudié dans Isabelle Pichet, *Le tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012, p. 132-167 ; Isabelle Pichet, « Le Salon de l'Académie, un foyer du développement du discours de l'opinion », dans Thierry Belleguic et Laurent Turcot (éd.), *Les histoires de Paris XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 2012, p. 199-213.

ou encore par une entrevue⁵², soit la forme qui approche le plus du style journalistique. Au niveau linguistique, nous y retrouvons le discours indirect tout comme le discours direct, des phrases exclamatives et interrogatives, des formes passives et actives, ainsi que le temps des verbes adaptés – le discours actuel se servant du présent et le récit du passé. Le style linguistique imite le registre oral par des ruptures dans les phrases, par une soudaine prise de parole etc., tandis que la typographie reflète également ce changement de discours utilisant des points de suspension, des tirets pour marquer le changement du locuteur et des guillemets pour le discours direct. Comparées aux autres formes littéraires mentionnées, les conversations offrent de multiples avantages ; au niveau du contenu, elles permettent de présenter des personnages ayant différents caractères, sensibilités, compétences ou connaissances préalables. Le narrateur peut ainsi exposer plusieurs avis en même temps pour les soumettre ensuite à des comparaisons. Or, il crée un moyen pour se positionner lui-même, pour se distancer des autres avis ou pour étayer son jugement, ce qui sert dans l'ensemble à augmenter la crédibilité de la critique. Au niveau fonctionnel de la narration, les conversations sont utilisées pour faire avancer ou freiner l'action du récit⁵³, pour structurer un texte autrefois très descriptif, pour lui donner un côté théâtral⁵⁴ et pour divertir ainsi les lecteurs.

Au regard de l'ensemble des textes du corpus, nous pouvons constater une variété de formes littéraires croissante au sein d'un seul texte à partir des années 1770. On y observe une forte tendance à l'imbrication des cinq types de textes : la description, la digression, la forme épistolaire, le récit et, enfin, la conversation. Nous ne sommes plus face à une critique d'art purement descriptive, mais à des textes hybrides qui privilégient de plus en plus un mode de fonctionnement narratif. L'accent se déplace de la référence factuelle vers la question de l'impact des textes, ce qui entraîne une plus grande autonomie et une plus importante diversité des formes littéraires.

52 *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, novembre, p. 468-469. Il s'y déclenche une entrevue du critique avec le peintre et directeur de l'Académie Johann Eleazar Schenau.

53 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 39.

54 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 113 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, novembre, p. 468-469. Les textes utilisent les moyens classiques du théâtre, par exemple l'inversion des rôles, l'indication des scènes, les instructions d'action et la description d'éléments non verbaux. Dans la critique d'art des années 1770 et 1780, le lecteur rencontre également des descriptions d'intrigues et de disputes ainsi que des éléments de retardement de l'action au niveau du récit. La théâtralisation des textes narratifs s'avère un phénomène général dans la littérature du XVIII^e siècle, cf. Anne Larue (éd.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers 1996 ; Martin Huber, *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*, Göttingen 2003 ; Erika Fischer-Lichte, « Theatralität und Inszenierung », dans Erika Fischer-Lichte (éd.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, p. 9-30 ; Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leyde 2016.

Un glissement du visuel vers l'auditif, du descriptif au narratif – en guise de conclusion

À partir de 1764, les expositions de l'Académie des Beaux-Arts de Saxe et la critique d'art qui s'ensuit constituent le premier exemple d'une critique d'art allemande. Ce rôle de précurseur historique conduit, d'une part, à des particularités dans le contenu et la forme et, d'autre part, à la constitution de caractéristiques marquant tout autant les critiques d'art ultérieures sur les expositions de Berlin, Cassel et Vienne. Le présent article s'est plutôt intéressé aux perceptions sensorielles et aux modes d'expression du critique, mais il est évident que ces spécificités ne peuvent être comprises que dans le contexte de l'évolution globale du genre.

L'analyse a d'abord porté sur les niveaux de narration, avant de s'intéresser de plus près aux différentes possibilités d'interaction du critique. Dans la plupart des textes, deux niveaux de narration, parfois avec des sous-niveaux, sont apparus : premièrement la fiction épistolaire, et deuxièmement le récit se référant à la visite de l'exposition. Au premier niveau narratif, le critique s'adresse au destinataire de la lettre, tandis qu'au deuxième, on trouve, hors les compagnons de visite du critique, les groupes cibles habituels de la critique d'art : les artistes et les œuvres d'art, les connaisseurs, les amateurs et le public.

Ces deux niveaux de narration constituent la base de l'expression écrite de la perception sensorielle. L'expérience de l'espace de l'exposition et du temps de la visite se produit dans la plupart des textes de manière asymétrique par rapport à la réalité. Généralement, le narrateur garde le contrôle sur le déroulement de sa visite, mais à d'autres moments, il est commandé quasi à distance par les œuvres ou la foule. Dans ce champ de tensions, les sens jouent chacun leur rôle. La perception sensorielle du critique lors de la visite est reprise dans la formulation de son texte : sont alors privilégiés les sens visuel, auditif et kinesthésique étroitement liés les uns aux autres.

Enfin, il s'agissait d'examiner dans quelle mesure les niveaux de narration, les formes d'interaction et les expériences sensorielles entraînaient des répercussions sur les formes littéraires de la critique d'art. Outre les descriptions des œuvres et les digressions sur l'art, toutes les deux encadrées par la forme épistolaire, les critiques mettent de plus en plus l'accent sur le récit de leur visite de l'exposition et sur une écriture dialogique transmettant des conversations complexes.

Lorsqu'on considère tous ces résultats, on peut affirmer que les textes du corpus ont connu un développement extraordinaire au cours de seulement deux décennies. Nous sommes face à une complexification des niveaux narratifs, à un narrateur en interaction permanente avec ses groupes cibles et à un récit qui se distancie de plus en plus de l'exposition réelle pour créer une expérience fortement individualisée au niveau du texte. La critique d'art s'engage sur la voie de l'indépendance du contenu et de la forme pour devenir elle-même une œuvre d'art. Nous pouvons également constater une mise en relief du sens de l'ouïe, tout comme celui de la kinesthésie, contrairement au sens de la vue qui, lui, est mis au second plan, ce qui trouve également une répercussion dans les formes

littéraires employées. L'écrit intègre systématiquement des éléments auditifs transcrits et nous assistons à un glissement du descriptif vers le narratif. La conversation sur l'art (« Kunstgespräch »), et en particulier la conversation pendant la flânerie – en elle-même dynamique et séquentielle –, remplace la contemplation statique et analogue de l'art (« Kunstbetrachtung »)⁵⁵.

Comparée à la genèse de la critique d'art française, nous voyons en Saxe une évolution accélérée pour réduire l'écart avec la critique française ayant déjà acquis le statut d'un genre littéraire à l'époque. Il faut cependant nous rappeler que le développement de la critique d'art en Saxe est soumis à d'autres facteurs d'incidence qu'en France – tant au niveau social qu'économique – et que chaque critique d'art développe aussi son style d'écriture propre⁵⁶. Il ne s'agit donc pas d'un simple « rattrapage d'écart », mais d'un processus entre imitation et prise d'autonomie.

55 L'idée de la discussion critique sur l'art ou de l'expression active par opposition à la contemplation silencieuse est également traitée plus en détail par Markus A. Castor dans ce volume, p. 233-253. Une bonne introduction à la thématique de la flânerie en tant que pratique sociale, notamment sous l'angle de la réception de l'art, est proposée entre autres par David Frisby, « The Flâneur in Social Theory », dans Keith Tester (éd.), *The Flâneur*, Londres/New York 1994, p. 81-110 ; Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2007 ; Edmund White, *The Flâneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris*, New York 2011 ; Richard Wrigley (éd.), *The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives*, Newcastle upon Tyne 2014 ; Richard Wrigley, « Unreliable Witness: The Flâneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris », dans *Oxford Art Journal* 39/2, 2016, p. 267-284.

56 Kluge, 2013 (note 5), p. 267-270.

Le langage du corps face à l'art : entre affectation, discussion et contemplation

Markus A. Castor

Les changements sociopolitiques marquants du XVIII^e siècle ont entraîné une controverse inédite sur la codification des comportements dans une société qui s'adressait à un nouveau public. Ce débat s'est intensifié après la mort de Louis XIV et l'affirmation de Paris comme centre de gravité à partir de la Régence, avec toutes les conséquences qui en découlaient pour la production artistique et son marché. Nous pouvons considérer la collection d'art et le salon comme les vitrines de ces bouleversements qui ont conduit, tout au long du siècle, à une confusion des concepts et des modèles, à un débat sur la finalité de l'art, mais aussi à une réflexion sur les conséquences du changement de tissu sociopolitique pour le spectateur des œuvres. Dans les pays germanophones, en particulier, on assiste alors à l'émergence d'une attitude critique à l'égard de Paris, nourrie de motivations multiples, qui a conduit à des malentendus et à des oppositions frontales. Dans cette controverse, les protagonistes oubliaient souvent à quel point ces questions et frictions étaient elles-mêmes déjà inscrites dans le discours français. Le présent article tente de mettre en évidence certains de ces aspects, qui viennent notamment souligner le caractère politique du regard porté sur l'art et surtout de l'expérience artistique.

En pénétrant dans les espaces de présentation de l'art, le visiteur devient un corps politique¹, dont l'action peut soit correspondre aux conventions, soit les subvertir. Son comportement s'enracine dans des filiations conscientes ou inconscientes à l'égard d'empreintes socio-historiques, que ce soit dans le modèle antique de la *disputatio* ou de l'opposition entre

Je remercie Aude-Line Schamschula et Anne-Emmanuelle Fournier pour la relecture et les précieuses remarques, ainsi que Julia Drost, Christine Haller et Anna-Lena Brunecker pour nos discussions fructueuses.

- 1 Voir Georges Davy, *L'homme, le fait social et le fait politique*, La Haye 1973, notamment le chap. X : « Le corps politique selon le *Contrat social* de J.-J. Rousseau et ses antécédents chez Hobbes ». La conception de l'État comme corps chez Rousseau, héritée de Thomas Hobbes (*Leviathan*, Londres 1651) et qui s'oppose à la position machiavélique, peut également être lue comme un reflet de la métaphore de la ville en tant que corps, forgée par Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, écrit entre 1443-1452 et publié à Rome en 1485), laquelle a notamment eu des répercussions sur l'idée française du corps du roi telle qu'on la trouve formulée chez Jean Bodin (*Les Six Livres de la République*, Paris 1576).

vita activa et *vita contemplativa* qui, à la fin du XVIII^e siècle, se voit réactualisée par ce que Schleiermacher a défini comme la *Kunstreligion*, c'est-à-dire la « religion artistique »². Il s'agit d'une sorte de *devotio moderna* qui n'est pas si éloignée d'une Adoration eucharistique dans le temple de l'art, une offrande qui remplace le corps du Christ, pas seulement par les images le représentant, mais par l'œuvre d'art en général. C'est l'incorporation, la transsubstantiation de l'œuvre : ce que les Allemands appellent *Einfühlung*, notion plus corporelle que la « simple » empathie et qui implique un processus d'intériorisation au cours d'une apparente immobilité extérieure, comme une « digestion » de l'œuvre d'art qui nécessite du temps. Dans cette perspective, et compte tenu également de la muséification de l'espace religieux parisien au XVIII^e siècle, entrer dans l'exposition, c'est se placer dans un lieu et une configuration exceptionnels : le temple de l'art comme espace de contemplation et d'observation.

Confrontation

Le divertissement dans le salon français des Lumières semble, lui, diamétralement opposé à une pratique de « piété laïque » et à l'idée de religion de substitution. Aux lignes de démarcation que l'on pourrait qualifier d'horizontales – le clivage Nord-Sud, protestant-catholique, et tout ce que cela inclut, ou encore les distinctions établies selon la théorie des climats et celle des tempéraments³ – s'ajoute, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une concurrence verticale entre les classes sociales, exacerbée notamment par l'inflation des manuels de savoir-vivre⁴ et par une politisation du débat sur les

-
- 2 Le premier et le plus célèbre livre de Schleiermacher, ses *Discours sur la religion* (Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion*, Berlin [1799], 1806, 1821), est le texte dans lequel apparaît pour la première fois le concept de « religion de l'art » basé sur l'intuition et le sentiment. Il s'agit de la formation d'un sentiment religieux à l'échelle de l'individu, qui s'apparente à la création d'œuvres d'art car c'est dans l'œuvre, dans l'intériorité de l'artiste, que se manifeste l'effet immédiat de la contemplation. Voir Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
 - 3 Les théories antiques fondées sur les idées d'Hippocrate trouvent au XVII^e et XVIII^e siècles une large réception, chez Nicolas Boileau, Fénelon, Jean de La Bruyère, Montesquieu, Buffon, et, en Allemagne, chez Herder et Hegel. Dans *L'Art Poétique* de Boileau, la théorie du climat et les tempéraments se révèlent interdépendants (« Les climats font souvent les diverses humeurs »). Dans le champ de la théorie de l'art, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Dubos (1719) abordent le sujet d'un point de vue esthétique. Nous retrouvons ensuite le concept dans le cadre de la théorie politique, tant chez François Ignace d'Espiard de La Borde (*Essais sur le génie et le caractère des nations*, Bruxelles 1743) que dans *Les Confessions* de Rousseau : « Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine & sur notre âme par conséquent ; tout nous offre mille prises presque assurées, pour gouverner dans leur origine les sentiments dont nous nous laissons dominer. » Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris 1780–1789, livre neuvième, p. 196.
 - 4 En Allemagne, notamment, se multiplient les « livres de décence » (*Anstandsbücher*) comme le *Über den Umgang mit Menschen* du baron Adolf Knigge (Hanovre 1788) – traduit en français par Brigitte

convenances du corps. Il n'en demeure pas moins que ces deux façons de définir la juste place de l'art et de l'individu sont l'émanation de traditions historiques complexes, de leur mélange et de leur différenciation, mais aussi des significations respectivement véhiculées par les notions-clés d'imagination, de contemplation, de méditation, ou encore d'*ars conversationis* ou dialogue artistique. Standardisées en attitudes ou pratiques imitées, de telles réactions peuvent faire l'objet d'une esthétique de la réception. L'art lui-même a toujours évoqué les manières (attitudes, gestes) de son spectateur, comme cela apparaît clairement dans la *Disputatio* de Raphaël. Mais c'est surtout au XVIII^e siècle que s'observe l'intégration du comportement de réception dans les œuvres elles-mêmes – les artistes s'adaptant à leur nouveau marché, ce qui les conduit à produire des œuvres pour les contextes d'exposition – comportement dont l'évolution au fil du temps indique la manière de regarder et de réagir à l'art, et traduit des valeurs d'expression corporelle.

Tout est une question de modération

Non qu'il ait fallu attendre la perspective allemande, quelle qu'elle soit, pour opposer une critique à l'affectation de la noblesse française, même si ce cliché, particulièrement cultivé par Paris, a acquis une forme de vie autonome. Toute approche d'esthétique de la réception qui se concentre sur le processus d'observation de l'œuvre est d'abord un raccourci qui néglige les contextes sociaux, parfois inhérents à l'œuvre, et déterminés de surcroît par les lieux d'exposition, qu'ils soient publics, semi-publics ou privés, de cour (Versailles) ou urbains (Paris). Il s'agit de ces lieux de l'art dont la visite est toujours, au siècle des Lumières, une *expositio* de soi-même – ce qui est vrai de tout espace public, mais encore plus dans ce cas particulier. L'exposition est ce lieu unique où se crée le paradoxe d'un espace conçu pour le plus grand nombre et permettant en même temps à l'individu d'entrer dans un dialogue intime avec l'œuvre. Le spectateur est ainsi confronté à un choix entre convivialité et contemplation silencieuse, entre éloquence et mutisme. L'immersion dans l'œuvre est une attitude individuelle, qui exige même l'isolement, une modalité d'être à laquelle correspond le cabinet comme chapelle de la méditation artistique privée, à l'instar du salon. Avec le concept d'*ars conversationis* tel que défini par Castiglione en 1528, la conversation artistique cultivée (mais aussi la contemplation) apparaît en revanche comme une pratique de cour et, en tant que telle, comme une distinction. À quel moment ce modèle et sa validité pouvaient-ils être soumis à des turbulences, si ce

Hébert sous le titre *Du commerce avec les hommes*, Toulouse 1993 – lui-même traducteur des Confessions de Rousseau qui, sur la base des idéaux des Lumières, traite des interactions humaines selon une perspective socio-psychologique. Voir aussi Hans-Christian Riechers, « “Vis-à-vis de soi-même”. Knigges “Über den Umgang mit Menschen” », dans *Das Achtzehnte Jahrhundert* 37/1, 2013, p. 74–83 et Pierre-André Bois, *Adolph Freiherr Knigge (1752–1796) – De la « nouvelle » religion au Droit de l'Homme. Itinéraire politique d'un aristocrate allemand à la fin du XVIII^e siècle* (Wolfenbütteler Forschungen 50), Wiesbaden 1990.

n'est au siècle des Lumières, marqué notamment par l'imitation des modèles de la cour par la bourgeoisie en plein essor ? L'imitation de cette *sprezzatura* conduisait néanmoins à un comique involontaire, car elle présupposait plus que la simple courtoisie de surface. Si les classes sociales, les sexes, les niveaux d'éducation et, à la faveur d'une certaine internationalisation, les contextes culturels se déplacent, il en résulte un conflit et une compétition pour l'adéquation. Dans la seconde moitié du siècle, un remaniement radical semble s'imposer avec l'élargissement du public de l'art.

Le divertissement courtois, qui consiste à plaire et instruire à la fois, se voit alors confronté à la dimension morale de l'éducation telle qu'affirmée par Humboldt dans son essai sur la religion⁵ : « Ainsi le but de tout art est-il moral, dans le sens le plus élevé du terme ». Cette position moralisatrice, appliquée à un Parisien habitué des salons, a donné naissance à une tradition polémique qui ne peut qu'interpeler lorsqu'il est question du corps comme sujet politique. Étudions un exemple : Johannes Bilstein a attiré l'attention sur la vision caricaturale donnée par Johann Heinrich Merck de la visite d'une exposition d'art en 1781⁶. Le choix des protagonistes est à lui seul une satire sociale : une vieille comtesse, un abbé, un gros et beau castrat, un médecin au corps disgracieux, deux jeunes enseignes (*Fähnriche*, porte-drapeaux), un inspecteur de galerie, chacun vêtu selon sa condition, soit une société en miniature qui pourrait constituer un tableau à part entière. Mais à celle-ci vient s'ajouter le contenu du dialogue, qui fait de l'œuvre noble l'occasion d'apéritifs quotidiennement salaces. L'ambiance est à l'opposé d'une perception muette et méditative : on place une chaise, la comtesse s'assied, on se faufile ou l'on se tient debout l'un à côté de l'autre, on prend un verre, on s'approche et l'on saisit sa canne, on se donne le bras et, à la fin, on se précipite hors de la galerie pour voir le roi de Prusse à cheval. Tout dans cette description semble viser les habitus artificiels et codifiés propres à un contexte de cour. De façon révélatrice, le texte allemand passe au français à deux endroits – d'abord pour exprimer l'inconvenance de la chair blanche et nue d'une Danaïde, laquelle pourrait corrompre l'imaginaire des enseignes, selon l'abbé : « il n'est pas permis d'être si blanche même en peinture ». Puis, après un éloge des muscles de l'abdomen entonnée par la canne du *medicus*, l'abbé et le castrat s'accordent à dire « que pour jouir, il ne faut ni de la myologie ni de l'optique ». Ce passage vise sans aucun doute la mode française, qui avait fait son entrée en Allemagne grâce à Frédéric le Grand et avait transformé l'œuvre d'art en une injonction de distinction sociale. Corps et comportement du spectateur devenaient ainsi politiques. Le contre-modèle d'une contemplation

5 « So ist der Zweck aller Kunst moralisch im höchsten Verstande des Wortes » (traduction française de l'auteur). Sur le transfert éclairé de la théorie esthétique dans le discours politique – soit antérieurement au grand projet d'une anthropologie politico-esthétique exposé par Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de 1795 –, par lequel l'art se voit intrinsèquement attribuer un but et une fonction socio-politique, voir les remarques déjà formulées par Humboldt dans son *Über Religion* de 1789 (non publié) dans Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, 5 vol., t. I, Stuttgart 1960, p. 12.

6 Johannes Bilstein, « Kunstbetrachtung als Meditation », dans *Paragrana* 22/2, 2013, p. 235–251.

intériorisée et silencieuse constituait dès lors, avec les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller parues en 1795, une rédemption presque obligatoire⁷.

Convention ou *affectio* – déplacement du corps et mouvement des yeux dans une galerie privée autour de 1750

Lorsque Louis-Antoine Crozat, le dernier des descendants Crozat, fait publier sa collection alors présentée à l'hôtel d'Évreux, place Vendôme, avant sa vente à Catherine de Russie, c'est Gabriel de Saint-Aubin qui se voit confier la tâche d'illustrer l'un de ces exemplaires imprimés qui suscitent aujourd'hui automatiquement notre curiosité (fig. 1). Ses croquis sont comme la promesse d'une expérience d'interaction avec les œuvres, mais aussi avec d'autres connaisseurs. Les illustrations s'associent aux textes suivant l'itinéraire d'une promenade dans l'enfilade des appartements. Les commentaires manuscrits, sur la page de garde ainsi que sur le frontispice dessiné et encollé, requièrent de la patience du lecteur afin qu'il puisse rattacher les dessins aux bons endroits dans le corps du texte, et il en allait peut-être de même dans l'accrochage *in situ*. Juste après la page de titre, nous recevons les instructions de lecture relatives aux indications de directions dans l'espace de la galerie : la droite et la gauche des pièces sont indiquées, dans les passages du texte et dans les images, par des mots descriptifs en relation avec la position du corps du spectateur.

Après une brève orientation globale dans l'espace (à droite, en entrant etc.), nous pénétrons avec l'auteur dans chaque salle, *in media res*. Les courtes descriptions des images situent d'abord l'œuvre au sein de la pièce : en approchant de la cheminée, à gauche de la cheminée, à droite de la porte qui donne dans l'appartement, au-dessous, plus bas, en face de, à droite du tableau du milieu, en tournant à gauche de la porte d'entrée. Cette direction donnée au regard, maintenue sur une centaine de pages, conditionne en même temps celle des mouvements dans l'espace qui, par leur rythme entre début et fin, suivent la chorégraphie d'une « visite ». Le concept préfigure les guides de collection ultérieurs, tels qu'ils apparaissent vingt ans plus tard avec la *Gemäldegalerie* de Düsseldorf, en 1778⁸. Ce que l'on saisit par-là, c'est l'importance du mouvement, comme si chaque instant d'immobilité ou chaque arrêt sonnait le glas de la compréhension. C'est par un mouvement dans l'espace que nous est présentée la collection, pièce après pièce, en commençant par l'antichambre de la galerie (p. 33), puis la galerie elle-même, le grand appartement au premier

7 Bilstein cite ici le texte de Sulpiz Boisserée, qui décrit l'immersion de Goethe dans les œuvres de sa collection à Heidelberg : une messe excluant l'autre sexe perturbateur, laquelle conduit à une véritable absorption de l'art (ibid., p. 245). Parler de l'art devient ici converser avec l'œuvre, statue de Pygmalion ramenée à la vie. Sur l'inculture rebelle de la pratique actuelle, voir Hans Peter Thurn, *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*, Cologne 1999.

8 Voir Nicolas de Pigage, *La Galerie électorale de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux [...]*, Basle [Bâle] 1778 ; Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano, *Display and Art History – The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Yale 2011.



1 Gabriel de Saint Aubin, Frontispice dans l'exemplaire du Petit Palais du Catalogue de la collection de Louis Antoine Crozat, Baron de Thiers, Paris 1755

étage, pour arriver dans le cabinet à la suite de la bibliothèque, et enfin dans la petite galerie. Le parcours des œuvres est organisé par écoles : la publication comme l'accrochage mettent ainsi en avant la connaissance érudite. Celle-ci demeure cependant une vitrine du maître des lieux, Crozat. Collection d'art, architecture et décor de l'hôtel particulier

convergent ainsi pour former la carte d'identité de leur propriétaire, dans un contexte de concurrence sociale.

Les dessins de Saint-Aubin, ponctuant la déambulation, n'exigent pas seulement le mouvement du corps d'un espace à l'autre pour s'accorder au rythme de la description donnée par l'auteur, mais aussi celui des relations opérées par l'œil en quête de détails et de vues d'ensemble. Si les textes livrent de brèves descriptions iconographiques à des fins d'identification, les croquis de Saint-Aubin qui les accompagnent, tout en visant le même objectif de détermination des œuvres, ménagent aussi des surprises étourdissantes, comme le changement soudain de perspectives dans l'enchaînement du catalogue et en particulier dans la scène du frontispice. La visite de l'exposition est un véritable déplacement, que le visiteur fictif que nous sommes entrevoit à la fois dans l'âme et dans le corps en regardant les tableaux. La collection imprimée est en outre précédée d'un dessin qui, en guise de frontispice collé, prélude au déploiement de la collection. Il nous montre cette dernière comme un espace d'interaction sociale qui place le maître de maison face à un groupe de visiteurs (on dit que la scène présente peut-être la visite de la collection par le roi). À travers ce dessin, c'est le langage du corps qui apparaît comme le prisme d'expression d'un comportement approprié : posture et pose, port de tête et position du pied, tout est soumis aux règles de la grâce définie par la discipline corporelle courtoise, dont la finalité est de permettre à chacun d'interagir correctement et de manière lisible. L'attitude du groupe de personnages contraste avec la noble sérénité du maître de maison (ou du roi) : les visiteurs expriment de l'étonnement face à la richesse de la collection en elle-même. Ici, le mouvement doit être compris comme l'expression des passions qui animent le visiteur par une grammaire du corps, des jambes et des bras, voire, idéalement, par une danse centrée autour du bassin.

Tout cela ne serait pas si important si la galerie de Crozat n'était pas l'une des premières collections privées à avoir été présentées dans un espace semi-public, comme un musée privé avant la lettre⁹. Dans l'espace urbain comme dans la collection elle-même, c'est donc l'expérience d'un groupe qui se jouait, en tant qu'expérience artistique axée sur l'interaction et la communication. Mais sur le terrain de la sagesse de vie avec Rousseau, de la théâtralisation et de la moralisation avec Diderot, ou encore – avec le comte de Caylus – de l'éloge du Grand Siècle, de la simplicité et de la finalité morale de l'art antique, les positions sont moins tranchées que ne le suggèrent les clichés élaborés par la critique allemande ultérieure¹⁰.

9 Au sujet de l'hôtel d'Évreux et de la collection Crozat, voir Markus A. Castor, « Die Kunstsammlung als Inszenierung zwischen Cabinet und Galerie – Die Gemälde der Sammlung "Louis-Antoine Crozat" im Hôtel d'Évreux, Place Vendôme, Versuch einer Rekonstruktion », dans *Comparatio* 12, 2020, p. 67–96.

10 Particulièrement éclairant dans ce contexte ainsi que sur le naturel comme fantasme : Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt-sur-le-Main 2000.

Le cliché du corps national dans l'art

Une autre œuvre, celle d'un peintre inconnu du début du XVIII^e siècle intitulée *Steirische Völkertafel* [*Tableau styrien des peuples*]¹¹, représente les stéréotypes des nations en oubliant les femmes. C'est une source qui donne une preuve de la pérennité et de la stabilité des images de l'« autre », ou encore de l'étranger. L'analyse de Franz Stanzel a montré que cette représentation avait été élaborée à partir de rencontres, de récits de voyages, de lettres, de caricatures, le tout mélangé tel un pot-pourri. Certains détails reflètent les conditions réelles des peuples, sur un plan plus politique qu'ethnologique ; d'autres sont issus de la littérature de l'époque, telle la légende décrivant l'Espagne comme un pays de ténèbres et de superstitions, reprise par Voltaire. Cette grille correspondait aux ordres classificatoires des sciences naturelles (!) et derrière cet assemblage fantaisiste se cachent bien entendu les théories du climat et du tempérament. Concentrons-nous ici uniquement sur les Français et les Allemands.

Le Français est caractérisé par un amalgame de réalité et de délire, de jalousie et de mépris. Ce qui ressort, c'est son esprit vif, bien que chez lui, la mode change manifestement trop vite. En somme, cette œuvre cristallise le stéréotype contemporain du Français superficiel et dégénéré. L'Allemand, en revanche, a peu de caractéristiques distinctives, bonnes ou mauvaises, mis à part sa consommation d'alcool (on peut lire ici la *Germania* de Tacite). Il semble le comble de l'indécision. Le ridicule, notamment dans l'équilibre entre le fameux noyau de vérité et les faits inventés, se retrouve dans la puissance et la longévité de cette tradition. Cependant, et cela nous ramène au sujet qui nous occupe, la caractérisation du Français comme fanatique de la communication traverse les siècles et perdure jusqu'à aujourd'hui¹². Pour un Allemand, ce jugement est susceptible d'être renforcé par un a priori au sujet de la contemplation tranquille de la nature, laquelle n'existerait pas du tout en France. Il s'agit là d'une situation particulièrement grave, dont les causes sont plus profondes qu'on le croirait, et les conséquences nombreuses pour les arts et leur réception. Elle continue d'affecter le fondement de toute science des arts, et donc de notre propre discipline, l'histoire de l'art.

En lien avec la théorisation du discours public et l'explosion du marché du livre¹³, l'art du XVIII^e siècle, empreint de la conscience d'être regardé d'une nouvelle manière, a développé une proto-sémiotique en images. Comment être avec l'œuvre d'art, où et comment exercer ses réactions à celle-ci ? En société ou seul, par le biais du discours ou de l'inter-

11 Premier tiers du XVIII^e siècle, huile sur bois, 104 × 126 cm, Vienne, Österreichisches Museum für Volkskunde.

12 Voir par exemple Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris 1810, qui a déterminé pendant plus d'un siècle la représentation des différences socio-culturelles entre l'Allemagne et la France : « Un Français sait toujours parler, même quand il n'a pas de pensées, un Allemand en revanche a toujours un peu plus de pensées dans la tête qu'il ne peut en exprimer » (p. 97). Voir aussi les passages sur le sens du divertissement des Français (p. 99).

13 Bien sûr préparée *in nuce* par la propagande imprimée sous Louis XIV.

nalisation, avec des mots ou par une empathie muette ? Pour la seconde moitié du siècle, nous pouvons constater une mise en opposition des modalités de l'expérience de l'art exprimée par les œuvres elles-mêmes, qui questionnent les spectateurs. Dans ce contexte de controverse autour du comportement approprié face à l'art, l'examen de l'une des accusations les plus frappantes peut nous aider à mieux saisir le phénomène en question en tant que comportement social affectant le corps et ses actions, et s'exprimant à travers eux.

Nature versus affectation – une opposition cultivée

Dans sa série de gravures *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* [Actes de la vie naturels et affectés] de 1778 et 1779 (fig. 2 et 3), Daniel Chodowiecki¹⁴ démontre que l'art est une contribution à l'histoire du corps, avec « la conscience du marquage d'une distance mimico-corporelle dans l'image », pour reprendre les termes de Werner Busch¹⁵. Dans un texte publié dans l'almanach de poche de Lichtenberg à Göttingen, l'éditeur évoque les scènes « du spectacle que nous regardons chaque jour, et dans lequel il n'est pas rare que nous jouions le jeu »¹⁶. Le corps et ses expressions sont ici présentés comme des indicateurs des processus mentaux, appariés en couples d'opposés qui paraissent finalement peu éloignés du langage pictural de William Hogarth. Nous connaissons ce type de juxtapositions entre la manière française et la manière allemande sur d'autres terrains, comme le jardin à la française et le jardin à l'anglaise – lequel s'affirme en Allemagne dans les années 1760 – ou encore la critique de la sculpture française par Winckelmann, et l'animosité de ce dernier envers son homologue français en matière d'archéologie, le comte de Caylus.

Or, cette opposition entre nature et affectation ne vise pas seulement à mettre en contraste un comportement bourgeois, supposé naturel, avec un comportement aristocratique, censé être affecté. L'antinomie entre naturel et maniérisme, débattue depuis l'Antiquité et reprise à la Renaissance, s'applique aussi et d'abord à l'œuvre d'art elle-même, puis au travail de l'artiste. Ce n'est toutefois qu'à partir du XVIII^e siècle qu'une polémique transposant ce double concept au spectateur et à sa façon de regarder l'art peut

14 Celui que Lavater qualifiait de « génie du dessin » berlinois, d'origine huguenote et bien intégré dans la communauté française de Berlin, était membre de l'Académie royale des arts de Prusse depuis le milieu des années 1760, avant de devenir vice-directeur de ladite Académie vers la fin de sa vie.

15 Dans Ernst Hinrichs (éd.), *Daniel Chodowiecki (1726-1801) – Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Tübingen 1997, p. 77-99.

16 La revue paraissait sous la direction de Johann Christian Polycarp Erleben et, à partir de 1777, de Georg Christoph Lichtenberg : *Göttinger Taschen Calender*, Göttingen, dans la maison d'édition de Johann Christian Dieterich (dont les propos sont traduits ici et par la suite en français par l'auteur). Les écrits de Lichtenberg qui connurent le plus grand succès sont sans doute ses commentaires sur les gravures de Hogarth (*Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, traduit en français par M. Lamy sous le titre *Explication détaillée des gravures de William Hogarth*, Göttingen 1797).



2 Daniel Nicolas Chodowiecki, pour la série de l'édition de Georg Christoph Lichtenberg, *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* du *Göttinger Taschen-Calendar* 1779/80

être identifiée¹⁷. L'oscillation dans l'emploi du terme de *manière*, à la fois notion de théorie de l'art décrivant un style, mais aussi vocable porteur d'une connotation socio-politique et moraliste relative au spectateur comme être politique, témoigne de la relation réciproque qui était entrée dans l'art avec son nouveau public. Le discours prononcé par le comte de Caylus devant les Anciens de l'Académie sous le titre *Sur la manière et les moyens de l'éviter* en est un exemple éloquent¹⁸. Le lemme « MANIERE », intégré à l'*Encyclopédie* par le militaire, philosophe et poète Jean-François de Saint-Lambert, éditeur du *Christianisme dévoilé* de Holbach, peut permettre d'illustrer la façon dont cette dépendance des arguments de l'œuvre picturale à l'égard de la réaction du spectateur doit être pensée. Saint-Lambert souligne notamment les déterminations socio-historiques : « Elles [les manières] sont par rapport aux mœurs, ce que le culte est par rapport à la religion ; elles les manifestent, les conservent, ou en

17 Cette filiation se reflète notamment dans les nombreux titres de traités qui se lisent comme des guides de bonne conduite, tels que la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* de Marc-Antoine Laugier, Paris 1771.

18 Conférence du 2 septembre 1747, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 7 tomes, t. v, vol. 1, Paris 2013, p. 61–69.

tiennent lieu, & par conséquent elles sont dans les sociétés d'une plus grande importance que les moralistes ne l'ont pensé »¹⁹.

Où pourrait-on trouver des réactions plus profondes que dans la contemplation de l'art, qui nous montre justement tout cela et invite à l'emphase ? La rencontre avec l'œuvre se traduit bien sûr par une réaction physique, qui, tout en se concentrant sur le visage – avec la physiognomonie fondée par Le Brun et inspirée par la tradition italienne des études anatomiques, incarnée notamment par Léonard de Vinci et Giambattista della Porta²⁰ –, englobe le corps tout entier : tous les affects se marquent sur le visage, lui donnent une certaine expression, changent « l'habitude » du corps, donnent & ôtent la contenance, font faire certains gestes, certains mouvements.

Voilà qui rappelle la danse, à laquelle Saint-Lambert fait également référence²¹. Plus importante dans notre contexte est toutefois la corrélation qu'il établit entre la « manière » et la forme de gouvernement :

Dans les démocraties, dans les gouvernements où la puissance législative réside dans le corps de la nation, les *manieres* marquent faiblement les rapports de dépendance, & en tout genre même ; il y a moins de *manieres* & d'usages établis, que d'expressions de la nature ; la liberté se manifeste dans les attitudes, les traits & les actions de chaque citoyen.

Dans les aristocraties, & dans les pays où la liberté publique n'est plus, mais où l'on jouit de la liberté civile ; dans les pays où le petit nombre fait les lois, & sur-tout dans ceux où un seul règne, mais par les lois, il y a beaucoup de *manieres* & d'*usages* de convention. Dans ces pays plaire est un avantage, déplaire est un malheur²².

On pourrait supposer que le regard se porte ici vers l'est :

Dans les pays où règne peu de luxe, où le peuple est occupé du commerce & de la culture des terres, où les hommes se voyent par intérêt de première nécessité, plus que par des raisons d'ambition ou par goût du plaisir, les dehors sont simples & honnêtes, & les *manieres* sont plus sages qu'affectueuses²³.

19 *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} édition, t. 10, Paris 1765, p. 34b.

20 Voir par exemple Giambattista della Porta, *De humana physiognomonia*, 1586, ainsi que les têtes grotesques de Léonard de Vinci qui circulèrent dans toutes les collections en Europe, et dont les copies par Le Brun s'inscrivaient dans un transfert que vint renforcer la traduction du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci par Fréart de Chambray en 1651.

21 Pour une discussion contemporaine sur cet aspect, voir Gabriele Klein, « Choreographien des Sozialen », dans *Ästhetik und Kommunikation* 146, 2009, p. 25-30.

22 Voir l'article « MANIERE » de Jean-François de Saint-Lambert dans *L'Encyclopédie*, t. 10, 1765, p. 34b-36b.

23 *Ibid.*, p. 36a

Il était évident qu'en cas de réajustements de tels mécanismes de comportement, les regards se tourneraient vers la France, que ce soit comme modèle ou comme exemple dissuasif : « Je crois que les François sont le peuple de l'Europe moderne dont le caractère est le plus marqué, & qui a éprouvé le moins d'altération »²⁴. À la fin de son article, Saint-Lambert aborde le problème des arts de l'imitation, ainsi que d'autres lexèmes apparentés, comme le synonyme « FAÇONS » (« Les façons sont des *manieres* qui ne sont point générales, & qui sont propres à un certain caractere particulier, d'ordinaire petit & vain »²⁵), la « *grandeur de maniere* » en architecture, et enfin la « *maniere en Peinture* », qui moulent le beau naturel et le beau artistique dans une « *bonne ou mauvaise maniere* ».

Économie et principe de nature

Le concept visant une forme d'harmonie par une alliance de maîtrise de soi et de légèreté mimétique est un idéal de comportement social, quelque chose entre discrétion et invisibilité, qui, dans la perspective de Chodowiecki, est typiquement « allemand ». En réalité, nous retrouvons là l'idéal déjà déclaré obligatoire par Baldassare Castiglione pour l'homme courtois, décrit comme devant se concentrer sur les aspects de *grazia*, *sprezzatura*, *dissimulazione* et *affettazione*. Il faut se garder de voir ici un schéma de type « bourgeois *versus* aristocratique », car un homme d'épée tel que le comte de Caylus, se référant à l'Antiquité et au siècle classique, exhorte lui aussi à la simplicité contre toute affectation. Quoi qu'il en soit, dans le cas des gravures mises en opposition, il s'agit toujours de se montrer en société, d'être *avec* ou de se distinguer des autres, ou encore d'être comme en déclamation pour soi-même. Lorsqu'on est seul, le langage corporel est omis ou se désintègre, comme le montre une autre série de l'artiste sur la figure du collectionneur²⁶.

Dans cette discussion visuelle, Chodowiecki s'appuie certainement sur la tradition des nombreux ouvrages traitant des règles cérémonielles, notamment sur le *Ceremonial-Wissenschaft der Privat-Personen* de Julius von Rohr paru en 1728, un ouvrage qui prend lui-même sa source dans la tradition des manuels pour jeunes cavaliers²⁷. Le comportement et ses

24 Ibid.

25 Ibid, p. 36b : « MANIÈRE, FAÇONS », (Synon.).

26 Il s'agit de deux eaux-fortes de la série *Steckenpferdreiterei [Le défilé des marottes]* : « Der Gemähde Liebhaber » [l'amateur de tableaux] et « Der Kupferstich Liebhaber » [l'amateur de gravures], dans *Lauenburger Genealogischer Kalender für 1781*, Lauenburg 1781.

27 Le simple fait que le cérémoniel sorte, dans la seconde moitié du siècle, d'un discours courtois pour être débattu en tant que question privée est déjà parlant. Sur la critique du cérémoniel par Johann Christian Lünig (*Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, Leipzig 1719-1720), voir Thomas Rahn, « Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts », dans Jörg Jochen Berns et Thomas Rahn (éd.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, p. 74-94, ici p. 74. Voir aussi : Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie* XXXII, 1936, p. 271-293. Sur la mutation épistémologique qui

éléments signifiants, initialement examinés dans la perspective d'une bonne adaptation aux normes de la cour, sont ici traités du point de vue des concepts moraux. Un comportement approprié est un comportement « naturel », car il émane d'un ordre naturel dont l'exploration et la connaissance de plus en plus fine ont été possibles grâce aux conceptions de classification empruntées aux sciences naturelles, par exemple à Linné²⁸. Au sein de la science cérémonielle de Rohr, l'apparence est un indicateur du comportement naturel, elle influence l'esprit ; ainsi le calme se nourrit-il d'ordre, de modestie et de liberté. Dans le dualisme de nos exemples, la France apparaît une fois encore comme la source de tous les maux, notamment à travers la tendance à l'agitation des mains qui lui est associée, celles-ci étant considérées comme le support de la parole et de la réflexion intellectuelle. Cette affirmation occulte cependant le rôle de la tradition rhétorique, qui a façonné le théâtre, les beaux-arts et les pratiques sacrales de la vie religieuse, autant de domaines se définissant en fonction du temps et de l'espace²⁹.

Avec l'art, les problèmes se multiplient, puisqu'il s'agit d'un phénomène esthétique (fig. 3). Ici, c'est l'œuvre qui devient l'interlocuteur – ou non. À quoi conduit, dans ce contexte, la réduction de l'affectation et dans quelle mesure la lisibilité est-elle préservée ? L'œuvre nous guide-t-elle à cet égard ? Ce qu'il nous faut ici mobiliser, c'est ce qu'on nomme le « surplus esthétique », seul capable de produire la grâce. La grâce elle-même est par définition liée à la hiérarchie des genres artistiques, entre les genres inférieurs et les sujets d'histoire, entre les scènes rustiques et les pièces de moralité à la manière de Greuze. En tant que forme, elle dépend des lignes de beauté et du mouvement, elle est la danse du corps comme expression des passions. Or, cette capacité de mouvement gracieux est socialement connotée et n'est précisément pas naturelle ! Cela signifierait que le comportement gracieux doit être appris, comme résultat d'un privilège, de l'oisiveté³⁰.

s'opère au siècle des Lumières relativement à la perception de soi et du corps, voir Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi – Histoire de la perception du corps (XVI^e–XX^e siècle)*, Paris 2016. Isabelle Sophie Löchner a montré comment, à partir du XVII^e siècle, l'exposition permanente de soi à la Cour et dans les salons devient indissociable de la peur du ridicule. Voir Isabelle Sophie Löchner, *Zwischen Wahrheit und Pflicht – Emotionen und Körpersprache im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Bonn 2020.

28 Sur cette thématique du naturel, voir Heeg, 2000 (note 10) et Carl von Linné, *Systema Naturæ*, Leyde 1735, en particulier l'édition de 1758 qui a introduit le système de base de la taxinomie scientifique.

29 Nous nous référons ici au cinquième canon du système rhétorique, celui de l'actio, déjà indispensable à l'universalité du langage corporel pour Cicéron et codifié par Quintilien. Ce n'est que tardivement, en référence à John Bulwer et Nicolas Caussin, que l'action du corps est théorisée – d'abord dans la publication de Franz Lang de 1727, *Dissertatio de actione scenica* – comme mouvement dû à des affects.

30 L'idée de grâce est intrinsèquement liée au concept d'expression et de mouvement du corps, qui entre dans le discours esthétique au XVIII^e siècle, mais aussi dans la pratique avec le « Prix de l'étude des têtes et de l'expression » instauré par le comte de Caylus à l'Académie. C'est l'expression, chez Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771), qui entre par l'œuvre d'art dans le spectateur, dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. L'expression corporelle dans l'art implique un acteur et un spectateur ou observateur. Ce n'est que par sa résonance dans l'autre, et par une charge sensorielle et/ou signifiante, que l'expression se déploie en tant que telle. La situation sémiotique du salon est ainsi prédestinée à l'analyse.

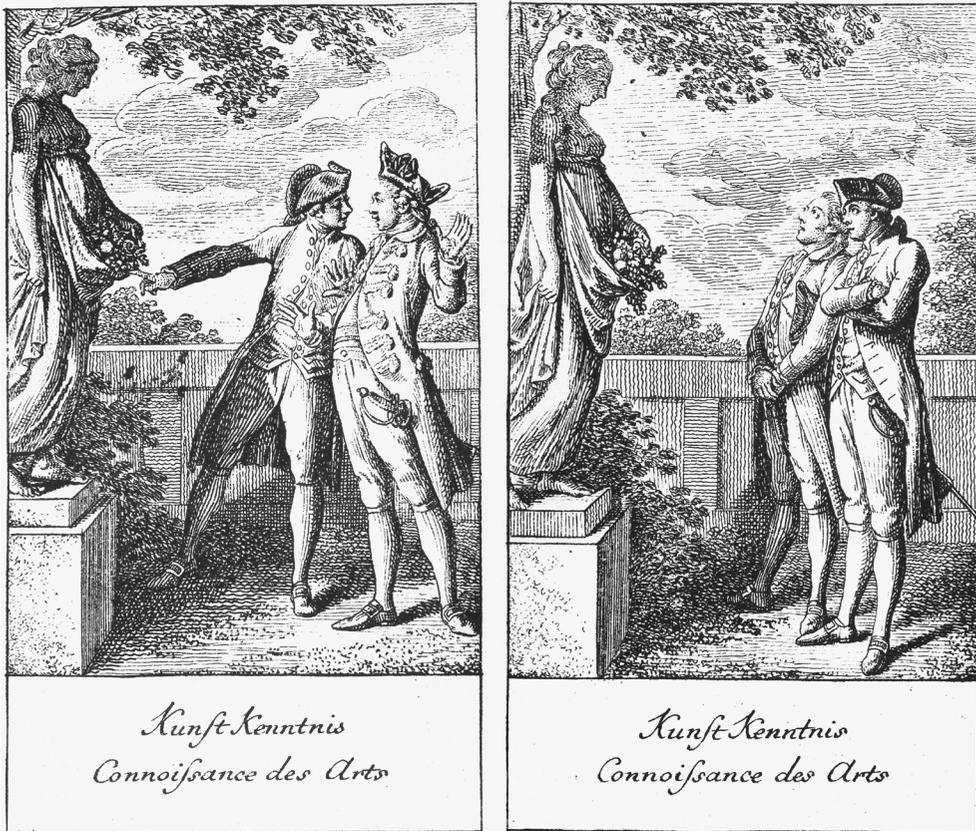
Dans le discours sur la réaction appropriée à l'œuvre d'art dans l'espace social, on discerne une entreprise de rationalisation contre le corps, qui conduit à garder ses distances vis-à-vis de l'œuvre, mais aussi vis-à-vis de l'autre et d'une accentuation excessive de ses sentiments. Outre la question du bon dosage, se pose bien sûr celle du comment – avec noblesse, contre la noblesse ou en imitation de la noblesse –, c'est-à-dire la question de la connotation sociale et politique d'un tel comportement pour le visiteur d'une exposition conçue pour accueillir la présence concentrée d'une société.

En définitive, la critique allemande évoquée plus haut se révèle être une réflexion d'origine française, laquelle a trouvé en Allemagne un terrain fertile dans l'actualisation d'une sensibilité quelque peu muette et moralisatrice. Elle s'est nourrie des exemples français, puisque c'est justement en eux que se déployait le discours critique. C'est ce que montre de manière frappante le cas de Chodowiecki, dans lequel le malentendu d'un langage corporel dépendant de l'État (dans les manières) croise une théorie des tempéraments focalisée sur l'expérience individuelle. En 1774, Chodowiecki capture les réactions de quatre spectateurs, chacun d'eux représentant l'un des tempéraments qui observent le tableau des *Adieux de Calas à sa famille* (fig. 4). Il se réfère ici à une peinture à l'huile qu'il a lui-même réalisée à partir d'une gravure de Jean-Baptiste Delafosse, d'après un dessin de Louis de Carmontelle. La gravure des *Adieux de Calas à sa famille* reprend l'histoire de l'exécution du négociant toulousain Jean Calas et montre les adieux du condamné à sa famille. Quoi qu'il en soit, la représentation par Chodowiecki des réactions face à l'art, qui se veut une réflexion sur ses caractéristiques, a été reprise dans l'adaptation de Johann Lips des *Fragments physiognomoniques* de Lavater où l'on voit les inventions de Greuze en matière de gravure au trait³¹. Dans l'*Almanach physiognomonique* de l'année 1792³², les mêmes acteurs se retrouvent ensuite réunis autour de la statue de la *Vénus de Médicis*, afin d'illustrer les réactions à la beauté de ces messieurs respectivement dotés de tempéraments différents. Tous sont d'un même statut social et difficilement identifiables comme allemands ou français, ce qui donne l'impression que Chodowiecki relativise son opposition catégorique, d'autant plus que la *Vénus* semble prêter attention au spectateur qui gesticule avec euphorie.

Cet aspect de l'action comme de l'expression, qui implique de montrer et se montrer, repose sur le geste. Voir les différentes entrées apparentées dans l'*Encyclopédie* : « GESTE, s. m. mouvement extérieur du corps & du visage ... » ; « GESTE, (*Déclamation*.) Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole ... » ; « GESTICULATION, s. f. (*Belles-Lettres*.) s'entend des gestes affectés, indécens, ou trop fréquens. Voy. GESTE. La gesticulation est un grand défaut dans un orateur ... ». *Encyclopédie*, t. 7, Paris 1757, p. 651b–653a.

31 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung von Menschenkenntnis und Menschenliebe* [*Fragments de physiognomonie pour la promotion de la connaissance et de l'amour des hommes*], dans l'édition de Winterthur, t. 3, 1787, p. 69.

32 *Almanach physiognomonique*, Berlin 1792, p. 320.



- 3 Daniel Nicolas Chodowiecki, pour la série de l'édition de Georg Christoph Lichtenberg, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens du Göttinger Taschen-Calender 1779/80*, planches 7 et 8 : Les connoisseurs des Arts

"... Sie scheinen sich nicht um die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule zu bekümmern, wovon ohnehin, weil es ein Mädchen ist, jeder Bube die Kenntniß mit auf die Welt bringt, sondern vielmehr zu bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinenen Marmors, zu fühlen die ölichte, Vögeltäuschende Glätte einer Traube oder oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch."

"... Ils ne semblent pas s'inquiéter de la beauté et de la signification du corps de la statue, dont de toute façon, parce qu'il s'agit d'une fille, chaque garçon apporte la connaissance dans le monde, mais plutôt admirer la chaleur avec laquelle l'artiste a brisé le pli du marbre de lin, sentir la douceur huileuse et bruyante d'une grappe de raisin ou voir le parfum d'une fleur pétrifié à laquelle il ne manque que l'odeur pour être sentie".

"Wie weit sich die Kunstkenntnis dieser beyden Herren erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affectiren, und dies ist schon mehr als der erste Grad gewonnen."

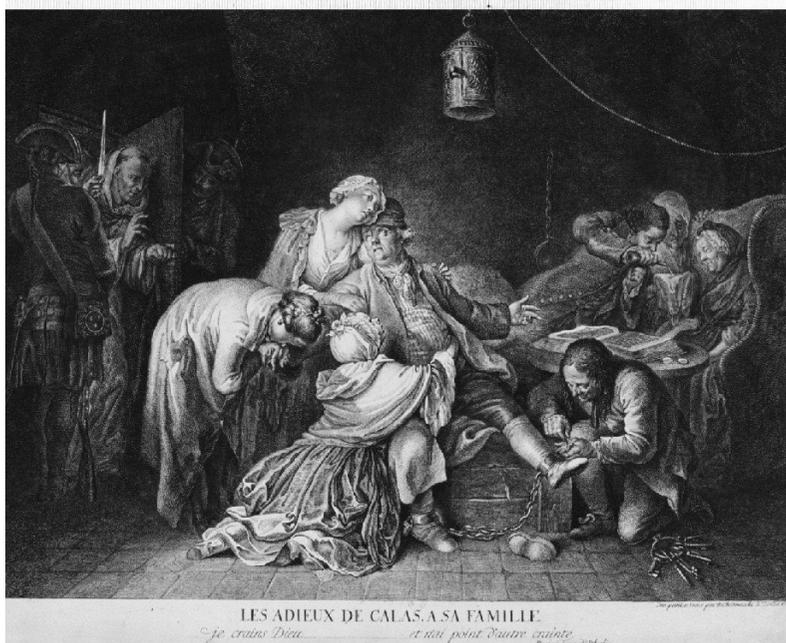
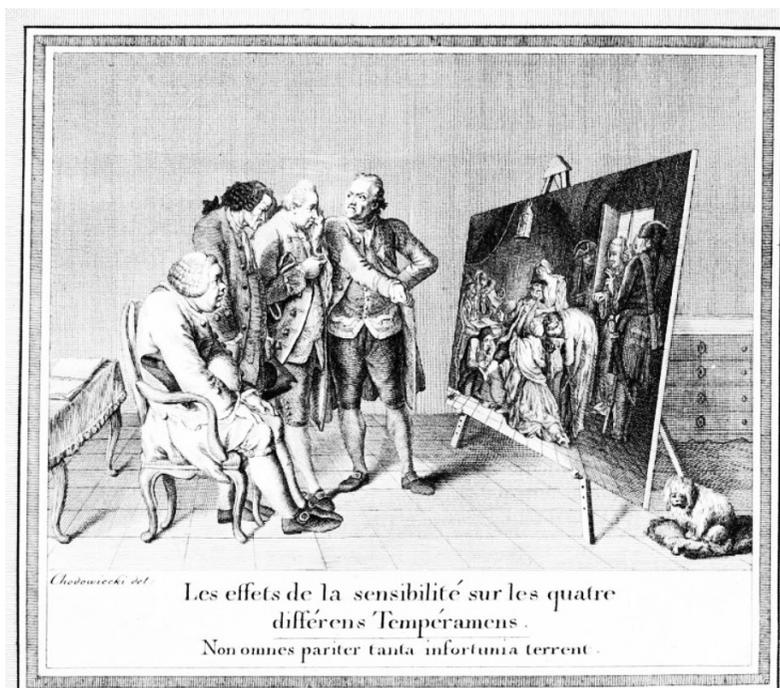
"Jusqu'où s'étend la connaissance de l'art de ces deux messieurs, je ne veux pas en juger par leur bienséance, ils ne semblent du moins pas faire beaucoup d'affection, et c'est déjà plus que le premier degré de gagné".

La surface du marbre : dans la peau du spectateur habité

Comment réagit-on à Vénus ou à Flore ? Avec des gestes et des postures, avec les mains et les pieds, en se parlant, en montrant du doigt, en s'étonnant devant l'œuvre ou en prenant l'autre à témoin. En revanche, dans la deuxième et nouvelle option proposée par Chodowiecki, on garde les bras fermés, les mains croisées, et l'on reste à distance afin de conserver une vue d'ensemble, non seulement sur l'œuvre, mais aussi sur sa propre réaction corporelle et celle des autres. Il ne faudrait cependant pas voir là la marque d'une autodiscipline supprimant tout élan émotionnel, car la version française, correctement mise en pratique dans l'esprit de l'homme de cour, présuppose un degré bien plus élevé d'entraînement et de maîtrise. Dévotion, acte religieux, humilité, l'œuvre d'art prend désormais presque la place d'un souverain, devant lequel on ôte d'ailleurs son chapeau. On reste plongé en soi-même, touché peut-être, mais sans mouvement extérieur ; c'est l'œuvre qui semble changer pendant l'Adoration. Un sourire ici, un mauvais regard là-bas, comme si c'était l'œuvre d'art qui décidait si notre observation conduit au bon jugement, lequel est révélateur du bon goût. On entrevoit ici une approche entièrement nouvelle de l'observation des images, telle qu'elle se présente, par exemple, chez Winckelmann. Ainsi conçue comme une contemplation, la réception de l'art est proche d'un « plaisir désintéressé », le fameux « *interesseloses Wohlgefallen* » développé par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* en 1790. Cette réception muette déplace (et remplace) la dramaturgie de l'art de l'espace du spectateur vers l'œuvre picturale³³. Par ce pouvoir reconquis, le tableau se retrouve en adéquation avec la description de Winckelmann, qui assimile la pénétration dans l'œuvre à celle dans un imaginaire. L'obligation de produire des textes, en tant que dialogue avec l'œuvre, avec soi-même et avec le lecteur (Diderot), se substitue dès lors à la conception de la fréquentation de l'art comme spectacle social. Le point de vue de Chodowiecki est étroitement lié à la contemplation telle que l'envisage Winckelmann, avec ses conséquences importantes pour l'histoire de l'art. Convaincu qu'il existe une beauté absolue et qu'elle se manifeste avant tout dans la forme du corps de l'homme, l'archéologue et historien de l'art allemand tente d'en déterminer les lois jusque dans les moindres détails anatomiques³⁴. Avec le *Torse*, la sculpture devient chair dans l'imagination, tandis que la description du *Laocoon* embrasse tout un monde de sentiments et de douleurs. Dans ce mélange de pierre, de peau et d'expérience érotique réside l'idée sensualiste. Elle se transfère à notre tension corporelle – ou plutôt à celle de Winckelmann – et déborde soit en un sentiment silencieux, soit en un élan communicatif. Le texte en tant que publi-

33 Winckelmann lui-même explique ensuite que ce mot est presque superflu. Voir Gottfried Boehm et Helmut Pfotenhauer (éd.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn 1995.

34 Ce n'est pas sans raison que le choix des exemples se porte sur la sculpture idéale, celle de l'Antiquité, et reconfigure la « constellation Pygmalion ».



- 4 Daniel Nicolas Chodowiecki, *Les Adieux de Calas à sa famille*, 1774, Paris, BNF, Dep. Est., RESERVE QB-201 1768 et *Les Effets de la sensibilité sur les 4 différents tempéraments*, entre 1770 et 1780 et *ibid.*, *Les Adieux de Calas à sa Famille*, Paris, BNF, Dep. Est.

cation remplace ici la communication orale, l'*ekphrasis* dans sa forme écrite domine le discours solitaire. Vers le milieu du XVIII^e siècle, on peut constater une mutation décisive de celle-ci, que nous pouvons comprendre comme l'apparition d'un nouveau genre littéraire. La multiplication des conférences à l'Académie et des comptes rendus des Salons en lien conduit à ce que nous appelons la critique d'art, et donc à une esthétisation comme à une historicisation de l'écriture sur l'art, qui en vient à se revendiquer elle-même comme une activité artistique.

Le mot et le corps : théâtre du corps et *pathos*

À partir de la fondation de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648, la rationalisation de l'expérience de l'art à travers la réflexion linguistique s'opère dans le cadre des conférences, et ce jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On a en effet l'impression que l'art dont on ne parlerait pas serait dépourvu d'existence. Comme nous l'avons déjà vu, les mouvements sont ainsi déplacés dans l'œuvre elle-même, rendant toute réaction physique extérieure inutile, voire artificielle. Seule la description dans le dialogue silencieux avec soi-même amène le contenu de l'œuvre à vibrer comme mouvement intérieur de l'esprit et expérience esthétique. Cette primauté du mot, de plus en plus critiquée en tant que discours académique, se conjugue nécessairement avec l'art de la rhétorique, de la déclamation et du théâtre (pensons à la dynastie des Coppel et à la critique de la théâtralisation des scènes en peinture). Restons-en au théâtre comme espace de mise en scène des affects. La galerie et le salon sont, au sens d'une scène, le lieu de signifiants ordonnés. Ici comme là, il y a un surplus d'événements dans toutes les actions comme dans les discours. Ce qui se passe peut être compris comme une action dans certaines conditions, où s'ajoute l'effet du *pathos*. S'il existe une devise de cet art du spectacle à la française, elle est résumée par son théoricien des Lumières, Louis Petit de Bachaumont qui, dans ses *Mémoires secrets* de l'année 1784, parle du fait de « mettre en jeu son caractère », le caractère comme externalité étant difficile à distinguer de l'expression. L'*Encyclopédie* recourt également à un modèle d'orientation linguistique, en définissant la mimésis comme une figure rhétorique³⁵. Le mime et la pantomime complètent la dimension rhétorique par des aspects physiques. À nouveau, nous ne sommes pas si éloignés de la danse, dans la mesure où elle est peut-être le domaine dans lequel le culte de l'émotion du XVIII^e siècle se

35 Dans la tradition rationaliste, l'*Encyclopédie* établit une distinction claire entre la physiognomonie et l'expression en mouvement. Toute analogie entre l'âme et le donné physique est niée : « Un corps mal fait peut avoir une fort belle ame, & l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage ; car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'ame, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement sonder des conjectures raisonnables », *Encyclopédie*, t. 12, Paris 1765, p. 538b.

manifeste le plus clairement. Dans la mise en scène et le modelage des corps expressifs, mouvement, gestes, apparence et cadre d'ensemble sont déterminés. Cette mimésis fonctionne comme une ressemblance avec l'art, tout en étant une mise en correspondance de l'intérieur avec l'extérieur. Même l'immobilité, lorsqu'elle est exposée pour être regardée, court le risque de devenir un *pathos* formaliste. Ce que le critique allemand réprovoque, c'est justement cette utilisation du corps comme médiateur mobile et comme instrument du *pathos* qui, dans le meilleur des cas, est déjà inhérent à l'œuvre d'art.

C'est surtout dans le dernier tiers du siècle que le geste se précise. Bien qu'étant une forme d'expression pré-linguistique (à l'origine du langage, chez Rousseau et Condillac), le geste est décodable. Dans l'*Encyclopédie*, Louis de Cahusac définit les gestes comme « des mouvements extérieurs du corps et du visage, une des premières expressions affectives données à l'homme par la nature ». Ils contribuent au chant ou à toute autre expression vocale, à la danse et à la déclamation. Cette conception est proche de celle que l'on trouve dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos, parues en 1719 – d'après Voltaire le vade-mecum lu tout au long du siècle, qui a défini la danse comme l'art du geste. Chez Dubos, les gestes concernent non seulement le théâtre mais aussi la vie publique, et se différencient en gestes naturels, gestes artificiels ou encore gestes institutionnels. Malheureusement, l'auteur n'explique pas comment s'organise concrètement cette classification. Il se contente d'opposer la lisibilité des gestes artificiels à l'indétermination des gestes naturels, lesquels auraient une « signification toujours imparfaite, & même équivoque le plus souvent ». Les gestes artificiels sont pour Dubos dépourvus d'universalité. Ils ne s'apprennent qu'à travers des techniques spécifiques, et ne sont lisibles que sur cet arrière-plan.

Peut-être est-ce la méconnaissance du fonctionnement social et des principes méthodologiques qui a permis à Chodowiecki de transposer la complexité de son sujet dans un langage d'une simplicité saisissante. Si le début et la fin du siècle sont traversés par les mêmes questions, la *Stille Anschauung* (« regard silencieux » sur l'œuvre) de Chodowiecki marque un tournant que l'on peut décrire comme le remplacement de l'*ut pictura poesis* français par une théorie du *punctum temporis*, ou moment fécond. Cette mutation signifie le repli du tragique, du théâtral, dans une modération du sentiment. Mais elle signifie aussi une perte de lisibilité des codes du corps. Les scènes de Saint-Aubin montrent ainsi ce que nous pouvons potentiellement expérimenter dans la collection Crozat : une forme d'attente prospective, comme une promesse d'excitation intérieure.

En définitive, nous sommes tentés de conclure que cette perception allemande de la manière française comme un comportement affecté reposait sur un malentendu, résultant lui-même de la perte de la connaissance de l'histoire des collections et de l'origine de l'art, des « menus plaisirs » de la maison princière et de son obligation de magnificence et de luxe. Le divertissement constituait un moment essentiel de la sociabilité, fondé sur la richesse et la culture ainsi que sur le bon goût. Le changement évoqué s'annonçait

peut-être aussi dans l'architecture, qui déplaçait alors le lieu de présentation de l'art de la galerie au salon, faisant de la première un espace public et permanent, du second un espace (semi-)privé et éphémère³⁶.

La confusion du discours que nous avons tenté de retracer ici correspond à l'inquiétude qui a conduit à la remise en question puis à la dissolution de l'autocratie aristocratique. Dans son almanach de 1776, l'abbé Le Brun résume les choses ainsi : « Le progrès des Arts & l'entretien du goût tiennent essentiellement à la connoissance des Cabinets ». Ceux-ci ne doivent plus être considérés comme des « objets de luxe, mais d'utilité » ; « Le plaisir de l'ouvrir aux Curieux & aux Artistes est, pour ceux qui aiment les talents & la patrie, une nouvelle jouissance »³⁷. Ce nouveau lieu de rencontre entre aristocratie et bourgeoisie ne pouvait qu'être le théâtre de frictions, celles-ci se traduisant dans les langages corporels, visibles ou intériorisés. La structure des collections d'images conçues selon les critères du *connoisseurship* et du bon goût subissait une esthétisation qui, en tant qu'attitude philosophique, se devait adopter une position morale. Car l'absence de finalité, qui auparavant caractérisait le luxe en tant qu'obligation de distinction de l'aristocratie³⁸, devenait l'inutilité de l'assemblée courtoise et cléricale régie par l'argent³⁹. Norbert Elias a écrit à ce sujet que « la genèse différenciée de l'apparence comme instrument de différenciation sociale, la représentation du rang par la forme [...] la sensibilité raffinée de ces hommes dans leur cercle d'influence [l'élite des loisirs], jusque dans leurs propres mouvements, est à la fois le produit et l'expression de leur situation sociale »⁴⁰.

Même si nous ne comprenons qu'imparfaitement les gestes et pondérations sans mots de *eloquentia corporis*, ils peuvent faire office de matrice des extrêmes pour mieux comprendre le langage du corps et la variété des comportements des spectateurs face aux arts. Si l'on a oublié le plaisir dans ce processus de confrontation parfois crispé, l'*Ode à la joie* de Schiller publié en 1785 – « Tes enchantements lient à nouveau ce que l'épée [!] de la

36 Pour une analyse représentative de cette transition à travers l'exemple d'une collection, voir Frédéric Bußmann, *Un prince collectionneur : Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*, Paris 2012.

37 [Abbé] Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs, 1776-1777*, Genève 1972, p. 191.

38 Sur le luxe comme moyen d'affirmation de la classe féodale, qui doit être compris comme l'extrême opposé de la rationalité objective des affaires, voir Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1976.

39 Le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier souligne déjà cette réduction à une vision pécuniaire, à travers le choix des termes : inconcevable, luxe, déraisonnable, bizarre, ridicule. Voir l'édition de 1798, p. 54. Il ne nous est pas possible ici d'aborder en détail le rôle économique et culturel central des biens de luxe pour l'exportation (jusqu'à nos jours), lesquels se sont imposés avec le mercantilisme depuis Louis xiv et Colbert. Voir aussi l'article « LUXE » de Saint-Lambert dans l'*Encyclopédie*, t. 9, Paris 1765, p. 763b.

40 « differenzierte Durchbildung des Äußeren als Instrument der Sozialen Differenzierung, die Repräsentation des Ranges durch die Form » « [...] das Feingefühl dieser Menschen in ihrem Wirkungskreis einschließlich ihrer eigenen Bewegungen, ist zugleich Erzeugnis und Ausdruck ihrer sozialen Lage », Norbert Elias, *Die Höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Francfort-sur-le-Main 2002, p. 110, citation traduite par l'auteur.

mode a divisé »⁴¹ – exprime peut-être le regret d'avoir été chassé de l'élysée, y compris celui de l'art. Au XIX^e siècle, ce dernier devient un moyen d'éducation sérieux, laissant derrière lui la simple distraction et le divertissement pour laisser place aux premiers nuages de la société de masse. Nous terminerons donc en évoquant le merveilleux petit livre de l'Abbé Dinouart, qui, sous le titre *L'Art de se taire*, postule en 1771 pour principe numéro 5 : « En général, on risque moins à se taire qu'à parler »⁴².

41 « Deine Zauber binden wieder, was der Mode Schwert geteilt », d'après la première version parue dans la revue *Thalia*, dirigée par Schiller lui-même, à Mannheim en 1785, et mise en musique par Franz Schubert dès 1815, citation traduite par l'auteur.

42 Voir aussi Wolfgang Kemp, « Die Kunst des Schweigens », dans Thomas Koebner (éd.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, Munich 1989, p. 96-119 ; Joseph Antoine Toussaint, abbé Dinouart, *L'art de se taire, principalement en matière de religion*, Paris 1771.

Résumés

Partie I – L'expérience sensorielle dans les œuvres

Viewing Blindness at the Paris Salon

Emma Barker

Plusieurs tableaux représentant des aveugles ont été exposés au Salon entre le milieu du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Le but de cette contribution est d'explorer la manière dont ces tableaux ont servi à encourager les visiteurs du Salon à considérer la relation entre la vue et les autres sens, et à réfléchir à leur propre engagement sensoriel avec les œuvres d'art et le monde qui les entoure. À cette fin, l'article examine ces peintures en relation avec les débats des Lumières sur la perception sensorielle, ainsi qu'avec la figure familière du mendiant aveugle que les visiteurs du Salon ont pu rencontrer dans les rues de Paris. Le propos se concentre sur deux tableaux particuliers : *Un Aveugle* de Jean-Siméon Chardin (Salon de 1753) et *L'Aveugle Trompé* de Jean-Baptiste Greuze (Salon de 1755).

Mots-clés : cécité ; Salon ; mendiant ; Chardin ; Greuze

Les saisons en exposition :

l'expérience des sensations à travers les sculptures de Jean-Antoine Houdon

Friederike Vosskamp

L'Été et *l'Hiver (La Frileuse)* de Jean-Antoine Houdon se caractérisent par une conception sensuelle particulière qui se reflète également dans la perception des deux sculptures par le public et la critique d'art. Au lieu d'être des allégories classiques des saisons, les statues apparaissent plutôt comme des figurations de processus physiques tels que la sensation de froid ou de chaleur. L'article vise à explorer ce potentiel d'expression du corps sculptural et les réactions des spectateurs à ces qualités sensualistes dans le contexte de l'histoire mouvementée de leur exposition, et avec pour toile de fond le nouvel intérêt du XVIII^e siècle pour l'expérience sensorielle, comme en témoignent les écrits de l'Abbé Du Bos, de Condillac et de Diderot.

Mots-clés : Jean-Antoine Houdon ; *L'Été* et *l'Hiver (La Frileuse)* ; expression corporelle ; perception du spectateur ; allégorie

Exhibitions of Automata in Ireland in the Age of Enlightenment

Alison FitzGerald

Cet article traite des expositions d'automates en Irlande au cours du XVIII^e et au début du XIX^e siècles. Il cherche à démontrer que, dans une période associée à la commercialisation des loisirs, les exposants ont tiré parti du spectacle sensoriel de ces expositions artificielles mais vivantes, soulignant leur vraisemblance dans une rhétorique destinée à stimuler la curiosité et le commerce. L'article analyse plus particulièrement les expositions commerciales de Dublin à cette époque, en tant qu'aspect intégral mais négligé dans la recherche, de la vie urbaine dans la capitale irlandaise.

Mots-clés : automates ; Dublin ; spectacle

Partie II – L'expérience sensible dans les œuvres

Depicting Identity or Emotion?

Clairon vs. Dumesnil at the Salon of the Louvre

Gaëtane Maës

Aux Salons du Louvre de 1755 et de 1759 ont été exposés les portraits de deux actrices rivales : celui de Marie-Françoise Dumesnil en « Agrippine » par Donat Nonnotte suivi par celui d'Hippolyte Clairon en « Médée » par Carle Van Loo. À travers ces deux tableaux, il s'agit d'étudier comment les deux peintres ont choisi d'immortaliser l'expressivité théâtrale de leur modèle respectif. En recourant aux témoignages et critiques de l'époque, l'article vise ensuite à comparer l'expérience sensorielle des spectateurs selon qu'ils observent les acteurs au sein d'un spectacle visuel et sonore au théâtre, ou bien qu'ils découvrent la représentation peinte de ces mêmes acteurs au Salon du Louvre. L'étude montre enfin que les deux œuvres se répondent à quatre ans d'intervalle en illustrant la concurrence entre les deux actrices, mais aussi celle entre les deux peintres.

Mots-clés : exposition ; actrice ; expressivité ; sensorialité ; Carle Vanloo ; Donat Nonnotte ; Hippolyte Clairon ; Marie-François Dumesnil

Ducreux's Yawning : Attention, Sensation and the Ambiguity of Affect

Lisa Hecht

Au Salon de la Correspondance de 1783, Joseph Ducreux expose un autoportrait étonnant le représentant en train de bailler. L'article vise à montrer qu'avec ce tableau, le peintre ne fait pas seulement une allusion osée aux aspects fatigants des salons officiels et non-officiels, mais reflète également les discours complexes de la théorie de l'art de la fin du XVIII^e siècle en remettant en cause les normes des genres et de l'expression des passions. L'étude des discours contemporains sur la perception sensorielle permet ensuite de fournir une analyse approfondie de l'œuvre et de révéler toutes ses ambiguïtés.

Mots-clés : bâillements ; sensationnalisme ; expression des passions ; attention ; esprit

Les plaisirs du public : l'érotisation du regard dans les expositions de la Royal Academy au XVIII^e siècle

Jan Blanc

Un nombre non négligeable des œuvres présentées lors des expositions organisées à Londres durant le XVIII^e siècle comportent une dimension érotique, qu'elle soit explicite (la *Lydia* [1777] de Matthew William Peters), ou plus implicite (le *Cimon et Iphigénie* [1775-1789] de sir Joshua Reynolds). Cet article interroge la place de cet imaginaire érotique dans l'art britannique du XVIII^e siècle en en faisant le symptôme de la manière dont le public est encouragé à percevoir les œuvres. Contempler un tableau, dans le contexte concurrentiel des expositions publiques, ne consiste plus en une simple délectation esthétique, mais dans un rapport de désir que les tableaux doivent exciter chez les spectateurs afin d'attirer le regard.

Mots-clés : peinture ; exposition ; érotisme ; Peters ; Reynolds

The Minds and Bodies of Women in the Salon Views of Gabriel de Saint-Aubin: a "peintre de la vie moderne" in the Age of Enlightenment

Kim de Beaumont

L'article explore la présence corporelle et imaginative des femmes dans les célèbres vues des Salons de l'Académie royale de Gabriel de Saint-Aubin. Que ce soit en tant que spectatrices ou en tant qu'objets exposés, les femmes y jouent un rôle actif et varié, transmettant une gamme de réponses physiques, émotionnelles et intellectuelles à l'expérience de l'exposition. L'action et la conscience des femmes dans les vues du Salon de Saint-Aubin mettent en évidence la question plus large de la modernité émergente dans son art, à la fois par ses caractérisations subtiles d'individus pris dans des moments historiques

fugaces et par son propre engagement professionnel dans l'évolution des idées sur l'éducation des femmes et sur leur participation culturelle au siècle des Lumières.

Mots-clés : femmes ; éducation ; modernité ; Gabriel de Saint-Aubin ; vues du Salon

Partie III – L'expérience spatiale de la visite

Une surface au service de l'expérience sensorielle : le mur des espaces d'exposition au XVIII^e siècle

Valérie Kobi

Les réflexions liées à la réception des œuvres d'art par le spectateur gagnent significativement en importance durant le XVIII^e siècle, principalement grâce aux travaux de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos. Sa pensée déplace pour la première fois le focus théorique de l'œuvre d'art à l'expérience du sujet sensible. Ce renversement a pour effet de générer un intérêt nouveau pour les conditions externes facilitant les processus d'observation. Les dispositifs d'accrochage suscitent alors la discussion, et le mur de la galerie devient un élément central des pratiques muséographiques. C'est ce phénomène que le présent article vise à reconstruire tout en tissant des liens aux contextes culturels et scientifiques de l'époque.

Mots-clés : exposition ; galerie ; mur ; spectateur

Le conditionnement de l'expérience du sensible

Isabelle Pichet

La réalisation en 1781 d'un nouvel escalier permettant d'accéder au Salon carré du Louvre où se tient l'exposition des œuvres des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, transforme les habitudes du public. En reconstituant le trajet que chaque visiteur emprunte pour accéder au Salon carré, de la place du Louvre jusqu'à la découverte de l'espace d'exposition, il devient possible de révéler la montée des tensions auxquelles le corps sensoriel du public est confronté tout au long de son expérience et de comparer les différents effets qu'a pu provoquer l'ascension de l'escalier avant 1781, au moyen du petit escalier, et après 1781, avec le nouvel escalier. En d'autres mots, les différentes conséquences de cette transformation spatiale sur l'expérience et sur les caractéristiques du conditionnement du corps sensoriel du visiteur émergent de l'analyse des écrits critiques sur le Salon.

Mots-clés : Public ; corps sensoriel ; déambulation ; espace ; expérience

L'émerveillement « rationalisé » des visiteurs des *country houses* dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Sophie Soccard

En s'appuyant sur l'expérience visuelle du public, les collections particulières de la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle cherchaient à susciter moins l'étonnement que la connaissance. Au fondement de cet émerveillement « rationalisé » reposait l'expérience sensorielle chevillée au postulat légué par l'empirisme. En dévoilant leurs opulentes collections aux yeux du grand public, les *country houses* ont participé, un peu malgré elles, à un processus de ré-identification des sujets de la monarchie devenus citoyens actifs d'une nation en construction. C'est la jonction entre ces nouvelles approches de l'œuvre d'art et la constitution particulière d'une forme de sensibilité sociale que cette étude s'attache à établir.

Mots-clés : *country houses* ; goût ; collections ; élite ; public

Partie IV – L'expérience de la critique

"I'm dying up here!": Disappointing History Painting

Mark Ledbury

L'article explore les sentiments persistants de déception et de dégoût que la peinture d'histoire semble provoquer dans les Salons de l'Académie royale. L'historiographie récente explore les forces politiques et sociales qui expliquent un tel mécontentement. Cette contribution insiste sur le fait que nous devrions également examiner la complexité et les contraintes du genre lui-même, tel qu'il a été pratiqué et compris, ainsi que les conditions physiques et haptiques de son exposition afin de rechercher les raisons de sa faillite dans le contexte des Salons. Elle se concentre en outre sur les questions de temps et de temporalité, ainsi que le poids – le fardeau même – de l'exemplarité dans des cas spécifiques avant et après la Révolution.

Mots-clés : peinture d'Histoire ; déception ; genre ; exposition publique ; temporalité ; exemplarité

L'aveugle dans les Salons de Denis Diderot

Youngyeong Lee

L'article se propose d'aborder l'aveuglement volontaire de Diderot dans ses commentaires des œuvres d'art aux Salons. En dépit de la condition nécessaire des peintures d'être regardées, il s'agit d'observer de quelle manière certaines œuvres d'art suscitent le détournement du regard du spectateur, y compris de Diderot. Les motifs de l'aveuglement se diversifient : le salonnier se rend aveugle en face du sentiment d'horreur qu'évoque la scène cruelle d'un tableau religieux et il détourne son regard face à l'excès d'érotisme contenu dans la peinture mythologique. Après avoir analysé ces deux raisons principales de l'aveuglement, on peut remarquer le côté rhétorique de Diderot qui suscite paradoxalement l'envie de regarder les œuvres d'art.

Mots-clés : Denis Diderot ; salons ; critique d'art ; le sens de la vue ; l'aveuglement

L'identité de la critique d'art allemande : un glissement du visuel/descriptif vers l'auditif/narratif

Dorit Kluge

Dans cet article, nous explorons la question de savoir comment les critiques vivent la visite d'expositions d'art par leurs sens et comment ils traitent ces expériences dans leurs textes de critique d'art. Le corpus de critiques d'art journalistiques étudié ici se réfère aux expositions d'art de Dresde (à partir de 1764) dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les résultats révèlent une complexité croissante des niveaux de narration, qui s'accompagne d'un vaste réseau de relations entre le critique et divers groupes cibles. Dans le cadre de son texte, le critique crée une œuvre qui se détache de la réalité de l'exposition en termes de contenu et de forme et dans laquelle les sens de l'ouïe et la kinesthésie sont de plus en plus mis en avant, tandis que les éléments visuels tendent à passer au second plan.

Mots-clés : critique d'art allemande ; Saxe ; exposition d'art ; narrativité ; sens

Le langage du corps face à l'art : entre affection, discussion et contemplation

Markus A. Castor

L'article a pour point de départ la façon dont la critique allemande a souvent qualifié d'« affectée » la manière française de contempler l'art dans son contexte social. Il prend d'abord l'exemple du catalogue illustré de la collection du baron Crozat de Thiers permettant de mettre en évidence une structure spatiale typiquement parisienne pour la collection d'art, sa signification pour le spectateur et la sociabilité du discours. Une série de

gravures de l'artiste berlinois Daniel Chodowiecki, qui confronte les manières française et allemande d'observer les œuvres d'art, s'oppose toutefois au principe prétendument aristocratique et décadent d'une conversation sur l'art trop systématiquement traduite par des mots et l'expression du corps. Il s'avère finalement que la critique allemande ne tient pas compte d'un débat français déjà très développé et discutant notamment du corps du spectateur comme un corps politique car socialement et historiquement déterminé au préalable.

Mots-clés : critique d'art allemande ; langage du corps ; décadence ; esthétique de réception

Abstracts

Partie I – L'expérience sensorielle dans les œuvres

Viewing Blindness at the Paris Salon

Emma Barker

Several paintings depicting blind men were exhibited at the Salon between the mid-eighteenth and early nineteenth centuries. The aim of this essay is to explore the ways in which these paintings served to encourage Salon visitors to consider the relationship of vision to the other senses and to reflect on their own sensory engagement with works of art and the world around them. To this end, it considers such paintings in relation to Enlightenment debates about sensory perception, as well as to the familiar figure of the blind beggar who Salon visitors would have encountered in the streets of Paris. The discussion focusses on Jean-Siméon Chardin, *Un Aveugle* (Salon of 1753) and Jean-Baptiste Greuze, *L'Aveugle Trompé* (Salon of 1755).

Keywords: blindness ; Salon ; beggar ; Chardin ; Greuze

Les saisons en exposition :

l'expérience des sensations à travers les sculptures de Jean-Antoine Houdon

Friederike Vosskamp

Summer and *Winter* (*The Shivering Girl*) by Jean-Antoine Houdon is characterised by a particular sensual conception, and this was reflected in the perception of the two sculptures by the public and art critics alike. Rather than being classical allegories of the seasons, the two statues appear as figurations of physical sensations, such as cold and warmth. This paper aims to explore the expressive potential of the sculptural body and viewers' reactions to these sensory qualities in the context of the turbulent exhibition as well as the reception history of both figures, against the backdrop of the new eighteenth century interest in sensory experience, as evidenced in the writings of Abbé Du Bos, Condillac and Diderot.

Keywords: Jean-Antoine Houdon; *L'Été* and *L'Hiver* (*The Shivering Girl*); physical expression; perception of the viewer; allegory

Exhibitions of Automata in Ireland in the Age of Enlightenment

Alison FitzGerald

This article considers exhibitions of automata in Ireland during the eighteenth and early nineteenth centuries. It examines how, in a period associated with the commercialisation of leisure, exhibitors played on the sensory spectacle of these artificial but lifelike exhibits, highlighting their verisimilitude in rhetoric intended to stimulate curiosity and commerce. It argues for the merits of a more sustained analysis of Dublin's commercial exhibitions in this period, as an integral, but overlooked, aspect of urban life in Ireland's capital city.

Keywords: automata; Dublin; spectacle

Partie II – L'expérience sensible dans les œuvres

Depicting Identity or Emotion?

Clairon vs. Dumesnil at the Salon of the Louvre

Gaëtane Maës

At the 1755 and 1759 Louvre Salons, portraits of two rival actresses were exhibited: that of Marie-Françoise Dumesnil as Agrippina by Donat Nonnotte, followed by that of Hippolyte Clairon as Medea by Carle Van Loo. Through these two paintings, the study shows how the two painters chose to immortalise the theatrical expressiveness of their respective models. Using testimonies and criticisms of the time, the article then compares the sensory experience of the spectators according to whether they observed the actors in an audiovisual production in a theatre or whether they discovered the painted representation of these same actors at the Louvre Salon. Finally, the author demonstrates that the two paintings relate to each other over a time interval of four years, illustrating the competition that existed between the two actresses as well as between the two painters.

Keywords: exhibition, actress, expressiveness; sensoriality; Carle Van Loo; Donat Nonnotte; Hippolyte Clairon; Marie-Françoise Dumesnil

Ducreux's Yawning : Attention, Sensation and the Ambiguity of Affect

Lisa Hecht

In 1783, Joseph Ducreux exhibited an extraordinary self-portrait at the Salon de la Correspondance that showed the artist yawning extensively. The article strives to show that the painter did not simply dare to make a funny allusion to the tedious aspects of the official and unofficial salon with this work, but also intended to reflect the complex discourses of late eighteenth-century art theory. At the same time, the painting challenges the norms of established art genres as well as theories on the expression of passions. Furthermore, the research draws on contemporary discourses on sensory perception to provide an in-depth analysis of the work and reveal its ambiguities.

Keywords: yawning; sensationism; expression of the passions; attention; wit

Les plaisirs du public : L'érotisation du regard dans les expositions de la Royal Academy au XVIII^e siècle

Jan Blanc

A significant number of the works presented in eighteenth-century London exhibitions have an erotic dimension, whether explicit (Matthew William Peters's *Lydia* [1777]) or more implicit (Sir Joshua Reynolds's *Cimon and Iphigenia* [1775–1789]). This article investigates the place of this erotic imagination in eighteenth-century British art by making it a symptom of the way in which the public is encouraged to perceive artworks. Contemplating a painting in the competitive context of public exhibitions is no longer a matter of simple aesthetic delight, but of a relationship of desire that paintings must excite in viewers to catch their eye.

Keywords: painting; exhibition; eroticism; Peters; Reynolds

The Minds and Bodies of Women in the Salon Views of Gabriel de Saint-Aubin : a "peintre de la vie moderne" in the Age of Enlightenment

Kim de Beaumont

The paper explores the presence of women in Gabriel de Saint-Aubin's celebrated views of the Salons of the Académie royale. Whether as spectators or objects on view, the women in Saint-Aubin's works play an active and varied role, conveying a range of physical, emotional, and intellectual responses to the exhibition experience. Their agency and awareness highlight the larger issue of emerging modernity in Saint-Aubin's art, both through his subtle characterisations of individuals caught up in fleeting historic moments and his own professional engagement with changing ideas of

women's education and cultural participation in the Age of Enlightenment.

Keywords: women; education; modernity; Gabriel de Saint-Aubin; Salon views

Partie III – L'expérience spatiale de la visite

Une surface au service de l'expérience sensorielle : le mur des espaces d'exposition au XVIII^e siècle

Valérie Kobi

The reflections related to the reception of artworks by the spectator gain significantly in importance during the eighteenth century, mainly thanks to the work of the abbot Jean-Baptiste Dubos. His ideas shifted, for the first time, the theoretical focus from the artwork to the experience of the viewer. This reversal had the effect of generating a new interest in the external conditions that facilitated the processes of observation. As the modalities of display stimulated discussion, the gallery wall became a central element of museographic practices. It is this phenomenon that the article aims to reconstruct while weaving links to the cultural and scientific contexts of the time.

Keywords: exhibition; gallery; wall; spectator

Le conditionnement de l'expérience du sensible

Isabelle Pichet

The establishment in 1781 of a new staircase giving access to the Salon Carré du Louvre, where the exhibition of works by the members of the Académie royale de peinture et de sculpture of Paris was held, transformed the habits of the public. By reconstructing the route that each visitor took to access the Salon Carré – from the Place du Louvre to the discovery of the exhibition space – it becomes possible to reveal the rising tensions to which the public was exposed throughout this experience. It is also possible to examine and compare the various effects caused by the use of a small staircase before 1781 and the new one afterwards. In other words, the different consequences of this spatial transformation on the experience of the visitor, and on the conditioning of the sensory body, become apparent from the analysis of Salon criticism.

Keywords: public; sensory body; strolling; space; experience

L'émerveillement « rationalisé » des visiteurs des *country houses* dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Sophie Soccard

By relying on the public's visual experience, private collections in eighteenth-century Britain were intended to generate not so much astonishment as knowledge. At the foundation of this 'rationalised' wonder lay the sensory experience that was the legacy of empiricism. With the unveiling of their opulent collections to the general public, country houses participated, somewhat unwillingly, in a process of re-identification of the subjects of the monarchy who had become active citizens of a nation under construction. It is the junction between these new approaches to the work of art and the particular constitution of a form of social sensibility that this study seeks to establish.

Keywords: country houses; taste; collections; elite; public

Partie IV – L'expérience de la critique

"I'm dying up here!": Disappointing History Painting

Mark Ledbury

This essay explores the consistent and visceral feelings of disappointment – and associated criticism – that the genre of history painting seemed to provoke at the Salon exhibitions. Powerful recent accounts of the fate of history painting have tended to explore the political and social forces that explain such discontent. This paper argues that we should also explore the complexities and constraints of the genre itself, as it was practiced and understood, in addition to the physical and haptic conditions of its exhibitions, in order to seek reasons as to why it so often 'fails' in the public exhibition context. It focuses on questions of time and timeliness, as well as the pressures of exemplarity, in examples drawn from before and after the Revolution.

Keywords: history painting; public exhibitions; disappointment; criticism; temporality; history; exemplarity

L'aveugle dans les Salons de Denis Diderot

Youngeong Lee

This article aims to deal with Diderot's wilful blindness in his comments on works of art at the Salons. In spite of the necessary condition of the paintings to be recognised by specta-

tors, it is a question of observing the ways in which certain works of art excite the diversion of the spectator's eyes, including Diderot's. The reasons for blindness are diverse: a viewer blinds himself to the evocation of the feeling of dread by the cruel scene of a religious painting and averts their gaze from the excess of eroticism in a mythological painting. After looking at these two main factors for blindness, we aim to notice the rhetorical aspect of Diderot's writings which paradoxically arouses the desire to look at the paintings.

Keywords: Denis Diderot; salons; art critic; the sense of sight; blindness

**L'identité de la critique d'art allemande :
un glissement du visuel/descriptif vers l'auditif/narratif**

Dorit Kluge

In this article, we explore the question of how critics experience visiting art exhibitions through their senses and how they process these experiences in their texts of art criticism. We use a corpus of journalistic art criticism for the investigation, which refers to the Dresden art exhibitions in the second half of the eighteenth century. The results show an increasing complexity of narrative levels, which is accompanied by a large network of relationships between the critics and various target groups. Within the writing, a critic creates a work that is detached from the reality of the existing exhibition in terms of content and form, in which the sense of hearing and kinaesthesia are increasingly emphasised while visual elements tend to recede into the background.

Keywords: German art criticism; Saxony; art exhibition; narrativity; senses

**Le langage du corps face à l'art :
entre affection, discussion et contemplation**

Markus A. Castor

The article takes as its starting point the way in which German critics have often described the French way of contemplating art in its social context as 'affected'. Referring to the example of the illustrated catalogue of the collection of Baron Crozat de Thiers to highlight a typically Parisian spatial structure for an art collection, the significance for the viewer and the sociability of the discourse can be shown. A series of engravings by the Berlin artist Daniel Chodowiecki, contrasting French and German stereotypes of observing works of art, however, counters the supposedly aristocratic and decadent principle of a conversation about art systematically transposed into words and bodily expression. It turns out that German critics are ignoring a French debate that is already well-developed, in which the spectator's body is discussed as a political body and its socially and historically determined beforehand.

Keywords: German art criticism; body language; decadence; aesthetics of reception

Auteurs – Authors

Emma Barker is Senior Lecturer in Art History at the Open University. She is author of *Greuze and the Painting of Sentiment* (Cambridge University Press, 2005) and editor of *Contemporary Cultures of Display* (Yale University Press, 1999), *Art and Visual Culture 1600-1850: Academy to Avant-Garde* (Yale University Press, 2015) and *Art, Commerce and Colonialism 1600-1800* (Manchester University Press, 2017). She has published in the *Art Bulletin*, *Art History*, *Eighteenth-Century Studies*, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, *Oxford Art Journal*, *Representations* and *Word and Image*. She is currently working on art and blindness in France from the ancien regime to the modern era.

Kim de Beaumont received her doctorate from the Institute of Fine Arts, New York University. From 2005 to 2008, she was a guest curator at the Frick Collection for the *Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)* exhibition, which opened in New York in October 2007 and at the Musée du Louvre in February 2008. In addition to the catalogue for that exhibition and a book on the artist currently in progress, she has published numerous scholarly articles. Since 2008, she has been teaching at Hunter College, City University of New York, and more recently was appointed Undergraduate Major Advisor for Art History. She also holds the position of University Curator at Pace University, where she has introduced courses on museum studies and the history of Paris. She is active internationally as a consultant and lecturer.

Jan Blanc est professeur d'histoire de l'art des temps modernes à l'Université de Genève. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre théories et pratiques artistiques dans le nord de l'Europe, en particulier dans les Pays-Bas, en France et en Grande-Bretagne, du XV^e au XVIII^e siècles. Son ouvrage le plus récent est *Rembrandt : art et originalité au XVII^e siècle* (2023). Il dirige depuis 2023 et jusqu'en 2027 un projet de recherche sur la naissance de la critique artistique en France, entre la fin du XVI^e et le milieu du XVII^e siècle, financé par le Fonds national suisse.

Markus A. Castor a étudié l'histoire de l'art, la philosophie et l'archéologie classique aux universités de Trèves, Fribourg-en-Brisgau et Constance. Après avoir soutenu sa thèse de doctorat sur la couleur et l'espace chez Diego Velázquez (1991), il a été membre du Collège de théorie générale de la littérature et de la communication à Constance, conseiller scientifique au Bundestag allemand et maître de conférences à la Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg. Après des années de recherche sur les transferts artistiques

de l'époque moderne à l'Institut d'études italiennes de l'Université de Dresde, il a coordonné à partir de 2002 l'édition des *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* au DFK Paris, où il travaille depuis 2006 comme directeur de recherche sur les arts de l'Ancien Régime. Outre ses travaux sur la réception de l'Antiquité dans le contexte des antiquaires, notamment du Comte de Caylus, il mène des recherches sur l'historiographie de l'histoire de l'art et des sciences du XVIII^e siècle français, les collections d'art du XVIII^e siècle et la photographie contemporaine.

Alison FitzGerald is Associate Professor in History at Maynooth University. Her publications include *Silver in Georgian Dublin: making selling consuming* (London, 2016), *Studies in Irish Georgian silver* (Dublin, 2020) and *Speculative minds in Georgian Ireland: novelty, experiment and widening horizons* (co-edited with Toby Barnard, Dublin 2023). Her current research focuses on exhibitions and urban spectacle in Ireland, in the context of the commercialization of leisure during the eighteenth and early nineteenth centuries.

Lisa Hecht studied Art History and English in Greifswald and Dresden. Between 2015 and 2018 she held a scholarship of the a.r.t.e.s. Graduate School in Cologne and did her doctorate on Aubrey Beardsley's artistic exploration of 18th-century art and culture. Since April 2019 she is working as a postdoctoral scholar at the department for Art History at the Philipps-University Marburg and started her new project on queerness, visibility and agency in early modern visual arts. In addition to her doctoral thesis, Lisa Hecht has already published essays in the fields of arthistorical affect studies and boredom studies. Together with Hendrik Ziegler she edited the conference volume *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?*, which was published in 2023.

Dorit Kluge a étudié l'histoire de l'art et la littérature française et italienne à Leipzig, Metz et Pavie. Elle a obtenu son doctorat en 2007 pour sa thèse sur *La Font de Saint-Yenne et les débuts de la critique d'art en France*. Titulaire d'une licence et d'une maîtrise en management, elle a d'abord travaillé dans l'industrie du tourisme avant d'enseigner l'histoire de l'art et l'allemand à l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand. En 2014, elle a été nommée professeure de gestion d'entreprises à la VICTORIA | International University à Berlin. Dans ses recherches, elle s'intéresse à l'émergence de la critique d'art européenne au XVIII^e siècle, aux perceptions sensorielles dans la réception de l'art, aux aspects multisensoriels dans le tourisme contemporain et à la gestion (inter)culturelle.

Valérie Kobi est professeure assistante d'histoire de l'art moderne et de muséologie à l'Université de Neuchâtel depuis août 2022. Elle dirige en parallèle le groupe de recherche FNS PRIMA Bibliothèques et musées en Suisse entre XVIII^e et XIX^e siècles.

Mark Ledbury is Power Professor of Art History and Visual Culture, and Director of the Power Institute at the University of Sydney, having previously held posts in the UK and at the Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts. His research focuses on questions and histories of genre, and on interarts relationships in the long eighteenth century. He has written and edited books, articles and chapters on Boucher, Greuze, David and the British artist James Northcote. At the Power Institute he is responsible for a large programme of projects and events that bring ideas in visual art to wider audiences in Australia and internationally. More information about Mark and his work can be found at <https://www.sydney.edu.au/arts/about/our-people/academic-staff/mark-ledbury.html> and www.powerinstitute.org.au

Youngyeong Lee est doctorante en littérature française à Sorbonne Université à Paris. Après un master consacré aux *Salons* de Denis Diderot, elle prépare une thèse sur *L'écriture des sens dans les 'Salons' de Denis Diderot*. Elle a participé au colloque international sur *L'expérience sensorielle dans les expositions au XVIII^e siècle* au Louvre en 2021 et au 16^e congrès international d'Études du XVIII^e siècle (SIEDS) à Rome en 2023 où sa communication s'intitulait : « Le plaisir esthétique d'Aristote à Dubos : sentiment paradoxal face aux peintures ».

Gaëtane Maës is Professor of Early Modern Art History at the University of Lille. The history of exhibitions in the eighteenth century is one of her main fields of research and she published a book on the Lille Salons (2004) and several articles on the Paris Salons. In 2020, she worked with sociologist Mathias Blanc at the Louvre Lens Museum, using his 'Ikonikat' application to conduct a mediation experiment on how current audiences look at eighteenth century painting. In 2024–2025, she will be leading a programme of 3D reconstructions of the Paris and London exhibitions, funded by the 'Fédération en Sciences et Cultures du Visuel' in Tourcoing and in partnership with the University of Kent and the Louvre Museum.

Françoise Mardrus est directrice des études muséales et de l'appui à la recherche au musée du Louvre depuis 2023. Elle y développe la connaissance sur le musée et sur les activités scientifiques des départements de collections à partir du Centre de recherche Dominique-Vivant Denon qu'elle a contribué à créer dès 2016. Conservatrice de formation et historienne de l'art, elle a coordonné auparavant les grands projets muséographiques du musée du Louvre à la direction de l'établissement. Elle a codirigé avec G. Bresc-Bautier, G. Fonkenell et Y. Lintz, l'ouvrage de référence sur *l'Histoire du Louvre* (Fayard, 2016). Elle assure de longue date une activité d'enseignement à l'École du Louvre et à la Sorbonne Abu Dhabi tout en publiant régulièrement ses travaux de recherche.

Isabelle Pichet est professeure associée en histoire de l'art à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Ses recherches portent principalement sur les activités du tapissier et l'histoire des expositions publiques parisiennes au XVIII^e siècle. Depuis 2018, elle mène en parallèle deux projets de recherche financés par le CRSH : 1) *Le Corps sensoriel dans les expositions d'art au 18^e siècle*, et 2) *Aux sources de la recherche-crédation : perspectives historique et multiculturelle*. Ses publications les plus récentes sont *Le corps sensoriel au sein des loisirs et divertissements* (Hermann, 2023), co-dirigé par D. Kluge (VICTORIA, Berlin), et le numéro spécial de la revue *RACAR, Aux sources de la recherche création : Perspectives historique et multiple*, (48[1], 2023), co-dirigé par C. Hammond (Concordia University).

Sophie Soccard est maître de conférences en études culturelles anglophones britanniques à l'Université du Mans et membre du Laboratoire 3.LAM et du groupe de recherches « Porosités ». Son champ de recherche privilégie une approche à la fois philosophique et esthétique de l'histoire des idées des XVII^e et XVIII^e siècles britanniques. Elle est l'une des deux porteuses du projet « Enfances Humanistes », dont une exposition physique et virtuelle (2020) a permis de valoriser des fonds patrimoniaux régionaux et mis en scène la découverte d'univers fictionnels liés à l'éducation et la pédagogie du XVI^e au XVIII^e siècles en France et en Angleterre. Elle a publié, entre autres, des études relatives aux représentations esthétiques du pouvoir et du paysage, et des articles sur les supports de l'émancipation sociale et intellectuelle des minorités.

Friederike Vosskamp est conservatrice et directrice des collections au musée Max Ernst à Brühl (Allemagne). Après ses études en histoire de l'art, archéologie et droit public aux universités de Heidelberg et d'Athènes, et en muséologie à l'École du Louvre à Paris, elle a travaillé comme assistante de recherche à l'Institut d'histoire de l'art européen de l'université de Heidelberg. Sa thèse de doctorat, qui a bénéficié d'une bourse du Land de Bade-Wurtemberg, explore les changements iconographiques du motif des quatre saisons dans l'art européen du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Ses recherches portent sur l'art européen, en particulier l'art français et allemand du XVIII^e au XX^e siècle, l'art du surréalisme ainsi que l'histoire des collections et des expositions.

Crédits

Couverture

© gallica.bnf.fr / BnF

Emma Barker

1 University Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.217. Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

2 Pushkin Museum, Moscow. Photo © Fine Art Images/Bridgeman Images

3 Palais des Beaux-Arts, Lille. Photo © Bridgeman Images

Friederike Vosskamp

1 *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*, éd. par Maraike Bückling et Guilhem Scherf, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, Montpellier, Musée Fabre, Munich 2009, p. 275, fig. 164

2 *Houdon 1741-1828. Sculpteur des Lumières*, éd. par Anne L. Poulet, cat. exp. Washington/Los Angeles/Versailles, Paris 2004, p. 407

Alison Fitzgerald

1 © Image Credit: Bowes Museum, Barnard Castle

2 © Gillian Buckley/Irish Georgian Society

3 © Historical and Interpretive Collections of The Franklin Institute, Philadelphia, PA

Gaëtane Maës

1, 5 © Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg (SPSG) © Photographer: Daniel Lindner

2 © A. Dequier, coll. Comédie-Française

3, 4 © P. Lorette, coll. Comédie-Française

Lisa Hecht

1 © The J. Paul Getty Trust, Museum Collection, Public Domain

2 © 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

3 *The Fantastic Heads of Franz Xaver Messerschmidt*, Mareike Bückling (ed.), exh. cat., Frankfurt am Main, Liebieghaus, Skulpturensammlung, 2006, p. 155, plate 12

Jan Blanc

- 1 © Londres, Tate Britain, inv. T04848
- 2 © Londres, Victoria & Albert Museum
- 3 © Londres, Buckingham Palace, Royal Collection Trust
- 4 © Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0808.2639

Kim de Beaumont

- 1 © New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Wrightsman Fund, 2006.84
- 2 © New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, 19.29.2, Rogers Fund, 1919
- 3 © Amsterdam, Rijksmuseum

Valérie Kobi

- 1 © Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek
- 2 © Wikimedia Commons, CC 4.0
- 3 © University of London, Senate House Library
- 4 © Bibliothèque publique et universitaire Neuchâtel [BPUN ZT 44]

Isabelle Pichet

- 1 © Wikimedia Commons, CC 4.0
- 2 © Isabelle Pichet
- 3 © New York, Metropolitan Museum of Art
- 4 Collection Particulière

Sophie Soccard

Frontispice © Amsterdam, Rijksmuseum

Mark Ledbury

1-3 © Alamy. Artwork in the Public Domain

Youngyeong Lee

- 1 © Avignon, musée Calvet. Cliché Jean-Luc Maby
- 2 Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA, Paris

Markus A. Castor

- 1 © gallica.bnf.fr / BnF
- 2-3 Georg Christoph Lichtenberg, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, in: *Göttinger Taschen-Calendar 1779/80*, planches 7 et 8
- 4 © Paris, BNF, Dep. Est., RESERVE QB-201 ; © Paris, BNF, Dep. Est.

Au XVIII^e siècle, les expositions d'art organisées au Louvre à Paris par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture créent un événement culturel inédit, qui a rapidement suscité la curiosité et l'envie du public de province et des autres nations. La visite du Salon du Louvre ou de toute autre exposition d'art, où s'entremêlent la volonté de se divertir et celle de s'instruire, se présente alors comme une expérience où les différents sens sont sollicités. Il est alors possible d'introduire la notion de « corps sensoriel », car non seulement la vue, mais encore l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût sont interpellés de manière variée et complexe à tout moment de la visite. À travers différentes approches, ce livre vise à retranscrire les expériences des visiteurs des expositions d'art entendues dans leur acception la plus large durant le long XVIII^e siècle (1680-1815) en Europe en s'appuyant sur les sources visuelles et textuelles de l'époque.

Contributeurs : Emma Barker (Open University, UK), Jan Blanc (Université de Genève), Markus A. Castor (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), Kim de Beaumont (Hunter College, City University of New York), Alison Fitzgerald (Maynooth University, Ireland), Lisa Hecht (Philipps-University Marburg), Dorit Kluge (VICTORIA Internationale Hochschule, Berlin), Valérie Kobi (Université de Neuchâtel), Mark Ledbury (University of Sydney), Yougyeong Lee (Sorbonne Université), Gaëtane Maës (Université de Lille - IRHiS - UMR 8529), Isabelle Pichet (Université du Québec à Trois-Rivières), Sophie Soccad (Université du Mans), Friederike Vosskamp (Université de Heidelberg).