



# 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 commencé<sup>1</sup>.

Ces propos de Condillac en 1754 expriment parfaitement l'idée que l'expérience du sensible est devenue une préoccupation majeure au XVIII<sup>e</sup> 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 connaisseurs<sup>2</sup>. 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<sup>e</sup> siècle*<sup>3</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>. 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 cerner<sup>6</sup>, 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 culturelles<sup>7</sup>. L'expérience sensible ou esthétique de l'art au XVIII<sup>e</sup> 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)plaisir<sup>8</sup>. 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 visiteurs<sup>9</sup>. 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 »<sup>10</sup>, on peut constater que le corps sensoriel prend en partie forme dans certaines œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. 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) » individuelles<sup>12</sup>.

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 sensoriel<sup>13</sup>. 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 sensibilité<sup>14</sup>. 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 intersensorialité<sup>15</sup> 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<sup>e</sup> siècle pose un jalon central dans les études esthétiques, philosophiques ou historiques<sup>16</sup>.

Si, pour ce projet, le point de départ de notre réflexion était lié au Salon du Louvre<sup>17</sup>, rapidement l'étude des autres espaces de sociabilité où des œuvres étaient proposées au regard des spectateurs<sup>18</sup> 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<sup>e</sup> siècle ont assez rapidement su créer auprès du public un *habitus*, de nouvelles pratiques sociales, tant individuelles que collectives<sup>19</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle », dans Ralph Dekoninck et al. (éd.), *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Amsterdam 2009, p. 39-49 ; Clothilde Thouret et Lise Wajeman (éd.), *Corps et Interprétation (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Amsterdam 2012 ; Anne Lafont, « Les formes du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 province<sup>20</sup> comme des autres nations, qui s'en inspirèrent<sup>21</sup>, 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<sup>e</sup> 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 Baumgarten<sup>22</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Il ne s'agissait pas seulement de revenir sur les interactions entre mise en scène théâtrale et composition picturale<sup>24</sup>, 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<sup>e</sup> siècle la réflexion sur la perception et la cognition se traduit par de nombreuses publications touchant à la philosophie sensualiste, la physiologie, la physiognomonie<sup>25</sup>. 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 spécifique<sup>26</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2019 ; *Éloge du sentiment et de la sensibilité : peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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'exposition<sup>27</sup>, 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 recherche<sup>28</sup>.

---

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<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2012 ; Kluge, 2013 (note 21) ; Maës, 2014 (note 20) ; Gaëtane Maës, « Le public des expositions au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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)