

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 « écarter 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.