

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 plaignoit 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 Bâtiments 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

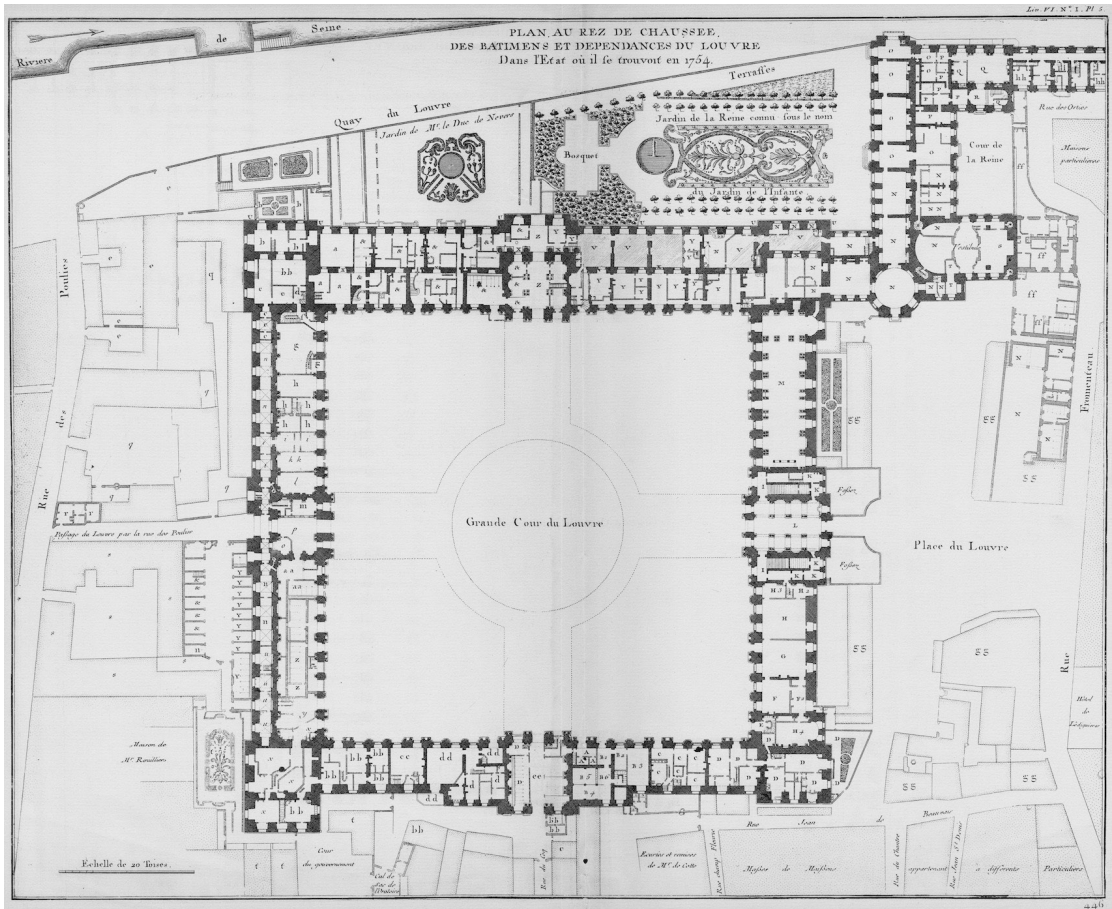
12 Dans cette mouvance du néo-béhaviorisme, il faut souligner l'idée que le public prend part activement à ses apprentissages qui n'est pas dépourvu de volonté. Burrhus F. Skinner, *The science of learning and the art of teaching*, Cambridge 1954.

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-Prospér 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.

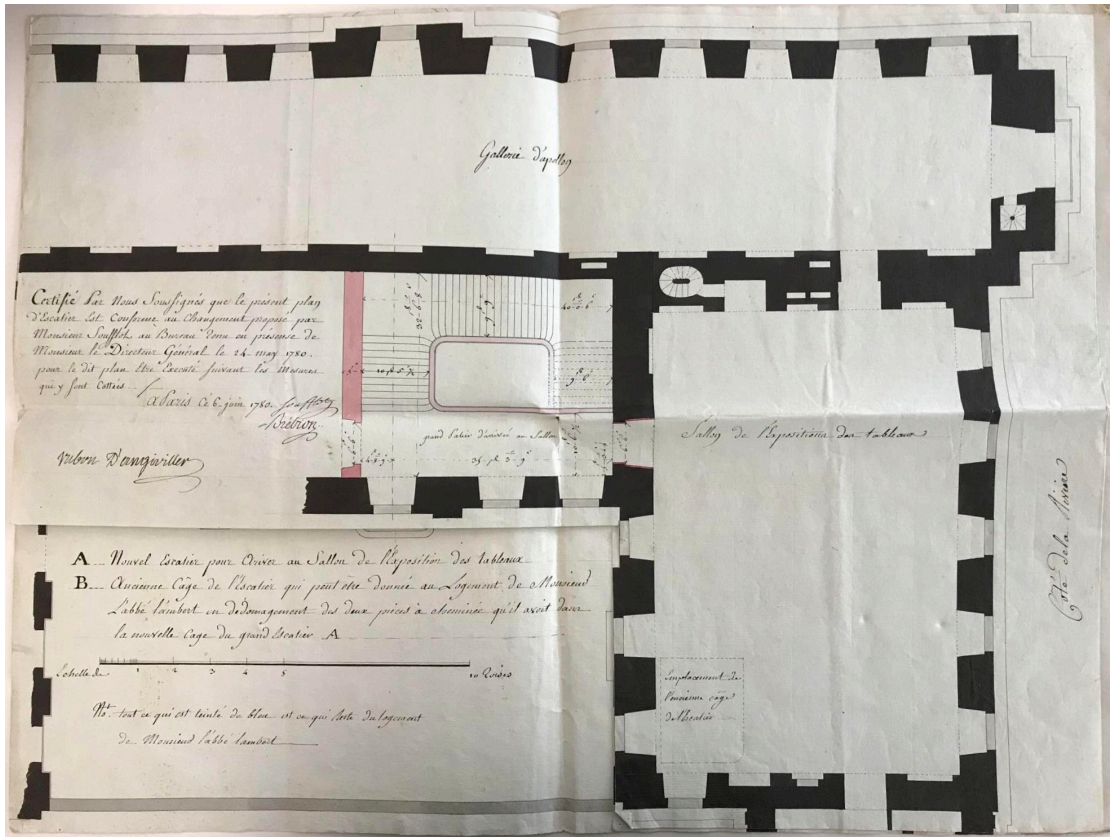
La montée, lente, fastidieuse et singulière, telle que décrite par l'auteur, marque fortement les esprits, tout comme la présence des autres visiteurs et de leurs atours. Cette foule empêchant la fluidité, tant des corps que de la vue, est décuplée par le public qui tente de redescendre et force à contrecourant 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 journellement 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.

