



L'émerveillement « rationalisé » des visiteurs des *country houses* dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Sophie Soccard

Le choc sensoriel des visiteurs des *country houses*

« Here indeed, the senses become astonished!¹ », ainsi s'exclamait en 1778 le voyageur Richard Sullivan tandis qu'il découvrait les salles du domaine de Kedleston, dans le Derbyshire, quelque part entre Manchester et Birmingham. L'écrivain-voyageur évoquait par là le choc sensoriel qui frappait les visiteurs des *country houses*, célèbres pour leur architecture comme pour les artéfacts qu'elles hébergeaient. Il attribua ce choc à la sollicitation complexe et immédiate du sens visuel, un véritable envoûtement de l'œil préparé à l'extraordinaire dès sa pénétration dans le parc. En ce XVIII^e siècle naissant, les *country houses* constituaient pour l'aristocratie anglaise un lieu en retrait du monde londonien². Ces demeures commençaient à être bien connues pour leurs jardins paysagers et l'élégance de leurs lignes architecturales, mais aussi pour l'opulence de leurs collections. S'y rendaient invités de marque et parfois voyageurs instruits, au terme d'un voyage dont on a aujourd'hui peine à concevoir la lenteur et l'inconfort. Enchâssés dans l'écrin prestigieux de ces domaines fabuleux, des objets d'art, dont la magnificence fut vantée par les voyageurs eux-mêmes, se dévoilaient alors au regard ébloui des visiteurs.

L'étude qui suit s'intéresse essentiellement aux collections intérieures, particulièrement picturales, même si l'intérêt des *country houses* réside tout autant dans les cabinets de curiosités, la statuaire présente à l'intérieur et à l'extérieur, l'architecture propre à ces demeures et bien sûr les jardins. Le parcours de ces collections s'inscrit dans plusieurs dimensions sensorielles : l'expérience spatiale liée au déplacement au sein du domaine

-
- 1 « The approach to this palace [...] is a such a thing in England [...]. On your first entrance in the house, you get into a most superb hall, the sides and ceilings of which are most beautifully ornamented [...]. Here indeed, the senses become astonished [...]. In one word, the whole strikes you as if it were designed for a more than mortal residence. », Richard Sullivan, *A Tour through Parts of England, Scotland and Wales, in 1778*, 2 vol., t. 2, Londres 1780, lettre XV, p. 144.
 - 2 Délicate à transcrire en français, l'expression *country houses* sera conservée en anglais tout au long de cette analyse, l'auteure de cette étude ayant considéré que le concept n'avait pas de véritable équivalent sur le plan social en français.

sollicite une perspective visuelle, évidente, à laquelle s'ajoute par touches impressionnistes un appel au sens tactile, deux aspects majorés par la convocation ponctuelle du sens kinesthésique³. Ces trois dimensions s'entrelacent et génèrent des implications esthétiques et sociales qui font du spectateur empiriste du XVIII^e siècle éventuellement un esthète, mais plus certainement encore, l'acteur involontaire d'un projet identitaire national.

L'accès aux domaines

La question de la visibilité des collections représente un enjeu majeur : il s'agit de signaler la matérialité de l'œuvre d'art et d'éviter qu'elle ne soit ravalée à un statut d'œuvre idéale, peut-être inexistante. En montrant l'artéfact, on le dote d'une « vie sociale »⁴ et il est ainsi possible de comprendre comment les hommes éprouvent les choses dans leur matérialité, et comment celles-ci sont susceptibles de transformer le monde social. Dans l'Angleterre du début du XVIII^e siècle, on déplorait un accès difficile, voire impossible, aux galeries où étaient conservées ces collections⁵. La plupart du temps, il était nécessaire de montrer patte blanche, et bien que la critique commençât à saluer les vertus morales de la peinture et sa capacité à « réformer le vulgaire »⁶, nombreux furent ceux qui restèrent en marge du spectacle rédempteur. Cette tendance de fond perdura longtemps : ainsi, en 1806, le comte de Stafford décida que ses collections étaient réservées aux plus fins connaisseurs et aux artistes de premier plan⁷. De telles déclarations indiquent que les conditions d'accès aux collections restaient une prérogative exclusive du maître des lieux. Elles marquent aussi l'abandon irrévocable de l'esprit médiéval, qui avait confié à l'Église la mission de rendre l'art accessible à tous les fidèles. La réforme luthérienne, qui avait commencé à s'implanter en Allemagne dès les années 1520, soufflait sur l'Europe du Nord ; en Angleterre, c'est plus particulièrement le schisme henricien initié en 1534 qui engendra progressivement l'aversion protestante pour les représentations du divin. Dans ces pays, cette réprobation théologique de l'imagerie catholique commençait à priver « l'œil vulgaire » de toutes formes d'art, peinture et sculpture en particulier, plaçant les œuvres derrière des verrous. Cette privatisation de l'art modifiait la perception qui prévalait alors de la nature et de la fonction des œuvres : en perdant leur valeur religieuse,

3 Guillemette Bolens, « Les gestes et la perception du mouvement dans l'art et la littérature », dans *La lettre du Collège de France*, n°29, 2010, p. 14-15.

4 Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, Paris 2014, p. 10.

5 « Nothing can be more absurd than to keep such Incentives to noble Emulation out of sight. It is disappointing the very End and scope of them », anonyme, « A Letter from a Parishioner of St Clement Danes to Edmund Ld Bp of London, occasion'd by his Ldp's causing the picture, over the Altar, to be taken down, London », 1725, p. 10 ; cité dans Ian Pears, *The Discovery of Painting*, New Haven 1991, p. 175.

6 Voir sur ce point William Arthur Speck, *Society and Literature in England, 1700-60*, Dublin 1983, p. 47.

7 « Persons of the first rank to first rate connoisseurs and first-rate artists », cité dans William T. Whitley, *Art in England, 1800-1828*, Cambridge 1921, p. 108-110.

elles acquéraient un statut nouveau, vidé de contenu spirituel, pour devenir des fétiches intellectuels, des objets se prêtant au commentaire et au jugement critique.

En lien avec les nouveaux modes de sociabilité, l'essor de la « promenade » et du voyage « domestique » bouleversèrent les conditions d'accès aux œuvres d'art, jusqu'ici maintenues à la discrétion du propriétaire. Les visites s'ouvraient aux médecins, avocats, officiers des armées, marchands, artistes, chercheurs, curieux et autres flâneurs⁸. Cet engouement poussa les propriétaires à mettre en place des protocoles d'accueil, exécutés la plupart du temps par les domestiques les plus instruits contre une gratification sonnante et trébuchante. Les sommes exigées pouvaient parfois se révéler exorbitantes, tandis qu'au sein d'autres domaines, elles étaient laissées à l'appréciation du visiteur. Certains s'en plaignaient dans leur journal de voyage⁹, d'autres déploraient la trop grande fréquentation des lieux les obligeant à tourner les talons¹⁰. Pour les autochtones, le touriste devenait une figure ordinaire, voire risible :

In the vacant season of the year
Some Templar gay begins his wild career;
From seat to seat o'er pompous scenes he flies,
Views all with equal wonder and surprise,
Till, sick of domes, arcades, and temples, grown,
He hies fatigued, not satisfied, to Town¹¹.

L'enthousiasme suscité par ces *country houses*, toujours vivace de nos jours, tient au rôle éminent qu'elles jouent dans la culture britannique, comme si leur visite relevait d'une pratique mystique, voire « ésotérique », grâce à laquelle le visiteur entrerait en communion immédiate avec le patrimoine culturel national¹². La fascination pour ces lieux s'explique

8 Avec une ironie mordante, Richard Sullivan produit une liste exhaustive des catégories de visiteurs qu'il a pu rencontrer au fil de ses pérégrinations : « I shall now proceed to range the several classes which are daily whirling round the world in pursuit of those objects [...]. First come your men of science, among whom may be found, chemists and musicians, naturalists and tooth-drawers, astronomers and quacks, philosophers and taylors, poets and frizieurs [...]. Next are your travellers of ton, children of wealthy families, heirs apparent of diseases, titles and distinctions, walders astray [...] spendsthrifts laughing at their creditors, dillitanti skimming the shores of knowledge for a gaping world, and, last of all, your travellers by compulsion, who proceed abroad for health », Sullivan, 1780, (note 1), lettre I, p. 5.

9 Lors de ses pérégrinations anglaises, Vanloo, comme d'autres, a déploré que le montant exigé à l'entrée lui ait interdit d'accéder aux collections, *Penny London Post, or the Morning Adviser*, 29 septembre-2 octobre 1749.

10 Mrs Philip Lybbe Powys déclare en 1765 : « We intended laying at the inn at Stourton, built by Mr Hoare for the company that comes to see his place, but to our great mortification, when we got there at near ten o'clock, it was full, and we were obliged to go on to Mere », Mrs Philip Lybbe Powys, *Passages from the Diaries*, Londres 1899, p. 188.

11 Richard Graves dans un couplet adressé à William Shenstone, et cité dans B. Sprague Alle, *Tides in English Taste*, 2 vol., t. 1, Cambridge (Mass.) 1958, p. 75.

12 « A mystical process », Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Londres 1987, p. 53.

en partie par le fait qu'ils furent à l'époque les seuls endroits où il était possible d'exercer son goût, d'accroître sa distinction et donc sa moralité¹³. Or, les œuvres qui s'y trouvaient exposées n'étaient que rarement de la main d'artistes anglais, carence qui mettait en défaut le rapport entre sens moral et patriotisme. Dans ses *Anecdotes* sur la peinture anglaise, l'écrivain et esthète Horace Walpole déplorait ainsi que la peinture dite anglaise fût quasi inexistante, déclarant : « We are now arrived at the period in which the arts were sunk to their lowest ebb in Britain »¹⁴.

Dans une Angleterre qui peinait à affirmer son identité picturale propre¹⁵, le philosophe et économiste écossais Adam Smith se livra de son côté à un panégyrique qui dépossédait symboliquement les propriétaires de leurs fastueux agencements et dispendieuses acquisitions :

Noble palaces, magnificent villas, great collections of books, statues, pictures and other curiosities, are frequently both an ornament and an honour, not only to the neighbourhood, but to the whole country to which they belong¹⁶.

Exaltant l'esthétique raffinée de ces endroits, Smith les tenait pour une référence à la Nation, projetant sur ces lieux la quintessence d'une fierté nationale, à défaut de pouvoir vanter l'identité anglaise de la création picturale. Paradoxalement dépossédées de leur caractère privé, alors même que l'idée d'un retrait du monde avait préexisté à leur conception, ces demeures incarnaient une ambiguïté irréductible à toute distinction binaire entre domaine public et privé¹⁷. Le bâtiment assumant l'une et l'autre dimension

13 « The great chief ends of painting are to raise and improve nature; and to communicate ideas [...] whereby mankind is advanced higher on the rational state, and made better », George Richardson, « The Science of a Connoisseur in Painting », dans id., *Aedes Pembrochiana*, Londres 1798, XI.

14 Horace Walpole, *Anecdotes of English Painting*, [Londres 1762-1765], réimpression 1871, p. 316. Effectivement, la production picturale accueillie sur le sol anglais fut essentiellement constituée par les travaux de peintres hollandais (van Dyck, Rubens), allemands (Holbein, puis Godfrey Kneller), suédois (Michael Dahl), ou encore italiens (Benedetto Gennari, Antonio Verrio) jusqu'au règne de Charles II. Voir sur ce point Michel Baridon et Frédéric Ogée, « Art et nation en Grande-Bretagne : contexte et histoire d'un lien privilégié », dans *Revue française de Civilisation britannique*, XIII-4 | 2006, URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1627> [dernier accès : 20.12.2023].

15 « Les érudits, les collectionneurs, n'ignoraient pas que l'aristocratie britannique possédait les plus riches galeries de maîtres anciens et avait recueilli nos plus beaux Poussin, les Watteau les plus précieux, au temps même où la France de David les tenait dans le plus profond dédain. », Ernest Chesneau, *La peinture anglaise du roi Georges II à la reine Victoria*, New York 2012, p. 7.

16 Adam Smith, *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Londres 1776, 2 vol., t. I, p. 423.

17 Cette ambiguïté est symptomatique de la manière dont ces maisons semblent échapper à la théorie de Jürgen Habermas, lequel fut le premier à énoncer les grands traits caractéristiques des structures sociales de la sphère publique, soulignant l'importance des théâtres, des *coffee-houses*, des lieux publics accueillant concerts ou expositions, autant d'espaces qui contrastent de manière évidente avec la sphère de l'intime qui définit le foyer. Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduction Marc Buhot de Launay, Paris 1988, p. 44-45.

à la fois, la tension mise au jour tient à l'importance de deux idéaux cultivés simultanément par l'aristocratie : le retrait et la visibilité. L'historien Laurence Klein a qualifié cet écart de dissonance conceptuelle :

A clear conflict between two simultaneously held ideals: that of a house as a museum for display, in order to enhance prestige, and therefore open to the educated and genteel public; and that of the home as a private home¹⁸.

Par-delà le caractère ostentatoire de ces maisons, les ambitions politiques de leurs propriétaires se révélaient au cœur d'une conception du « privé » énigmatique pour un esprit français. Dans ces domaines conçus pour la représentation sociale (bals, chasses à courre, mais aussi fêtes communales ou événements caritatifs), le patrimoine affiché attestait de la réussite matérielle, accroissait la notoriété sociale et gratifiait d'un pouvoir politique réel qui suscitait la confiance, même si, singulièrement, il ne visait pas à attiser la convoitise. Le goût comme l'opulence des élites foncières étaient plutôt considérés comme des gages de stabilité politique et donc de résistance au chaos social. En utilisant leur fortune à des fins bénéfiques, telles que l'accroissement du patrimoine national ou encore la contribution au développement des connaissances de contemporains moins fortunés, les propriétaires de *country houses* servaient toutefois aussi des desseins plus égoïstes, nourris d'aspirations politiques.

D'autres acteurs furent à l'œuvre dans ce processus. Ainsi, les voyageurs qui publiaient leur journal incitaient à la visite, comme en témoigne l'appel enthousiaste de Philip Yorke : « Come here for entertainment and instruct »¹⁹. Les *country houses* séduisaient un public de plus en plus fervent. Cet engouement soulève une question d'interprétation historique. Les deux historiens britanniques Peter Mandler et Linda Colley ont tous deux défini le XVIII^e siècle comme une étape fondatrice en matière d'ouverture du monde de l'art au public. Cependant, Peter Mandler soutient que les rangs des « connoisseurs » furent élargis dès le début non seulement à des individus cultivés, mais aussi à des touristes qui visitaient ces maisons comme on va au spectacle²⁰. Pour Linda Colley, en revanche, les collections n'ont été véritablement accessibles au public qu'au lendemain de la Révolution française, comme pour prouver au monde continental la réussite économique des élites britanniques et, plus encore, la pérennité du système monarchique²¹. En ouvrant de la sorte leurs collections à grande échelle, précisément après les épisodes sanglants

18 Laurence E. Klein, « Gender and the Public/Private Distinction in the Eighteenth-Century: Some Questions about Evidence and Analytic Procedure », dans *Eighteenth-Century Studies* 29, n°1, 1995, p. 104.

19 Philip Yorke, *The Travel Journal of Philip Yorke, 1744-1763*, dans Joyce Godber (éd.), *The Marchioness Grey of Wrest Park, The Bedfordshire Historical Record Society*, vol. XLVII, 1968, p. 144.

20 « People who aspired only to spectatorship », Peter Mandler, *The Fall and Rise of the Stately Home*, New Haven et Londres 1997, p. 9-10.

21 Linda Colley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven et Londres 1992, p. 172-177.

qui avaient agité l'éternelle rivale française, les Britanniques donnaient à voir la notion même de républicanisme²². Quelles qu'aient été leurs motivations tacites, les portes des domaines s'ouvraient grand et les visiteurs ne manquaient pas de s'y précipiter.

Visiter comme on irait au spectacle

Pour nombre d'entre eux, la visite constituait une première rencontre avec l'œuvre d'art. Comment ce public, encore vierge de ce type d'expérience, regardait-il ces objets ? Qu'est-ce qui échappait à sa perception ? Comment lire en creux l'aptitude à contempler l'art ? Au moment où le discours sur le sublime alimentait les débats esthétiques, la discussion sur le goût concernait aussi le visiteur. Les déterminants de son expérience au contact des collections privées étaient bien différents de ceux qui pouvaient motiver sa visite d'une exposition publique, à Londres par exemple. La *country house* n'avait pas vocation à devenir un lieu d'exposition, tout au contraire, les œuvres n'ayant été choisies que pour décorer la maison. Les portraits, les paysages, les natures mortes provenaient la plupart du temps de commandes passées par leurs propriétaires, qui les destinaient à orner les murs d'une résidence en particulier – comme en témoigne une lettre de Thomas Coke, futur comte de Leicester, dans laquelle sont mentionnées de nombreuses peintures et sculptures achetées lors de son Grand Tour en France et en Italie au cours des années 1712–1718²³. Celui-ci anticipait le décor d'une demeure dont la construction ne débuta qu'en 1734, même si l'ironie de l'histoire a voulu que son propriétaire, décédé trop tôt, n'ait pu contempler l'achèvement de son œuvre. L'anecdote illustre la complexité des intérêts en jeu, où se mêlaient préoccupation esthétique et recherche de puissance sociale, dénominateur commun dans lequel on peut voir l'origine de la « fièvre acheteuse » des propriétaires de Stourhead, Kedleston et Blenheim²⁴. Les visiteurs allaient donc contempler les collections comme s'ils se « rendaient au spectacle » et leur disposition à s'émerveiller se trouvait confortée par les louanges dont guides et récits se faisaient les hérauts :

22 « The Stafford, Carlisle, and Grosvenor collections of pictures; the Spencer, Malborough, Devonshire, Bridgewater, and Pembroke libraries are national treasures, becoming a people who are contending for the empire of the world », Sir Egerton Brydges, *Collins's Peerage of England*, 9 vol., t. I, 1812, cité par exemple dans Linda Colley, 1992 (note 21), p. 177.

23 Cité dans James Lee-Milne, *Earls of Creation: Five Great Patrons of Eighteenth-Century Art*, Londres 1962, p. 229.

24 Stourhead était initialement la propriété de la famille Stourton, qui y vécut de manière ininterrompue pendant 700 ans avant qu'elle ne soit acquise en 1717 par le fils du riche banquier Richard Hoare. Kedleston était la résidence ancestrale de la famille Curzon et le manoir actuel est le fruit de la commande de Nathaniel Curzon, premier baron de Scarsdale en 1759. Le château de Blenheim, quant à lui, fut offert par Guillaume d'Orange au vainqueur de la bataille de Blenheim, John Churchill, nommé à cette occasion comte de Marlborough. Blenheim est la seule résidence de campagne non royale à se voir accorder le titre de *palace* (palais). Voir ici Damien Nooman, *Castles and Ancient Monuments of England*, Londres 2009.

Prepare the Mind for something grand and new;
For Paradise soon opens to the view! [...]
The wond'ring rustics, who this place explores,
Feel sentiments their souls ne'er felt before;
And Virtuosi with amazement own
They never thought such wonders were in stones!²⁵

L'arrivée au domaine se devinait comme scénographiée par le jardin dit « à l'anglaise », lequel se singularise par le refus théorique de la frontière. Conçu sur le thème de la diffusion, de la courbe et de la ligne serpentine, ce type de jardins s'affranchissait du paysage alentour tout en s'insérant dans la campagne, espace social primordial. Ainsi sa perception était-elle conditionnée par le regard du promeneur-acteur, happé par les perspectives, les lignes de fuite, les pleins et déliés d'une architecture paysagère aussi secrète qu'elle se voulait discrète. En définitive, le visiteur entraînait lui-même dans un tableau avant d'aller en contempler d'autres, un peu comme si la promenade inaugurale le projetait dans un réel qui glissait peu à peu vers une dimension illusoire. Dans leurs récents travaux sur l'évolution de la promenade au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, Christophe Loir et Laurent Turcot ont souligné combien la démocratisation de cette activité suscita de nouvelles pratiques de sociabilité. L'essor de la promenade, longtemps restée un loisir pratiqué par l'élite, a permis l'émergence d'une figure inédite du promeneur qui s'approprie l'espace ; au-delà, le rituel de la promenade mondaine, marqué par la maîtrise de codes sociaux, s'assortissait désormais d'une attention au monde extérieur portée par l'individualité d'un regard²⁶. Le promeneur n'avait pas forcément conscience de la réduction de son champ visuel voulue par la théâtralisation des lieux, encore moins de ces tensions s'articulant entre illusion et réalité, perception et imagination, surface et profondeur. Dans le sillage de ce que Peter de Bolla a défini comme « l'entrée dans la visualité du monde du visible », le visiteur-spectateur ne ressentait probablement que le plaisir de voir, cet indicible adossé à l'expérience du sensible telle que celle-ci fut théorisée par John Locke²⁷.

Au fondement de cet émerveillement « rationalisé » repose l'expérience sensorielle, chevillée au postulat empirique fraîchement légué par l'auteur de *l'Essai sur l'Entendement Humain*, qui fit de l'œil la machine ultime révélant le monde au moyen de la « chambre noire »²⁸. Si l'origine de toute connaissance se rattache au traitement sensoriel de

25 Anonyme, *Royal Magazine*, février 1764, cité dans Adrian Tinniswood, *The Polite Tourist, A History of Country House Visiting* [1989], Londres 1998, p. 77.

26 Christophe Loir et Laurent Turcot (éd.), *La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (Belgique - France - Angleterre)*, Paris 2011, p. 7.

27 « The entrance to visuality into the domain of the visible, that is to say, what the spectator is going to see, and be seen seeing, is visuality itself », Peter de Bolla, *The Education of the Eye*, Stanford 2003, p. 83.

28 « Les seules entrées vers l'entendement que je puisse trouver [...] sont les fenêtres par où entre la lumière dans la chambre noire. Car, je pense, l'entendement n'est pas très différent d'une pièce

l'environnement, le mécanisme par lequel l'expérience du sensible garantit la véracité du spectacle devient ici perception complexe, car amendée par des paramètres d'ordre socio-culturels. Nous pensons ici au concept de « regard touristique » mis en lumière par le sociologue John Urry²⁹. Le tourisme devient métaphore d'un état des rapports sociaux et ce travail symbolique s'opère par la mise en scène du cadre, défini comme pittoresque, ce qui le rend « regardable » – qualité relevée par les carnets de voyage et déterminant un lieu qui « vaut le détour »³⁰. Parce qu'il s'oriente vers ce qui diffère de son expérience quotidienne, le regard du visiteur confère aux objets une disposition à s'ennoblir ; la mise en scène le transforme en spectateur.

Le hall d'entrée était souvent grandiose, démesuré et intimidant. Passé le choc de la monumentalité, l'œil du visiteur était probablement ébloui par la richesse ornementale des pièces d'apparat. Happé par le motif itératif d'un sol en marbre italien, son regard effleurait le manteau richement ciselé des cheminées, s'éblouissait devant les miroirs, s'accrochait au bronze travaillé des portes, se posait enfin sur les rares meubles de bois précieux. La fulgurance du détail manquait de l'aveugler. Submergé par des informations visuelles qui ne s'offraient pas encore à son entendement, le visiteur restait d'abord sidéré, comme abasourdi, et son champ visuel saturé ne lui permettait pas de comprendre instantanément que ce lieu était comme un texte, une pierre de Rosette demandant à être déchiffrée. Poursuivant sa promenade vers la galerie, il ne manquait pas de remarquer les nombreux tableaux qui la jalonnaient³¹. L'offre était pléthorique et l'agencement souvent disparate.

Il semble qu'il n'y ait guère eu de règle en matière d'accrochage. Combien de tableaux par pièce ? Quelle hauteur privilégier ? Devait-on disposer les tableaux en vertu de leurs qualités complémentaires ? Hélas, les archives ne sont que peu loquaces en la matière. Les témoignages picturaux ou relevés dans les carnets de voyage donnent à penser que les tableaux étaient simplement accrochés côte à côte. Parfois, ils suivaient une juxtaposition symétrique qui laissait la part belle à de grands espaces entre chaque œuvre, comme dans la collection de Nathaniel Curzon à Kedleston, dans le Derbyshire³². Les collections

totalément fermée à la lumière, dotée seulement de quelques petites ouvertures destinées à l'entrée de simulacres extérieurs visibles [...] », John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, livres 1 et 2, traduction J.-M. Vienne, Paris 2001, ici livre 2, chap. 11, paragraphe 17, p. 264.

29 John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres 1990.

30 « Lord Paget's house is old Brick built, ye ffront is uniforme and very handsome with towers, but there is no good roome but a Long gallery thats worth seeing. », Celia Fiennes, *Through England, On a side-saddle, in the time of William and Mary*, Londres 1690, édition numérique, URL : <https://digital.library.upenn.edu/women/fiennes/saddle/saddle.html> [dernier accès : 20.12.2023].

31 Selon Mark Girouard, les galeries, initialement dépourvues de meubles, étaient décorées de portraits destinés à égayer la longue déambulation dans ces pièces démesurées qui pouvaient parfois recéler jusqu'à cent tableaux. Mark Girouard, *Life in the English Country House, A Social and Architectural History*, New Haven et Londres 1980, p. 100.

32 Le marquis de Curzon est l'un des rares aristocrates à avoir témoigné des inspirations qui guidèrent

privées, plus que les expositions publiques dans les premiers musées, auraient cependant bénéficié d'une disposition plus soignée³³, si l'on en croit les indications du *Polite Arts*, magazine mensuel dédié aux arts :

A proper attention should likewise be paid, in the disposition of a picture, to the posture and attitude the painter and his eye were in when he painted it, as that position must always be most natural [...]. Paintings should also be disposed as well as according to their quality, as to their beauty. Those pictures whose subjects are comic and humorous should be placed in a dining-room; those of a serious turn, in the salon, hall, or stair case; and landscapes, in a parlour or ground floor³⁴.

Comment appréhender le message transmis par l'imaginaire culturel du maître des lieux ? Pour que son œil devienne studieux et attentif, le visiteur devait s'attarder, prendre le temps de pénétrer l'œuvre et de compléter son approche sensorielle par le toucher. Car le sens visuel n'était pas le seul à être convoqué. Selon Constance Classen, le recours au sens tactile reste, après le sens visuel, celui pour lequel la littérature de voyage a fourni le plus grand nombre d'exemples significatifs³⁵. Apparus à la fin du XVI^e siècle et devenus très en vogue au cours du XVII^e siècle – même si leur mode commençait à décroître en Grande-Bretagne –, des cabinets de curiosités avaient trouvé leur place dans ces *country houses*. Leur caractère hétéroclite ne manquait pas d'attirer les visiteurs, car ils recélaient des objets disparates (pièces, médailles), des spécimens exotiques (animaux naturalisés ou plantes séchées), des coquillages ou encore des minéraux. Ils témoignaient des intérêts éclectiques de leurs propriétaires, qui, dans leurs efforts pour conjuguer données éparses, sinon fantaisistes, et cadre rationnel, cherchaient à réconcilier l'observation du bizarre avec des considérations scientifiques plus érudites.

l'accrochage des œuvres dans les salons de son domaine, à Kedleston. Sa collection méritait qu'il s'y attardât : après un héritage de plus d'une centaine de peintures, il acheta plus de cinquante tableaux lors de ventes aux enchères entre 1753 et 1759. Puis, sa collection s'étoffa à nouveau des achats commissionnés auprès de William Kent qui fit pour lui l'acquisition de trente tableaux de maîtres en Italie. Simultanément, le marquis commença à investir dans les œuvres de ses contemporains britanniques, acte rare au sein d'une aristocratie qui considérait la production nationale avec un certain mépris. Voir sur ce point Lawrence John Lumley Dundas of Zetland, *The Life of Lord Curzon: Being the Authorized Biography of George Nathaniel Marquess Curzon of Kedleston*, Londres 1928.

33 Francis Russell, « The Hanging and Display of Pictures, 1700–1850 », dans *Studies in the History of Art*, vol. 25, 1989, p. 133–329, ici p. 143, *JSTOR*, URL : <http://www.jstor.org/stable/42620690> [dernier accès : 20.12.2023].

34 Cosmetti, *The Polite Arts, Dedicated to the Ladies*, Londres 1767, p. 22.

35 Voir l'étude d'histoire sociale dirigée par Constance Classen, *The Book of Touch*, Oxford 2005.

Une expérience multisensorielle

Sur proposition de l'accompagnateur, les visiteurs étaient vraisemblablement autorisés à toucher et à manipuler les artefacts. Cette concession était considérée comme une marque de courtoisie : accorder l'accès tactile aux œuvres constituait en effet un signe de déférence à l'égard du visiteur, en dépit des risques encourus, car les objets savamment disposés étaient parfois déplacés, rayés, cassés, voire dérobés. De tels usages sont difficiles à concevoir de nos jours. Néanmoins, si toucher les œuvres était une pratique attendue des visiteurs, le rythme de la visite ne leur en laissait guère le loisir. De toute évidence, la conception de la conservation restait fort éloignée des cadres rigoureux qui caractérisent notre approche contemporaine³⁶.

L'expérience multisensorielle dans laquelle le toucher confirme, ou infirme, ce que l'œil suggère, comme la douceur d'une statue ou la légèreté d'un objet, correspond à l'approche empiriste qu'avait proposée et défendue John Locke afin de penser le lien primordial qui unit l'homme aux choses, et donc l'homme au monde. Dans cette vision, l'expérience du sensible est identifiée à l'idée féconde d'une pratique que l'on peut partager³⁷. Pour les visiteurs du XVIII^e siècle, ce désir d'intimité tactile a pu être vécu comme le prolongement du plaisir de l'œil, mais aussi comme une lutte contre l'illusion du visuel, même en peinture où l'on veut se persuader, par exemple, que l'objet est bien « re-présenté ». Faire corps avec l'objet, toucher ce qui le fut par des mains nobles, royales peut-être, était en outre un moyen de capter une forme de pouvoir déposé sur les objets eux-mêmes. Dans une Angleterre désormais protestante, la croyance en un roi thaumaturge – « Le roi te touche, Dieu te guérit » – restait en effet vive dans l'inconscient collectif et la pratique du toucher pouvait se doubler d'une dimension religieuse, magique, voire mythologique³⁸.

36 Martin Welch, « The Ashmolean as Described by its Earlier Visitors », dans Arthur Mc Gregor (éd.), *Tradescant's Rarities*, Oxford 1983, p. 68.

37 L'empirisme britannique, porté par exemple par Hobbes, Locke ou Hume – et dont on peut rappeler ici brièvement qu'il se serait constitué en réaction au « rationalisme occidental », dont Platon, Descartes ou Malebranche étaient les porte-paroles – repose sur une vision antinomique de la source de la connaissance. Pour les empiristes, cette dernière dérive de l'expérience sensible (elle est donc *a posteriori*), alors que pour les rationalistes, elle n'est possible et garantie que par la raison (donc *a priori*), indépendante de l'expérience. C'est pour répondre au problème de la connaissance, et plus particulièrement à celui de la connaissance du monde extérieur, que Locke emprunte la voie empiriste, non comme méthode, mais comme thèse épistémologique déterminant la valeur des idées. L'approche lockienne est novatrice dans la mesure où elle a renversé la définition traditionnelle du concept. Au lieu de partir de considérations métaphysiques propres aux qualités absolues, Locke engage une enquête cherchant à identifier les paramètres à l'œuvre dans le processus de prise de décision. Si nos idées relèvent de l'entendement, comment pouvons-nous prétendre à leur mise en corrélation avec les objets du monde extérieur ? Pour Locke, nos idées procèdent au contraire de l'expérience : « en elle [l'expérience], toute notre connaissance se fonde et trouve en dernière instance sa source [...] », Locke, 2001 (note 28), p. 164.

38 Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Strasbourg 1924.

La visite multisensorielle s'enrichissait parfois des vertus pédagogiques offertes par des supports écrits. Les collections suffisamment substantielles justifiaient en effet l'édition d'un guide de visite ou d'un catalogue des œuvres. Ces aides pratiques pour la déambulation constituaient aussi un souvenir très en vogue et se présentaient sous forme de brochures succinctes, parfois ornées d'un frontispice, et souvent dotées d'une carte dépliant agrémentée de détails coloriés à la main. Une organisation pièce par pièce (« room-by-room account ») étant souvent privilégiée, ces guides revendiquaient une pertinence énumérative, destinée à faciliter l'identification des œuvres au cours de la pérégrination. L'absence de réel contenu historique ou savant laisse supposer que seul l'érudit pouvait y trouver matière à penser, à comparer, à évaluer. Cette approche superficielle n'était pas à proprement parler un geste aimable envers les touristes, mais plutôt un signal clair de ce qui devait retenir leur attention au cours de leur visite. Un guide pour Burghley House dans le Lincolnshire établissait ainsi le lien latent entre le prestige culturel de la maison et le pouvoir de son propriétaire, jouant d'une récurrence sémantique qui préparait l'œil du visiteur au faste et à la splendeur :

It is a past dispute, that some of the magnificent structures, the most magnificently embellished, are to be found in the free and commercial kingdom of Great-Britain; for, where can magnificence so boldly exalt her head, as in a land of opulence and freedom?³⁹.

Plutôt que de fournir des informations contextuelles sur les tableaux, les guides vantaient surtout le génie du collectionneur. C'est le cas du catalogue de Houghton Hall élaboré par Horace Walpole, lequel s'y livre à un éloge des choix et acquisitions effectués par son père, Robert Walpole, alors Premier ministre de la Grande-Bretagne. Les commentaires savants de Horace véhiculent bien davantage que leur seule fonction ornementale dans la brochure ; ils indiquent, en creux, que l'artéfact ne s'adresse pas au simple curieux, mais à la personne de goût. Sous le titre *Aedes Walpolianae*, cette publication consiste ainsi en un panégyrique qui témoigne de la compréhension visionnaire du phénomène touristique à venir par son auteur ⁴⁰. Quelques années après la rédaction de ce guide, Horace Walpole fut d'ailleurs le premier à distribuer aux curieux des gravures représentant son domaine juché sur les bords de la Tamise, souvenir de leur excursion gothique à Strawberry Hill qui préfigurait la carte postale⁴¹.

Un dernier enjeu s'ajoute à la déambulation ; le visiteur qui voit l'œuvre d'art, tout comme il aperçoit les autres visiteurs, peut et veut lui aussi être vu par ces derniers. Entre la vision et la visibilité s'établit une tension qui soulève la question de la frontière entre

39 John Horn, *A History or Description, General and Circumstantial, of Burghley House*, Londres 1791, p. 11.

40 Horace Walpole, *Aedes Walpolianae: or a description of the collection of pictures at Houghton Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Oxford*, 1747.

41 Camille Belvèze, « L'estampe à Strawberry Hill », dans *Nouvelles de l'Estampe* 261, 2018, p. 70-79.

l'élite et l'homme du commun, en raison du succès de l'ouverture de ces collections à un public socialement hétéroclite. Jusqu'où cette frontière saurait-elle être perméable ? L'activité du visiteur devient l'objet d'une triangulation insolite où l'expérience esthétique se fond dans un vertige social égocentré, notre visiteur sachant qu'il est lui-même vu par un autre et s'imaginant être en retour remarqué avec déférence. À l'intérêt de découvrir les collections s'ajoute une affirmation sociale inhérente à l'activité : se faire reconnaître en tant qu'individu si bien initié aux formes esthétiques qu'il peut former sur elles un jugement qu'il estime impartial⁴². Celui qui accède au statut de personne distinguée, car sachant distinguer, croit devenir une personne de goût⁴³. « The Rule of taste » apparaît dès lors comme un code culturel doté d'un fondement moral, qui admet une potentielle osmose sociale entre l'aristocratie et la bourgeoisie. Il s'agit donc d'un concept à double tranchant, qui bâtit une hiérarchie des valeurs à l'ombre desquelles chaque catégorie sociale doit *de facto* se ranger. Avoir du goût ou pas, tel est le critère qui sert à identifier, à séparer. Il y a ceux qui en ont et les autres. Avoir du goût autorise à commenter, à juger.

Le spectateur empirique pouvait-il devenir esthète, voire critique ? En accordant une place nouvelle au corps du visiteur, dont la sensibilité demeurait la qualité cardinale, l'autorité de l'expérience se substituait à celle du dogme, car celle-ci se forgeait au fil des rencontres avec les objets d'art. L'accent n'était donc plus mis sur la vérité de l'œuvre, concept fondateur de la critique du XVII^e siècle, mais sur le plaisir des yeux. La beauté résidait dans l'esprit qui contemplait l'objet et dans la connivence qui l'en rapprochait. C'était dans cette connexion à l'œuvre d'art que le spectateur se devait d'éprouver de l'agrément. La notion de beauté s'articulait ainsi à la mise à contribution globale des sensations impliquée par l'expérience empirique. En réaction à la théorie du bon goût, un texte de David Hume permet quelque temps plus tard de sortir du paradoxe esthétique opposant d'impossibles normes universelles à un relativisme absolu qui se révélait stérile. Si le goût s'éduquait par la pratique, le jugement devait néanmoins faire preuve de bon sens et la raison restait seule apte à tempérer les excès de la sensibilité⁴⁴.

42 « It should be methinks the business of a *Spectator* to improve the Pleasures of Sight, and there cannot be a more immediate way to it than recommending the Study and Observation of excellent Drawings and pictures », *The Spectator*, t. 2, no 244, 10 décembre 1711, p. 446-448.

43 La définition de la distinction donnée par Pierre Bourdieu ne concerne toutefois pas seulement cette aptitude qui permet de distinguer les classes moyennes de l'aristocratie. Elle est aussi cet opérateur cognitif salutaire dans le débat qui nous occupe, car la perception dite « diacritique » selon Bourdieu, celle qui permet de percevoir formes et catégories, est une vision qui devient division, puisque l'organisation de notre perception oblige à penser la relativité des catégories les unes par rapport aux autres. Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement* [1979], nouvelle édition augmentée Paris 1982, p. 11-96.

44 David Hume, *Traité de la Nature Humaine* [1739], Paris 1968, p. 52-53.

Vers de nouveaux enjeux

En s'appropriant nombre d'œuvres pour les exposer dans ses demeures, l'aristocratie redéfinissait l'art comme une possession économique, mais aussi culturelle, voire intellectuelle. C'était elle qui déterminait la nature de la relation entre l'œuvre et celui qui la contemplait, elle qui décidait de la manière dont l'art serait observé. Et de façon assez perverse, la valeur de la collection se métamorphosait, passant du statut de richesse matérielle à celui d'acte altruiste, revêtant les traits d'un devoir moral, et même patriotique⁴⁵. Le plaisir esthétique était associé à la perception des paires sémantiques qui rapprochent autant qu'elles opposent : la joie à la peine, la beauté à l'horreur. Le beau inspirait la félicité tandis que le laid éveillait un sentiment confinant à la terreur, en un rattachement étroit de l'esthétique à la morale. Le genre pictural devait plaire et instruire à la fois, louer les vertus ou blâmer les vices⁴⁶.

À la fin du XVIII^e siècle cependant, les cartes de ce jeu furent rebattues : la fondation de la Royal Academy of Arts en 1768, et à plus forte raison l'ouverture du premier musée en 1759, le British Museum, signalaient la démocratisation progressive des lieux culturels et l'intérêt croissant d'un nouveau public pour les questions esthétiques. La fréquentation accrue des *country houses* avait mis en lumière, voire provoqué le déplacement des références sociales, révélant l'écart qui s'était creusé entre la promenade de santé de Celia Fiennes⁴⁷ et l'aspiration de la « Middle Sort » à faire du bon goût une marque ostentatoire. Or, parmi les représentants de cette classe moyenne, des amateurs éclairés allaient devenir des acheteurs potentiels. L'arrivée progressive de l'objet d'art dans l'espace public soulevait désormais de nouveaux enjeux – non seulement économiques, mais aussi et plus encore, politiques⁴⁸.

45 Pears, 1991 (note 5), p. 180.

46 La psychologie de la perception a fait couler beaucoup d'encre au cours du XVIII^e siècle. Nombreux furent les essais consacrés à la nature de la relation qui s'établit entre un objet et un individu. Dans le sillage des grandes analyses qui avaient ouvert la voie (celles des philosophes Locke, Hutcheson, Shaftesbury), et avant que David Hume et Alexander Gerard ne développent davantage ces concepts, d'autres commentateurs, tels John Gilbert Cooper ou John Gwyn, ont cherché à définir le goût, établissant de nombreux parallèles entre la morale et l'esthétique. John Gilbert Cooper, *Letters Concerning Taste*, Londres 1755, p. 1-25.

47 Le journal de Celia Fiennes, petite fille du vicomte non conformiste William Fiennes, nous informe qu'elle voyage pour changer d'air, entretenir sa santé, faire de l'exercice : « to regain my health by variety and change of air and exercise. », Celia Fiennes, *The Journey of Celia Fiennes*, Londres 1983, p. 19.

48 Habermas, 1962 (note 17), p. 67.