

L'identité de la critique d'art allemande : un glissement du visuel/descriptif vers l'auditif/narratif

Dorit Kluge

... daß der aufmerksame Beobachter dieser Kunstwerke, der ein gesundes Auge und eine empfindsame Seele, die durch dieses Auge sieht, mitbringt, ihm einigermaßen verbunden seyn werde, wann er sein dunkles Gefühl in helle und klare Ideen aufgelöst, und die Ursache seines geheimen Beyfalls und seiner innern Unzufriedenheit genau angegeben und richtig bestimmt findet¹.

En 1776, le critique anonyme de la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* réfléchit sur les processus de perception des œuvres d'art. Il commence son texte en utilisant une approche sensorielle, ici liée au sens de la vue, qui provoque une émotion qui est à son tour ensuite transformée en idées pour aboutir finalement à un jugement critique sur l'art. Cette chaîne apparemment logique, qui va de la stimulation visuelle à l'expression critique² de l'art en passant par les processus émotionnels et

- 1 « ... que l'observateur attentif de ces œuvres d'art, qui est muni d'un œil sain et d'une âme sensible qui voit à travers cet œil, sera quelque peu attaché à l'œuvre d'art s'il trouve son sentiment obscur dissous en idées claires et lumineuses et la cause de son approbation secrète et de son mécontentement intérieur décrite avec précision et déterminée avec exactitude. » *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1776 (18), p. 190.
- 2 L'expression critique, ses objets d'étude et les lignes de développement de la critique d'art au XVIII^e siècle, en particulier en France, ont déjà été largement discutés par les chercheurs. Cf. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Dresde 2001 ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993 ; René Demoris et Florence Ferran (éd.), *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris 2001 ; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009 ; Christian Michel et Carl Magnusson (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris 2013. Dans le présent texte, nous employons le terme de critique d'art tel qu'il était déjà perçu par les auteurs du XVIII^e siècle eux-mêmes : La critique d'art au sens moderne du terme est donc la critique par rapport aux œuvres d'art contemporaines exposées en public et qui, de ce fait, appellent un jugement de la part de ce dernier. *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts (Journal de Trévoux)*, Paris, octobre 1747, p. 2069.

cognitifs, ne cesse d'évoluer au cours du siècle des Lumières. Les transformations apparaissent à la fois aux niveaux psychologique et pragmatique chez le critique, mais aussi au sein du texte comme tel. Nous nous intéresserons dans ce qui suit, d'une part, à la façon dont le critique vit la visite de l'exposition et, d'autre part, au mécanisme d'influence entre cette expérience et le comportement du critique. Quelles sont les implications sur l'écriture des auteurs ? Y a-t-il des changements systématiques que nous pouvons repérer en comparant les textes sur une période de plusieurs années ? En examinant le corps sensoriel³ dans les expositions, nous adopterons un angle de vue très spécifique qui est celui des sens, des perceptions, des sensations et des émotions. À l'égard de la critique d'art, il paraît évident que le sens visuel domine, mais qu'en est-t-il de l'auditif et de la kinesthésie ? Cette contribution propose alors de saisir la transformation de la critique d'art, sa complexification et ses caractéristiques multisensorielles sous l'aspect d'un glissement éventuel du visuel vers l'auditif et vers un mouvement plus intense du critique dans l'espace.

Faisant l'objet de plusieurs recherches récentes en histoire de l'art et en littérature, la critique d'art française a déjà été largement exploitée. Nous porterons donc notre attention sur une partie de la critique d'art germanophone généralement moins connue⁴. Comme son équivalent français, celle-ci est étroitement liée à la genèse des expositions d'art. Dans ses débuts, elle paraît se référer beaucoup au modèle français avant d'opérer une évolution en accéléré, développant des caractéristiques indépendantes⁵. L'espace germanophone se présente à l'époque comme géographiquement et historiquement très morcelé. Lorsqu'il est question de critique d'art allemande dans ce texte, le mot *allemand* se réfère à la langue dans laquelle les sources sont rédigées, tandis qu'en ce qui concerne la constellation historico-politique, il est plutôt question de l'espace germanophone ou, alternativement, d'unités territoriales précises comme la Saxe ou la Prusse. Comparées à la France, les expositions d'art contemporain n'y apparaissent que tardivement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, souvent à l'occasion de la réorganisation ou de la refondation d'une académie des beaux-arts : à Dresde (Saxe) en 1764, à Cassel (Hesse-Cassel) en 1778, à Berlin (Prusse) et à Vienne (Autriche) en 1786⁶. De surcroît, la création des

3 Pour une définition du corps sensoriel, voir l'introduction dans le présent volume, p. 15-25.

4 La recherche sur la critique allemande est confrontée à d'autres problématiques que dans l'espace français. Elle s'avère plus complexe car les archives allemandes présentent de grandes lacunes en raison de l'organisation décentralisée du pays et des événements de la Seconde Guerre mondiale. Jusqu'à présent, le recensement des sources n'a pas été effectué de manière exhaustive. La publication de Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin 2010 propose une première approche de la thématique.

5 Dorit Kluge, « Frankreich als Inspirationsquelle oder längst überholtes Modell der Kunstkritik ? Die Berichterstattung zu den Dresdner Kunstausstellungen 1764-1806 », dans *Das Achtzehnte Jahrhundert* 37/2, 2013, p. 262-270.

6 Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Berlin 1967, p. 220-250.

expositions coïncide dans la majorité des cas avec un moment de rupture historique et économique du pays⁷.

La toute première exposition académique allemande eut lieu à Dresde en 1764 à la suite de la refondation de l'Académie des Beaux-Arts la même année. À la sortie de la guerre de Sept Ans, la Saxe se trouvait confrontée à une situation démographique, économique et culturelle désastreuse, qui se répercuta par de profonds changements politiques. Les activités de l'académie et les liens forts qui existent entre les manufactures saxonnes et l'académie s'inscrivent alors dans les mesures pour le rétablissement de l'État⁸. Sous la direction générale de Christian Ludwig von Hagedorn (1764-1780), l'académie ainsi que les expositions poursuivent plusieurs objectifs simultanés : l'encouragement des arts et des artistes, mais aussi l'éducation du public et le progrès économique⁹. Les expositions adoptent au début une démarche basée sur le modèle des Salons parisiens, pourtant elles empruntent rapidement une voie singulière, propre à la Saxe. À l'exception de la première année, les portes de l'exposition ouvrent le 5 mars, jour de la fête du prince-électeur, pour trois heures de visites le matin et deux heures l'après-midi, et cela pour une durée totale d'une semaine, puis de deux ou trois semaines quelques années plus tard. L'entrée est gratuite jusqu'en 1802, ce qui peut être considéré comme l'indice d'une fréquentation relativement importante et d'un public varié. Malheureusement, il n'existe aucun catalogue d'exposition avant 1801. Les seules sources permettant de retracer la conception et la perception des expositions sont alors les listes d'envoi d'œuvres conservées dans les archives¹⁰ et les témoignages exprimés dans des correspondances, des récits de voyage ou les comptes-rendus dans les journaux. Nous nous concentrerons sur ces derniers, constituant la critique d'art journalistique. Entre 1764 et 1774, elle connaît une période de genèse et d'expérimentation, suivi d'une phase de consolidation entre 1775 et 1786, avant que nous constatons son déclin vers 1787¹¹ qui pourrait s'expliquer par des changements dans le système de la presse allemande, mais aussi par l'exposition berlinoise prenant le

7 En Saxe (Dresde), par exemple, la nouvelle fondation de l'académie est associée à la fin de la guerre de Sept Ans ; en Prusse (Berlin), l'académie est réorganisée l'année de la mort de Frédéric II.

8 Willy Handrick, *Geschichte der sächsischen Kunstakademien Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764-1815*, Leipzig 1957, p. 81-87, 156-157 ; Manfred Altner et Jördis Lademann, « Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns [1680-1780] », dans Hochschule für Bildende Künste Dresden (éd.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764-1989*, Dresde 1990, p. 17-74, ici p. 27-29.

9 Horst Schlechte, *Die Staatsreform in Kursachsen 1762-1763. Quellen zum Kursächsischen Rétablissement nach dem Siebenjährigen Kriege*, Berlin 1958, p. 38-42, 103-105 ; Manfred Altner et Jördis Lademann, 1990 (note 8), p. 30-34.

10 Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 11126 Kunstakademie Dresden, 1.11. Ausstellung, 1.11.1. Akademische Kunstausstellungen, 1.11.1.1. Zeitraum 1764-1820, cote 071. Ce dossier comprend des listes manuscrites souvent incomplètes des œuvres envoyées par les artistes à l'exposition et des notes soit de la main des artistes, soit des responsables de l'exposition. Considérées dans leur ensemble, les sources des expositions d'art entre 1764 et 1801 demeurent rares.

11 Kluge, 2013 (note 5), p. 262-270.

pas sur celle de Dresde¹². Il est à souligner également que la critique d'art journalistique des première et deuxième périodes n'est présente que dans deux journaux : dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* éditée par Christian Felix Weisse à partir de 1766, et dans le *Deutsches Museum* édité par Heinrich Christian Boie à partir de 1778, tous les deux à Leipzig¹³. Le corpus des critiques dont nous nous servons ici comprend au total 23 articles parus entre 1766 et 1788¹⁴. Il est par conséquent assez restreint, tant dans la durée que dans sa diversité. Au début, les critiques n'étaient pas signées, mais à partir des années 1770, des initiales apparaissent en dessous des articles¹⁵. Très souvent, les textes sont publiés sous forme de suites, créant ainsi leur propre narrativité.

Pour aborder la figure du critique, il faut entre autres examiner les différents textes sous l'angle de leurs niveaux de narration. Se pose alors la question de savoir avec quoi ou avec qui le critique entre en interaction, comment il expérimente l'espace de l'exposition et le temps de la visite. Le rôle des différents sens dans ces interactions et dans l'expérience de l'espace et du temps sera également mis en évidence. Enfin, il s'agit de savoir comment tous ces éléments et les niveaux de narration apparaissent dans les différentes formes littéraires, et si des évolutions peuvent être observées sur la durée.

Écrire et visiter le salon – les niveaux de narration

D'après les modèles français élaborés dans les années 1740, la critique d'art ne se restreint pas uniquement au jugement des œuvres exposées. Elle est souvent complétée, sous forme de digressions, par des réflexions sur la théorie de l'art ou l'état actuel des arts :

-
- 12 À la fin des années 1780, on observe une diminution dans les comptes rendus des expositions d'art à Dresde. L'intérêt des revues se déplace vers d'autres expositions dans d'autres pays germanophones : Berlin (à partir de 1786) mais aussi Augsbourg (à partir de 1780). En outre, sur l'ensemble du marché des revues germanophones, l'intérêt pour les expositions d'art allemandes et aussi étrangères baisse quelque peu. Enfin, plusieurs revues, dont la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, s'orientent désormais davantage vers des sujets littéraires. Kluge, 2013 (note 5), p. 267.
- 13 En Saxe, Dresde était la ville de la cour royale, tandis que Leipzig, située à une centaine de kilomètres de Dresde, était la ville du commerce et des médias, c'est-à-dire le centre économique du pays. L'Académie des Beaux-Arts de Dresde avait ouvert une filiale à Leipzig et les artistes de Leipzig présentaient régulièrement leurs œuvres lors de l'exposition à Dresde. Pour la critique d'art, dont les organes de publication étaient basés à Leipzig, il en résulte une constellation très particulière : les critiques rendent compte à la fois de la situation des artistes saxons dans leur ensemble et des œuvres de leurs homologues de Leipzig. On constate une séparation réelle entre le lieu de l'événement et le lieu de la publication, ce qui fait que la situation de correspondance de la critique d'art présente un parallèle dans la réalité.
- 14 La *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* a été fondée en 1764 et a publié des rapports sur les expositions d'art à partir de 1766 jusqu'en 1788 inclus. Le *Deutsches Museum* a été fondé en 1778 (il a cessé de publier en 1792) et n'a publié ses critiques d'art que pendant une période relativement courte, de 1778 à 1782. Il en résulte une limitation du corpus aux années 1766 à 1788.
- 15 Kluge, 2013 (note 5), p. 267-268.

caractéristiques que nous retrouvons dans les sources allemandes presque à l'identique. Pour transmettre leurs idées, les auteurs appliquent plusieurs techniques de narration bien connues à l'époque : ils créent d'abord une situation épistolaire entre le narrateur comme expéditeur d'un côté et l'éditeur du journal comme destinataire de l'autre côté. La plupart des comptes-rendus commencent et se terminent donc sous la forme d'une correspondance, ce qui donne au texte un premier niveau narratif. Cette situation de départ peut s'avérer plus ou moins complexe : soit le critique fait son rapport à une autre personne qui n'a pas eu l'occasion de visiter l'exposition (cas le plus répandu) ; soit le critique relate une visite effectuée en compagnie du destinataire afin de lui remémorer certaines des œuvres les plus remarquables qu'ils ont vues ensemble¹⁶. On peut aussi fréquemment retrouver à la fin des comptes-rendus un renvoi à une publication future, comme l'annonce d'une lettre à venir, ainsi qu'une volonté générale de poursuivre le dialogue également à l'oral¹⁷.

Ce premier niveau de narration en encadre un deuxième qui est celui de la visite de l'exposition. En 1781, le narrateur ouvre son texte par un dialogue entre lui et son ami se préparant à voir l'exposition avant même d'avoir recours à la situation épistolaire habituelle¹⁸. Le récit de la visite de l'exposition englobe en général le parcours du critique regardant les œuvres dans les salles, ainsi que ses observations et expériences vécues lors de cet événement social. Outre le jugement des œuvres et des réflexions sur l'art, le critique fournit une action narrative qui invite le lecteur à revivre l'expérience. Le compte-rendu statique trouve ainsi dans le récit un complément dynamique. Ce récit débute dans la plupart des cas bien avant l'entrée dans les salles¹⁹. Seul ou en compagnie d'un ami, le critique commence ses réflexions en quittant sa maison pour se diriger vers l'exposition, et il fait de même au retour où il reconstruit l'expérience de son activité et poursuit ses réflexions générales sur l'art²⁰. Ainsi, la visite connaît au niveau narratif un prélude et une suite au parcours au sens propre. Relatant son vécu de l'exposition, le narrateur mentionne également souvent ses visites d'ateliers d'artiste ou de collections. En renvoyant le lecteur vers d'autres lieux où le spectateur pouvait aussi voir des œuvres d'art, soit dans les alentours de Dresde, dans d'autres villes allemandes ou encore à Paris et à Rome²¹, le narrateur dépasse également le cadre strict imposé par l'exposition

16 *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1775 (17), p. 141-142.

17 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 261-262.

18 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 19-20.

19 Dans le présent volume, l'article d'Isabelle Pichet, dans lequel l'auteure étudie la perception des visiteurs du Salon à Paris influencée par l'architecture du lieu, offre une réflexion approfondie sur la préparation mentale et actionnelle des visiteurs avant la visite même de l'exposition.

20 Le critique de la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* nous fournit un excellent exemple en racontant en trois épisodes comment il rend visite à un bon ami pour aller ensuite voir avec lui l'exposition de l'académie. Ils continuent leur conversation en rentrant à la maison : *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142, 299-320 et 1773 (14), p. 106-141. Une situation similaire est décrite dans *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 19-54.

21 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 39 (renvoi à un atelier d'artiste) ; *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 329 et 1770

académique. Le texte ouvre parallèlement à l'espace et à la dimension temporelle : il reflète ainsi un processus qui se déroule dans plusieurs dimensions à la fois. Cette ouverture du récit mène également à une superposition de plusieurs types de réalité : la réalité du récit, une deuxième réalité imaginée par le critique lors de l'observation des œuvres jusqu'à une fiction explicitée par le narrateur. La réalité du récit se révèle par exemple dans le fait que le critique s'inspire des dessins d'architecture dans l'exposition pour ensuite aller à la rencontre de cette architecture réalisée dans la ville de Dresde et dans ses alentours ; tandis que la réalité imaginée apparaît lorsqu'il prend les dessins d'architecture comme point de départ pour construire des voyages imaginés, parfois, il s'empare de la fiction et conçoit lui-même des architectures dans lesquelles il se déplace²².

Même s'il est possible de distinguer les deux niveaux narratifs dans presque tous les textes du corpus, la façon de glisser d'un plan à l'autre ainsi que le degré de complexité sont très différents. Nous disposons de quelques textes où les deux niveaux de narration changent d'après un ordre séquentiel, mais nous en avons d'autres où les deux plans, parfois même plus, sont imbriqués et superposés l'un à l'autre. Cette complexité narrative va également trouver une répercussion sur les formes littéraires appliquées, qui seront examinées de près plus loin dans cet article.

Observer, écouter et parler – le critique en interaction

Afin d'animer les deux niveaux narratifs, le narrateur introduit plusieurs personnages qui correspondent également aux groupes de référence d'un critique d'art en général. Au premier niveau, celui de la forme épistolaire, le critique s'adresse en tant que correspondant ou journaliste tout naturellement à l'éditeur du journal. Ici, il est rare de rencontrer d'autres personnes si ce n'est un ami du correspondant²³, un des prédécesseurs du critique dont il a repris la charge²⁴, ou encore le lecteur potentiel du texte²⁵.

Au deuxième niveau – le récit de la visite de l'exposition –, le critique agit seul et se trouve au milieu d'un réseau de personnes : un ami qui l'accompagne dans l'exposition²⁶, le public ou quelques représentants de ce dernier²⁷, des connaisseurs ou des amateurs²⁸

(11), p. 153 (renvoi à l'architecture réalisée à Dresde ou dans les alentours de la ville) ; *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 121 et 1778/1779 (22), p. 37 (renvoi aux expositions de Paris et de Rome).

22 *Neue Bibliothek*, 1770 (11), p. 151 ; 1778/1779 (22), p. 49, 53 ; 1781 (26), p. 39-40.

23 *Neue Bibliothek*, 1780 (24), p. 303.

24 *Deutsches Museum*, 1780, Bd. 2, novembre, p. 467.

25 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 144-145 ; 1778/1779 (22), p. 15.

26 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142, 299-320 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1781 (26), p. 19-54.

27 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 174 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, septembre, p. 242, 255.

28 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 160 ; 1772 (13), p. 317 ; 1773 (14), p. 126 ; 1785 (31/1), p. 126 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 150.

et même parfois, des artistes²⁹. Nous pouvons distinguer à ce niveau du récit deux manières pour le critique d'entrer en interaction avec les autres : soit par une participation active dans une conversation, soit par une observation plutôt passive qui débouche ensuite sur une description du vécu. Ainsi le critique est en mesure d'offrir une diversité de conversations, réelles ou fictives, qui émergent au sein du public³⁰, entre son compagnon de visite et d'autres personnes, entre les artistes et le public, entre le public et les œuvres d'art, et même entre des personnages représentés dans une œuvre d'art. Il n'est pas rare qu'après avoir observé une de ces scènes, le critique se mêle à la conversation. Au niveau du contenu, cela permet au critique d'interagir avec son environnement ou de se tenir à l'écart de l'opinion des visiteurs, ainsi que de glisser d'une perception ou d'un jugement individuels vers une perception et un jugement collectifs, ou vice versa. Au niveau formel du texte, nous avons par conséquent affaire à un changement perpétuel de formes littéraires et de registres conditionnés par une distance psychologique variable.

Parcourir l'espace – une expérience entre activité et passivité

Jusqu'en 1786, l'exposition se tient dans le palais de Fürstenberg, accolé à la terrasse de Brühl en plein centre-ville de Dresde³¹. La présentation des œuvres s'étale sur cinq salles, situées au deuxième étage : une salle réservée aux professeurs, une aux travaux de l'académie de Leipzig, une troisième à l'académie d'architecture et à l'école de dessin de Meissen, une aux assistants des enseignants, aux simples académiciens et aux amateurs distingués, et une dernière aux élèves et artistes externes n'appartenant pas à l'académie de Dresde. Le public commence habituellement sa visite par la salle des élèves pour finir par la salle des professeurs. Ainsi le parcours crée une progression dans la présentation des œuvres et l'expérience de la visite.

Les plans de cette exposition n'existant malheureusement pas, ce sont les textes critiques qui permettent malgré tout de reconstruire cette suite de salles. Parmi les critiques, il y en a qui, dans leur description des œuvres, suivent minutieusement le parcours de l'exposition. Mais la plupart d'entre eux s'en détachent³² pour nous proposer une lecture spatiale et thématique personnelle de l'exposition. Le mouvement du narrateur dans l'espace ne correspond donc pas nécessairement à celui de tout visiteur, mais plutôt à celui qu'il construit ou reconstruit par le récit impliquant l'expérience de l'espace et du temps.

29 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 308-309 ; 1773 (14), p. 320 ; 1775 (18), p. 189-190 ; 1781 (26), p. 37 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, p. 468-469.

30 *Neue Bibliothek*, 1778/1779 (22), p. 57.

31 Voir les annonces respectives dans les *Dreßdnischen wöchentlichen Frag- und Anzeigen* et dans le *Gnädigst privilegirte Leipziger Intelligenzblatt*. Cependant, l'académie n'est hébergée dans ce palais qu'à partir de 1768.

32 *Neue Bibliothek*, 1766 (2), p. 152-161 ; 1772 (13), p. 117-142 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1781 (26), p. 19-54 ; 1788 (35/1), p. 123.

Nous y trouvons également des éléments d'accélération ou de ralentissement par rapport au mouvement du narrateur et de l'action narrative : le critique se « précipite » vers les œuvres, rôde dans l'exposition ou la visite à plusieurs reprises³³ ce qui l'amène à sauter, approfondir ou même répéter des descriptions de certaines œuvres.

Bien qu'il aime se détacher du parcours réel de l'exposition, le critique ne tente pas de se soustraire aux effets de l'arrangement et de l'accrochage des œuvres sur ses perceptions. Ceci est thématiqué à plusieurs reprises dans les textes, tout comme le fait que le critique se rende plusieurs fois à l'exposition et indique les changements qui se produisent au sein de celle-ci³⁴. Par rapport à l'espace, nous pouvons également constater dans les textes une mise en abîme de la distance entre le spectateur et l'œuvre d'art. Le critique nous raconte comment il s'approche ou s'écarte de l'œuvre³⁵ tout comme des salles d'exposition. Ainsi en 1773, en quittant le bâtiment de l'exposition, le critique profite de l'occasion pour réfléchir avec son compagnon de visite à la diffusion des œuvres d'art et des idées artistiques au-delà du périmètre restreint de l'académie³⁶. L'éloignement progressif des deux personnages du lieu d'exposition entraîne un changement de perspective dans la manière de considérer l'art en général : de l'exposition à l'idée de distribution et de diffusion pour aboutir à une réflexion sur l'exploitation de l'art au niveau national. En fonction du contexte spatial concret, le critique nous mène sur différents niveaux d'abstraction dans son discours : il peut adopter une attitude très précise dans la description d'une œuvre ou se lancer dans des réflexions très générales sur l'art.

Les passages les plus frappants pour le lecteur sont certainement ceux où le rapport entre un spectateur dynamique et actif, d'un côté, et l'exposition statique et passive habitée de la masse des visiteurs déployant sa propre dynamique, de l'autre côté, est délibérément inversé. Ce sont désormais les œuvres d'art ou/et la foule de visiteurs qui semblent diriger le mouvement du narrateur dans l'espace et structurer sa visite³⁷ :

... näherte ich mich dem ersten Ausstellungszimmer, in Willens so fort in das Innerste einzudringen. Allein ich konnte nicht weiter. Die Menge der Zuschauer versperrte mir den Weg ; und ich war genöthigt, mich bey einer Wand aufzuhalten, [...] als das Gedränge der vielen Menschen mich auf einmal auf die andre Seite brachte, ...³⁸.

33 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 162, 165 ; 1775 (17), p. 144, 146, 150 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, décembre, p. 518.

34 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 147 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 255.

35 *Neue Bibliothek*, 1766 (2), p. 154 ; 1767 (4), p. 161 ; 1770 (11), p. 336-337 ; 1772 (13), p. 140-141 ; 1772 (13), p. 319. Les réflexions sur la distance ou la proximité par rapport à une œuvre d'art s'accompagnent souvent de considérations sur la hauteur de l'accrochage.

36 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 139-140.

37 Pour la question de la perception, voir aussi la contribution d'Isabelle Pichet dans le présent volume, p. 156-168.

38 « ... je m'approchais de la première salle d'exposition dans l'intention de pénétrer au cœur de l'exposition.

Le narrateur est poussé sur le côté, ce qui perturbe le déroulement prévu de sa visite. Cette dernière et, de ce fait, sa perception sont désormais dirigées par la foule de visiteurs. Le narrateur est soumis à un pilotage externe.

Percevoir et s'exprimer – le corps sensoriel du critique

*Étroitement liées à la sensation d'être contrôlé par les œuvres ou la foule, une partie des écrits critiques sont modulés par les perceptions sensorielles et les modes d'expression rattachés aux sens qu'utilise le critique*³⁹. Parmi les cinq sens extéroceptifs, les textes du corpus étudié privilégient ceux de la vue et de l'ouïe, complétés par le sens kinesthésique – ce dernier fait référence au mouvement du narrateur et à sa façon d'appréhender la distance entre lui et les autres personnes ou encore les œuvres. Le critique perçoit des sensations et des informations par plusieurs organes sensoriels, dont les yeux et les oreilles, mais exprime son jugement soit par l'écrit ou par l'oral, ce qui correspondrait aux deux niveaux de narration susmentionnés : en tant que correspondant, il écrit, et en tant que visiteur du salon, il effectue une prise de parole.

Au niveau lexical, les textes se caractérisent par un dualisme constant. On y trouve des expressions telles que « le regard est attiré » (« sehen »/« der Blick wird angezogen »), versus « diriger le regard » (« schauen »/« den Blick lenken ») pour le visuel ou « être poussé vers » (« gedrängt werden zu ») et « se précipiter vers » (« eilen zu ») pour le kinesthésique. Ces termes distinguent deux dimensions de l'action, l'une est plutôt passive et réceptive pendant que l'autre est active. Il est pourtant intéressant de voir dans quelle mesure le narrateur peut diriger son corps sensoriel et dans quelles situations il en perd le contrôle au point que les œuvres ou la foule semblent le guider. Le premier cas se produit lorsque la valeur esthétique d'une œuvre la rend supérieure aux autres, le second lorsque le critique se sent mentalement ou physiquement dépassé par la foule⁴⁰. Il s'agit par conséquent d'un rapport de pouvoir toujours variable entre les quatre acteurs que sont les œuvres, l'exposition, le public et le critique. Pour graduer et marquer l'intensité de la perception sensorielle, le narrateur utilise

Pourtant, je n'y avançais pas. La foule des spectateurs m'a bloqué le chemin et je me voyais obligé de me tenir près d'une paroi [...] quand la cohue de la foule me menait tout d'un coup à l'autre côté, ... » *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 159.

39 Au sujet de la réception de l'art, de la transformation des idées et de la production de jugements dans la critique d'art, argumenté en prenant l'exemple de la critique d'art française des années 1740 et 1750, cf. Dorit Kluge, « “[...] un air embrasé dans un beau couchant d'été dont le seul aspect échauffe les regards” Perception et transposition sensorielles et émotionnelles dans la critique d'art », dans Isabelle Pichet et Dorit Kluge (éd.), *Le corps sensoriel au sein des loisirs et des divertissements*, Paris 2023, p. 99–122.

40 Un mouvement très conscient du critique vers les œuvres s'observe par exemple à propos des œuvres de Casanova, de Schenau et des « jeunes artistes de plus en plus prometteurs ». *Neue Bibliothek*, 1775 (17), p. 144, 146, 150. Sur la perte de contrôle lors de la visite de l'exposition, cf. *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 159–163 ; 1773 (14), p. 106 ; 1781 (26), p. 27.

des échelles lexicales distinguant par exemple une conversation à voix haute ou basse, ainsi qu'une distance parcourue dans l'exposition qui peut être courte ou longue⁴¹.

Le critique thématise non seulement ce qu'il perçoit, mais aussi ce que l'on ne peut pas voir, entendre ou toucher : des œuvres non exposées, des détails non représentés dans les œuvres, des idées non exprimés par un interlocuteur⁴². Il explicite des distorsions de perceptions, des changements qui peuvent intervenir lorsqu'on regarde une œuvre à plusieurs reprises ou encore le rôle de la subjectivité dans ce processus perceptif. Certains auteurs font inévitablement appel à des *topoi* classiques de l'histoire de l'art, comme les raisins de Zeuxis. Dans les textes, le lecteur se voit ensuite raconter des situations où un spectateur essaie de chasser une mouche (peinte) sur un tableau⁴³ ou encore où le narrateur lui-même veut s'approcher d'une personne représentée en tableau pour l'embrasser puisque le portrait semble le regarder et lui parler⁴⁴. Il s'agit d'une illusion d'optique ou auditive qui entraîne un réflexe tactile ou de déplacement.

Diversifier l'expression sensorielle – les formes littéraires

Toutes les caractéristiques qui viennent d'être mentionnées jusqu'ici ont un impact sur les formes littéraires appliquées à l'intérieur du texte critique ainsi que sur le style et les registres de langage employés.

La critique d'art qui sert à juger des œuvres et à transmettre des réflexions sur l'art utilise, dans son stade précoce de développement en France dans les années 1740 et 1750, des « descriptions d'œuvres », en suivant souvent la structure d'un catalogue, ainsi que des « digressions », toutes les deux pour la plupart encadrées par la « forme épistolaire »⁴⁵. Celle-ci permet au narrateur d'incorporer le discours public de la critique d'art dans un cadre plus intime – une stratégie bien connue et appliquée dans la littérature du XVIII^e siècle⁴⁶.

41 *Neue Bibliothek*, 1767 (4), p. 162 ; 1772 (13), p. 307 ; 1773 (14), p. 112 (« still » vs. « laut »/« silencieux » vs. « fort ») ; *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 114–115 (« nah » vs. « entfernt »/« proche » vs. « loin »).

42 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 155 ; 1782, t. 2, septembre, p. 239, 253, 255 ; 1782, t. 2, décembre, p. 529.

43 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 116.

44 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, août, p. 144.

45 Il convient de mentionner les critiques d'Étienne La Font de Saint-Yenne pour ce premier stade d'évolution dans les années 1740 et 1750, ainsi que celles de Denis Diderot qui joue un rôle déterminant dans le développement littéraire du genre au cours des décennies suivantes, même si son influence directe est moins marquante en France que dans l'espace germanophone où la *Correspondance littéraire* avait un cercle de lecteurs un assez remarquable.

46 Pour la fonction de la forme épistolaire dans la critique d'art, voir Geneviève Cammagre, « Diderot, de la Correspondance aux Salons. Énonciation épistolaire et critique d'art », dans *Dix-Huitième Siècle* 32, 2000, p. 473–484 ; Élise Pavy-Guilbert, *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris 2014 ; Carole Dornier, « Métamorphoses de l'épistolaire et libéré de ton. La critique littéraire et la forme-lettre au XVIII^e siècle », dans Julie Anselmini, Brigitte Diaz et Franziska Meier (éd.), *Correspondances et critique littéraire. XV^e-XX^e siècles*, Paris 2020, p. 105–116.

Les critiques en Saxe prennent exemple sur ce modèle en s'adressant formellement à l'éditeur du journal et en interpellant le destinataire à plusieurs reprises dans le texte, un moyen qui sert également à structurer le texte et à lui rendre une touche personnelle. Pourtant, la fiction épistolaire devient plus complexe au cours des années. Nous disposons par exemple d'un texte de 1780 où la situation épistolaire est doublée : le critique s'adresse à l'éditeur du journal et lui rapporte une lettre de l'un de ses amis, ce qui crée une distance maximale par rapport au sujet et apporte des jugements distants⁴⁷. Les critiques commencent également à intégrer des conversations fictives avec leur correspondant ou relatent des conversations antérieures menées avec ces interlocuteurs⁴⁸. La situation épistolaire basée sur l'écrit se transforme alors partiellement en une situation de prise de parole à l'oral.

Une autre forme littéraire qui connaît une évolution remarquable pendant les deux décennies comprises par le corpus de textes est le « récit » de l'activité du narrateur se basant sur la mémoire du critique ainsi que sur les notes qu'il a prises lors de sa visite de l'exposition⁴⁹. À la place d'une description factuelle des œuvres d'art, le narrateur expose d'une manière très personnelle son parcours dans l'exposition, les œuvres l'ayant le plus frappé et ses observations sur d'autres visiteurs qu'il s'agisse des artistes, des connaisseurs, des amateurs ou du public en général. À travers cette activité présentée sous forme de « je » ou « nous », le lecteur peut revivre de son côté l'expérience de la visite.

Le dernier type de texte qui connaît un vrai essor à cette période est la « conversation » entre différentes personnes qui peut avoir lieu sur les deux niveaux de narration. Tantôt il s'agit d'une « vraie » conversation entre le critique et le destinataire de la lettre, ou encore entre le critique, son accompagnateur et d'autres personnes dans l'exposition, tantôt il s'agit de discussions du public que le critique nous rapporte sous forme de discours indirect ou direct⁵⁰ et dont il se mêle parfois. Mais il se peut aussi que le narrateur imagine des entretiens complètement fictifs où il fait penser et parler ses personnages⁵¹. Ces conversations ne se limitent pas non plus à la visite de l'exposition même. Le narrateur étend l'horizon temporel en nous renvoyant vers des conversations antérieures avec son ami ou l'éditeur du journal et en mentionnant d'autres discussions ayant lieu après la visite. Par ce fait, la conversation peut se manifester indépendamment du lieu et du temps de l'exposition. Formellement, nous retrouvons dans les textes différentes manières de mise en œuvre de cette écriture dialogique – par un simple récit distant, par une anecdote

47 *Neue Bibliothek*, 1780 (24), p. 303.

48 *Neue Bibliothek*, 1769 (8), p. 328, 334 ; 1775 (17), p. 141-157 ; 1781 (26), p. 45.

49 *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 255.

50 *Neue Bibliothek*, 1772 (13), p. 117-142 ; 1772 (13), p. 299-320 ; 1773 (14), p. 106-141 ; 1778/1779 (22), p. 57 ; 1781 (26), p. 23-24, *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, décembre, p. 520.

51 *Neue Bibliothek*, 1788 (35/1), p. 139 ; *Deutsches Museum*, 1782, t. 2, septembre, p. 253. Pour ce qui est de la critique d'art francophone, ce phénomène a également été étudié dans Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012, p. 132-167 ; Isabelle Pichet, « Le Salon de l'Académie, un foyer du développement du discours de l'opinion », dans Thierry Belleguic et Laurent Turcot (éd.), *Les histoires de Paris XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 2012, p. 199-213.

ou encore par une entrevue⁵², soit la forme qui approche le plus du style journalistique. Au niveau linguistique, nous y retrouvons le discours indirect tout comme le discours direct, des phrases exclamatives et interrogatives, des formes passives et actives, ainsi que le temps des verbes adaptés – le discours actuel se servant du présent et le récit du passé. Le style linguistique imite le registre oral par des ruptures dans les phrases, par une soudaine prise de parole etc., tandis que la typographie reflète également ce changement de discours utilisant des points de suspension, des tirets pour marquer le changement du locuteur et des guillemets pour le discours direct. Comparées aux autres formes littéraires mentionnées, les conversations offrent de multiples avantages ; au niveau du contenu, elles permettent de présenter des personnages ayant différents caractères, sensibilités, compétences ou connaissances préalables. Le narrateur peut ainsi exposer plusieurs avis en même temps pour les soumettre ensuite à des comparaisons. Or, il crée un moyen pour se positionner lui-même, pour se distancer des autres avis ou pour étayer son jugement, ce qui sert dans l'ensemble à augmenter la crédibilité de la critique. Au niveau fonctionnel de la narration, les conversations sont utilisées pour faire avancer ou freiner l'action du récit⁵³, pour structurer un texte autrefois très descriptif, pour lui donner un côté théâtral⁵⁴ et pour divertir ainsi les lecteurs.

Au regard de l'ensemble des textes du corpus, nous pouvons constater une variété de formes littéraires croissante au sein d'un seul texte à partir des années 1770. On y observe une forte tendance à l'imbrication des cinq types de textes : la description, la digression, la forme épistolaire, le récit et, enfin, la conversation. Nous ne sommes plus face à une critique d'art purement descriptive, mais à des textes hybrides qui privilégient de plus en plus un mode de fonctionnement narratif. L'accent se déplace de la référence factuelle vers la question de l'impact des textes, ce qui entraîne une plus grande autonomie et une plus importante diversité des formes littéraires.

52 *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, novembre, p. 468-469. Il s'y déclenche une entrevue du critique avec le peintre et directeur de l'Académie Johann Eleazar Schenau.

53 *Neue Bibliothek*, 1781 (26), p. 39.

54 *Neue Bibliothek*, 1773 (14), p. 113 ; *Deutsches Museum*, 1780, t. 2, novembre, p. 468-469. Les textes utilisent les moyens classiques du théâtre, par exemple l'inversion des rôles, l'indication des scènes, les instructions d'action et la description d'éléments non verbaux. Dans la critique d'art des années 1770 et 1780, le lecteur rencontre également des descriptions d'intrigues et de disputes ainsi que des éléments de retardement de l'action au niveau du récit. La théâtralisation des textes narratifs s'avère un phénomène général dans la littérature du XVIII^e siècle, cf. Anne Larue (éd.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers 1996 ; Martin Huber, *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*, Göttingen 2003 ; Erika Fischer-Lichte, « Theatralität und Inszenierung », dans Erika Fischer-Lichte (éd.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, p. 9-30 ; Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leyde 2016.

Un glissement du visuel vers l'auditif, du descriptif au narratif – en guise de conclusion

À partir de 1764, les expositions de l'Académie des Beaux-Arts de Saxe et la critique d'art qui s'ensuit constituent le premier exemple d'une critique d'art allemande. Ce rôle de précurseur historique conduit, d'une part, à des particularités dans le contenu et la forme et, d'autre part, à la constitution de caractéristiques marquant tout autant les critiques d'art ultérieures sur les expositions de Berlin, Cassel et Vienne. Le présent article s'est plutôt intéressé aux perceptions sensorielles et aux modes d'expression du critique, mais il est évident que ces spécificités ne peuvent être comprises que dans le contexte de l'évolution globale du genre.

L'analyse a d'abord porté sur les niveaux de narration, avant de s'intéresser de plus près aux différentes possibilités d'interaction du critique. Dans la plupart des textes, deux niveaux de narration, parfois avec des sous-niveaux, sont apparus : premièrement la fiction épistolaire, et deuxièmement le récit se référant à la visite de l'exposition. Au premier niveau narratif, le critique s'adresse au destinataire de la lettre, tandis qu'au deuxième, on trouve, hors les compagnons de visite du critique, les groupes cibles habituels de la critique d'art : les artistes et les œuvres d'art, les connaisseurs, les amateurs et le public.

Ces deux niveaux de narration constituent la base de l'expression écrite de la perception sensorielle. L'expérience de l'espace de l'exposition et du temps de la visite se produit dans la plupart des textes de manière asymétrique par rapport à la réalité. Généralement, le narrateur garde le contrôle sur le déroulement de sa visite, mais à d'autres moments, il est commandé quasi à distance par les œuvres ou la foule. Dans ce champ de tensions, les sens jouent chacun leur rôle. La perception sensorielle du critique lors de la visite est reprise dans la formulation de son texte : sont alors privilégiés les sens visuel, auditif et kinesthésique étroitement liés les uns aux autres.

Enfin, il s'agissait d'examiner dans quelle mesure les niveaux de narration, les formes d'interaction et les expériences sensorielles entraînaient des répercussions sur les formes littéraires de la critique d'art. Outre les descriptions des œuvres et les digressions sur l'art, toutes les deux encadrées par la forme épistolaire, les critiques mettent de plus en plus l'accent sur le récit de leur visite de l'exposition et sur une écriture dialogique transmettant des conversations complexes.

Lorsqu'on considère tous ces résultats, on peut affirmer que les textes du corpus ont connu un développement extraordinaire au cours de seulement deux décennies. Nous sommes face à une complexification des niveaux narratifs, à un narrateur en interaction permanente avec ses groupes cibles et à un récit qui se distancie de plus en plus de l'exposition réelle pour créer une expérience fortement individualisée au niveau du texte. La critique d'art s'engage sur la voie de l'indépendance du contenu et de la forme pour devenir elle-même une œuvre d'art. Nous pouvons également constater une mise en relief du sens de l'ouïe, tout comme celui de la kinesthésie, contrairement au sens de la vue qui, lui, est mis au second plan, ce qui trouve également une répercussion dans les formes

littéraires employées. L'écrit intègre systématiquement des éléments auditifs transcrits et nous assistons à un glissement du descriptif vers le narratif. La conversation sur l'art (« Kunstgespräch »), et en particulier la conversation pendant la flânerie – en elle-même dynamique et séquentielle –, remplace la contemplation statique et analogue de l'art (« Kunstbetrachtung »)⁵⁵.

Comparée à la genèse de la critique d'art française, nous voyons en Saxe une évolution accélérée pour réduire l'écart avec la critique française ayant déjà acquis le statut d'un genre littéraire à l'époque. Il faut cependant nous rappeler que le développement de la critique d'art en Saxe est soumis à d'autres facteurs d'incidence qu'en France – tant au niveau social qu'économique – et que chaque critique d'art développe aussi son style d'écriture propre⁵⁶. Il ne s'agit donc pas d'un simple « rattrapage d'écart », mais d'un processus entre imitation et prise d'autonomie.

55 L'idée de la discussion critique sur l'art ou de l'expression active par opposition à la contemplation silencieuse est également traitée plus en détail par Markus A. Castor dans ce volume, p. 233-253. Une bonne introduction à la thématique de la flânerie en tant que pratique sociale, notamment sous l'angle de la réception de l'art, est proposée entre autres par David Frisby, « The Flâneur in Social Theory », dans Keith Tester (éd.), *The Flâneur*, Londres/New York 1994, p. 81-110 ; Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2007 ; Edmund White, *The Flâneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris*, New York 2011 ; Richard Wrigley (éd.), *The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives*, Newcastle upon Tyne 2014 ; Richard Wrigley, « Unreliable Witness: The Flâneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris », dans *Oxford Art Journal* 39/2, 2016, p. 267-284.

56 Kluge, 2013 (note 5), p. 267-270.