

Le langage du corps face à l'art : entre affectation, discussion et contemplation

Markus A. Castor

Les changements sociopolitiques marquants du XVIII^e siècle ont entraîné une controverse inédite sur la codification des comportements dans une société qui s'adressait à un nouveau public. Ce débat s'est intensifié après la mort de Louis XIV et l'affirmation de Paris comme centre de gravité à partir de la Régence, avec toutes les conséquences qui en découlaient pour la production artistique et son marché. Nous pouvons considérer la collection d'art et le salon comme les vitrines de ces bouleversements qui ont conduit, tout au long du siècle, à une confusion des concepts et des modèles, à un débat sur la finalité de l'art, mais aussi à une réflexion sur les conséquences du changement de tissu sociopolitique pour le spectateur des œuvres. Dans les pays germanophones, en particulier, on assiste alors à l'émergence d'une attitude critique à l'égard de Paris, nourrie de motivations multiples, qui a conduit à des malentendus et à des oppositions frontales. Dans cette controverse, les protagonistes oubliaient souvent à quel point ces questions et frictions étaient elles-mêmes déjà inscrites dans le discours français. Le présent article tente de mettre en évidence certains de ces aspects, qui viennent notamment souligner le caractère politique du regard porté sur l'art et surtout de l'expérience artistique.

En pénétrant dans les espaces de présentation de l'art, le visiteur devient un corps politique¹, dont l'action peut soit correspondre aux conventions, soit les subvertir. Son comportement s'enracine dans des filiations conscientes ou inconscientes à l'égard d'empreintes socio-historiques, que ce soit dans le modèle antique de la *disputatio* ou de l'opposition entre

Je remercie Aude-Line Schamschula et Anne-Emmanuelle Fournier pour la relecture et les précieuses remarques, ainsi que Julia Drost, Christine Haller et Anna-Lena Brunecker pour nos discussions fructueuses.

- 1 Voir Georges Davy, *L'homme, le fait social et le fait politique*, La Haye 1973, notamment le chap. X : « Le corps politique selon le *Contrat social* de J.-J. Rousseau et ses antécédents chez Hobbes ». La conception de l'État comme corps chez Rousseau, héritée de Thomas Hobbes (*Leviathan*, Londres 1651) et qui s'oppose à la position machiavélique, peut également être lue comme un reflet de la métaphore de la ville en tant que corps, forgée par Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, écrit entre 1443-1452 et publié à Rome en 1485), laquelle a notamment eu des répercussions sur l'idée française du corps du roi telle qu'on la trouve formulée chez Jean Bodin (*Les Six Livres de la République*, Paris 1576).

vita activa et *vita contemplativa* qui, à la fin du XVIII^e siècle, se voit réactualisée par ce que Schleiermacher a défini comme la *Kunstreligion*, c'est-à-dire la « religion artistique »². Il s'agit d'une sorte de *devotio moderna* qui n'est pas si éloignée d'une Adoration eucharistique dans le temple de l'art, une offrande qui remplace le corps du Christ, pas seulement par les images le représentant, mais par l'œuvre d'art en général. C'est l'incorporation, la transsubstantiation de l'œuvre : ce que les Allemands appellent *Einfühlung*, notion plus corporelle que la « simple » empathie et qui implique un processus d'intériorisation au cours d'une apparente immobilité extérieure, comme une « digestion » de l'œuvre d'art qui nécessite du temps. Dans cette perspective, et compte tenu également de la muséification de l'espace religieux parisien au XVIII^e siècle, entrer dans l'exposition, c'est se placer dans un lieu et une configuration exceptionnels : le temple de l'art comme espace de contemplation et d'observation.

Confrontation

Le divertissement dans le salon français des Lumières semble, lui, diamétralement opposé à une pratique de « piété laïque » et à l'idée de religion de substitution. Aux lignes de démarcation que l'on pourrait qualifier d'horizontales – le clivage Nord-Sud, protestant-catholique, et tout ce que cela inclut, ou encore les distinctions établies selon la théorie des climats et celle des tempéraments³ – s'ajoute, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une concurrence verticale entre les classes sociales, exacerbée notamment par l'inflation des manuels de savoir-vivre⁴ et par une politisation du débat sur les

-
- 2 Le premier et le plus célèbre livre de Schleiermacher, ses *Discours sur la religion* (Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion*, Berlin [1799], 1806, 1821), est le texte dans lequel apparaît pour la première fois le concept de « religion de l'art » basé sur l'intuition et le sentiment. Il s'agit de la formation d'un sentiment religieux à l'échelle de l'individu, qui s'apparente à la création d'œuvres d'art car c'est dans l'œuvre, dans l'intériorité de l'artiste, que se manifeste l'effet immédiat de la contemplation. Voir Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
 - 3 Les théories antiques fondées sur les idées d'Hippocrate trouvent au XVII^e et XVIII^e siècles une large réception, chez Nicolas Boileau, Fénelon, Jean de La Bruyère, Montesquieu, Buffon, et, en Allemagne, chez Herder et Hegel. Dans *L'Art Poétique* de Boileau, la théorie du climat et les tempéraments se révèlent interdépendants (« Les climats font souvent les diverses humeurs »). Dans le champ de la théorie de l'art, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Dubos (1719) abordent le sujet d'un point de vue esthétique. Nous retrouvons ensuite le concept dans le cadre de la théorie politique, tant chez François Ignace d'Espiard de La Borde (*Essais sur le génie et le caractère des nations*, Bruxelles 1743) que dans *Les Confessions* de Rousseau : « Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine & sur notre âme par conséquent ; tout nous offre mille prises presque assurées, pour gouverner dans leur origine les sentiments dont nous nous laissons dominer. » Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris 1780–1789, livre neuvième, p. 196.
 - 4 En Allemagne, notamment, se multiplient les « livres de décence » (*Anstandsbücher*) comme le *Über den Umgang mit Menschen* du baron Adolf Knigge (Hanovre 1788) – traduit en français par Brigitte

convenances du corps. Il n'en demeure pas moins que ces deux façons de définir la juste place de l'art et de l'individu sont l'émanation de traditions historiques complexes, de leur mélange et de leur différenciation, mais aussi des significations respectivement véhiculées par les notions-clés d'imagination, de contemplation, de méditation, ou encore d' *ars conversationis* ou dialogue artistique. Standardisées en attitudes ou pratiques imitées, de telles réactions peuvent faire l'objet d'une esthétique de la réception. L'art lui-même a toujours évoqué les manières (attitudes, gestes) de son spectateur, comme cela apparaît clairement dans la *Disputatio* de Raphaël. Mais c'est surtout au XVIII^e siècle que s'observe l'intégration du comportement de réception dans les œuvres elles-mêmes – les artistes s'adaptant à leur nouveau marché, ce qui les conduit à produire des œuvres pour les contextes d'exposition – comportement dont l'évolution au fil du temps indique la manière de regarder et de réagir à l'art, et traduit des valeurs d'expression corporelle.

Tout est une question de modération

Non qu'il ait fallu attendre la perspective allemande, quelle qu'elle soit, pour opposer une critique à l'affectation de la noblesse française, même si ce cliché, particulièrement cultivé par Paris, a acquis une forme de vie autonome. Toute approche d'esthétique de la réception qui se concentre sur le processus d'observation de l'œuvre est d'abord un raccourci qui néglige les contextes sociaux, parfois inhérents à l'œuvre, et déterminés de surcroît par les lieux d'exposition, qu'ils soient publics, semi-publics ou privés, de cour (Versailles) ou urbains (Paris). Il s'agit de ces lieux de l'art dont la visite est toujours, au siècle des Lumières, une *expositio* de soi-même – ce qui est vrai de tout espace public, mais encore plus dans ce cas particulier. L'exposition est ce lieu unique où se crée le paradoxe d'un espace conçu pour le plus grand nombre et permettant en même temps à l'individu d'entrer dans un dialogue intime avec l'œuvre. Le spectateur est ainsi confronté à un choix entre convivialité et contemplation silencieuse, entre éloquence et mutisme. L'immersion dans l'œuvre est une attitude individuelle, qui exige même l'isolement, une modalité d'être à laquelle correspond le cabinet comme chapelle de la méditation artistique privée, à l'instar du salon. Avec le concept d' *ars conversationis* tel que défini par Castiglione en 1528, la conversation artistique cultivée (mais aussi la contemplation) apparaît en revanche comme une pratique de cour et, en tant que telle, comme une distinction. À quel moment ce modèle et sa validité pouvaient-ils être soumis à des turbulences, si ce

Hébert sous le titre *Du commerce avec les hommes*, Toulouse 1993 – lui-même traducteur des Confessions de Rousseau qui, sur la base des idéaux des Lumières, traite des interactions humaines selon une perspective socio-psychologique. Voir aussi Hans-Christian Riechers, « “Vis-à-vis de soi-même”. Knigges “Über den Umgang mit Menschen” », dans *Das Achtzehnte Jahrhundert* 37/1, 2013, p. 74–83 et Pierre-André Bois, *Adolph Freiherr Knigge (1752–1796) – De la « nouvelle » religion au Droit de l'Homme. Itinéraire politique d'un aristocrate allemand à la fin du XVIII^e siècle* (Wolfenbütteler Forschungen 50), Wiesbaden 1990.

n'est au siècle des Lumières, marqué notamment par l'imitation des modèles de la cour par la bourgeoisie en plein essor ? L'imitation de cette *sprezzatura* conduisait néanmoins à un comique involontaire, car elle présupposait plus que la simple courtoisie de surface. Si les classes sociales, les sexes, les niveaux d'éducation et, à la faveur d'une certaine internationalisation, les contextes culturels se déplacent, il en résulte un conflit et une compétition pour l'adéquation. Dans la seconde moitié du siècle, un remaniement radical semble s'imposer avec l'élargissement du public de l'art.

Le divertissement courtois, qui consiste à plaire et instruire à la fois, se voit alors confronté à la dimension morale de l'éducation telle qu'affirmée par Humboldt dans son essai sur la religion⁵ : « Ainsi le but de tout art est-il moral, dans le sens le plus élevé du terme ». Cette position moralisatrice, appliquée à un Parisien habitué des salons, a donné naissance à une tradition polémique qui ne peut qu'interpeler lorsqu'il est question du corps comme sujet politique. Étudions un exemple : Johannes Bilstein a attiré l'attention sur la vision caricaturale donnée par Johann Heinrich Merck de la visite d'une exposition d'art en 1781⁶. Le choix des protagonistes est à lui seul une satire sociale : une vieille comtesse, un abbé, un gros et beau castrat, un médecin au corps disgracieux, deux jeunes enseignes (*Fähnriche*, porte-drapeaux), un inspecteur de galerie, chacun vêtu selon sa condition, soit une société en miniature qui pourrait constituer un tableau à part entière. Mais à celle-ci vient s'ajouter le contenu du dialogue, qui fait de l'œuvre noble l'occasion d'apéritifs quotidiennement salaces. L'ambiance est à l'opposé d'une perception muette et méditative : on place une chaise, la comtesse s'assied, on se faufile ou l'on se tient debout l'un à côté de l'autre, on prend un verre, on s'approche et l'on saisit sa canne, on se donne le bras et, à la fin, on se précipite hors de la galerie pour voir le roi de Prusse à cheval. Tout dans cette description semble viser les habitus artificiels et codifiés propres à un contexte de cour. De façon révélatrice, le texte allemand passe au français à deux endroits – d'abord pour exprimer l'inconvenance de la chair blanche et nue d'une Danaïde, laquelle pourrait corrompre l'imaginaire des enseignes, selon l'abbé : « il n'est pas permis d'être si blanche même en peinture ». Puis, après un éloge des muscles de l'abdomen entonnée par la canne du *medicus*, l'abbé et le castrat s'accordent à dire « que pour jouir, il ne faut ni de la myologie ni de l'optique ». Ce passage vise sans aucun doute la mode française, qui avait fait son entrée en Allemagne grâce à Frédéric le Grand et avait transformé l'œuvre d'art en une injonction de distinction sociale. Corps et comportement du spectateur devenaient ainsi politiques. Le contre-modèle d'une contemplation

5 « So ist der Zweck aller Kunst moralisch im höchsten Verstande des Wortes » (traduction française de l'auteur). Sur le transfert éclairé de la théorie esthétique dans le discours politique – soit antérieurement au grand projet d'une anthropologie politico-esthétique exposé par Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de 1795 –, par lequel l'art se voit intrinsèquement attribuer un but et une fonction socio-politique, voir les remarques déjà formulées par Humboldt dans son *Über Religion* de 1789 (non publié) dans Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, 5 vol., t. I, Stuttgart 1960, p. 12.

6 Johannes Bilstein, « Kunstbetrachtung als Meditation », dans *Paragrana* 22/2, 2013, p. 235–251.

intériorisée et silencieuse constituait dès lors, avec les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller parues en 1795, une rédemption presque obligatoire⁷.

Convention ou *affectio* – déplacement du corps et mouvement des yeux dans une galerie privée autour de 1750

Lorsque Louis-Antoine Crozat, le dernier des descendants Crozat, fait publier sa collection alors présentée à l'hôtel d'Évreux, place Vendôme, avant sa vente à Catherine de Russie, c'est Gabriel de Saint-Aubin qui se voit confier la tâche d'illustrer l'un de ces exemplaires imprimés qui suscitent aujourd'hui automatiquement notre curiosité (fig. 1). Ses croquis sont comme la promesse d'une expérience d'interaction avec les œuvres, mais aussi avec d'autres connaisseurs. Les illustrations s'associent aux textes suivant l'itinéraire d'une promenade dans l'enfilade des appartements. Les commentaires manuscrits, sur la page de garde ainsi que sur le frontispice dessiné et encollé, requièrent de la patience du lecteur afin qu'il puisse rattacher les dessins aux bons endroits dans le corps du texte, et il en allait peut-être de même dans l'accrochage *in situ*. Juste après la page de titre, nous recevons les instructions de lecture relatives aux indications de directions dans l'espace de la galerie : la droite et la gauche des pièces sont indiquées, dans les passages du texte et dans les images, par des mots descriptifs en relation avec la position du corps du spectateur.

Après une brève orientation globale dans l'espace (à droite, en entrant etc.), nous pénétrons avec l'auteur dans chaque salle, *in media res*. Les courtes descriptions des images situent d'abord l'œuvre au sein de la pièce : en approchant de la cheminée, à gauche de la cheminée, à droite de la porte qui donne dans l'appartement, au-dessous, plus bas, en face de, à droite du tableau du milieu, en tournant à gauche de la porte d'entrée. Cette direction donnée au regard, maintenue sur une centaine de pages, conditionne en même temps celle des mouvements dans l'espace qui, par leur rythme entre début et fin, suivent la chorégraphie d'une « visite ». Le concept préfigure les guides de collection ultérieurs, tels qu'ils apparaissent vingt ans plus tard avec la *Gemäldegalerie* de Düsseldorf, en 1778⁸. Ce que l'on saisit par-là, c'est l'importance du mouvement, comme si chaque instant d'immobilité ou chaque arrêt sonnait le glas de la compréhension. C'est par un mouvement dans l'espace que nous est présentée la collection, pièce après pièce, en commençant par l'antichambre de la galerie (p. 33), puis la galerie elle-même, le grand appartement au premier

7 Bilstein cite ici le texte de Sulpiz Boisserée, qui décrit l'immersion de Goethe dans les œuvres de sa collection à Heidelberg : une messe excluant l'autre sexe perturbateur, laquelle conduit à une véritable absorption de l'art (ibid., p. 245). Parler de l'art devient ici converser avec l'œuvre, statue de Pygmalion ramenée à la vie. Sur l'inculture rebelle de la pratique actuelle, voir Hans Peter Thurn, *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*, Cologne 1999.

8 Voir Nicolas de Pigage, *La Galerie électorale de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux [...]*, Basle [Bâle] 1778 ; Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano, *Display and Art History – The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Yale 2011.



1 Gabriel de Saint Aubin, Frontispice dans l'exemplaire du Petit Palais du Catalogue de la collection de Louis Antoine Crozat, Baron de Thiers, Paris 1755

étage, pour arriver dans le cabinet à la suite de la bibliothèque, et enfin dans la petite galerie. Le parcours des œuvres est organisé par écoles : la publication comme l'accrochage mettent ainsi en avant la connaissance érudite. Celle-ci demeure cependant une vitrine du maître des lieux, Crozat. Collection d'art, architecture et décor de l'hôtel particulier

convergent ainsi pour former la carte d'identité de leur propriétaire, dans un contexte de concurrence sociale.

Les dessins de Saint-Aubin, ponctuant la déambulation, n'exigent pas seulement le mouvement du corps d'un espace à l'autre pour s'accorder au rythme de la description donnée par l'auteur, mais aussi celui des relations opérées par l'œil en quête de détails et de vues d'ensemble. Si les textes livrent de brèves descriptions iconographiques à des fins d'identification, les croquis de Saint-Aubin qui les accompagnent, tout en visant le même objectif de détermination des œuvres, ménagent aussi des surprises étourdissantes, comme le changement soudain de perspectives dans l'enchaînement du catalogue et en particulier dans la scène du frontispice. La visite de l'exposition est un véritable déplacement, que le visiteur fictif que nous sommes entrevoit à la fois dans l'âme et dans le corps en regardant les tableaux. La collection imprimée est en outre précédée d'un dessin qui, en guise de frontispice collé, prélude au déploiement de la collection. Il nous montre cette dernière comme un espace d'interaction sociale qui place le maître de maison face à un groupe de visiteurs (on dit que la scène présente peut-être la visite de la collection par le roi). À travers ce dessin, c'est le langage du corps qui apparaît comme le prisme d'expression d'un comportement approprié : posture et pose, port de tête et position du pied, tout est soumis aux règles de la grâce définie par la discipline corporelle courtoise, dont la finalité est de permettre à chacun d'interagir correctement et de manière lisible. L'attitude du groupe de personnages contraste avec la noble sérénité du maître de maison (ou du roi) : les visiteurs expriment de l'étonnement face à la richesse de la collection en elle-même. Ici, le mouvement doit être compris comme l'expression des passions qui animent le visiteur par une grammaire du corps, des jambes et des bras, voire, idéalement, par une danse centrée autour du bassin.

Tout cela ne serait pas si important si la galerie de Crozat n'était pas l'une des premières collections privées à avoir été présentées dans un espace semi-public, comme un musée privé avant la lettre⁹. Dans l'espace urbain comme dans la collection elle-même, c'est donc l'expérience d'un groupe qui se jouait, en tant qu'expérience artistique axée sur l'interaction et la communication. Mais sur le terrain de la sagesse de vie avec Rousseau, de la théâtralisation et de la moralisation avec Diderot, ou encore – avec le comte de Caylus – de l'éloge du Grand Siècle, de la simplicité et de la finalité morale de l'art antique, les positions sont moins tranchées que ne le suggèrent les clichés élaborés par la critique allemande ultérieure¹⁰.

9 Au sujet de l'hôtel d'Évreux et de la collection Crozat, voir Markus A. Castor, « Die Kunstsammlung als Inszenierung zwischen Cabinet und Galerie – Die Gemälde der Sammlung "Louis-Antoine Crozat" im Hôtel d'Évreux, Place Vendôme, Versuch einer Rekonstruktion », dans *Comparatio* 12, 2020, p. 67–96.

10 Particulièrement éclairant dans ce contexte ainsi que sur le naturel comme fantasme : Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt-sur-le-Main 2000.

Le cliché du corps national dans l'art

Une autre œuvre, celle d'un peintre inconnu du début du XVIII^e siècle intitulée *Steirische Völkertafel* [*Tableau styrien des peuples*]¹¹, représente les stéréotypes des nations en oubliant les femmes. C'est une source qui donne une preuve de la pérennité et de la stabilité des images de l'« autre », ou encore de l'étranger. L'analyse de Franz Stanzel a montré que cette représentation avait été élaborée à partir de rencontres, de récits de voyages, de lettres, de caricatures, le tout mélangé tel un pot-pourri. Certains détails reflètent les conditions réelles des peuples, sur un plan plus politique qu'ethnologique ; d'autres sont issus de la littérature de l'époque, telle la légende décrivant l'Espagne comme un pays de ténèbres et de superstitions, reprise par Voltaire. Cette grille correspondait aux ordres classificatoires des sciences naturelles (!) et derrière cet assemblage fantaisiste se cachent bien entendu les théories du climat et du tempérament. Concentrons-nous ici uniquement sur les Français et les Allemands.

Le Français est caractérisé par un amalgame de réalité et de délire, de jalousie et de mépris. Ce qui ressort, c'est son esprit vif, bien que chez lui, la mode change manifestement trop vite. En somme, cette œuvre cristallise le stéréotype contemporain du Français superficiel et dégénéré. L'Allemand, en revanche, a peu de caractéristiques distinctives, bonnes ou mauvaises, mis à part sa consommation d'alcool (on peut lire ici la *Germania* de Tacite). Il semble le comble de l'indécision. Le ridicule, notamment dans l'équilibre entre le fameux noyau de vérité et les faits inventés, se retrouve dans la puissance et la longévité de cette tradition. Cependant, et cela nous ramène au sujet qui nous occupe, la caractérisation du Français comme fanatique de la communication traverse les siècles et perdure jusqu'à aujourd'hui¹². Pour un Allemand, ce jugement est susceptible d'être renforcé par un a priori au sujet de la contemplation tranquille de la nature, laquelle n'existerait pas du tout en France. Il s'agit là d'une situation particulièrement grave, dont les causes sont plus profondes qu'on le croirait, et les conséquences nombreuses pour les arts et leur réception. Elle continue d'affecter le fondement de toute science des arts, et donc de notre propre discipline, l'histoire de l'art.

En lien avec la théorisation du discours public et l'explosion du marché du livre¹³, l'art du XVIII^e siècle, empreint de la conscience d'être regardé d'une nouvelle manière, a développé une proto-sémiotique en images. Comment être avec l'œuvre d'art, où et comment exercer ses réactions à celle-ci ? En société ou seul, par le biais du discours ou de l'inter-

11 Premier tiers du XVIII^e siècle, huile sur bois, 104 × 126 cm, Vienne, Österreichisches Museum für Volkskunde.

12 Voir par exemple Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris 1810, qui a déterminé pendant plus d'un siècle la représentation des différences socio-culturelles entre l'Allemagne et la France : « Un Français sait toujours parler, même quand il n'a pas de pensées, un Allemand en revanche a toujours un peu plus de pensées dans la tête qu'il ne peut en exprimer » (p. 97). Voir aussi les passages sur le sens du divertissement des Français (p. 99).

13 Bien sûr préparée *in nuce* par la propagande imprimée sous Louis XIV.

nalisation, avec des mots ou par une empathie muette ? Pour la seconde moitié du siècle, nous pouvons constater une mise en opposition des modalités de l'expérience de l'art exprimée par les œuvres elles-mêmes, qui questionnent les spectateurs. Dans ce contexte de controverse autour du comportement approprié face à l'art, l'examen de l'une des accusations les plus frappantes peut nous aider à mieux saisir le phénomène en question en tant que comportement social affectant le corps et ses actions, et s'exprimant à travers eux.

Nature versus affectation – une opposition cultivée

Dans sa série de gravures *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* [Actes de la vie naturels et affectés] de 1778 et 1779 (fig. 2 et 3), Daniel Chodowiecki¹⁴ démontre que l'art est une contribution à l'histoire du corps, avec « la conscience du marquage d'une distance mimico-corporelle dans l'image », pour reprendre les termes de Werner Busch¹⁵. Dans un texte publié dans l'almanach de poche de Lichtenberg à Göttingen, l'éditeur évoque les scènes « du spectacle que nous regardons chaque jour, et dans lequel il n'est pas rare que nous jouions le jeu »¹⁶. Le corps et ses expressions sont ici présentés comme des indicateurs des processus mentaux, appariés en couples d'opposés qui paraissent finalement peu éloignés du langage pictural de William Hogarth. Nous connaissons ce type de juxtapositions entre la manière française et la manière allemande sur d'autres terrains, comme le jardin à la française et le jardin à l'anglaise – lequel s'affirme en Allemagne dans les années 1760 – ou encore la critique de la sculpture française par Winckelmann, et l'animosité de ce dernier envers son homologue français en matière d'archéologie, le comte de Caylus.

Or, cette opposition entre nature et affectation ne vise pas seulement à mettre en contraste un comportement bourgeois, supposé naturel, avec un comportement aristocratique, censé être affecté. L'antinomie entre naturel et maniérisme, débattue depuis l'Antiquité et reprise à la Renaissance, s'applique aussi et d'abord à l'œuvre d'art elle-même, puis au travail de l'artiste. Ce n'est toutefois qu'à partir du XVIII^e siècle qu'une polémique transposant ce double concept au spectateur et à sa façon de regarder l'art peut

14 Celui que Lavater qualifiait de « génie du dessin » berlinois, d'origine huguenote et bien intégré dans la communauté française de Berlin, était membre de l'Académie royale des arts de Prusse depuis le milieu des années 1760, avant de devenir vice-directeur de ladite Académie vers la fin de sa vie.

15 Dans Ernst Hinrichs (éd.), *Daniel Chodowiecki (1726-1801) – Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Tübingen 1997, p. 77-99.

16 La revue paraissait sous la direction de Johann Christian Polycarp Erleben et, à partir de 1777, de Georg Christoph Lichtenberg : *Göttinger Taschen Calender*, Göttingen, dans la maison d'édition de Johann Christian Dieterich (dont les propos sont traduits ici et par la suite en français par l'auteur). Les écrits de Lichtenberg qui connurent le plus grand succès sont sans doute ses commentaires sur les gravures de Hogarth (*Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, traduit en français par M. Lamy sous le titre *Explication détaillée des gravures de William Hogarth*, Göttingen 1797).



2 Daniel Nicolas Chodowiecki, pour la série de l'édition de Georg Christoph Lichtenberg, *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* du *Göttinger Taschen-Calendar* 1779/80

être identifiée¹⁷. L'oscillation dans l'emploi du terme de *manière*, à la fois notion de théorie de l'art décrivant un style, mais aussi vocable porteur d'une connotation socio-politique et moraliste relative au spectateur comme être politique, témoigne de la relation réciproque qui était entrée dans l'art avec son nouveau public. Le discours prononcé par le comte de Caylus devant les Anciens de l'Académie sous le titre *Sur la manière et les moyens de l'éviter* en est un exemple éloquent¹⁸. Le lemme « MANIERE », intégré à l'*Encyclopédie* par le militaire, philosophe et poète Jean-François de Saint-Lambert, éditeur du *Christianisme dévoilé* de Holbach, peut permettre d'illustrer la façon dont cette dépendance des arguments de l'œuvre picturale à l'égard de la réaction du spectateur doit être pensée. Saint-Lambert souligne notamment les déterminations socio-historiques : « Elles [les manières] sont par rapport aux mœurs, ce que le culte est par rapport à la religion ; elles les manifestent, les conservent, ou en

17 Cette filiation se reflète notamment dans les nombreux titres de traités qui se lisent comme des guides de bonne conduite, tels que la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* de Marc-Antoine Laugier, Paris 1771.

18 Conférence du 2 septembre 1747, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 7 tomes, t. v, vol. 1, Paris 2013, p. 61-69.

tiennent lieu, & par conséquent elles sont dans les sociétés d'une plus grande importance que les moralistes ne l'ont pensé »¹⁹.

Où pourrait-on trouver des réactions plus profondes que dans la contemplation de l'art, qui nous montre justement tout cela et invite à l'emphase ? La rencontre avec l'œuvre se traduit bien sûr par une réaction physique, qui, tout en se concentrant sur le visage – avec la physiognomonie fondée par Le Brun et inspirée par la tradition italienne des études anatomiques, incarnée notamment par Léonard de Vinci et Giambattista della Porta²⁰ –, englobe le corps tout entier : tous les affects se marquent sur le visage, lui donnent une certaine expression, changent « l'habitude » du corps, donnent & ôtent la contenance, font faire certains gestes, certains mouvements.

Voilà qui rappelle la danse, à laquelle Saint-Lambert fait également référence²¹. Plus importante dans notre contexte est toutefois la corrélation qu'il établit entre la « manière » et la forme de gouvernement :

Dans les démocraties, dans les gouvernements où la puissance législative réside dans le corps de la nation, les *manieres* marquent faiblement les rapports de dépendance, & en tout genre même ; il y a moins de *manieres* & d'usages établis, que d'expressions de la nature ; la liberté se manifeste dans les attitudes, les traits & les actions de chaque citoyen.

Dans les aristocraties, & dans les pays où la liberté publique n'est plus, mais où l'on jouit de la liberté civile ; dans les pays où le petit nombre fait les lois, & sur-tout dans ceux où un seul règne, mais par les lois, il y a beaucoup de *manieres* & d'*usages* de convention. Dans ces pays plaire est un avantage, déplaire est un malheur²².

On pourrait supposer que le regard se porte ici vers l'est :

Dans les pays où règne peu de luxe, où le peuple est occupé du commerce & de la culture des terres, où les hommes se voyent par intérêt de première nécessité, plus que par des raisons d'ambition ou par goût du plaisir, les dehors sont simples & honnêtes, & les *manieres* sont plus sages qu'affectueuses²³.

19 *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} édition, t. 10, Paris 1765, p. 34b.

20 Voir par exemple Giambattista della Porta, *De humana physiognomonia*, 1586, ainsi que les têtes grotesques de Léonard de Vinci qui circulèrent dans toutes les collections en Europe, et dont les copies par Le Brun s'inscrivaient dans un transfert que vint renforcer la traduction du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci par Fréart de Chambray en 1651.

21 Pour une discussion contemporaine sur cet aspect, voir Gabriele Klein, « Choreographien des Sozialen », dans *Ästhetik und Kommunikation* 146, 2009, p. 25-30.

22 Voir l'article « MANIERE » de Jean-François de Saint-Lambert dans *L'Encyclopédie*, t. 10, 1765, p. 34b-36b.

23 *Ibid.*, p. 36a

Il était évident qu'en cas de réajustements de tels mécanismes de comportement, les regards se tourneraient vers la France, que ce soit comme modèle ou comme exemple dissuasif : « Je crois que les François sont le peuple de l'Europe moderne dont le caractère est le plus marqué, & qui a éprouvé le moins d'altération »²⁴. À la fin de son article, Saint-Lambert aborde le problème des arts de l'imitation, ainsi que d'autres lexèmes apparentés, comme le synonyme « FAÇONS » (« Les façons sont des *manieres* qui ne sont point générales, & qui sont propres à un certain caractere particulier, d'ordinaire petit & vain »²⁵), la « *grandeur de maniere* » en architecture, et enfin la « *maniere en Peinture* », qui moulent le beau naturel et le beau artistique dans une « *bonne ou mauvaise maniere* ».

Économie et principe de nature

Le concept visant une forme d'harmonie par une alliance de maîtrise de soi et de légèreté mimétique est un idéal de comportement social, quelque chose entre discrétion et invisibilité, qui, dans la perspective de Chodowiecki, est typiquement « allemand ». En réalité, nous retrouvons là l'idéal déjà déclaré obligatoire par Baldassare Castiglione pour l'homme courtois, décrit comme devant se concentrer sur les aspects de *grazia*, *sprezzatura*, *dissimulazione* et *affettazione*. Il faut se garder de voir ici un schéma de type « bourgeois *versus* aristocratique », car un homme d'épée tel que le comte de Caylus, se référant à l'Antiquité et au siècle classique, exhorte lui aussi à la simplicité contre toute affectation. Quoi qu'il en soit, dans le cas des gravures mises en opposition, il s'agit toujours de se montrer en société, d'être *avec* ou de se distinguer des autres, ou encore d'être comme en déclamation pour soi-même. Lorsqu'on est seul, le langage corporel est omis ou se désintègre, comme le montre une autre série de l'artiste sur la figure du collectionneur²⁶.

Dans cette discussion visuelle, Chodowiecki s'appuie certainement sur la tradition des nombreux ouvrages traitant des règles cérémonielles, notamment sur le *Ceremonial-Wissenschaft der Privat-Personen* de Julius von Rohr paru en 1728, un ouvrage qui prend lui-même sa source dans la tradition des manuels pour jeunes cavaliers²⁷. Le comportement et ses

24 Ibid.

25 Ibid, p. 36b : « MANIÈRE, FAÇONS », (Synon.).

26 Il s'agit de deux eaux-fortes de la série *Steckenpferdreiterei [Le défilé des marottes]* : « Der Gemähde Liebhaber » [l'amateur de tableaux] et « Der Kupferstich Liebhaber » [l'amateur de gravures], dans *Lauenburger Genealogischer Kalender für 1781*, Lauenburg 1781.

27 Le simple fait que le cérémoniel sorte, dans la seconde moitié du siècle, d'un discours courtois pour être débattu en tant que question privée est déjà parlant. Sur la critique du cérémoniel par Johann Christian Lünig (*Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, Leipzig 1719-1720), voir Thomas Rahn, « Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts », dans Jörg Jochen Berns et Thomas Rahn (éd.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, p. 74-94, ici p. 74. Voir aussi : Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie* XXXII, 1936, p. 271-293. Sur la mutation épistémologique qui

éléments signifiants, initialement examinés dans la perspective d'une bonne adaptation aux normes de la cour, sont ici traités du point de vue des concepts moraux. Un comportement approprié est un comportement « naturel », car il émane d'un ordre naturel dont l'exploration et la connaissance de plus en plus fine ont été possibles grâce aux conceptions de classification empruntées aux sciences naturelles, par exemple à Linné²⁸. Au sein de la science cérémonielle de Rohr, l'apparence est un indicateur du comportement naturel, elle influence l'esprit ; ainsi le calme se nourrit-il d'ordre, de modestie et de liberté. Dans le dualisme de nos exemples, la France apparaît une fois encore comme la source de tous les maux, notamment à travers la tendance à l'agitation des mains qui lui est associée, celles-ci étant considérées comme le support de la parole et de la réflexion intellectuelle. Cette affirmation occulte cependant le rôle de la tradition rhétorique, qui a façonné le théâtre, les beaux-arts et les pratiques sacrales de la vie religieuse, autant de domaines se définissant en fonction du temps et de l'espace²⁹.

Avec l'art, les problèmes se multiplient, puisqu'il s'agit d'un phénomène esthétique (fig. 3). Ici, c'est l'œuvre qui devient l'interlocuteur – ou non. À quoi conduit, dans ce contexte, la réduction de l'affectation et dans quelle mesure la lisibilité est-elle préservée ? L'œuvre nous guide-t-elle à cet égard ? Ce qu'il nous faut ici mobiliser, c'est ce qu'on nomme le « surplus esthétique », seul capable de produire la grâce. La grâce elle-même est par définition liée à la hiérarchie des genres artistiques, entre les genres inférieurs et les sujets d'histoire, entre les scènes rustiques et les pièces de moralité à la manière de Greuze. En tant que forme, elle dépend des lignes de beauté et du mouvement, elle est la danse du corps comme expression des passions. Or, cette capacité de mouvement gracieux est socialement connotée et n'est précisément pas naturelle ! Cela signifierait que le comportement gracieux doit être appris, comme résultat d'un privilège, de l'oisiveté³⁰.

s'opère au siècle des Lumières relativement à la perception de soi et du corps, voir Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi – Histoire de la perception du corps (XVI^e–XX^e siècle)*, Paris 2016. Isabelle Sophie Löchner a montré comment, à partir du XVII^e siècle, l'exposition permanente de soi à la Cour et dans les salons devient indissociable de la peur du ridicule. Voir Isabelle Sophie Löchner, *Zwischen Wahrheit und Pflicht – Emotionen und Körpersprache im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Bonn 2020.

28 Sur cette thématique du naturel, voir Heeg, 2000 (note 10) et Carl von Linné, *Systema Naturæ*, Leyde 1735, en particulier l'édition de 1758 qui a introduit le système de base de la taxinomie scientifique.

29 Nous nous référons ici au cinquième canon du système rhétorique, celui de l'actio, déjà indispensable à l'universalité du langage corporel pour Cicéron et codifié par Quintilien. Ce n'est que tardivement, en référence à John Bulwer et Nicolas Caussin, que l'action du corps est théorisée – d'abord dans la publication de Franz Lang de 1727, *Dissertatio de actione scenica* – comme mouvement dû à des affects.

30 L'idée de grâce est intrinsèquement liée au concept d'expression et de mouvement du corps, qui entre dans le discours esthétique au XVIII^e siècle, mais aussi dans la pratique avec le « Prix de l'étude des têtes et de l'expression » instauré par le comte de Caylus à l'Académie. C'est l'expression, chez Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771), qui entre par l'œuvre d'art dans le spectateur, dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. L'expression corporelle dans l'art implique un acteur et un spectateur ou observateur. Ce n'est que par sa résonance dans l'autre, et par une charge sensorielle et/ou signifiante, que l'expression se déploie en tant que telle. La situation sémiotique du salon est ainsi prédestinée à l'analyse.

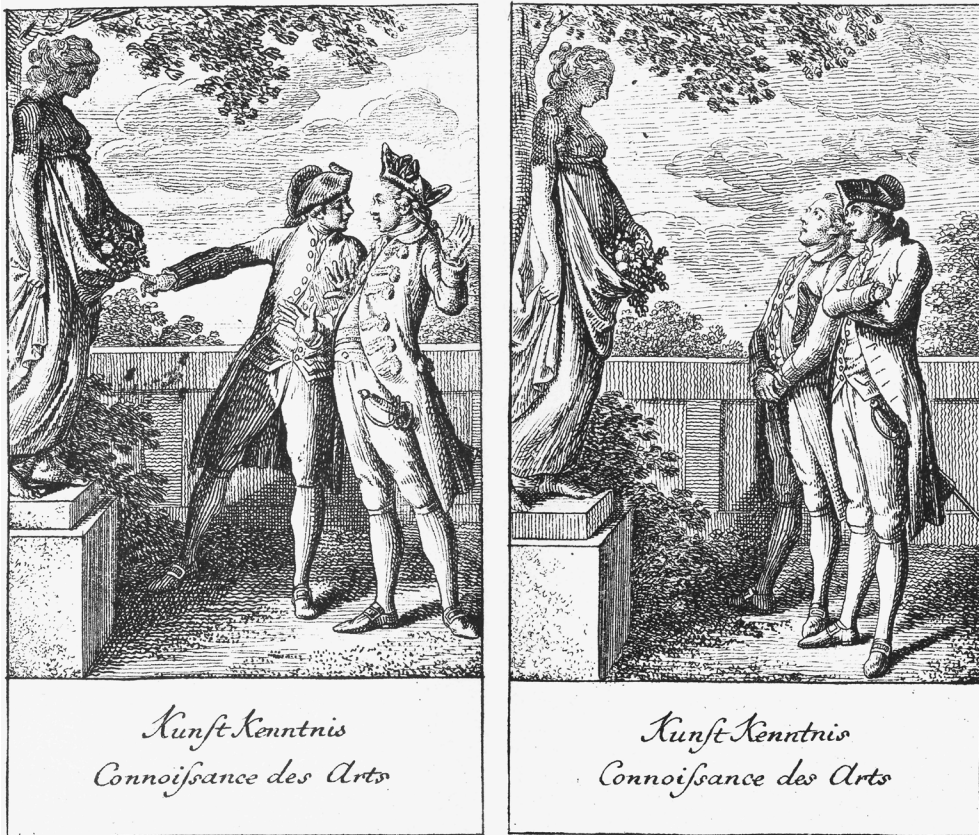
Dans le discours sur la réaction appropriée à l'œuvre d'art dans l'espace social, on discerne une entreprise de rationalisation contre le corps, qui conduit à garder ses distances vis-à-vis de l'œuvre, mais aussi vis-à-vis de l'autre et d'une accentuation excessive de ses sentiments. Outre la question du bon dosage, se pose bien sûr celle du comment – avec noblesse, contre la noblesse ou en imitation de la noblesse –, c'est-à-dire la question de la connotation sociale et politique d'un tel comportement pour le visiteur d'une exposition conçue pour accueillir la présence concentrée d'une société.

En définitive, la critique allemande évoquée plus haut se révèle être une réflexion d'origine française, laquelle a trouvé en Allemagne un terrain fertile dans l'actualisation d'une sensibilité quelque peu muette et moralisatrice. Elle s'est nourrie des exemples français, puisque c'est justement en eux que se déployait le discours critique. C'est ce que montre de manière frappante le cas de Chodowiecki, dans lequel le malentendu d'un langage corporel dépendant de l'État (dans les manières) croise une théorie des tempéraments focalisée sur l'expérience individuelle. En 1774, Chodowiecki capture les réactions de quatre spectateurs, chacun d'eux représentant l'un des tempéraments qui observent le tableau des *Adieux de Calas à sa famille* (fig. 4). Il se réfère ici à une peinture à l'huile qu'il a lui-même réalisée à partir d'une gravure de Jean-Baptiste Delafosse, d'après un dessin de Louis de Carmontelle. La gravure des *Adieux de Calas à sa famille* reprend l'histoire de l'exécution du négociant toulousain Jean Calas et montre les adieux du condamné à sa famille. Quoi qu'il en soit, la représentation par Chodowiecki des réactions face à l'art, qui se veut une réflexion sur ses caractéristiques, a été reprise dans l'adaptation de Johann Lips des *Fragments physiognomoniques* de Lavater où l'on voit les inventions de Greuze en matière de gravure au trait³¹. Dans l'*Almanach physiognomonique* de l'année 1792³², les mêmes acteurs se retrouvent ensuite réunis autour de la statue de la *Vénus de Médicis*, afin d'illustrer les réactions à la beauté de ces messieurs respectivement dotés de tempéraments différents. Tous sont d'un même statut social et difficilement identifiables comme allemands ou français, ce qui donne l'impression que Chodowiecki relativise son opposition catégorique, d'autant plus que la *Vénus* semble prêter attention au spectateur qui gesticule avec euphorie.

Cet aspect de l'action comme de l'expression, qui implique de montrer et se montrer, repose sur le geste. Voir les différentes entrées apparentées dans l'*Encyclopédie* : « GESTE, s. m. mouvement extérieur du corps & du visage ... » ; « GESTE, (*Déclamation*.) Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole ... » ; « GESTICULATION, s. f. (*Belles-Lettres*.) s'entend des gestes affectés, indécens, ou trop fréquens. Voy. GESTE. La gesticulation est un grand défaut dans un orateur ... ». *Encyclopédie*, t. 7, Paris 1757, p. 651b-653a.

31 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung von Menschenkenntnis und Menschenliebe* [*Fragments de physiognomonie pour la promotion de la connaissance et de l'amour des hommes*], dans l'édition de Winterthur, t. 3, 1787, p. 69.

32 *Almanach physiognomonique*, Berlin 1792, p. 320.



- 3 Daniel Nicolas Chodowiecki, pour la série de l'édition de Georg Christoph Lichtenberg, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens du Göttinger Taschen-Calendar 1779/80*, planches 7 et 8 : Les connoisseurs des Arts

"... Sie scheinen sich nicht um die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule zu bekümmern, wovon ohnehin, weil es ein Mädchen ist, jeder Bube die Kenntniß mit auf die Welt bringt, sondern vielmehr zu bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinenen Marmors, zu fühlen die ölichte, Vögeltäuschende Glätte einer Traube oder oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch."

"... Ils ne semblent pas s'inquiéter de la beauté et de la signification du corps de la statue, dont de toute façon, parce qu'il s'agit d'une fille, chaque garçon apporte la connaissance dans le monde, mais plutôt admirer la chaleur avec laquelle l'artiste a brisé le pli du marbre de lin, sentir la douceur huileuse et bruyante d'une grappe de raisin ou voir le parfum d'une fleur pétrifié à laquelle il ne manque que l'odeur pour être sentie".

"Wie weit sich die Kunstkenntnis dieser beyden Herren erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affektiren, und dies ist schon mehr als der erste Grad gewonnen."

"Jusqu'où s'étend la connaissance de l'art de ces deux messieurs, je ne veux pas en juger par leur bienséance, ils ne semblent du moins pas faire beaucoup d'affection, et c'est déjà plus que le premier degré de gagné".

La surface du marbre : dans la peau du spectateur habité

Comment réagit-on à Vénus ou à Flore ? Avec des gestes et des postures, avec les mains et les pieds, en se parlant, en montrant du doigt, en s'étonnant devant l'œuvre ou en prenant l'autre à témoin. En revanche, dans la deuxième et nouvelle option proposée par Chodowiecki, on garde les bras fermés, les mains croisées, et l'on reste à distance afin de conserver une vue d'ensemble, non seulement sur l'œuvre, mais aussi sur sa propre réaction corporelle et celle des autres. Il ne faudrait cependant pas voir là la marque d'une autodiscipline supprimant tout élan émotionnel, car la version française, correctement mise en pratique dans l'esprit de l'homme de cour, présuppose un degré bien plus élevé d'entraînement et de maîtrise. Dévotion, acte religieux, humilité, l'œuvre d'art prend désormais presque la place d'un souverain, devant lequel on ôte d'ailleurs son chapeau. On reste plongé en soi-même, touché peut-être, mais sans mouvement extérieur ; c'est l'œuvre qui semble changer pendant l'Adoration. Un sourire ici, un mauvais regard là-bas, comme si c'était l'œuvre d'art qui décidait si notre observation conduit au bon jugement, lequel est révélateur du bon goût. On entrevoit ici une approche entièrement nouvelle de l'observation des images, telle qu'elle se présente, par exemple, chez Winckelmann. Ainsi conçue comme une contemplation, la réception de l'art est proche d'un « plaisir désintéressé », le fameux « *interesseloses Wohlgefallen* » développé par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* en 1790. Cette réception muette déplace (et remplace) la dramaturgie de l'art de l'espace du spectateur vers l'œuvre picturale³³. Par ce pouvoir reconquis, le tableau se retrouve en adéquation avec la description de Winckelmann, qui assimile la pénétration dans l'œuvre à celle dans un imaginaire. L'obligation de produire des textes, en tant que dialogue avec l'œuvre, avec soi-même et avec le lecteur (Diderot), se substitue dès lors à la conception de la fréquentation de l'art comme spectacle social. Le point de vue de Chodowiecki est étroitement lié à la contemplation telle que l'envisage Winckelmann, avec ses conséquences importantes pour l'histoire de l'art. Convaincu qu'il existe une beauté absolue et qu'elle se manifeste avant tout dans la forme du corps de l'homme, l'archéologue et historien de l'art allemand tente d'en déterminer les lois jusque dans les moindres détails anatomiques³⁴. Avec le *Torse*, la sculpture devient chair dans l'imagination, tandis que la description du *Laocoon* embrasse tout un monde de sentiments et de douleurs. Dans ce mélange de pierre, de peau et d'expérience érotique réside l'idée sensualiste. Elle se transfère à notre tension corporelle – ou plutôt à celle de Winckelmann – et déborde soit en un sentiment silencieux, soit en un élan communicatif. Le texte en tant que publi-

33 Winckelmann lui-même explique ensuite que ce mot est presque superflu. Voir Gottfried Boehm et Helmut Pfotenhauer (éd.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn 1995.

34 Ce n'est pas sans raison que le choix des exemples se porte sur la sculpture idéale, celle de l'Antiquité, et reconfigure la « constellation Pygmalion ».



- 4 Daniel Nicolas Chodowiecki, *Les Adieux de Calas à sa famille*, 1774, Paris, BNF, Dep. Est., RESERVE QB-201 1768 et *Les Effets de la sensibilité sur les 4 différens tempéramens*, entre 1770 et 1780 et *ibid.*, *Les Adieux de Calas à sa Famille*, Paris, BNF, Dep. Est.

cation remplace ici la communication orale, l'*ekphrasis* dans sa forme écrite domine le discours solitaire. Vers le milieu du XVIII^e siècle, on peut constater une mutation décisive de celle-ci, que nous pouvons comprendre comme l'apparition d'un nouveau genre littéraire. La multiplication des conférences à l'Académie et des comptes rendus des Salons en lien conduit à ce que nous appelons la critique d'art, et donc à une esthétisation comme à une historicisation de l'écriture sur l'art, qui en vient à se revendiquer elle-même comme une activité artistique.

Le mot et le corps : théâtre du corps et *pathos*

À partir de la fondation de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648, la rationalisation de l'expérience de l'art à travers la réflexion linguistique s'opère dans le cadre des conférences, et ce jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On a en effet l'impression que l'art dont on ne parlerait pas serait dépourvu d'existence. Comme nous l'avons déjà vu, les mouvements sont ainsi déplacés dans l'œuvre elle-même, rendant toute réaction physique extérieure inutile, voire artificielle. Seule la description dans le dialogue silencieux avec soi-même amène le contenu de l'œuvre à vibrer comme mouvement intérieur de l'esprit et expérience esthétique. Cette primauté du mot, de plus en plus critiquée en tant que discours académique, se conjugue nécessairement avec l'art de la rhétorique, de la déclamation et du théâtre (pensons à la dynastie des Coppel et à la critique de la théâtralisation des scènes en peinture). Restons-en au théâtre comme espace de mise en scène des affects. La galerie et le salon sont, au sens d'une scène, le lieu de signifiants ordonnés. Ici comme là, il y a un surplus d'événements dans toutes les actions comme dans les discours. Ce qui se passe peut être compris comme une action dans certaines conditions, où s'ajoute l'effet du *pathos*. S'il existe une devise de cet art du spectacle à la française, elle est résumée par son théoricien des Lumières, Louis Petit de Bachaumont qui, dans ses *Mémoires secrets* de l'année 1784, parle du fait de « mettre en jeu son caractère », le caractère comme externalité étant difficile à distinguer de l'expression. L'*Encyclopédie* recourt également à un modèle d'orientation linguistique, en définissant la mimésis comme une figure rhétorique³⁵. Le mime et la pantomime complètent la dimension rhétorique par des aspects physiques. À nouveau, nous ne sommes pas si éloignés de la danse, dans la mesure où elle est peut-être le domaine dans lequel le culte de l'émotion du XVIII^e siècle se

35 Dans la tradition rationaliste, l'*Encyclopédie* établit une distinction claire entre la physiognomonie et l'expression en mouvement. Toute analogie entre l'âme et le donné physique est niée : « Un corps mal fait peut avoir une fort belle ame, & l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage ; car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'ame, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement sonder des conjectures raisonnables », *Encyclopédie*, t. 12, Paris 1765, p. 538b.

manifeste le plus clairement. Dans la mise en scène et le modelage des corps expressifs, mouvement, gestes, apparence et cadre d'ensemble sont déterminés. Cette mimésis fonctionne comme une ressemblance avec l'art, tout en étant une mise en correspondance de l'intérieur avec l'extérieur. Même l'immobilité, lorsqu'elle est exposée pour être regardée, court le risque de devenir un *pathos* formaliste. Ce que le critique allemand réprovoque, c'est justement cette utilisation du corps comme médiateur mobile et comme instrument du *pathos* qui, dans le meilleur des cas, est déjà inhérent à l'œuvre d'art.

C'est surtout dans le dernier tiers du siècle que le geste se précise. Bien qu'étant une forme d'expression pré-linguistique (à l'origine du langage, chez Rousseau et Condillac), le geste est décodable. Dans l'*Encyclopédie*, Louis de Cahusac définit les gestes comme « des mouvements extérieurs du corps et du visage, une des premières expressions affectives données à l'homme par la nature ». Ils contribuent au chant ou à toute autre expression vocale, à la danse et à la déclamation. Cette conception est proche de celle que l'on trouve dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos, parues en 1719 – d'après Voltaire le vade-mecum lu tout au long du siècle, qui a défini la danse comme l'art du geste. Chez Dubos, les gestes concernent non seulement le théâtre mais aussi la vie publique, et se différencient en gestes naturels, gestes artificiels ou encore gestes institutionnels. Malheureusement, l'auteur n'explique pas comment s'organise concrètement cette classification. Il se contente d'opposer la lisibilité des gestes artificiels à l'indétermination des gestes naturels, lesquels auraient une « signification toujours imparfaite, & même équivoque le plus souvent ». Les gestes artificiels sont pour Dubos dépourvus d'universalité. Ils ne s'apprennent qu'à travers des techniques spécifiques, et ne sont lisibles que sur cet arrière-plan.

Peut-être est-ce la méconnaissance du fonctionnement social et des principes méthodologiques qui a permis à Chodowiecki de transposer la complexité de son sujet dans un langage d'une simplicité saisissante. Si le début et la fin du siècle sont traversés par les mêmes questions, la *Stille Anschauung* (« regard silencieux » sur l'œuvre) de Chodowiecki marque un tournant que l'on peut décrire comme le remplacement de l'*ut pictura poesis* français par une théorie du *punctum temporis*, ou moment fécond. Cette mutation signifie le repli du tragique, du théâtral, dans une modération du sentiment. Mais elle signifie aussi une perte de lisibilité des codes du corps. Les scènes de Saint-Aubin montrent ainsi ce que nous pouvons potentiellement expérimenter dans la collection Crozat : une forme d'attente prospective, comme une promesse d'excitation intérieure.

En définitive, nous sommes tentés de conclure que cette perception allemande de la manière française comme un comportement affecté reposait sur un malentendu, résultant lui-même de la perte de la connaissance de l'histoire des collections et de l'origine de l'art, des « menus plaisirs » de la maison princière et de son obligation de magnificence et de luxe. Le divertissement constituait un moment essentiel de la sociabilité, fondé sur la richesse et la culture ainsi que sur le bon goût. Le changement évoqué s'annonçait

peut-être aussi dans l'architecture, qui déplaçait alors le lieu de présentation de l'art de la galerie au salon, faisant de la première un espace public et permanent, du second un espace (semi-)privé et éphémère³⁶.

La confusion du discours que nous avons tenté de retracer ici correspond à l'inquiétude qui a conduit à la remise en question puis à la dissolution de l'autocratie aristocratique. Dans son almanach de 1776, l'abbé Le Brun résume les choses ainsi : « Le progrès des Arts & l'entretien du goût tiennent essentiellement à la connoissance des Cabinets ». Ceux-ci ne doivent plus être considérés comme des « objets de luxe, mais d'utilité » ; « Le plaisir de l'ouvrir aux Curieux & aux Artistes est, pour ceux qui aiment les talents & la patrie, une nouvelle jouissance »³⁷. Ce nouveau lieu de rencontre entre aristocratie et bourgeoisie ne pouvait qu'être le théâtre de frictions, celles-ci se traduisant dans les langages corporels, visibles ou intériorisés. La structure des collections d'images conçues selon les critères du *connoisseurship* et du bon goût subissait une esthétisation qui, en tant qu'attitude philosophique, se devait adopter une position morale. Car l'absence de finalité, qui auparavant caractérisait le luxe en tant qu'obligation de distinction de l'aristocratie³⁸, devenait l'inutilité de l'assemblée courtoise et cléricale régie par l'argent³⁹. Norbert Elias a écrit à ce sujet que « la genèse différenciée de l'apparence comme instrument de différenciation sociale, la représentation du rang par la forme [...] la sensibilité raffinée de ces hommes dans leur cercle d'influence [l'élite des loisirs], jusque dans leurs propres mouvements, est à la fois le produit et l'expression de leur situation sociale »⁴⁰.

Même si nous ne comprenons qu'imparfaitement les gestes et pondérations sans mots de *eloquentia corporis*, ils peuvent faire office de matrice des extrêmes pour mieux comprendre le langage du corps et la variété des comportements des spectateurs face aux arts. Si l'on a oublié le plaisir dans ce processus de confrontation parfois crispé, l'*Ode à la joie* de Schiller publié en 1785 – « Tes enchantements lient à nouveau ce que l'épée [!] de la

36 Pour une analyse représentative de cette transition à travers l'exemple d'une collection, voir Frédéric Bußmann, *Un prince collectionneur : Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*, Paris 2012.

37 [Abbé] Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs, 1776-1777*, Genève 1972, p. 191.

38 Sur le luxe comme moyen d'affirmation de la classe féodale, qui doit être compris comme l'extrême opposé de la rationalité objective des affaires, voir Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1976.

39 Le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier souligne déjà cette réduction à une vision pécuniaire, à travers le choix des termes : inconcevable, luxe, déraisonnable, bizarre, ridicule. Voir l'édition de 1798, p. 54. Il ne nous est pas possible ici d'aborder en détail le rôle économique et culturel central des biens de luxe pour l'exportation (jusqu'à nos jours), lesquels se sont imposés avec le mercantilisme depuis Louis xiv et Colbert. Voir aussi l'article « LUXE » de Saint-Lambert dans l'*Encyclopédie*, t. 9, Paris 1765, p. 763b.

40 « differenzierte Durchbildung des Äußeren als Instrument der Sozialen Differenzierung, die Repräsentation des Ranges durch die Form » « [...] das Feingefühl dieser Menschen in ihrem Wirkungskreis einschließlich ihrer eigenen Bewegungen, ist zugleich Erzeugnis und Ausdruck ihrer sozialen Lage », Norbert Elias, *Die Höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Francfort-sur-le-Main 2002, p. 110, citation traduite par l'auteur.

mode a divisé »⁴¹ – exprime peut-être le regret d'avoir été chassé de l'élysée, y compris celui de l'art. Au XIX^e siècle, ce dernier devient un moyen d'éducation sérieux, laissant derrière lui la simple distraction et le divertissement pour laisser place aux premiers nuages de la société de masse. Nous terminerons donc en évoquant le merveilleux petit livre de l'Abbé Dinouart, qui, sous le titre *L'Art de se taire*, postule en 1771 pour principe numéro 5 : « En général, on risque moins à se taire qu'à parler »⁴².

41 « Deine Zauber binden wieder, was der Mode Schwert geteilt », d'après la première version parue dans la revue *Thalia*, dirigée par Schiller lui-même, à Mannheim en 1785, et mise en musique par Franz Schubert dès 1815, citation traduite par l'auteur.

42 Voir aussi Wolfgang Kemp, « Die Kunst des Schweigens », dans Thomas Koebner (éd.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, Munich 1989, p. 96-119 ; Joseph Antoine Toussaint, abbé Dinouart, *L'art de se taire, principalement en matière de religion*, Paris 1771.