

Communication 5 novembre, séminaire de recherche : L'émergence de la figure du critique d'art au XVIII^e siècle

Après les premiers neuf mois de recherches pour ma thèse, le sujet qui se cristallise au fur et à mesure tourne autour de la question de l'émergence de la figure du critique d'art au XVIII^e siècle. Ce choix est d'abord le fruit de multiples lectures pendant cette première année de doctorat, mais plus important encore, un approfondissement de mon travail de mémoire, rédigé à l'Université de Bâle sur les interrelations entre narratologie et peinture d'histoire. Le goût pour le XVIII^e siècle en particulier était éveillé grâce à une collaboration au sein du projet FNS « Reconstruire Delille » sous la direction de Hugues Marchal toujours à Bâle. Il s'agissait de retracer la diffusion européenne des poèmes de Jacques Delille avec un logiciel mis en place par les humanités numérisées. De combiner approches modernes avec la poésie didactique du 18^e siècle, dont Jacques Delille fut le chef de file, m'a motivé de m'orienter vers la rédaction d'une thèse dans la recherche littéraire.

Alors revenons à mon sujet qui s'inscrit dans le projet FNS « Configurer la vie savante sous l'Ancien Régime ». Dans le contexte du projet, la première question à laquelle je me confronte c'est de savoir si le critique d'art est une figure de savant. Quelles caractéristiques devrait-il avoir pour pouvoir aspirer à cette étiquette ? Sachant que le fait de nommer une activité est un premier pas vers une professionnalisation, la coexistence de plusieurs appellations pour le critique d'art est problématique. Rendre claire des expressions comme « amateurs », « connaisseur », « curieux » ou « virtuose » est donc indispensable. L'histoire sémantique de ces appellations doit être complétée par une compréhension de la méthode de travail des critiques. Quel sont leurs fonds culturels ? Quelles lectures les ont amenées à pratiquer la critique d'art ? Quelles sont leurs attentes par rapport à cette activité ? Ces questionnements en lien avec le contexte historique, peuvent, est c'est une des grandes hypothèses du projet FNS, nous élucider sur la poétique de la critique d'art. Autrement dit, mieux connaître les circonstances de ceux qui écrivent, signifie mieux comprendre la manière *comment* ils écrivent.

Donc avec ces précisions sur le lien entre le projet et mon sujet de thèse, j'aimerais partager quelques éléments de réflexions. Une des lectures de ces derniers mois étaient *Les Salons* de Diderot. *Les Salons* sont un recueil de comptes rendus rédigés par Denis Diderot sur les expositions de peintures et de sculpture dans le salon carré du Louvre. C'est un exercice auquel l'écrivain se livre au total neuf fois entre 1759 et 1781. Issue du *Salon de 1763*, une phrase a particulièrement suscité mon intérêt :

« Je puis m'être trompé dans mes jugements, soit par défaut de connaissance, soit par défaut de goût ; mais je proteste que je ne connais aucun des artistes dont j'ai parlé autrement que par leurs ouvrages et qu'il n'y a pas un mot dans ces feuilles que la haine ou la flatterie ait dicté. » (*Salon de 1763*)

Diderot fait preuve de modestie et de bonne foi, en avouant qu'un manque de connaissance l'aurait pu induire en erreur dans ses jugements. L'écho du verbe « connaître » dans « je proteste que ne connais aucun des artistes » au substantif « connaissance » exprime la divergence entre qu'il peut avoir entre le fait de connaître les artistes, et une connaissance de l'art en générale. En évoquant les émotions « la haine ou la flatterie » Diderot se distancie d'un jugement subjectif, guidé par des intérêts etc. La sincérité et les connaissances doivent selon Diderot mener à un jugement esthétique digne de ce nom. Ce bref extrait montre en quoi un critique d'art peut se positionner vis-à-vis d'un idéal objectif et d'une éthique scientifique. Se pose ainsi la question des critères de ce jugement esthétique, de l'instance savante qui peut l'entreprendre et en quoi le public gagne en importance quand il approuve ou rejette des critères appliqués par les critiques. Entendons par public, la trace des discussions qui subsiste dans les écrits sur les Salons, à savoir les brochures, les poèmes, les lettres, les comptes rendus dans les journaux dont nous disposons. Une étude approfondie des critères de jugements, leur

argumentation, les points de vue exposés dans ces types de document peut servir à situer l'émergence de la figure du critique d'art et surtout à forger une poétique de sa parole.

Afin de saisir le phénomène de l'émergence d'une figure savante comme le critique d'art pourrait l'être nous procédons par trois étapes. D'abord il s'agira de baliser le contexte historique, extérieur au discours critique d'art, ensuite les doctrines d'art présentes en France au début et au milieu du siècle et enfin se servir de la méthode des micro-lectures pour faire sortir le fonctionnement des écrits sur les peintures exposées.

Deux mots sur le contexte externe : Au milieu du XVIII^e siècle, l'activité du critique d'art répond à un besoin public, à une époque où la peinture surtout effectue un glissement d'une sphère royale vers une sphère publique, sociale, voire nationale. À la fin du règne de Louis XIV en 1715, la parole critique initie cette émancipation hors d'une sphère de cour vers une prise en compte beaucoup plus sociétale du domaine artistique. S'impose également une remise en contexte du rôle de l'Académie de peinture et de sculpture et de l'Académie de Saint-Luc. Les deux institutions ont mis en place des expositions publiques, notamment l'exposition au Salon carré du Louvre où se tenait l'événement artistique et culturel le plus important à partir de 1737. Tous les deux ans, les peintres de l'Académie du roi y ont exposé leurs œuvres. Et le *Journal de Trévoux* signale en 1750 que « Tout Paris a couru au Louvre ».

Avec la mise en place des expositions bisannuelles au Salon carré du Louvre se dresse un premier élément de contexte historique important pour notre étude. Avec l'institution du Salon, le milieu artistique a la possibilité de rencontrer un plus large public. Auparavant leurs tableaux étaient vus dans des expositions privées dans les Salons mondains où ils ont par conséquent rencontré qu'un public exclusif et restreint. L'augmentation de point de contacts entre public et œuvres d'art lors des expositions publiques et gratuites facilite la commande et la vente. En cela les artistes semblent gagnants. Pourtant, au sein du large public qui fréquente les salons se trouvent de jeunes écrivains qui peinent à se faire publier et qui se jettent habilement dans l'exercice de la critique d'art à la recherche d'un lectorat et en espérance de la gloire littéraire. De récentes études ont pu montrer que leurs brochures se caractérisent de prises de position agressives vis-à-vis des artistes pour provoquer la polémique et ainsi faire augmenter leur notoriété.

Les circonstances qui font émerger la critique d'art sont façonnées par les idées et les doctrines d'art qui circulent en France, voire dans la République des Lettres au milieu du siècle. D'en comprendre la diffusion, le degré d'adhésion des différents acteurs de la critique d'art naissante, prépare le terrain pour une analyse concrète de leurs propres productions écrites, (et plus particulièrement de la poésie). Les écrits critiques d'art vont bien sûr puiser dans les idées qui circulent sur le beau, l'esthétique et le goût pendant cette période. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'au milieu du siècle un homme de lettres allemand Baumgarten, rédige en latin une *Aesthetica* en 1750. Il s'agit d'un néologisme latin, créée sur une base grecque *aisthesis*, (sensation, sensibilité, perception), donc une philosophie qui de manière analogue à l'éthique se proposait comme science de la perception, de prescrire des lois de goût comme il existe une science de la morale. L'art va être défini comme ce qui plaît à la subjectivité. Le *Traité du beau* de Jean-Pierre de Crousaz de 1715 illustre ce propos : « [...] il [le terme du beau] exprime le rapport des objets que nous appelons beaux avec nos idées, ou avec nos sentiments, avec nos lumières, ou avec notre cœur. » Le beau a un rapport fondamental avec nous et notre perception du monde. Montesquieu le dit encore plus explicitement cinquante ans après en 1757: « Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont dans nous-mêmes ; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme. » C'est-à-dire chercher ce qui plaît à notre sensibilité ; *aisthesis* en grec, donc esthétique. Mais la grande question qui apparaît par la suite, c'est la question des critères du beau qui permettent de fonder un jugement idéalement basé sur un consensus. Par rapport à cette question les opinions ne sont faites ; il y a pourtant des doctrines d'art bien établies comme le classicisme qui

ont des réponses. Les classiques considèrent beau tout ce qui englobe une belle idée vraie, qui s'incarne, se matérialise esthétiquement dans des symétries, des régularités. Pensons au jardin à la française, le régime théâtral de la bienséance et de la vraisemblance ou encore la théorie de l'harmonie chez Rameau. Le grand théoricien du classicisme était Nicolas Boileau avec ses fameux vers issus de *l'Art poétique* « rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable; /il doit régner partout, et même dans la fable. » A côté du classicisme le discours baroque circule également. Celui-ci fait l'éloge de l'irrégularité, de la démesure et des couleurs abondantes. Mentionnons également la présence d'une esthétique du cœur, héritée de Pascal, reprise par l'abbé Du Bos et l'abbé Bourg qui jugent beau tout ce qui est équivoque, mystérieux dans l'art pour ne pas oublier la beauté de la religion. Du Bos écrit dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* en 1719: « il faut encore que ces vers puissent remuer les cœurs et qu'ils soient capables d'y faire naître les sentiments qu'ils prétendent exciter. »

Il s'agit en l'occurrence d'une période pivot, première moitié du XVIII^e siècle caractérisée par la coexistence de différentes doctrines du beau. Se met en place également sphère publique, ce que je nommerai les contextes externes, se rangent des contextes internes (i.e. les doctrines du beau). Au travers le prisme de ces deux dimensions contextuelles, les écrits des critiques d'arts doivent être relus et analysés. Le passage d'un espace clos, royal vers un espace ouvert, public s'effectue grâce à une valorisation de l'utilité publique, mais également dans une ambiance de patriotisme naissant. La reprise régulière des expositions au salon carré du Louvre en 1737 ainsi que la coexistence de différentes théories de la beauté seront le terrain fertile d'une production littéraire qui foisonne autour de cet événement majeur de la vie culturelle parisienne. Une étude de la parole du critique d'art veut à la fois rendre compte des circonstances de son émergence et de sa dimension littéraire. Ces observations permettront également d'analyser les influences réciproques entre peinture et littérature.

Afin d'étendre la connaissance de la poétique des écrits critiques, l'étude se donne pour objet de mieux connaître les circonstances de vie et de travail des critiques d'art. Par la suite il sera possible de retracer d'éventuelles répercussions de la parole critique sur la peinture elle-même. Ces interrelations entre texte et image ont également une influence sur les écrits critiques qui s'approprient des connaissances et des concepts du métier de peintre, qui évoluent en conséquence. Ainsi se cristallise une nouvelle parole et avec elle une nouvelle identité sur le terrain de jeu artistique : la figure du critique d'art. La question fondamentale des préalables de son émergence sera accompagnée de questionnements génériques, théoriques et poétologiques. Sera-t-il possible d'observer une incorporation de ce nouveau discours critique dans d'autres formes littéraires, notamment la poésie ? La production écrite des critiques d'art manifeste-t-elle le potentiel d'innovation du milieu artistique et littéraire dans une société en mouvement ?

Après avoir esquissée des éléments à la fois méthodologiques et contextuels, nous proposons quatre vers issus de *L'Art de peindre* de Watelet en 1760 qui illustre le propos: « Mais, pour mieux établir les principes divers/De cet art dont ma Muse ose enrichir ses vers,/Souffrez qu'elle préfère, aux agréments du style,/Du précepte concis la sécheresse utile. » De nouveau nous observons dans cet extrait une preuve de modestie cette fois vis-à-vis de la tâche du poète : faire comprendre les enjeux de la peinture « établir les principes divers », au détriment des fleurons poétiques au profit d'une compréhension plus profonde, à savoir le « précepte concis » qui est jugé utile. Le poète se met au service de la peinture. Il s'efforce d'expliquer ce métier dans une perspective de l'utilité ; ce qui signifie faire comprendre à un plus large public ce que cela signifie être peintre. Il se sert de sa muse, son inspiration. Celle-ci freinée dans son élan au profit d'une meilleure explication des enjeux artistiques. L'idée d'un art au service de son art sœur ; ici la poésie au service de la peinture, peut dévoiler l'interrelation de ces deux dimensions. Se reposant toutes les deux sur la force de l'image dans toutes

ses facettes. La peinture peut donner naissance à un poème et *vice versa*; ainsi s'établit une généalogie des œuvres d'art dans laquelle l'image symbolise un *stimulus* esthétique capable de faire naître une autre dimension esthétique et ainsi de suite.

Il y a non seulement des éléments d'ordre esthétique à observer mais également des questionnements de l'institutionnalisation et de la professionnalisation d'un métier à relever. En quoi l'Institution de l'Académie de peinture et de la sculpture a-t-elle besoin d'un discours public pour rendre légitime son pouvoir ? En quoi l'essor d'un nouveau genre, j'hésite de dire littéraire, de la critique d'art, sert-elle à préparer le terrain de la « mercantilisation » (N. Heinich) du domaine artistique et dans quelle mesure la parole du critique d'art nourrit-elle un sentiment national ? Alors de nouveau nous observons une intrication d'éléments externes et internes au discours artistiques au XVIII^e siècle. Il s'agira de démêler ces fils pour voir en quoi ils déterminent l'écriture de ces figures polygraphes au milieu du siècle.