

## « Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...] »<sup>1</sup> — La fiction épistolaire dans la critique française de Salon autour de 1750

Après avoir trouvé une place permanente dans le Salon Carré et la Galerie du Louvre en 1737, les expositions annuelles de l'Académie Royale des Beaux-Arts devenues régulières, s'établirent comme la plus importante exposition d'art de l'Ancien Régime. Elles devinrent rapidement des événements culturels très courus, attirant de nombreux visiteurs de toute provenance sociale.<sup>2</sup> Dans le petit catalogue publié par l'Académie à l'occasion des expositions annuelles, ce que l'on appelait le livret, on put lire pour la première fois en 1741 : « Comme les suffrages du Public éclairé donnent à chaque genre de travail son véritable prix, c'est de ses suffrages réunis que se forme réputation. »<sup>3</sup> Du point de vue des Académiciens, il reviendrait à un « public éclairé » de rendre un juste jugement, d'assurer par son suffrage la gloire à une œuvre et à son auteur et d'alimenter de manière positive la compétition artistique, comprise au sens d'*aemulatio*.<sup>4</sup> Le sens et la finalité de l'exposition annuelle se voyaient ainsi clairement définis.

Albert Dresdner, Thomas E. Crow et Richard Wrigley s'accordent à dire que c'est la pratique de donner dans le cadre du Salon Carré un accès plus large et une visibilité plus universelle à l'art contemporain le plus éminent qui la première créa l'espace pour une critique d'art indépendante, en cours de formation depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et rendit possible un discours public sur l'art officiel français, sur ses réussites et ses faiblesses.<sup>5</sup> Il est communément admis que Denis Diderot et Étienne La Font de Saint-Yenne sont les « inventeurs », ou plus exactement les rénovateurs de ce nouveau genre littéraire<sup>6</sup> qui prit forme dans les années 1740, peu après le transfert des expositions de l'Académie au Louvre.<sup>7</sup> La critique de salon fut souvent diffusée sous la forme de lettres de nature apparemment privées, adressées par un expéditeur en règle générale anonyme à un destinataire soit fictif, soit lui aussi anonyme.<sup>8</sup>

Aussi nous nous intéresserons à la question de savoir pourquoi c'est la forme épistolaire qui s'est imposée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit dans la phase précoce de l'émergence d'une littérature de critique d'art au sens « moderne »,<sup>9</sup> comme la forme d'une critique de salon française, publiée pour une grande part de manière indépendante de l'Académie et échappant à son influence. Albert Dresdner a démontré que la critique d'art de cette époque représentait dans « son ensemble [...] une unique longue discussion » et pourquoi aussi bien la lettre que le dialogue fictif se sont avérés particulièrement appropriés pour exposer des opinions différentes, voire contradictoires.<sup>10</sup> Robert Vellusig écrit : « La lettre serait une forme s'inspirant librement de

la bonne conversation ; cette définition, que le XVIII<sup>e</sup> siècle attribuera à la lettre, est aussi ancienne que la réflexion sur la forme épistolaire elle-même ».<sup>11</sup> De manière frappante, la lettre en tant que « conversation écrite entre des personnes physiquement absentes »<sup>12</sup> fut remplacée autour de 1770 par des critiques pour lesquelles les auteurs choisirent la forme dramatique d'un dialogue fictif empruntée au théâtre, les visites de salons étant mise en scène comme des débats ayant lieu directement devant l'œuvre ou les œuvres considérées ; ils font preuve à cette occasion d'un style bien plus satirique et d'un ton bien plus polémique.<sup>13</sup>

John W. Howland considère que le XVI<sup>e</sup> siècle tardif et surtout le XVII<sup>e</sup> siècle jouent un rôle particulièrement important pour la forme épistolaire littéraire, ce qu'il justifie par un public plus large et plus éduqué, un épanouissement de la culture de salon et de la culture de la conversation.<sup>14</sup> Une tendance à une « nouvelle esthétique de la lettre », qui donne au lecteur un accès plus direct « au caractère individuel de l'auteur et à sa façon particulière de percevoir le monde », comme le constate Howland après 1650.<sup>15</sup> L'instance narrative à la première personne est bien présente, le sujet écrivant devient visible et perceptible.

Des théoriciens d'art français comme André Félibien et Roger de Piles rédigèrent dès le XVII<sup>e</sup> siècle les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (à partir de 1666) et les *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677) ; ces discussions fictives autour de l'art virent le jour dans le sillage de théoriciens italiens de renom comme Lodovico Dolce.<sup>16</sup> La forme dialoguée – et la lettre fait également partie d'un dialogue réel ou fictif – ne représente donc pas par conséquent une innovation du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il importe cependant de se demander pourquoi les premiers critiques d'art de cette époque choisirent de manière prépondérante la fiction épistolaire, et non pas par exemple celle du traité théorique, sur lequel La Font de Saint-Yenne avait dans un premier temps porté son choix pour s'exprimer de manière publique.

#### **LE DÉBAT PUBLIC AUTOUR DES RÉFLEXIONS SUR QUELQUES CAUSES DE L'ÉTAT PRÉSENT DE LA PEINTURE EN FRANCE (1747) DANS LES LETTRES DE SALON**

Quelques-unes des critiques d'art les plus précoces et les plus décisives du XVIII<sup>e</sup> siècle furent écrites entre 1746 et 1747. Les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746* furent rédigées par Étienne La Font de Saint-Yenne – sous une forme non épistolaire – avant d'être publiées de manière anonyme et imprimées hors de France à La Haye. L'auteur était issu de la bourgeoisie et fut employé à la Cour royale à Versailles dans les années 1730 ; il évoluait dans les cercles artistiques et appartenait à un illustre cénacle de critiques d'art influents du XVIII<sup>e</sup> siècle, auquel appartenaient entre autres Louis Petit de Bachaumont et Pierre-Jean Mariette.<sup>17</sup>

Dans les *Réflexions*, La Font de Saint-Yenne exerce sa critique au sujet des artistes et des œuvres exposées au Salon de l'année 1746, affirmant par la même occasion de manière très assurée son ambition de dresser un état des lieux de l'art français de l'époque et avant tout d'évaluer ses faiblesses – comme par exemple le supposé

déclin de la peinture d'histoire, ouvrant au-delà une discussion sur la légitimité et la forme d'une critique publique de l'art officiel français contemporain.<sup>18</sup> Les formules de la deuxième page de son texte : « Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement »,<sup>19</sup> abondamment citées par la suite, eurent à elles seules une force d'impact considérable et imprimèrent leur marque aux discussions des années suivantes portant sur le caractère public de l'art et sur sa critique, comme sur le rôle du public de l'art.

L'auteur reprit à son compte la tournure tirée du livret selon laquelle seul « le suffrage du public éclairé » pouvait encourager l'évolution de l'art français. Le « public éclairé » tant vanté par l'Académie correspondait plutôt à une représentation idéale qu'à une entité réelle. Eva Kernbauer parle d'un « public » désincarné, au sens où la notion était entendue comme « une sorte de champ d'action public de l'Académie ». <sup>20</sup> Le jugement du « public », tel que le définissait l'Académie, garantissait la gloire (éventuellement posthume) de l'œuvre et de l'artiste et n'acquiesçait la valeur de vérité objective qu'avec le temps.<sup>21</sup>

L'écho des *Réflexions* fut immense. En 1747 parurent plusieurs recensions critiques dans des revues comme le *Journal de Trévoux*, ainsi que des brochures sous forme de *Lettres*, également publiées de manière anonyme, parmi lesquelles la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, & c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R. (1747)* de Jean-Bernard (Abbé) Le Blanc, ainsi que les *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.<sup>e</sup> de \*\*\**, pour servir de supplément à la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture & c. de l'année 1747* de Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, se référant toutes deux explicitement au(x) texte(s) antérieur(s).<sup>22</sup> L'auteur des *Réflexions* se sentit incité par ce débat mené de façon vive et polémique, à ajouter au discours public sa propre réponse ; dans sa *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, La Font de Saint-Yenne s'attache en août ou en septembre 1747 à construire sa propre défense.

Les réactions publiques aux *Réflexions* dont il est question ici, suivent toutes le modèle fictif d'une lettre de la main d'un auteur anonyme, adressée à un (ou une) destinataire anonyme, publiée *a posteriori*, tandis que l'identité (supposée) de l'éditeur est passée sous silence. Le Blanc, historiographe des Bâtiments du Roi, qui a débattu de manière intensive et très critique des *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne, interpelle de manière explicite l'anonyme « Monsieur » auquel s'adresse sa lettre sur cette possible paternité éditoriale, ce qui consolide l'illusion d'une prise de position personnelle et subjective, adressée tout particulièrement à un lecteur précis :

« Je soumets le tout à vos lumières & vous laisse le maître de faire de cette Lettre tel usage que bon vous semblera ; mais au cas que vous supposiez que le Public puisse en retirer quelque utilité, je vous prie de taire le nom de l'Auteur [...]. »<sup>23</sup>

Le « vous » de politesse au singulier peut également être lu comme un « vous » au pluriel. Dans ce cas, il désigne plus largement le lectorat inconnu, qui est ainsi interpellé et invité à se faire sa propre opinion.

On peut expliquer le choix que les auteurs font de l'emploi de la correspondance privée et de rapporter leur propre visite d'exposition par le fait qu'il s'agit de véritables réponses à et de prises de position sur les critiques respectives de La Font de Saint-Yenne et de Le Blanc, précédemment publiées. Les auteurs ne s'adressent toutefois pas directement aux orateurs (anonymes) qui les ont précédés, mais à une troisième personne ou entité. La communication ne s'établit pas directement avec l'orateur, mais *au sujet* de celui-ci et de son texte. Tant les *Lettres* de Le Blanc et de Lieudé de Sepmanville que la défense de La Font de Saint-Yenne sous forme de lettre ont été conçues, comme l'affirment leurs auteurs, comme réponse, voire comme interpellation de la personne à laquelle elles sont respectivement adressées :

« Je ne saurois trop vous marquer ma reconnaissance, Monsieur, de l'attention que vous aviez eue, de m'apprendre que mon Ouvrage avoit indisposé quelques uns de ceux dont j'ai parlé, & donné lieu à des critiques que vous avez la bonté de me communiquer. »<sup>24</sup>

Les lettres trouvent leur justification dans le fait qu'elles sont des « ré-actions ». Elles se présentent en tant qu'éléments d'un échange impliquant les contemporains.

Les critiques d'art ne se servirent ce faisant pas d'une nouvelle forme littéraire, mais eurent recours à une forme textuelle établie et puisèrent dans cette longue tradition de la culture de cour et finalement aussi de la bourgeoisie : « Jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'épistolographie est l'expression authentique d'une caste d'érudits et de fonctionnaires ayant ses lettres en matière de rhétorique. »<sup>25</sup> La forme de la « lettre philosophique », par exemple la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* que Denis Diderot adresse à une « Madame » inconnue<sup>26</sup>, largement diffusée au XVIII<sup>e</sup> siècle, servit de modèle à la critique d'art sous forme épistolaire. Il s'agit dans les deux cas de la mise en scène d'un échange ouvert et d'une quête d'une vérité subjective ou objective dans et par un dialogue. La lettre n'a pas pour ambition ce faisant de livrer un argument définitif, dans la mesure où elle implique une réponse.<sup>27</sup>

#### **EXPÉDITEUR ET DESTINAIRE INCONNUS : LE DÉBAT AUTOUR DE L' ANONYMAT**

Le fait que les auteurs des critiques d'art précoces restent anonymes était un aspect qui suscita de vifs débats dès la publication des *Réflexions*. L'expression subjective de l'opinion personnelle d'un individu n'appartenant pas lui-même au cercle des créateurs d'art ou ne pouvant être identifié lui-même comme « connoisseur » contrastait avec l'image d'un « public éclairé » uniforme, en tout point conforme à l'idéal que les Académiciens s'en faisaient. Le Blanc justifia son désir d'anonymat par le respect dû à ce même « public éclairé », qui devait non seulement critiquer les œuvres exposées, mais aussi sa propre critique (ou, en toute logique, toute autre critique énoncée de manière publique) : « On ne peut trop respecter le Public, & le plus grand respect qu'on puisse lui marquer en publiant un Ouvrage est de ne se pas nommer »,<sup>28</sup> ainsi que quelques lignes plus loin : « [...] Juge impartial & incorruptible, c'est le Public. Ce que je vais vous en dire n'est que le sentiment d'un Particulier que je soumetts au même tribunal. »

Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville voyait dans l'anonymat choisi par La Font de Saint-Yenne et par d'autres critiques (tout comme lui-même) la seule protection

des auteurs, qui n'oseraient pas sinon exposer de manière aussi hardie leurs condamnations les plus sévères et leurs louanges, dans la mesure où ils avaient à redouter les effets de la censure et les éventuelles conséquences juridiques de leur propos.<sup>29</sup> Il évoque de manière explicite la possibilité de publier sa lettre sous sa véritable identité. Dans la mesure où ses prises de position pourraient devenir publiques, les lois de la politesse exigeraient de ne pas prononcer certaines choses « à voix haute », même s'il ne connaît pas Le Blanc, dont il critique la *Lettre* : « Comme je crains que ma Lettre ne devienne publique, quoique je n'aye pas l'honneur d'être connu de notre Auteur, il est des choses que la bienséance oblige de taire. »<sup>30</sup> La fiction épistolaire ouvre un jeu sur les frontières entre échange privé et discours public.

La Font de Saint-Yenne se défend à son tour dans sa *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* (1747), également publiée par un auteur dont le nom est passé sous silence, arguant du fait qu'il voulait lui aussi rester anonyme. On lui aurait sinon reproché sa vanité et sa quête de reconnaissance et de gloire, bien que son unique motif ait pourtant été l'amour passionné des Beaux-Arts, tout comme l'intérêt pour le progrès de l'art français.<sup>31</sup>

Dans les *Lettres* se fait ainsi toujours entendre la voix d'un sujet écrivant qui se détache de l'imprécision et de la « désincarnation » d'un « public éclairé », mais qui reste toutefois anonyme en tant qu'individu. La forme épistolaire joue avec l'illusion selon laquelle le jugement subjectif ne serait en fait pas destiné à devenir public et ne prétendrait de ce fait pas à l'universalité. La proximité (supposée) avec un auteur réel ou fictif est fabriquée : l'oralité des tournures, la spontanéité et l'immédiateté sont factices<sup>32</sup> ; mais dans le même temps, le sujet qui s'exprime en tant « [qu'] un Particulier »<sup>33</sup> ou « Individu » représente de manière exemplaire les nombreuses voix qui forment à leur tour un « public éclairé ».

« Je ne m'étois point flatté d'être infaillible, & j'avoue en même tems être prêt à me rétracter dès que l'on m'aura convaincu d'erreur. [...] En attendant cette grâce du Public je goûte dès-à-présent dans cet aveu de mes fautes, la satisfaction la plus chère [...] »<sup>34</sup>

écrivait La Font de Saint-Yenne dans son discours de défense dans la *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture* : le sujet spectateur et critique créé dans les *Lettres* n'est pas infaillible, comme cela est souligné ici, mais ouvert à un échange argumenté.

#### LA LETTRE DE SALON ET LA VISIBILITÉ DE LA « MULTITUDE »

Les *Lettres* de Le Blanc, Lieudé de Sepmanville et de La Font de Saint-Yenne s'ouvrent et se concluent toutes par les fioritures d'usage typiques des lettres de l'époque.<sup>35</sup> Le Blanc débute sa très longue lettre de 180 pages par les mots : « Monsieur, puisque vous le souhaitez, je me fais un plaisir de vous écrire ce que je pense de la Critique des Tableaux qui attirerent l'an passé la curiosité du public au Salon [...] ».<sup>36</sup> Il justifie sa lettre par le fait qu'un expéditeur inconnu l'ait invité dans une lettre précédente à prendre position au sujet de la critique d'art ayant défrayé la chronique l'année passée. Le renvoi dans le texte (\*) fait explicitement référence aux *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne que Le Blanc critique fortement par la suite. Il condamne notamment la prétention à l'exhaustivité qu'il poursuit dans les *Réflexions* : La Font de Saint-Yenne

avait propagé l'idée qu'il était nécessaire d'évaluer sur le plan critique chacune des œuvres exposées. Le Blanc au contraire défendait le point de vue selon lequel le fait que toutes les œuvres se voient commentées serait nuisible au lecteur-spectateur sans aucune connaissance en la matière, dont il se faisait de manière générale le porte-parole.<sup>37</sup> L'appréciation d'œuvres et d'artistes singuliers et de leur signification effective en seraient brouillées.<sup>38</sup>

Bien que les mots d'introduction de Le Blanc et la longueur du texte, montrent clairement qu'il s'agit d'un texte théorique et non d'une lettre d'ordre privé, l'auteur s'en tient tout au long du texte à la convention selon laquelle il s'adresserait personnellement à un destinataire tout à fait particulier. L'auteur s'adresse de manière récurrente à son interlocuteur : « Vous voyez, Monsieur, que je ne vous parle pas d'une quantité d'autres Tableaux qui sont exposés au Sallon ; & cela, parce que plusieurs n'en valent pas la peine [...] ». <sup>39</sup> Dès que l'auteur, après les considérations introductives au sujet de la critique exercée publiquement à l'encontre des *Réflexions* comme au sujet de la nature et de la forme du texte de son prédécesseur, en vient à parler des œuvres exposées par le Salon, il explique comment il compte procéder ensuite : « Je suivrai, Monsieur, pour vous en parler, l'ordre selon lequel ils [les tableaux ; A. W.] sont placés. » <sup>40</sup> Suit un commentaire des onze tableaux d'histoire, qui furent peints tout exprès pour le Salon de 1747 et exposés dans la Galerie d'Apollon, afin de renouveler le genre, dans le cadre du concours créé par François Paul Le Normant de Tournehem, <sup>41</sup> sans doute ouvert en réaction à la critique de La Font de Saint-Yenne. Les plus éminents peintres d'histoire de l'Académie, parmi lesquels Jean Restout, Charles-Joseph Natoire, François Boucher et Carle Van Loo, étaient représentés. Le Blanc livrait avec ses descriptions un genre de « témoignage de première main » <sup>42</sup> qui sous la forme d'un reportage subjectif donnait l'impression d'être authentique. Par la suite, l'auteur fait savoir qu'il ne donne pas seulement son avis comme étant le meilleur, mais qu'il aspire à rendre compte de tout le spectre des jugements du public du Salon, <sup>43</sup> ce « juge impartial & incorruptible ». <sup>44</sup> Il choisit sans cesse des points de vue exprimés par des connaisseurs, des passionnés mais aussi des non-initiés, et par conséquent par la « multitude » hétérogène, et les présente au lecteur. Il écrit ainsi à propos de l'évaluation des participants du concours : « Les véritables Connoisseurs m'ont paru presque toujours incertains à qui donner le prix, & la plupart des autres très-fachés de l'incertitude de ceux qu'ils regardent comme faits pour prononcer », <sup>45</sup> ou bien au sujet de la peinture d'histoire de Boucher :

« La haute estime que j'ai pour Monsieur Boucher & pour son talent, ne me permet pas de lui laisser ignorer que beaucoup de gens ont trouvé que cette couleur de rose domine un peu trop dans [*sic*] les autres figures, & en général dans le ton de tout son Tableau. » <sup>46</sup>

Le destinataire – et avec lui tout lecteur contemporain, se retrouvait en situation de se faire une image du Salon, dans le cas où il n'aurait pas eu l'occasion de le voir de ses propres yeux. Mais au-delà, c'est aussi un tableau de l'opinion à se faire au sujet de chaque œuvre commentée qui lui est brossé, et il faut bien admettre le fait que celui-ci allait la plupart du temps dans le sens de l'argumentation de l'auteur. Dans le cas de la critique de Boucher, Le Blanc évoque certes le mécontentement que la

prédominance des tons rosés aurait déclenché chez de nombreux spectateurs, mais les lignes faisant suite à cette remarque sont nombreuses à trahir toute l'admiration que Le Blanc voue à Boucher.<sup>47</sup>

Pour des Académiciens comme Charles-Antoine Coypel, il s'agissait de souligner le fait que la vérité ne se révélerait qu'à l'épreuve du temps et que seul ce dernier pourrait confirmer la validité du jugement aux yeux de tous.<sup>48</sup> La lettre de Salon qui se caractérise par sa contemporanéité et l'immédiateté du jugement, est en contradiction totale avec ce modèle. La critique qui y était exprimée était ancrée dans le présent, faisait directement référence à l'exposition de l'Académie encore en cours ou venant juste de s'achever, et aux conditions qui y régnaient, et s'adressait directement aux contemporains. L'Académie se vit donc elle aussi finalement contrainte de prendre en considération l'hétérogénéité de la « multitude » qui peuplait en réalité le Salon, aux antipodes d'un « public » idéal, pensé comme une entité homogène et désincarnée.<sup>49</sup>

#### **LA LETTRE DE SALON COMME PRODUIT DU « SENTIMENT »**

Pour la redéfinition du « public éclairé » comme « multitude » qui se fait jour dans les *Lettres* de La Font de Saint-Yenne et Le Blanc, une catégorie que Jean-Baptiste Dubos détermine dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), son ouvrage de théorie de l'art jouissant d'une large réception, est essentielle : la faculté de percevoir de manière sensible et émotionnelle et la capacité de sentir. Le « sentiment »<sup>50</sup> que Dubos désigne aussi comme le « sixième » sens, se réfère à l'effet d'une œuvre d'art, par conséquent à cette qualité esthétique que le spectateur perçoit avec ses sens. Selon lui, le « sentiment » peut être interprété comme une activité de l'âme et de la perception qui relie tous les hommes entre eux, indépendamment de leur niveau d'éducation.<sup>51</sup> Déjà dans les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne, le concept de « sentiment », portant l'empreinte de l'empirisme anglais, était chargé de sens et était considéré comme le fondement du « goût ». Le « goût » était cependant selon l'auteur la marque du vrai « connoisseur ».<sup>52</sup>

Le Blanc était plus radical dans son interprétation de la capacité de perception et de sensibilité (« sentiment ») et dans les conséquences qu'il en tirait pour le public du Salon et pour le jugement non-averti : « C'est ainsi que dans tous les genres, ce qui est beau, c'est-à-dire ce qui est vrai, saisit également l'ignorant & le sçavant. [...] Voyez & jugez, c'est le seul précepte qu'il y ait à donner à ceux qui ont des yeux. »<sup>53</sup> L'acte empirique de la perception sensible et de l'acuité émotionnelle pouvait dans une libre interprétation de la théorie de l'art de Dubos être compris comme une capacité cognitive de l'ignorant et en ce sens se voir valorisé. La culture jusque-là prédominante du connoisseur, dont seul un cercle élitiste de créateurs d'art et d'érudits pouvait se prévaloir, fut de cette manière progressivement dissoute. La connaissance technique, l'érudition et les expériences pratiques ne passaient plus pour être de manière indiscutable les conditions déterminantes pour pouvoir exprimer un jugement esthétique.

Les lettres de salon présentées contiennent un plaidoyer pour un public qui serait considéré comme autrement « éclairé » que ne l'entend pour sa part l'Académie, par exemple dans le préambule de ses *Livrets*. Les connaissances techniques et l'érudition réclamées par l'Académie, étaient à l'opposé d'une capacité de sensibilité partagée par le commun des mortels. Le « sentiment » reliait tous les hommes, indépendamment du sexe, de l'appartenance sociale et du niveau d'éducation, et ainsi tous les spectateurs entre eux. Le concept d'« opinion publique », tel que Le Blanc le définit, pouvait *in fine* être appliqué à tout visiteur d'exposition potentiel, qu'il soit un homme ou une femme, qu'il appartienne à la cour ou à la bourgeoisie, qu'il soit connaisseur ou ignorant :

« Juge souverain, il [le Public éclairé ; A.W.] use de ses droits ; il n'accorde ses suffrages qu'à ceux qui les méritent ; dans sa sévérité comme dans son indulgence également juste, [...] il ne conte pour rien une froide observation des Règles dans celui qui n'annonce aucun talent. En un mot, il ne loue rien où il ne trouve rien de louable. »<sup>54</sup>

Les *Lettres* d'un Jean-Bernard Le Blanc et d'un Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville peuvent être conçues comme des témoignages et des symptômes du jugement esthétique reposant en première ligne sur la capacité universelle de perception et d'émotion. Bien que La Font de Saint-Yenne – et sans doute aussi Le Blanc – se classent plutôt eux-mêmes comme appartenant au cercle des « connoisseurs » et mettent l'accent sur une argumentation menée de façon rationnelle et démontrable, ils posèrent néanmoins les jalons d'une future revalorisation du jugement non-savant

## CONCLUSION

Les auteurs des *Lettres* repirent l'idée d'un « public éclairé », tout en l'interprétant cependant plutôt comme une « multitude » réellement existante de contemporains. Les *Lettres* font partie d'une critique sous forme de brochures qui s'établit indépendamment de l'Académie royale et qui devint de plus en plus polémique et politique au fil des ans. Elles établissent en premier lieu un véritable et sérieux débat auquel se sont livrés publiquement La Font de Saint-Yenne, Le Blanc et d'autres critiques. En même temps, la tentative se fait jour de rendre la pluralité des points de vue exprimés sur place – au Salon – directement devant les œuvres exposées. Chaque *Lettre* fait entendre la voix d'un sujet spectateur et critique et ne peut pourtant être conçue que comme étant dépendante de l'existence du large public représenté au Salon.

La lettre de salon du XVIII<sup>e</sup> siècle émane du cœur d'une opinion publique de contemporains éclairés, elle la rend visible et témoigne de son existence. Le public des expositions d'art ne représentait pas qu'un « tribunal »,<sup>55</sup> devant lequel l'artiste et leurs œuvres devaient comparaître. Les critiques eux aussi s'exposaient à la critique publique avec leurs prises de position sur les œuvres exposées, voire à la censure d'État, et se voyaient comme partie prenante d'un débat, dont le but était de contribuer à faire que l'art français poursuive sa progression. Expression subjective d'avis autant que critique publique, les lettres de salon s'adressant à un public français contemporain de la décennie précédant la Révolution témoignent dans leur ambivalence également d'une dimension politique, dans la mesure où ce sont rien de moins que les œuvres



et les artistes les plus éminents du royaume – la « gloire de nôtre nation »,<sup>56</sup> et avec eux, le mécène d'art le plus éminent, à savoir le Roi, qui étaient mis sur la sellette. Ce qui explique aussi le choix de l'auteur de rester anonyme.

La lettre de salon de la critique d'art au début du XVIII<sup>e</sup> siècle s'adresse à ses lecteurs en les appelant implicitement à prendre part à un discours public sur l'art de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques. « Les auteurs de lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle [...] sont convaincus d'une équivalence fondamentale entre les individus et que le fait de partager leurs pensées et leurs sentiments est toujours bénéfique [...] la lettre met l'accent sur la valeur, plus exactement la nécessité de la communication [...]. »<sup>57</sup> Finalement, chaque lecteur et ainsi chaque spectateur potentiel du Salon disposait selon l'argumentation de Le Blanc du prérequis fondamental à la formation de son jugement, à savoir la capacité à percevoir et à ressentir ou « sentiment ». Avec Margrit Vogt, on peut donc affirmer que la critique d'art précoce sous forme épistolaire contribua au développement d'une opinion publique (au sujet de l'art) plus large, qui se politisa plus fortement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avant de privilégier d'autres formes, comme le dialogue fictif et des mises en scène empruntant au drame.<sup>58</sup>

- 1 Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.*, Paris : 1747, p. 180.
- 2 Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin : De Gruyter, 2016, p. 11, p. 59 et suiv.
- 3 *Explication des Peintures, Sculptures, et autres Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris : Imprimerie de Jacques Collombat, 1741, p. 11.
- 4 Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer et al. (éds.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin : De Gruyter, 2011, p. 3. Eva Kernbauer explique qu'il s'agit d'un topos du XVIII<sup>e</sup> siècle. Eva Kernbauer, « Jugements de valeur. La formation du public comme autorité d'évaluation esthétique », in : Jesper Rasmussen (éd.), *La valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Champion, 2009, p. 99-128, ici p. 115.
- 5 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] avec une préface de Peter M. Bode, « Die Stellung der Kunstkritik heute. Ihre Chancen und ihre Krise », Munich : Bruckmann, 1968, p. 124 et suiv. ; Trad. fr. : Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, trad. de Thomas de Kayser, préface de Thomas W. Gaehtgens, Paris, École nationale des beaux-arts / Centre allemand d'histoire de l'art, 2005, p. 159 ; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1985, p. 6 et suiv. ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 146 et suiv. et p. 164 ; Dorit Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexion des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar : VDG, 2009, p. 100 ; Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 10. Voir aussi les ouvrages de référence : Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Neuwied : Luchterhand, 1969 ; Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1999.
- 6 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 129 et p. 217 ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 163 et 231.

- 7 À ce sujet, voir notamment Florence Ferran, « La critique d'art par voie épistolaire et dialogique : dynamiques d'affrontement et de coopération », in *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et publiés par Didier Masseur, *Cahiers d'Histoire Culturelle*, n° 17, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, p.95-110 et *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal, 24-26 octobre 2001, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- 8 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 211, p. 217, p. 224. Les plus connues sont aujourd'hui les critiques de Salon de Denis Diderot qui, à la manière de lettres, étaient adressées à Friedrich Melchior Grimm ; elles furent publiées dans la revue de critique littéraire de celui-ci, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, dont les numéros étaient copiés à la main et diffusés en petit nombre. La correspondance paraissait depuis 1753 de manière bimensuelle, en 17 exemplaires environ. Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 275. Voir aussi Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 149 et suiv. ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 189 et suiv.
- 9 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 129 ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 161.
- 10 *Ibid.*, p. 124 et suiv. ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 161 et suiv. Cicéron déjà considérait la lettre comme substitut et comme élargissement de l'art du discours, comme une façon naturelle de poursuivre l'oral sous forme écrite. John W. Howland, *The Letter Form and the French Enlightenment. The Epistolary Paradox*, New York : Lang, 1991, p. 15 et p. 18 ; Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Vienne : Böhlau, 2000, p. 29.
- 11 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., p. 26.
- 12 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf zu einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 2<sup>e</sup> édition, Berlin, 1789, p. 302.
- 13 Par exemple les *Dialogues sur la Peinture*, seconde édition, enrichie de notes, Paris 1773, ou bien : *Ah! Ah! ou Relation véritable, intéressante, curieuse et remarquable de la conversation de Marie Jeanne la Bouquetière et de Jérôme le Passeux, au Sallon du Louvre, en examinant les tableaux qui y sont exposés, recueillie et mise au jour par Mr A B C D E F, etc., opticien des Quinze vingts. Nulle part et se trouve partout 1787*. Voir à ce propos Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 76 et suiv. La fiction épistolaire se raréfie à la fin des années 1780 également dans l'espace de langue allemande. Voir à ce propos Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin : De Gruyter, 2010, p. 244. Bernadette Fort précise : « Starting with the year 1769, however, the genteel style of criticism came under parodic attack in a number of ways. », in Bernadette Fort, « Voice of the Public : The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », in : *Eighteenth-Century Studies* 22, 1989, cahier n°3, p. 368–394, ici p. 376.
- 14 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 23.
- 15 *Ibid.*, p. 24.
- 16 Comparer avec Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 1994, p. 34 et suiv. ; Oliver Kase, *Mit Wortensehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg : Imhof, 2010, p. 162 ; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums : Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Vienne : Böhlau, 2011, p. 46. Dolce (1508-1568) écrit le *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Areino*, 1<sup>ère</sup> édition, 1557.
- 17 Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 101 et suiv.
- 18 Il critiqua en outre un supposé détournement de la peinture de portrait. Pour lui, les œuvres de François Boucher et Charles-Joseph Natoire incarnaient le déclin de la peinture d'histoire. Voir Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 255, p. 261.
- 19 Etienne La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, 1747, p. 2.
- 20 Voir Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 142 et suiv. ; ici p. 132. Voir également Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 11.

- 21 Voir Kernbauer, « Jugements de valeur », in : Jesper Rasmussen (éd.), *La valeur de l'art*, op. cit., p. 105. Voir aussi Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 53.
- 22 Dorit Kluge cite des recensions du *Journal de Trévoux*, ainsi que le « Dialogue sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre en 1747 » de Charles-Antoine Coypel. Voir Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 253 et suiv., en particulier p. 254 et suiv.
- 23 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 2.
- 24 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 1. Voir aussi Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 1.
- 25 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., p. 36.
- 26 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres, 1749. Voir Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 62 et suiv.
- 27 Voir Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 42 et p. 65 et suiv.
- 28 *Ibid.*, p. 30 et suiv.
- 29 « [...] que je commence à penser comme vous, qu'il n'a cherché à cacher son nom que pour publier plus hardiment les deux Lettres (2) qu'il rapport fidèlement & pour avoir occasion de faire son éloge. » Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.<sup>e</sup> de \*\*\**, pour servir de supplément à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747, (sans lieu), 1747, p. 8. Souligné dans l'original.
- 30 *Ibid.*, p. 25. Lieudé de Sepmanville ne publia pourtant pas ses *Reflexions nouvelles* – contrairement à ce qu'il affirme dans le texte – sous son propre nom. Il voyait son texte comme un « supplément » [sic] à la *Lettre* de Le Blanc, qu'il critique pour avoir passé de nombreuses œuvres sous silence, ce qu'il considère comme une faiblesse. *Ibid.*, p. 19.
- 31 « En me nommant, n'auroi-je pas affiché l'envie de tirer de la vanité & de la reputation de ma Critique [...]. La passion née avec moi pour les Beaux-Arts ; l'étude singulière & approfondie de ce qui constitue leurs vraies beautés, que j'ai faite dans toute l'étendue du Royaume, & pendant mon séjour en Flandre, & en Hollande [...]. » La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 16. Voir aussi Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 247.
- 32 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 37, p. 40 et suiv. ; Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., p. 241.
- 33 Voir Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 30.
- 34 La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des reflexions*, op. cit., p. 27 et suiv.
- 35 En guise de conclusion, c'était la plupart du temps une formule comme celle-ci qui était employée : « J'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très-humble, &c. Paris ce 30 août 1747. » Voir Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 180.
- 36 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 1.
- 37 *Ibid.*, p. 104.
- 38 « [...] le Lecteur qui n'est pas connoisseur ne peut pas, d'après ses jugemens deviner quelles sont les Peintres éminens en chaque genre ; comme il est impossible qu'ils le soient tous, il doit croire que nous n'en avons aucun, ce qui est absolument faux. » Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 14. Au sujet de la position de La Font de Saint-Yennes, voir Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 199.
- 39 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 104.
- 40 *Ibid.*, p. 33.
- 41 Le Normant de Tournehem était Directeur Général des Bâtiments du Roi.
- 42 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 83.
- 43 Par exemple « beaucoup de gens auroient désiré que [...] » (*ibid.*, p. 42), ou bien : « je laisse aux connoisseurs à décider s'il n'est pas permis [...] » (*ibid.*, p. 49), « ceux qui ne l'ont pas trouvé heureux » (*ibid.*, p. 50).

- 44 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 30.
- 45 *Ibid.*, p. 75.
- 46 *Ibid.*, p. 54. Souligné dans l'original.
- 47 *Ibid.*, p. 55 et suiv.
- 48 Voir Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 96, p. 140 et suiv.
- 49 Eva Kernbauer explique de manière détaillée le contraste entre l'idéal-type du « public » et la « multitude » réelle / effective du Salon, plutôt négativement connotée. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 124 et suiv. Voir aussi à ce propos Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 52 et suiv.
- 50 L'érudit en droit et en art Jean-Baptiste Dubos affronte dès 1719 sur le plan théorique avec le concept de « sentiment ». Son ouvrage majeur *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* fut largement commenté et diffusé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir pour plus de détails à ce sujet Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 68 et suiv.
- 51 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, op. cit., tome 2, p. 325 et suiv., p. 352.
- 52 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 197.
- 53 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 134.
- 54 *Ibid.*, p. 12.
- 55 *Ibid.*, p. 23 et suiv.
- 56 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 44.
- 57 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 174.
- 58 « Ainsi la lettre d'art rassemble les lecteurs isolés dans une contemplation artistique fictive et les soumet conformément à un impetus pédagogique rationalisant à une éducation de la vision. » Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., p. 237 et suiv. Voir en outre Fort, « Voice of the Public », op. cit.