Marges

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

Paroles d'artistes et discours savants : trois procès en légitimité aux 18^e et 19^e siècles

The Artist's Account Versus the Scholar's Speech: Three Controversies about Legitimacy (18th and 19th Century)

Sophie Schvalberg

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/387>

DOI : 10.4000/marges.387

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 10-22

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Sophie Schvalberg, « Paroles d'artistes et discours savants : trois procès en légitimité aux 18^e et 19^e siècles », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/387> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.387>

Paroles d'artistes et discours savants : trois procès en légitimité aux 18^e et 19^e siècles

/1 Anonyme, *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France...*, La Haye, 1747. L'édition de référence est : Etienne La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Paris, ENSBA, 2001.

Ce texte vise à comparer trois « affaires », épistolaires ou judiciaires, s'échelonnant du milieu du 18^e siècle à la fin du 19^e, et opposant des artistes à des critiques ou théoriciens de l'art : Falconet contre Diderot, Giraud contre Éméric-David et Whistler contre Ruskin. Avec la naissance de la critique d'art, traditionnellement située en 1747 avec la publication de l'ouvrage de La Font de Saint-Yenne/1, une concurrence discursive se fait jour entre praticiens et amateurs, concurrence qui va s'aggravant tout au long du 19^e siècle. À la lumière de trois controverses remarquables (dont deux sont largement documentées), on peut explorer les positions intellectuelles d'artistes aux prises avec des critiques ou théoriciens de l'art, sur une période d'une centaine d'années, mais aussi les implications sociales et symboliques de ces échanges, d'abord courtois et privés, mais devenant vite publics et virulents, voire judiciaires. En dépit des contextes très divers de ces controverses, de leurs finalités particulières, l'analyse comparée des trois corpus permet de mettre en évidence des constantes formelles et thématiques. Sur le plan argumentatif, on voit revenir certains procédés stylistiques visant, par exemple, à mettre en doute les compétences du savant ou critique. Sur le plan des griefs et des revendications des artistes, Giraud comme Falconet, et comme Whistler après eux, cherchent à faire valoir la pertinence de leur réflexion théorique et de leur appréciation esthétique au motif qu'elles s'adossent à une *praxis* qui en légitime l'expression.

Contextes

Chronologiquement, la première controverse oppose le sculpteur Étienne Falconet (1716-1791) au philosophe Denis Diderot (1713-1784). Le sculpteur, directeur de la Manufacture de Sèvres, a publié en 1761 *Réflexions sur la sculpture* dont Jaucourt extraira la matière de l'article « Sculpture » dans *L'Encyclopédie*. Falconet s'engage au milieu de cette décennie dans une polémique épistolaire avec Diderot « sur le respect de la postérité, Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture », avant de répondre à l'invitation de Catherine II pour réaliser un monument à Pierre le Grand, toujours visible à Saint-Petersbourg. Plusieurs spécialistes de la littérature du 18^e siècle se sont penchés sur les lettres de Diderot et les allusions au sculpteur présentes dans les *Salons*/**2**, mais ils ont négligé les textes produits par l'artiste et leurs revendications esthétiques.

Falconet pensait réunir en recueil ces lettres soigneusement travaillées sur le plan argumentatif et stylistique, mais son échange avec Diderot est resté privé pendant deux cents ans, jusqu'à ce qu'en 1958, Yves Benot en rassemble les lettres dans un ouvrage intitulé *Le Pour et le contre. Correspondance polémique sur le respect de la Postérité.../3*. La préface de Benot analyse moins l'argumentation du sculpteur qu'elle ne cherche à éclairer la philosophie de Diderot au prisme de cet échange. Or, Falconet développe une réflexion solide, en commençant par démystifier les compilateurs antiques tels que Pline l'Ancien et Pausanias, en s'efforçant de proposer des modèles alternatifs aux antiques communément célébrées, puis en contestant les ouvrages de Winckelmann et les discours de la critique d'art de son temps ; à chaque occasion, il fait valoir sa vision technicienne d'artiste.

À l'orée du 19^e siècle, une seconde controverse, bien moins connue et encore inexploitée par la recherche, oppose le sculpteur et collectionneur néoclassique Jean-Baptiste Giraud (1752-1830) au savant Toussaint-Bernard Éméric-David (1755-1839), plus tard membre de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres. Leur querelle démarre en 1805 à la publication par Éméric-David d'un essai intitulé *Recherches sur l'art statuaire*, qui est la réécriture d'un exposé primé cinq ans auparavant par l'Institut, pour répondre à la question d'esthétique suivante : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? ». Au moment où son ancien ami publie cette dissertation érudite, Giraud fait éditer à compte d'auteur deux lettres ouvertes d'une grande violence, contestant la paternité de l'essai et la légitimité du prix offert par l'Académie/**4**. Le caractère obsessionnel, voire paranoïaque, de ces libelles ne doit pas faire négliger leur contenu : ils traduisent, derrière

/2 Les dernières études sont celles de Shane Agin et de Stéphane Lojkine : la première s'intéresse surtout à la manière dont Diderot infléchit sa critique d'art, sous l'influence du sculpteur ; le second aborde en trois pages la seule question de l'*ekphrasis* dans les Salons, comme réponse littéraire à Falconet. Voir Shane Agin, « Vers un nouveau Salon : Diderot, Falconet, et le débat sur la critique d'art », dans Didier Masseau (sld), *Cahiers d'Histoire Culturelle* « Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle », n° 17, Tours, 2006, p. 111-119 ; Stéphane Lojkine, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*, Nîmes/Arles, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007, p. 103-106.

/3 Yves Benot (sld), *Diderot et Falconet. Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité...*, Paris, Les Éditions français réunis, 1958.

/4 Jean-Baptiste Giraud, *Appendice à l'ouvrage intitulé : Recherches sur l'art statuaire des Grecs ; ou lettre de M. Giraud à M. Éméric-David*, Paris, « chez l'Auteur, place Vendôme, n° 101 », [An XII] 1805.

/5 J'en ai réalisé une étude plus poussée dans ma thèse de doctorat (Sophie Schvalberg, *Des marbres d'Elgin à la Dame d'Auxerre. Le modèle grec en débat dans l'art français (1815-1908)*, thèse de doctorat, Paris-X Nanterre, 2008, p. 75-80).

/6 Linda Merrill, *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler vs Ruskin*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1992.

/7 James McNeill Whistler, *Le Procès contre Ruskin*, trad. S. Wise, Paris, Séguier, 1995.

/8 « Whistler contre Ruskin. L'Art et les critiques d'Art », dans, *ibid.*, p. 37-47.

/9 James McNeill Whistler, « Ten O'Clock », dans Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Flammarion, coll. GF, 1998, p. 331-346.

/10 Voir Yves Benot (sld), *Diderot et Falconet. Le Pour et le Contre...*, *op. cit.*

la revendication morale, la frustration théorique de l'artiste. Selon Giraud, savants et historiens d'art ne font que spolier les artistes d'un savoir discursif qui leur appartient. La deuxième lettre ouverte, quoique pleine de longueurs et d'incohérences, renferme l'intégralité des griefs et mérite à ce titre quelques citations/**5**.

Une dernière controverse, très médiatisée, oppose le peintre américain James McNeill Whistler (1834-1903) au critique anglais John Ruskin (1819-1900). Pour avoir taxé le peintre d'imposture au printemps 1877, à propos de son tableau *Nocturne in Black and Gold: the Falling Rocket*, le critique est poursuivi en diffamation par Whistler. Leur procès est jugé en novembre 1878 : le juge donne raison au plaignant mais ce n'est pour lui qu'une victoire symbolique, car Ruskin est seulement condamné à verser l'équivalent d'un euro symbolique de dommages et intérêts, Whistler devant payer la moitié des frais engagés pour le procès. Au printemps de l'année suivante, le peintre est déclaré en faillite, il doit abandonner sa maison, ses biens – et va jusqu'à détruire lui-même plusieurs tableaux pour les soustraire aux huissiers. Les péripéties du procès et ses conséquences durables sur la carrière du peintre ont été analysées par Linda Merrill dans sa monographie *A Pot of Paint*/**6**. Cette affaire dépasse le simple affrontement de personnes, car les débats judiciaires sont l'occasion pour l'artiste d'exposer sa méfiance à l'égard de la critique d'art en général et sa conception du jugement esthétique/**7**. Whistler développe davantage ses arguments dans une lettre ouverte publiée deux mois plus tard, en décembre 1878, dans la revue *Art and Critics*/**8**, puis dans une conférence polémique, intitulée « Ten O'Clock/**9** », qui a été traduite par Mallarmé.

Argumentations

Les trois controverses portent de façon explicite ou implicite sur l'idée de chef-d'œuvre, sur sa validité et ses critères de reconnaissance. C'est le fond du procès de Whistler contre Ruskin, c'est aussi celui de la question posée en 1800 par l'Institut et à laquelle répond Émeric-David, c'est enfin l'implicite des lettres échangées par Diderot et Falconet « Sur le respect de la Postérité, Plinie et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture/**10** ». Le chef-d'œuvre n'y est en effet que l'appellation moderne des « merveilles » listées et transmises par les auteurs antiques, grecs et latins, ces mêmes auteurs qui constituent des références absolues de l'éducation humaniste, jusqu'à la fin du 19^e siècle.

Or, pour affronter les critiques et théoriciens de l'art, nos trois artistes osent mettre en doute leur savoir livresque et la valeur même de ces

références antiques. Falconet critique méthodiquement les pages de *L'Histoire naturelle* de Pline sur les beaux-arts, de même que les descriptions de Pausanias dans sa *Périégèse de la Grèce*, en soulignant leurs incohérences logiques et l'incompétence artistique des auteurs. Un long passage de sa lettre du 25 février 1766 est très révélateur : « Quand vous lisez Pausanias, vous voyez qu'il décrit en voyageur exact, sans doute en historien fidèle ; mais voyez-vous qu'il parle jamais en connaisseur, même en amateur ? Il est tout entier aux ornements riches, aux métaux précieux, il ne s'occupe ni d'expression, ni de dessin, ni d'étude, ni d'action, ni de coloris, ni d'effet. Il ne dit rien qui laisse soupçonner la moindre connaissance des beaux-arts. J' imagine voir le sacristain d'un trésor, une date et un trait d'histoire au bout de sa baguette ; mais point de jugement. Pausanias est un trésor où vous ne trouverez pas les beautés d'un tableau ou d'une statue. Pourquoi cette sortie sur un écrivain généralement admiré ? Pour vous démontrer que son éloge du Jupiter olympien ne retombe que sur le faste accessoire, et non sur la beauté propre de la statue ; [...] pour vous détromper de la croyance où vous êtes que certains écrivains supérieurs ont transmis à la postérité le sentiment de leur siècle sur la peinture et la sculpture. Souvent ils n'en transmettent rien, comme Pausanias. Souvent ils transmettent des bavardages, comme Pline qui compilait sans choix et quelquefois sans connaissance. Ils ne sont pas les seuls qui aient déposé dans leurs écrits l'ignorance des deux arts. [...] Pourquoi tant de savants qui ont travaillé sur Pline, sur Pausanias, sur Quintilien et sur d'autres anciens, n'ont-ils pas relevé les défauts du colosse [la statue du Jupiter olympien] ? Pourquoi ? Parce qu'ils n'étaient que savants. Leur témoignage n'a pas plus de force pour moi que celui de Bouchardon qui ne savait pas un mot de grec, n'en aurait pour vous, s'il avait écrit sur la versification d'Homère/11. ».

On voit comment procède Falconet pour démystifier l'auteur grec : absence de regard esthétique sur les œuvres, obsession pour des effets de clinquant, futilité des exemples recueillis. Son mépris de Pline, comparable à celui dans lequel il tient Pausanias, est tel qu'il qualifie l'écrivain latin de « petit radoteur », expression qui offusque Diderot à plusieurs reprises dans leur correspondance. Mais le sculpteur ne se contente pas de discréditer les pères de l'historiographie, il s'attaque également à un confrère de Diderot, Voltaire, dont il contredit tous les jugements prononcés sur des artistes contemporains, dans son *Histoire générale*/12. La fin de sa diatribe contre Voltaire historiographe, dans sa lettre du 6 mars 1766, donne une bonne idée du scepticisme de Falconet : « Quand on ne nomme ni Le Febvre, ni Bourguignon, ni Van der Meulen, ni Largillière, ni Noël Coypel, qu'on

/11 *ibid.*, p. 114-115.

/12 *ibid.*, p. 124-128.

/13 *ibid.*, p. 128.

/14 Jean-Baptiste Giraud,
*Appendice à l'ouvrage
intitulé : Recherches sur
l'art statuaire des Grecs ;
ou Lettre de M. Giraud à
M. Éméric-David, op. cit.*,
p. 13-14.

/15 *ibid.*, p. 38.

nomme Vouet pour le déprimer, qu'ailleurs (chap. 33) sans le nommer, on le met au rang des peintres médiocres qui ont précédé le Poussin, qu'on juge comme vous venez de voir, transmet-on à la postérité le sentiment de son siècle sur la peinture et la sculpture ? Voilà deux hommes du premier mérite [Pline et Voltaire] qui, à dix-sept cents ans l'un de l'autre, se chargent d'immortaliser les beaux-arts : voyez comme ils s'y prennent. À qui donc se fier pour arriver à la postérité sans être défiguré ?/13 ».

Le sculpteur dénie toute légitimité à un jugement d'amateur sur l'art : les écrits des anciens auteurs, comme ceux des contemporains en la matière, ne sont au mieux que des approximations, au pire un collier de futilités, sans intérêt pour l'édification des lecteurs.

Quarante ans plus tard, le sculpteur Giraud procède de façon assez semblable dans sa lettre ouverte pour ruiner la réputation de sérieux d'Éméric-David. En effet, il se plaît à réduire son savoir érudit à de la pure rhétorique, ou de la fantaisie d'imagination : « Dans le fait, les principaux matériaux de l'ouvrage vous manquaient. Vous saviez que le sujet du prix avait été donné par les sculpteurs membres de la section des arts, et que ces artistes en seraient particulièrement les juges ; vous saviez par conséquent que toutes vos connaissances d'érudition et de littérature, acquises et à acquérir sur ce sujet, ne feraient pas fortune devant de pareils juges, si le fond de l'art, si la théorie pratique de l'imagination, si les notions méthodiques de la sculpture antique, ne se trouvaient traités dans l'ouvrage, de manière à persuader que ce n'était pas, comme il arrive trop souvent, le simple travail d'un homme à imagination. En effet, toutes les fleurs du style, toutes les notions spéculatives et morales, toutes les idées abstraites, n'apprennent pas comment les anciens sont parvenus à la perfection, et ne peuvent servir à mettre un œil ou un doigt ensemble. Vous le saviez, et vous saviez aussi, j'aime à vous rendre cette justice, que vous ne saviez rien du tout sur ces objets/14. ».

Après avoir ainsi dénoncé l'imposture de son adversaire, le sculpteur développe un peu plus loin son accusation d'ignorance en la rattachant à l'illusion de savoir prodiguée par les auteurs antiques : « En vain dites-vous, Monsieur, que toutes les vérités théoriques que j'ai développées par mes communications verbales, vous les ayez trouvées dans les écrits des *philosophes grecs*. On ne conte de ces choses-là qu'aux gens qui n'y entendent rien. Si les écrits des *philosophes grecs* pouvaient vous révéler la doctrine pratique des artistes grecs, quel besoin aviez-vous de me faire perdre une année à vous développer du matin au soir cette théorie ? Mais ce sont là de véritables chansons. Les écrits des *philosophes grecs* sont connus de tout le monde, et personne encore n'en a déduit les principes de l'art statuaire/15. ».

La fin du paragraphe, où les auteurs anciens sont balayés d'un revers de main, semble contenir en outre une allusion au sujet même du concours proposé par l'Institut, lequel sujet démontre par son existence que les secrets des Grecs ont bien été perdus. Giraud poursuit en renvoyant Éméric-David à l'élément majeur de l'étude pratique de l'art, l'imitation de la nature : « Non, Monsieur, les auteurs grecs ne vous auraient jamais révélé le moindre principe des différents caractères, ni le moindre système pour pouvoir parvenir au beau choix de la nature. Ces choses-là ne se trouvent pas dans les livres ; elles ne se trouvent réellement que dans la production des beaux chefs-d'œuvre, en les comparant et les étudiant sur la nature vivante/16. ».

Ce défaut de connaissance matérielle des œuvres et de pratique du modèle vivant, savoir non transmissible par la parole, laisse donc l'érudit dans le plus grand dénuement. En réalité, si l'étude d'Éméric-David est bien livresque, sa source est moins antique que moderne, car il adapte une vulgate du prétendu « miracle grec » diffusée en Europe par Winckelmann. Cela transparaît bien à travers sa table analytique, qui relie la perfection de la statuaire grecque aux caractères politiques, gymniques et vestimentaires de la société où elle s'est développée :

« – Habitude de la vie champêtre – Influence de cette habitude sur le goût.

– Éducation – Religion – Jeux olympiques.

– Législation/17... ».

De même, tous les exemples de sculpture qu'Éméric-David sélectionne à l'attention des artistes français, pour leur faire entrevoir la perfection, sont les inévitables chefs-d'œuvre des collections romaines, ceux-là même décrits avec feu par Winckelmann et saisis par les armées françaises : *Apollon* et *Torse du Belvédère*, *Diane*, *Laocoon*, etc. Cependant, plus archéologue et techniciste que le savant allemand, Éméric-David revisite déjà, légèrement, sur des critères historiques et stylistiques, son histoire de l'art antique/18. En s'appuyant sur certains textes antiques peu ou mal exploités et sur des pierres gravées montrant Prométhée à l'œuvre, en train de peser des membres humains, en train de construire un squelette, Éméric-David s'efforce de démontrer que les sculpteurs grecs exécutaient leurs statues selon une méthode anatomique, en commençant par le squelette, en l'habillant de muscles, avant de terminer par l'épiderme, ce qu'il synthétise par cette formule assez enfantine : « le dessous avant le dessus ». Mais Giraud n'a que faire des recherches avérées et des propositions originales d'Éméric-David, sa lettre ouverte vise à récuser toute légitimité à l'érudit ; il ne peut y parvenir que de façon radicale, en lui déniait toute aptitude à l'analyse artistique.

/16 *ibid.*, p. 36-37.

/17 Toussaint-Bernard Éméric-David, *Recherches sur l'art statuaire*, Paris, Renouard, 1863.

/18 Daniela Gallo, « Le musée Napoléon et l'histoire de l'art antique », dans Daniela Gallo (sld), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, t. II, Paris, La Documentation française, 2001, p. 685-723.

/19 Yves Benot (sld),
Diderot et Falconet.
Le Pour et le contre,
op. cit., p. 169-176.

/20 Jean-Baptiste Giraud,
Appendice à l'ouvrage
intitulé: Recherches sur
l'art statuaire des Grecs ;
ou Lettre de M. Giraud à
M. Éméric-David, op. cit.,
p. 29-30.

Un deuxième élément récurrent dans les trois controverses réside dans le parallèle établi entre les arts et certaines professions intellectuelles comme le droit ou les sciences. Ce parallélisme, qui n'a plus rien à voir avec les discussions traditionnelles autour du *paragone*, suggère la nécessité d'une expertise en art, appuyée sur la formation et sur l'expérience.

Afin de convaincre Diderot du manque de clairvoyance de Pline, Falconet procède par comparaison dans le domaine scientifique : dans sa lettre du 10 mai 1766, il recopie des pages et des pages de rumeurs idiotes, de particularités animales ou végétales improbables et de recettes médicinales absurdes qu'on peut trouver notées en toute bonne foi par le compilateur romain/19. Cet espèce de sottisier scientifique de Pline permet à Falconet de sous-entendre que le jugement esthétique de l'historien latin ne vaut guère mieux.

Chez les deux autres artistes, Giraud et Whistler, le parallèle rhétorique avec les sciences exactes est utilisé de façon positive, au bénéfice des artistes ; il vise donc toujours la mise en doute des compétences du critique.

Giraud assène qu'on ne s'improvise pas expert en sculpture : « Tout ceci ne fait point de tort à vos talents et à toutes les autres connaissances que vous pouvez avoir ; vous n'êtes pas obligé d'être sculpteur ; mais il y a un âge pour tout. À celui que vous avez, Monsieur, on n'acquiert point de savoir fondamental dans une partie très difficile à laquelle on a été complètement étranger. On peut retenir des phrases pour les répéter, des pensées pour les broder, des principes pour les paraphraser, ou pour faire de l'esprit sur une science. Mais à coup sûr, ce n'est pas le véritable esprit de la science. Or la science théorique et pratique d'un art tel que la sculpture ne s'acquiert pas dans un cours, lorsqu'on n'en a pas fait d'études spéciales. Vous ne pouviez pas plus devenir savant en ce genre, que je ne pourrais, moi, devenir chimiste en suivant une fois un cours de chimie/20. ».

Cette notion d'expérience accumulée, depuis la formation initiale et durant toute la carrière, nourrit l'identité et l'honneur de l'artiste. L'impression qu'Éméric-David s'en serait pour ainsi dire dispensé, revient à plusieurs reprises dans le discours de Giraud, comme un facteur aggravant de la spoliation discursive.

Cette comparaison est aussi utilisée par Whistler dans sa querelle avec Ruskin, à plusieurs reprises. Lors du procès qui les oppose, en réponse à une question provocatrice de l'avocat du critique, Whistler recourt, assez habilement, à l'exemple juridique : « Je ne désapprouverai absolument pas la critique technique exercée par un homme dont la vie entière aurait été consacrée à la pratique de la science qu'il critique ; mais pour l'opinion d'un homme qui n'aurait pas eu

cette vie, j'aurais aussi peu de considération que vous en auriez s'il exprimait une opinion sur le droit/**21**. ».

Ensuite, dans sa lettre ouverte de décembre 1878 publiée dans la revue *Art and Critics*, Whistler répond a posteriori au Procureur général, lequel se serait exclamé durant le procès : « Qu'advient-il de la peinture si les critiques doivent retenir leur fouet ? ». À quoi le peintre rétorque après coup : « Il aurait aussi bien pu se demander ce qu'il adviendrait des mathématiques dans des circonstances semblables, pour autant que cela se puisse concevoir. Je maintiens que pour le mathématicien, deux plus deux feront toujours quatre, en dépit des geignements de l'amateur pour que cela fasse trois, ou des cris du critique pour que cela fasse cinq/**22**. ».

Enfin, le peintre réutilise cette comparaison une troisième fois dans son ouvrage délicieusement paranoïaque *The Gentle Art of Making Enemies*/**23**.

Pourquoi un tel parallèle avec le droit et les sciences ? Dans une controverse publique, et non plus restreinte au milieu artistique comme c'était le cas des discussions au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le parallèle fait profiter aux artistes de l'aura dont jouissent ces professions juridiques et scientifiques auprès du public, des profanes. Giraud et Whistler souhaitent de la part des amateurs d'art la même attitude que la majorité des gens a envers un jugement en droit ou une expertise mathématique : qu'ils observent et se taisent.

Accusations

Les trois controverses soulèvent ainsi une question de morale plus que d'esthétique, celle de la légitimité du jugement de goût. Les discussions ne manquent pas de virulence, ni d'aigreur parfois, car les artistes sont, dans l'affaire, à la fois juge et partie.

Le premier élément à charge tient à l'origine du savoir technique des critiques, aussi maigre soit-il : ils auraient obtenu ces rares notions de leur fréquentation des artistes. C'est un fait historique incontestable pour Diderot et Éméric-David : l'un comme l'autre ont profité des explications de leur ami sculpteur (respectivement Falconet et Giraud), soit à l'atelier, soit au Salon. Cette transmission ne pose pas problème, tant que le critique ou théoricien n'utilise pas ce savoir aux dépens de son cicerone. Le climat se gâte dès lors que le disciple discoureur fait preuve d'ingratitude, selon son ancien maître. Toujours dans la lettre du 25 février 1766, Falconet rappelle à Diderot d'où provient son évaluation de la sculpture contemporaine : « Quant à Pigalle, il faut observer que son *Mercur*, *L'Enfant à la cage*, les

/21 James McNeill, Whistler, *Le Procès contre Ruskin*, op. cit., p. 13.

/22 *ibid.*, p. 38.

/23 James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies* (1890), Londres, Heinemann, 1994.

/24 Yves Benot (sld),
Diderot et Falconet.
Le Pour et le Contre,
op. cit., p. 111.

/25 Jean-Baptiste Giraud,
Appendice à l'ouvrage
intitulé: Recherches sur
l'art statuaire des Grecs;
ou Lettre de M. Giraud
à M. Éméric-David,
op. cit., p. 14-15.

jambes d'un *Hercule*, le groupe de *L'Amour et l'Amitié*, et *Le Citoyen* rassemblent supérieurement la finesse, le sentiment et l'imitation des vérités extérieures du naturel [...]. Si vous aviez vu son *Citoyen* par mes yeux, vous sauriez en quoi il est bien; vous sauriez que si l'homme du monde l'a trouvé mieux que les deux autres figures, c'est peut-être que les artistes qui l'ont loué par préférence, ont fait passer l'éloge dans la tête de l'homme du monde. C'est nous qui vous l'avons dit/24. ».

Falconet appuie sur le verbe « savoir » et sur l'opposition entre les pronoms « nous », les artistes, et « vous », les hommes du monde, les amateurs: sous couvert de rappeler à ces derniers que les créateurs ne sont pas dupes, il s'agit de se réapproprier les commentaires publiés autour des Salons, comme une simple digestion médiatique de leurs propres leçons.

De même, Giraud reproche à Éméric-David d'avoir absorbé et publié sans vergogne le savoir qu'il lui a transmis, chose que le savant n'a pourtant jamais cachée, puisqu'il fait précéder ses *Recherches sur l'art statuaire* d'un long avertissement où il reconnaît sa dette à l'égard du sculpteur.

Mais Giraud affirme, non sans mépris, qu'Éméric-David lui a aspiré ce savoir comme une sangsue: « Pendant plusieurs mois que vous ne m'avez pas quitté, vous n'avez fait autre chose qu'écrire sous ma dictée, comme aurait pu faire tout secrétaire. Vous avez ainsi épuisé tout ce que j'avais en tête alors, d'idées tantôt liées entre elles, et tantôt incohérentes. C'était une première projection nécessaire et indispensable pour vous, afin d'avoir les matériaux de la théorie/25. ».

Ensuite et en contradiction avec ce qui précède, Giraud se targue d'avoir donné de fastidieux cours particuliers à l'avidement érudit, en mal de connaissances pratiques. Le savant, redevenu simple élève, perd toute crédibilité intellectuelle et toute respectabilité morale, puisque son imposture est alors démasquée: « Il fut question d'aller plus loin, c'est-à-dire de faire en sorte que vous, qui deviez écrire, vous pussiez mettre dans la rédaction de ces idées, la liberté qui seule appartient à l'homme qui les a conçues; il fallait donc tâcher de vous les faire concevoir. De secrétaire que vous aviez été, vous devîntes mon disciple [...]. Je vous fis faire, sur les nombreuses statues antiques dont je possède les plâtres, un cours complet de toutes les notions que j'ai acquises de la méthode des anciens. Je vous fis toucher au doigt et à l'œil, si l'on peut dire, les diversités de caractères, de nature et de principes indispensables pour parvenir au choix que l'art statuaire exige. Je vous disséquai des mois entiers la méthode imitative de l'antiquité, et d'après nature, et d'après les statues. Je cherchai à vous faire concevoir certaines règles de proportion, certaines règles

de goût et de caractère, que j'ai cru dignes d'être exposées aux artistes, enfin une partie des routes suivies par les Grecs/**26**. ».

L'allusion par Giraud à sa collection de moulages d'antiques, qui fait toute sa gloire à Paris/**27**, est ici moins décisive que la paternité du concept de « méthode imitative de l'antiquité » ; ce ne serait pas une synthèse d'Éméric-David, mais bien une théorie du sculpteur, seul capable de croiser son étude assidue des statues avec sa pratique du modèle vivant. Enfin, dernier grief et non des moindres, la pensée de l'artiste ne pouvant être appréhendée correctement par le théoricien finit par être dénaturée : « Je vis bien que vous m'entendiez fort peu, que vous étiez toujours à côté de ma pensée, que jamais ces notions ne vous deviendraient propres, et cela m'a expliqué la rareté des bons ouvrages sur l'art. Or, ce sentiment, qui fond et identifie la pensée avec l'expression, ne peut s'acquérir quand on ne l'a pas ; et malgré tout ce que vous et moi avons eu de peine, je crains fort que le public ne trouve aucune sorte d'unité dans cet ouvrage. J'ai jugé bientôt que le plus grand nombre de mes notions, en passant par votre entendement et votre plume, étaient souvent plus ou moins dénaturées/**28**. ».

Giraud n'ayant de cesse d'accabler Éméric-David, comme un usurpateur du discours sur l'art, ne perçoit pas l'incohérence d'un tel argument, après avoir revendiqué en premier lieu le droit de cosigner l'ouvrage : si ses pensées avaient été dénaturées, il n'y aurait plus de vol pour ainsi dire.

La mauvaise foi n'est pas absente de telles controverses où se joue la dignité de l'artiste. Blessé dans son orgueil, puisque les critiques lui retirent l'opportunité de faire valoir son art comme *una cosa mentale*, l'artiste ne trouve de soulagement que dans l'attaque frontale.

Cela explique probablement la stratégie provocatrice de Whistler lors de son procès contre Ruskin, alors que sa position de plaignant aurait légitimé une attitude plus posée, l'attitude de l'offensé qui exige réparation. Au contraire, le peintre semble prendre plaisir à tourner en dérision l'avocat de son adversaire, pour mettre les rieurs de son côté, comme on le voit dans cet échange célèbre, au début de son interrogatoire par le Procureur :

« – Je ne connais pas M. Ruskin, ni ne sais s'il estime qu'un tableau ne doit être exposé que lorsqu'il est achevé, quand on ne peut rien faire de plus pour l'améliorer, mais ce point de vue est juste ; l'*Arrangement en noir et or* est un tableau achevé, je n'ai pas l'intention d'y ajouter quoi que ce soit.

– Voyons, M. Whistler. Pouvez-vous me dire combien de temps vous avez mis pour expédier ce nocturne ?

– Je vous demande pardon ? (Rires)

/26 *ibid.*, p. 15-16.

/27 Meredith Shedd, « A Neo-classical Connoisseur and his Collection: J.-B. Giraud's Museum of Casts at the Place Vendôme », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1984, p. 198-206.

/28 Jean-Baptiste Giraud, *Appendice à l'ouvrage intitulé : Recherches sur l'art statuaire des Grecs ; ou Lettre de M. Giraud à M. Éméric-David*, *op. cit.*, p. 17.

/29 James McNeill, Whistler, *Le Procès contre Ruskin*, op. cit., p. 11-12.

/30 *ibid.*, p. 13.

– Oh ! Je crains d’avoir employé une expression qui s’applique peut-être plutôt à ma propre profession. J’aurais dû dire : “Combien de temps avez-vous mis pour peindre ce tableau ?”

– Oh non ! Permettez, je ne suis que trop flatté de penser que vous puissiez appliquer à mon travail un terme que vous avez l’habitude d’utiliser pour le vôtre. Laissez-moi donc vous dire combien de temps j’ai mis pour “expédier” – je crois que c’est bien le mot –, oui, expédier ce nocturne ; eh bien, pour autant que je m’en souviene, environ un jour.

– Un jour seulement ?

– Je ne l’affirmerai pas avec certitude ; je l’ai peut-être un peu retouché le lendemain, alors que la peinture n’était pas encore tout à fait sèche. Je devrais donc plutôt dire que j’y ai travaillé deux jours.

– Oh, deux jours ! C’est donc pour l’ouvrage de deux jours que vous demandez 200 guinées ?

– Pas du tout ; je les demande pour le savoir que j’ai acquis pendant tout une vie. (Applaudissements)/29 ».

Comme l’explique Linda Merrill, ce dialogue ne provient pas des minutes officielles du procès, lesquelles n’ont pas été conservées par la Cour de Londres. Le peintre, mécontent de la sentence purement symbolique du juge, en a réalisé après-coup une reconstitution vraisemblable, afin de médiatiser davantage encore son conflit avec Ruskin. Les notations sur les rires et les applaudissements de l’auditoire, qu’elles exagèrent ou non l’atmosphère des débats, lui servent à se mettre en valeur par l’élégance de ses réparties et l’audace de sa posture dans le prétoire.

Un peu plus loin, une autre réponse de Whistler contient en clause une phrase à valeur de maxime générale, lourde de toute la défiance des artistes à l’égard des critiques :

« – Vous vous attendez à être critiqué ?

– Oui ; certainement. Et je ne m’attends pas à en être affecté, sauf dans un cas comme celui-ci. Ce n’est pas seulement lorsque la critique est inamicale que je m’y oppose, mais aussi lorsqu’elle est incompétente. Je soutiens que nul, hormis un artiste, ne saurait être un critique compétent/30. ».

Malheureusement pour Whistler, parmi les témoins appelés à la barre par la défense figure un professionnel, le peintre Edward Burne-Jones, plus académique et apprécié de Ruskin. Burne-Jones, incarnant dans ce contexte la trahison à la cause, reprend quasiment mot pour mot les expressions de son confrère pour définir son expérience, sa compétence technique en matière picturale, afin de convaincre le jury que *L’Arrangement* (ou) *Nocturne en noir et or* n’est rien moins qu’une ébauche.

Pour clore cette évocation du cas Whistler, il vaut la peine de citer quelques passages de sa conférence très polémique publiée en 1885, « Ten O’Clock » (dans la traduction de Mallarmé). En effet, ce texte développe de façon narrative sa conception miraculeuse de la genèse de l’art dans l’histoire de l’humanité, avant de situer l’invention de la critique d’art dans une perspective de décadence des civilisations. À la façon d’un Pliny qui aurait connu la paléontologie, Whistler réécrit le mythe du premier artiste aux temps néolithiques. Ne se contentant pas d’isoler un individu sensible aux formes naturelles et capable de les transposer sur des supports quotidiens, il prend soin de souligner l’innocence du public, qui profite des premières œuvres sans y prêter attention. Le peintre évoque ainsi un âge d’or de la contemplation naïve et silencieuse des œuvres d’art, sans médiateur bavard et parasite. Sur ce décor, Whistler peut broder le portrait peu flatteur du critique d’art, où l’on retrouve les mêmes griefs signalés par Falconet et Giraud en leurs temps : « Voici quelque temps, l’écrivain sans attaches au beau s’est fait intermédiaire en cette chose de l’Art, et son influence élargissant l’abîme entre le public et le peintre a amené le malentendu le plus complet, relativement à l’objet de la peinture. Pour lui une peinture est plus ou moins le hiéroglyphe ou le symbole d’une histoire. Dans le peu de termes techniques qu’il trouve l’occasion d’étaler, l’œuvre est par lui considérée absolument d’un point de vue littéraire ; en vérité, de quel autre le peut-il considérer ? Et dans ses critiques, il se comporte avec, comme vis-à-vis d’un roman – d’une histoire – ou d’une anecdote. Il manque entièrement et tout naturellement d’en voir l’excellence – ou le démerite – artistiques, et dégrade ainsi l’Art en y voyant une méthode pour aboutir à un effet littéraire/³¹. ».

Whistler détaille ensuite avec ironie les qualités décelées ou plutôt projetées, par un critique ordinaire, dans n’importe quel tableau : « de la poésie / de l’invention / une noble philosophie [...] pourrai[ent] très bien lui être fourni[es] et l’appel fait à son imagination par une très pauvre peinture – vraiment je pourrais dire avec sécurité, que c’est généralement ce qui est/³² ».

Dans la suite de son texte, Whistler s’acharne sur une espèce particulière de critique, qu’il baptise du nom générique de « prédicateur [...] breveté/³³ ». Derrière la figure de Ruskin, qui est la cible évidente de cette diatribe, il faut reconnaître toute la critique universitaire, plus haïssable encore, selon lui, que celle des journalistes, de par sa position sociale supérieure. On comprend mieux sur quel arrière-plan mental a grandi le ressentiment du peintre, en lisant la fin de la conférence : Whistler y développe une imagerie nostalgique plus favorable aux artistes, celle d’une époque primitive où l’art était

/31 James McNeill, Whistler, « Ten O’Clock », *op. cit.*, p. 338.

/32 *ibid.*, p. 339.

/33 *ibid.*, p. 340.