

La critique d'art au XVIII^e siècle : vers une expérience des limites ?

Katalin KOVÁCS

« Le siècle passé était le siècle de l'esprit, c'est probablement ainsi qu'il sera appelé dans la Postérité : en ce cas celui-ci pourrait bien s'appeler le Siècle du goût : le génie de la Nation paroît se tourner de ce côté-là. »
(Leblanc)

Nous avons mis en épigraphe de cet article les propos d'un critique d'art peu connu du XVIII^e siècle, l'abbé Leblanc¹, qui paraissent symptomatiques pour l'ère des Lumières, du point de vue des questions majeures – liées à la réflexion sur l'activité artistique – qui ont hanté le siècle. « Le siècle du goût » : effectivement, le concept de goût et les notions apparentées se trouvent souvent au cœur des réflexions et des débats. Les questions qui se posent s'articulent en général dans le champ de ce que nous appellerions aujourd'hui « esthétique ». Ce n'est point un hasard que c'est en ce siècle de goût que s'invente et se développe la critique d'art. Pour ce qui est de Leblanc, si son nom a sombré dans un oubli quasi-total, il en va autrement pour celui à qui l'on attribue l'invention de la critique d'art, La Font de Saint-Yenne.

L'importance capitale de l'année 1747 dans la perspective de la pensée esthétique en France est un fait généralement accepté par la littérature critique : c'est la date de la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne², ouvrage qui marque la naissance de la critique d'art moderne. Cette affirmation nécessite tout de même quelques précisions, concernant tout d'abord l'usage de la notion de « pensée esthétique ». N'oublions pas que la naissance de la critique d'art en tant que genre littéraire autonome coïncide avec la constitution d'un autre type de discours ayant également rapport à l'art : l'esthétique, la réflexion sur l'art à prétention philosophique³.

¹ LEBLANC, Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 63), p. 139. Nous respectons l'orthographe des sources anciennes.

² LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746* (La Haye, 1747), in *Œuvre critique*, Paris, ENS-BA, 2001. C'est de cette édition que nous tirons nos citations.

³ Toutefois, l'esthétique, selon sa première définition – celle que lui avait donné Baumgarten, son père fondateur – en tant que science de la connaissance sensible, avait davantage affaire à la sphère du sensible qu'à l'art.

Sans entrer dans la discussion, menant très loin, autour du statut du genre littéraire⁴, on adhère au constat que la critique d'art – telle qu'elle apparaît sous la plume de La Font, se développe chez ses successeurs, et s'épanouit dans les *Salons* de Diderot – est bel et bien un genre littéraire. Genre curieux et inhabituel : sujet aux mutations constantes, il n'a pas de forme fixe, de règles ni de critères d'appréciation bien déterminés. Néanmoins, ce genre veut acquérir une autonomie, en se démarquant des autres types de la littérature artistique qui l'avaient précédé et auxquels il emprunte certains éléments.

Parmi les problématiques bien nombreuses, liées à l'émergence de la critique d'art, la plus stimulante – et la plus abondamment exploitée – est sans doute la question du statut du critique lors du jugement du tableau. Nous privilégions tout de même un autre aspect, non moins intéressant, et inséparable de celui que nous venons d'indiquer : nous tenterons de montrer que la critique d'art, d'abord discours à la recherche de sa légitimation, devient progressivement une sorte de méta-discours, une réflexion sur l'activité critique. Pour ce faire, nous examinerons quelques propos tirés des écrits critiques entre 1747 (publication de l'ouvrage de La Font) et 1781 (date du dernier *Salon* de Diderot), des passages « auto-justificatifs » aussi bien que ceux que l'on pourrait appeler « auto-réflexifs », où il est question d'une réflexion sur les possibilités expressives et sur les limites de la critique d'art.

Parmi les caractéristiques de la critique d'art, soulignons le fait qu'elle est, avant tout, un *discours public sur l'œuvre d'art*. Elle est un « discours au présent » qui réagit face à l'actualité artistique : elle présente des jugements sur les ouvrages contemporains exposés au Salon⁵, destinés à un public relativement étendu car composé non exclusivement des artistes. Avec la naissance de la critique d'art, qui voit le jour à propos des expositions publiques officielles, c'est la dimension sociale de l'art qui se voit mise en valeur : effectivement, le discours sur l'art en France se définit toujours par rapport à l'institution académique⁶. Les écrits critiques, occasionnels, sont fort hétérogènes et de qualité inégale tant au niveau du style qu'à celui de la manière de traiter des questions picturales. Contrairement aux artistes académiciens, les auteurs des écrits critiques ne possèdent généralement pas de formation professionnelle, comme en témoignent les propos de La Font de Saint-Yenne. Ceux-ci sont tirés de sa lettre anonyme dans laquelle il se défend contre les attaques qui lui ont été adressées et qui vont jusqu'à lui reprocher ses fautes de style dans les *Réflexions* :

⁴ Sur l'approche théorique de cette question, voir, entre autres, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.

⁵ Voir CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 31-56.

⁶ Voir BECQ, Annie, « Le XVIII^e siècle a-t-il inventé la critique d'art ? », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 91-105 et DEMORIS, René – FERRAN, Florence, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 7-14.

J'avoue avec sincérité mes négligences à cet égard, quoiqu'elles semblent pardonnables à un particulier qui n'est nullement Auteur de profession, et n'a point envie de le devenir⁷.

Pareillement à la plupart des auteurs de brochures ultérieures, La Font n'est pas auteur de profession et s'exprime sur les tableaux exposés en tant que particulier, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'appuyer sur l'autorité de l'opinion publique :

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. Ce sont ceux du Public les plus réunis, et les plus équitables que l'on a recueillis, et que l'on présente aux Auteurs, et point du tout le sien propre : persuadé que ce même Public, dont les jugements sont si souvent bizarres, et injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit⁸.

Bien entendu, ce public, derrière lequel se cache la voix de La Font, n'est qu'une pure fiction qui n'existe que dans et par les textes critiques⁹. Pourtant, ce public fictif se voit attribué une présence réelle dans les jugements, sentiments et lettres dont les auteurs utilisent fréquemment des constructions impersonnelles. Par cette stratégie, les auteurs de brochures déclinent la responsabilité de leurs jugements – qui contiennent également des réserves sur les toiles contemporaines – au public. Evidemment, ce public – l'ensemble des visiteurs des Salons, ressortissant de différents milieux sociaux et représentant des valeurs différentes – n'est pas une entité homogène : il est composé de différentes voix polyphoniques, souvent discordantes que la critique d'art naissante prétend saisir.

On trouve maints passages dans les *Réflexions* où La Font, afin de légitimer sa démarche, fait appel à l'autorité de ce public fictif. Celle-ci est ressentie comme révoltante par les artistes qui s'indignent du fait qu'un particulier ose critiquer les toiles des peintres académiciens réputés et, de plus, imprimer – quoique de façon anonyme – ses jugements¹⁰. Au nom de la fiction d'un « discours public », il expose, en réalité, son « discours privé », ses opinions personnelles. Jusque là, l'autorité de juger des tableaux revenait uniquement à l'instance académique : avec l'ouvrage de La Font, on assiste à l'avènement de l'opinion publique dans le domaine de l'art d'où elle était exclue auparavant. Ce nouveau pouvoir représente une menace évidente aux yeux des artistes qui tiennent à leur privilège de parler – et, éventuellement, d'écrire – de la peinture. C'est la position des artistes que reflète la

⁷ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, in *Œuvre critique*, p. 97.

⁸ LA FONT, *Réflexions*, p. 45-46.

⁹ Cf. le dialogue fictif de deux amateurs : « Célicy : "Quoi ? blâmeriez-vous ces brochures, où l'on rend compte des sentiments du public !" Dorsicour : "Ah, convenez plutôt, Célicy, que dans ces petits ouvrages l'Ecrivain empruntant le nom du public sous une humble mais fausse apparence, ose s'ériger en juge souverain." » COYPEL, Charles-Antoine, *Dialogues de M. Coypel, premier peintre du roi, sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre, en 1747*, s.l., 1751 (Deloynes II, n° 28), p. 5.

¹⁰ Voir l'introduction d'Etienne Jollet à l'*Œuvre critique* de La Font, p. 7-35.

Lettre à un amateur, réponse de Cochin aux écrits critiques où il apostrophe les critiques malveillants – tel Estève, auteur d'une *Lettre à un ami* – des « faiseurs de brochures »¹¹. Toutefois, le public qu' imagine La Font est un public idéal, composé de spectateurs parfaits, de « connaisseurs judicieux, éclairés par des principes, et encore plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment »¹².

Lorsque La Font invente la critique d'art, il établit à la fois le discours servant à légitimer ce discours critique. Cette double visée des écrits critiques se retrouvera aussi chez ses successeurs qui, tout comme La Font, recourent à la référence à un public fictif et idéal. L'ouvrage de La Font lance toute une vague de polémiques : certains – comme Leblanc – applaudissent ses efforts alors que d'autres – partisans des artistes comme Watelet – en contestent l'utilité et la nécessité. En tout cas, en 1753, année qui voit une prolifération des brochures, la critique d'art est un genre florissant : même les artistes doivent accepter l'existence d'écrits critiques qui échappent à leur contrôle.

Parmi les nombreuses brochures de 1753, nous avons choisi celles dans lesquelles la présence du discours de légitimation est particulièrement frappante. Néanmoins, l'attitude des critiques à l'égard du public est loin d'être identique : alors que certains d'entre eux – comme Caylus ou Leblanc – adoptent la position de rapporteur du jugement public, d'autres – tels Baillet ou Laugier – préfèrent se distancier du public et énoncent leur opinion à la première personne du singulier. Pour l'attitude du « je-rapporteur », citons les propos de Baillet de Saint-Julien qui, tout en tâchant de rendre les voix – parfois contradictoires – du public, en détache la sienne :

La voix sourde & bruyante du Public, ce corps entraîné en sens contraire par plusieurs têtes, dont chaque bouche ouvre autant d'avis différens, n'a point interrompu dans moi le cri tendre du sentiment, & de la nature émue qui se reconnoît¹³.

Sur un ton légèrement pathétique, Baillet fait appel à son propre sentiment et prend ses distances avec la diversité des opinions du public. Sur ce point, Laugier s'exprime d'une manière encore plus décidée : il veille à ne pas se mêler au public – l'expression « autorité des opinions » est révélatrice – en matière de jugement des toiles où il s'en remet uniquement à son sentiment.

Je ne sçai si c'est vanité ou raison ; mais en fait de Tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions : j'interroge mon ame, ses mouvemens sont les seuls Experts qui me décident¹⁴.

¹¹ COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 61).

¹² LA FONT, *Réflexions*, p. 46.

¹³ BAILLET DE SAINT-JULIEN, Louis-Guillaume, *La peinture. Ode de Milord de Telliab*, Londres, 1753 (Deloynes V, n° 57), p. 4.

¹⁴ LAUGIER, Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** [Vence]*, Paris, 1753 (Deloynes V, n° 59), p. 6.

Faute de connaissances suffisantes en technique picturale, Laugier ne se hasarde pas à se mêler « de choses qui [lui] sont peu familières » et laisse « le droit exclusif » de décider sur l'exécution aux seuls artistes et, éventuellement, aux connaisseurs.

Contrairement à ces efforts de distanciation, on peut déceler, chez certains auteurs, une attitude d'assimilation au public : dans sa courte brochure, le comte de Caylus soutient la fiction de ne rapporter que les jugements les plus fréquemment entendus au Salon.

Il ne nous convient pas de prononcer sur le mérite des différens ouvrages qui ont fait l'objet de la curiosité publique ; ces décisions ne conviennent à aucun particulier, & encore moins à nous qu'à d'autres. Nous nous contenterons de rapporter quelques-uns des jugemens que nous avons entendu le plus répéter¹⁵.

Feignant de s'effacer derrière le pronom collectif « nous », Caylus fait semblant de refuser de donner son opinion sur les toiles. La fiction de ne faire que de répéter le jugement du public est une stratégie fructueuse à laquelle les auteurs de brochures recourent volontiers. Écoutons l'abbé Leblanc qui, encore plus nettement que Caylus, se refuse à assumer la responsabilité de ses jugements :

C'est dans cette espérance, qu'au lieu de juger lui-même, (autorité qu'il n'a garde de prendre, lui qui blâme si fort ceux qui osent l'usurper) il [l'auteur] ne se proposoit autre chose, que de faire les fonctions de Rapporteur¹⁶.

Position apparemment modeste : elle est pourtant plus qu'une pure stratégie rhétorique car Leblanc est conscient que le goût, servant de base pour le jugement, est fort arbitraire. Toutefois, il glisse en abondance des remarques critiques entre ses lignes. Elles visent souvent moins les tableaux exposés que les ambitions de quelques critiques d'art : il esquisse la carrière d'un homme inconnu qui vient à Paris, publie une brochure, et passe vite pour connaisseur « auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts »¹⁷. Il va encore plus loin en dénonçant la « démanègeaison des Ecrivains d'aujourd'hui » qui consiste à « vouloir parler des Arts sans s'y connoître »¹⁸.

Ces remarques prouvent sans conteste qu'en 1753, la critique d'art est déjà un discours sinon autorisé, du moins accepté par les hommes de lettres et les artistes, et donc un facteur non négligeable dans la vie artistique en France. Au début, c'est un discours énoncé sur un ton vigoureux et polémique, parfois même agressif : s'ils s'assimilent au public ou s'en distancient, les critiques ne mettent pas en doute la légitimité de leur activité.

Lorsqu'en 1759, Diderot se lance dans la rédaction des *Salons* pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, la critique d'art est un genre à la mode.

¹⁵ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, *Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, faite dans une sale du Louvre le 25 août 1753*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 54), p. 2.

¹⁶ LEBLANC, *Observations*, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

Malgré ses débuts plutôt réservés, les accents critiques dans les commentaires de Diderot sont frappants. Son ton devient de plus en plus décidé dans les *Salons* ultérieurs : il semble que c'est à partir de 1763 que Diderot adopte pleinement la position de critique et qu'il soit à l'aise en écrivant des compositions. Parallèlement à cette aisance se développe cependant une autre attitude chez Diderot : progressivement, des nuances de doute commencent à se mêler à sa voix critique.

Or, l'histoire des genres devient intéressante au moment où un genre atteint ses limites, où il se heurte à des obstacles, langagiers ou autres, à surmonter. Dans le cas de la critique d'art, ceux-ci sont avant tout de nature langagière : certains critiques – les plus scrupuleux dont Diderot, Grimm, Mathon de la Cour ou Pidansat de Mairobert – indiquent ces difficultés relevant des limites de la langue¹⁹. Ils deviennent embarrassés devant la question de la transmission de l'expérience esthétique et réfléchissent sur le problème théorique que l'on pourrait formuler ainsi : « Comment communiquer verbalement l'émotion suscitée par un tableau ? »

En 1763, Mathon de la Cour esquisse le problème sans pouvoir – ou vouloir – y offrir une solution :

... en vous faisant cette description, combien on peint foiblement avec des mots, ce que le pinceau fait dire à nos yeux. L'enchaînement de trente phrases languissantes font à peine ce qu'on peut voir d'un coup d'œil²⁰.

Sans entrer dans la question rebattue de l'avantage de l'effet simultané offert par la représentation picturale, nous citons le fameux passage de Diderot, tiré de sa préface au *Salon de 1763*, qui fait écho aux propos de Mathon de la Cour :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet²¹.

C'est, en effet, une tâche impossible qui pèse sur tout critique et dont Diderot, mieux que tout autre, est conscient. Dans le passage cité, Diderot parle de divers obstacles à la critique d'art : celui de la langue – il rêve d'un langage critique diversifié, d'un « langage multiple » apte à recréer la manière propre à chaque peintre –, inséparable de la difficulté de raconter fidèlement un tableau. Celle-ci émerge avant tout à propos des natures mortes : pour pouvoir être « simple et vrai avec Chardin », il

¹⁹ Voir à ce sujet WRIGLEY, Richard, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 260-270 et COHEN, Huguette, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, n° XXIV, 1991, p. 25-45.

²⁰ MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph, *Lettres à Madame*** sur les peintures, sculptures et les gravures exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Desprez & Duchesne, 1763 (Deloynes VIII, n° 101), Lettre II, p. 25.

²¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763* (abrégé. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 181.

faudrait savoir raconter ce qui n'est pas narratif, recourir à des stratégies discursives différentes de celles qui sont efficaces dans le cas des peintures représentant une histoire.

C'est avec l'exemple de Diderot que nous illustrerons le phénomène de l'insuffisance de la langue auquel les critiques d'art se sont souvent confrontés. L'expérience des limites peut aboutir à différentes stratégies rhétoriques : tant au bavardage du critique en face des toiles – elles-mêmes chargées d'objets et de figures, donc bavardes comme celles de Boucher – qu'au blocage de la langue, au mutisme comme devant les « compositions muettes » de Chardin. C'est sur ce deuxième phénomène que nous nous concentrerons par la suite.

Bien que la perfection technique des toiles de Chardin ne laisse guère indifférent Diderot, il essaie en vain d'en rendre compte. Surtout dans ses premiers *Salons*, le critique s'efforce de parler des toiles de Chardin qui sont d'une vérité à tromper ses yeux : « C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main²². » Cet effet d'illusion va jusqu'à paralyser le langage du critique : à cause des répétitions fréquentes, les commentaires de Diderot sur Chardin donnent l'impression d'être redondants et lacunaires en même temps. Nous pensons que ce fait relève moins de l'impuissance du langage critique de Diderot que d'une tentative d'inventer une stratégie discursive, apte à rendre compte des compositions de Chardin. Le passage consacré au *Bocal d'olives* du peintre illustre à merveille cette stratégie :

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a que prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau²³.

Apparemment, le critique est incapable de dire en quoi consiste le pouvoir de séduction des oeuvres de Chardin : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus²⁴. » Renonçant à verbaliser l'effet des natures mortes, Diderot se tait lorsqu'il arrive à l'explication de la « magie » de Chardin. Sur ce point, le recours à la formule surprenante de « sublime du technique »²⁵, par laquelle il qualifie l'exécution de Chardin, est révélateur. Il faudrait chercher le sens de cette formule du côté de la notion de sublime, suggéré par l'effet des tableaux de Chardin qui suspendent le temps et arrêtent le spectateur. Résistant au commentaire et au jugement du critique, les toiles de Chardin lui demandent l'admiration silencieuse de leur exécution sublime.

²² DIDEROT, S1759, p. 97.

²³ DIDEROT, S1763, p. 220.

²⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1985, p. 111.

Est-ce que ce phénomène de blocage de la langue serait un symptôme témoignant du fait que la critique d'art a atteint, en quelque sorte, ses limites ? Certes, la stupeur verbalisée du critique devant la toile est un artifice rhétorique mais tout de même caractéristique pour la critique d'art de l'époque. Or, Diderot n'est pas le seul critique à être frappé de mutisme en admirant les œuvres d'art excellentes : en face d'une très belle tête de jeune fille du sculpteur Caffieri, Pidansat de Mairobert se montre également embarrassé : « Ici, Monsieur, la plume tombe des mains, tous les sens sont suspendus, on reste dans une extase à ne pouvoir rien rendre sur le papier...²⁶ » Pareillement à Diderot, il est confronté au fait que le critique ne peut pas reproduire verbalement « la chose même » : il refuse de parler, d'utiliser des stratégies littéraires pour rendre la « magie » de l'artiste.

Toutefois, la question du blocage de la langue, présente dans maints écrits critiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, est déjà un problème d'ordre *esthétique*. Dans la critique d'art de l'époque, les éléments d'une réflexion sur les possibilités de la langue se manifestent de façon de plus en plus marquée. Parallèlement à ce déplacement d'accent – allant de l'auto-justification vers l'auto-réflexion –, on peut déceler un autre mouvement dans le développement de la critique d'art. A partir du moment où certains critiques commencent à formuler leurs doutes à l'égard du pouvoir de la langue pour rendre l'effet du visible, le discours sur l'art devient un discours privé, discours du particulier au sens plein du terme. En même temps, l'appui quasi-obligé sur l'autorité du public (fictif) s'efface au profit du « je », de la subjectivité du critique, et la réflexion sur les possibilités de la critique d'art se confond avec celle sur les limites des possibilités langagières du critique. Entrée dans cette « ère de doute », la critique d'art devient méta-discours, composé à la fois de discours littéraire sur les tableaux et de discours philosophico-artistique sur l'activité critique.

En guise de conclusion, remarquons que la position du critique devant les œuvres supérieures – dans n'importe quelle branche de l'art – ne paraît pas avoir non plus fondamentalement changé de nos jours. En face d'un ouvrage excellent, on peut relever, en effet, deux types d'attitudes critiques : soit le critique n'énonce que des clichés, des mots creux allant parfois jusqu'à la tautologie, soit il se rend compte de l'insuffisance de sa langue, il se tait et s'adonne à une admiration muette. En revanche, les mots ne lui manquent jamais lorsqu'il décèle des défauts dans l'ouvrage : c'est en les relevant qu'il assume pleinement sa fonction de critique.

L'activité critique – de toute époque – serait-elle essentiellement une expérience des limites de la langue ?

²⁶ PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu-François, *Salon de 1771*, in *Les Salons de Bachaumont*, Paris, Librairie des Arts et Métiers – Editions, 1995, Lettre III, p. 30.