

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art)

LA CRITIQUE D'ART DE LA RÉVOLUTION À LA MONARCHIE DE JUILLET

Actes du colloque organisé et édité
par Lucie Lachenal et Catherine Méneux

Paris
2015

L'étude de la critique d'art du XIX^e siècle connaît un engouement croissant depuis une trentaine d'années et a été renouvelée notamment par des approches méthodologiques variées. La première moitié du siècle, si riche pour le sujet, demeure toutefois un champ de recherche à explorer plus avant. Après la Révolution, le contexte artistique se modifie peu à peu : les artistes cherchent à accéder à un nouveau statut et à davantage de liberté, des changements marquants se produisent dans l'administration et l'Académie des beaux-arts. Un nouvel espace public se développe également et la critique, quelque controversée qu'elle soit, s'y impose comme une voix nécessaire. Interdépendante de son contexte de création (historique, sociologique, artistique) et des œuvres sur lesquelles elle se penche, elle est révélatrice de la mutation qui s'opère alors. Cette période de transformations de la société est aussi déterminante pour la critique d'art : à la fois héritière des différentes conceptions et valeurs des décennies précédant la chute de la monarchie et revendiquant des positions nouvelles, elle se diversifie (positions esthétiques, acteurs, etc.) et conquiert une place d'importance. Les interactions avec les artistes, la discussion des théories, les différentes personnalités et leurs statuts sont autant de facteurs de la pluralité de la critique à cette époque et des différentes analyses de l'art et de l'école française qui voit apparaître de nouvelles règles.

Le présent colloque entend questionner la production de ces discours entre la Révolution et la monarchie de Juillet, en en dégageant les particularités et en restituant étroitement ses rapports multiples aux œuvres et aux artistes.

Pour citer cet ouvrage

Lucie Lachenal et Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015.

SOMMAIRE

Remerciements	3
Abréviations	3
Marie-Claude Chaudonneret , Préface	4
Lucie Lachenal , Introduction	9

LA CRITIQUE COMME TRIBUNE

Cyril Lécosse , Idéologie et critique d'art autour de 1800 : le cas Pierre Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823)	23
Thierry Laugée , Les Chroniqueurs militants de la <i>Revue Républicaine</i> , suivi du Projet de prospectus pour <i>La Démocratie</i> d'après un manuscrit inédit de Victor Schoelcher	41
Marie-Hélène Girard , Gautier à <i>La Presse</i> ou les débuts d'un critique influent	68

DES ARTISTES FACE À LA CRITIQUE

Lucie Lachenal , François Gérard et la critique d'art sous la Restauration	92
Virginie Cauchi-Fatiga , Eugène Delacroix et la critique dans les années 1840 : l'affirmation d'un maître classique	117

LA QUESTION ROMANTIQUE

- Aurélie Gavaille**, Étienne-Jean Delécluze et la jeune génération romantique 138
- Audrey Ziane**, De la critique manifeste aux manifestes contre la critique : Charles Farcy et le *Journal des Artistes* (1827-1841), un combat contre le romantisme 158

DÉBATS SUR LE GRAND GENRE

- Neil McWilliam**, « L'Époque [...] n'a pas d'âme » : critiques et chrétiens au Salon pendant la monarchie de Juillet 175
- François de Vergnette**, Débats sur la hiérarchie des genres et la définition de la peinture d'histoire sous la Restauration et la monarchie de Juillet 191
- Catherine Méneux**, Postface 213
- Les auteurs 222
- Index 227

REMERCIEMENTS

Il nous est agréable de remercier ceux et celles qui ont contribué à l'élaboration de cette publication, à commencer par les auteurs, ainsi que les personnes et institution sans le soutien desquelles elle n'aurait pu voir le jour : Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto de l'HiCSA, ainsi que son directeur Philippe Dagen.

D'autres collègues ont contribué d'une manière ou d'une autre à nos travaux, nous leur en sommes reconnaissants et nous souhaitons les mentionner ici : Barthélémy Jobert, Eva Knels, Bertrand Tillier, Pierre Wat.

ABRÉVIATIONS

BnF : Bibliothèque nationale de France

e. a. : entre autres

s. n. : sans nom

s. t. : sans titre

La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900, publié en 1990 à la suite d'un programme de recherche mené par les universités de Clermond-Ferrand II et de Montréal, fut le premier chantier d'envergure consacré à la critique d'art en France, élaboré par des historiens de l'art dans une perspective d'histoire de l'art et non dans celle de la littérature ou de l'esthétique. Cet ouvrage pionnier était réédité en 2010 dans une version revue et corrigée par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux. La même Catherine Méneux, avec Lucie Lachenal, reprenait le flambeau en organisant un colloque sur la critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet dont les actes sont ici publiés.

Les organisatrices de ce colloque poursuivaient en amont *La Promenade du critique influent*. Par ailleurs, le choix de la tranche chronologique est judicieux et, surtout, utile puisque portant sur une période encore trop délaissée par les historiens de l'art. On peut se féliciter que cette réflexion sur la critique d'art du premier XIX^e siècle inclut la période révolutionnaire, dépassant ainsi la césure universitaire artificielle entre période moderne et période contemporaine.

La critique d'art pendant les premières décennies du XIX^e siècle est essentiellement le fait des chroniqueurs du Salon. Il était donc logique d'inclure la période révolutionnaire, celle-ci constituant une certaine rupture, l'enjeu et les modalités du Salon n'étant plus les mêmes que sous l'Ancien Régime. Les salonniers ont un pouvoir grandissant à mesure que l'exposition officielle des artistes vivants prend de l'importance et, ceci, dès le Directoire au moment où elle devient un maillon essentiel de la politique culturelle de l'État. Cet événement officiel est relayé par une presse nouvelle et moderne, notamment par le journal militant *La Décade philosophique, politique et littéraire* (fondée en avril 1794) qui donne des comptes rendus de l'exposition par feuillets, phénomène nouveau qui se développera largement par la suite (les grands quotidiens nationaux sous la Restauration et la monarchie de Juillet eurent systématiquement recours à ce procédé). Un compte rendu en plusieurs livraisons

permettait non seulement de publier des textes plus longs et de hiérarchiser l'argumentation mais aussi de tenir en haleine les lecteurs sur plusieurs jours puis sur plusieurs semaines, et d'encourager les amateurs à se rendre de plus en plus nombreux au Salon. Certains artistes saisirent le parti qu'ils pouvaient tirer des comptes rendus publiés en feuillets et, d'une certaine façon, instrumentaliser les critiques d'art. Sous la Restauration, des peintres, en particulier le baron Gérard et le très populaire Horace Vernet présentent, bien que ce soit interdit par le règlement, certaines de leurs œuvres en cours de Salon, attendant que les chroniqueurs leur fassent de la publicité. En effet, quand est exposé un tableau d'un peintre, célèbre ou populaire, bien des critiques arrêtent leur compte rendu pour analyser le tableau nouvellement présenté. Les intérêts des uns et des autres étaient liés, critiques et artistes devenaient de plus en plus interdépendants à mesure que le public prenait une importance grandissante, public qui contribua au développement de la critique d'art et à sa légitimation.

Certes, cette classe nouvelle que forment les visiteurs du Salon, est née au tournant des années 1750 mais, dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, le public, les publics sont au centre des préoccupations des chroniqueurs à un moment où la notion d'instruction publique acquiert une place primordiale; on reconnaît à la critique d'art une fonction pédagogique. Pour certains salonniers, notamment les républicains militants rédigeant des chroniques pour *La Décade philosophique, littéraire et politique*, il convient d'éduquer le public pour en faire de bons citoyens. Parallèlement l'administration mettait en avant le rôle du public pour justifier l'importance de l'administration des arts et défendre la politique officielle en matière d'encouragement à l'art vivant. Ainsi, le rédacteur de l'*Avis* du livret du Salon de 1795 affirme que les artistes prennent pour juge le « public éclairé ». Les critiques d'art relaient l'opinion publique, entendent établir un lien entre les artistes et les visiteurs du Salon; l'administration attend d'eux qu'ils contribuent au succès de l'institution. En effet, à partir du Directoire, les organisateurs de l'exposition officielle envoient aux journaux, pour qu'ils le publient, un communiqué annonçant le jour d'ouverture de l'exposition. Une telle publicité sur le Salon donne une place croissante aux critiques dont le nombre augmente sensiblement à partir des années 1820 avec la fin de la censure draconienne du régime impérial, et avec des journaux de plus en plus nombreux, la création de revues, généralistes ou spécialisées dont la plus célèbre est *L'Artiste*.

Progressivement les critiques, en relayant l'opinion publique, exercent une influence certaine sur les artistes et la production artistique. Loin de la subjectivité revendiquée par Diderot, les critiques entendent être objectifs et, pour ce faire, se réfugient derrière l'appréciation des visiteurs du Salon, le

public étant considéré comme un « juge équitable ». Les critiques se posent donc comme médiateur entre l'artiste et le public. Et certains artistes exploitèrent les jugements des visiteurs du Salon. Ainsi, en 1819, un critique note que les visiteurs se pressent devant *Le Trompette mort* d'Horace Vernet puis quelques semaines plus tard annonce une autre petite scène militaire fraîchement peinte, probablement exécutée après le succès du tableau précédent. D'autres modifièrent leur style, sélectionnèrent leurs sujets en fonction des goûts des visiteurs du Salon, l'appréciation du public étant largement mise en avant par les salonniers. Ceux-ci contribuèrent au triomphe d'un Paul Delaroche. En 1831, les chroniqueurs du Salon soulignent avec insistance que *Les Enfants d'Édouard* attirent les foules. À partir de ce moment, le peintre change de manière ; il adopte une facture lisse et un style narratif, choisit les sujets pathétiques qu'affectionnaient les foules. En relayant le goût et les attentes du public, les critiques ne furent pas étrangers à la brillante et fructueuse carrière de Delaroche. Ils contribuèrent à fabriquer une autre peinture d'histoire qui ne respectait plus les codes du « grand genre ».

La critique d'art acquiert ses « lettres de noblesse » à partir de la Restauration, période que l'on peut considérer comme étant celle de l'âge d'or du Salon. Ces années qui suivent la chute de l'Empire correspondent à l'émergence d'une génération, sommairement qualifiée de « romantique », qui entend bousculer les règles et s'affirmer en faisant une entrée fracassante au Salon. Celui-ci était devenu un lieu d'expression privilégié pour les peintres mais également pour les critiques qui, avec leurs comptes rendus de l'exposition, prennent part aux débats artistiques et politiques.

La stratégie des artistes et celles des salonniers coïncident. Ces derniers sont conscients du rôle qu'ils ont à jouer pour la défense et la diffusion d'une nouvelle esthétique. Ils contribuent ainsi à la reconnaissance des artistes, ils participent également à l'évolution du statut de l'artiste en leur attribuant une place importante dans la société. Bien des critiques, notamment Auguste Jal et Adolphe Thiers sous la Restauration, Théophile Thoré et Alexandre Decamps sous la monarchie de Juillet, amènent les débats artistiques sur le terrain politique pour diffuser leurs propres idées, véhiculer leurs propres passions politiques.

Certains critiques d'art insistent sur le rôle influent des artistes et attendent d'eux qu'ils exercent leur ascendant. Ainsi, en 1822, le comte Kératry, par ailleurs député de l'opposition libérale sous la Restauration, insiste sur le pouvoir des artistes et attend d'eux qu'ils accomplissent un devoir de mémoire en représentant des sujets nationaux. Les artistes ont compris qu'ils avaient une mission à accomplir au sein de la société ; ils prirent conscience d'appartenir

à une classe sociale particulière et importante, si bien qu'en 1832 un chroniqueur de la revue *L'Artiste*, créée au lendemain de la révolution de Juillet pour être au service des artistes, consacrait un article à « la position sociale des artistes » et s'exclamait « se dire artiste est devenu une ambition, comme celle de se dire ministre ou député ». Et le chroniqueur, cherchant à expliquer ces « changements de mœurs », énonce le développement depuis quinze ans de diverses « entreprises », « destinées à populariser les œuvres de l'artiste, et à lui donner une position indépendante ». Parmi ces « entreprises » qui ont favorisé la promotion de l'art et de l'artiste, il cite les journaux et revues.

Par ailleurs, les critiques d'art du premier XIX^e siècle, et c'est un point rarement relevé, écrivaient également une histoire de l'art vivant. À partir de l'Empire, ils sont nombreux à faire précéder leur compte rendu des ouvrages exposés au Salon d'un résumé de l'histoire de la peinture française en insistant sur les pères de l'école moderne. Ce « Coup d'œil historique » introduisait l'analyse de la production contemporaine, établissait une filiation entre les anciens et les modernes. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, les chroniques du Salon étaient les seuls écrits donnant une histoire de l'art contemporain. Il fallut attendre le milieu du siècle pour que soient publiées les premières histoires de l'art contemporain : *l'Histoire des peintres français au XIX^e siècle* (1845) de Charles Blanc, le premier volume (1853) de la vaste entreprise de Théophile Silvestre, *l'Histoire des artistes vivants français et étrangers*, ouvrages probablement, si non suscités, du moins favorisés par une exposition rétrospective, celle organisée en 1846 par le baron Taylor au Bazar Bonne Nouvelle où avaient été présentées des œuvres des artistes de la fin du XVIII^e jusqu'aux peintres vivants ; elle donnait, comme le soulignèrent certains critiques un panorama des peintres français qui s'étaient distingués depuis Greuze « jusqu'à nos jours ». Ensuite ce fut l'Exposition universelle de 1855 qui donnait la production d'un demi-siècle de peinture française depuis les vieux peintres vivants (Ingres, alors âgé de soixante-quinze ans, exposait l'œuvre la plus ancienne, un *Autoportrait* de 1804) jusqu'aux plus jeunes qui présentaient des œuvres achevées peu avant l'exposition. Avant les ouvrages de Blanc et de Silvestre, avant les commentaires autour de ces deux premières expositions rétrospectives, seules les analyses rédigées par les critiques Salon après Salon, donnaient une histoire de l'art contemporain.

L'Exposition universelle de 1855 consacrait les critiques d'art, légitimait leur activité journalistique et d'historiens de l'art vivant. Certains de ceux qui donnèrent un compte rendu de l'Exposition universelle, ayant conscience de l'importance historique de cette manifestation réunirent leurs commentaires dans un ouvrage. C'est le cas de Théophile Gautier qui avait donné une suite

d'articles au *Moniteur universel*, compte rendu qu'il réédite dans un volume intitulé *Les Beaux-Arts en Europe*. C'est surtout le cas d'Étienne-Jean Delécluze, chroniqueur attentif du Salon depuis 1819; en 1855 il couvre l'Exposition universelle dans le *Journal des débats* et l'année suivante rassemble les diverses livraisons de son compte rendu pour les publier dans un livre, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*. Delécluze analysait des œuvres qui avaient été exposées sous la Restauration et la monarchie de Juillet et que le critique avait alors commentées. Fort de son expérience et d'une évolution de son activité de chroniqueur du Salon, il affirmait le statut de critique d'art et faisait aussi œuvre d'historien de la peinture contemporaine.

L'étude de la critique d'art envisagée dans une perspective d'histoire de l'art et en la replaçant dans un large contexte, en l'envisageant dans son ensemble et non à partir de grands écrivains (en matière artistique, ils sont loin d'être les plus perspicaces) permet de mettre en lumière les enjeux politiques et sociaux de la production artistique, le contexte de la création. Trop souvent réduite à l'étude de la réception de l'œuvre d'art, la critique d'art apporte bien des éléments sur les conditions de la production artistique. C'est donc un vaste champ de réflexions que Catherine Méneux et Lucie Lachenal ont ouvert sur une période (l'extrême fin du XVIII^e siècle et le premier XIX^e siècle) mal connue, complexe, trop peu étudiée et pour laquelle les travaux portant tant sur la critique d'art que l'histoire de l'art en général sont encore trop rares. Ce colloque a permis de poser les premiers jalons d'une entreprise qui, on l'espère vivement, se poursuivra pour donner lieu à un ouvrage d'envergure, à une publication « papier », plus pérenne qu'une publication en ligne.

Pour citer cet article : Marie-Claude Chaudonneret, « Préface », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 4-8.

INTRODUCTION

LUCIE LACHENAL



Paul Gavarni, *Si l'Art est noble, la Critique est sainte*, *Leçons et conseils*, 1839, lithographie, 33,3 × 24,6 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

Dans la quatrième gravure de son recueil *Leçons et conseils* de 1839, Paul Gavarni présentait la critique comme une instance à la fois autoritaire et sans réel fondement. Dans cette saynète symbolique, une discussion est engagée entre un peintre absorbé dans la réalisation d'un paysage et un second personnage, un critique. Ce dernier énonce, incertain, l'assertion suivante : « Si l'Art est noble, la Critique est sainte : la critique est au-dessus de l'Art ! » Le peintre, imperturbable, demande qui se trouve derrière cette idée. La réponse évidente, « la critique », finit de discréditer cette dernière. Devenu le double incontournable de l'artiste au fil du XIX^e siècle, le critique est montré, surtout à partir de la monarchie de Juillet¹ sous le trait acéré des caricaturistes, comme un juge pédant², notamment en raison de l'importance croissante de son

- 1 Les critiques furent abondamment représentés pendant l'Ancien Régime mais beaucoup moins entre la Révolution et la fin de la Restauration. Au contraire, à partir de la monarchie de Juillet, la figure du critique fut la cible de nombreuses caricatures. Il conviendrait de se questionner sur ce manque de représentation pendant les premières décennies du siècle.
- 2 L'emploi de la majuscule aux mots « critique » et « art », mis ainsi sur le même plan, renforce cette idée.

statut et de son influence. Remarquons à cette occasion que Gavarni ne fait pas usage du terme « critique d'art », qui n'apparaît pas avant les années 1860³, mais de celui de « critique ». Cette distinction permet de revenir à un constat que faisait aussi bien Dominique Berthet⁴ que Richard Wrigley⁵ sur les dangers d'une réduction de la critique à une pratique homogène, tant du point de vue des acteurs, des doctrines que des formes et modes de diffusion. Même si cette affirmation semble tomber sous le sens, il apparaît important de la rappeler pour la critique de la période qui s'étend de la Révolution à la monarchie de Juillet, dont la pratique et les enjeux se distinguent par nombre d'aspects de celle de la seconde moitié du siècle. Ce fut un des objectifs de ce colloque que de souligner des problématiques propres à ce moment.

La critique d'art, qui a connu un développement sans précédent au cours du XIX^e siècle, a fait très tôt l'objet d'études. Les auteurs se sont d'abord intéressés aux aspects théoriques de la critique. Au tournant du XX^e siècle, Pierre Pétroz, Auguste Bougot et André Fontaine ont analysé la formation du jugement et la raison d'être de la critique, ainsi que ses liens avec la philosophie esthétique⁶. Ces études étaient cependant orientées par l'activité des auteurs. Qu'ils soient critique d'art comme Pétroz et Fontaine ou bien professeur de littérature comme Bougot, ils cherchèrent, tout en ancrant leur pratique dans une histoire qu'il faisait remonter aux années 1820-1830, soit à justifier la nécessité et la qualité de la critique soit à réaffirmer la critique comme un genre littéraire⁷. Ces conceptions s'appuyaient sur des textes d'auteurs bien connus, de Diderot à Fromentin en passant par Stendhal. Nous pourrions rappeler à

3 Ce terme se trouve par exemple dans le titre de l'ouvrage suivant : MARTIN Nicolas, *Le Parfait connaisseur, ou l'Art de devenir un critique d'art en deux heures, imité de l'allemand*, Paris, J. Tardieu, 1861. Il est également employé dès les premiers volumes du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse (1866-1876).

4 BERTHET Dominique, *Les Défis de la critique d'art*, Paris, Kimé, 2006, p. 101.

5 WRIGLEY Richard, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

6 BOUGOT Auguste, *Essai sur la critique d'art. Ses principes, sa méthode, son histoire en France*, Paris, librairie Hachette, [s. d.]; FONTAINE André, *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*, Paris, 1903; PETROZ Pierre, *L'Art et la Critique en France depuis 1822*, Paris, 1875. Par ailleurs certains auteurs continuent à privilégier des approches philosophique et esthétique de la critique d'art, s'attachant à comprendre les modalités du jugement, cf. FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc, *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

7 Cette définition est également celle d'Albert Dresdner ; DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, traduction de Thomas Kayser, d'après l'édition allemande originale, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005.

titre d'exemple l'opinion formulée par Lionello Venturi dans son *Histoire de la critique d'art* en 1938 à propos du XIX^e siècle : « Le bon moment de la critique est celui qui va de Baudelaire et Thoré à Zola⁸. » Cette représentation de la critique d'art laissait inévitablement de côté les nombreux textes produits pendant les premières décennies du siècle. Si la naissance de la critique d'art au XVIII^e siècle a été abondamment analysée par les modernistes⁹ et si la critique de la seconde moitié du siècle a fait l'objet durant les trente dernières années d'études fouillées¹⁰, les premières décennies ont moins retenu l'attention des historiens de l'art. Pourtant la vitalité de l'activité critique à cette époque est considérable.

Pontus Grate, dont l'ouvrage date de 1959, fut l'un des premiers à réaliser une vaste plongée dans les comptes rendus publiés dans la presse et à proposer une synthèse pour les années 1820. Même si la pensée de l'auteur reste très clivée entre partisans des œuvres romantiques et des œuvres classiques, ainsi qu'entre critiques de droite et critiques de gauche, elle marquait la volonté de réaliser un état des lieux de la critique en général, mais aussi d'approfondir deux figures de l'époque romantique, Théophile Thoré et Gustave Planche¹¹. Le renouveau de l'étude de la critique d'art apparut dans les années 1980 où plusieurs essais se penchèrent à la fois sur les conditions d'existence de la critique et sur la naissance de l'esthétique qui se produisit à l'aube du siècle,

8 VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1938, p. 275.

9 Peuvent être cités à titre d'exemple les ouvrages de DEMORIS René et FERRAN Florence, *La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2001 ; ZMIJEWSKA Helena, « La critique des Salons en France avant Diderot », *Gazette des beaux-arts*, juillet-août 1970, p. 1-144.

10 Outre l'ouvrage de référence *La Promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul BOUILLON, Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Antoinette EHRARD, Constance NAUBERT-RISER, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul BOUILLON et Catherine MÉNEUX, Hazan, 2010, peuvent être mentionnés parmi d'autres MARLAIS Michael A., *Conservative Echoes in the Avant-Garde: Anti-naturalism, Idealism and Symbolism in French Fin-de-siècle Art Criticism*, The Pennsylvania State University, 1992 ; ORWICZ Michael (dir.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994 ; LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; PINCHON Pierre (dir.), *La Critique d'art en France (1900-1960)*, Liame, n° 22, 2012 ; SCHVALBERG Claude, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969*. Préface de Jean-Paul Bouillon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

11 GRATE Pontus, *Deux critiques d'art de l'époque romantique : Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959.

comme l'a montré Annie Becq¹². Une volonté affirmée de reconsidérer la critique non plus comme accessoire mais comme participant des problématiques de l'histoire de l'art, s'affirma à cette époque. À cet égard les réflexions élaborées lors du colloque de Clermont-Ferrand en 1987, sous l'égide de Jean-Paul Bouillon, restent fondamentales¹³. Elles permirent de renouveler les approches méthodologiques ainsi que de donner une vision plus hétérogène de la critique. Cette ouverture du champ d'études se poursuit depuis. Les travaux portant sur le Salon, ainsi que sur le développement de l'espace public et ses enjeux dans le domaine artistique furent initiés par Michael Fried et Thomas Crow¹⁴. Le récent colloque organisé à Exeter (septembre 2013) montre l'intérêt toujours actuel pour ces recherches. Parallèlement, la nécessité s'est fait sentir de rendre plus accessible les sources primaires, souvent enfouies dans les journaux. Le recensement des critiques de Salon par Neil McWilliam, Vera Schuster et Richard Wrigley¹⁵ demeure un outil incontournable pour qui veut étudier la critique du XIX^e siècle, de même que la réédition de certains textes : nous citerons pour exemple l'anthologie réalisée par Elisabeth Gilmore Holt, et plus récemment l'édition commentée des textes d'Adolphe Thiers par Marie-Claude Chaudonneret ainsi que le projet en cours de ceux de Théophile Gautier, dirigé par Marie-Hélène Girard et Wolfgang Drost¹⁶.

L'ouvrage fondamental pour l'étude de la critique de la période retenue ici demeure celui de Richard Wrigley publié en 1993¹⁷. En choisissant de mobiliser un corpus de textes large ainsi qu'en restituant étroitement le contexte des critiques et leur imbrication avec l'idéologie, Wrigley a proposé une analyse synthétique dans laquelle il abordait des thèmes cruciaux (le Salon, le public, le statut de la critique, les stratégies) par des approches historiques et socio-

12 BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{re} éd. 1984).

13 *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul BOUILLON, Saint-Étienne, CIEREC, 1989.

14 FRIED Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990 (édition originale 1980) ; CROW Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. par André Jacquesson, Paris, Éditions Macula, 2000 (édition originale 1985).

15 McWILLIAM Neil, SCHUSTER Vera, WRIGLEY Richard, *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Regime to the Restoration 1699-1827*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; McWILLIAM Neil, *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

16 *The Triumph of Art for the Public 1785-1848, The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Selected and edited by Elisabeth Gilmore HOLT, Princeton, Princeton University Press ; CHAUDONNERET Marie-Claude, *Adolphe Thiers, critique d'art*, Paris, Honoré Champion, 2005.

17 WRIGLEY Richard, 1993, *op. cit.* à la note 6.

logiques. Mais surtout, son étude a contribué, par ses ancrages variés, à définir les contours d'une critique autre que celle, plus largement connue, de la fin du siècle. Ce positionnement a permis de redonner sens aux textes d'alors tout en ouvrant la voie à de nouvelles recherches.

Malgré le déséquilibre réel qui existe entre l'étude des deux moitiés du siècle, les recherches sont dynamiques en ce qui concerne le premier ^{XIX}^e siècle. Pour ce colloque, nous avons donc souhaité montrer la diversité d'études possibles sur le sujet et leurs potentialités. Certes, la chronologie retenue semble assez longue et la période n'est pas homogène, notamment des points de vue politique, sociétal et artistique. Elle nous a néanmoins paru convaincante dans la mesure où la première moitié du siècle reste imprégnée par les idées et théories issues des années précédant la Révolution ; les débats sur le beau en particulier. L'organisation des Salons au Louvre jusqu'en 1848 se révèle aussi un élément pertinent pour distinguer la période : pendant ces expositions se trouvaient réunies dans un même lieu les œuvres du Muséum (parfois cachées) et les œuvres des artistes vivants. Cette proximité ne fut pas sans conséquence sur la critique. Par ailleurs, les expositions monographiques furent sporadiques pendant ces années.

La période révolutionnaire, capitale, instaura une fracture dans l'histoire politique avec la chute de la monarchie, qui se répercuta bien sûr dans la société de manière générale mais aussi dans le monde artistique. Les artistes qui, avant 1789, souffraient de la rigidité de l'Académie, se saisirent de ce moment pour faire entendre des revendications nouvelles dont témoignèrent l'ouverture du Salon de 1791 à tous les artistes et la réunion des artistes en groupe comme la Commune des arts (1790) ou la Société populaire et républicaine des arts (1793). Par ailleurs, la multiplication des journaux et revues ainsi que l'apparition, timide mais révélatrice, d'une presse spécialisée consacrée aux beaux-arts (*Journal de la Société républicaine des Arts* [1793-1794], *Journal des arts* [1800] par exemple) ne pouvaient qu'être favorables au développement de la critique. Les réflexions sur le statut de l'artiste et sa place dans la société, sur l'œuvre d'art mais aussi l'apparition progressive de l'esthétique contribuèrent à ébranler les doctrines et les systèmes critiques ayant cours. À ce moment d'effervescence, la critique d'art, en continuité avec ses prédécesseurs depuis La Font de Saint Yenne en 1746, revendiquait son droit de cité avec d'autant plus de force que le pouvoir de la presse grandissait. La période révolutionnaire, si marquante dans le domaine politique, le fut également dans le domaine des arts et fut présentée plusieurs décennies plus tard par certains critiques comme une époque charnière ou modèle, particulièrement propice aux arts et à la critique.

La fin du XVIII^e siècle et les décennies qui suivirent furent vécues de manière générale par les contemporains comme l'âge de la critique. Un abonné du journal *Le Globe* ne pouvait que constater en 1826 : « Nous vivons dans un moment plus critique que poétique¹⁸. » Cette remarque faisait évidemment référence à la production pléthorique de critiques dans tous les domaines (littéraire, scientifique, artistique) mais sous-tendait aussi un nouvel état d'esprit révélateur du siècle. La naissance de la critique d'art et l'organisation de sa production à partir de la tenue régulière du Salon a fait l'objet de plusieurs études, dont celles de Thomas Crow. Les historiens ont montré l'importance du contexte politique et social et ont aussi insisté sur l'émergence de l'espace public et de son investissement par la critique. La période révolutionnaire exacerba ce phénomène, particulièrement dans le domaine des arts, à travers plusieurs changements : l'ouverture des collections au public et surtout la création du Muséum (1793), la suppression temporaire de l'Académie et de sa toute-puissance ainsi que l'aspiration des artistes à un autre statut. D'un point de vue esthétique également, l'idée, qui apparut progressivement, de l'autonomie de l'œuvre d'art, contribua à faire évoluer la perception des productions artistiques et des artistes. Peut-on alors parler de rupture dans la production des discours critiques à partir de la période révolutionnaire ? La réponse ne peut être que nuancée. En effet, depuis la Révolution jusqu'à la fin de la Restauration au moins, les formes et la diffusion de la critique (de même que le recours à un certain nombre de procédés stylistiques) s'inscrivaient en continuation des pratiques antérieures. En cela, la chronologie adoptée par Richard Wrigley apparaît particulièrement judicieuse. Mais il semble également qu'à partir de ce moment, la critique possédait une conscience nouvelle d'elle-même et les nombreux développements consacrés à la légitimité de juger les œuvres, thème présent au moins depuis La Font de Saint Yenne, révèlent désormais une volonté de définition d'un statut des critiques. Il serait d'ailleurs intéressant de rapprocher les procédés utilisés par les critiques pour légitimer leurs textes avec ceux employés par les auteurs d'un genre littéraire qui tentait alors de s'imposer, bien qu'encore décrié, le roman¹⁹. Les commentateurs revendiquaient explicitement une filiation avec des critiques ou des théoriciens : Du Bos, Winckelmann, Quatremère de Quincy pour les plus cités. La figure de Diderot fut présente dès le tournant du siècle mais devint une constante dans les années 1820, date à laquelle la totalité de ses *Salons* furent édités²⁰.

18 [ANONYME], « Des avantages de la critique », *Le Globe*, 2 mai 1826, p. 300.

19 BAUDRY Marie, « Le roman réaliste, historien de lui-même », *Romantisme*, n° 160, 2013, p. 65-77.

20 BUKDAHL Else Marie, *Diderot critique d'art*, traduit du danois par Jean-Paul Faucher, Rosenkilde et Bagger, Copenhague, 1980, 2 vol.

Les critiques souhaitaient donc s'inscrire dans l'histoire de la critique d'art, dont ils entendaient ou non se démarquer. D'un autre côté, l'infléchissement progressif de l'esthétique dominante vers moins d'abstraction, les modifications progressives de la production artistique de même que la tension de plus en plus présente entre les exigences artistiques d'ordre individualiste et la dimension collective « d'école française », amenèrent les critiques à proposer d'autres idées et critères de jugement. Les principaux aspects investis et âprement discutés à ce moment furent la nouveauté et l'originalité ainsi que la question de l'imitation²¹. Les principes institués et défendus par l'Académie furent donc peu à peu remis en cause par les artistes dans leurs pratiques mais aussi par les critiques, aussi bien pour suivre l'évolution artistique que pour penser différemment l'art contemporain. À partir des années 1820, les critiques, tout en conservant des procédés anciens, furent amenés à se positionner différemment. La hiérarchie des genres, était un des éléments qui avait structuré les discours sur la peinture au XVIII^e siècle. Dans cette publication, François de Vergnette a étudié comment les critiques ont repensé la valeur et la validité de la peinture d'histoire, genre auparavant considéré comme le plus noble, entre la Restauration et la monarchie de Juillet. Cette enquête lui a permis de mettre en lumière l'importance grandissante des systèmes critiques et leur singularité.

La plus large diffusion de la critique se réalisa par le biais de la presse qui connût, entre la période révolutionnaire et la monarchie de Juillet, une amorce d'expansion sans précédent, même si elle fut freinée temporairement par la censure draconienne de l'Empire²². Le texte critique, inséré dans le journal ou la revue, était tributaire de son espace, de sa temporalité et de ses codes, comme l'ont rappelé les auteurs de *La Civilisation du Journal*²³. Le journal,

21 Pour la critique des années 1840, l'étude de Paul-Louis Roubert a en particulier montré comment l'apparition de la photographie avait pu influencer les discussions portant sur la mimésis : ROUBERT Paul-Louis, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, Monum, 2006.

22 PERRET Irène, *La Critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire (1799-1815)*, thèse sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, 2008.

23 KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde édition, 2012. Les recherches entreprises par les historiens de la littérature sur l'imbrication de la littérature et de la presse pourraient inspirer les investigations sur la critique d'art qui est majoritairement diffusée à partir de la Révolution par le biais des périodiques. On peut citer à ce titre le programme de recherche franco-québécois qui a déjà permis d'élaborer une base de données sur la petite presse et dont les activités sont consultables sur le site : www.medias19.org. Certains critiques d'art, qui souvent rédigeaient aussi d'autres rubriques, sont

considéré notamment à partir de ces années comme l'organe des partis, était un véritable enjeu de pouvoir. La réinsertion de l'article critique dans la dimension idéologique et collective du journal ou de la revue, même si elle n'apporte pas toutes les clés, permet quand cela est possible de renseigner sur les cercles et les sociabilités qui y étaient liés ainsi que sur la circulation des idées. Si certains grands journaux ont fait l'objet d'études comme *Le Globe*, *La Décade philosophique* et *Le Mercure de France* par exemple²⁴, de nombreux autres en mériteraient, en particulier certains périodiques, qui traitaient plus spécialement des arts et de la littérature comme *La Pandore*, les *Annales de la littérature et des Arts* ou le *Journal des artistes*. Audrey Ziane a ici initié le travail pour ce périodique dirigé par Charles Farcy, en s'attachant à montrer comment ce dernier puisait dans une rhétorique propre au journal, autant qu'il en inventait une, pour asseoir et diffuser sa doctrine. Par ailleurs, le recensement des articles « Beaux-arts » dans la presse permet de faire surgir une grande diversité d'idées et de positions esthétiques, qu'il faut néanmoins rééquilibrer par une prise en considération de l'importance, en termes de diffusion, des différentes publications. L'étude de la presse spécialisée permet aussi de faire apparaître des réflexes et commentaires propres à des groupes sociaux déterminés. Ceci est illustré par l'étude de Neil McWilliam consacrée au regard de la presse catholique sur la peinture religieuse au Salon pendant la monarchie de Juillet. Soutenue par des enjeux idéologiques, cette critique s'ingénia à défendre une peinture capable de transmettre les nouvelles valeurs catholiques tout en combattant une peinture religieuse fade voire amoral.

La dimension collective du journal est à mettre en balance avec les individualités et leurs ambitions. Rédacteurs souvent occasionnels et exerçant aussi à l'extérieur du journal d'autres activités professionnelles, ils avaient souvent le dessein de se faire connaître par ce biais. Très largement anonymes, les articles de cette période étaient pourtant parfois signés de noms de critiques plus ou moins bien connus et aux profils variés. L'éclairage biographique permet souvent d'éclairer des positionnements ainsi que de comprendre plus en

répertoriés sur ce site. Il faut cependant noter que la plupart des notices concernent les périodiques publiés à partir de la monarchie de Juillet.

24 GOBLOT Jean-Jacques, *La Jeune France libérale : le « Globe » et son groupe littéraire 1824-1830*, Paris, Plon, 1995 ; Id., *Le Globe 1824-1830. Documents pour servir à l'histoire de la presse littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993 / KITCHIN Joanna, *Un journal « philosophique » : La Décade (1794-1807)*, Paris, Minard, 1965 ; REGALDO Marc, *Un milieu intellectuel, la Décade philosophique : 1794-1807*, thèse sous la direction de Bernard Vernières, université Paris IV, 1976 / HARPAZ Ephraïm, *L'École libérale sous la Restauration, le « Mercure » et la « Minerve », 1817-1820*, Genève, Droz, 1968 ; RACHMAN Odette-Adina, *Un périodique libéral sous la Restauration, Le Mercure du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1984.

profondeur les textes et les parcours. Il semble donc important de s'interroger sur les motivations des critiques, ainsi que sur la manière dont ils étaient venus à l'art. La formation d'Étienne-Jean Delécluze dans l'atelier de Jacques-Louis David ainsi que la fréquentation de salons littéraires comme celui de Philippe-Albert Stapfer montrent la complexité de l'articulation entre ses conceptions littéraire et artistique. Cette ambiguïté est soulignée par Aurélie Gavaille dans son essai qui questionne en particulier la manière mouvante dont le critique se positionne face aux artistes prétendus romantiques. Marie-Hélène Girard dépeint, quant à elle, l'ascension de Théophile Gautier sous la monarchie de Juillet. L'abondance des documents et témoignages sur la vie de ce dernier ainsi que l'analyse minutieuse qui en est faite permet de comprendre ses stratégies de carrière et ses rouages, mais aussi plus intimement ses textes et sa conception de la critique, tout comme son évolution au cours de cette période.

Le critique cherchait à se faire un nom, tout comme l'artiste était soucieux de reconnaissance. Leur évolution parallèle aboutit à la fin du siècle au rôle central du critique, qui devint alors un intermédiaire indispensable du marchand. La relation artiste-critique fut souvent présentée pour l'époque qui nous occupe comme conflictuelle, en raison de la mauvaise réputation de la critique et de son influence sur la renommée des artistes. Ces derniers tentèrent de rééquilibrer les forces soit en prenant la plume, comme ce fut le cas d'Eugène Delacroix, soit en agissant eux-mêmes sur le front médiatique. François Gérard tira profit de sa réputation et de ses appuis pour tenter de se situer au-dessus de la critique, ce que montre notre étude. Un certain nombre d'artistes se sont par ailleurs sentis trahis par la critique dans la mesure où leurs œuvres furent majoritairement appréhendées comme des prétextes pour renforcer ou légitimer un système d'analyse. L'étude des réactions critiques face aux œuvres de certains artistes est riche d'enseignements quant à la distance qui séparait parfois les intentions des artistes et l'interprétation des critiques. Ce décalage est particulièrement visible pour l'œuvre d'Eugène Delacroix, comme l'a montré Virginie Cauchi-Fatiga.

De par l'existence d'un lectorat, le critique se servait de l'espace public pour exposer des opinions, qui débordaient parfois largement le strict cadre des beaux-arts. Dès lors, nous pouvons considérer la critique comme « tribune²⁵ » pour reprendre une expression chère au critique Auguste Jal. Le discours sur les arts était en effet couramment pris dans un maillage plus large où se trouvaient des considérations morales, religieuses et politiques. Dans un article

25 JAL Auguste, *Souvenir d'un homme de lettres (1795-1873)*, Paris, Léon Téchener, 1877, p. 47.

publié en 1974²⁶, Francis Haskell soulignait la récurrence des termes politiques employés par les critiques d'art, surtout à partir de la période révolutionnaire. Ce glissement sémantique dont il donne de nombreux exemples ne semble être qu'une des facettes de cette « politisation » de la critique, pour reprendre les termes de Susan Siegfried²⁷. Cette dernière a montré comment la présence d'une censure forte à partir de 1800 avait poussé au développement de revues spécialisées, littéraires en particulier, qui n'étaient pas soumises à ce régime. Pour les quotidiens, l'Empire avait habitué les lecteurs à trouver dans le « rez-de-chaussée » du journal, les véritables allusions politiques. L'impression de la part des contemporains d'un envahissement de la vie publique par la politique, va s'accroissant jusqu'à la fin de la période. La présence de la politique revêt de multiples formes des plus identifiables au plus dissimulées, ce qu'a étudié Hubertus Kohle²⁸. D'autres études, comme celle de Neil McWilliam, se sont intéressées à la promotion d'un art social pendant la monarchie de Juillet à travers la critique d'art et les théories²⁹. Désormais, les réflexions qui s'attachent à considérer les imbrications de la critique d'art et de la politique sont sorties du schéma trop simpliste qui associait nouveautés artistiques et opposition politique³⁰. Cependant la dimension idéologique des critiques est une constante pendant toute la période. Particulièrement efficiente au lendemain de la Révolution par la portée didactique et morale conférée à l'art, comme le montre l'étude de Cyril Lécosse sur le critique Jean-Baptiste Chaussard, elle peut également prendre une forme plus extrême, militante et polémique. Thierry Laugée a exploré cette dimension en analysant les critiques produites par des périodiques comme *La République*, *Journal des arts* et *La Démocratie*.

La présente publication est loin de traiter le sujet dans toute son ampleur. Les interventions du colloque, dont les textes sont ici présentés, et les réactions qu'elles ont suscitées laissent croire à un intérêt large et à des vues renouvelées

26 HASKELL Francis, « Art and the language of politics », *Journal of European Studies*, 4, 1974, p. 215-232.

27 SIEGFRIED Susan Locke, « The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press », dans ORWICZ Michael R., 1994, *op. cit.* à la note 11, p. 9.

28 KOHLE Hubertus, *Art et Société. Essais sur l'art français (1734-1889)*, Satz, Herstellung und Verlag : Books on Demand GmbH, 2009.

29 MCWILLIAM Neil, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française en France 1830-1850*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

30 Un certain nombre de chercheurs ont tenu à réaffirmer ce point de vue, voir notamment WARESQUIEL Emmanuel de, « Une introduction à l'iconographie politique de la Restauration et de la monarchie de Juillet : champ, méthodologie, problématique », *RSHRMC*, n° 8, 1996, p. 12.

sur la question, ainsi qu'à de futures études. Quelques pistes nous paraissent particulièrement à encourager.

Le monopole exercé par le Salon sur la vie artistique et le fonctionnement de la critique qui lui est associé – la publication de comptes rendus de Salon sous forme d'articles et d'opuscules – ont détourné l'attention de critiques présentes sous d'autres formes et à identifier dans des temporalités différentes. Sans vouloir contester que la majeure partie de l'activité critique ait lieu au moment clé de l'exposition officielle, il nous semble également intéressant de tenter l'investigation d'une critique moins balisée, et tout d'abord les publications d'articles sur les beaux-arts entre chaque Salon. Bien que moins nombreuses, elles permettent de suivre les réflexions et les débats entre chaque exposition officielle, à une époque où elles sont espacées de plusieurs années, du moins jusqu'en 1833. Il semble également important de s'intéresser à des formes de critique déjà anciennes mais qui perdurent, celles des récits de voyage, des mémoires et des correspondances. Cette approche a été investie dernièrement dans l'étude consacrée aux discours artistiques des femmes entre 1750 et 1850, menée par Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont dans *Plumes et Pinceaux*³¹ de même que dans l'ouvrage dirigé par Werdelin Guentner³². Ces recherches nous apparaissent comme un véritable enrichissement pour la compréhension de la critique.

En termes d'arts étudiés, la quasi-totalité des comptes rendus se focalise sur la peinture. Cependant, cette disproportion tend à se rééquilibrer si l'on tient compte des articles publiés hors Salon. Nous souhaitons en particulier attirer l'attention sur la réception des arts décoratifs, qui font dans le même temps l'objet d'une réflexion théorique³³. Les objets d'arts sont liés pour cette période à la promotion des arts industriels à travers des manifestations comme les expositions des produits de l'industrie, mais aussi à partir

31 FEND Mechthild, HYDE Melissa, LAFONT Anne (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femme sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon, Les presses du réel, 2012 ; LAFONT Anne (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femme sur l'art en Europe (1750-1850)*. *Anthologie*, INHA (« Sources »), 2012, mis en ligne le 31 mai 2012, consulté le 26 janvier 2015. URL : <http://inha.revues.org/3722>.

32 GUENTNER Wendelin (dir.), *Women Art Critics in Ninetennth Century France: Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013. D'autres études concernant les femmes, auteurs de critiques d'art, ont été réalisées comme celle de JENSEN Heather Belnap, *Portraitistes à la plume: Women art Critics in Revolutionary and Napoleonic France*, Ph. D., University of Kansas, Marni R. Kessler (dir.), 2007.

33 Rossella Froissart cite Quatremère de Quincy, Emeric-David et Jean-Baptiste Chaussard dans son essai : FROISSART Rossella, « Utilité morale et valeur sociale des arts appliqués à l'aube de l'industrialisation », dans McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 69-85.

de 1814 des expositions annuelles des produits des manufactures royales. Ce type de manifestation appelle sous la plume des critiques des réflexions idéologiques de même type que celles produites lors du Salon, à savoir l'art présenté comme une gloire nationale. À l'exception de certains rédacteurs comme Alexandre Lenoir qui entrent dans le détail de considérations techniques, les auteurs commentent ces œuvres généralement du point de vue des formes et du décor. Les discours portent aussi sur l'influence des beaux-arts dans la société, notamment par le biais des arts industriels. Cette particularité peut également être citée : certains critiques publiant des livres sur le Salon consacraient une partie de leurs ouvrages aux arts décoratifs ; par exemple Edme-François Miel dans son compte rendu de l'exposition de 1817, preuve qu'ils n'ont rien d'accessoire³⁴.

Des réflexions sur les critiques et les périodiques d'architecture ont également été menées ces dernières années. Absentes des comptes rendus de Salon, les critiques d'architecture furent diffusées dans les périodiques spécialisés qui apparurent très tôt mais aussi dans le reste de la presse au travers d'articles portant sur l'urbanisme, les inaugurations de monuments et sur l'évolution des constructions privées dans Paris. L'étude de ces textes, parfois très pointus, serait à penser dans une approche plus globale de la critique d'art. Si les études d'Hélène Lipstadt furent pionnières dans les années 1980³⁵, de nouvelles approches et méthodes ont été plus récemment débattues³⁶.

Enfin, un autre type d'études pourrait également être riche d'enseignements : celui des critiques humoristiques et satiriques. Déjà en partie étudiées pour le XVIII^e siècle par Bernadette Fort et Florence Ferran³⁷ mais également à l'autre bout de la période avec les études concernant les salons caricaturaux³⁸, elles restent un champ peu exploré pour la période qui va de la Révolution au début de la monarchie de Juillet. Pourtant, ce type de discours mobilise

34 MIEL Edme-François, *Essai sur le Salon de 1817, ou Examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose, accompagné de gravures au trait*, Paris, Delaunay, 1817, p. 445-472.

35 LIPSTADT Hélène, MENDELSON Harvey (dir.), *Architecte et ingénieur dans la presse : polémique, débat, conflit*, Paris, CORDA-IERAU, 1980 ; LEMOINE Bertrand, LIPSTADT Hélène, *Catalogue raisonné des revues d'architecture et de construction en France 1800-1914*, 1985, CNRS-CEDAM, tome 1.

36 LENIAUD Jean-Michel et BOUMIER Béatrice (dir.), *Les Périodiques d'architecture XVIII^e-XX^e siècles, recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris, école des Chartres, 2001.

37 FERRAN, Florence, « Mettre les rieurs de son côté : un enjeu des Salons de peinture dans la seconde moitié du dix-huitième siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 32, *Le Rire*, 2000, p. 181-196 ; FORT, Bernadette, « Voice of the public: the Carnalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 22, n° 3, printemps 1989, p. 369-394.

38 CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, cat. exp. musée d'Orsay, Paris, RMN, 1990 ; YIN-HSUSAN Yang, *Les salons caricaturaux au XIX^e siècle : des origines à l'apogée*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, université Paris X-Nanterre, 2012.

tout un répertoire de personnages archétypaux, tels Arlequin, Cadet-Buteux ou Robert Macaire, empruntés aux comédies et vaudevilles joués alors dans les théâtres. Ce jeu d'échanges et de références littéraires constitue en effet une des caractéristiques de la critique de cette époque. Ceci montre également la nature multiple et la grande plasticité de ces textes.

Pour citer cet article : Lucie Lachenal, « Introduction », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 9-21.

LA CRITIQUE COMME TRIBUNE

IDÉOLOGIE ET CRITIQUE D'ART AUTOUR DE 1800 : LE CAS PIERRE JEAN-BAPTISTE CHAUSSARD (1766-1823)

CYRIL LÉCOSSE

Au XVIII^e siècle, le Salon est le lieu privilégié de contact entre les artistes, le public et la critique¹. Cette dernière, dont l'émergence remonte aux années 1740, s'est imposée au fil des ans comme une affaire de spécialistes². Parmi les nombreux critiques qui prennent la parole sous la Révolution française, le Consulat et l'Empire, Pierre Jean Baptiste Chaussard (1766-1823) mérite un éclairage particulier. Avocat, écrivain, homme politique et théoricien de l'art, Chaussard est un partisan convaincu de la régénération des arts et de la société³. C'est à lui que l'on doit notamment les volumineux *Salons* de l'an VI (1798) et de l'an VII (1799), publiés dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*⁴. Plus tard, en 1801, il insère également ses comptes rendus dans *Le Journal des Arts*, de

- 1 Voir sur ce point l'étude fondamentale de Thomas CROW, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{re} éd. en anglais, Londres, Yale University Press, 1985).
- 2 Voir notamment sur ce point l'ouvrage de René DÉMORIS et Florence FERRAN, *La Peinture en procès l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2001.
- 3 Dans le domaine artistique, ce terme désigne la réaction opérée dans les arts dès le milieu du XVIII^e siècle pour encourager l'étude et l'imitation raisonnée de l'antique, de la nature et des grands maîtres du passé (le « retour aux [bons] principes »). L'idée de régénération formulée par Chaussard implique en outre la nécessité d'une édification morale des citoyens par la diffusion des idéaux révolutionnaires dans le corps social entier. Voir CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *La Décade philosophique*, 20 thermidor an VI [7 août 1798], p. 274. Sur le concept de régénération sous la Révolution, voir Antoine de BAECQUE, « L'homme nouveau est arrivé : la régénération des Français », *Dix-huitième siècle*, xx, 1988, p. 193-208 et Jean STAROBINSKY, « Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle », *Lettere italiane*, xxi, 1, 1969, p. 3-13.
- 4 *La Décade philosophique, revue littéraire et politique; par une société de républicains* est fondée le 10 floréal an II [29 avril 1794]. Elle est remplacée le 2 octobre 1804 par la *Revue philosophique* qui cesse à son tour de paraître le 21 septembre 1807. Sur *La Décade*, voir Joanna KITCHIN, *Un journal philosophique. La Décade (1794-1807)*, Paris, Minard, 1965 et Marc REGALDO, *Un milieu intellectuel : La Décade philosophique (1794-1807)*, Lille III, H. Champion, 1976.

*Littérature et du Commerce*⁵ et commence, en 1806, la publication d'une suite d'articles réunis dans l'un des ouvrages de critique d'art les plus approfondis de toute la période : *Le Pausanias français. État des Arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle. Salon de 1806*⁶. À cela s'ajoutent de nombreux écrits esthétiques et théoriques, dont un *Essai philosophique sur la dignité des arts* (1797) et une étude sur le tableau des *Sabines de David* (1800)⁷.

De bout en bout, l'œuvre de Chaussard est traversée par le souffle des Lumières. Républicain convaincu, animé par une volonté militante et un engagement personnel dans la Révolution, il assigne volontiers aux arts une fonction utilitaire et leur reconnaît une responsabilité dans les évolutions culturelles et sociales de la Nation. Pour Chaussard, la parole du critique est essentielle au progrès : elle le soutient, l'encourage et l'oriente. Mais donner à voir par le verbe, c'est aussi participer de l'éducation du plus grand nombre en favorisant la diffusion des normes du « bon goût », celles préconisées par les tenants du retour à l'antique et de l'imitation de la nature. À bien des égards, cette volonté d'instruire et d'éduquer le public le plus large par de nouvelles perspectives de savoir répond aux idéaux des idéologues, ces philosophes de la dernière génération des Lumières actifs dans les années 1780-1790. Prenant appui sur les écrits de Chaussard, je voudrais donc ici explorer, au-delà de l'expression des sentiments sincères et des jugements personnels, les rapports qu'entretient la critique d'art avec l'Idéologie autour de 1800. Après avoir replacé l'auteur dans son contexte historique, je m'intéresserai à la façon dont ses écrits critiques se rattachent à la pensée des idéologues sous le Directoire. Il s'agira enfin de montrer dans quelle mesure l'arrivée au pouvoir de Napoléon Bonaparte a progressivement conduit Chaussard à infléchir sa définition matérialiste des arts.

Le parcours de Chaussard, des Lumières à la Révolution

Chaussard naît le 29 janvier 1766 à Paris⁸. Il grandit dans un milieu éclairé, tourné vers la culture et les arts. Son père, Jean-Baptiste Chaussard (1729-1818),

5 Voir notamment CHAUSSARD, « Peinture. Suite de l'analyse du Salon », *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 5 brumaire an X [26 octobre 1801], n° 163, p. 150 et suiv.

6 CHAUSSARD, *Le Pausanias français. État des Arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806* [...], Paris, Buisson, 1806. Réédité sans ajout en 1808, le *Pausanias* est orné de trente gravures représentant « les principaux ouvrages exposés au Salon ».

7 CHAUSSARD, *Essai philosophique sur la Dignité des Arts*, Paris, Imprimerie des sciences et des arts, 1797 et du même, *Sur le tableau des Sabines par David*, Paris, Pougens, 1800.

8 Sur Chaussard, les études sont rares. Voir principalement Marc RÉGALDO, « Profil perdu : l'idéologue Chaussard », dans *Approches des Lumières*, Paris, 1974, p. 381-401 et E. HÉREAU, « Notice nécrologique », *Revue encyclopédique*, t. XXI, 1824, p. 251-253.

est architecte du roi et son grand-oncle est le peintre académicien Jean Valade (1710-1787)⁹. Durant ses études, Chaussard fait la connaissance d'un homme qui l'initie à la pensée des Lumières : Charles-François Dupuis (1742-1809), scientifique prometteur, brillant professeur de rhétorique et auteur de *L'Origine de tous les cultes*, un ouvrage considéré comme un authentique précis d'athéisme philosophique lors de sa publication en 1795¹⁰. Après avoir achevé des études de droit, Chaussard est reçu avocat au parlement de Paris en 1787 mais le jeune homme caresse l'ambition de devenir écrivain et poète, ce dont témoignent les quelques textes poétiques qu'il présente, sans véritable succès, à l'occasion de concours académiques¹¹. L'entrée en révolution du pays suscite immédiatement son enthousiasme. Plusieurs essais signés de sa main reflètent ses inclinations philosophiques et anticléricales : c'est le cas de *La France régénérée* (1792), une pièce en vers construite sous la forme d'une fiction théâtrale qui situe la Révolution dans une histoire universelle des libertés dont la France serait l'ultime maillon¹². Le jeune littérateur se fait rapidement remarquer des hommes au pouvoir grâce à ses initiatives patriotiques¹³. En décembre 1792, il est envoyé en Belgique par le Conseil exécutif provisoire pour aider à la diffusion des idéaux révolutionnaires¹⁴. À son retour à Paris, il intègre l'Assemblée électorale de Paris et se trouve, comme Jacques-Louis David, attaché à la section du Louvre¹⁵. Sous Thermidor, il est nommé secrétaire général

9 Le grand-père maternel de Chaussard, Jean-Michel Chevotet (1698-1772), fut lui aussi architecte du roi. Voir Jean-Louis BARITOU et Dominique FOUSSARD (dir.), *Chevotet, Contant, Chaussard. Un cabinet d'architecte au siècle des Lumières*, Paris, La Manufacture, 1987.

10 Charles-François DUPUIS, *L'Origine de tous les cultes ou Religion universelle*, Paris, Agasse, an III [1795].

11 Chaussard concourt notamment en 1787 pour le prix de poésie de l'Académie française avec une ode sur le duc de Brunswick. Voir CHAUSSARD, *Ode envoyée à l'Académie française sur le dévouement du duc de Brunswick [...]*, Paris, Royez, 1787.

12 CHAUSSARD, *La France régénérée*, Paris, 1792. Agé de vingt-six ans, Chaussard signe désormais ses essais sous le nom de Publicola Chaussard.

13 Il prononce notamment, en août 1792, devant une « députation des Fédérés des 83 départements et des citoyens de la section du Louvre », un *Éloge funèbre de nos frères d'armes, morts à la glorieuse journée du 10 août [...]* qui fut imprimé sur ordre de l'Assemblée.

14 Sur la question de la politique révolutionnaire menée en Belgique et le rôle de Chaussard, voir Roland MORTIER, *Étude sur le XVIII^e siècle : deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989. Voir aussi CHAUSSARD, *Mémoires historiques et politiques sur la Révolution de la Belgique et du pays de Liège*, Paris, Buisson, 1793.

15 Chaussard et David semblent avoir été assez proches sous la Révolution. En 1800, Chaussard publie une étude sur le tableau des *Sabines* (voir note 7) et rédige en 1806 la première notice biographique consacrée au peintre dans le *Pausanias français*, *op. cit.* à la note 6, p. 145-174. Le critique se targue par ailleurs d'avoir reçu l'approbation enthousiaste de David au sujet de

de la Commission de l'Instruction publique où siège alors le rédacteur en chef de *La Décade philosophique* : l'idéologue Pierre-Louis Guinguené (1748-1816). Les liens entre les deux hommes se renforcent sous le Directoire : nommé à la tête de la « division morale des institutions républicaines, de l'érection des monuments et des fêtes nationales », Chaussard se trouve en effet placé directement sous l'autorité de Guinguené, devenu directeur de l'Instruction publique au ministère de l'intérieur¹⁶. Mais dans le domaine des beaux-arts, la collaboration active entre les deux hommes ne débute véritablement qu'en 1798, lorsque Chaussard intègre l'équipe des auteurs de *La Décade philosophique* comme critique d'art. Depuis sa création en 1794, cette revue publiait chaque année, au milieu d'une foule de publications, pamphlets et articles de qualité plutôt inégale, un solide compte rendu du « chef-lieu de la république des arts », comme on désignait alors le Salon dans les milieux révolutionnaires¹⁷. En 1795 et en 1796, la chronique avait été assurée par le chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'Intérieur et ancien diplomate Claude-Alexandre Amaury Duval (1760-1838) (fig. 1).

Nous ignorons les raisons qui ont amené ce dernier à désigner Chaussard comme son successeur. Sans doute a-t-il été séduit par la vaste culture de ce fils d'architecte, ses qualités littéraires, ses idées politiques, son adhésion à l'Idéologie et son insertion – de longue date – dans le milieu des artistes. Sous le Directoire, Chaussard fréquente en effet le cénacle des peintres les plus en vue. Proche de David, on le retrouve par exemple aux côtés de Vien, Regnault, Girodet, Gros, Gérard et Isabey lors du banquet-triomphe offert en 1799 en l'honneur de Pierre



Fig. 1. Julien-Léopold Boilly, Portrait de Charles Alexandre Amaury Duval, XIX^e siècle, lithographie.

son projet de restructuration de Paris présenté dans ses *Monuments de l'héroïsme français* [...] (Paris, Panckoucke, 1801, p. 6, note 4).

- 16** Chaussard participe notamment à la préparation de la fête qui devait célébrer l'arrivée des œuvres d'art confisquées par Bonaparte lors de ses conquêtes. Voir Édouard POMMIER, *L'Art de la liberté. Doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 447 et suiv.
- 17** *Ibid.*, p. 316.

Narcisse Guérin¹⁸. Quoi qu'il en soit, Chaussard inaugure sa collaboration avec *La Décade* le 20 thermidor an VI [7 août 1798]¹⁹. Bien que l'activité de critique d'art soit occasionnelle, cette cooptation a sans nul doute constitué pour lui une forme de reconnaissance sociale et intellectuelle importante. D'une certaine manière, il comptait désormais parmi les acteurs de l'Idéologie en France.

Éduquer le public et guider les artistes suivant les principes de l'Idéologie

Sous la Révolution, *La Décade philosophique* est le foyer principal de diffusion des idées et des actions du mouvement idéologue. Particulièrement « consacrée à recueillir les résultats philosophiques²⁰ » en tous domaines, la revue se donne pour objectif de réformer les habitudes mentales afin de consolider les idéaux républicains. Les correspondants de *La Décade* souhaitent opérer « la fusion des rameaux épars de la connaissance », en liant « les rapports [et en fixant] l'histoire des connaissances humaines » pour reprendre ici les mots de Chaussard²¹. En démocratisant les savoirs, l'instruction, assure-t-il, deviendra une énergie « très vaste » susceptible de faire « contrepoids » aux « pouvoirs [abusifs] par la force de l'opinion²² ». Scrutateurs de la production contemporaine, les auteurs de *La Décade* se donnent également pour tâche de signaler à leurs lecteurs les fausses-routes, les abus, de corriger les erreurs, de traquer les arguments contre-révolutionnaires et de souligner les efforts dignes de considération. De fait, *La Décade*, à côté de ses articles de fonds, a toujours accordé une place importante à la critique. Celle-ci s'exprime sous la forme de comptes rendus, de notes de lecture, de conférences, d'annonces et de revues d'exposition. C'est un premier point important pour notre propos : dans l'esprit des idéologues les « critiques » ont, tout comme les penseurs, les écrivains, les historiens, les scientifiques et les artistes, un rôle essentiel à jouer dans le contrôle et dans la transmission des connaissances « utiles à la société » et à la République : il s'agit pour eux de contribuer, avec leurs moyens, à la formation d'une opinion publique, thème cher aux idéologues qui, à la suite de Cabanis, ne cessent de répéter que c'est en agissant sur l'opinion que

18 Après l'exposition du *Retour de Marcus Sextus* au Salon de l'an VIII (1799). Voir CHAUSSARD, « Salon de l'an VII », *La Décade philosophique*, 30 fructidor an VII [16 septembre 1799], p. 542 et suiv.

19 CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *La Décade philosophique*, 20 thermidor an VI [7 août 1798], p. 274-282.

20 *Ibid.*, p. 274-275.

21 *Ibid.*

22 CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 7, p. 21.

l'on pourra renforcer l'esprit républicain et favoriser le progrès. Les articles publiés par Chaussard sont clairs sur ce point : d'après lui, le critique d'art est avant tout un guide et un pédagogue : il doit enseigner au public les « principes qui fondent les succès », lui indiquer les règles permettant d'apprécier le « vrai beau », « le calme de la composition, la sagesse, l'ordonnance, la sévérité du trait » et la « correction du dessin » qui est fondée sur l'observation de la nature et sur l'étude de l'antique²³. L'instruction du public apparaît d'autant plus nécessaire aux auteurs de *La Décade* que l'absence de connaissances précises dans le domaine des beaux-arts conduit généralement à « s'extasie[r] sur des caricatures », à « dédaigne[r] des chefs-d'œuvre », à admirer des peintres qui, à l'instar de Boucher, Van Loo et leurs suiveurs, travaillent « à l'effet [faisant] tout de pratique et rien d'après nature²⁴ ». On devine à ce discours le souci avec lequel Chaussard s'attache, au côté d'Amaury Duval, à préserver l'éthique davidienne. Alors même que l'ouverture en 1791 du Salon à tous les artistes avait entraîné dans les expositions suivantes un renouvellement en profondeur des artistes et des œuvres²⁵, le critique d'art, en diffusant ses connaissances sur le « vrai beau », en pointant les modèles à étudier, devait aider le public à s'y retrouver dans la vaste production contemporaine, à mieux séparer l'ivraie du bon grain²⁶. Et il y parviendra d'autant mieux qu'il se montre capable de passer du point de vue artistique au point de vue historique et explicatif. C'est là une autre conviction que Chaussard partage avec les idéologues de *La Décade* qui, bien souvent, font précéder leurs écrits par un aperçu historique de l'objet dont ils traitent, un peu à la manière des *Discours préliminaires de L'Encyclopédie*²⁷. Ce goût des perspectives historiques se manifeste notamment dans les

23 CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 6, note préliminaire; du même « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 3.

24 On « s'extasiait devant le papillotage [...] de ces morceaux spirituellement torchés » note Chaussard en 1803. Voir CHAUSSARD, *Le Nouveau Diable boiteux. Tableau philosophique et moral de Paris, au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Barba, 1803 (1^{re} éd. Paris, 1798), t. I, p. 45-46. Ces propos rejoignent ceux d'Amaury Duval pour qui les « Boucher, les Van Loo, quelques autres de cette espèce avaient tué l'art en France, par leurs faux systèmes, par leurs dangereuses leçons. » Cité dans POMMIER, *op. cit.* à la note 16, p. 316.

25 Il n'est pas excessif de parler ici d'une recomposition du paysage artistique français. Voir notamment Régis MICHEL, « L'art des Salons », dans Philippe BORDES et Régis MICHEL (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988, p. 9-101.

26 Tâche d'autant plus nécessaire qu'en « s'abandonnant à ses impressions », le public ignorant porte « en général un regard ingénu sur les œuvres » et se révèle au final bien peu capable de jugement personnel. « Diderot, ajoute-t-il plus loin, appelait cela être exposé aux bêtes ». CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 3, p. 277-278.

27 Selon Amaury Duval, la mise en perspective historique est fondamentale dans le domaine des Beaux-Arts car le « philosophe [...] lit dans chaque tableau une page de l'histoire du

longues introductions et dans les multiples digressions qui émaillent les analyses de Chaussard²⁸ ; on retrouve cette même préoccupation dans quelques écrits plus généraux qui traitent de l'état de l'art contemporain. Dans *l'Essai philosophique sur la dignité des arts* (1797), Chaussard fait ainsi précéder ses observations d'une longue histoire de l'art remontant jusqu'à l'Antiquité, l'objectif étant évidemment de mieux faire sentir au lecteur l'importance du retour à l'antique, à la règle et à la nature qui caractérise l'art de David. Le *Pausanias français* au Salon de 1806, un ouvrage qui se présente comme un « état des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle », est l'exemple le plus représentatif de ce souci d'universalité. Chaussard s'y donne certes pour tâche de guider l'amateur à travers les productions artistiques de son temps, mais il entend également embrasser « de plus vastes et de plus utiles considérations » en exposant un traité historique de la marche suivie par les arts depuis les Grecs « jusqu'à nos jours » afin d'enseigner au lecteur les « principes de leur prospérité et de leur décadence²⁹ ».

Habités par l'idée qu'il leur faut être utile en instruisant, les salonniers de *La Décade* se montrent sévères à l'égard des nombreuses brochures satyriques et autres pseudo-critiques qui n'apprennent rien au lecteur et découragent les artistes. À bien des reprises, Chaussard condamne les méthodes employées par tous ces « gens de lettres ignorants », ennemis de l'art et du progrès, qui confondent « le mot critiquer et injurier » et « blessent presque toujours sans éclairer³⁰ ». À cela s'ajoute une considération d'ordre socio-économique, puisqu'en flétrissant le talent de l'artiste, ces faiseurs de brochures « lui enlèvent ses moyens de subsistance et renversent d'un trait de plume les res-

temps où il a été fait », et parce que « les Peintres [...] sont plus qu'ils ne croient eux-mêmes les historiens du siècle dans lequel ils vivent ». Voir AMAURY-DUVAL, « Quelques observations sur les tableaux recueillis en Lombardie, et actuellement exposés dans le grand salon du Musée central des arts », *L'Esprit des journaux*, t. VI, Prairial an VI [mai-juin 1798], p. 156.

28 Voir par exemple CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 3, p. 273 et suiv.

29 *La Décade philosophique* a naturellement réservé un accueil des plus chaleureux au *Pausanias français*, indiquant au lecteur qu'il trouvera là « un ouvrage sérieux et utile, enfin une histoire de l'état actuel des Beaux-Arts en France ». Voir J. G., « Le Pausanias français – Salon de 1806 », *La Revue philosophique, littéraire et politique*, n° 11, 11 avril 1807, p. 96.

30 CHAUSSARD, « Salon de l'An VI », *op. cit.* à la note 3, p. 277-278. La même année, Chaussard, exaspéré par l'irrévérence et le manque de sérieux du ton employé par l'auteur anonyme de *La Vérité en riant ou les tableaux traités comme ils le méritent [...]*, publie un article intitulé *La Vérité sérieusement ou la Censure de la critique des tableaux, ou mieux encore les critiques traités comme ils le méritent, par Ch., ami des arts* (BnF, coll. Deloynes, t. XIX, p. 643). Deux ans plus tard, dans le *Journal des arts*, il déplore que « la critique, ou plutôt la diffamation [soit] devenue une espèce de spéculation avouée par quelques-uns qui ne vivent que de scandales littéraires ». CHAUSSARD, « Peinture. Suite de l'analyse du Salon », *op. cit.* à la note 5, p. 150 et suiv.

sources de toute une famille³¹ ». Naturellement enclin à l'indulgence, Chaussard considère par ailleurs essentiel de tenir compte de la sensibilité aiguë des artistes et d'agir en conséquence. D'après lui, la critique doit être envisagée non « comme un arrêt sans appel, mais comme un sujet de méditations³² ». L'artiste y trouvera ainsi des éléments importants qui l'aideront à peser ses faiblesses, à rectifier ses erreurs, à mieux sentir ses forces et donc à progresser. On voit se dessiner ici un autre des principes fondamentaux de l'Idéologie repris par Chaussard : celui du progrès continu (Condorcet) qui, dans le domaine des beaux-arts, se construirait en quelque sorte sur la base d'une collaboration active entre l'artiste et son critique. Cette collaboration lui apparaît d'autant plus cruciale que « dans la lice des Arts, quiconque ne fait pas chaque jour des progrès, s'éclipse et tombe³³. »

Sous le Directoire, les salonniers de *La Décade* mettent donc un point d'honneur à favoriser toujours la marche du progrès en guidant les artistes, en corrigeant leurs erreurs, mais aussi en leur rappelant sans cesse, après Diderot, que leurs productions doivent non seulement prendre pour guide la nature et la vérité, mais également « présenter des résultats philosophiques et moraux ; que plaire est leur moyen, mais que leur objet est d'instruire³⁴ ». Plus qu'une jouissance de connaisseur, les œuvres d'art représentent bien entendu pour les idéologues un levier d'éducation moral et politique : qu'elles soient exposées dans un « palais » ou dans une « chaumière », rappelle Chaussard en 1798, « ces signes éloquents et sensibles doivent partout avertir le citoyen de sa gloire, de ses devoirs et des vertus publiques [...] Les arts doivent être un langage d'expression morale. Hors de ce point de vue, ils ne sont qu'une imitation stérile³⁵ ».

Chaussard prend soin, au Salon suivant, de « rappeler ces généralités pour l'instruction du commun des Artistes », car si « la plupart consacrent toute leur vie à acquérir la technique de l'art, la légèreté de la main, la facilité du pinceau [...] bien peu consacrent quelques mois à l'étude de ces théories philosophiques ; ils oublient qu'il n'y a que les Artistes instruits qui vont à la postérité³⁶. » Et de fait, ce programme idéologique, cette volonté de « républicaniser » les arts ont été largement contrariés par les circonstances historiques.

31 CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 3, p. 277-278.

32 CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 6, p. 80.

33 *Ibid.*, p. 373.

34 Au même titre que les écrivains, les artistes doivent être des « précepteurs du genre humain ». CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 7, p. 8.

35 CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *La Décade philosophique*, 10 fructidor an VI [6 août 1798], p. 417.

36 CHAUSSARD, « Salon de l'an VII », *La Décade philosophique*, 30 fructidor an VII [16 septembre 1799], p. 544.

Le discours critique à l'épreuve de l'histoire en marche

L'ouverture du premier salon libre de 1791, intimement liée à la fin de l'hégémonie académique, a entraîné un élargissement du marché de l'art sans précédent. Si le contexte est favorable à la diffusion de genres traditionnellement considérés comme mineurs – portraits, scènes de genre, dessins et miniatures –, il l'est en revanche beaucoup moins à la peinture d'histoire dont la production connaît un vif déclin, faute de vocation, de clientèle et de commandes³⁷. Malgré les appels du gouvernement et les nombreuses initiatives lancées par la Société populaire et républicaine des arts pour encourager les artistes à représenter les événements contemporains entre 1793 et 1794, la production de « morceaux de grand caractère » susceptibles de participer à « l'élévation du caractère national » ne prend pas véritablement son essor³⁸. La situation ne s'améliore guère sous le Directoire : « On préfère le travail qui fait vivre au travail qui ne procure que de l'honneur » déplore Amaury-Duval en 1796³⁹. La rareté des tableaux d'histoire est d'autant plus regrettable, note Chaussard deux ans plus tard, qu'il s'agit là du « genre qu'il convien[drait] le plus d'encourager dans un état libre parce qu'il se lie aux institutions et aux mœurs⁴⁰. »

« [J]'aurais voulu persuader aux Artistes, concède-t-il plus loin, que le meilleur moyen d'obtenir la faveur du Gouvernement et les regards de la postérité, serait d'attacher à leurs compositions un grand intérêt, soit national et politique, soit instructif et moral », mais « jusqu'ici, on a [malheureusement] pu appliquer aux trois quarts des Artistes le mot d'un grec, rapporté par Plutarque : *Tu dis fort bien, mais tu ne sais ce que tu dis*⁴¹. »

37 Voir notamment Régis MICHEL, « L'art des Salons », *op. cit.* à la note 25, Tony HALLIDAY, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2000 et Cyril LÉCOSSE, « Le dessin fini sous la Révolution : une pratique en voie de légitimation », dans *La Peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, actes du colloque international du musée Fesch d'Ajaccio (dir. Olivier BONFAIT et Ph. COSTAMAGNA), Ajaccio, musée Fesch, p. 152-163.

38 Voir sur ce point la récente et éclairante étude de Philippe BORDES, *Représenter la Révolution. Les Dix Août de François Gérard et de Jacques Bertaux*, Lyon, Fage, 2010.

39 AMAURY-DUVAL, « Observations de Polyscope sur le Salon de Peinture, Sculpture, etc. de l'an V », *La Décade philosophique*, 20 vendémiaire an V [11 octobre 1796], p. 93.

40 CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 3, p. 275-276.

41 CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *La Décade philosophique*, 30 fructidor an VI [16 septembre 1798], p. 541.



Fig. 2. François Gérard, *Bélisaire*, 1797 (copie du tableau de 1795), huile sur toile, 91 × 73 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Aussi, quand paraît au Salon une toile dirigée « vers de grands objets », le *Bélisaire* de Gérard en 1795 (« voilà le bon genre ! » – Amaury Duval⁴²) (**fig. 2**), le portrait de Belley de Girodet en 1798 (« Que d’objets sublimes ! Raynal, la liberté des nègres, et le pinceau de Girodet » – Chaussard⁴³) ou encore le *Marcus Sextus* de Guérin en 1799 (« un des plus beaux [tableau] de ce siècle » – Chaussard⁴⁴), l’enthousiasme est total. Le critique de *La Décade* est tout aussi exalté à la vue des *Sabines* de David (**fig. 3**), symbole selon lui, après les excès de la Terreur, de la réconciliation de tous les Français sous l’égide de la mère-patrie⁴⁵.

Ce plaidoyer pour la peinture d’histoire ne se fait pas au détriment des autres genres. Les nombreux commentaires de Chaussard montrent assez qu’il sait trouver en tout type d’œuvre des qualités et un certain plaisir personnel, mais ses convictions idéologiques le portent en priorité vers les peintures guidées « par la morale » républicaine et vers les artistes qui s’adressent aux sentiments vertueux⁴⁶. Il en va autrement de nombre de ses contemporains – en particulier ceux issus de la nouvelle élite parisienne – qui n’ont d’yeux que pour les portraits « de toutes formes [et] de toutes grandeurs ». Selon Amaury Duval, ces ouvrages tradraient « le plus inguérissable des vices qui affecte l’espèce humaine » : la « vanité » qui se serait soudain emparée des « nouveaux sybarites » du Directoire⁴⁷. Cinglant, Chaussard stigmatise ces hommes qui,

42 AMAURY DUVAL, « Cinquième lettre de Polyscope », *La Décade philosophique*, 10 frimaire an IV [30 novembre 1795], p. 415.

43 CHAUSSARD, « Salon de l’an VI. Suite », *La Décade philosophique*, 30 thermidor an VI [17 août 1798], p. 344.

44 CHAUSSARD, « Salon de l’an VIII », *op. cit.* à la note 18, p. 423.

45 CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 7.

46 Pour Chaussard, si la politique doit inspirer les pinceaux du peintre d’histoire, la « morale doit guider ceux du peintre de genre », et les « images du héros, de l’homme utile [et] de la femme estimable » ceux du portraitiste. CHAUSSARD, « Salon de l’an VI », *La Décade philosophique*, 20 fructidor an VI [6 septembre 1798], p. 465 et 30 fructidor an VI [16 septembre 1798], p. 533-534.

47 AMAURY-DUVAL, « Première lettre de Polyscope », *La Décade philosophique*, 30 vendémiaire an IV [21 octobre 1795], p. 145. Sur les mœurs de la nouvelle élite, voir notamment Matthieu de



Fig. 3. Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 × 522 cm, Paris, musée du Louvre.

assure-t-il, ont « érigé leur fortune criminelle sur les ruines de vingt familles » et qui exigent désormais des « monsieur[s] le duc » ou des « monsieur[s] le marquis » à tout bout de champ, affectent « des manières françaises » et multiplient les « petits soupers aussi fins que ceux de l'ancien régime⁴⁸ ». À en croire les mémoires du temps, les moqueries sont légion à l'égard de ces bourgeois de la Chaussée-d'Antin – le nouveau quartier riche de la capitale – qui cherchaient à singer les pratiques nobiliaires⁴⁹.

Cette situation serait d'autant plus regrettable que la recherche du « brillant » et de l'effet aurait conduit certains portraitistes à la mode, soucieux de s'attirer les bonnes grâces de cette nouvelle élite, à remplacer l'idéal de simplicité républicaine par une légèreté tout « aristocratique ». D'après les critiques de *La Décade*, un goût rétrograde pour l'artifice et les poses affectées serait

OLIVEIRA, « Enrichis, parvenus et déclassés par-delà la Révolution française », dans *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social*, actes du colloque de l'université Lille 3, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 147-148.

48 Pour Chaussard, cette soif de reconnaissance, cette « légèreté dissipatrice » est d'autant plus blâmable qu'elle ressuscite « la dégradation » des mœurs du siècle de Louis XV et de Louis XVI. Voir CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 24, t. I, p. 30 et suiv.

49 Voir notamment Madame de GENLIS, *Mémoires*, Paris, Firmin-Didot, 1828, t. II, p. 106 et p. 114 et Charles THÉREMIN, *De la situation intérieure de la République*, Paris, Maradan, 1797, p. 13.

notamment perceptible dans certains portraits peints par François Gérard (1770-1837), Louis-Léopold Boilly (1761-1845) (jugé trop « occupé du soin de plaire à la classe inepte de nos incroyables des deux sexes⁵⁰ ») et Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) (coupable d'imiter dans ses portraits féminins les « fausses grâces françaises⁵¹ ») (fig. 4). Pour Amaury-Duval, les « diamants », les « robes de soie » et les « dentelles » omniprésents dans les portraits peints par ce dernier, ne sont rien moins que les signaux d'un « luxe d'ostentation ». En conférant aux jeunes élégantes (les « Merveilleuses ») une aisance charmante et une grâce sublimée, cet artiste recherché coure le risque de « tomber dans l'afféterie⁵² ». Comme l'on pouvait s'y attendre, les idéologues interprètent cet assouplissement des principes davidiens comme la traduction d'un affaiblissement des idéaux républicains. Il faudrait, selon Amaury Duval, que « la République se consolide [et] que l'instruction publique se perfectionne » pour que ce « goût pour le joli [fasse de nouveau] place au goût pour le beau », et ce « malgré les efforts de certains hommes qui voudraient toujours nous ramener à nos anciennes habitudes⁵³ ».



Fig. 4. Jean-Baptiste Isabey, *Portrait de Madame Regnault de Saint-Jean-d'Angély*, vers 1799, aquarelle sur papier, 25 × 19 cm, Milan, Villa Necchi.

Ce n'est évidemment pas un hasard si ce type de commentaires et d'allusions hostiles à l'Ancien Régime se développent dans les années qui précèdent le coup d'état de Bonaparte en 1799. À cette date, les idéologues pouvaient sérieusement craindre le retour des Bourbons. L'instabilité politique et financière du Directoire avait en effet favorisé le retour, dans les deux chambres, d'une majorité sinon royaliste, du moins réactionnaire et surtout peu encline

50 AMAURY-DUVAL, « Suite des observations de Polyscope sur le Salon de peinture », *La Décade philosophique*, 20 brumaire an V [10 novembre 1796], p. 281.

51 AMAURY-DUVAL, « Quatrième lettre de Polyscope », *La Décade philosophique*, 30 brumaire an IV [20 novembre 1795], p. 341.

52 *Ibid.*

53 AMAURY-DUVAL, « Observations de Polyscope sur le Salon de Peinture, Sculpture, etc. de l'an V », *op. cit.* à la note 39, p. 93.

à supporter une république aux desseins incertains⁵⁴. Les fortes préventions nourries par Chaussard contre la renaissance du portrait officiel sous le Directoire peuvent être directement rattachées à cette crainte d'une trahison des principes révolutionnaires. Pour le critique, la glorification d'un seul homme détournerait en effet de l'idéal républicain, argument qui l'amène par exemple à s'interroger sur le sens véritable du portrait *d'Augereau au pont d'Arcole* (fig. 5) peint par Charles Thévenin (1764-1838) en 1798, au sujet duquel il dénonce la mise en valeur excessive d'un officier au milieu de ses troupes⁵⁵. L'idéologue Jean-Baptiste Say (1767-1832) se montre toutefois plus compréhensif à l'égard du besoin de reconnaissance des héros revenus du champ de bataille : « Que peut faire un héros dont toutes les idées sont concentrées vers la gloire de son pays ? Bonaparte par exemple, lorsqu'il sera redevenu simple particulier ? Croyez-vous qu'il sera insensible à la gloire de faire bénir son nom après l'avoir environné d'éclat⁵⁶ ? ». Désigner Bonaparte comme un héros traduit à mi-mot la fascination qu'exerce alors le général sur les



Fig. 5. Charles Thévenin, *Augereau au pont d'Arcole*, 1798, huile sur toile, 362 × 268 cm, Versailles, musée national du Château de Versailles.

- 54** Voir notamment sur ce point Pierre SERNA, « Le Directoire : république du centre ? Ou postures et impostures... », dans *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social*, 2007, *op. cit.* p. 257-276.
- 55** « Les Athéniens ne permirent point à Miltiade d'être distingué des autres Grecs, dans le tableau exposé au Poecile, et représentant la bataille de Marathon. Sommes-nous assez avancés dans la science de la liberté pour approuver les Athéniens ? », CHAUSSARD, « Salon de l'an VI. Suite », *op. cit.* à la note 43, p. 341. Le critique ajoute plus loin : « Le portrait, genre assez insignifiant dans une monarchie, parce qu'un seul y est tout et que les autres n'y sont rien, doit acquérir dans une République un nouveau degré d'intérêt [...] sous le rapport moral et politique, il convient d'élever le genre du portrait. » CHAUSSARD, « Salon de l'an VI », *op. cit.* à la note 41, p. 535-536.
- 56** Jean-Baptiste SAY, « Essai sur la dignité des Arts, par P. Chaussard », *La Décade philosophique*, 20 germinal an VI [9 avril 1798], p. 90.

idéologues qui, dans leur lutte quotidienne contre les ennemis de la République, commencent à admettre l'idée d'un pouvoir exécutif républicain fort, dût-il être confié à un homme seul qui s'engagerait bien sûr à respecter les valeurs de la République; cet homme fut pour eux Bonaparte qui venait d'être élu en décembre 1797 à l'Institut⁵⁷. Nous savons ensuite le rôle actif joué par les idéologues dans le coup d'État du 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799) : ils l'ont imaginé, ils l'ont souhaité à longueur d'articles dans *La Décade*, en particulier Cabanis, Volney et Roederer. Si Chaussard ne commente pas de façon explicite l'arrivée de Bonaparte au pouvoir, il n'est sans doute pas resté insensible à celui qui, s'exprimant parfois comme un idéologue, assure que « les vraies conquêtes sont celles que l'on fait sur l'ignorance » et que l'« occupation la plus honorable, comme la plus utile pour les Nations c'est de contribuer à l'extension des idées humaines⁵⁸ ». Mais deux ans plus tard, la proclamation du Consulat à vie marque un point de rupture entre les idéologues de *La Décade* et le pouvoir : le Premier Consul ne voulait plus de presse politique, à moins qu'elle ne fut à sa dévotion et *La Décade* se trouva dès lors muselée⁵⁹. La censure rétablie explique probablement l'accueil en demi-teinte du *Bonaparte au pont d'Arcole* de Gros (fig. 6) au Salon de 1801, bien que l'œuvre eut pourtant fait un triomphe en Italie; de même, le tableau de Louis-François Lejeune (1775-1848), la



Fig. 6. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*, 1801, huile sur toile, 73 × 59 cm, Versailles, musée national du Château de Versailles.

57 Sur les liens entre Bonaparte et les idéologues, voir notamment Yves POULIQUEN, *Cabanis, un idéologue. De Mirabeau à Bonaparte*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 137 et suiv. À partir de 1797, *La Décade*, à bien des reprises, témoigne de son admiration pour le général en chef de l'armée d'Italie. Voir par exemple ANONYME, « Variétés », *La Décade philosophique*, 30 nivôse an VI [19 janvier 1798], p. 176-177.

58 Cité dans POULIQUEN, *op. cit.* à la note 57, p. 139.

59 Dans un tel contexte, et comme le souligne Richard Wrigley, les rubriques consacrées à la critique culturelle s'édulcorèrent sensiblement. Voir Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 213. Sur les effets de la censure, voir aussi René de LIVOIS, *Histoire de la presse française*, Lausanne, Éd. Spes, 1965, t. I, p. 157 et p. 159 et Thierry LENTZ, « La presse politique sous le Consulat », *La Revue Napoléon*, août 2001, n° 7, p. 27-31.

Bataille de Marengo, exposée au Salon de 1802, malgré le succès public qu'elle remporte, ne fait l'objet, dans *La Décade*, que de quelques commentaires de forme ; il en va de même de la *Revue militaire des Tuileries par le Premier Consul* (fig. 7), un important dessin de propagande exposé en 1801 par Jean-Baptiste Isabey et Carle Vernet (1758-1836), deux artistes proches du pouvoir. Chaussard loue les qualités formelles de l'œuvre, la « perfection de l'ouvrage » qui défie la critique, mais ne commente pas le sujet⁶⁰. Dans la mesure où la censure rétablie muselait clairement les diatribes républicaines, son silence est éloquent. Chaussard quitte d'ailleurs *La Décade* après le Salon de 1802 : peut-être considérait-il que sa mission de critique n'avait plus vraiment de sens dans un régime qui ressemblait tous les jours un peu plus à une dictature.



Fig. 7. Jean-Baptiste Isabey et Carle Vernet, *La Revue des Tuileries*, 1800, dessin, 123 × 173 cm, Londres, Buckingham Palace.

Après s'être principalement consacré à l'enseignement entre 1803 et 1805, Chaussard se ressaisit finalement de sa plume de critique en 1806, avec la rédaction du *Pausanias français*. Comme on pouvait s'y attendre, l'ancien salonnier de *La Décade* s'en prend tout particulièrement aux œuvres qui parlent de religion, sujet d'actualité après le Concordat qui signa le retour de la religion en France en 1801 ; une réalité dénoncée avec force par les

⁶⁰ CHAUSSARD, « Salon de l'an X », *Journal de la Décade*, n° 804, 1802, p. 702-703.

idéologues. Devant l'*Atala s'empoisonnant dans les bras de Chactas* de Louis Hersent (1777-1860), il se demande en quoi le spectacle d'un suicide peut être instructif, rappelant au passage que l'art ne doit s'attacher à retracer que des faits utiles et didactiques⁶¹. L'ouvrage de Jean-Charles Nicaise Perrin (1754-1831) constitue pour lui une cible parfaite : la *France appuyée par la Religion, consacrant à Notre-Dame de gloire des Drapeaux pris sur l'ennemi* (**fig. 8**) est qualifié « d'ouvrage médiocre », où l'on retrouve une « pratique routinière d'exécution, et une espèce de reflet de l'ancien système Académique⁶² ». Il loue en revanche les scènes dans lesquelles s'illustre au mieux le « caractère héroïque qui convient à la France actuelle⁶³ ». Le premier mérite des peintures de batailles, écrit-il ainsi, est de « créer à nos intrépides défenseurs d'illustres émules » tout en flattant « un juste sentiment d'orgueil National⁶⁴ ». Aussi, la *Mort du général Desaix* (**fig. 9**) de Jean Broc (1771-1850), « quoi que faiblement peint, frappe et saisit les regards, tant est grande l'influence du sujet⁶⁵ ». De la même façon, Chaussard met en exergue les fondements idéologiques de la *Bataille d'Aboukir* (**fig. 10**) d'Antoine Jean Gros (1771-1835) : pour le critique, la « chute » des Turcs ottomans illustrerait le « triomphe des Lumières et de la civilisation sur les ténèbres et la barbarie⁶⁶ ».



Fig. 8. Jean Charles Nicaise Perrin, Étude de la Vierge pour *La France appuyée par la Religion consacrée à Notre-Dame-des-Gloires les drapeaux pris sur l'ennemi*, 1806, esquisse à la pierre noire, 34,5 × 23,8 cm, Vevey, musée Jenisch.

Deux ans après la cérémonie du Sacre, Chaussard est donc resté fidèle à la thèse fondamentale de l'Idéologie, celle de l'utilité civique et politique des arts. Mais derrière cette stricte définition matérialiste des arts se profile

61 « Si la peinture, ainsi que l'éloquence et la poésie doit toujours présenter des sujets instructifs, nous le demandons à l'auteur du tableau comme à celui du poème, quelle est l'instruction qui résulte du spectacle d'un suicide ? », CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 6, p. 363.

62 *Ibid.*, p. 229-230.

63 *Ibid.*, p. 228.

64 *Ibid.*, p. 509.

65 *Ibid.*, p. 264.

66 *Ibid.*, p. 74.



Fig. 9. Jean Broc, *Mort du général Desaix*, 1806, huile sur toile, 322 × 450 cm, Versailles, musée du Château de Versailles.



Fig. 10. Antoine-Jean Gros, *Bataille d'Aboukir*, 1806, huile sur toile, 578 × 968 cm, Versailles, musée du Château de Versailles.

toutefois une nouvelle dimension qui ouvre sur l'avenir. Il semble en effet que Chaussard, en 1806, soit désormais tenté d'assouplir les principes utilitaristes qui avaient guidé et orienté son jugement critique dans les années 1790. Par deux fois, on le voit faire une remarque significative ; il écrit, s'adressant aux artistes, « que dans les arts il faut instruire ou plaire ». Toute l'importance du propos réside dans le choix de la liaison : un « ou » à la place d'un « et » que l'on aurait cru devoir trouver ici. Plus loin, le critique précise sa pensée : « le principal but des arts est d'émouvoir, d'exciter les passions par le sentiment et l'illusion, ou d'enchanter et de plaire par l'unité de l'ensemble, par l'harmonie des détails⁶⁷ ». L'œuvre d'art peut donc également séduire le critique par sa seule beauté muette. Parlant ainsi, Chaussard s'éloigne nettement de l'esprit de *La Décade philosophique* qui avait pris pour devise « Utile dulci » : « Instruire et plaire ». À sa manière, le critique fait donc preuve ici d'une certaine audace ; mais en renonçant à faire de l'œuvre d'art un seul instrument au service de la Nation, il prend sans doute aussi ses distances avec le régime impérial qui s'efforce alors de soumettre « le discours sur l'art à la discipline de l'histoire⁶⁸ » et de brider la liberté des penseurs.

Pour citer cet article : Cyril Lécosse, « Idéologie et critique d'art autour de 1800 : le cas Pierre Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823) », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 23-40.

67 *Ibid.*, p. 181. En 1798, Chaussard engageait clairement les artistes à ne point confondre « leur moyen, qui consiste à plaire, avec leur objet, qui consiste à être utile ». Voir CHAUSSARD, *op. cit.* à la note 7, p. 2.

68 POMMIER, *op. cit.* à la note 16, p. 477.

LES CHRONIQUEURS MILITANTS DE LA REVUE RÉPUBLICAINE, SUIVI D'UN PROJET DE PROSPECTUS POUR LA DÉMOCRATIE D'APRÈS UN MANUSCRIT INÉDIT DE VICTOR SCHÆLCHER

THIERRY LAUGÉE

La *Revue républicaine : journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, publiée par Marchais et Dupont est composée d'uniquement cinq volumes, cette revue n'ayant existé que durant deux années, de 1834 à 1835. Parmi les articles publiés, la critique d'art y est très clairement minoritaire, alors, pourquoi s'attarder sur celle-ci au sein d'un ouvrage consacré à la critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet? La raison tient avant tout aux collaborateurs de la *Revue républicaine*, nombreux, devenus célèbres par la suite, et constituant un groupe républicain cohérent, qui perdurera bien au-delà de cette année 1835. Il est alors important de noter que parmi ce groupe conséquent d'auteurs, un très grand nombre traitera occasionnellement des beaux-arts dans d'autres revues engagées. Il convient ainsi de préciser en introduction que les textes de critique d'art sur lesquels s'appuie cette contribution ne proviennent pas nécessairement de la *Revue républicaine*, mais chacun des auteurs cités s'y est illustré régulièrement, tout au moins par des articles politiques. Ces textes de critiques d'art doivent par conséquent être analysés comme une part du discours général d'un parti politique, relayée par des journalistes militants. Si la critique a été un outil régulier des journalistes démocrates, ses auteurs ne peuvent en effet que bien difficilement être qualifiés de critiques de métier, tant chacun s'illustra dans de nombreux domaines parfois totalement différents, ce qui explique dans bien des cas leur oubli. Ainsi cette contribution entend considérer ce groupe d'auteurs collectivement pour définir la physiologie de la critique d'art dans ce cadre militant.

La critique d'art comme stratégie politique, le cas Théophile Thoré

Les archives de Théophile Thoré, conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal permettent de retracer le parcours spécifique d'un critique d'art républicain (fig. 1). Après avoir été nommé substitut du procureur du roi en août 1830 à la Flèche, Thoré prend la décision d'abandonner le droit pour se consacrer

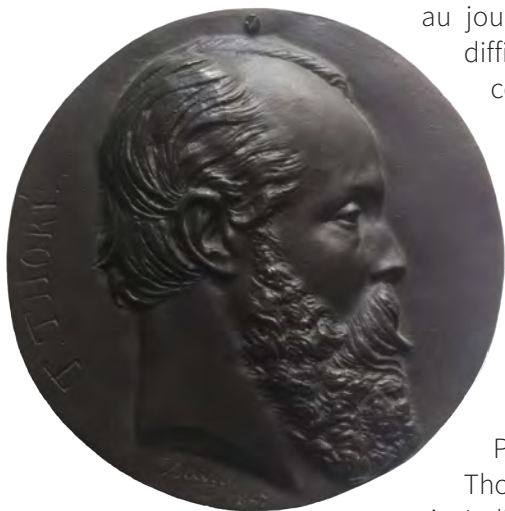


Fig. 1. Pierre Jean David d'Angers, *Médaille de Théophile Thoré, profil à droite*, 1847, bronze, diamètre : 17,5 cm, Paris, collection particulière.

au journalisme à Paris, une carrière difficile, aléatoire, qui le contraint à constamment réclamer, dans sa correspondance avec sa mère, à ce que cette dernière l'aide financièrement de manière plus généreuse. Le 20 juillet 1833, il rapporte toutefois qu'il est parvenu à se rapprocher d'Arsène Houssaye et qu'un article de lui paraîtra dans *L'Artiste* le dimanche suivant¹.

Pourtant le premier article de Thoré dans *L'Artiste* date de 1834, il s'agit d'un regard critique sur le rapport actuel des beaux-arts avec la société et il porte le titre « L'Art social et progressif² ». Ainsi dès son premier article,

Thoré insiste sur le besoin de « rendre aux beaux-arts leur caractère social », émancipation selon lui en simple gestation à cette date, nous y reviendrons. Il entreprend alors avec Dumoutier un *Dictionnaire de phrénologie* à destination des artistes. Dans sa lettre du 1^{er} septembre 1834, il annonce à sa mère écrire dans la *Gazette des travaux publics* ainsi que dans la *Revue républicaine*, l'un de ses articles étant inséré dans chaque numéro³. Toutefois il est important d'observer combien cette diversité de production journalistique tient ici avant tout du simple système d'opportunités. Thoré veut être journaliste, et la critique d'art n'est pour lui qu'un moyen d'y parvenir, de se faire un nom, ainsi qu'il l'exprime le 28 septembre 1834 :

« J'ai adopté spécialement une partie dans la critique de journalisme, c'est la critique des beaux-arts, peinture, sculpture, etc., et j'espère arriver sur ce sujet à une certaine compétence; il y a fort peu d'hommes s'occupant de cette partie,

- 1 « [J]e suis maintenant en relation avec un des meilleurs journaux de Paris *L'Artiste* qu'Arsène connoît; je suis au mieux avec le directeur, et j'ai donné quelques articles qui me seront payés, bien entendu; dimanche prochain, il y en aura un de moi fort long. J'espère continuer d'écrire avec ces messieurs; en tout cas me voilà en bonne route pour faire des connaissances, et c'était ce dont j'avais besoin. C'est toujours le premier pas qui est le plus difficile; une fois qu'on a vu votre nom dans un journal, c'est fini. » (Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 20 juillet 1833, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.)
- 2 Théophile THORÉ, « L'Art social et progressif », *L'Artiste*, 1834, vol. VII, p. 38-42.
- 3 Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 1^{er} septembre 1834, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.

et sorte qu'il m'est facile de me poser. Je fais déjà les beaux-arts pour plusieurs journaux ou revues ; ma vie est encore une vie de lutte et d'agitation, mais une fois assuré sur le positif, je vivrai tranquille⁴. »

Seulement deux mois plus tard, il annonce avoir été employé par le *Réformateur* pour rédiger les comptes rendus critiques des théâtres, preuve une nouvelle fois qu'il n'a jamais eu la conviction de devenir un critique d'art, il accepte les missions qu'on lui offre⁵. Mais cette activité de critique de théâtre lui est agréable, il vit dans une société intellectuelle et ce, à moindres frais.

Les lettres de 1835-1836 sont révélatrices de l'ambition de Thoré qui affirme qu'il n'aura besoin que de six mois pour construire sa carrière, il en est certain, il est en passe de devenir l'un des plus importants noms de la presse. Il ouvre ainsi une porte avec assurance et compétence alors qu'il n'aurait pu être qu'un « lamentable magistrat⁶ » ce que souhaitait sa famille, et réclame de fait la confiance de cette mère qui lui conseille encore de revenir au droit, carrière dans laquelle ses soucis financiers seraient résolus.

Ainsi, la critique d'art chez Théophile Thoré est une stratégie de carrière, elle lui permet de devenir journaliste. Mais une fois fait rédacteur, ce dernier entrevoit la possibilité d'être actif en politique. Ainsi de critique d'art, il devient pamphlétaire et parfois au sein des mêmes articles. Afin d'accélérer ce pas dans la politique, sans doute encouragé par la fermeture de la *Revue républicaine*, Thoré prend le parti d'être à la tête d'un nouveau journal, le sien. Il s'associe en effet à Victor Schœlcher, et Henry Celliez, à partir de septembre 1838, afin de fonder *La Démocratie*, journal ayant pour vocation, ainsi que l'indique le papier à en-tête du journal « de continuer le mouvement social et politique de la Révolution française ; d'élaborer et de propager, en vue du présent et de l'avenir, les réformes radicales qu'exige le XIX^e siècle⁷ ». Ainsi que le précise l'acte

4 Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 28 septembre 1834, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.

5 « Je fais, maintenant, le compte-rendu des théâtres pour le *Réformateur* : j'ai mes entrées gratis à tous les spectacles de Paris, à toutes les places. Je commence à recueillir les fruits de ma persévérance [*sic*], j'ai beaucoup souffert ; j'ai souvent été sans argent en sachant à peine où dîner ; mais, à présent, je gagne environ 300 fr par mois, et ma vie est assez agréable, puisque mon état est d'aller m'étendre au balcon d'un théâtre, de visiter les tableaux, les ateliers, de lire les belles choses, de voir les hommes les plus avancés de Paris, les artistes, etc., etc. Je ne puis donc que désirer mieux que le présent, si ce n'est un journal plus répandu et plus apprécié que le *Réformateur*, comme le national, par exemple [...] » (Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 31 décembre 1834, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.)

6 Lettre de Théophile Thoré à sa mère non datée, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.

7 Lettres relatives au journal *La Démocratie*, 1839-1840, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914.

social du 19 avril 1839⁸, Thoré en est le directeur, Schœlcher le rédacteur en chef, et étrangement celui de Celliez est rayé du document.

Il convient de constater que les collaborateurs sollicités pour intégrer la revue sont particulièrement semblables à ceux du groupe constitué par les chroniqueurs de la *Revue républicaine*. Suite à un envoi massif du prospectus aux républicains les plus réputés, avaient accepté l'invitation Louis Blanc, François et Étienne Arago, Félix Pyat, Charles Dupaty, Ulysse Trélat, Hippolyte Carnot; il s'agissait donc d'un organe républicain visant à poursuivre l'entreprise de la *Revue républicaine*. Ainsi lorsque Thoré rend compte avec une foi inébranlable de l'ambition de ce journal, il n'est nullement question de critique d'art, mais d'un combat chevaleresque contre la monarchie :

« Je ne saurais quitter Paris à présent pour deux raisons principales : la première c'est que notre affaire de fondation de journal est en bon train et qu'il ne faut pas négliger la partie quand on est près de la gagner. Si nous réussissons, notre position est faite et d'une manière éclatante je l'espère. Nous constituerons le vrai parti démocratique de l'avenir, celui qui est fondé sur l'intelligence, la moralité, sur l'amour de Dieu et du prochain. Une fois à cette œuvre, et libres, nous travaillerons sans relâche, jusqu'à ce que nous ayons vaincu la corruption et les privilèges. L'avenir est au peuple et aux honnêtes gens⁹. . . »

Cette dimension politique de *La Démocratie* est plus flagrante encore dans le projet manuscrit de prospectus pour le journal proposé par Victor Schœlcher dans lequel il est bien plus question d'activisme républicain que d'une véritable ligne éditoriale. L'auteur y précise les actions envisagées afin de rendre au peuple son pouvoir et ses droits politiques (voir Annexe). Le premier numéro ne devait sortir qu'une fois la moitié du capital, fixé à 300 000 francs, réuni. Pour ce faire, et avant toute sortie du numéro, l'équipe fondatrice demande aux républicains, en France comme à l'étranger, de s'abonner afin d'assurer la réalisation du projet. L'équipe ne parvient toutefois pas à réunir la somme, et s'endette considérablement; Schœlcher se retire fatigué des efforts financiers qu'il était obligé de concéder et, semble-t-il, fâché contre son associé¹⁰. Le

8 Acte social de fondation du journal *La Démocratie*, 19 avril 1839, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914.

9 Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 27 septembre 1838, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.

10 « J'ai reçu le compte tout cela me paraît fort bien. Il reste maintenant à me renvoyer mes meubles et je suis surpris aux termes où nous en sommes d'avoir à en faire l'observation. En déclarant que je rompais toute relation avec vous, je croyais avoir suffisamment manifesté mon hostilité pour n'être pas obligé d'ajouter que je ne voulais rien partager avec vous. Là où il n'y a pas de fraternité de cœur, il ne saurait y avoir de choses communes » (lettre de Victor Schœlcher à Théophile Thoré datée du 1^{er} janvier 1840, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914).

25 mars 1840, Thoré est désœuvré, il déclare ne plus beaucoup écrire dans la presse, ne rien gagner. Il engage tout son argent dans le journal *La Démocratie* et par conséquent, est contraint de demander à nouveau de l'argent à sa mère tant il s'est endetté, mais son optimisme politique n'est en rien perdu. Il en est certain, cette énergie déployée dans cette revue, finalement fantôme, ne pourra qu'agrandir sa notoriété et lui ouvrir une voie importante pour l'avenir. Ses carnets de compte comme ses agendas montrent combien tout ceci était parfaitement réfléchi ; Thoré tient un répertoire de ses abonnés dans lequel une colonne est consacrée à la position sociale de l'abonné et au soutien qu'il pourrait apporter au sein des cercles républicains : à l'entrée Le Terrier, le journaliste indique que « des affaires vont mal, il liquide. C'est une excellente tête de colonne, très brave, un peu exclusif. Une influence d'estaminet. Aidera Ricard pour abonner », à l'entrée Nègre, « Avocat. Beaucoup d'influence sur les électeurs. Ancien président de collège. Travaille beaucoup, est bien disposé. À besoin d'être poussé¹¹. »

Il ne s'agit donc pas d'un simple formulaire administratif mais du carnet d'adresses d'un militant. Ainsi en avril 1840, il se déclare pauvre, mais honnête et sincère dans son engagement et explique le rôle véritable de ses articles jusqu'alors :

« J'ai été obligé d'abord de lutter longtemps et douloureusement afin d'entrer dans le milieu propre à mon développement. Enfin, à force de travail, j'ai conquis une certaine position intellectuelle dans le monde littéraire. Mais le monde littéraire n'a été que l'avenue qui devait me conduire au monde politique. La première phase de ma vie littéraire a fini au moment où nous avons entrepris de fonder *La Démocratie*. Or depuis 6 mois, voilà ce que j'ai fait, quand bien même notre tentative de journal politique n'aboutirait pas au succès, j'ai fait qu'on m'a accepté dans le monde politique. J'ai acquis les relations de tout ce qui a une position dans le parti démocratique. Si *La Démocratie* réussissait, je serai un chef de parti et j'ai la confiance que nous servirions utilement notre cause, c'est-à-dire la cause de la justice et du peuple. *La Démocratie* ne se faisant pas, je reste un volontaire qui a du moins indiqué la route à suivre et qui pourra y marcher avec les autres. [...] Vous ne savez pas quelles sympathies se sont ralliées autour de notre œuvre. [...] Nous avons rallié 150 000 F, et plus de mille abonnés, nous avons distribué 50 000 prospectus et écrit 2 500 lettres particulières. Nous avons 2 ou 3 mille relations en France. Tout cela c'est un résultat qu'on ne saurait nier. Nous avons donc plusieurs milliers de clients dévoués avec lesquels nous resterons en communication quoiqu'il arrive¹². »

11 Répertoire des abonnés, Archives Théophile Thoré, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914.

12 Lettre de Théophile Thoré à sa mère datée du 18 avril 1840, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7909.

Ainsi, si la revue n'a connu aucune parution, elle est d'une grande importance dans la carrière de Thoré qui est désormais un journaliste républicain reconnu, d'autant plus que cette revue fantôme l'a conduit jusqu'à la prison de Sainte-Pélagie. En effet, pour annoncer *La Démocratie*, Thoré fait paraître en 1840 une brochure portant le titre : *La Vérité sur le parti démocratique*¹³ et est par conséquent condamné à une année d'emprisonnement de 1841 à 1842 pour incitation à la haine. Lors de son plaidoyer, prononcé devant les jurés pour sa défense, Thoré se présente comme un prophète républicain, il avait semble-t-il compris l'enjeu de sa position de victime :

« Ce que faisait le divin Socrate, serait-ce un crime de le faire aujourd'hui, selon nos forces, c'est-à-dire d'étudier les éléments de la société, ce qu'il y a de bon et de mauvais, et d'exhorter chacun à séparer l'erreur de la vérité ? Si la vérité devait être un objet de scandale, il vaudrait mieux encore que le scandale naquit et que la vérité fut proclamée.

Notre morale, j'oserai dire notre religion, c'est la croyance au progrès et à la perfectibilité de l'homme et du genre humain ?

Notre devoir, c'est donc, non seulement le perfectionnement de notre vie individuelle, mais encore le perfectionnement du monde politique et social¹⁴. »

Ces mésaventures de l'auteur sont alors l'un de ses plus grands succès en termes de reconnaissance, le critique est désormais un martyr de la cause républicaine, celui sur qui portent désormais des chapitres d'ouvrages, des articles dans la presse engagée. Jamais son nom n'avait à ce point circulé¹⁵.

Si du point de vue éditorial, *La Démocratie* est un échec, l'entreprise de Louis Blanc, la *Revue du Progrès Social* voit quant à elle le jour, et Thoré est tout naturellement approché pour en devenir l'un des rédacteurs, et là encore la critique d'art est une mince partie d'un ensemble d'articles visant à la même cause : la République et la Démocratie. Doit-on alors considérer que Thoré n'est pas sincère dans son activité de critique d'art ou la prend à la légère ? Nullement, cette page qui lui était offerte était une véritable tribune dans laquelle il a développé son engagement républicain au travers de considérations artistiques.

13 Théophile THORÉ, *La Vérité sur le parti démocratique*, Paris, Dessesart, 1840.

14 Théophile THORÉ, *Discours prononcé devant les jurés pour sa défense*, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914.

15 Le procès est mentionné entre autres dans Élias REGNAULT, *Procès de M. F. Lamennais devant la Cour d'assises*, Paris, Pagnerre, 1841 ; E. CABET, *Douze lettres d'un communiste à un réformiste sur la communauté*, n. l., 1841 ; ALTAROCHE, « Confession générale de l'an 1841 », *Almanach populaire de la France*, 1842, p. 11-14 ; ANONYME, « Tribunaux », *Le Journal des familles*, vol. 10, p. 26-27, ou encore dans ANON., « Police correctionnelle », *L'Ami de la religion*, t. 109, 1841, p. 527.

Les formes de la critique d'art républicaine

Que ce soit par ses textes de critique d'art publiés avant son incarcération, ou dans son activité de salonnier, les critiques de Thoré témoignent d'un véritable intérêt et d'une connaissance précise et curieuse des beaux-arts, ce pourquoi il fut et demeure reconnu. C'est certain, Thoré n'était pas vu comme un poète de la critique, néanmoins par la pertinence de ses jugements et la qualité de ses ouvrages sur l'art, il était perçu comme un critique d'art de métier. Ainsi que l'exprimait son ami Barroilhac dans une lettre non datée¹⁶ :

« Bravo, mon cher ami, votre article sur l'exposition est superbe, non pas, certes, parce que vous y traitez magnifiquement des tableaux qui m'appartiennent, mais parce que votre jugement est toujours empreint de cette science profonde, de ce savoir pratique, qualités essentielles qui manquent absolument à vos confrères les plus habiles en l'art de manier la plume. Si dans leurs appréciations, les Gautier, les St Victor, ces ciseleurs en littérature et autres chercheurs à style brillant par la séduction de la forme, vous les écrasez tous par la solidité, l'irrésistible autorité du fond, par le pittoresque même des aperçus. Ils effleurent vous approfondissez ; ils glissent et vous appuyez. Pourquoi cela ? Par la simple raison que vous savez et qu'ils ne savent point. Donc, aux yeux des gens compétents, aux yeux de l'art, enfin, à vous la palme, mon brave Bürger¹⁷ ! »

Ainsi, l'inscription politique de Thoré dans ses textes de critique d'art n'est en rien incompatible avec une compétence réelle dans ce domaine. Il est certain qu'au fil des années, l'outil stratégique que fut la critique d'art devint le véritable métier de Thoré. En 1848, alors qu'il fondait une nouvelle Revue, *La Vraie République*, Thoré revint sur ce rôle particulier de la critique d'art ; comme tout autre texte, elle était une arme politique, et comme une suite logique, il annonce souhaiter désormais devenir représentant du peuple :

« J'ai lutté par la presse, par la parole, par la conspiration, par la révolte, jusqu'au triomphe du peuple, le 24 février.
J'ai fait des livres et des brochures révolutionnaires. Après le prospectus d'un nouveau journal républicain, *La Démocratie*, j'ai subi un an de prison pour attaque à la royauté et aux lois iniques de l'ancien régime.
J'ai fait de la politique dans la *Revue républicaine* de Dupont, dans le *Réformateur* de Raspail, dans le *Journal du Peuple* de Dupaty et de Cavaignac, dans

16 La lettre peut dater des années 1850 car l'auteur mentionne Paul de Saint-Victor (1825-1881) qui succède à Gautier dans *La Presse* en 1855 (nous tenons à remercier Catherine Meneux pour cette indication).

17 Lettre de Barroilhac à Théophile Thoré, non datée, Paris, BnF, Arsenal, ms. 07912.

l'Encyclopédie populaire, la *Revue indépendante*, la *Revue sociale* de Pierre Leroux, dans la *Revue du Progrès* de Louis Blanc, dans la *Réforme* de Flocon et de Ledru-Rollin. J'ai fait de la littérature et de la critique dans tous les journaux où fut possible la guerre en faveur de l'avenir.

C'est pourquoi le prolétaire intellectuel, l'ouvrier de la pensée, aspire à représenter le peuple à l'Assemblée nationale, qui décidera du sort de la patrie¹⁸. »

Quelle est alors la forme de cette critique d'art militante ? Quand on évoque la critique d'art de Thoré, l'historien de l'art a souvent tendance à oublier le fait qu'il fut un homme politique. Le même cas s'est produit à propos d'Alexandre Decamps, frère du peintre, qui fut critique, mais aussi rédacteur en chef et propriétaire de la *Revue du Progrès de l'Oise*, de la *Revue de l'Oise*, puis du *Progressif* et qui publia en 1841 une brochure portant sur la liberté de la Presse qu'il signait « Alex. Decamps, Journaliste, électeur, éligible, mais non candidat¹⁹. » De la même manière, David d'Angers comprit la portée politique de la critique, et de son art spécifique. S'il proposa des écrits sur l'art dans *l'Almanach du peuple* de Pagnerre, il s'agissait là encore d'activisme, et comme Thoré, cette contribution épisodique préparait une carrière politique, le statuaire devenant en 1848 représentant du peuple puis maire du XI^e arrondissement de Paris. Néanmoins, au sein de ce groupe de la *Revue républicaine*, la réciproque a souvent été la plus fréquente, les républicains les plus célèbres ayant exceptionnellement consacré des articles aux productions artistiques contemporaines. Nous avons abordé l'association de Thoré et de Victor Schœlcher en 1838 pour le journal *La Démocratie* ; à cette date, tous deux étaient des auteurs de critique d'art engagée, Victor Schœlcher ayant publié des commentaires de Salons, et des biographies d'artisans célèbres tels Bernard Palissy dans *L'Artiste* et la *Revue de Paris*²⁰. Son action politique contre l'esclavage aura éclipsé cette activité littéraire qui pourtant n'est pas sans relations.

Mais cette critique d'art républicaine a-t-elle une forme et un propos spécifique ? Victor Schœlcher apporte lui-même des éléments de réponse importants dans ses articles sur le Salon de 1835 publiés par la *Revue de Paris*. Dans le troisième article sur ce Salon, Schœlcher répond aux attaques qui lui sont faites sur le choix de favoriser certains tableaux et, pour certains, de ne pas les traiter du tout²¹. Il y précise, qu'il n'est pas intéressé par la critique formaliste,

18 Théophile THORÉ, Profession de foi de *La Vraie République*, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7917.

19 Alexandre DECAMPS, *Comme quoi le Progressif de l'Oise n'a pas paru. Simple note pour servir à l'histoire de la liberté de la presse*, Paris, Terzuelo, 1841.

20 Victor SCHELCHECHER, « Bernard Palissy », *Revue de Paris*, 1834, t. VI, p. 293-324 ; « Des Nielles et de l'orfèvrerie moderne », *Revue de Paris*, 1835, t. XIX, p. 116-133 ; « Le Trésor de numismatique et de glyptique », 1834, t. X, p. 272-295.

21 Victor SCHELCHECHER, « Salon de 1835 – Troisième article », *Revue de Paris*, 1835, t. XVI, p. 116-119.

et ne cherche pas à montrer les défauts de composition ou d'exécution des œuvres ; ceci serait selon lui de la critique d'art à destination des peintres, ces derniers ayant la possibilité de lire les rapports sur leurs productions et d'en apprendre les défauts. Ainsi, selon ses termes, il ne fait pas de la critique pour les artistes mais pour les spectateurs. Le rôle du critique est selon lui d'initier le public à la beauté de l'esprit des œuvres, de la pensée ayant gouverné leur réalisation :

« La masse du public a eu jusqu'ici pour les arts une grande indifférence ; on peut dire, je crois sans crainte de s'avancer trop, qu'il ne les a jamais compris ; l'important est donc de l'initier à leur beauté, en lui découvrant les nobles secrets, et de le faire jouir des ineffables délices qu'ils procurent à ceux qui les aiment. Pour notre compte, nous ne prétendons pas atteindre ce but très-beau et très-élevé, mais nous y visons parce que nous le croyons le meilleur²². »

Cette idée d'une priorité de l'idée sur la forme utilisée pour l'exprimer est un discours que nous retrouvons sous plusieurs plumes dans la *Revue républicaine*, notamment sous celle de Vandewynckel, avocat puis rédacteur en chef du *Phare*, dans son article intitulé « De la littérature sociale²³ ». Comme Schœlcher, il insiste sur la force des idées dans l'art susceptibles d'être transmises au spectateur, ou au lecteur. La forme c'est le matériel, l'idée le spirituel ; une littérature sociale serait ainsi une littérature puisant ses thèmes dans « les misères actuelles, les iniquités des puissans [*sic*]²⁴ », par la « méditation sur la réorganisation sociale et l'espoir de contribuer à l'amélioration des destinées humaines ». En ce sens, la critique d'art d'un Thoré, Decamps, ou Schœlcher pourrait être qualifiée de critique d'art sociale, car chacun d'entre eux suit une ligne directrice commune : saluer et encourager les œuvres d'art ayant une portée morale, ou civilisatrice afin de les signaler à l'admiration du peuple.

En ce sens, cette critique d'art est souvent nostalgique : tous renvoient à la Convention comme la période au cours de laquelle le rôle civilisateur des beaux-arts était le mieux entendu et encouragé. Vandewynckel rappelle ainsi que le but à atteindre avait été touché du doigt par cette convention désormais qualifiée de barbare : « ce vandalisme qui conviait toutes les sciences, tous les arts à travailler au but commun, le bonheur de tous²⁵ ! » ; David d'Angers dans son article sur les « Fêtes nationales » s'appuie sur la fête de l'être suprême pour démontrer combien « rassembler les hommes pour un noble but moral

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ V. de VANDEWYNCKEL, « De la Littérature sociale », *Revue républicaine, Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, 1835, vol. 5, p. 249-279.

²⁴ *Ibid.*, p. 279.

²⁵ *Ibid.*, p. 262.

et politique ou les rendre meilleurs est le plus grand et le plus beau spectacle qu'un peuple rassemble²⁶ » ; Alexandre Decamps, tout comme Schœlcher s'insurgent contre l'insuffisance de l'architecture civile, en particulier de la Madeleine, qui ne parvient en rien à atteindre la portée morale des travaux publics envisagés par les conventionnels :

« Quand la Convention nationale décrétait la conservation du Panthéon français ; quand elle décrétait l'élévation d'une statue colossale de la liberté appelant à elle les peuples de l'Europe, ou la fondation de l'arc de l'Étoile en mémoire du triomphe de l'égalité parmi les hommes, toujours un principe de haute morale, une pensée civilisatrice inspirait chacune de ces décisions ; quant à la forme, elle appelait au concours toutes les intelligences des artistes capables de comprendre la vaste portée de ses décrets²⁷. »

Cette nostalgie est présente dans tous types d'articles de la *Revue républicaine*, le but à atteindre avait connu un équivalent, et les arts devaient par conséquent s'inscrire dans la lignée de ceux engendrés par la pensée révolutionnaire. Une œuvre d'art louable est en ce sens une œuvre à forte portée morale, civilisatrice, égalitaire, une œuvre reprenant les valeurs scandées par la Convention. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de remarquer les similitudes entre les textes de Schœlcher et de Decamps portant sur le même Salon : les mêmes œuvres y sont mises en avant, et pour les mêmes raisons. L'œuvre qui unanimement semblait correspondre aux idéaux républicains en 1835 est une toile de François Bouchot intitulée *Les Funérailles du Général Marceau* (fig. 2). Bien que les deux critiques reconnaissent certaines maladresses dans l'exécution, ils saluent cette toile comme un chef-d'œuvre de par son sujet, les funérailles de Marceau, général ayant conduit les victoires militaires de la Convention, une scène susceptible selon eux d'éduquer le spectateur à la vertu et à la vénération des grands hommes. Selon Decamps, il s'agissait de la peinture la plus populaire depuis le *Radeau de la méduse* de Géricault et *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix²⁸. Schœlcher défendait ici un courant

26 Pierre-Jean DAVID D'ANGERS, Brouillon manuscrit de l'article « Fêtes nationales », Angers, bibliothèque municipale, ms. 1872. L'article plus concis fut publié dans le *Dictionnaire politique – Encyclopédie du langage et de la science politiques*, Paris, Pagnerre, 1842, p. 400-401.

27 Alexandre DECAMPS, « Salon de 1835. 3 », *Revue républicaine, Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, 1835, vol. 5, p. 176-177.

28 « Que la foule bourgeoise aille émousser sa sensibilité devant les tableaux de *Jane Grey*, des *Enfants d'Edward* ; qu'elle aille rire des mœurs et du costume oriental devant la *Prise de Bone*, une *Halte de Bédouins*, et la *Rebecca*, de M. H. Vernet ; qu'elle aille apprendre à mépriser le peuple, si odieusement défiguré par le pinceau de M. Vinchon ; nous ne lui disputerons pas une place devant les œuvres de son goût, mais nous admirerons avec recueillement le convoi de Marceau, et nous demanderons avec instance que ce tableau nous soit conservé, et trouve



Fig. 2. François Bouchot, *Les Funérailles du Général Marceau*, 1835, huile sur toile, 92 × 116 cm, musée des Beaux-Arts de Chartres.

de pensée, un principe républicain, l'utilité de l'art ou l'art pour le progrès, un art en opposition avec l'art pour l'art, c'est-à-dire simplement voué à un plaisir esthétique. Il en donne ainsi le principe dans ce Salon de 1835 :

« [C]e que nous demandons, ce n'est pas de la peinture utile, de la peinture qui servirait comme le bronze d'un bougeoir ; ce que nous voulons, c'est qu'on utilise les arts, c'est qu'on leur fasse retracer de belles actions pour les répandre en profusion sous les yeux des masses ; c'est enfin qu'on applique leurs puissans [sic] effet à l'amélioration de la chose sociale. [T]out aujourd'hui doit avoir une doctrine formulée, un but social ; l'artiste qui ne travaillera pas dans ce sens ne trouvera aucune sympathie dans les masses, parce qu'il ne s'adressera qu'aux oisifs : il n'exercera aucune influence, il donnera seulement spectacle [...]. Ceux

sa place, non pas à côté des *Agamemnon* et des *Vénus*, ni même près de la *Bataille d'Austerlitz* ou de l'*Entrée d'Henri IV*, mais auprès de la *Méduse*, du *Massacre de Schio* et de la *Liberté de Juillet*, c'est-à-dire au milieu de la gloire de notre peinture nationale et contemporaine. » (Alexandre Decamps, *op. cit.* à la note 26, p. 165.)

qui mourront maintenant sans avoir fait acte de service pour le pays, mourront pour toujours. L'art pur n'est plus de notre temps²⁹. »

Puisqu'ils exercent une influence plus forte sur les peuples et portent l'empreinte de l'époque au cours de laquelle ils ont été conçus, les sujets alors préconisés sont ceux tirés de l'histoire contemporaine. L'art utile est en ce sens un art qui traite d'une actualité pour agir sur le présent en vue d'une réalisation idéologique dans l'avenir.

Autre toile tout aussi marquante et qui vient encore renforcer l'idée du besoin de considérer conjointement l'ensemble des activités littéraires et politiques des critiques d'art, celle de François-Auguste Biard, adulée par Victor Schœlcher, et intitulée la *Traite des nègres* (**fig. 3**). Bien sûr le texte prend une portée d'autant plus importante quand on connaît les actions politiques postérieures de Schœlcher, mais nous sommes ici treize ans avant 1848, et comme pour la toile de Bouchot, le critique use de sa plume pour saluer le sujet et le discours de l'œuvre bien plus que son traitement. Dans ce cadre, la critique d'art doit véritablement être vue comme un texte politique qui ne saurait être détachée des déclarations abolitionnistes de son auteur :

« À gauche est couché le capitaine négrier, le marchand de nègres, son registre sous les yeux et fumant avec nonchalance. Il fait vérifier si la marchandise est bonne. Deux matelots tiennent un noir étendu à ses pieds ; l'un lui presse la gorge pour le forcer à ouvrir la bouche, afin de reconnaître aux dents s'il est jeune ; l'autre lui frappa sur la poitrine, pour savoir si le coffre est bon. [...] Plus loin, des enfans [*sic*] sont violemment arrachés à leur mère ; vers la droite, on marque d'un fer rouge, à la marque de la cargaison du navire, les hommes et les femmes achetés ; enfin dans le fond apparaissent, conduites à grands coups de fouet ; des bandes de nègres liés encore à de grosses poutres, en attendant l'examen qui doit les condamner à l'esclavage le plus abrutissant, s'ils n'ont pas le bonheur d'être poitrinaires. Tel est le tableau de M. Biard ; c'est une scène vive et douloureuse qui vous pénètre d'une profonde pitié ; c'est un des plus beaux plaidoyers qui aient été prononcés contre la traite³⁰. »

C'est ici dans une communion d'engagement que l'artiste et le critique se retrouvent, Schœlcher prenant le relais du message de l'œuvre par le texte. Nous ne serons pas surpris de voir Biard s'intéresser une nouvelle fois à ce sujet en 1849 mais en représentant l'abolition de l'esclavage³¹, le rôle de passeur étant ainsi renversé (**fig. 4**).

²⁹ Victor SCHŒLCHEr, « Salon de 1835 – Deuxième article », *Revue de Paris*, vol. XV, 1835, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

³¹ François-Auguste BIARD, *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*, 1849, Versailles, musée national du château et de Trianon.



Fig. 3. François Auguste Biard, *Marché aux esclaves sur la côte d'Or africaine*, 1835, huile sur toile, 162,5 × 228 cm, Wilberforce House, Hull City Museums and Art Galleries.



Fig. 4. François-Auguste Biard, *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*, 1849, huile sur toile, 260 × 392 cm, Versailles, musée national du château et de Trianon.

Il serait toutefois caricatural de réduire la critique d'art républicaine au seul jugement des sujets, il s'agit plutôt ici, de la part de chroniqueurs militants, d'inciter les artistes à s'inscrire dans cette même voie que celle de Bouchot et Biard et de construire une école contemporaine autour de la notion d'art pour le progrès pour enfin sortir d'un romantisme pictural trop porté, selon eux, sur le seul plaisir esthétique. Dans chacun de ces cas, les critiques ont su révéler les faiblesses iconographiques ou stylistiques, leur idéal était donc bien une parfaite adéquation entre idée et forme, qu'une œuvre suscite l'émerveillement par ce qu'elle figure tout autant que par la manière de figurer. Mais unanimement, l'œuvre devait produire un discours civique et éduquer le spectateur, ce qu'avait parfaitement identifié Neil McWilliam³². Comme lui, nous pensons que les républicains ne parvinrent à faire émerger un art social au Salon, toutefois il ne nous semble pas que ces derniers soient véritablement restés indifférents aux formes d'art se développant hors de l'exposition. La « mission de propagande³³ » attribuée aux arts fut l'une des priorités des républicains et l'art reproductible fut d'ailleurs privilégié pour répandre une esthétique républicaine.

Dans la *Revue du Progrès*, de son frère Louis Blanc, Charles Blanc confronte en 1840 deux portraits de George Sand, auteur qui fut d'ailleurs collaboratrice de cette revue. Il oppose le portrait de Sand par Delacroix (**fig. 5**) à celui réalisé par Luigi Calamatta (**fig. 6**). Selon lui, le premier portrait montre l'écrivain dans la pénombre, pleine de mystère, romantique; celui de Luigi Calamatta présenterait la nouvelle George Sand, démocrate, dans un portrait « plus social ». Et il est d'autant plus social qu'il est gravé. Luigi Calamatta l'emporterait sur Delacroix car son portrait serait utile. Il s'agit d'une feuille volante permettant de par sa nature la vulgarisation de la célébrité de l'auteur d'*Indiana*. Ce nouveau médium était ainsi totalement adapté à cette nouvelle carrière de Sand, la technique utilisée révélant les principes sociaux défendus par le modèle. Charles Blanc revint sans cesse sur ce pouvoir de la gravure sur les masses dans la *Revue du Progrès* : elle offrait la possibilité de diffuser des messages politiques à très large échelle, de grandir le peuple par le papier même s'il ne lit pas. En ce sens, la gravure était jugée plus noble que le tableau, et plus efficace encore que le livre :

« Oui, la gravure est une découverte aussi sublime que l'imprimerie. En même temps qu'elle popularise le sentiment du beau, elle peut répandre les héroïques

32 Neil McWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Paris, Les presses du réel, 2007.

33 Étienne ARAGO, « La République et les artistes », *Revue républicaine*, 10 juillet 1834, p. 25, cité dans Neil McWILLIAM, *op. cit.*, p. 343.



Fig. 5. Eugène Delacroix, *Portrait de George Sand*, 1838, huile sur toile, 78 × 56,5 cm, Ordrupgaard, Ordrupgaardsamlingen.



Fig. 6. Luigi Calamatta, *Portrait de George Sand*, 1840, gravure sur acier, 33 × 23,5 cm, Paris, musée de la Vie Romantique.

exemples, les leçons de morale, les enseignements d'égalité. Que dis-je ? Son action est encore plus générale et plus vaste que celle de l'imprimerie ; car le poète, l'écrivain ne s'adressent qu'à la nation qui parle leur langue ; le graveur parle une langue universelle qui est comprise de toutes les nations et de tous les hommes. Son art est l'imprimerie des pauvres et des illettrés ; c'est le livre de ceux qui ne savent pas lire ; livre admirable qui frappe si vivement l'imagination, cette intelligence du peuple³⁴. »

Ce même principe d'un art social, un art qui se diffuse marquant les esprits et façonnant les idéaux populaires, se retrouve concernant d'autres objets d'art reproductibles que ce soient les médaillons de David d'Angers³⁵,

34 Charles BLANC, « La Madone de l'Arc et les Moissonneurs. La Vierge à l'oiseau. », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, 1839, vol. 1, p. 145.

35 Voir Thierry LAUGÉE, Élodie VOILLLOT, « Politique du médaillon », dans Thierry Laugée, Inès Villela-Petit [dir.], *David d'Angers, les visages du romantisme* (Paris, BnF, Département des médailles et des antiques, 22 nov. 2011 – 25 mars 2012), Paris, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, p. 13-26 ; Neil McWilliam, « David d'Angers. La socialisation de l'exemplarité », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2014, p. 95-113.

les monuments aux grands hommes, ou encore le daguerréotype³⁶, divers supports préconisés par les démocrates pour atteindre ce grand but qu'est la République. Les Républicains avaient des armes, la critique d'art, et plus généralement l'imprimé, ce qu'exprimait très clairement Thoré lors de son procès en 1840, avant son incarcération :

« Grâce à l'imprimerie et à la presse, nous avons aujourd'hui des moyens de propagande intellectuelle qu'on n'avait pas chez les anciens. Sans aller converser dans les boutiques et prêcher sur les places, nous pouvons envoyer les rayonnements de notre pensée jusqu'au cœur des hommes de bonne volonté³⁷. »

Par cette synthèse du discours et des moyens de le diffuser, nous comprenons donc qu'il existe véritablement une critique d'art républicaine, mais aussi un art républicain avec pour principe commun le progrès de l'humanité, et par progrès de l'humanité nous entendons progrès de la situation politique du peuple. Ainsi ces principes pourraient se trouver synthétisés par la devise de la *Revue du Progrès* de Louis Blanc : Liberté Égalité Progrès. La critique d'art des chroniques de la *Revue républicaine* est donc un moyen, parmi d'autres, pour instruire, pour se construire une position politique, pour s'opposer et tout simplement pour atteindre la démocratie et la république. Ainsi par cette cohérence des principes, nous pouvons véritablement parler d'une « école démocratique » dans la critique d'art, une école ayant pour doctrine l'art pour le progrès. Charles Blanc, dans l'introduction de *l'Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, opposait d'ailleurs cette école républicaine à l'« école romantique », partisane de l'analyse des tons et des formes avec style :

« Sous l'empire de ses préoccupations, l'école démocratique s'empara de la critique des journaux, pour y attaquer la préférence donnée à la peinture inutile, les matérialistes de l'art, l'insignifiance de la pure imitation.

MM. Alexandre Decamps dans le *National*, Félix Pyat dans la *Revue britannique*, Cavaignac dans la *Revue républicaine*, Thoré dans *l'Encyclopédie nouvelle*, Schoelcher et Haussard dans le *Temps*, Fortoul dans ses livres, Ricourt et Batisier dans *l'Artiste*, écrivirent contre les tendances égoïstes de l'art pour l'art. [...] Glorifier la perfection d'une omoplate ou la finesse d'un ton, ne pouvait être

36 Voir Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, 2 | Mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 2 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/125>. consulté le 8 mars 2014.

37 Théophile THORÉ, *Discours prononcé devant les jurés pour sa défense*, Paris, BnF, Arsenal, Ms 7914.

l'unique devoir de la critique, et, en tout cas, c'était rapetisser outre mesure l'influence du peintre³⁸. »

Par cette attaque à l'encontre des Hugo, Gautier ou Janin, Blanc soulève une question fondamentale : qu'est-ce qu'un grand nom en critique d'art ? Si « l'école romantique » est aujourd'hui bien étudiée, principalement en raison de la qualité des écrits d'un point de vue littéraire, « l'école démocratique » a, quant à elle, été laissée pour compte de ces mêmes études littéraires, jamais rééditée en tant que critique d'art. Il appartient désormais à l'historien de considérer chacune de ces deux écoles pour rendre de manière juste de la réception critique d'un artiste ou d'une œuvre en son temps et ainsi révéler l'importance historique de ces textes.

38 Charles BLANC, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, Paris, Cauville frères, 1845, t. 1, p. 37-38.

PROJET DE PROSPECTUS POUR LE JOURNAL LA DÉMOCRATIE PROPOSÉ PAR VICTOR SCHÆLCHER

Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, département de la BnF sous la cote ms. 7914 probablement rédigé en 1839. Le projet ne fut pas publié, probablement en raison de la démission de Victor Schœlcher de la direction de La Démocratie. Théophile Thoré ayant été emprisonné suite à la publication de sa propre brochure 39, on comprendra aisément la portée politique du manuscrit de Schœlcher.

« Ce que nous voulons.

Et d'abord, que tous le sachent, la guerre que nous déclarons au pouvoir, nous la ferons loyale et ouverte. Notre opposition sera toujours franche, sincère, honorable. Nous voulons être et nous serons de bonne foi. Ainsi, pour nous, pas de coalition d'aucune espèce. Jamais d'alliance avec les légitimistes qui pour être les ennemis du gouvernement actuel ne nous en paraissent pas de moins grands ennemis du peuple. Afin d'atteindre notre but, nous rougirions autant de nous réunir à d'autres qu'aux patriotes, que nous rougirions si demain nous étions bannis, de mêler à nos drapeaux des drapeaux étrangers pour reconquérir notre patrie de vive force.

Notre politique sera toujours faite au point de vue essentiellement populaire, il nous inquiète assez peu de savoir qui sera ministre de M. Dufaure ou de M. Molé, de M. Thiers ou d'un autre, nous les attaquerons également parce qu'ils sont également opposés à l'émancipation des classes opprimées, parce qu'ils voient également dans le maniement des affaires, un pouvoir à exercer et non pas une administration à gérer, parce qu'ils se méfient également les uns et les autres du peuple, et que le peuple les tient les uns et les autres dans une égale suspicion. Que les diverses menaces de l'opposition parlementaire se disputent le pouvoir, nous ne nous en occuperons donc que médiocrement; mais ce qui intéresse le prolétaire, leur avenir, leur éducation, le soin de leur moralité, voilà ce qui fera l'objet de nos études, le respect de leurs droits surtout, voilà ce qui exercera notre vigilance et notre activité. Nous n'accueillerons pas légèrement les plaintes en abus de pouvoir que l'on viendra nous déferer, mais nous ouvrirons largement nos colonnes à celles des citoyens blessés dans leur liberté, dans leur fortune par les persécutions officielles. L'instrument

que la loi confie au gouvernement pour maintenir l'ordre au sein de la société ne peut être converti sans crime en agent de tyrannie. Or on sait qu'il abuse des forces remises entre ses mains, pour punir sans jugements les citoyens qui lui font obstacle, pour faire subir à ses ennemis des détentions préventives d'un et de plusieurs mois. Nous signalerons ces actes infâmes, avec énergie. Nous y reviendrons souvent afin de ne point laisser périr dans l'esprit de nos lecteurs la haine qu'ils doivent inspirer contre leurs auteurs et le zèle qu'il faut concevoir pour les rendre désormais impossibles.

Nous insisterons pour donner aux plaintes des opprimés tout le retentissement imaginable. Nos amis ne savent pas assez combien le récit des monstrueuses iniquités et des basses vengeances du pouvoir inspire de dégoût aux âmes généreuses. En prouvant par de loyales accusations que le gouvernement ne mérite pas l'estime des honnêtes gens, nous amasserons sur lui la désaffection générale et le forcerons à changer ses voies honteuses.

La Démocratie est une nouvelle tribune ouverte aux cris de souffrances des prolétaires, à l'expression de leurs vœux et de leurs besoins. Nous mettrons la bonne foi la plus scrupuleuse à être toujours bien renseignés, nous rectifierons loyalement nos erreurs, mais nous poursuivrons avec persévérance, avec acharnement, toute mesure despotique de l'administration. Nous recueillerons maintes fois sous les yeux des citoyens ce que nos codes leur laissent encore de liberté et nous leur ferons un impérieux devoir de la résistance à l'arbitraire. La liberté individuelle est peut-être moins respectée en France qu'en aucun autre pays de l'Europe, nous solliciterons de la législature une loi qui lui donne les plus fortes garanties et qui assure au citoyen arrêté ou détenu injustement, à l'accusé renvoyé acquitté, une réparation proportionnée au dommage qui lui aura été fait. Ici tout homme revêtu d'une grande autorité devient superbe et l'Égalité reconnue en principe est en fait une provoquante déception. Nous voulons que l'Égalité soit réalisée sur la terre. Selon nous, la société doit à tous les membres qui la composent une éducation commune et gratuite, seule base de l'égalité véritable. Le gouvernement d'un pays où comme en France plus de la moitié de la population ne sait ni lire ni écrire mériterait pour cela seul d'être mis en accusation. *La Démocratie* ne cessera de demander que la surface entière de la France soit couverte de nombreuses écoles d'enseignement primaire où tous les Français pauvres trouveront la vie intellectuelle. Dans le régime social actuel les prolétaires jouent à peu de chose près le rôle des ilotes et des pénestes chez les anciens. Ils ne sont rien dans l'état, ils n'ont aucune part dans la gérance de la chose publique. Le suffrage universel est un des moyens de corriger cette monstrueuse iniquité reste des temps barbares. Nous demanderons le suffrage universel. Nous sommes peu touchés des plaisanteries qu'inspirent aux privilégiés cette institution

nécessaire. L'homme est de telle nature qu'il n'y qu'à lui donner un droit pour le rendre capable de l'exercer; tous les ans, on le sait, le corps du jury se montre plus éclairé. D'ailleurs, l'éducation générale en élevant chaque jour davantage l'esprit des citoyens, leur fera chaque jour mieux sentir l'importance de tous leurs devoirs.

En exigeant que le peuple soit appelé comme il en a le droit à prendre sa part de la direction des affaires, nous ne sommes mus par aucune pensée anarchique, nous croyons même comprendre la question d'ordre plus sainement que ne le font les conservateurs. On est d'autant plus intéressé à maintenir un état de choses qu'il assure mieux notre bonheur. Pourquoi le prolétaire est-il si facile à l'émeute? C'est que son présent est mauvais et qu'il espère son avenir meilleur. Pourquoi est-il ennemi du pouvoir exécutif, c'est que le pouvoir exécutif le traite en ennemi. Ils devraient vivre l'un par l'autre, il n'y a rien de commun entre eux. Le bon sens suffit à expliquer les tendances révolutionnaires du peuple : quiconque y voit des instincts de barbarie ne comprend pas que l'incendie jette ses flammes dévorantes sur cette riche fabrique, les ouvriers en seront médiocrement émus. Que leur fait à eux? Demain ils porteront autre part leur broc et leur industrie contre un salaire pareil. Ils changent de bourgeois, d'exploiteurs [*sic*], voilà tout. Mais intéressez-les à la prospérité de la fabrique, donnez-leur une part proportionnelle dans ses bénéfices, ils courront avec secours, devenue leur chose ils se dévoueront pour la sauver. Autant de droits politiques, de sûretés de bonheur accordés aux pauvres, autant d'otages livrés à l'ordre public. Et vous ne pouvez supprimer le peuple, aveugles égoïstes que vous êtes, associez-le donc avec vous! Vous voyez bien que vos baïonnettes ne l'empêchent pas de remuer et ne vous empêchent point de trembler. S'il descend dans la rue, c'est que la croisée de sa mansarde est sans vitre, son grabat sans couverture, sa huche sans pain, son foyer sans feu! Partagez donc, il ne demande qu'à vivre lui et ses enfants.

Le suffrage universel, cette première formule de l'égalité qui est un des articles de foi de *La Démocratie* nous force rationnellement à reconnaître tout électeur comme éligible et tout député comme ayant droit à une indemnité pendant l'espace de temps où il abandonne ses propres affaires pour s'occuper de celles du pays. Du reste nous ne marcherons point en aveugles à notre but. Nous faisons profession du plus profond mépris pour le nouveau récit des faits accomplis, mais nous chercherons à être pratiques avant tout, nous soutiendrons les mesures qui, sans répondre complètement à nos vastes désirs, pourraient s'en rapprocher, ainsi nous préférons la pétition qui veut que tout garde national soit électeur, au manifeste d'une réunion appelée réunion Barrot; ce manifeste faisant d'assez ridicules catégories de capacité admet au nombre des élus les anciens élèves de l'École polytechnique et repousse les

anciens élèves de l'École normale, de l'École des chartes, de l'École des arts et métiers, de l'École Grignon, de l'École Saint-Cyr, de l'École navale, de l'École de commerce, de l'École d'Alfort, de l'École de Saumur, des écoles primaires supérieures, et de vingt autres écoles où l'on fait des études complètes et où l'on peut certes acquérir le talent d'être électeur aussi bien qu'à l'École polytechnique. C'est stupide comme inégalité.

Tout homme revêtu d'une grande autorité devient superbe, c'est un vice de notre nature, et il commet des actions à faire pleurer les anges comme dit Shakespeare. Il ne faut donc pas d'hommes puissants. Toute force, toute vie sont dans le peuple, tout pouvoir doit venir de lui : il est souverain, le gouvernement n'est que son délégué, son homme d'affaire. Or le gouvernement est devenu son maître. *La Démocratie* veut donc désarmer le gouvernement, le faire rentrer dans son rôle naturel d'exécuteur des volontés nationales, et lui arracher les plus dangereux éléments de corruption qu'il a entre les mains, en lui retirant les nominations aux places et aux emplois. Pourquoi les fonctionnaires sont-ils inféodés aux ministres ? C'est que l'autorité leur vient des ministres et qu'ils n'ont à répondre de leurs actes qu'aux ministres.

Nous voulons porter le principe de l'élection dans tous les ordres de la machine administrative ; sous l'empire de ce principe fécond en justice et en vérité le plus capable trouve toujours sa place tôt ou tard. Nous savons que les arrêtés des tribunaux consulaires nommés à l'élection par les marchands et les commerçants sont empreints d'un haut degré de maturité et que pas un tribunal, pas une cour choisis par le ministre de la Justice ne commet aussi peu d'erreur.

Nous ne voyons encore dans ces morceaux de rubans attachés à nos boutons qu'une excitation à nos sentiments de vanité et un agent corrupteur de plus laissé au pouvoir. Nous voulons détruire toute espèce de décoration.

Les rois de droit divin ont créé les divers ordres, Bonaparte est le père de la Légion d'honneur. De telles institutions sont donc mauvaises. Sous la république, quand un homme se signalait par quelque grande action, la Convention nationale discutait publiquement ses mérites et décrétait qu'il avait bien mérité de la patrie. La récompense est suffisamment glorieuse !

En raison des doctrines que nous venons d'exprimer, *La Démocratie* donnera une place étendue aux débats des conseils généraux. Ces assemblées nommées à l'élection fournissent un moyen excellent de consulter le pays sur les intérêts matériels, d'élaborer tous les projets d'utilité publique et morale. La lecture de leurs débats est un des meilleurs enseignements pour comprendre les questions pratiques.

Dans les conseils généraux, nous voyons le noyau de la grande loi naturelle qu'il faut réaliser, le gouvernement du pays par le pays. Il est superbe d'ajouter

que nous voulons baser l'électorat départemental sur d'autres conditions que celles de l'impôt direct ; une telle base éloigne ceux qui ne payent que l'impôt indirect, c'est-à-dire précisément la majorité.

La répartition de l'impôt nous occupera beaucoup, elle n'est établie proportionnellement à la fortune des citoyens que d'une manière fictive. Ici le principe de l'égalité en recevant une application trop rigoureuse produit l'injustice. L'ouvrier qui paye dix francs de contribution pour un loyer de 200 f. donne bien plus en réalité que le riche qui paye 100 francs pour un loyer de 2000.

L'impôt est aveugle. Vous livrer 6 000 f. sur mes 30 000 livres de rente me serait une charge facile à supporter, vous abandonner 300 f. sur trois mille m'atteint déjà d'une manière vitale ; me dépouiller de 30 f. sur les 300 f. que j'ai amassés, c'est véritablement toucher à mes moyens d'existence.

Nous voulons que les charges soient graduées selon la fortune, que l'impôt soit élevé en proportion des revenus du contribuable, que l'on établisse une moyenne d'accroissement. L'impôt de quotité expérimenté déjà sur les patentes peut sans peine s'appliquer à la contribution foncière. Cette échelle ascendante à introduire dans la répartition des redevances fiscales doit devenir l'essence de toute loi fiscale ; si nous avons à déterminer la taxe considérable qui doit un jour frapper les successions, nous prendrions beaucoup aux héritages de 500 mille francs, rien à ceux de 500.

Dans l'assiette des contributions indirectes, on trouve le même oubli de la justice, la même ignorance des véritables règles de l'économie administrative. Les objets de première nécessité ne sont pas dégrevés aux dépens des objets de luxe, évidemment la taxe d'entrée d'un poulet devrait être plus élevée que celle d'un bœuf. Et voyez comme les intérêts même matériels des pauvres sont toujours sacrifiés à ceux des riches ! aux barrières de nos villes, le bœuf dont se nourrit le pauvre paye entrée ; le poulet dont se nourrit le riche ne paye rien.

Il ne nous paraît pas moins inique, que les rentes ne soient soumises à aucune espèce d'impôt. Nous voulons que le rentier ne soit plus un privilégié exempt de contribuer aux charges générales comme autrefois dans les républiques italiennes les grands citoyens qui avaient illustré l'état par l'éclat de leurs services ou de leur génie.

Nous donnerons aussi les mains à la conversion des rentes comme à une mesure de justice éternelle et qui doit entraîner la réduction de l'intérêt de l'argent. L'argent est l'instrument de travail par excellence, plus nous le verrons diminuer de valeur et descendre à la portée des travailleurs, plus nous nous réjouirons. Cela nous amènera à demander l'institution de banques favorables au petit commerce. Tout se tient et s'enchaîne dans les idées de perfectionnement.

Tout membre de la société apporte lorsqu'il vient au monde le droit de vivre en travaillant, toute société qui n'assure point à chacun de ses membres le moyen de vivre en travaillant fait banqueroute à l'humanité. Or des milliers de Français sont, quelle que puisse être leur bonne volonté, dans l'impossibilité de gagner leur vie.

Jusqu'aux réformes plus profondes qui sont nécessaires, nous demanderons ce que l'assemblée nationale et la convention avaient décrété, nous demanderons l'établissement sur tous les points de la France de vastes ateliers où quiconque se présentera trouvera du pain au moins en échange de son labeur. À quoi les emploiera-t-on, dites-vous ? Et ces routes déshonorantes que ne les réparez-vous ? Et ces canaux qui nous manquent que ne les creusez-vous ? Et ces landes marécageuses que ne les fertilisez-vous ? Oh il y a du travail pour des milliers de bras pendant des années entières.

D'ailleurs c'est l'arrêt fatal de la misère que nous prononçons. Tant que vous n'aurez point pourvu au mal, vous aurez manqué à votre véritable mission, celle d'instituer l'ordre d'extirper la mendicité, le vol, le suicide qui déciment et dégradent ce grand peuple de France.

Ouvrez les annales criminelles et voyez si ce ne sont pas les pauvres qui les remplissent. Donc il ne faut pas de pauvres. Vous cherchez en vain à apaiser le monstre grandissant par quelques secours de bienfaisance, par l'entretien des hôpitaux de l'économie desquels nous aurons d'ailleurs à vous demander compte. En êtes-vous encore à l'économie politique du christianisme qui présentait l'aumône comme la plus méritoire des vertus ! avez-vous aussi peu que la religion catholique l'intelligence des destinées sociales ! Ce n'est pas la charité que vous devez aux pauvres, c'est du travail équitablement rétribué. L'aumône avilit, le travail anoblit. L'aumône fait des chiens, le travail, des hommes libres. L'aumône est obligée comme l'ont fait les philanthropes chrétiens de calculer ce qu'il faut à une famille pour ne pas mourir de faim, affreux calcul ! qui fait de l'homme une grossière machine à travailler, boire et manger, qui comprime tous ses désirs, qui lui fait une torture de passions. Le peuple a beau s'épuiser dans un journalier labeur, il ne gagne pas de quoi manger, il est privé des choses nécessaires à la vie, sans que l'état s'inquiète de cette épouvantable anomalie ; l'administration accepte cette exécration théorie qui fait des souffrances du plus grand nombre une loi nécessaire de l'état de société.

Les institutions ne répondent point à la direction du siècle. Vous avez un hôtel des Invalides où vous entretenez aux frais de la nation le citoyen blessé à la guerre, et vous n'en avez pas pour le citoyen blessé au travail. Est-ce à dire que le soldat qui a la jambe cassée dans un assaut mérite plus d'intérêt que le maçon qui se brise le bras en tombant d'un échafaudage ? Cela est absurde. Les doreurs sur métaux, les verriers, les metteurs au tain, les tailleurs

de pavés dans les carrières de grès et dix autres genres d'ouvriers, sont des guerriers pacifiques bientôt mis hors de combat avant l'âge, chaque matin, ils retournent à une bataille où ils sont assurés de trouver la mort, dont rien ne les peut garantir ! Et vous ne songez point à eux ! Nous demanderons la création d'un refuge honorable pour les ouvriers impotents, pour les invalides de l'industrie.

Rien n'est réglé, rien n'est raisonné dans votre organisation sociale, tout est livré au hasard et reste sous l'empire de la routine. On dirait une société d'enfants. Vous exaltez les découvertes brillantes, vous laissez dans l'ombre les découvertes utiles. Vous donnez six mille francs de pension au savant qui invente le daguerréotype, vous ne prononcez pas même le nom de M. Grignon et M. Meusnier qui sauvent la vie à des milliers d'hommes en trouvant le moyen de dorer les métaux sans mercure ! À la vérité, les savants sont représentés à la Chambre et les ouvriers ne le sont pas ! Nous demanderons que les Grignon et les Meusnier soient récompensés au moins comme les Daguerre.

On ne peut envisager l'incurie qui pèse sur les destinées du peuple sans penser aux fautes qu'il commet. La constitution proclame que tous les Français sont égaux devant la loi, il n'est pas difficile de prouver que ce n'est là encore qu'une amère dérision. Le pauvre ou l'homme inculte est puni d'une peine semblable à celle du riche ou de l'homme lettré, pour un crime pareil, comme si le premier n'était pas moins coupable que le second de toute la différence de leur intelligence, de leur position respective.

Loin, bien loin de nous l'idée d'excuser les êtres infâmes qui ont déclaré une guerre ouverte à la société pour mieux satisfaire à tous les instincts mauvais de la nature humaine, il y a des hommes d'une perversité hideuse, et petits ou grands, honorés ou flétris, nous les détestons, mais personne n'ignore que les bagnes et les prisons se recrutent dans les classes privées des bienfaits de l'éducation, des avantages de l'aisance. Que d'offenses à la vertu sont engendrées par la misère matérielle et intellectuelle ! La société est coupable de la moitié des crimes qui la désolent, c'est un devoir pour elle de faire de la prison un lieu de régénération bien plus encore qu'un lieu de torture ; nous voulons les plus larges réformes dans le régime pénitentiaire et nous soutiendrons le système cellulaire de jour et de nuit avec ses corollaires comme essentiellement moralisateurs.

Nous réclamerons pour les prévenus et les condamnés politiques des prisons particulières avec une organisation spéciale. Un condamné politique a toujours tort sans doute, il est coupable car il est vaincu, mais sa faute ne touche jamais à l'honneur, sa peine ne peut donc être afflictive sans blesser la justice.

Si l'indifférence de l'administration pour tous les grands problèmes sociaux livre les villes au désordre, les villages ne sont pas moins malheureux. Nous donnerons une attention particulière à toutes les questions rurales, à tous les perfectionnements que demande notre agriculture. En Angleterre, les deux tiers de la population remplissent les fabriques et les villes ; en France, grâce à ses nombreux vignobles, à ses champs de lin et de chanvre dont l'exploitation exige beaucoup de bras, sur 33 millions d'habitants, plus de 25 sont abandonnés aux travaux de la campagne. Nous ne voulons pas l'oublier ; les préoccupations de la fabrique ne nous feront pas négliger les besoins de la chaumière. La misère et les maladies du corps et de l'âme qu'elle traîne à sa suite sont aussi affreuses dans l'une que dans l'autre. Il y a là aussi de graves sujets d'étude, des difficultés énormes dont il est urgent de trouver la solution. La petite propriété qu'on ne saurait trop encourager a déterminé un morcellement de territoire dans les dangers deviennent effrayants. Nous dirons les remèdes que nous croyons favorables à un tel état de choses.

Nous examinerons aussi avec recueillement toutes les découvertes de mécanisme social qui viserait à faire sortir la société du chaos où elle est plongée. Nous en traiterons les auteurs avec respect ; nous ne sommes pas de ceux à qui les utopistes prêtent à rire ; nous ne croyons pas que la perfectibilité humaine a donné son dernier mot dans le gouvernement représentatif, les hospices et la morgue.

Dans les questions nouvelles, le parti que nous prendrons est dicté d'avance par notre dogme politique ; augmenter l'indépendance du peuple, grandir en lui tous les nobles et généreux sentiments, fonder le bien être des masses. Ainsi l'on ne peut en douter, le drame qui se joue sur les terres coloniales où l'on discute encore au XIX^e siècle la liberté ou l'esclavage d'êtres humains nous fait horreur. Le droit de l'homme moderne à la liberté est imprescriptible. Le nègre est un homme, donc aucune considération humaine ne saurait justifier sa servitude. Quelque utiles que nous les reconnaissons pour l'entretien de notre marine, s'il fallait sacrifier nos colonies au principe souverain de la dignité humaine, nous n'hésiterions pas à nous prononcer pour le principe, mais heureusement la France peut affranchir les nègres sans nuire aux autres Français d'outre-mer qui les avilissent.

Notre sympathie est également acquise au mouvement d'idées qui tend à émanciper les femmes. L'obéissance que le code leur impose à l'égard de leurs maris en échange d'une simple protection est un dernier reflet de l'état abject où les tenait la barbarie antique. Nous soutiendrons toute mesure législative qui tendrait à introduire l'égalité dans le mariage et aussi à rétablir le divorce, car nous regardons le divorce comme un puissant remède à l'affreuse immoralité qui désole les familles. Nous irons plus loin et nous travaillerons à détruire

les préjugés qui interdisant aux femmes presque tous les arts libéraux. Nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver une profonde pitié quand nous voyons les éloigner de l'exercice de la médecine par exemple au nom de la pudeur du sexe pour les livrer toutes ensuite lorsqu'elles sont malades aux soins impudiques des hommes.

Notre journal fondé en vue de défendre la cause du peuple sera aussi une tribune où nous lui rappellerons ses devoirs et ses obligations. Nous nous efforcerons de combattre ses erreurs, nous attaquerons sans ménagements l'amour insensé qu'il porte à la mémoire de Bonaparte. Bonaparte est le plus grand ennemi qu'ait jamais eu l'esprit démocratique. Il faut vouloir ce qu'on veut. Aimer l'empereur Napoléon, c'est aimer le despotisme, le détester, c'est détester le despotisme. Soyez conséquent dans vos affections pour l'être dans vos actes. Nous n'épargnerons pas davantage le blâme au peuple pour l'insouciance avec laquelle il élève ses enfants et les abandonne aux dangers du vagabondage, pour les habitudes d'ivrognerie qu'on peut lui reprocher. Nous lui voulons une vertu assez mâle pour n'avoir pas besoin de noyer ses chagrins dans l'ivresse. L'ivresse abaisse la grandeur de cœur et de l'âme elle-même au mépris de soi-même et à l'oubli de toutes les idées honnêtes. Nous demanderons que le nombre de marchands de vin soit notablement diminué. Ces comptoirs où l'on boit sans soif ne nous paraissent guère moins dangereux que les maisons de jeux et les bureaux de loterie dont la morale publique a enfin obtenu la suppression. Un excellent exemple a été donné par le *Bon sens*, journal prolétaire. Il avait ouvert dans ses colonnes une publicité où les prolétaires venaient déposer leurs idées, leurs théories, leurs réflexions, l'expression de leurs désirs. Les classes laborieuses ne peuvent que gagner à lire ces écrivains d'établi, à entendre les échos de leurs propres pensées. *La Démocratie* aura de même un jour où elle publiera textuellement les articles que les ouvriers pourront lui envoyer.

Nous serons à nos frères du peuple des amis dévoués mais sévères, nous l'entretiendrons dans le respect de sa propre dignité, dans la religion de sa parole. Nous ne voulons pas que le serment politique soit un vain mot pour lui, comme pour ce qu'on appelle les hautes classes. Malheur aux parjures. S'il est juste que le serment politique soit exigé de tous les fonctionnaires rétribués par le gouvernement, il nous paraît injuste de l'exiger des citoyens qui ont un acte de citoyen à remplir. C'est aliéner leur libre arbitre ou les exposer à la forfaiture. Nous demanderons que l'électeur, le député, le maire, l'officier de la nationale, etc., soient dégagés du serment politique.

Nous ne nous attacherons du reste en aucune manière à entretenir le sentiment religieux. Nous pensons avec Byron que les mille sectes qui ont déjà couvert le globe en se maudissant toutes les unes les autres ont mis en résumé

au cœur des hommes plus de haine contre les dissidents que d'amour pour les frères.

Que chacun soit libre de prier le dieu qu'il voudra à sa façon, mais qu'il paye son culte. L'état doit être athée comme la loi. Notre religion à nous c'est un ardent et infatigable amour du prochain. C'est le dogme éternel, fondamental de Moïse, de Brahma, de Bouddha, de Hama, de Confucius, de Pythagore, de Socrate, d'Apollonius de Tyane, de Jésus, de Mahomet, de tous les grands moralistes qui ont illustré le monde. Aimez-vous les uns les autres. Tout est là. Et maintenant, s'il faut résumer les désirs et les espérances de *La Démocratie*, on les trouvera dans ces deux mots sublimes qui répondent à tous les besoins du siècle et aux meilleures aspirations de l'esprit humain : Égalité, Fraternité.

Pour citer cet article : Thierry Laugée, « Les Chroniqueurs militants de la *Revue républicaine*, suivi d'un projet de prospectus pour *La Démocratie* d'après un manuscrit inédit de Victor Schoelcher », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 41-67.

THÉOPHILE GAUTIER ET *LA PRESSE*, OU LES DÉBUTS D'UN CRITIQUE INFLUENT

MARIE-HÉLÈNE GIRARD

Longtemps négligée, la critique d'art de Gautier a connu, au fil des cinquante dernières années, une lente résurgence grâce aux travaux de M. C. Spencer et R. Snell¹, au congrès organisé en 1982 par l'université de Montpellier, à l'exposition-dossier du musée d'Orsay² et aux nombreuses contributions qui ont marqué sa place dans la réception de tel ou tel artiste. Le bicentenaire a lui aussi apporté en 2011 sa pierre à cette réhabilitation³. Mais si la teneur des jugements est bien inventoriée, la stature de Gautier critique reste encore en partie à étudier. La phase ascensionnelle de sa carrière ayant coïncidé avec la monarchie de Juillet, ce colloque est une excellente occasion d'aborder le sujet, en interrogeant à la fois les témoignages biographiques et les documents de première main que sont la *Correspondance*⁴ et l'impressionnant corpus des feuillets⁵. Nous essaierons donc d'analyser comment Gautier réussit à émerger parmi les trois à quatre cents critiques des années 1830-1840⁶, comment ses « oracles⁷ » devinrent la mesure de tant de réputations et quel modèle critique il projeta entre 1830 et 1848.

- 1 Michael Clifford SPENCER, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969; Robert SNELL, *Th. Gautier, A Romantic critic of the visual arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- 2 *Théophile Gautier, L'Art et l'artiste*, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Montpellier, Société Théophile Gautier, 1982, 2 vol.; *Théophile Gautier ou la critique en liberté*, cat. exp. S. Guégan (Paris, musée d'Orsay, 1997), RMN, 1997.
- 3 Voir les références sur le site <http://www.theophilegautier.fr/>
- 4 Th. GAUTIER, *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste, Genève, Droz, 1985-2000, 12 vol. (désormais *Corr.*).
- 5 La publication des Salons et des articles sur l'art est en cours aux éditions Champion (10 vol. prévus). On se reportera, pour le répertoire complet des articles, à Charles de SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, 2 vol.
- 6 Pontus GRATE, *Deux critiques d'art à l'époque romantique*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959, p. 57.
- 7 Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, t. II, p. 105.

Ce sont les déconvenues – littéraire et financière – de Juillet 1830 qui le poussèrent à faire ses premières armes de critique d'art dans des feuilles plus ou moins durables, comme le *Mercur de France au XIX^e siècle*, où il débute en octobre 1831 en présentant le *Buste de Victor Hugo* de J. Duseigneur, le *Cabinet de lecture*, où il rend compte de l'« Exposition du musée Colbert » en mai 1832, *La France littéraire* de C. Malo, qui accueille en mars 1833 son premier Salon, suivi en 1834 d'un second dans *La France industrielle*, ou encore l'éphémère *Ariel* de Lassailly où paraît le « Salon de 1836 ». Mais ce n'étaient qu'exercices d'entraînement, communs, en ces années de journalisme naissant, à beaucoup d'écrivains prompts à se transformer en critiques à l'approche du Salon annuel, tel Musset, Mérimée ou encore Heine. Le tournant décisif allait pour Gautier se produire au début de l'été 1836, quand Girardin sur le point de lancer *La Presse*⁸ le recruta pour y tenir la rubrique des beaux-arts. La mention de « Gautier » dès le prospectus indique que la place lui avait été réservée bien avant la parution de son premier feuilleton, le 26 août 1836⁹. Girardin avait apparemment remarqué ses articles dans la *Chronique de Paris*¹⁰, et il est probable qu'il se laissa aisément convaincre par Hugo¹¹ d'engager le jeune poète encore tout auréolé du succès de *Mademoiselle de Maupin*. Il pouvait d'autant mieux le compter parmi les « individualités puissantes¹² » que le journal se targuait de recruter, que Gautier avait tiré de l'aventure politique de 1830 une leçon d'indifférence¹³ en accord avec le positionnement au-dessus des partis que revendiquait *La Presse*.

Il s'y imposa rapidement, aidé sans doute par Delphine de Girardin, rencontrée à la première d'*Hernani*, et qui allait être jusqu'en 1855 son indéfectible alliée. Dès juillet 1837, Gautier succède à Soulié au poste de critique dramatique puis devient au début de 1839 directeur littéraire du journal. La charge de critique d'art qu'il y exerça jusqu'en 1855, ne connut qu'une brève éclipse, au début des années 1840, lorsqu'il céda le « Salon » à Marie d'Agoult – sans doute à la demande de Girardin – et se replia à la *Chronique de Paris* en 1841 puis dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* de son ami Piot en 1842. Mais l'empressement de Dujarrier, devenu associé de Girardin, à saluer son retour en 1844 donne la mesure de la considération dont il jouit : « Tout le

8 Voir Alain VAILLANT et Marie-Ève THÉRENTY, *1836 : l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau monde édition, 2001.

9 Voir *Corr.*, t. 1, p. 72.

10 *Ibid.*, p. 397-398.

11 Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 118.

12 Émile de GIRARDIN, s.t., *La Presse*, 1^{er} juillet 1836.

13 Voir « À mon ami Eugène de N. » et « À un jeune tribun », dans *Poésies complètes*, éd. R. Jasinski, Paris, 1970, 3 vol., t. 1, p. 65-68 et t. 2, p. 114-120.

monde me parle de vos articles sur le Salon ; vous avez fait une bonne chose pour *La Presse* et pour vous en ne les reléguant pas à la *Revue de Paris*¹⁴ ». Et quand en décembre de la même année, le journal change de format, Gautier est en situation de renégocier ses appointements en posant ses conditions : « Vous savez, écrit-il à Dujarrier, que les revues et toute espèce de journal sont à ma disposition. – Bien que depuis huit années ma réputation ait sans doute gagné, j'ai toujours gardé le marché que j'avais conclu dès la fondation du journal lorsque j'étais inconnu, du moins comme feuilletoniste¹⁵ ». Ce qui lui valut l'alignement des Salons sur le tarif du feuilleton dramatique¹⁶. Les relations ne furent pas toujours faciles avec Girardin, qui, en dépit de son ambition de séduire la « classe lettrée¹⁷ », s'avérait un patron de presse assez dur et le feuilletoniste se fit plus d'une fois rudoyer quand il tardait à rendre sa copie¹⁸. Mais comme apparemment Girardin « n'entend[ait] rien¹⁹ » aux questions d'art, Gautier eut les coudées assez franches sur le terrain des beaux-arts²⁰, que la censure surveillait du reste de moins près que la critique dramatique ou littéraire. En tout cas, il s'acquitta à *La Presse* dès la fin des années 1830 un « succès retentissant²¹ », que pouvaient lui envier tous ses confrères au coude-à-coude sur le grand chemin de la Postérité (fig. 1).

Dans le même temps, il augmentait son capital d'influence d'un réseau de relations utiles ou prestigieuses, que laisse entrevoir la *Correspondance*. 1841 fut l'année décisive, qui le fit secrétaire de la commission chargée d'examiner les projets du tombeau de Napoléon I^{er}²². Le succès de son *Rapport* lui valut en effet les bonnes grâces de Rémusat²³, alors sous-secrétaire au ministère de l'Intérieur qui appréciant, aux dires de N. Roqueplan, son « talent et [sa] personne²⁴ », s'engageait à le « recommander tant en [son] nom qu'en celui de la commission » auprès du ministère²⁵. La Légion d'honneur vint d'ailleurs

14 *Corr.*, t. 2, p. 134.

15 *Ibid.*, p. 195.

16 Soit 138 fr. par article ; *Corr.*, t. 2, p. 242.

17 VAILLANT-THERENTY, 2001, *op. cit.* à la note 8, p. 52.

18 Voir entre autres (e. a.), *Corr.* t. 2, p. 231, t. 3, p. 29, 107 et 326 et Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890, p. 83-87.

19 Marie d'AGOULT, *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*, éd. C. F. Dupêchez, Paris, Mercure de France, 2007, p. 406.

20 Voir Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier*, Paris, Plon, 1874, p. 55 et 63.

21 Léon ROSENTHAL, *Du Romantisme au réalisme*, Paris, Laurens, 1914, p. 53 ; voir également FEYDEAU, 1874, *op. cit.*, p. 51 et DU CAMP, 1890, *op. cit.* à la note 18, p. 50.

22 *Corr.*, t. 1, p. 275-276.

23 *Ibid.*, p. 287.

24 *Ibid.*, t. 2, p. 79.

25 *Ibid.*, t. 1, p. 429.



Fig. 1. Plattier, *Promenade au Salon. Rencontres qu'on y fait. Physionomies et scènes qu'on y voit*, couverture.

récompenser dès le 17 janvier 1842 le diligent secrétaire, que l'on devine aussi bien reçu aux Tuileries²⁶. On le voit également tisser des relations avec des personnalités de moindre relief, mais à des postes d'influence, tel Augustin Varcollier, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, ou Maurice Lingay, secrétaire de Casimir Perier, dans le cercle duquel Gautier était entré en 1838. C'est à leur bienveillante intervention qu'il dut de suivre en 1845 l'expédition du maréchal Bugeaud en Algérie – probable avatar final d'un vaste périple méditerranéen dont le plan avait été soumis à Lingay en 1844²⁷ – et l'année suivante d'accompagner Bourdon de Vatry en Espagne au mariage du duc de Montpensier²⁸. On mesure en tout cas l'entregent du critique aux fréquentes demandes d'intercession de tous ceux qui le prient, comme Préault, d'aller « voir [s]on ami M. Varcollier²⁹ » pour assurer une commande à un confrère désargenté,

ou comme son ami Boissard, de « faire jouer les ressorts dont [il] dispose, pour que [leur] demande s'épanouisse en une plantureuse commande³⁰ ». Gautier devint ainsi en quelques années le « feuilletoniste de luxe » que peindra Sainte-Beuve³¹, et ce que le XIX^e siècle appelait « une puissance », habile à consolider

²⁶ Voir *ibid.*, p. 290 et n. 1.

²⁷ *Ibid.*, p. 187.

²⁸ *Ibid.*, t. 3, p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 237.

³⁰ *Ibid.*, t. 2, p. 67.

³¹ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, t. 6, p. 332 et p. 311-312.

son influence en même temps que celle du journal par l'écho qu'il renvoyait de la politique culturelle de Louis-Philippe.

Le déficit d'image de la monarchie de Juillet en la matière³² a longtemps occulté la cohérence de cette politique qui, entre l'annualisation du Salon, l'ouverture du Musée historique de Versailles ou de la Galerie espagnole, et les nombreux chantiers des édifices publics ou des églises parisiennes, devait contribuer de manière durable à la vitalité de l'art français. Gautier fut probablement le critique le plus attentif à toutes ces initiatives, dont il souligna régulièrement le rôle décisif dans la transmission de la tradition artistique. Qu'il s'agit des peintures de Delacroix au Palais-Bourbon – sujet de sa première chronique dans *La Presse* –, de l'avancement des travaux à Notre-Dame-de-Lorette, du décor de Saint-Germain-des-Prés, ou des fresques de Chassériau à la Cour des comptes³³, ses feuilletons offrent une chronique détaillée de la vie artistique et de l'émergence de Paris comme capitale européenne. Il relaie et soutient également les entreprises muséographiques de Louis-Philippe³⁴, quitte à regretter que les commandes du musée de Versailles aillent trop souvent à des peintres médiocres. Ses « Salons » quant à eux, se font régulièrement l'écho des efforts déployés par le roi et son entourage pour contrer le conservatisme du jury, en saluant aussi bien la « haute influence³⁵ » qui exhorte à l'indulgence, que les achats du duc d'Orléans aux refusés³⁶, ou en suggérant que tel groupe de Barye « serait tout-à-fait bien placé dans un jardin royal³⁷ ». Il affiche sa satisfaction, après une visite avec Lehmann à la chapelle des Jeunes aveugles, de ce « qu'on ait confié au jeune artiste cet important travail³⁸ », et n'hésite pas, à la fin du « Salon de 1845 », à assortir sa revue des chantiers en cours d'une exhortation à confier plus de travaux à la « génération d'artistes qui s'élève » : « C'est au sortir de l'atelier qu'un directeur des beaux-arts intelligent devrait embaucher les bons élèves pour quelque grande décoration collective, confiant un monument tout entier à l'école de chaque maître célèbre³⁹. » Ce mode d'intervention

32 Voir l'introduction de Michael MARRINAN, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988.

33 Respectivement « Travaux de Notre-Dame-de-Lorette », *La Presse*, 1^{er} novembre 1836 ; « Salon de 1846 », *La Presse*, 2 avril 1846 ; « La Croix de Berny », *La Presse*, 31 janvier 1847.

34 Respectivement « Collection de tableaux espagnols », *La Presse*, 24 septembre 1837 ; « Les caprices de Goya », *La Presse*, 5 juillet 1838 ; « Beaux-Arts. Musée historique de Versailles », *La Presse*, 14 février 1837 et 23 février 1837.

35 « Salon de 1844 », *La Presse*, 26 mars 1844.

36 Voir e.a. « Exposition du Louvre », *La Presse*, 23 mars 1838 et « Salon de 1839. MM. Eugène Delacroix. – Riesener », *La Presse*, 4 avril 1839.

37 « Salon de 1833 », *La France littéraire*, mars 1833, t. 6, p. 144.

38 « Musée royal du Louvre, exposition de 1847 », *La Presse*, 2 avril 1847.

39 « Salon de 1845 », *La Presse*, 19 avril 1845.

Un de nos critiques, qui porte le feuilleton court et la chevelure longue, poète aussi distingué par ses vers de douze pieds que par ses cheveux alexandrins. M. Théo-



Fig. 2. Anon., « D'une faveur tirée par les cheveux », *Le Charivari*, 2 décembre 1841, vignette.

dans le paysage culturel ne s'accordait pas seulement à l'ambition de *La Presse* d'offrir « un lieu de réflexion indispensable au libéralisme moderne⁴⁰ », elle assurait au journaliste une surface médiatique sans précédent – au risque de le voir travesti dans le *Charivari* en « feuilletoniste d'un journal bien pensant⁴¹ » (fig. 2).

Encore fallait-il qu'il apportât à cette tâche une compétence spécifique. Aussi ardente que fût sa foi dans la « fraternité des arts », le poète de 1830 n'aurait pu asseoir son autorité de critique sans se prévaloir d'un bref mais utile passage, aux alentours de 1829, dans l'atelier de L.-E. Rioult; il en invoquait régulièrement le souvenir : « Si nous avons pu apprécier la peinture avec quelque certitude, écrit-il en 1856, c'est au séjour que nous avons fait dans son atelier que nous en sommes redevable. Là les secrets du dessin et de la couleur nous fûmes révélés et le critique, à défaut de l'élève, a profité des leçons reçues⁴². » On ignore le temps exact qu'il y passa, mais il est probable que les trois ans dont il parle⁴³ et même les deux ans évalués par Auguste Maquet⁴⁴ excèdent sensiblement la durée de cet apprentissage de rapin, que Bergerat classait dans le « petit musée des originalités intimes du XIX^e siècle⁴⁵ ». La parenthèse n'eut sans doute rien de comparable avec le séjour de Delécluze

⁴⁰ VAILLANT-THÉRENTY, 2001, *op. cit.* à la note 8, p. 40.

⁴¹ « D'une faveur tirée par les cheveux », *Le Charivari*, 2 décembre 1841. L'article concerne la participation de Gautier à la commission du tombeau de Napoléon.

⁴² « Vente des tableaux de MM. Rioult et Philippe Rousseau », *Le Moniteur universel*, 28 janvier 1856.

⁴³ *Corr.*, t. 4, p. 404.

⁴⁴ Voir la notice biographique reproduite dans SPOELBERCH DE LOVENJOUL, 1887, *op. cit.* à la note 5, t. 1, p. 175.

⁴⁵ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 246.

dans l'atelier de David, ou celui de Charles Blanc auprès de Calamatta, et il est probable qu'elle valut tout au plus à Gautier un bagage un peu moins mince que celui de l'avocat Thoré ou du carabin Planche.

Qu'il ne se fût pas vraiment délié le poignet chez Rioult, ne veut cependant pas dire qu'il n'y eût rien appris. Élève de Jean-Baptiste Regnault, 2nd prix de Rome en 1814, Rioult exposa honorablement au Salon de 1819 à 1855, il décrocha même une médaille d'or en 1824 pour *Roger et Angélique*⁴⁶, avant d'obtenir en 1833 l'achat pour le Luxembourg de *Deux jeunes baigneuses*⁴⁷ dont on retrouve une réplique dans le catalogue de la collection de Gautier (n. 83); mais il vécut principalement de portraits et de commandes pour le Musée historique de Versailles. Aussi ce pseudo-romantique dut-il surtout léguer à Gautier les recettes de la peinture néoclassique, base probable de cette « rare érudition pratique » dont le créditait Bergerat⁴⁸. Mais l'élève aura encore plus sûrement retenu de son passage parmi les rapins le goût de leur vocabulaire spécial, qui allait lui permettre de jouer des termes techniques aussi bien que de l'argot d'atelier. On le voit au plaisir avec lequel il décline les noms de couleurs – bitume, momie, laque garance, orpin, jaune de Naples – et aux effets pittoresques qu'il tire des « ébauchoirs dentelés », des « frottis de bitume », du « petit tapotage » de la « brosse », du « bavochage »⁴⁹, etc. Il invoque de même fréquemment la « queue de paon » pour dénoncer les excès des coloristes ou le « ragout de couleur » pour vanter leurs réussites. On retrouve encore les traces de cette éducation dans l'usage qu'il fait d'adjectifs comme « rococo » ou « primitif », qui avaient été forgés dans l'atelier de David⁵⁰. Mais paradoxalement ce sont ses nouvelles et ses romans qui feront la plus grande consommation de ces termes⁵¹, tandis qu'il se montrera, dans ses articles de critique, singulièrement économe de ces « ficelles » et de ces « chics » contre lesquels il met en garde les artistes.

C'est probablement aussi au contact de Rioult que Gautier se familiarisa avec les critères de jugement hérités pour l'essentiel de l'historiographie italienne et de sa reformulation académique dans la seconde moitié du xvii^e siècle. L'utilisation qu'il fait de termes comme « strapassé » ou « maniériste », ses jugements sur les blandices de la couleur, ses allusions à la « morbidezza », à la perspective aérienne ou linéaire, révèlent sa familiarité avec les

46 Paris, musée du Louvre.

47 Amiens, musée de Picardie.

48 BERGERAT, 1879, *op. cit.* à la note 45, p. 246.

49 Voir « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 142-143.

50 Voir Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 421.

51 Voir Georges MATORÉ, *Vocabulaire de la prose littéraire de T. Gautier*, Genève, Droz, 1951, p. 236-243 et « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 9 avril 1847.

traités de Félibien ou de Roger de Piles, que l'on retrouve dans le catalogue de sa bibliothèque, sans pour autant savoir à quelle date ils y entrèrent. L'un des textes auxquels il eut sans doute accès le plus tôt sont les *Vies* de Vasari (1568), traduites successivement par Lebas de Courmont et par Leclanché, il lut probablement aussi, sans attendre l'édition M. Lévy de 1860, l'*Histoire de la Peinture en Italie* de Stendhal (1817), auxquelles s'ajoutèrent Pline l'Ancien, Winckelmann, Goethe, Töpffer, Cousin, pour ne citer que les noms les plus apparents. Il profita en outre, comme son confrère Auguste Jal, de « l'ombre de Diderot » dont les *Salons* avaient reparu dès 1831 en extraits dans *L'Artiste*. Mais pour produire la « syntaxe très en ordre dans la tête⁵² » que lui prêtent les Goncourt, ce bagage un peu hétéroclite dut être mis à l'épreuve des ateliers et du contact direct avec les artistes, que Gautier fréquenta en grand nombre, à commencer par ceux du grand et du petit Cénacle, relayés ensuite par l'hôtel Pimodan, la Bohème du Doyenné, le cercle de Boissard de Boisdenier et les salons de Gavarni ou de Gigoux, pour nous en tenir à la monarchie de Juillet. Il eut ses entrées dans l'atelier d'Ingres, fut un ami proche de Chassériau et de Préault, mais la *Correspondance* laisse deviner au-delà un vaste réseau où les élèves d'Ingres côtoient ceux de Delacroix ou de Corot, et qui s'étend même jusqu'à des dissidents comme Courbet. Gautier semble avoir retiré au final, de cette combinaison de lectures et de conversations, un capital d'idées et de concepts propres à articuler efficacement sa critique – du moins jusqu'à ce qu'il soit confronté en 1850 au séisme du Réalisme. À la différence de beaucoup de ses confrères de la première moitié du siècle, il n'endossa donc pas l'habit de critique en amateur et apportait à *La Presse* une compétence en même temps qu'une plume.

Dans un article programmatique du 3 août 1836, Édouard Seguin donnait la mesure de la mission qui allait lui incomber : « Si la critique d'art est désormais un fait acquis, elle n'est pas encore un fait défini », entendons que le besoin était constaté, mais la méthode, encore à inventer. La tâche devait répondre à un redoutable dilemme, que met en évidence en 1846 l'adresse « Aux bourgeois » de Baudelaire⁵³ : les abonnés du journal étaient à la fois les Joseph Prudhomme dont les caricaturistes raillaient à plaisir l'inaptitude à comprendre l'art, et les principaux destinataires de la production artistique, dans un marché déstabilisé par le déclin des commanditaires institutionnels. Gautier constate d'ailleurs régulièrement, avec le même pessimisme que

52 Edmond DE GONCOURT, *Charles Demilly* [1860], Paris, C. Bourgeois, 1990, p. 115, où le portrait du journaliste Masson reprend à peu près textuellement celui de Gautier dans le *Journal* (éd. R. Ricatte, Monaco, Imprimerie nationale, 1956-1958, 22 vol., t. 2, p. 69).

53 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 415-417.

Baudelaire, que « les goûts du public ne brillent pas par la finesse et la distinction. Le sentiment des beautés plastiques est très peu développé en France⁵⁴ ». C'est même à ses yeux une sorte de faiblesse nationale, chez le peuple ami du vaudeville qui a hérité de Voltaire le sens de l'esprit plutôt que de la beauté, de sorte que « sur vingt personnes qui passent devant un tableau, il y en a dix-neuf qui ne le voient point⁵⁵ ». Mais il a retenu du débat inauguré par La Font de Saint-Yenne, sur l'aptitude du profane à juger de l'art, puis des leçons de Victor Cousin, que « le bourgeois au crâne épais, avec son rude bon sens » peut être « aussi utile à l'artiste⁵⁶ ». C'est donc dans ces conditions-limites qu'il va relever le défi d'éduquer « cet être collectif si fin et si stupide, si grossier et si délicat, si inattentif et pourtant si perspicace qu'on appelle le public⁵⁷ ». La religion qu'il s'est très tôt faite de l'art, son ardeur à défendre la cause romantique, jointes à la nécessité de vivre du feuilleton, vont lui donner l'énergie d'insuffler le goût et la « puissance admirative qui fait les grands artistes⁵⁸ » à tous ces « amateur[s] de récits et d'anecdotes » qui arpentent les Salons et qui finiront par dépasser le million aux veilles de 1848. Il s'imposera en « cicerone qui vous prend par la main et vous guide à travers un pays que vous ne connaissez pas encore⁵⁹ ».

Il avait commencé, au début des années 1830, par rompre en visière à ses confrères, en se réclamant d'une vertu « rare en France » à l'en croire, le « courage critique⁶⁰ », et en accusant les critiques « de bon goût » ou les « Jérémies critiques⁶¹ » de conforter le public dans la médiocrité de ses choix en ne lui donnant à admirer que « du convenu, du joli, du lavé⁶² ». Il s'était donc donné pour premier objectif de remettre dans le droit chemin – celui des novateurs – la foule égarée vers des œuvres frelatées ou surfaites, comme celles de Biard, des Dubuffe ou de Delaroche, à propos duquel il s'explique de cette posture en 1837 :

« Je sais bien qu'un homme tout seul qui dit à tout un public : Vous avez tort et j'ai raison, semble au premier abord plus bouffi et plus gonflé d'orgueil que la grenouille de la fable, et qu'il est accueilli par une clameur de haro universelle ; toute vérité a commencé par être un paradoxe. [...] Si l'on déclarait à beaucoup d'honnêtes gens que M. Paul Delaroche n'est pas le premier peintre du monde,

54 « Salon de 1845 », *La Presse*, 20 mars 1845.

55 « De la composition en peinture », *La Presse*, 22 novembre 1836.

56 « Salon de 1845 », *La Presse*, 11 mars 1845.

57 *Ibid.*

58 « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 141.

59 « Salon de 1834 », *La France industrielle*, avril 1834, p. 17.

60 « John Martynn », *La Presse*, 31 janvier 1837.

61 « Salon de 1837 », *La Presse*, 21 mars 1837 et « Salon de 1836 », *Ariel*, 5 mars 1836.

62 « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 140.

on les surprendrait, et on les choquerait fort [...] Je me rappelle le tumulte qu'excitèrent dans le temps quelques lignes peu révérencieuses, où je donnais à entendre que la *Jane Gray*⁶³ me paraissait mal composée, dans le sens où il faut prendre ce mot en peinture, et que le *sujet* était, pour un véritable peintre, d'une importance très secondaire⁶⁴. »

Suivait une revue de l'envoi de Delaroche si caustique que le peintre allait jeter l'éponge et renoncer définitivement à exposer au Salon. Ce n'est pas une victime isolée, Granet qui « ne croit pas aux moines quoiqu'il en vive », Gudin le « peintre de marine des bourgeois » et même Horace Vernet avec ses « petites batailles à l'usage des libéraux et des officiers en demi-solde⁶⁵ » firent eux aussi les frais de cette ironie où se renouvelaient les procédés de la préface de *Made-moiselle de Maupin*. Mais cette critique de parti pris, qui visait essentiellement à faire triompher le Romantisme, devait, au-delà de 1836, assez vite laisser place à une pratique plus pondérée et mieux accordée au grand public.

Pour rendre les lecteurs « aptes à sentir la beauté⁶⁶ », il fallait d'abord leur apprendre à voir. C'est à cette « œuvre d'initiation », que Chaudesaigues appelait de ses vœux dès les débuts de *La Presse*⁶⁷, que Gautier va adapter son discours à partir de 1837. Aux vertus décapantes de la satire, il va préférer des « critiques [...] modérées, respectueuses, entremêlées d'éloges et inspirées par le seul amour du vrai et du beau⁶⁸ », qui apprennent au public à reconnaître les œuvres créées à partir d'une « pensée pittoresque⁶⁹ » ou plastique et portées par un authentique tempérament artistique. Les lecteurs apprendront ainsi, à partir d'exemples assortis de brèves mises au point théoriques, qu'« un tableau doit être le poème de la forme⁷⁰ », que « le sujet est [...] profondément indifférent à tout véritable artiste⁷¹ », ou qu'est inopérante « la division reçue des peintres en dessinateurs et en coloristes⁷² ». La revue des tableaux d'Ary Scheffer est de même l'occasion en 1839 d'une mise au point bien sentie sur la différence entre peinture et littérature ; les Delacroix du Salon de 1841

63 Salon de 1834 (n° 503) ; Londres, National Gallery. Nous respectons, à la suite de Gautier, l'orthographe adoptée dans le Livret du Salon.

64 « Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, 10 mars 1837.

65 « Salon de 1846 », *La Presse*, 7 avril 1846 et « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 163 et 160.

66 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 415.

67 *La Presse*, 25 juillet 1836, cité par Vaillant-Therenty, 2001, *op. cit.* à la note 8, p. 254.

68 « Salon de 1846 », *La Presse*, 1^{er} avril 1846.

69 « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Moniteur universel*, 5 juin 1859 ; voir également « De la composition en peinture », *op. cit.* à la note 55.

70 « Salon de 1837 », *La Presse*, 11 mars 1837.

71 « De la composition en peinture », *op. cit.*, à la note 55.

72 « Salon de 1844 », *La Presse*, 28 mars 1844.

se prêtent à une très pédagogique description des étapes de la création, et le retour d'Eugène Devéria en 1844, à l'illustration des dangers de l'éclectisme⁷³, pour ne citer que quelques exemples. Cette mosaïque de commentaires à portée générale finit par constituer, non un corps de doctrine à la manière de Planche ou de Delécluze, mais une manière de pédagogie interactive de la forme, fondée sur un ensemble cohérent de convictions et propre à inculquer aux lecteurs de *La Presse* une synthèse abordable de l'individualisme romantique et de l'idéalisme hérité de la Renaissance, à mi-distance du *Proemio* de Vasari et du *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Delacroix.

Mais il fallait, pour assurer à ces leçons leur pleine efficacité, leur donner également une forme accordée à l'attente de lecteurs plus familiers des règles de la rhétorique que des lois du clair-obscur. Girardin avait inscrit parmi les principes fondateurs de *La Presse* son désir d'abolir l'antagonisme entre littérature et journalisme, ce qui laissait à Gautier toute latitude pour inventer une prose critique à l'opposé des discours techniques ou dogmatiques, où le lecteur retrouverait le charme de ses nouvelles et de ses poèmes. La voie avait été en partie frayée par Jal qui en 1831 avait répondu aux griefs de Delacroix à l'endroit des critiques en élevant la critique à la hauteur d'un art⁷⁴. Mais c'est à Gautier qu'il appartient d'imposer les droits de la poétique littéraire dans le régime médiatique de la critique d'art. À la prose aride de Delécluze ou de Planche, au socialisme militant de Thoré, il sut opposer cet « effort magnifique de talent » que saluait Claudin et par lequel il se fit « à la fois créateur et critique⁷⁵ », dans la droite ligne de Diderot et de l'injonction horatienne qui joignait l'agrément à l'instruction. Ce qui en fit en outre « un auteur critique tout à fait à part⁷⁶ », était d'avoir su attacher à cette hybridation de la critique et de la littérature un véritable enjeu pédagogique en direction d'un public pour lequel « son respect [...] était irréprochable⁷⁷ ». Cet alignement du discours critique sur la prose littéraire se déclina en multiples combinaisons, dont il serait trop long d'inventorier ici les variations sur le choix des mots et de leurs connotations, sur les figures de rhétorique, sur l'ordonnement du discours, ses ironies ou ses silences. Un trait suffira à donner la mesure de son ambition littéraire, c'est la place que cette critique fait à la poésie. Sans attendre

73 Respectivement : « Salon de 1839 », *La Presse*, 21 mars 1839 ; « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 18 avril 1841, p. 159-160 ; « Salon de 1844 », *op. cit.* à la note 72.

74 Eugène Delacroix, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, mai 1829 et Auguste Jal, *Salon de 1831. Ébauches critiques*, Paris, Dénain, 1831, p. 1-2.

75 Gustave CLAUDIN, *Mes souvenirs*, Paris, C. Lévy, 1884, p. 279.

76 Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 123.

77 DU CAMP, 1890, *op. cit.* à la note 18, p. 79.

que Baudelaire eût promu le sonnet comme forme ultime de commentaire⁷⁸, Gautier inaugura dès 1836 le compte rendu en forme de poème, formule qu'il reprit pour commenter les envois de Bertin, Corot et Aligny dans « À trois pay-sagistes⁷⁹ » en 1839. Et ses multiples emprunts à d'autres poètes au fil des feuilletons, ne sont pas moins significatifs. D'Homère à Musset, en passant par Virgile, Dante, Chénier ou Hugo, il convoqua régulièrement la poésie pour traduire ce que Baudelaire appelle « le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art⁸⁰ ». Le parallèle sur lequel s'ouvre en 1847 la revue des sculpteurs évoque entre statuaire et poète occupés à « ciseler solitairement dans le marbre et dans le vers, ces deux matières dures, étincelantes et froides, [leur] rêve d'amour et de beauté⁸¹ », une complicité que partage de fait le poète critique pareillement imbu du culte de l'art pour l'art. Et il est significatif que Gautier se soit forgé pour décrire les œuvres et leur création, des concepts qui tenaient de la préciosité littéraire plutôt que de la tradition critique. Qu'il s'agisse de « microcosme », d'« avatar », de « rétrospection », de « période climatique » ou de « maladie pittoresque », c'est dans un registre résolument « hétéroclite » ou « cabalistique⁸² » qu'il puisa pour transposer la singularité de l'œuvre dans la rareté des termes qui devaient l'explicitier.

Mais c'est surtout par la place faite à la description qu'il donna au commentaire critique sa couleur littéraire. On a souvent retenu contre elle le jugement de Delacroix n'y trouvant « ni enseignement, ni philosophie⁸³ ». Mais c'est faire abstraction de l'obligation où se trouvait le journaliste de « faire voir les tableaux dont [il avait] à parler⁸⁴ » ; et c'est méconnaître aussi la conception personnelle qu'avait Gautier de l'*ekphrasis*. Précédant là encore le principe baudelairien du « tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible⁸⁵ », il avait mis au point dès le milieu des années 1830, une formule de traduction poétique de la beauté plastique qu'il nommait *transposition*⁸⁶, qui informe aussi bien les descriptions de ses articles critiques, postulant entre le mot et l'image une correspondance à portée du profane. C'était aussi une manière de

78 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 418.

79 Voir ARIEL, 30 avril 1836 et « Salon de 1839 – Bertin, Aligny, Corot », *La Presse*, 27 avril 1839 ; *Poésies complètes*, 1970, *op. cit.* à la note 13, t. 2, p. 225-229.

80 Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 123.

81 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847.

82 « Salon de 1841 », *op. cit.* à la note 73, 18 avril 1841, p. 159.

83 Eugène DELACROIX, *Journal*, éd. A. Joubin, 2^e éd., Paris, Plon, 1981, [1946], p. 516.

84 « Propos de Gautier rapporté par Feydeau, 1874, *op. cit.* à la note 20, p. 146.

85 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 418.

86 Voir Bettina B. CENERELLI, *Dichtung und Kunst : die transposition d'art bei Théophile Gautier*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2000.

compromis du critique avec les conditions de l'exercice journalistique et les limites qu'il imposait de fait en termes de jugement, comme le regrettait Gautier dans une lettre à Sainte-Beuve : « À partir de [*Fortunio*] l'invasion du *cant* et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique. Je n'ai plus énoncé de doctrine. J'ai gardé mon idée secrète⁸⁷. » Mais la plainte de l'écrivain attaché aux « meules⁸⁸ » du journalisme, qui allait devenir une véritable nénie sous le Second Empire, ne doit pas dissimuler la fécondité de la formule descriptive dans les *Salons* de la monarchie de Juillet. Car l'idée n'y était pas si secrète qu'elle fût indéchiffrable. Il suffit de relire le commentaire des *Romains de la décadence*⁸⁹ ou de ce « grand morceau de peinture » qu'est la *Prise de la Smalah*⁹⁰, pour comprendre que loin d'être dépourvue d'idée ou de sentiment la description est – comme l'a très bien vu Baudelaire⁹¹ – un palimpseste où un œil averti déchiffre aisément les contours du jugement sous l'apparente neutralité du regard. Il suffit de même d'être attentif au choix des mots pour découvrir dans le commentaire de *La Femme piquée par un serpent* de Clésinger, la réserve ironique du critique devant « cette statue, ou plutôt cette femme⁹² » qu'une insistante rumeur tenait pour un moulage d'Apollonie Sabatier. La description était une façon d'inscrire de façon subliminale un jugement libéré de la contrainte dogmatique, et où se négociait au besoin le décalage entre le point de vue du critique et les convictions esthétiques de l'homme. En réalité, Gautier ne fit l'économie, sous la monarchie de Juillet, ni de l'idée, ni de la doctrine, mais il les exprima obliquement, en dissociant autant que possible du feuilleton le substrat esthétique qui l'informait et qu'il se réservait de publier à part, comme le manifeste « Du beau dans l'art⁹³ » paru en 1847 dans la *Revue des Deux-Mondes*. Cette stratégie médiatique patiemment élaborée fut sans doute l'une des principales clefs de son succès auprès du grand public, dont la satisfaction se reflète régulièrement dans la *Correspondance*. Les lecteurs se disent « transporté[s]⁹⁴ » et conquis par le charme de ces descriptions, Eugène Sue dit « tout le plaisir, tout l'intérêt que [lui] cause [l]a critique du Salon. – C'est [...] une Étude de merveilleux style que l'on n'imite malheureusement pas mais du

87 *Corr.*, t. 8, p. 203.

88 Voir SPOELBERCH DE LOVENJOU, 1887, *op. cit.* à la note 5, t. 1, p. 227 et *Poésies complètes*, 1970, *op. cit.* à la note 13, t. 2, p. 219, t. 3, p. 99.

89 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 30 mars 1847.

90 « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 mars 1845.

91 Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier II », 1976, *op. cit.* à la note 7, p. 150-151.

92 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *op. cit.* à la note 81.

93 « Du Beau dans l'art », *Revue des Deux-Mondes*, septembre 1847, t. 19, p. 887-908.

94 *Corr.*, t. 3, p. 30.

moins dont on peut s'inspirer⁹⁵ » ; et Delacroix lui-même avoue que ce plaisir de l'écriture « vous gagne quelquefois », même s'il se refuse à y voir « un acte de véritable critique⁹⁶ ».

La partie était en effet plus difficile à jouer du côté des artistes, prompts à dénoncer cette « application trop exclusive des formules de la poétique générale⁹⁷ », comme l'écrit le journaliste du *Temps*, L. Peisse, également conservateur à l'École des Beaux-Arts. La lettre de 1844 où Hittorff rappelle à Gautier une promesse d'article sur Saint-Vincent-de-Paul offre à cet égard une mise au point sans détour :

« Monsieur, si j'osais formuler un vœu, ce serait que votre appréciation fût faite, plutôt sous l'inspiration de vos profondes et sérieuses études des arts, dont plusieurs de vos ouvrages portent l'empreinte, que sous l'influence de votre talent, non moins distingué, comme auteur spirituel, éminemment pittoresque et à cause de cela parfois capricieux et paradoxal.
J'envisage la première manière de critiquer comme seule digne, lorsqu'il s'agit d'un ouvrage d'art important.⁹⁸ »

Cette ligne de partage entre deux régimes critiques met en lumière la quadrature du cercle que Gautier eut à résoudre pour s'adresser aux artistes sans rebuter le public. Il avait commencé, on l'a dit, par une stratégie ironique et partisane, sur le modèle de Jal, destinée à défendre la cause romantique contre les conservateurs et le juste-milieu. De fait, cette guerre « aux enfants gâtés de la presse complaisante⁹⁹ » s'était avérée efficace contre les succès de mauvais aloi, qu'il s'agît du néo-classicisme attardé d'Abel de Pujol ou des mélodrames de Delaroche. Mais la « férocité romantique¹⁰⁰ » et son parti pris satirique limitaient d'autant le commentaire, qui devait rapidement s'orienter en direction des artistes vers un mode de communication plus serein. Dès l'ouverture du « Salon de 1837 », Gautier dépasse le dilemme romantisme-tradition en constatant une « amélioration dans toutes les parties de l'art¹⁰¹ », constat qu'il renouvellera d'année en année et qui lui fera qualifier la monarchie de Juillet d'« époque climatérique¹⁰² » de l'art français, à la fois par le nombre et par la

95 *Ibid.*, p. 227.

96 Delacroix, 1981, *op. cit.* à la note 83, p. 516.

97 Louis PEISSE, « Le Salon de 1842 », *Revue des Deux-Mondes*, avril 1842, t. 30, p. 108.

98 *Corr.* t. 2, p. 186.

99 S. n., « De la férocité de la critique », *Le Figaro*, 29 octobre 1836.

100 *Corr.*, t. 4, p. 404.

101 « Beaux-arts. Ouverture du salon », *La Presse*, 1^{er} mars 1837.

102 « Salon de 1839 », *op. cit.* à la note 73.

qualité des artistes. Le préambule du « Salon de 1844 » est emblématique de cette excellence, qu'allait de fait ratifier la postérité et avant elle, l'Exposition universelle de 1855 :

« Nous ne tomberons pas dans ce lieu-commun de prétendre que le salon de cette année est inférieur aux salons des années précédentes [...] Le salon montre, dans la masse des artistes, une somme de talents considérable. [...] Ce qu'il y a de certain, c'est que dans aucune autre contrée de l'Europe moderne, il ne serait possible de réunir, à des dates si rapprochées, un pareil nombre de toiles satisfaisantes¹⁰³. »

Mais Gautier avait eu tôt fait de constater aussi que la loi des grands nombres rendait caduques les catégories d'école ou de genre sur lesquelles s'étaient organisées les revues de Salon de l'Empire et de la Restauration, et qu'elle réclamait une nouvelle stratégie critique. Une fois dépassée la « polémique d'art¹⁰⁴ », il privilégia l'évaluation qualitative, fondée principalement sur des critères formels en consonance avec l'impératif de l'art pour l'art. Ce qui signifiait qu'il ignorait les œuvres jugées insignifiantes ou insuffisantes, au profit de toutes celles qu'il estimait rentrer dans les conditions de l'art, quel que fût le maître ou l'école dont se réclamait l'artiste. Il adopta de surcroît une pédagogie résolument positive, basée sur la conviction maintes fois répétée, que « la louange [...] fait galoper un homme bien plus vite dans la carrière que ne ferait un sarcasme¹⁰⁵ » :

« Il pensait, et il enseignait, que le devoir le plus impérieux des critiques d'art n'était pas de décourager les artistes, de leur mettre sous les yeux les taches qui se trouvent dans leurs œuvres, de leur nuire auprès du public, de les faire douter d'eux-mêmes, mais bien de les encourager, de les fortifier contre les défaillances, de les défendre contre les envieux et de mettre en relief leurs qualités les plus particulières, celles qui n'appartiennent qu'à eux-mêmes¹⁰⁶. »

Il s'employa donc moins à faire triompher ses choix personnels, que ce soit son attachement au romantisme ou sa prédilection ingriste, qu'à analyser les qualités individuelles des artistes, qu'il s'efforçait seulement de classer par affinités. Encore l'irréductible variété des talents brouilla-t-elle souvent les perspectives. Il avait compris qu'il ne pourrait exercer son magistère sans adapter ses critères à cette diversité croissante des sensibilités qui s'exprimaient sur les

103 « Salon de 1844 », *La Presse*, 26 mars 1844.

104 « Œuvre de Paul Delaroche photographié », *L'Artiste*, 7 mars 1858, t. 3, p. 153.

105 « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 141.

106 FEYDEAU, 1874, *op. cit.* à la note 20, p. 53.

cimaises du Salon, au risque d'ailleurs de compromettre la cohérence de ses jugements au fil des années. Car sa foi inébranlable dans la tradition idéaliste de la forme, eut plus d'une fois à composer avec ces équilibres instables. Ainsi voit-on cet ennemi déclaré de l'éclectisme constater « que la réaction romantique des coloristes, modérée par l'ascendant magistral de M. Ingres, a produit les meilleurs résultats¹⁰⁷ », ou l'adepte de « la religion du contour¹⁰⁸ », admettre devant les paysages de Corot qu'« on peint avec la tête et avec le cœur, encore plus qu'avec la main¹⁰⁹ ». Il en vint même dans les années 1840 à un credo encore plus libéral : « dès qu'un homme sait la grammaire et l'orthographe de son art, [il] vaut [...] mieux le laisser se développer librement selon sa nature¹¹⁰ », avec à la clé une simplification tout aussi radicale des catégories : « il n'y a en art que deux divisions, – le bon et le mauvais – auxquelles les esprits méthodiques peuvent en joindre une troisième – le médiocre¹¹¹ », qui tombait de lui-même hors de la juridiction du critique. L'ouverture d'esprit est probablement l'un des traits les plus remarquables de Gautier, qui se démarquait à la fois des nostalgies davidiennes distillées par Delécluze dans le *Journal des débats*, du militantisme de l'art social à la manière de Thoré et de la rigidité des conservateurs comme L. Peisse, que « l'ancienne école [...] rebute par son impuissance » et que « la nouvelle [...] épouvante par ses écarts¹¹² ».

Faire acte de critique consistait essentiellement pour Gautier à entrer en communication avec ce qu'il appelait d'un terme forgé à propos de Delacroix, le « microcosme » de l'artiste, c'est-à-dire « un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres¹¹³ ». Il rapprochait volontiers cette forme d'empathie de l'avatar hindou, ce que Sainte-Beuve allait traduire comme un « don de tout comprendre, de tout pénétrer, de tout sentir, d'entrer dans les natures les plus opposées, de vivre leur vie, de penser leurs idées, de descendre jusqu'au fond de leurs replis les plus cachés, une lampe d'or à la main¹¹⁴ ». C'est en ce qu'ils communient dans la religion de l'art que l'artiste et le critique se rencontrent et que le second peut juger non seulement du degré de cohérence formelle de l'œuvre, mais aussi de l'authenticité de la démarche du premier et de son engagement au service du Beau. C'est la prévalence de cette

107 « Exposition du Louvre », *La Presse*, 16 mars 1838.

108 « Examen critique des écoles de Rome et de Paris en 1832 », *La France littéraire*, 4 octobre 1832, t. 4, p. 84.

109 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1817 », *op. cit.* à la note 51.

110 « Salon de 1845 », *op. cit.* à la note 56.

111 « Salon de 1845 », *op. cit.* à la note 54.

112 « Salon de 1831 », *Le National*, 4 mai 1831.

113 « Salon de 1839 », *op. cit.* à la note 36.

114 Sainte-Beuve, *Gazette de Paris*, 20 novembre 1871.

double échelle de valeurs qui détermine la hiérarchie des artistes et qui permet à Gautier de racheter au besoin les efforts malheureux, par exemple de Muller ou de Chenavard, au motif que l'ambition était noble et que l'extravagance ou la violence sont préférables à la platitude. Plus généralement, cette méthode laissait une latitude pour apprécier « les esprits aventureux¹¹⁵ », car « en art le détestable vaut mieux que le médiocre, le barbare que le bourgeois¹¹⁶ ». Le meilleur exemple de cette tolérance est peut-être le commentaire du tout premier envoi de Millet en 1847, *Œdipe détaché de l'arbre*¹¹⁷ :

« Cela est torché avec une audace et une furie incroyables, à travers une pâte épaisse comme du mortier, sur une toile râpeuse et grenue, avec des brosse plus grosses que le pouce, et dans les ténèbres d'effroyables ombres. Cependant [...] il ne faudrait pas s'imaginer qu'il n'y a pas de talent sous ce truillage de couleurs, sous cette peinture apocalyptique, qui dépasse en barbarie et en férocité les plus farouches esquisses du Tintoret et de Ribera. On n'y voit pas grand'chose, mais le peu qu'on voit est bon. [...] Des gens qui connaissent d'autres ouvrages de M. Millet prétendent que c'est un jeune homme d'un grand avenir. Cela ne nous étonnerait pas. »

Cette conception de la création, fondée sur une analyse intuitive et empathique, ne faisait pas seulement du critique un découvreur de talents, elle en faisait aussi un gestionnaire de carrières. Car elle avait pour corollaire une conception organique du développement artistique, comparable à la croissance d'un arbre dont les œuvres seraient les fruits¹¹⁸. Gautier se pose en effet en garant du développement harmonieux des qualités particulières repérées dans les premiers succès des artistes et il ne cesse de les exhorter à ce qu'il appelle « le courage de [leur] talent », en les mettant en garde contre tout ce qui les en ferait dévier et notamment ces « époques climatériques et fatales où leur talent et leur manière changent¹¹⁹ ». Quand il reproche par exemple à Louis Boulanger « de se repentir de la fougue et des excès de ses premières années¹²⁰ », ce n'est pas seulement au nom de la fidélité à l'esthétique romantique, c'est avec la conviction qu'elle est congénitale à la « nature » du peintre. Le même avertissement vaut d'ailleurs pour tous ceux qui se sont révélés au début des années 1830 :

115 « Salon de 1846 », *op. cit.* à la note 33.

116 « Salon de 1848 », *La Presse*, 21-22 avril 1848.

117 Ottawa, National Gallery of Canada ; « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 7 avril 1847.

118 Voir e. a. « Salon de 1844. », *op. cit.* à la note 72.

119 « Salon de 1846 », *op. cit.* à la note 68.

120 « Salon de 1844. », *op. cit.* à la note 72.

« C'est une tendance fâcheuse, et qui a perdu bien des talents, que celle qui nous pousse, en avançant dans l'art et dans la vie, à répudier les qualités et les penchans de notre jeunesse. [...] Peintres ne soyez pas honteux de la pourpre, de l'azur et des couleurs éclatantes de vos premières toiles. Ces débauches de palette, que votre sagesse méprise aujourd'hui, sont probablement ce que vous avez fait de mieux. Prenez y garde, on ne se corrige que de ses qualités ¹²¹. »

Ce droit de suite est exercé avec d'autant plus de vigilance par le critique qu'il est rare qu'un « changement complet de manière » vienne sans « aucune décadence » ni « aucune pente au maniérisme ¹²² ». Gautier se voit comme le mentor aussi prompt à encourager dans la bonne direction – en suggérant au besoin quelques corrections – qu'à déceler les « maladies pittoresques » qui détournent les artistes de la trajectoire promise par leurs débuts et que la périodicité annuelle des Salons rendait facile à évaluer. L'exemple le plus éloquent est celui de Chassériau qui se vit reprocher d'avoir renié la leçon ingriste pour aller « sonner de l'olifant devant le castel moyen âge de Delacroix ¹²³ », et que Gautier ne vit revenir à la santé qu'avec le *Tepidarium* de 1852. Mais on pourrait citer aussi bien Cabat, égaré en Italie dans la « recherche du style poussinesque » et félicité en 1846 d'avoir retrouvé son « talent si pur et si fin ¹²⁴ », ou Decamps, ce « talent sain, robuste et complet » brusquement atteint au milieu des années 1840 d'une tendance à « exagérer ses défauts ¹²⁵ », dont il ne devait jamais guérir.

Ce rôle de tuteur ou de pédagogue, qui, par un suivi individualisé, indique la voie, instaurait avec la communauté des artistes une manière de nouveau contrat critique que l'on peut sans doute juger discutable, voire abusif – dans le cas par exemple de Chassériau ou de Courbet –, mais qui témoignait d'un réel engagement personnel, affectif, que Gautier alléguait volontiers, pour justifier la sévérité d'un commentaire : « Il nous semble qu'il nous arrive un malheur personnel lorsqu'un artiste que nous aimons, et en qui nous avons foi, ne tient pas ce que nous étions en droit d'espérer de lui : soit qu'il perde son talent, soit qu'il s'interrompe dans sa marche pour une raison ou pour une autre ¹²⁶. » En tout cas, il semble que ce rôle ait été, dans l'ensemble, compris et bien reçu des artistes. C'est du moins ce que suggèrent nombre de lettres qui attestent le crédit du critique. On le vérifie en voyant de La Berge compter méticuleusement

121 *Ibid.*

122 « Musée du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 6 avril 1847. La formule s'applique au retour du peintre Camille Roqueplan.

123 « Salon de 1852 », *La Presse*, 25 mai 1852.

124 « Salon de 1846 », *La Presse*, 4 avril 1846.

125 « Salon de 1846 », *op. cit.* à la note 68.

126 « Salon de 1852 », *op. cit.* à la note 123.

dans la *Revue de Paris* du 25 avril 1841 les « 50 lignes qui [l]e concernent »¹²⁷, ou Laemlein écrivant, après avoir lu l'analyse de sa *Vision de Zacharie* décrite comme un « tableau bizarre, désordonné, furibond » : « aucune critique ne m'a rendu heureux comme la vôtre¹²⁸ ». On mesure également combien les conseils de Gautier étaient recherchés en voyant se multiplier les demandes de visite d'atelier à l'approche de chaque Salon. Et ils sont nombreux, de Riesener à Lehmann, en passant par Nanteuil, Flers, Bonvin, Préault ou Gérôme, à se féliciter tout au long de la monarchie de Juillet des conseils autant que des commentaires de Gautier. Si les relations avec Delacroix furent parfois ambivalentes, le prix que le peintre attachait à sa « sympathie [...] si précieuse¹²⁹ » en est une autre preuve. Mais le témoignage le plus éloquent est celui de Courbet écrivant à Gautier au printemps 1846 : « Si je fais de l'art, ou plutôt si je cherche à en faire, c'est d'abord pour tâcher d'en vivre, ensuite c'est pour mériter la critique de quelques hommes tels que vous, qui jouiront d'autant mieux de mes progrès, qu'ils auront apporté plus de sollicitude à me guérir de mes travers¹³⁰. »

Il faut dire que ce *coaching* individuel était d'autant plus acceptable que Gautier œuvrait aussi en défenseur résolu de la communauté artistique dans son ensemble. Sa pédagogie critique s'inscrit en effet dans le cadre d'une réflexion plus large sur les enjeux du milieu et particulièrement du Salon en tant que lieu de débat et instance régulatrice des carrières. Il y voit une arène où doivent se débattre publiquement les questions d'art et où le critique se pose moins en prescripteur qu'en arbitre – ce que confirment ses articles liminaires appliqués à dégager chaque année les lignes de force du Salon. Il insiste régulièrement sur l'importance de cette entrevue avec le public et sur ses vertus d'émulation et n'hésite pas à rappeler les chefs de file au devoir de présence. À commencer par cet « Achille grognon » qu'est devenu Ingres depuis 1834 :

« Vous devez à tous, aux artistes et au public, l'enseignement muet de vos œuvres. [...] nous avons dit leur fait à ces talents que nous aimons, que nous avons soutenus dans leurs luttes, dont nous avons opiniâtement expliqué les beautés incomprises, qui ont été pour nous l'occasion de tant de disputes et nous délaissent au milieu de la bataille¹³¹. »

Delacroix, pour sa part est plutôt loué de sa fidélité : « Il sait, et c'est là le secret de sa force, que le contact de la foule est pour l'artiste ce qu'était pour Antée

127 *Corr.*, t. 1, p. 247.

128 *Ibid.*, t. 4, p. 294 et *La Presse*, 6 février 1851.

129 *Corr.*, t. 6, p. 165.

130 *Ibid.*, t. 2, p. 36.

131 « Salon de 1844 », *op. cit.* à la note 35.

le contact de la terre maternelle : il lui rend une nouvelle vigueur. Ce bruit, ces injures, ces louanges ont leur utilité et leur enseignement, c'est la vie ; et nul ne gagne à se séparer de la vie universelle¹³². »

Encore fallait-il que la compétition ne fût pas biaisée par les refus ou les complaisances du jury rétrograde de la monarchie de Juillet. Gautier s'était d'abord contenté de relever au passage les refus inexplicables – ou les admissions regrettables – mais à partir de 1839, il engagea franchement la bataille contre l'influence de l'Institut et le conservatisme frileux du jury ; et ses philippiques se firent de plus en plus virulentes, accusant « Messieurs du jury » de faire barrage pêle-mêle à Delacroix, aux paysagistes, aux sculpteurs romantiques et aux novateurs. En 1845, il n'hésite pas à prendre aussi à parti ceux des artistes qui se sont contentés de « se retire[r] philosophiquement du jury », sans plus s'insurger contre ses « abominations¹³³ » – courage dont le remercia Paul Huet¹³⁴. Il prit part, au début de 1846, à la constitution de la Société des peintres libres et commença son Salon par un « exorde en aboiement¹³⁵ » suivi d'une liste de victimes du jury. Il entra l'année suivante en résistance active¹³⁶ en proposant, avec l'aval de Girardin, un plan de réforme du jury¹³⁷, avant de se ranger en 1848 dans le camp des abolitionnistes et de siéger au Bureau provisoire de l'assemblée des artistes¹³⁸. Et il manqua rarement de compenser ces refus scandaleux en intégrant dans sa revue les œuvres exclues de Barye, de Rousseau, de Chassériau, de Delacroix, etc.

Il défendait aussi bien les artistes au jour le jour, qu'il s'agît de réclamer contre un tableau mal placé – c'est le cas pour Boissard¹³⁹ – ou de procurer commandes ou subventions à ceux qui en avaient besoin¹⁴⁰. Il sut également se faire l'avocat des méconnus, que ce soit la jeune école des paysagistes en mal de reconnaissance dont il fut l'un des premiers supporters¹⁴¹, ou « ces pauvres sculpteurs qui se font martyrs de l'art¹⁴² » et auxquels ses Salons donnent souvent préséance en alertant le public sur les difficultés propres à cet art. Il milita tout aussi régulièrement en faveur de l'investissement dans l'art

132 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *La Presse*, 1^{er} avril 1847.

133 « Salon de 1845 », *op. cit.* à la note 56.

134 *Corr.*, t. 2, p. 223.

135 « Salon de 1846 », *La Presse*, 31 mars 1846.

136 Voir sa contribution à la brochure « De l'Exposition et des artistes », dans *Corr.*, t. 3, p. 175 et 284.

137 « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *op. cit.* à la note 89.

138 Voir le rappel de cette longue lutte in « Salon de 1848 », *op. cit.* à la note 116.

139 *Corr.*, t. 3, p. 176-177 et « Musée royal du Louvre. Exposition de 1847 », *op. cit.* à la note 132.

140 Voir e.a. *Corr.*, t. 3, p. 224-225.

141 Voir notamment « Salon de 1833 », *op. cit.* à la note 37, p. 164-165.

142 *Ibid.*, p. 149.

contemporain, qu'il s'agisse des galeries privées ou des espaces publics¹⁴³ et Feydeau pouvait légitimement conclure en 1874 : « Les peintres et les statuaires pourront longtemps attendre un appréciateur aussi éclairé et aussi bienveillant que lui¹⁴⁴. »

Enfin son indiscutable « autorité » dans « le monde des artistes¹⁴⁵ » de la monarchie de Juillet, tenait aussi et peut-être surtout, à l'image de critique intègre qu'il sut projeter. Nombre d'indices convergent dans ce sens. La *Correspondance* le montre presque invariablement réfractaire aux recommandations de complaisance¹⁴⁶ – sauf à accorder au protégé un insignifiant constat de présence en queue de feuilleton, quand la recommandation venait du clan Girardin ; et à en croire Du Camp, nous n'avons qu'une petite part des « liasses de lettres » qui le « harcel[aient] de sollicitations¹⁴⁷ » et qui tentaient d'escompter à la fois sa bienveillante attention et le sérieux attaché à son nom. La lettre de réclamation qu'il adresse en 1840 à l'administration de *La Presse* confirme par ailleurs la conscience avec laquelle il s'acquittait de son métier de critique :

« J'ai été toute la journée d'hier et aujourd'hui au Salon et je puis commencer à partir de lundi à donner un article tous les jours, [...] le soin extrême qu'exige une semblable critique, la nécessité d'aller au Salon tous les jours et de faire son article la nuit veulent être récompensés¹⁴⁸. »

Et le cynisme de Girardin lui reprochant d'avoir été incapable de « fai[re] produire un sou¹⁴⁹ » à son feuilleton, souligne tout ce que son honnêteté pouvait alors avoir d'inhabituel dans le monde de la presse, ce que Du Camp, qui rapporte le propos, résume sobrement : « Théophile Gautier avait en main une plume qui eût valu de l'or, et il a toujours été pauvre¹⁵⁰. » Les Goncourt s'indignent de même, lorsqu'ils visitent la maison de Neuilly et que Gautier leur montre sa collection, de l'insignifiance des « dons des artistes à sa critique, – pauvres dons qui attestent toute l'avarice et la lésinerie de ce monde de l'art envers un homme qui, pour un si grand nombre, a bâti des piédestaux en feuilletons, et a mis de la gloire autour de leurs noms inconnus avec le patronage

143 Voir e.a. « Des originaux et des copies », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, février 1842, t. 1, p. 14-23 et « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 5 février 1851.

144 FEYDEAU, 1874, *op. cit.* à la note 20, p. 62.

145 DU CAMP, 1890, *op. cit.* à la note 18, p. 50.

146 Voir e.a. les demandes ignorées de P. Foucher, *Corr.*, t. 1, p. 241 et 308.

147 DU CAMP, 1890, *op. cit.* à la note 18, p. 80.

148 *Corr.*, t. 1, p. 183.

149 DU CAMP, 1890, *op. cit.* à la note 18, p. 86-87.

150 *Ibid.*

de ses belles phrases et de ses descriptions si colorées¹⁵¹ ». Moins soucieux de faire pièce à l'image du journalisme vénal que de préserver son intégrité de poète, le critique de *La Presse* s'était décidément fait un devoir de rester celui qui en 1836 signait plaisamment une lettre à Alphonse Karr : « Théophile Gautier homme pur, incorruptible, dont les bottes sont crevées¹⁵². »

Contraint de faire de la critique d'art un métier, Gautier sera ainsi parvenu, au terme de ses quinze premières années à *La Presse*, à s'imposer à la fois comme le « critique le plus fécond¹⁵³ » et comme le prototype du critique influent. Capable de se faire apprécier à la fois des lecteurs et d'une majorité d'artistes, il a su tirer des contraintes que lui imposait le formatage du journal, une véritable méthode critique. À la « guerre d'esprit¹⁵⁴ » des années 1830, il substitua un exercice réglé sur le seul mot d'ordre de l'art pour l'art et sur le respect des individualités artistiques autant que du public. Il sut allier à l'efficacité didactique une ambition littéraire renouvelée de Diderot, qui allait assurer aux écrivains français une durable emprise sur ce terrain, ainsi qu'en témoignent Zola, Mallarmé ou Apollinaire. Mais sa singularité majeure, dans le concert critique de la monarchie de Juillet, aura sans doute été la constante curiosité pour le « *non-moi* »¹⁵⁵ qui le rendit plus attentif aux artistes qu'aux mouvements et fit dire à Sainte-Beuve que « la critique d'art, la manière dont il l'a exercée et comprise, constitue l'une des innovations et l'un des talents spéciaux de Théophile Gautier¹⁵⁶ ». Même s'il devait, sous le Second Empire, la lassitude venant, le faire accuser de complaisance, ce régime de bienveillance s'avéra sous la monarchie de Juillet, une méthode critique féconde et utile aux artistes, dont il se fit à la fois l'avocat et le mentor respecté (fig. 3). Mais c'était au prix d'un équilibre délicat entre journalisme et littérature, instruction et agrément, idéalisme et impartialité, qui allait révéler sa fragilité au-delà de 1848, face à Courbet et au défi réaliste. La croisade par laquelle Gautier y répondit allait lui faire perdre beaucoup de son aura de critique éclairé et entraîner à terme l'oubli, sinon le discrédit, de ses *Salons*. Les années 1830-1848 auront décidément été l'« époque fortunée¹⁵⁷ » de sa carrière de critique, comme le reconnaît, non sans nostalgie, le préambule du « Salon de 1868 »,

151 GONCOURT, 1956-1958, *op. cit.* à la note 52, t. 5, p. 68.

152 *Corr.*, t. 1, p. 79.

153 GRATE, 1959, *op. cit.* à la note 6, p. 65.

154 DELACROIX, 1829, *op. cit.* à la note 74.

155 Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », 1976, *op. cit.* à la note 7, t. 2, p. 106.

156 SAINTE-BEUVE, 1866, *op. cit.* à la note 31, p. 314-315.

157 *Ibid.*, p. 311.



Fig. 3. C.-A. d'Arnoux, dit Bertall, *Théophile Gautier*, 1860, photographie, 16, 5 × 11 cm, collection particulière.

où il compare à la nouvelle avant-garde le souvenir des flamboyantes années romantiques :

« Les scrupuleux se demandent, en face de ces exemples frappants et encore tout voisins de nous, si vraiment l'on ne peut comprendre autre chose en art que les œuvres de la génération dont on est contemporain, c'est-à-dire avec laquelle on a eu vingt ans. Il est probable que les tableaux de Courbet, Manet, Monet et *tutti quanti* renferment des beautés qui nous échappent à nous autres anciennes chevelures romantiques déjà mêlées de fils d'argent, et qui sont particulièrement sensibles aux jeunes gens à vestons courts et à chapeaux écimés. Pour notre part, nous avons fait en conscience

tous nos efforts pour nous accoutumer à cette peinture, et quand nous avons eu l'honneur de faire partie du jury, nous ne l'avons pas repoussée. Nous avons tâché d'être juste envers ce qui nous répugnait, et ce sentiment a dû être partagé par beaucoup de personnes à qui leurs études, leurs doctrines, leurs travaux et leurs goûts doivent rendre assurément de telles œuvres insupportables¹⁵⁸. »

Pour citer cet article : Marie-Hélène GIRARD, « Théophile Gautier et La Presse, ou les débuts d'un critique influent », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 68-90.

158 « Salon de 1868 », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1868.

**DES ARTISTES
FACE À LA CRITIQUE**

FRANÇOIS GÉRARD ET LA CRITIQUE D'ART PENDANT LA RESTAURATION

LUCIE LACHENAL

François Gérard (1770-1837) est considéré, pendant la Restauration, comme un maître de la peinture française, tout comme Antoine-Jean Gros (1771-1835), Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et Anne-Louis Girodet (1767-1824). Comme l'ont montré Marie-Claude Chaudonneret et Sébastien Allard, la première génération des élèves de Jacques-Louis David de même que Guérin, subissent après l'Empire un lent déclin ; l'exemple de Gros a été brillamment étudié par ces auteurs¹. Le cas de François Gérard est cependant différent.

La carrière de Gérard débute véritablement dans les années 1790 lorsqu'il remporte le concours de l'an II (*Scène du 10 août à l'Assemblée nationale*, 1794, musée du Louvre) mais surtout avec le succès de l'exposition de *Bélisaire* (1795, perdu), *Psyché et l'Amour* (1798, musée du Louvre) et la *Bataille d'Austerlitz* (1810, château de Versailles) qui finit d'asseoir sa réputation. Réalisant les portraits de hauts dignitaires de France et d'Europe pendant l'Empire, comblé d'honneurs officiels dès 1806², il atteint la consécration suprême au début de la Restauration lorsqu'il est nommé premier peintre du Roi en 1817, après le triomphe de son grand tableau *L'Entrée d'Henri IV à Paris*. De par son statut et son talent, ses œuvres sont attendues du public et de la critique et suscitent de nombreuses espérances. Cependant, malgré les honneurs et le soutien indéfectible d'une partie des rédacteurs, des commentaires hostiles présents dès le début de la période, prennent une tournure particulièrement insistante et parfois ironique à partir du milieu des années 1820. Les auteurs sont particulièrement partagés à son sujet : entre adulateurs et détracteurs, la modération est rarement de mise. Il convient donc d'explorer les aspects principaux de cette divergence, et de souligner l'ambiguïté de l'attitude du peintre lui-même. Il est en effet décrit comme un artiste hautement opportuniste, profitant de sa

- 1 ALLARD Sébastien, CHAUDONNERET Marie-Claude, *Le Suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010.
- 2 Année pendant laquelle il fut fait chevalier de la Légion d'honneur et premier peintre de l'impératrice Joséphine.

gloire au détriment de celle de l'école française. L'espace public, où s'impose la critique, est industrieusement investi par le peintre pour ses propres ambitions. De son côté, les commentateurs se saisissent des œuvres et de la figure du peintre pour servir des revendications, parfois contradictoires. Examiner les interactions entre Gérard, ses œuvres et les critiques, revient donc à évoquer les enjeux esthétiques et les attentes suscitées par la haute position du peintre mais aussi les aspects polémiques de ses tableaux à visée propagandiste, liés à son statut officiel.

Gérard, une gloire de l'école française

À la chute de l'Empire, David, Gérard, Gros, Guérin et Girodet tiennent, pour le public, un rang éminent dans le monde des arts. Ils bénéficient souvent d'une critique attentive et bienveillante. Leurs œuvres s'inscrivent toutes, malgré leur particularité, dans un art perçu comme dispensant un enseignement moral tout en s'adressant également à l'affectivité et aux sens du spectateur. Cette conception de l'art continue d'être soutenue pendant la Restauration. Les critiques restent en effet attachés à une peinture d'histoire qui allierait la grandeur et la simplicité au rendu de la vie. François-Marie Miel (1775-1842) remarque d'ailleurs au Salon de 1814 que si David est absent du Salon, il rayonne à travers de nombreuses œuvres exposées³, sa vision artistique et ses principes s'étant perpétués. Gérard et Girodet semblent être, en fait, les deux artistes encore capables de soutenir cette ambition et ce sont eux, parmi les gloires de l'Empire, qui suscitent le plus l'intérêt et les plus nombreux commentaires. La concurrence qui existait entre les deux artistes est plusieurs fois soulignée⁴. Un chroniqueur de *L'Observateur des modes* suggère d'ailleurs que le titre de Premier peintre fut en quelque sorte usurpé par Gérard car, selon lui, c'est un « titre auquel M. Girodet avait aussi des droits⁵ ».

Le seul véritable triomphe de Gérard pendant la Restauration, et le dernier de sa carrière, fut l'exposition de son tableau *L'Entrée d'Henri IV à Paris* (fig. 1). Ce tableau présente l'entrée du roi Henri IV à Paris le 22 mars 1594, et symbolise la réconciliation du royaume de France autour du premier roi Bourbon. Le succès de cette œuvre tient à plusieurs facteurs dont les plus saillants sont

3 M. [MIEL François-Marie], « Beaux-arts – Salon de 1814 (Article IV) », *Journal général de France*, 19 novembre 1814, p. 1 : « Si l'auteur [David] ne paraît pas au salon, son absence ressemble à celle d'Achille. Toute l'exposition, n'est-elle pas en quelque sorte, pleine de lui ? L'influence de son talent n'est-elle pas empreinte sur tous les ouvrages de caractère élevé ? ne retrouve-t-on pas le maître dans Gérard, dans Girodet, dans Gros, dans Guérin, dans Abel, dans Blondel ? ».

4 Voir notamment I.G., « Salon de 1819 », *La Renommée*, 19 novembre 1819, p. 619-620.

5 [ANONYME], « Nouveautés parisiennes, n° 4 », *L'Observateur des modes*, 1820, t. 5, p. 7.



Fig. 1. François Gérard, *L'Entrée d'Henri IV à Paris*, 1817, huile sur toile, 510 × 958 cm, Versailles, musée national du château, galerie des Batailles.

les dimensions politique et esthétique. Dans une étude détaillée⁶, Ruth Kaufmann a montré combien le choix du peintre, de représenter tous les âges et toutes les conditions sociales, avait été subtilement pensé. Cette scène faisait en effet écho au retour de Louis XVIII sur le trône de France et célébrait donc la monarchie et ses nouvelles assises constitutionnelles. Gérard participait ici pleinement à l'élaboration d'une iconographie pour le nouveau pouvoir et insistait sur la modération du roi. Cet appel à la réconciliation des Français (déchirés par les récents affrontements), la représentation d'un roi majestueux et magnanime ainsi que la présence de la bourgeoisie (avec notamment le personnage du prévôt Pierre L'Huillier au centre, qui offre les clés de la ville) et du peuple (à gauche et à droite de la composition), ne pouvaient que plaire au plus grand nombre. Plusieurs chercheurs ont d'ailleurs souligné que Gérard avait adroitement sollicité l'avis du Roi concernant cette composition, souhaitant être au plus près des attentes du pouvoir⁷. Ce « monument national⁸ » possédait l'avantage pour les contemporains d'allier une conception juste et intéressante dans ses moindres détails à une exécution remarquable. Les

6 KAUFMANN Ruth, « François Gérard's *Entry of Henry IV into Paris*: The Iconography of Constitutional Monarchy », *The Burlington Magazine*, décembre 1975, vol. 117, n° 873, Special Issue Devoted to French Neo-Classicism, p. 790-802.

7 Par exemple LERNER Élodie, *François Gérard, peintre d'histoire*, thèse de doctorat, université Paris IV, sous la direction de Bruno Foucart, juin 2005; ALLARD Sébastien, CHAUDONNERET Marie-Claude, 2010, *op. cit.* à la note 1, p. 44.

8 PHILADELPHIE, « Salon de 1817- Neuvième article », *Le Bon français*, 14 juillet 1817, p. 4.

qualificatifs utilisés par Charles-Paul Landon (1761-1826) pour décrire l'œuvre, dans son opuscule, sont représentatifs. Il admire

« le nerf et la correction du dessin, la finesse et la vérité des caractères, l'éclat du coloris et la vigueur du ressort pittoresque⁹ ».

Ces qualités plastiques (le dessin en particulier) sont une des marques distinctives de ses ouvrages et restèrent valorisées, même dans les moments où la critique s'est faite la plus acerbe. L'œuvre s'inscrit donc parfaitement dans la conception de la peinture historique défendue par bon nombre de critiques : celle d'une histoire vivante qui prend en compte le caractère de l'époque représentée (sans allégorie) et exécutée avec force. Beaucoup de critiques, pour transcrire l'enthousiasme ressenti et donner une description expressive et vivante du tableau utilisent des formulations emphatiques ou rédigent des dialogues qui permettent l'usage du style direct. Ce procédé renforce le parallèle avec l'actualité contemporaine tout en laissant percer l'émotion suscitée par la toile. Devant ce « chef-d'œuvre de l'école moderne¹⁰ », tous les auteurs sont pour une fois unanimes. On notera néanmoins cette réflexion dénonciatrice de Mély-Janin (1777-1827) :

« Sans contredit, M. Gérard est un peintre habile, mais il faut aussi avouer que nul ne sait aussi bien que lui profiter des circonstances ; et remarquez comme ce dernier tableau arrive à juste point. M. Girodet est absent. M. Gros s'est trompé¹¹. »

Cette qualification de « peintre habile » peut être entendue dans plusieurs sens, et les chroniqueurs ne manquèrent pas d'en exploiter la connotation négative à partir des années 1820 pour marquer leur irritation face aux calculs du peintre.

Gérard est alors considéré comme le chef de l'école et son tableau l'un des plus beaux réalisés depuis longtemps. Pour ses soutiens les plus actifs, Gérard occupe désormais le sommet du Panthéon des peintres, place autrefois dévolue à David. Ces critiques, que l'on trouve essentiellement parmi les nouvelles recrues, sont à la recherche d'un art nouveau mais toujours inféodé malgré tout à quelques préceptes issus de la doctrine davidienne (beauté, noblesse, portée édifiante). Sans rabaisser le talent de David, on oppose « l'austérité », la « rudesse » et même la faiblesse de composition de ses œuvres aux émotions

9 LANDON Charles Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts. Salon de 1817*, Paris, Pillet aîné, 1831 (1^{re} éd. Paris, Chaigneau aîné 1817), p. 103.

10 [ANONYME], « Tableau de Henri IV », *La Revue*, t. 1, juillet 1817, p. 146.

11 [ANONYME (MÉLY-JANIN, Jean-Marie)], « Lettre sixième », *Lettres Champenoises*, 1817, t. 1, n° 6, p. 35.

ressenties face à celles de Gérard¹². Le simple « talent » de David est mis en balance avec celui de Gérard qui réunirait la poésie, la conception spirituelle et le traitement habile¹³. Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839) met cependant en garde devant une telle exclusivité et suprématie, qui porte tort aux autres grands talents¹⁴. De son côté, David, qui n'est plus pour certains le maître de la peinture française mais qui continue à exercer une forte influence, ne semble guère apprécier la nouvelle esthétique de son ancien élève et s'en ouvre sans détours à Gros dans leur correspondance¹⁵.

Les rédacteurs du *Constitutionnel* et du *Globe*, considéraient que Gérard donnait un nouveau souffle à la tradition davidienne et le proposaient en modèle à la jeune génération d'artistes¹⁶. Il est d'ailleurs donné comme mentor de nouveaux peintres comme Paul Delaroche, Victor Schnetz ou Ary Scheffer¹⁷. Adolphe Thiers (1797-1877), en particulier, fait des œuvres récentes du premier peintre celles de l'idéal moderne, capable de concilier l'antique et le contemporain (dans le sujet et les sources formelles d'inspiration). Gérard y serait parvenu en étudiant la nature (plutôt que l'antique) et en la rendant vivante, tout en préservant une certaine idéalisation. C'est une réflexion qui apparut particulièrement lors de l'exposition de *Corinne au Cap Misène* (**fig. 2**), mais qui fut reprise également pour d'autres œuvres¹⁸. Dans son tableau *Corinne*, Gérard avait en effet représenté le personnage du roman éponyme de Mme de Staël (1807) sous les traits de ce célèbre écrivain. Le tableau, animé par une atmosphère dramatique, associait des éléments antiques (les ruines d'architecture et la lyre de l'improvisatrice) avec la représentation de personnages

12 A. T. ...rs [Thiers Adolphe], « Salon de 1822 (7^e article). Corinne au Cap Misène, par M. Gérard », *Le Constitutionnel*, 30 mai 1822, p. 3; L'Amateur, « Salon de 1817. Entrée d'Henri IV à Paris », *Mercure de France*, 19 juillet 1817, p. 115-122; X., « Du choix du sujet dans les arts », *Journal des artistes*, 24 juin 1827, p. 392.

13 X., 1827, *op. cit.* à la note 12, p. 392.

14 T. [Émeric-David Toussaint-Bernard], « Beaux-arts. Salon. Dixième article », *Moniteur universel*, 19 juillet 1817, p. 791-792.

15 WILDENSTEIN Daniel et Guy, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973, n° 1945, p. 227. David parle de « crème fouettée » et de « talents flatteurs », à propos de la manière de Julie Duvidal de Montferrier, élève de Gérard, et souhaite qu'elle « fuit celui qui lui a donnée ses premiers principes ».

16 Par exemple, L. V. [Vitet Ludovic], « Beaux-arts (4^e article) », *Le Globe*, 8 mars 1828, p. 253; mais aussi A. L., « Beaux-arts. Salon de 1817. (Sixième article) », *Journal général de France*, 11 juillet 1817, p. 3; D., « Tableau du Sacre, par M. le baron Gérard », *L'Observateur des beaux-arts*, 17 mai 1829, p. 54.

17 V. [Thiers Adolphe], « Paris. Beaux-arts – Exposition de 1824 », *Le Globe*, 26 septembre 1824, p. 24; voir aussi Farcy [Farcy Charles], « Peinture sur porcelaine; Espérance par Jaquotot d'après Gérard », *Journal des artistes*, 29 mars 1829, p. 203.

18 Ces réflexions furent reprises par Thiers dans *Le Globe* notamment pour le tableau *Philippe V*.



Fig. 2. François Gérard, *Corinne au Cap Misène*, 1819-1820, huile sur toile, 256 × 277 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

en costume contemporain dont Oswald. Le personnage féminin présentait aux yeux du critique une harmonie parfaite de ces deux pôles d'inspiration. L'œuvre offrait pour ces observateurs une voie nouvelle pour la peinture. Daniel Harckett estime qu'en élevant le tableau au rang de peinture d'histoire, Thiers théorise un nouveau genre en adéquation avec son époque et répondant à ses besoins¹⁹. Thiers et Ludovic Vitet (1802-1873) parlaient de « progrès » pour les arts, qui aurait résulté chez Gérard d'une capacité, voire d'une liberté, à moduler son art en fonction des attentes contemporaines²⁰. Loin d'y voir un défaut opportuniste, ces rédacteurs y comprenaient un réel ajustement à la

19 HARCKETT Daniel, *Exhibition culture in Restoration Paris*, thèse de doctorat, Brown University, 2005, p. 16-23.

20 A. T...rs [Thiers Adolphe], 30 mai 1822, *op. cit.* à la note 12, p. 4 ; V. [Thiers Adolphe], 26 septembre 1824, *op. cit.* à la note 17, p. 24 ; L.V. [Vitet Ludovic], 8 mars 1828, *op. cit.* à la note 16, p. 253.

société contemporaine. Pour d'autres auteurs, ce choix entre idéal et naturel apparaissait comme celui de l'entre deux. Raoul-Rochette (1790-1854) abonde dans ce sens en expliquant longuement que « dans les arts, il est permis d'être du milieu²¹ ». L'originalité de Gérard aurait résidé dans ce parti pris : concilier un idéal à une sensibilité moderne. Ce changement dans la création de Gérard, cette « manière nouvelle²² » perçue par tous les critiques, ne semble pourtant pas avoir été assez forte, d'une part pour se démarquer des autres peintres de sa génération et d'autre part rivaliser avec les jeunes artistes, dont l'identité artistique s'affichait avec beaucoup plus de franchise et de clarté. Si bien que Léopold Robert, un artiste protégé par Gérard (et par là même non suspect d'attaques gratuites envers son aîné) pouvait écrire au début de la monarchie de Juillet qu'« Ingres est Ingres, tandis qu'on pourrait dire que Gérard est David²³ ».

Peintre du roi, roi des peintres ?

Charles Ephrussi, dans un article commentant l'édition de la correspondance de François Gérard en 1890, précisait à propos du peintre : « On peut l'appeler sans trop de flatterie, le roi des peintres et le peintre des rois²⁴ ». Cette formule qui fait référence au titre de Gérard à partir de 1817 et à sa suprématie artistique présumée apparaît rarement aussi distinctement dans les textes de l'époque²⁵. Cependant, on en retrouve abondamment l'idée dans les champs lexicaux de la supériorité et des privilèges employés par les rédacteurs.

En 1817, lorsque Louis XVIII, auprès de qui Gérard avait été introduit par Talleyrand²⁶, le nomme son premier peintre, ce dernier bénéficie de nombreuses gratifications et d'un statut qui le fait s'élever au-dessus de ses rivaux. Outre

21 RAOUL-ROCHETTE [Raoul-Rochette Désiré], « Beaux-arts. Sur la Corinne de M. Gérard », *Le Moniteur universel*, 1^{er} décembre 1820, p. 1650.

22 [ANONYME], « Salon du Louvre (1822). MM. Gérard, Picot, Hersent », *Le Miroir des spectacles*, 28 mai 1822, p. 3.

23 Léopold Robert - Marcotte d'Argenteuil, *Correspondance 1824-1835, publiée par Pierre Gassies avec la collaboration de Maryse Schmidt-Surdez*, Neuchâtel, éditions Gilles Attinger, 2005, p. 60.

24 EPHRUSSI Charles, « François Gérard, d'après les lettres publiées par M. le baron Gérard », *GBA*, 1890, t. 4, p. 430.

25 Jal cite cette formule de manière ironique : « c'est certainement à tort que les envieux ont dit de M. Gérard, que pour être premier peintre du Roi, il se croit le roi des premiers peintres », JAL Auguste, *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 165 ; Sophie Gay parle de « prince des arts », dans Gay Sophie, *Salons célèbres*, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 125.

26 *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, cat. exp., Paris, RMN, 1974, p. 428.

des avantages financiers (il bénéficie alors d'un traitement de 8 000 francs²⁷), ses œuvres à caractère national voire propagandiste, *L'Entrée d'Henri IV* mais aussi tous les portraits royaux et le *Sacre de Charles X*, bénéficiant d'expositions exceptionnelles souvent liées à des solennités (par exemple la fête de l'Entrée de Louis XVIII qui se déroule chaque année le 3 mai²⁸). De plus, ses œuvres sont prioritairement choisies pour être reproduites par différents moyens : peinture sur porcelaine, tapisserie et bien sûr gravure²⁹. Chaque œuvre reproduite et commentée dans la presse est l'occasion de revenir de manière admirative sur les œuvres originales du premier peintre. C'est d'ailleurs à ce rôle de faiseur d'images propres à être multipliées que le rédacteur du *Mercure de France au dix-neuvième siècle* réduit les attributions de ce « privilégié des arts³⁰ ». Cette visibilité accrue des œuvres de Gérard se retrouve inévitablement dans la presse. Au cours des Salons, ses œuvres sont commentées à plusieurs reprises en raison de l'arrivée différée de certaines réalisations³¹. Chaque tableau important est également exposé préalablement dans l'atelier de l'artiste et

27 LERNER Élodie, 2005, *op. cit.*, p. 61.

28 *L'Entrée d'Henri IV* (1817, château de Versailles) et le *Portrait du duc de Berry* (1819, château de Versailles) furent exposés lors de cette fête en 1820. Pour la même occasion furent montrés en 1825 *L'Entrée d'Henri IV*, *Daphnis et Chloé* (1824, musée du Louvre) et le *Portrait en pied de Charles X* (1824-1825, château de Versailles). D'autres exemples pourraient être cités comme l'exposition de *L'Entrée d'Henri IV* lors de la cérémonie du sacre de Charles X.

29 De nombreux portraits officiels furent reproduits en tapisserie et sur des porcelaines de Sèvres (plaques et vases) mais aussi certaines de ses compositions historiques comme *Philippe V en tapisserie* (1827-1835, Paris, mobilier national), ou encore *Homère et Bélisaire* (vases carafe étrusque, 1816, Paris, mobilier national). Concernant les différents projets et réalisations de tapisserie d'après les œuvres de Gérard, voir Maurice FENAILLE et Fernand CALMETTES, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins*, Paris, Hachette, 1903-1923, t. V. Pour les gravures, se référer au catalogue de la thèse d'Élodie Lerner (2005). Les compositions reproduites par la manufacture de Sèvres le furent d'après *Homère chez les potiers de Samos*, *L'Entrée d'Henri IV*, *Ste Thérèse*, le *Portrait de Louis XVIII*, le *Portrait de Monsieur*, *Psyché et l'Amour*, *Corinne*, un *Épisode du roman Ourika*, le *Portrait de Mme de Staël* et *l'Espérance*.

30 [ANONYME], « Tableau du Sacre, par M. Gérard », *Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*, 1829, t. 25, p. 422 : « Le grand écuyer de la maison du roi n'est pas toujours l'écuyer qui monte le mieux un cheval arabe. Le premier peintre du roi n'est pas tenu de se montrer constamment le plus grand peintre du royaume. Dans l'acceptation générale, le premier peintre du roi est l'acolyte de l'historiographe pensionné. Ces deux privilégiés des arts et des lettres illustrent, chacun à leur manière l'histoire contemporaine. Les tableaux du premier peintre sont toujours vendus d'avance; le prix est en proportion avec la dignité de l'ouvrier. C'est d'après ses chefs-d'œuvre que le ministre de l'intérieur et la préfecture de la Seine font faire le plus de copies aux copistes; c'est en son honneur qu'à la manufacture royale des Gobelins on use de plus d'aiguilles et de cochenille. »

31 Les œuvres arrivées en retard au Salon pendant la période sont : le *Portrait de Louis XVIII* (1814), *L'Entrée d'Henri IV dans Paris* (1817), *Corinne au Cap Misène* (1822), *Portrait de la duchesse de*

visité par « un petit nombre d'amateurs³² » et parfois par des membres de la famille royale. Les visites à caractère privé donnent lieu à plusieurs articles critiques qui analysent et décrivent l'œuvre, souvent sur un ton louangeur, au public. Le peintre est omniprésent, pendant la Restauration, dans la presse mais aussi dans certains cercles artistiques et dans les institutions³³. Homme du monde, Gérard tient également un Salon tous les mercredis rue Bonaparte où se réunissent artistes, savants, écrivains et hommes politiques.

Apparaît entre cet artiste officiel et les critiques un enjeu de pouvoir et de contre-pouvoir. Certains critiques suspectent Gérard de vouloir exercer une certaine emprise sur la presse et donc sur sa réputation. Si cette démarche n'est pas isolée, l'amitié entre Jean-Baptiste Marie Boutard (1771-1835) et Girodet avait déjà créé un précédent quelques années plus tôt³⁴, le fait paraît impensable de la part d'un artiste déjà comblé de gloire, de titres et surtout de privilèges. Les critiques dénonçant ce parti pris de soutien aveugle au peintre par certains de leurs confrères, en appellent à la déontologie du critique, à l'impartialité du juge, qui ne peut se prononcer sur des œuvres au seul nom du peintre. Fabien Pillet (1772-1855), citant un proverbe italien, s'efforce de faire valoir que « Mors dorés ne rend pas le cheval meilleur³⁵ ». Des avertissements tentent de dissuader le peintre « de faire vanter d'avance dans les journaux » ses œuvres, pour reprendre les termes utilisés par Marcotte d'Argenteuil³⁶ ; le public et les critiques ne seraient pas ainsi déçus. On peut également remarquer l'insistance avec laquelle Gérard publie ou fait publier des notices sur ses tableaux d'histoire au moment de leur exposition. Encore une fois le procédé n'est pas une nouveauté, comme l'atteste l'exemple de David, lors de l'exposition des *Sabines* en l'an VIII. De même, le livret du Salon comporte souvent des explications de tableaux allant de quelques lignes à quelques pages. Les brochures explicatives concernant les tableaux de Gérard, dont les auteurs ne

.....
Berry et ses enfants (1822). *Le Sacre de Charles X* est annoncé au livret du Salon de 1827 mais ne fut exposé qu'en 1829.

32 [ANONYME], *Le Moniteur universel*, 2 mai 1823, p. 557.

33 Pour citer quelques exemples parmi tant d'autres : il est membre du Conseil honoraire des Musées royaux, membre honoraire du Cercle des Arts, membre du jury du Salon en 1824 et 1827, il donne aussi son avis pour les décors de la cérémonie du sacre de Charles X en 1825.

34 SHELTON Andrew, « Girodet et Boutard. Portrait d'une alliance artistico-journalistique au temps de Napoléon », *Girodet, 1767-1824*, cat. exp. Paris, RMN, 2005, p. 129-135.

35 PILLET Fabien, *Une matinée au Salon, ou les peintres de l'école française passée en revue, critique des tableaux et sculptures de l'exposition de 1824*, Paris, 1824, p. 7. Il donne le proverbe en italien « un'freno inodrato non megliora il cavallo ».

36 Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil, *Correspondance 1824-1835*, 2005, *op. cit.* à la note 23, p. 60, lettre de Marcotte d'Argenteuil à Léopold Robert datée du 10 mai 1829.

sont pas identifiés avec certitude³⁷, sont sans doute de son initiative ou ont reçu son aval. C'est en tout cas de cette façon que la critique les comprend³⁸. Le rôle pédagogique de telles brochures peut être envisagé, puisqu'elles comprennent une description du sujet et la gravure des portraits des principales figures du tableau. Néanmoins on pourrait également y voir une sorte de surenchère sur le livret, ainsi qu'un moyen de doubler en quelque sorte la critique en utilisant le même mode de publication. Bien plus qu'un guide, ces brochures deviennent sous la plume de certains, la référence pour s'exprimer sur les œuvres de Gérard. La réaction de François-Marie Miel qui cite entièrement la notice dans son compte-rendu de 1817 n'est pas isolée. Il précise les raisons de ce choix :

« Je trouve aussi mon compte personnel à cette citation ; car la notice, se rapprochant de la forme de mes examens, donne à ma manière d'envisager les arts et d'analyser leurs productions le suffrage d'un grand artiste³⁹ ».

Chez Miel, critique consciencieux, la notice ne remplace pas l'analyse mais cela tend à être le cas dans les textes de plusieurs autres rédacteurs⁴⁰. La présence insistante de Gérard dans la sphère artistique est encore accentuée par les libertés qu'il prend avec le protocole que les autres artistes sont censés respecter comme l'exposition des œuvres en temps et en heure (d'autant plus lorsque les œuvres retardataires étaient achevées avant l'ouverture du Salon). Outre cela, la critique relate les diverses mises en scène des tableaux

37 La notice accompagnant l'exposition du tableau *L'Entrée d'Henri IV* (*Notice historique sur le tableau représentant l'entrée d'Henri IV dans Paris*, par M. Gérard, Paris, Delaunay, 1817) n'est pas attribuée avec certitude. Antoine-Alexandre Barbier attribue le texte à Auguste de Maupeché (cf. BARBIER Antoine-Alexandre, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris, P. Daffis, 1872-1879, t. III, p. 450). Jacques Berriat-Saint-Prix estime quant à lui, qu'elle est due au critique Antoine-Laurent Castellan (dans *Examen historique du tableau de Gérard : représentant l'Entrée d'Henri IV à Paris, avec des recherches sur cet événement mémorable*, Paris, Langlois, 1839). L'incertitude demeure également pour les autres notices.

38 Miel précise : « Si la notice publiée sur la tableau de *L'Entrée d'Henri IV* est l'ouvrage du peintre, elle prouve que la plume n'est pas moins bien placée entre ses mains que le pinceau ; si le peintre n'en est pas l'auteur, du moins on est fondé à croire qu'elle n'a pas été publiée sans son aveu, et qu'elle indique bien ses intentions », dans MIEL Edme François-Marie, *Essai sur les beaux-arts et particulièrement sur le Salon de 1817, ou Examen critique des principaux ouvrages d'art dans le cours de cette année*, Paris, 1817-1818, p. 144.

39 *Ibid.*, p. 144.

40 [ANONYME], s. t., *Le Moniteur universel*, 9 juillet 1817, p. 752 ; A. L., « Beaux-arts, Salon de 1817 (Sixième article) », *Journal général de France*, 11 juillet 1817, p. 3-4 ou [ANONYME], « Exposition du tableau du Sacre, par M. le baron Gérard, premier peintre du Roi », *Le Moniteur universel*, 18 mai 1829, p. 771. D'autres rédacteurs entrecourent leur texte de fragment de la notice historique, par exemple, Philadelphie, 1817, *op. cit.* à la note 8, p. 3-4.

du peintre, qui contribuent à attirer l'attention sur les productions du maître. Mathieu-Guillaume Villenave (1762-1846), par exemple, annonce par la voix de la *Quotidienne* au début du Salon de 1814 : « Un cadre vide, aux armes de la France, placé dans le grand Salon, attend encore le portrait en pied de S. M., peinte par M. Gérard⁴¹ ». Au cours du Salon de 1827, *Le Globe* publie un article dans lequel François Guizot (1787-1874) informe ses lecteurs qu'un des meilleurs tableaux du peintre, *Sainte-Thérèse* (fig. 3), qu'il a pu admirer avec d'autres dans l'atelier de l'artiste, ne fera pas l'objet d'une exposition publique. Cette annonce reprise par plusieurs journaux fait rapidement enfler



Fig. 3. François Gérard, *Sainte Thérèse*, 1823-mars 1828, huile sur toile, 172 × 96 cm, Paris, chapelle de la maison Marie-Thérèse.

41 V., « Premier coup d'œil sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants au Musée Royal des arts », *La Quotidienne*, 6 novembre 1814, p. 1.

la rumeur provoquant des récriminations. François-René de Chateaubriand, pour l'épouse de qui l'œuvre a été réalisée, y répond publiquement par le biais des journaux. L'œuvre est finalement exposée au Salon une dizaine de jours après le premier article et pour un très court laps de temps. Est-ce un calcul de la part du peintre, l'œuvre de fervents admirateurs comme Guizot ou bien une volonté de la part du comte de Forbin ? Quelles que soient les raisons de cette publicité tapageuse, elle donne l'occasion à certains critiques de s'attarder sur l'idée d'une conduite indigne d'un premier peintre, et de faire le procès du privilège artistique.

Le peintre, haussé dans les discours jusqu'à « cette région inaccessible au peintre vulgaire⁴² », est en effet considéré comme un talent aristocratique qui se décline en nuances distinguées. Cette position est envisagée positivement par ses soutiens qui font allusion par exemple au « goût exquis » et à « l'élégante noblesse du style⁴³ » du *Portrait de la duchesse d'Orléans et du duc de Chartres* exposé au Salon de 1819 (fig. 4). Elle se colore en revanche négativement chez ceux qui estiment que Gérard est un artiste officiel, moins libre par conséquent dans sa conduite. C'est en particulier l'idée énoncée à plusieurs reprises par Auguste Jal (1795-1873) qui n'hésite pas à mêler à ses discours artistiques des idées politiques. Citons un extrait du dialogue de son *Salon* de 1824 qui met en scène un artiste et un philosophe. L'artiste propose :

« voulez-vous prendre pour point de départ les ouvrages de M. le premier peintre du Roi : à tout seigneur, tout honneur.

Le philosophe : Le proverbe est tant soit peu aristocratique, et les arts, essentiellement amis de l'égalité, pourraient bien en contester la justesse⁴⁴ ».

Il y aurait donc incompatibilité entre la conduite de Gérard et l'éthique des artistes. Dans l'esprit de certains, le premier peintre est devenu en quelque sorte un artiste public, comme l'atteste l'emploi de la première personne du pluriel : « notre célèbre peintre Gérard⁴⁵ ». Ceci impliquerait par conséquent une conduite qui en soit digne⁴⁶. Le fait de produire pour une clientèle de particuliers et de montrer en privé des réalisations est tout à fait commun et

⁴² [ANONYME], « De la Corinne de M. Gérard », *Gazette de France*, 21 décembre 1820, p. 1426.

⁴³ C., « Beaux-arts. Salon de 1819. – MM. Gérard et Gros. N° III », *Journal des débats*, 4 septembre 1819, p. 1.

⁴⁴ JAL Auguste, 1824, *op. cit.* à la note 25, p. 29.

⁴⁵ [ANONYME], s.t., *Journal de Paris*, 16-17 août 1818, p. 1.

⁴⁶ On trouve notamment : « La gloire qu'il s'est acquise n'est point à lui seul, elle est aussi la propriété de l'École française : il lui doit compte des efforts qu'il fait pour se conserver digne d'elle », cf. DELPECH François-Séraphin, *Examen raisonné des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Salon du Louvre en 1814*, Paris, Gillé, 1814, p. 67.



Fig. 4. Louis Joseph Noyal d'après François Gérard, *Portrait de la duchesse d'Orléans et du duc de Chartres*, Salon de 1819, huile sur toile, 259 × 182 cm, Versailles, musée national du château.

dans l'intérêt des artistes. Cependant, Jal comme d'autres, se saisissent de cette insertion des activités privées de l'atelier dans la sphère publique par le biais des journaux (notamment les comptes rendus d'expositions privées) pour suggérer que Gérard va trop loin dans l'usage de ses privilèges. Gérard qui recherche les honneurs n'en voudrait pas les contraintes. Il existe donc une tension entre l'ambition, toute naturelle du peintre, d'être reconnu (d'ordre individualiste) et le rôle que la critique assigne au peintre proclamé chef d'école : celui de porter le poids d'une école française qui se doit de participer à la gloire nationale et de garantir certaines valeurs artistiques. La critique du privilège de l'artiste, et de manière sous-entendue de l'Institut et de sa puissance, ne

correspond pas qu'à une rhétorique de critiques. Après les journées de Juillet 1830, des artistes se regroupèrent et participèrent à des assemblées générales demandant notamment une réorganisation de la vie artistique ainsi que plus de libertés. Même si elles n'ont pas eu véritablement de suite immédiate, ces réunions et sociétés prouvent la concordance des revendications de certains critiques et artistes.

Du chef d'école aux « Invalides des beaux-arts »

Gérard fut un peintre célèbre de son vivant et particulièrement pendant la Restauration. Néanmoins, dès l'année 1814, les éloges furent souvent pondérés de reproches (à l'exception de *L'Entrée d'Henri IV à Paris*). Les attentes du public n'étaient pas comblées, même si Gérard restait malgré tout dans les esprits un artiste de grand talent. Peintre d'histoire, Gérard fut avant tout loué pendant l'Empire pour ses portraits. Sous la Restauration, il continua d'en produire en nombre, mais ils contentaient beaucoup moins les spectateurs, qu'il s'agisse de véritables portraits ou de ceux présents dans des tableaux historiques (dans *Philippe V* par exemple). Beaucoup se plaignaient qu'un maître comme Gérard les multipliait au détriment d'une peinture d'histoire, jugée supérieure. Les critiques commentaient d'ailleurs presque exclusivement ses portraits dits historiques. Ce qui avait fait précédemment la réputation de l'artiste était le succès avec lequel il était parvenu à saisir le caractère de ses modèles et à le retranscrire avec une grande élégance. Tout en restant au plus près des convenances, ses portraits, ambitieux et toujours flatteurs, affichaient également la virtuosité du talent de Gérard : dessin soigné, travail de la lumière, des ambiances et du décorum⁴⁷. Premier peintre du roi, Gérard fut chargé de faire le portrait du roi et des membres de sa famille. La représentation du souverain se devait d'allier la ressemblance physique de ce dernier avec une image symbolique de sa fonction, voire de la nation. Ce type de portrait, présenté par de nombreux commentateurs comme « historique⁴⁸ », devait être à la fois efficace et susciter une adhésion massive et enthousiaste du public pour la dynastie régnante et l'image qu'elle souhaitait véhiculer. Le public et la critique étaient donc particulièrement exigeants avec ces œuvres. Les portraits de la famille royale furent souvent des peintures considérées, après la chute de l'Empire,

⁴⁷ Xavier Salmon a synthétisé l'évolution des portraits du peintre dans SALMON Xavier, « Peintre des rois, roi des peintres », *François Gérard portraitiste*, cat. exp., RMN, 2014, p. 15-22.

⁴⁸ Par exemple V., « Beaux-arts. Salon de 1822 (VII^e art.) M. Gérard », *Journal des débats*, 15 juillet 1822, p. 1 ; [ANONYME], « Beaux-arts. Salon de 1824 », *Feuilleton littéraire*, 3 septembre 1824, p. 2.

comme « au-dessous du pinceau » du peintre⁴⁹. Or, Gérard était connu pour être un portraitiste de renom. Les réactions face aux représentations de Louis XVIII, très attendues mais aussi particulièrement délicates en raison de l'impotence du roi, sont emblématiques des reproches généralement faits aux portraits de Gérard, et ce dès 1814. Le premier portrait du souverain réalisé par Gérard, fut celui en costume d'apparat, exposé au Salon de 1814, c'est-à-dire très peu de temps après le retour des Bourbons (**fig. 5**). Pour ce portrait très officiel, le peintre s'inscrivait dans une tradition picturale européenne qui remontait au moins au XVII^e siècle⁵⁰ : le roi porte le costume du sacre⁵¹, les *regalia* sont posés sur un coussin derrière le trône et la scène prend place dans un décor de palais très riche où la colonne, symbole de force et de stabilité, tient une place d'importance. Le public, avide de contempler une image majestueuse de leur souverain dans un contexte très difficile pour la France, était particulièrement bien disposé mais s'avoua déçu. Gérard n'était pas parvenu à donner assez d'ampleur et de noblesse à la représentation et blessa ainsi le sentiment de fierté nationale. Jean-René Durdent (1776?-1819) avait espéré, comme « tous les Français », que « ce portrait du Roi fût le chef-d'œuvre de M. Gérard⁵² ». Cette perplexité des critiques ne venait pas uniquement de la pose assise du roi qui contournait l'iconographie habituelle, mais surtout du contraste entre le traitement parfait et brillant des accessoires et la physionomie figée du monarque⁵³. Le dessin et le modelé apparaissaient négligés tandis que tous remarquaient également la trop grande intensité des chairs⁵⁴.

49 III, « Salon de 1814. Aperçu général », *Journal royal*, 14 novembre 1814, p. 2. Un autre rédacteur estime que le peintre est « au-dessous de son talent », voir M. [Miel Edme François-Marie], « Beaux-arts – Salon de 1814 (Article III) », *Journal général de France*, 14 novembre 1814, p. 2.

50 Christopher LLOYD, « Souverains et chefs d'état », dans *Portraits publics, portraits privés 1770-1830*, cat. exp. Grand Palais, Paris, RMN, 2006, p. 60.

51 Bien que le sacre de Louis XVIII n'ait jamais eu lieu, il fut envisagé plusieurs fois et à cet effet des objets pour la cérémonie furent réalisés très tôt comme le manteau royal ; c'est ce que précise Françoise Waquet, voir WAQUET Françoise, *Les Fêtes royales sous la Restauration ou l'ancien régime retrouvé*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1981, p. 108.

52 DURDENT Jean-René, *L'École française en 1814, ou Examen critique des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, exposés au Salon du Musée royale des arts*, Paris, Delaunay, 1814, p. 93. C'est une réflexion générale que l'on trouve dans la plupart des articles ayant commenté le portrait.

53 Voir III, « Salon de 1814. Aperçu général », *Journal royal*, 14 novembre 1814, p. 1-2 ; M. BOUTARD, [Boutard Jean-Baptiste Marie], « Beaux-arts. Salon de 1814 – n° 3 M. Gérard », *Journal des débats*, 19 novembre 1814, p. 2 ; DURDENT Jean-René, 1814, *op. cit.* à la note 52, p. 93-94 ; DELPECH François-Séraphin, 1814, *op. cit.* à la note 46, p. 65-66.

54 N.B.F [Pillet Fabien], « Beaux-arts. Exposition de tableaux – Année 1814 », *Journal de Paris*, 11 novembre 1814, p. 1 ; M. [Miel François-Marie], 14 novembre 1814, *op. cit.* à la note 3, p. 2 ; M. BOUTARD [Boutard Jean-Baptiste Marie], 1814, *op. cit.* à la note 52, p. 2.



Fig. 5. François Gérard, copie du *Portrait de Louis XVIII*, 1814, huile sur toile, 180 × 257 cm, Toulouse, musée des Augustins.

Cette virtuosité dans la technique et dans le détail des matières n'était pas l'apanage des peintres d'histoire et tendait à tirer l'œuvre vers un matérialisme qui était mal perçu. Les critiques combattaient le fini trop précieux du tableau qui durcissait les traits ainsi que l'impression générale, façonnant ainsi une effigie sans vie. C'était à Gérard, premier peintre, de « combattre la tendance un peu trop sensible de notre école vers la manière froide et léchée⁵⁵ ». Chef

55 [ANONYME], « Musée royal. Exposition des tableaux (quatrième article) », *Journal de Paris*, 9 mai 1817, p. 2.

d'école, Gérard n'en est pas moins associé, par ses défauts, aux disciples de David. Ainsi, le talent de portraitiste de Gérard semblait connaître dès le début de cette période un affaiblissement, que l'on retrouve dans les commentaires de la plupart des autres portraits officiels.

À cette époque les portraits sont de plus en plus nombreux au Salon et les critiques dénigrent souvent ce type de production considéré comme des marchandises. Cependant, rares sont les critiques à rattacher les portraits de Gérard à ce niveau trivial. Il n'y a que Mély-Janin pour répéter ironiquement pendant toute la période :

« quand on tient un grand état de maison, il faut gagner de l'argent ; mais, dans ce monde, on ne peut pas tout concilier ; la fortune et la gloire marchent rarement de compagnie⁵⁶ ».

Le mercantilisme du peintre est en effet parfois souligné. La répartition du travail au sein de l'atelier de Gérard est rarement convoquée pour expliquer cette baisse de qualité (difficilement compréhensible dans des portraits originaux de personnalités officielles), mais elle est parfois brandie pour défendre cette idée⁵⁷. Au contraire, les soutiens de Gérard insistent sur la dimension historique de beaucoup de portraits. Comme l'a montré Marie-Claude Chaudonneret, cet argument est également convoqué pour d'autres artistes comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, que l'on souhaite promouvoir⁵⁸. Une des spécificités de Gérard était de privilégier dans les portraits une mise en scène recherchée en lien avec le statut et la personnalité du modèle. Cet argument plaide en faveur du portrait dit historique et de la réputation d'esprit fin que Gérard s'était forgée. Mais cette pratique se développa jusqu'à l'outrance à partir de 1814. C'est le cas dans le portrait de Monsieur exposé au Salon de 1817 (**fig. 6**) où l'exagération est trop poussée pour ne pas paraître caricaturale. Voulant donner au comte d'Artois, représenté dans le costume de l'ordre du Saint-Esprit, beaucoup de noblesse et de prestance, il ne serait parvenu qu'à en faire une figure raide et allongée. S'attachant à la représentation d'un personnage public qui a surtout du crédit auprès des ultras, la peinture déclencha des commentaires qui questionnèrent la ressemblance physique et morale du modèle mais aussi la conception de l'œuvre.

56 [ANONYME (Mély-Janin, Jean-Marie)], « Lettre cinquième », *Lettres Champenoises*, 1817, t. 1, p. 14. Voir également [ANONYME], « Musée Royal. Exposition des tableaux (1er article) », *La Quotidienne*, 30 août 1819, p. 2 : « les portraits de M. Gérard lui sont payés fort cher ; et dans ce bas monde on a souvent assez de gloire, et l'on a jamais trop d'argent ».

57 [ANONYME], « Beaux-arts. Exposition de 1822 – Deuxième article », *Gazette de France*, 19 mai 1822, p. 2.

58 CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le portrait et la hiérarchie académique après 1815 », *halsshs*, 3 mars 2008, p. 4-6.



Fig. 6. François Gérard, *Portrait du comte d'Artois en costume de l'ordre du Saint-Esprit*, ricordo, huile sur toile, 32 × 25 cm, Versailles, musée national du château.

Cette appréciation plus nuancée des œuvres du peintre, présente dès la chute de l'Empire, s'amplifie avec les années jusqu'à l'échec du *Sacre de Charles X* (fig. 7)⁵⁹. La dernière grande œuvre de Gérard pendant la Restauration est le tableau représentant le Sacre du roi à Reims le 29 mai 1825. Par cette commande, le roi accorde un haut privilège au peintre, qui n'est pas sans rappeler celui obtenu par son maître David quelques années plus tôt. Gérard ne choisit pas de représenter le moment du sacre proprement dit mais l'allégresse

59 Le grand tableau de Gérard est conservé roulé au château de Versailles. Il en avait réalisé une réplique réduite aujourd'hui conservée à Pau au palais du Tau.



Fig. 7. François Gérard, réplique réduite du *Sacre de Charles X*, 1830-1831, huile sur toile, 175 × 330 cm, Reims, palais du Tau.

qui suit l'intronisation. Par cette iconographie, il souhaite éviter la représentation des instants où le roi est symboliquement soumis à l'Église, afin de ne pas attiser davantage les dissensions autour de la montée du cléricisme, comme l'a souligné Élodie Lerner⁶⁰. Malgré ces précautions, la toile est mal accueillie. En premier lieu parce qu'elle est ardemment attendue. Le tableau qui devait apparaître au Salon de 1827, ne fut achevé que tardivement et ne fut finalement exposé qu'au début du mois de mai 1829 dans le salon Carré du Louvre. La toile également suscite l'espoir de voir apparaître un pendant à *L'Entrée d'Henri IV* qui puisse soutenir la comparaison et accréditer la validité de l'esthétique qu'il représente. Les événements représentés dans ces deux grandes toiles (*L'Entrée d'Henri IV* évoquant celle de Louis XVIII et le *Sacre de Charles X*) se voulaient des symboles d'une nouvelle cohésion nationale; mais ce sentiment fut trop éphémère chez les contemporains lors du sacre lui-même pour ressurgir lors de la présentation du tableau.

Le peintre, qui bénéficie encore d'une certaine aura, reçoit des critiques élogieuses de la part des journaux royalistes qui s'évertuent à prouver que son talent « n'a rien perdu de sa vigueur⁶¹ » et qu'il a su vaincre toutes les difficultés que le tableau impliquait⁶². Même en tenant compte des entraves de la com-

60 LERNER Élodie, « Entre effervescence politique et artistique, *Le Sacre de Charles X* de François Gérard », *Revue des musées de France*, février 2008, n° 1, p. 76.

61 D., 1829, *op. cit.* à la note 16, p. 54.

62 [ANONYME], « Beaux-arts. Tableau du Sacre, par M. Gérard, premier peintre du roi », *Gazette de France*, 26 mai 1829, p. 1. *La Quotidienne* participe également de ces éloges sans retenue, cf. M., « Tableau du Sacre », *La Quotidienne*, 15 mai 1829, p. 1.

mande, les autres critiques ne peuvent contenir leur déception face, d'une part à la conception de la toile et d'autre part à son exécution. Le moment représenté partage les commentateurs. Si certains approuvent le choix du peintre qui, selon eux, permet de donner plus d'ampleur et de mouvement à une composition tributaire de l'étiquette (de l'iconographie et de la cérémonie)⁶³, la plupart estime que cette nouveauté rend la scène moins intelligible⁶⁴. Le roi est mis en valeur uniquement par l'éclairage et l'élévation de son trône et peine à se détacher des autres groupes. L'accolade entre le roi et le dauphin ne correspond pas à un acte solennel de la cérémonie et semble en décalage avec le titre du tableau⁶⁵. Gérard a voulu donner à son sujet une certaine emphase par la disposition générale de la composition qui se construit autour d'une diagonale, qui suit celle du format. Cet axe dynamique, sur lequel sont placés la plupart des personnages, conduit à la scène centrale. Par les poses des différents protagonistes, le peintre a également voulu traduire l'enthousiasme des hommes alors présents. Se signalent, entre autres, l'attitude de l'évêque Mgr de Latil au centre du tableau qui lève ses bras vers le ciel ou bien celle du duc d'Aumont qui se retourne en tendant le bras vers le roi en bas des marches du trône. Ce parti pris, qui aboutit en définitive à une pantomime outrée, fait comparer le tableau à une scène de théâtre où s'agitent des acteurs costumés. Se greffe immédiatement sur cette idée, sous la plume de certains critiques, le sentiment d'un manque de sincérité et de naturel dans la représentation du tableau de Gérard qui ferait écho au manque de « couleur morale » de la cérémonie elle-même⁶⁶. Ce qui renforce ce manque de probité pour les critiques est le fait que le peintre décrit avec beaucoup de précisions les costumes très riches et leurs matières (broderies, fourrures), insistant donc sur une richesse matérielle au détriment de la solennité religieuse qu'aurait dû revêtir cette cérémonie, qui consacrait la légitimité du roi par l'Église⁶⁷. La comparaison avec le théâtre se poursuit par l'analyse de la lumière et des couleurs, qui sont

63 [ANONYME], s. t., *Le Moniteur universel*, 9 mai 1829, p. 706; [ANONYME], « Beaux-arts. Peinture. Tableau du Sacre, par M. Gérard », *Journal de Paris*, 12 mai 1829, p. 1; D., 1829, *op. cit.* à la note 16, p. 53; [ANONYME], 18 mai 1829, *op. cit.* à la note 39, p. 771.

64 On peut citer entre autres F. [Farcy Charles], « Le Sacre de Charles X, tableau peint par M. le baron Gérard », *Journal des artistes*, 17 mai 1829, n° 20, p. 309; W., « Beaux-arts. Tableaux du Sacre, par M. Gérard », *La Semaine*, 2 mai 1829, p. 1.

65 [ANONYME], 12 mai 1829, *op. cit.* à la note 61, p. 1.

66 [ANONYME], 1829, t. 25, *op. cit.* à la note 29, p. 426 et 427.

67 WARESQUIEL Emmanuel de, Yvert Benoît, *Histoire de la Restauration*, Paris, Perrin, 2002 (1^{re} éd. Paris, Perrin, 1996), p. 379

trouvées trop brillantes⁶⁸. Nombreux, également, sont les commentateurs à insister sur le fait que les portraits, que Gérard avait longuement préparés⁶⁹, rajeunissaient les personnalités représentées (le duc d'Aumont par exemple)⁷⁰. En somme, tout paraissait poussé dans le tableau et manquer d'authenticité, et aurait été à l'image de la monarchie.

Le tableau est exposé dans un climat politique particulièrement tendu. Une partie des critiques profite de cette occasion pour sanctionner l'ambition absolutiste du pouvoir et leurs textes sont truffés d'allusions aux différentes tentatives du roi pour imposer son idéologie. Le tableau souffre donc à ce moment, en plus des discours défavorables à l'encontre de la conception et de la réalisation de l'œuvre, de la portée politique et historique, qui mobilise à la fois des commentaires sur le sacre lui-même (avec la résurgence des débats qui avaient eu lieu en mai 1825) et également des réactions au contexte contemporain. La question du sacre est en fait celle de la conception de la monarchie constitutionnelle pour laquelle tous les partis se déchirent et cherchent à prouver l'origine de la légitimité du pouvoir. Les rédacteurs publiant leurs commentaires dans des journaux qui soutiennent le gouvernement évitent d'introduire une dimension politique⁷¹. Les autres critiques, en revanche, veulent réaffirmer le principe de souveraineté nationale par différents arguments. Un des griefs récurrent est l'absence du peuple dans le tableau de Gérard. Cette remarque peut paraître surprenante si on compare l'œuvre de Gérard au *Sacre* de David, où le peuple ne figure pas plus. Dans son tableau de 1829, Gérard suggère l'entrée du peuple dans la cathédrale de Reims par la présence à droite de la composition, derrière les colonnes, de hérauts d'armes qui lancent des médailles au peuple depuis le jubé éphémère⁷². Cependant, ce reproche prend son sens si le rapprochement est fait avec *L'Entrée d'Henri IV* où le peintre avait pris soin de représenter différentes classes sociales. Au-delà du thème du peuple, les

68 [ANONYME], 12 mai 1829, *op. cit.* à la note 61, p. 2 ; F. [Farcy Charles], 1829, *op. cit.* à la note 62, n° 20, p. 310.

69 LERNER Élodie, 2008, *op. cit.* à la note 60, p. 77.

70 Voir pour exemple JAL Auguste, *Le Peuple au Sacre*, Paris, imprimerie Tastu, 1829, p. 49.

71 Un rédacteur de *La Quotidienne* (cf. article du 30 mai 1829, p. 1) récuse l'interprétation politique du tableau et s'en prend notamment aux rédacteurs du *Courrier français*. Les débats qui ont entouré le Sacre lui-même ont suscité des critiques de la part de la presse libérale. Certains historiens estiment que cette fraction politique s'est acharnée sur l'événement de manière stratégique. Voir BERTIER DE SAUVIGNY Guillaume de, *La Restauration*, Paris, Flammarion, 1974 (1^{re} éd. 1955), p. 382 ; RAILLAT Landric, *Charles X ou le sacre de la dernière chance*, Paris, Olivier Orban, 1991, p. 276.

72 Le peuple était en effet admis dans la cathédrale après l'intronisation. Concernant l'absence du peuple voir [ANONYME], 1829, t. 25, *op. cit.* à la note 29, p. 425 ; [ANONYME], 12 mai 1829, *op. cit.* à la note 61, p. 2 ; JAL Auguste, 1829, *op. cit.* à la note 70, p. 34-42.

auteurs auraient aimé voir dans ce tableau des représentants de la population et des ministres présents lors de la cérémonie. La commission chargée d'actualiser la cérémonie du sacre avait introduit une tribune au pied du jubé pour les membres de la chambre basse. Les portraits de certains députés présents auraient pu être intégrés symboliquement pour montrer l'évolution de la monarchie⁷³. Or, Gérard insère avant tout des membres et officiers de la Maison du roi et des pairs de France reconnaissables à leurs costumes⁷⁴.

À cette lecture tendancieuse du tableau, venait se superposer de nouveau la critique du privilège du premier peintre. Pierre-Louis Delaval (1790-1881) avait été chargé d'exécuter pour la Chambre des députés par le comte de Corbière, alors ministre de l'intérieur, un tableau représentant le Serment de la Charte⁷⁵, serment ajouté à la cérémonie d'Ancien Régime et qui était fébrilement attendu car la rumeur courait que le roi ne prononcerait pas le mot « Charte » mais « institution⁷⁶ ». Le tableau de Delaval, connu essentiellement par une gravure (**fig. 8**)⁷⁷, proposait une composition centrée sur le roi prêtant serment « de gouverner conformément aux lois du royaume et à la Charte constitutionnelle » sur les Évangiles et le reliquaire de la vraie croix⁷⁸. Faisant entorse à la vérité historique, il groupe autour du roi et de manière

73 Sur cette demande voir [ANONYME], 1829, t. 25, *op. cit.* à la note 29, p. 425 ; [ANONYME], 12 mai 1829, *op. cit.* à la note 61, p. 2 ; F. [Farcy Charles], 1829, *op. cit.* à la note 62, p. 310 ; [ANONYME], « Beaux-arts. Tableau du Sacre, par M. Gérard », *Le Globe*, 20 mai 1829, p. 320 ; W., « Beaux-arts. Tableau du Sacre, par M. Gérard », *La Semaine*, 24 mai 1829, p. 1.

74 Les costumes représentés par Gérard peuvent être identifiés par les dessins exécutés pour l'*Album du sacre de Charles X*, non publié et conservé au département des arts graphiques du musée du Louvre. L'identité des principaux personnages donnée par la notice du tableau (*Tableau du sacre de S.M. Charles X dans la cathédrale de Reims, par M. F. Gérard*, Paris, imprimerie de Casimir, 1829) complète le repérage des fonctions.

75 Sur les détails de cette commande passée le 12 octobre 1826 voir BRÉON Emmanuel, POUGETOUX Alain, « Un « reportage » du sacre de Charles X », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1981, p. 165-174 et POUGETOUX Alain, « Pierre-Louis Delaval portraitiste : un artiste dans les coulisses du Sacre », *Les Deux visages de Chateaubriand*, cat. exp., Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 1998, p. 78-83.

76 GARNIER Jean-Paul, *Le Sacre de Charles X et l'opinion publique en 1825*, Paris, Jouve et C^{ie}, 1927, p. 51-57.

77 La toile est conservée dans le dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris (INV. 382 ; elle a été récemment déroulée) et est reproduite par une gravure dans DELAVAL C. A., MONNIER L. G., *Explication des gravures au trait de quelques tableaux de P.L. Delaval, peintre d'histoire*, Paris, librairie Le Normant, 1858, gravure insérée entre la page 130 et 131.

78 GARNIER Jean-Paul, 1927, *op. cit.* à la note 76, p. 67. Par ailleurs, plusieurs historiens soulignent la contrainte de ce serment imposé par l'article 74 de la Charte. Voir notamment DUPRAT Annie, « Le Sacre de Charles X : justifications et critiques », *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde édition, 2005, p. 69.

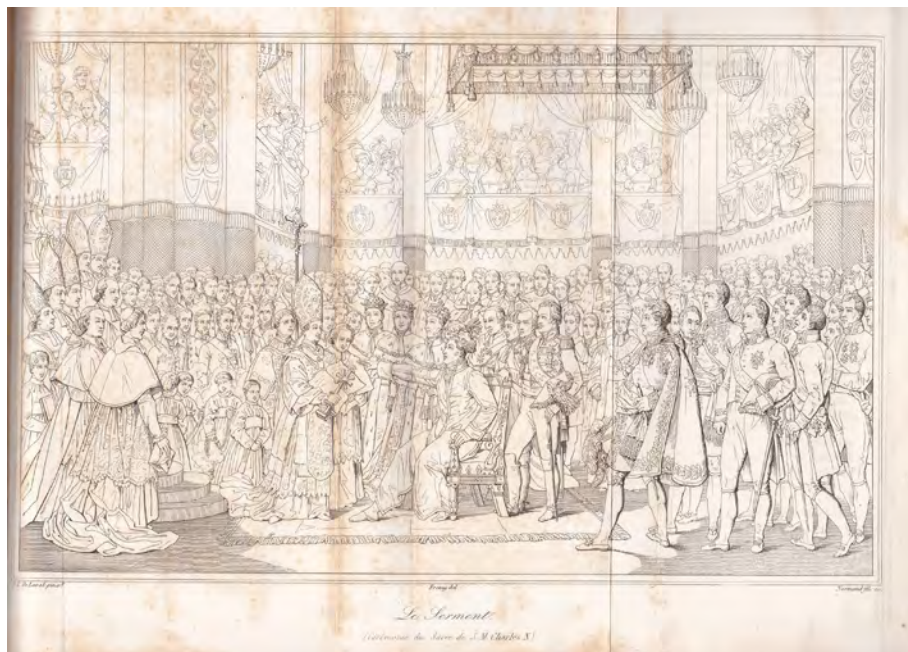


Fig. 8. Louis Marie Normand d'après Pierre-Louis Delaval (dessin de Jacques Frémy), *Le Serment de Charles X*, gravure au trait, 21 × 29,7 cm, collection particulière.

très rapprochée le clergé, les officiers de la Maison du roi mais aussi sur la droite de la composition, des représentants du peuple (députés) et ministres reconnaissables à leurs tenues. Ce parti pris s'oppose donc totalement à celui de Gérard. Le tableau achevé en 1828, donc avant celui du premier peintre, fut exposé dans la salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville de Paris. Les rédacteurs avaient donc en tête cette composition en voyant celle de Gérard. La toile de Delaval avait reçu un accueil mitigé et franchement froid de la part de rédacteurs comme Jal, malgré une conception du sujet favorable aux libéraux (preuve du lien très complexe entre la dimension politique et artistique)⁷⁹. Cependant lors de l'exposition du tableau de Gérard, deux critiques reviennent sur le privilège de ce dernier d'exposer ses œuvres au Louvre en dehors du Salon. Delaval avait en effet sollicité l'administration pour exposer son œuvre

79 Concernant la réception mitigée du tableau voir A. JAL [Jal Auguste], « Le Sacre de Charles X. Tableau par M. Delaval », *Mercure de France au dix-neuvième siècle*, 1829, t. 24, p. 39-47; [ANONYME], 1829, t. 25, *op. cit.* à la note 29, p. 422; [ANONYME], s. t., *Le Constitutionnel*, 29 mars 1830, p. 2. Les articles publiés par le *Journal des artistes* et l'*Observateur des beaux-arts* sont en revanche louangeurs.

au Louvre avant l'ouverture de la session parlementaire⁸⁰, ce qui lui fut refusé. Les deux critiques se saisissent de ce fait pour clamer que le monde des arts ne peut tolérer d'inégalité et que, dans cette circonstance, Gérard n'aurait pas dû user de son passe-droit. Ils insinuent donc que Gérard a joué un rôle actif dans cette manœuvre tandis que le comte de Forbin se justifie en soulignant que ce privilège ne pouvait être accordé que par le roi. À cet argument, Jal oppose le troisième article (factice) d'une *Charte constitutionnelle des artistes*, qu'il calque sur l'article trois de la *Charte constitutionnelle*⁸¹. Il entend donc une fois de plus faire prendre conscience de la nécessité d'une législation pour les artistes et plus simplement de l'égalité entre ces derniers. Gérard pâtit donc à ce moment du contexte politique, d'un certain affaiblissement de son talent et de la focalisation des discours critiques sur ce qu'il incarne.

Les réactions suscitées par les œuvres de Gérard, nombreuses et multiples pendant la Restauration, véhiculèrent donc des images contradictoires du peintre, avec malgré tout le sentiment d'un déclin. Ce peintre permet, plus que tout autre pendant cette période, de mettre au jour certains procédés des critiques, ainsi que des enjeux de pouvoir. Gérard est pensé comme un des derniers grands maîtres d'une peinture liant idéal, ancrage contemporain et sens des convenances. Une conception qui semble surannée et dans l'impossibilité de se renouveler. À la suite de ce douloureux échec, Gérard décide de ne plus exposer au Salon⁸². Ses œuvres furent, comme il en avait pris l'habitude, exposées dans son atelier. Il demeura cependant présent dans la vie artistique en réalisant des décors (*La Lecture à l'hôtel de Ville de la déclaration des députés* en 1835 et les pendentifs pour la coupole du Panthéon achevés en 1837). Son statut de premier peintre ne fut pas reconduit sous Louis-Philippe; le peintre s'arrangeant encore une fois adroitement pour garder une attitude noble en

80 Paris, Archives nationales O3 1425, cité par Pougetoux Alain, 1998, *op. cit.* à la note 75, p. 79.

81 JAL Auguste, 1829, *op. cit.* à la note 70, p. 15. Le texte de l'article 3 de la Charte prend place dans la section Droit public des Français : « Ils sont tous également admissibles aux emplois civils et militaires. » Il est parodié par Jal de cette façon : *Charte constitutionnelle des arts*, Droit public des Artistes, article 3 : « Tous les Français sont également admissibles aux bonnes places dans les salles d'exposition du Louvre. »

82 l'exception du Salon de 1831 où il présenta le portrait d'Alphonse de Lamartine (1830-1831, Versailles).

la circonstance⁸³. Au début des années 1830, Ingres occupe encore dans les esprits le devant de la scène. Sont, en revanche, laissés de côté, pour reprendre les termes de Jal, les « Invalides des beaux-arts⁸⁴ », tel Gérard.

Pour citer cet article : Lucie LACHENAL, « François Gérard et la critique d'art pendant la Restauration », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en 2015, p.

- 83** Charles Lenormant cite cette lettre de Gérard à un correspondant de la Maison du roi : « Monsieur, je n'ai pas cru devoir signer l'état d'émargement de l'administration du Muséum qui m'a été présenté aujourd'hui. Le titre de premier peintre du roi dont Louis XVIII avait bien voulu m'honorer et le traitement qu'il y avait attaché ne me semblent guère en harmonie avec le nouvel ordre des choses. Je n'ai aucune idée du parti qui sera pris à cet égard ; mais j'éprouverais un véritable embarras à toucher les honoraires d'une place qui, n'ayant nulle sorte d'attribution, est plus que toute autre possible des réformes qui peuvent être projetées. Je ne crains pas, Monsieur, que ma démarche soit mal interprétée ; j'ose même être assuré que le roi la trouvera naturelle, puisque je suis assez heureux pour que Sa Majesté connaisse tous mes sentiments », Lenormant Charles, *François Gérard peintre d'histoire*, Paris, 1847, p. 46-47. La lettre est citée sans date et d'après des sources familiales.
- 84** JAL Auguste, *Salon de 1831, Ébauches critiques*, Paris, Dénain éditeur, 1831, p. 18.

EUGÈNE DELACROIX ET LA CRITIQUE DANS LES ANNÉES 1840 : L’AFFIRMATION D’UN MAÎTRE CLASSIQUE

VIRGINIE CAUCHI-FATIGA

Vers la reconnaissance de l’individualité

À l’ouverture du Salon de 1840, Eugène Delacroix (1798-1863) était à la tête d’une production qui comptait des œuvres marquantes : *Dante et Virgile* (1822), les *Massacres de Scio* (1824), *Le Christ au Jardin des oliviers* (1827), *La Mort de Sardanapale* (1828), *La Liberté guidant le peuple* (1831), les *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1834), *Saint-Sébastien* (1836), *Médée furieuse* (1838). À ces œuvres de « Salon » s’ajoutaient des programmes décoratifs commencés en 1833 : le Salon du Roi au Palais Bourbon et la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés entamée en 1838, et qui se termina en 1847. Le souvenir de ces œuvres évoquait invariablement dans l’esprit des critiques deux particularités propres à l’artiste : la longévité – il fut de tous les Salons à l’exception, dans les années 1840, de ceux de 1842, 1843 et 1844 – et la variété. Chaque édition était vécue par la critique comme une remise en question des principes établis : « Cet artiste a porté des coups de hache dans les traditions de l’art impérial, dont il a ébranlé le vieil édifice jusque dans ses fondements¹ ». Dès 1836, le chroniqueur de *la Balance* pointait déjà les sources d’un malaise, lié à la difficulté d’appréhender une œuvre protéiforme qui avait exploré une multitude de sujets et touché tous les genres. Delacroix avait déjà remis en cause la suprématie du dessin, et démontré sa conception très personnelle de la tradition. L’un de ces derniers piliers était la hiérarchie des genres, elle-même discutée par des critiques confrontés aux innovations des artistes. Cet ultime rempart permettait encore aux analystes d’évaluer les artistes selon leurs spécialités, leurs attentes étant pour beaucoup soumises aux sujets. Mais comment évaluer un peintre dont même les « imitateurs ont renoncé à le suivre dans les mille transformations de sa manière ou de son invention² » ? Delacroix

1 Édouard KORLOFF, « Le Salon de 1836 », *La Balance*, janvier 1836.

2 [ANONYME], « Chambre des députés. Salon du Roi », *L’Artiste*, 1836, t. XII, p. 303.

ne fut pourtant pas le seul initiateur de ces bouleversements picturaux. Au salon de 1824, Léon Cogniet (1794-1880) exposa une *Scène du Massacre des Innocents* (fig. 1), dans laquelle il parvint à renouveler un sujet maintes fois rebattu. Son originalité résidait dans la mise en valeur d'un épisode collatéral au massacre et fortement chargé émotionnellement, en reléguant à l'arrière-plan la scène principale. La petite histoire prenait le pas sur la grande. Dans le même esprit, au Salon de 1827, Horace Vernet (1789-1863) exposa, entre autre sujets de batailles dont il était spécialiste, une *Edith retrouvant le corps d'Harold après la bataille d'Hastings* (fig. 2). Là encore, le sujet principal n'était que prétexte à la représentation d'une histoire dans l'Histoire. Bel exemple de la tendance romantique, ce sujet permettait, sous couvert d'une peinture d'histoire, de mettre l'individu au premier plan en faisant du tragique l'élément central. Mais le romantisme, qui fut pour beaucoup dans ce croisement des genres, ne put secourir qu'un temps les chroniqueurs en mal de définitions qui purent durant toutes les années 1820 dissimuler leur incrédulité sous couvert d'un nouveau courant. Vingt ans plus tard, une nouvelle génération de critiques commença, aidée par les évolutions d'une culture visuelle modelée par les années antérieures, à admettre l'individualité de Delacroix sans toujours tenter de le définir en suivant des catégories. De ce point de vue, les années 1840 sont révélatrices du changement de comportement vis-à-vis de cette créativité plurielle. L'analyse de l'évolution de l'opinion démontre qu'entre le Salon de 1840 et l'exposition de *La Justice de Trajan* (fig. 3), et le Salon de 1848 où l'artiste exposa six œuvres de taille plus modeste³, la réception positive du peintre passa de 32% à 82%⁴. Quand le *Trajan*, pourtant un ouvrage de grand format et dans la tradition de la peinture d'histoire, connut l'un des pires accueils de toute la carrière du peintre depuis *La Mort de Sardanapale*, des sujets réputés plus humbles suscitèrent de belles ovations, que seule la *Médée furieuse* de 1838 avait jusque-là provoquées. Ces réactions diamétralement opposées en disent long sur le chemin parcouru par les esprits critiques. À ce titre, le Salon de 1848 est symptomatique de l'avancée des consciences esthétiques, et des choix aussi plus affirmés de l'artiste. En témoignent ces deux extraits de revues spécialisées dans des domaines très distincts, à commencer par les *Annales archéologiques* : « Dans la peinture, il n'y avait de vraiment remarquable que

3 L'envoi se composait d'un *Christ au tombeau* (1847, Boston, Museum of Fine Arts), de *La Mort de Valentin* (1847, Brême, Kunstverein), *La Mort de Lara* (1848, collection particulière), de *Comédiens et bouffons arabes* (1848, Tours, musée des Beaux-Arts), d'un *Lion dans son antre* (1848, Oslo, Nasjonalgalleriet) et d'un *Lion dévorant une chèvre* (1848, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts).

4 Données obtenues à partir de l'analyse du corpus établi pour la thèse en préparation sous la direction de Barthélémy Jobert, *Eugène Delacroix et la critique, de 1822 à 1885*.



Fig. 1. Léon Cogniet, *Scène du Massacre des Innocents*, 1824, huile sur toile, 265 × 235 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts.



Fig. 2. Horace Vernet, *Edith retrouvant le corps d'Harold après la bataille d'Hastings*, 1827, huile sur toile, 322 × 388 cm, Cherbourg, musée Thomas Henry.



Fig. 3. Eugène Delacroix, *La Justice de Trajan*, 1840, huile sur toile, 490 × 390 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

les tableaux de M. Eugène Delacroix; ce sont des œuvres où abondent les qualités les plus éminentes de couleur, de composition et de sentiment. *Le Christ au tombeau* nous a paru surtout admirable⁵ ». Cet avis est partagé par l'auteur du *Journal des jeunes filles* : « D'abord, admirons les tableaux de Delacroix. C'est en premier la *Mise au tombeau du Christ*, puis la *Mort de Valentin*, le *Lion dans son antre*; enfin, un *Improvisateur marocain*, grandes toiles où respirent le talent du maître, sa couleur si riche, si brillante et si belle, qui montrent en un mot l'étude sérieuse d'un homme de génie⁶ ». Il est intéressant de voir de quelle manière deux revues très orientées, au lectorat si distinct pouvaient, à la fin des années 1840, partager la même opinion sur la production du peintre en utilisant un vocabulaire similaire. Parmi ces deux extraits, un mot en particulier se distingue : la couleur. Ces exemples sont les marqueurs de deux évolutions

5 [ANONYME], « Exposition de 1848 », *Annales archéologiques*, 1848, p. 282.

6 [ANONYME], « Causeries sur le Salon de 1848 », *Journal des jeunes filles*, 1848, p. 157.

significatives dans la réception du peintre. Non seulement l'élément fondamental de son esthétique, le coloris, était entré dans une culture visuelle commune, mais il devint du même coup son meilleur représentant.

Dès le début des années 1830, la bataille romantique devait marquer les premiers signes d'un essoufflement largement dû à l'artiste qui amorçait un virage de plus en plus traditionaliste – aidé par une carrière de décorateur de plus en plus prenante. Le terme de romantique et ses dérivés ne furent plus utilisés que de manière sporadique, et souvent attachés à des connotations passésistes ou désuètes pour ne pas dire péjoratives. Une décennie plus tard, le romantisme semble bel et bien terminé : « La plus cruelle et la moins juste critique qu'il soit possible de lui infliger, c'est de l'ériger en héros du romantisme de l'art, en coryphée du sabbat de la peinture⁷. » Les propos de Prosper Haussard (1802-1866) sont symptomatiques de ces années, où désormais pour qualifier le peintre un seul terme sera reproduit à l'envie : coloris. Seul Charles Baudelaire (1821-1867) tenta de rendre au romantisme la reconnaissance de l'innovation, idée qui arriva à un moment où le mouvement semblait avoir définitivement sombré dans l'apathie et la routine : « Peu de gens aujourd'hui voudront donner à ce mot un sens réel et positif; oseront-ils cependant affirmer qu'une génération consent à livrer une bataille de plusieurs années pour un drapeau qui n'est pas un symbole?⁸ ». Loin de retrouver la virulence de ses débuts, le romantisme – qui se définissait alors entre autres par l'emploi de sujets littéraires et l'outrance des émotions - ne va se limiter qu'aux seuls commentaires de son rédempteur. En tentant de remettre la question romantique au-devant des préoccupations esthétiques, Baudelaire tentait à la fois de se démarquer du reste de ses confrères – il entamait sa carrière de journaliste – tout en exprimant son admiration envers un peintre devenu incontournable. Si l'auteur des *Fleurs du mal* perçut mieux qu'aucun autre la véritable essence du romantisme, en revenant aux origines allemandes du premier mouvement, il ne contribua guère aux efforts d'émancipations développés par le peintre pour s'extraire de cette étiquette. Mais Baudelaire avait sa propre conception du romantisme, faite d'analyses savantes sur l'harmonie signifiante du coloris, et de revendications d'une peinture aux sources de l'idée comme l'expression d'un microcosme. Malgré tout, et qu'elle qu'en fut sa définition, Delacroix méprisait le romantisme plus que jamais. En revanche, il ne contesta jamais sa place de coloriste. Malgré une culture visuelle imprégnée par la ligne et

7 Prosper HAUSSARD, « Beaux-arts – M. Eugène Delacroix : le Christ au Sépulcre », *Le National*, 10 novembre 1844.

8 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 – II. Qu'est-ce que le romantisme? », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 420-421.

l'influence davidienne, Delacroix parvint à replacer le débat autour du coloris et à s'inscrire dans une tradition que les modèles usités jusqu'alors n'avaient que peu empruntée. Dans sa revue du Salon de 1845, Jeanron s'élevait contre cette pratique observée durant les dernières décennies qui consistait à ignorer l'importance du coloris au profit du dessin. Ainsi se vit-il obligé de retracer son histoire pour démontrer que contrairement aux habitudes contemporaines, celui-ci requerrait une tout autre considération que le rôle secondaire qui lui était attribué : « Mais pourquoi cet historique ? Pourquoi chercher à rendre si probants ces aperçus rétrospectifs que personne ne peut contester ? Pourquoi ? – pour demander de haut, et non en vertu de notre judiciaire personnelle, comment notre école (non sans exception, mais dans la plupart de ses membres) peut oublier si imprudemment les principes qui découlent de cette tradition, et s'écarter si présomptueusement des études qui sont imposées par ces souvenirs frappants⁹. » La dispute du dessin contre le coloris était un lieu commun : Titien contre Michel-Ange, Rubens contre Poussin, Delacroix contre Ingres. Si ce clivage du trait contre la couleur atteignit son paroxysme au seizième siècle, il reprit de plus belle dès la première moitié du XIX^e siècle en France après de longues années de règne « linéaire ». Dans les années 1840 la suprématie du dessin est plus que jamais remise en question par l'esthétique particulière du coloriste.

« La critique a été pour lui amère et ignorante ; sauf quelques nobles exceptions, la louange elle-même a dû paraître choquante. En général, et pour la plupart des gens, nommer Delacroix, c'est jeter dans leur esprit je ne sais quelles idées vagues de fougue mal dirigée, de turbulence, d'inspiration aventurière, de désordre même ; et pour ces messieurs qui font la majorité du public, le hasard, honnête et complaisant serviteur du génie, joue un grand rôle dans les plus heureuses compositions [...]. On a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tous prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu¹⁰. »

L'observation de Baudelaire, très lucide sur les usages rhétoriques de ses confrères, témoigne parfaitement de ce que les critiques eurent de difficultés à définir le peintre suivant des repères normatifs. L'un des raccourcis les plus

9 JEANRON [Philippe-Auguste JEANRON], « Beaux-arts – Peinture. Salon de 1845 (5^e article) – de l'effet », *La Pandore*, 15 juin 1845.

10 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007 (1^{re} éd. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) p. 430-431.

courants était de l'associer au représentant du romantisme littéraire, qui fut pourtant fondamentalement très éloigné de lui. Ce comportement reflète une préoccupation qui fut à l'origine d'un nouveau débat né à la fin des années 1830, mais qui prit dans cette décennie toute son ampleur autour de l'œuvre de Delacroix, celui de la notion « d'école ». À quarante ans, l'artiste était désormais évalué sous l'angle du bilan. Outre une œuvre considérable, les critiques s'interrogeaient désormais sur ce qu'il avait pu laisser de son savoir aux générations suivantes. Si en France la notion d'école artistique nationale n'était pas encore entrée dans le langage commun au ^{xvii}^e siècle, elle ne le fut pas plus au ^{xix}^e siècle. Cette signification était donc encore attachée à une personnalité, à l'instar de David ou d'Ingres¹¹. Or, dans le cas de Delacroix, qui ne fonda pas d'atelier comme le fit Paul Delaroche (1797-1856) ou même Thomas Couture (1815-1879) – ses rares élèves furent avant tout des auxiliaires dans ses entreprises murales –, cette question cristallisa quelques angoisses chez certains critiques, qui lui reprochèrent de n'avoir pas fait « école ». L'individualité esthétique de Delacroix, reconnue de tous – mais pas toujours comprise – devait confirmer la difficulté de voir naître un jour un art national cohérent, une école française uniforme : « M. Eugène Delacroix est la personnification d'un système de peinture qui prétend usurper dans le domaine des arts le titre d'école, et qui ne peut cependant être posé en principe. Non, M. Delacroix ne peut transmettre à aucun élève les qualités qui lui sont propres, ce génie original, cette puissante énergie, cette indépendance d'exécution, qui ont pu faire pardonner au maître les erreurs mêmes de son talent¹² ». Ce reproche, néanmoins confiné à une minorité de critiques, fut un débat sans en être un, puisque ses détracteurs lui en faisaient le procès tout en armant la défense. « M. Delacroix, qui a compris que la tendance de notre époque est d'être compréhensive et unitaire, a développé parallèlement tous les mérites des autres Écoles¹³ ». Dépassant les usages, affirmant ses particularités, le peintre parvint à convaincre progressivement les critiques de ce qu'il était inutile de tenter de le définir selon des pratiques qui seraient bientôt caduques. Dès le Salon de 1847, Paul Mantz (1821-1895) portait un regard lucide voire prophétique sur son influence à venir :

« M. Delacroix a exercé sur ce temps-ci et surtout il est appelé à exercer plus tard une sérieuse influence ; mais la nature de son talent et peut-être aussi le

11 Alain MÉROT, « Nation, École, foyer : l'impossible unité. Réflexions sur l'historiographie de la peinture française du ^{xviii}^e siècle », dans Christine PELTRE (éd.) et alii, *La Notion d'école*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 123-135.

12 [Un vieux rapin], « Salon de 1845. M. Horace Vernet ; quelques autres peintres de batailles. M. Eugène Delacroix », *La Patrie*, 30 mars 1845.

13 Eugène PELLETAN, « Salon de 1845 – Eugène Delacroix », *La Démocratie pacifique*, 24 mars 1845.

caractère de l'homme lui rendaient difficile, sinon impossible, de former une école. Aujourd'hui, M. Delacroix, sans donner précisément de conseils aux jeunes peintres, les instruit pourtant par son œuvre incessamment renouvelée; il les guide et les éclaire par l'attrait qui se dégage fatalement de sa couleur puissante et de son profond sentiment. Chaque tableau de M. Delacroix est une leçon pour tous, et beaucoup, qui se gardent bien de l'avouer, lui doivent plus d'un enseignement¹⁴. »

Une œuvre discutée, un talent incontesté. La délicate définition du génie

La *Justice de Trajan*, seul tableau qu'envoya Delacroix au Salon de 1840, avait été conçue par son auteur pour faire sensation. Alors en lice pour décrocher les décorations de la Chambre des pairs, l'artiste espérait séduire ses éventuels commanditaires en démontrant que lui aussi pouvait s'approcher des grandes compositions classiques. Certes, il fut remarqué, mais pas dans le sens escompté. Le débat que suscita l'œuvre fut tel que l'artiste craignit pour la suite de ses entreprises décoratives. Le commentaire que dresse Jules Baget (1810-1893) dans *Le Journal du peuple* résume assez bien l'ambiance qui prédominait dans le Salon carré, place d'honneur où était exposé le tableau : « La critique, disons-nous, est, encore cette année, divisée sur son compte. Les uns se passionnent pour lui, les autres contre lui. Pour nous, parfaitement indifférent à toute cette fougue de haine ou d'amour, nous déclarons nettement que nous ne pouvons sympathiser avec son bizarre talent. Nous restons froids devant ses tableaux bien que nous fassions effort pour être ému¹⁵. » Le sentiment de l'auteur était majoritairement partagé par ses confrères, qui pour beaucoup restèrent incrédules en particulier devant le traitement du cheval de Trajan : « [...] quant au cheval, son allure est impossible et sa couleur lilas nuancée de gorge de pigeon, est une découverte dans le pelage de la race chevaline¹⁶ » ; « Dans le tableau de M. Delacroix, Trajan, monté sur un cheval qui n'appartient, par les formes et par la couleur, à aucune des races connues, arrive escorté de ses gardes¹⁷ » ; « Les chevaux sont pour lui d'une couleur inusitée, du moins en

14 Paul MANTZ, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, éditeur, 1847, p. 13.

15 Jules BAGET, « Beaux-arts. Salon de 1840 (deuxième article) », *Le Journal du peuple*, 22 mars 1840.

16 L'amateur, « Salon de 1840 (deuxième article) », *La Quotidienne*, 16 mars 1840.

17 Jules DUPLESSY, « Beaux-arts. Salon de 1840, deuxième article », *Journal des jeunes personnes*, 1840, p. 151.

Europe. Ils ont des jambes *impossibles* et des têtes invraisemblables¹⁸. » Les nombreuses critiques que le tableau suscita prirent essentiellement la forme d'un procès du motif, dont les arguments avaient été maintes fois ressassés. Toutefois, et à de très rares exceptions, le talent du peintre, voire son génie, ne furent pas remis en cause. C'est là tout le paradoxe d'une critique auto-bâillonnée par le poids des codes qui parvient encore mal à jauger l'artiste pour ce qu'il est. Gustave Planche (1808-1857), bien souvent favorable à Delacroix, résume assez bien la teneur d'une ambiguïté latente qui reproche en même temps qu'elle admire :

« *La Justice de Trajan*, de M. Eugène Delacroix, est le plus beau tableau du Salon de cette année. Il est facile de relever dans cet ouvrage plusieurs fautes de dessin ; mais ces fautes sont amplement rachetées par une multitude de qualités de premier ordre. Le second et le troisième plan de *La Justice de Trajan* rappellent les toiles les plus éclatantes de l'école vénitienne [...]. Les défauts sont constants, mais les beautés sont innombrables et de l'ordre le plus élevé. Il n'y a dans cette toile aucun effet puéril, aucune combinaison mesquine ; c'est de la peinture franche et hardie, qu'il faut admirer parce qu'elle est belle, et que les œuvres de cette valeur ne se comptent pas aujourd'hui par centaines¹⁹. »

Au Salon suivant, le peintre – pourtant très occupé par la décoration de la Chambre des députés – envoie trois tableaux²⁰ dont *La Prise de Constantinople par les Croisés* (fig. 4). Ce qui devait être le dernier grand tableau d'histoire du maître reçut un accueil tout aussi froid qu'au salon précédent. Mais en plus de recueillir les reproches habituels (fautes de dessin, erreurs de composition), le peintre se vit accusé d'avoir éteint sa couleur : « Nous ne parlerons pas du dessin négligé, de la composition étranglée et confuse, des attitudes forcées, ces lueurs habituelles du pinceau de M. Delacroix, mais la couleur elle-même si éclatante et si puissante dans ses contrastes est devenue terne et terreuse. Les teintes grises et les tons terreux ont remplacé les couleurs si vivement contrastées de cette palette, où l'arc-en-ciel semblait avoir déteint²¹ ». Les deux autres tableaux du peintre, une *Noce juive au Maroc* (fig. 5) et le *Naufage de Don Juan* (fig. 6) firent bien plus l'unanimité chez les critiques, qui y retrouvèrent avec un certain soulagement, comme Gabriel Laviro (1806-1849), tout le talent du

18 Alida DE SAVIGNAC, « Beaux-arts. Salon de 1840 (Deuxième article). M. Eugène Delacroix. – *La Justice de Trajan* », *Journal des demoiselles*, 1840, p. 122.

19 Gustave PLANCHE, « Salon de 1840 », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1840, repris dans *Études sur l'École française*, t. II, Paris, 1855, p. 165-166.

20 Cet envoi se composait également du *Naufage de Don Juan* (fig. 6) et d'une *Noce juive au Maroc* (fig. 5).

21 [R.], « Beaux-arts. Salon de 1841 », *Le Constitutionnel*, 23 mars 1841.



Fig. 4. Eugène Delacroix, *La Prise de Constantinople par les Croisés*, 1840, huile sur toile, 410 × 498 cm, Paris, musée du Louvre.



Fig. 5. Eugène Delacroix, *Noce juive au Maroc*, 1841, huile sur toile, 105 × 140 cm, Paris, musée du Louvre.

maître : « Voici la *Prise de Constantinople*, voici la *Noce juive*, voici les *Naufragés* – une ville saccagée, une fête de famille, une scène de désolation ; tout cela est exécuté avec une énergie prodigieuse, avec un sentiment profond, avec une vigueur passionnée. Les *Naufragés*, particulièrement, réunissent au plus haut degré les qualités éminentes du talent de M. Delacroix²² ».

Le fait est qu’au milieu des années quarante, Eugène Delacroix est considéré par tous, sympathisants ou non, comme une autorité qu’il devient difficile de contester. Non seulement par sa position de plus en plus assise en tant



Fig. 6. Eugène Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan*, 1840, huile sur toile, 135 x 196 cm, Paris, musée du Louvre.

que peintre officiel, à qui l’on confie l’ornementation d’édifices prestigieux et symboliques, mais aussi par la longévité d’une carrière qui a peu d’équivalents et qui, malgré une réception parfois houleuse, est toujours là ; malgré tout. Aussi est-ce plus une incompréhension qu’un réel rejet qui motivera les réserves des critiques, qui s’excuseront presque désormais de trouver encore à redire comme put le faire Arsène Houssaye (1814-1896) : « La critique, je le sais, a toujours tort avec un artiste tel que M. Eugène Delacroix. Il en est arrivé à ce point de la carrière où les conseils les plus humblement donnés ne font que révolter le génie. Cependant à ce fier génie, une de nos gloires les plus vives et les plus aimées, nous oserons recommander un peu moins de dédain pour la

22 Gabriel LAVIRON, « Sujets historiques – MM. Blondel, Gallait et Delacroix », dans le *Salon de 1841*, Paris, 1841, p. 44.

précision, un peu plus de fermeté dans les contours²³ ». Dans cette première moitié du siècle qui vit le développement de la critique d'art, et dans cette profession qui n'en était pas encore une – ce n'est qu'à partir des années 1850 que des critiques, mais encore peu, vont commencer à vivre exclusivement de cette activité –, ces autodidactes de l'art, pour la plupart, avaient formaté leurs regards sur les codes esthétiques de l'école davidienne. Il leur était donc difficile d'appréhender l'œuvre de Delacroix sans y appliquer, même inconsciemment, une grille comparative issue de règles auxquelles l'artiste ne s'identifiait pas. C'est de ce problème de langage esthétique que découla ce sentiment très répandu dans la critique d'une œuvre incompréhensible, exécutée par un homme de talent. Le chroniqueur de *L'illustration*, Augustin Du Pays, à l'occasion du Salon de 1848, résumait parfaitement cet état d'esprit : « M. Eugène Delacroix est un des phénomènes artistiques les plus curieux de notre temps. Il a eu de violents détracteurs, il a aujourd'hui des admirateurs passionnés; les indifférents à son talent ne le sont pas d'une manière obstinée. Ils ne demandent pas mieux que de l'aimer [...]. C'est un des noms les plus glorieux de notre pléiade artistique; et cependant c'est le peintre le plus incompris et le plus incompréhensible de l'époque²⁴. » Ironie du sort, cette incompréhension du plus grand nombre était devenue elle-même incompréhensible du peintre lui-même, qui s'en confia en avril 1845 à Théophile Thoré (1807-1869) : « Y a-t-il donc véritablement dans les arts des langages si difficiles à comprendre, que le plus grand nombre n'arrive jamais à y voir clair? Faut-il absolument être ou ne pas être d'une certaine façon sous peine de n'être pas du tout? Je m'aperçois depuis plus de vingt ans que c'est là l'alternative au milieu de laquelle je suis ballotté. Je ne me croyais pas si indéchiffrable et dois savoir double gré à ceux que mes énigmes ne rebutent pas²⁵. » L'artiste concevait difficilement que la compréhension de son œuvre puisse paraître aussi malaisée, nécessitant une intelligence supérieure réduite à quelques-uns. C'est pourtant l'idée que défendait le chroniqueur de la *Revue du monde catholique*, en 1848 : « C'est un talent incontestable que celui de M. Delacroix, mais qui ne sera jamais, quoi qu'on en dise, très populaire; il en faut déjà une certaine éducation artistique et philosophique pour bien saisir la pensée, l'harmonie que dérobe à des regards peu exercés une manière de peindre si brutale, si en dehors de toutes

23 Arsène HOUSSAYE, « Salon de 1845. M. Eugène Delacroix », *L'Artiste*, 6 avril 1845, p. 211.

24 Augustin DU PAYS, « Beaux-arts. Salon de 1848. Troisième article », *L'illustration, journal universel*, 8 avril 1848, p. 88.

25 Lettre à Théophile Thoré, 14 avril 1845, dans André JOUBIN (éd.), *Correspondance générale*, t. II, p. 213-214.

les conventions²⁶. » Après avoir été longtemps discuté, Delacroix commençait à devenir, dans la seconde moitié des années 1840 et chez une partie de la critique, un artiste d'élite, compréhensible de cette seule élite.

« M. Delacroix est le peintre aventureux par excellence, et l'on court tout de suite à lui avant tout autre, car il risque plus souvent que personne de faire des chefs-d'œuvre ; il peut déplaire d'abord, mais il faut bien finir par s'avouer que l'avenir de la peinture se débat dans ses toiles ; il est le véritable enfant de ce siècle, et l'on sent que toutes les poésies contemporaines ont jeté leur teinte sur sa palette. Il y a peut-être au salon des tableaux meilleurs que les siens, mais à coup sûr pas de meilleur peintre²⁷. » Théophile Gautier (1811-1872) mettait là le doigt sur l'un des plus grands paradoxes attachés au peintre. S'il fut l'un des artistes qui provoqua le plus de débats autour de questions esthétiques essentielles, si l'incompréhension autour de sa création domina souvent sa réception, un point ne fut pourtant jamais discuté : celui de son talent, plus, de son génie. Il est difficile de définir cet élément de perception subjectif, qui fut pourtant partagé par l'ensemble d'une critique qui comptait des personnalités extrêmement diverses, et des profils tout aussi variés. Loin de nous l'idée d'avoir ici l'ambition de définir cette notion récurrente dans les textes, quand Pierre Larousse avoua ne pas pouvoir y parvenir lui-même : « Voilà un de ces mots qui échappent à la définition, sur lesquels il est facile d'écrire des volumes sans pouvoir en épuiser la matière. Quoi de plus mystérieux, de plus insaisissable, de plus indescriptible que le *génie* ? Cherchez des images, annoncez des métaphores ; vous pourrez peut-être nous faire entrevoir de loin, par des comparaisons et des exemples, quelque chose de ce que renferme ce petit mot, si gros d'idées : jamais vous ne trouverez une définition précise, rigoureuse, entière de ce terme, à la fois si complexe et si simple²⁸. » Dans les années 1840, le terme fut l'un des plus utilisés pour tenter de qualifier ce peintre qui n'entraît dans aucun courant. Les critiques essayèrent eux-mêmes d'expliquer ce génie par sa couleur, sa variété, ou par l'ampleur de sa création, à l'instar de Paul Mantz (1821-1895) : « La fécondité est un des attributs les plus ordinaires du génie ; M. Delacroix est infatigable²⁹. » Quand ils ne tentèrent pas de l'expliquer, le terme seul suffisait à justifier, voire à excuser ce que certains pouvaient considérer comme des égarements du peintre. Le talent suprême de l'artiste lui offrait enfin, dans les années 1840, le privilège d'un statut particulier

26 [Un artiste catholique], « Salon de 1848. Peinture religieuse », *Revue du monde catholique*, 1848, p. 20.

27 Théophile GAUTIER, « Salon de 1841 », *La Revue de Paris*, 18 avril 1841, p. 159.

28 Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, t. VIII, p. 1152.

29 Paul MANTZ, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, éditeur, 1847, p. 13-14.

qui, dans le commentaire de Prosper Haussard du Salon de 1846, demeure assez bien exprimé. Le génie de Delacroix lui octroyait désormais une autorité incontestée :

« Les délicats et aussi les envieux semblent avoir beau jeu, cette année, contre M. Eugène Delacroix. Devant le *Roméo*, la *Marguerite* et la *Rébecca*, ils triomphent, ils s'en donnent à plaisir derrière le public. [...] Or M. Delacroix qui le ménage peu d'ordinaire, ne l'a jamais si franchement rudoyé ; il n'a jamais moins doré ses défauts et adouci ses fortes qualités. Aussi les antipathies qu'il a soulevées et défiées de tout temps s'autorisent du public pour faire curée de l'artiste [...]. Un talent supérieur nous paraît avant tout chose sacrée, non pas sans doute qu'il ait le droit de faillir, mais il a le droit d'être regardé à deux fois et respecté même par les franchises de la critique. Tel est M. Delacroix, génie libre et téméraire, spontané et pudique, à qui souvent il arrive de n'être point l'égal de lui-même, mais qui mérite toujours d'être traité avec réflexion et retenue³⁰. »

L'affirmation d'un maître classique

Assoir son autorité dans l'esprit des critiques n'était pas le seul but visé par Delacroix. Il s'agissait aussi pour lui de mettre un terme définitif à un romantisme moribond auquel la critique n'avait eu de cesse de le rattacher. Entre 1840 et 1845, Delacroix exposa trois grands formats qui furent chacun des revendications de son classicisme. Avec *La Justice de Trajan*, le peintre revendiquait pour la seconde fois – après la *Médée furieuse* de 1838 –, sa capacité à traiter des sujets réputés classiques, en provoquant les critiques réputés académiques sur leur propre terrain. Sa mauvaise réception, comme on l'a vu, n'enlève rien au fait que l'œuvre, seul envoi du peintre au Salon, témoignait non seulement de l'intérêt qu'il portait à la manifestation, mais également d'une véritable volonté du peintre d'attirer l'attention sur l'étendue de ses capacités. *La Prise de Constantinople par les Croisés*, exposée l'année suivante, était également le résultat de cette démarche classicisante qu'avait amorcé l'artiste à la fin des années 1830. Là encore, l'incrédulité l'emporta chez des critiques encore peu habitués à voir des codes classiques traités à la manière delacrucienne. Néanmoins, la majorité des salonniers s'accordait à reconnaître les efforts de Delacroix pour se rapprocher d'une esthétique plus commune et plus rassurante. Mais les attentes de la critique divergeaient quelque peu des ambitions du peintre, comme en témoigne le chroniqueur du *Constitutionnel* :

30 Prosper HAUSSARD, « Salon de 1846. III. MM. E. Delacroix, Chenavard, Aligny, Cabat, Corot, Français et Meissonnier », *Le National*, 28 avril 1846.

« Nous ferons volontiers bon marché à M. Delacroix des premiers écarts de son pinceau naissant, écarts déjà systématiques pourtant, où l'ignorance de l'art se traduisait en dédain des règles, et où les défauts se produisaient timidement comme des qualités. M. Delacroix était jeune alors [...]. Mais M. Delacroix, arrivé aujourd'hui à l'âge mûr, nous a dit son dernier mot, il y a deux ans, dans son tableau de Médée, le meilleur, sans contredit, qui soit sorti de son pinceau. Malgré des incorrections déjà moins nombreuses, chacun avait salué dans cette belle page l'espoir du retour au bercail pour la brebis égarée [...]. Ces espérances, déjà fort compromises au dernier salon, par le *Triomphe de Trajan*, sont, nous le disons à regret, complètement détruites cette année. Le nouveau tableau de M. Delacroix, *L'Entrée des Croisés à Constantinople*, signale de la part de son auteur la plus déplorable persistance à rentrer dans la voie où il s'était volontairement égaré, et à y rentrer pour n'en plus sortir³¹. »

Les ambitions classiques du peintre n'impliquaient pas la remise en question de son esthétique. Sa relecture très personnelle de certains sujets était encore loin d'être accessible au plus grand nombre. Au Salon de 1845, les tendances de l'artiste étaient encore plus affirmées. Cette nouvelle édition de l'exposition officielle revêtait de plus un caractère tout particulier, puisqu'elle mar-



Fig. 8. Eugène Delacroix, *La Sibylle*, dit aussi *La Sibylle de Cumes*, 1838 (?), exposée au Salon de 1845, huile sur toile, 130 x 98 cm, New York, Wildenstein & C°.

quait le retour de l'artiste après quatre ans d'absence. Les quatre tableaux qui composent sa participation, la *Madeleine dans le désert*, les *Dernières paroles de Marc-Aurèle* (**fig. 7**), *La Sibylle* (**fig. 8**) et enfin *Muley-Abd-ar-Rahman, Sultan du Maroc* (**fig. 9**), étaient par leurs sujets totalement classiques. Abstraction faite de son caractère oriental, *Muley-Abd-ar-Rahman* s'inscrivait dans la pure tradition des portraits d'apparat, tels qu'il en fut réalisés pour les monarques occidentaux. « La plus belle peinture du Salon est incontestablement le *Sultan de Maroc sortant de son palais*, par M. Delacroix [...] La couleur générale est si harmonieuse, que cette peinture éclatante et variée paraît sombre au premier regard. C'est là le talent incomparable

31 [R.], « Beaux-arts. Salon de 1841. Les révolutionnaires en peinture. – M. Delacroix », *Le Constitutionnel*, 23 mars 1841.



Fig. 7. Eugène Delacroix, *Dernières paroles de Marc-Aurèle*, 1843-1844, huile sur toile, 256 × 337 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.



Fig. 9. Eugène Delacroix, *Muley Abd ar Rhaman, Sultan du Maroc*, 1845, huile sur toile, 377 × 340 cm, Toulouse, musée des Augustins.

de M. Eugène Delacroix, de marier les nuances les plus riches et les plus diverses, comme les musiciens qui parcourent toute la gamme des sons [...]. M. Delacroix a atteint un point suprême en art, la magnificence et la grandeur dans la simplicité³². » Mais ces éloges de Thoré ne furent guère partagés, et la réception du tableau, sans être aussi difficile que lors des deux Salons précédents, sera malgré tout très mitigée : « N'en déplaise à M. Delacroix, bien, comme le dit le livret, que ce tableau reproduise exactement le cérémonial d'une audience à laquelle l'auteur a lui-même assisté en mars 1832, je trouve le tout fort peu gracieux et d'un intérêt à peu près nul. Rien ne se détache, rien ne fait effet ; tout, ciel, murailles et gens, m'y semble d'une insupportable monotonie. En un mot, je ne trouve là aucune attention³³. » Le chroniqueur du *Monde des enfants* reflète bien l'état d'esprit de nombreux salonniers, qui après avoir tant réclamé du peintre un retour à l'ordre, s'en plaignaient au premier éclat de sobriété. « Jamais nature ne fut plus obstinément incomprise³⁴ », avait déclaré Alida de Savignac (1790-1847) au même Salon. Force est de constater qu'elle avait raison, et le peintre avait de quoi être déçu. Ses deux autres propositions, *La Sibylle* (fig. 8), et les *Dernières paroles de Marc-Aurèle* (fig. 7), ne parvinrent pas à convaincre les chroniqueurs qui demeuraient pour la plupart dans l'incapacité d'appréhender des thèmes classiques à l'esthétique innovante. « *La Mort de Marc-Aurèle* est presque composée comme la *Mort de Socrate*, de David. L'empereur est assis sur son lit, entouré de ses amis, qui recueillent ses dernières volontés. Singulier rapprochement entre les deux chefs de ces écoles qui paraissent aux antipodes de l'art. Mais vraiment les Romains de M. Eugène Delacroix valent bien les Grecs de David. Ils ont plus d'humanité, si l'on peut ainsi dire [...]. Il n'est pas indispensable d'être froid et guindé pour représenter ces grandes scènes du monde antique³⁵. » La réception de Thoré reste particulière. Il concevait l'art comme une entité autorégénérative³⁶ à la préoccupation sociopolitique dominante. La révolution des arts n'était possible selon lui que si elle s'accompagnait d'une révolution politique. La société, une, indivisible, ne pouvait évoluer qu'avec le support de toutes ses composantes. Pour Thoré, l'art ne pouvait ignorer ce qui l'entourait et devait être le reflet de la société

32 Théophile THORÉ, « Salon de 1845 », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1845.

33 Adolphe DELAHAYE, « Exposition de peintures, sculptures, etc... Revue critique du Salon de 1845 (suite) », *Le Monde des enfants*, 1845, p. 288.

34 Alida DE SAVIGNAC, « Beaux-arts. Salon de 1845. Premier article », *Journal des demoiselles*, 1845, p. 122.

35 Théophile THORÉ, « Salon de 1845. Revue générale », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1845.

36 Théophile THORÉ, « Artistes contemporains ; Eugène Delacroix (suite) », *Le Siècle*, 25 février 1837.

contemporaine, comme le fut l'art grec qui vit le jour sous une république³⁷. En ce sens, l'école de David aurait manqué de pensée sociale³⁸ en s'enfermant dans ses modèles antiques. Elle n'aurait produit qu'un art en marge des préoccupations du public, hors de toute politique, comme Ingres, dont Thoré dénonce l'« indifférence en matière de religion, de philosophie, de politique, de morale, d'histoire et de tout ce qui intéresse profondément l'homme et la société. La position de M. Ingres est si éminente dans notre école, qu'il est responsable de la direction où s'engagent une foule d'artistes³⁹ ». Opinion partagée par Delacroix qui devait lui donner raison dans sa lettre du 16 mars 1846 : « Vous avez fait sur Ingres un article parfait. Vous avez touché la vraie corde, et personne, jusqu'à présent, n'avait signalé ce vice radical, cette absence de cœur, d'âme, de raison⁴⁰. » L'engagement de Thoré dans sa critique n'a pas d'égal, et contrairement à d'autres, le critique fut l'un des rares à ne pas être déconcerté par l'œuvre protéiforme du peintre, qui selon lui portait toute son attention vers l'humain.

Après 1845, l'artiste se tourne désormais vers des sujets toujours variés mais de plus petits formats, pour plusieurs raisons. Les programmes décoratifs dans lesquels il s'est engagé lui prennent beaucoup de temps ; sa santé, fragile, est de plus en plus chancelante ; les petits formats sont aussi plus prisés – ne serait-ce que pour des raisons pratiques – par un marché de l'art en pleine expansion ; enfin, il n'avait plus besoin de faire ses preuves. Pourtant, il tenait encore à être présent au Salon. L'exposition officielle avait fait sa notoriété, et le public, surtout, pouvait l'y retrouver chaque année. Le respect qu'il avait pour l'événement ôte donc toute possibilité d'expliquer ces changements formels par une improbable lassitude. Après avoir envoyé au Salon de 1846 trois tableaux aux sujets exclusivement issus de la littérature, *L'Enlèvement de Rebecca*, *Marguerite à l'église* et *Les Adieux de Roméo et Juliette*, à partir de 1847, l'artiste exposa de plus en plus des sujets religieux, des scènes animalières et même des natures mortes. L'affirmation de ces nouvelles tendances n'avait pas échappé à la critique : « Sa coupole du palais du Luxembourg, travail gigantesque, ne l'a point empêché d'achever, pour le Salon de cette année, six tableaux de chevalet. [...] Sans être très importants dans l'histoire, déjà si bien remplie, du talent de M. Delacroix, les six tableaux de cette année marquent dans sa manière non pas un progrès, mais du moins un affermissement dans

37 Albert CASSAGNE, *la théorie de l'art pour l'art, en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), Paris, Hachette, 1997, p. 78.

38 Théophile THORÉ, « L'art social et progressif », *L'Artiste*, 1834, tome VII, p. 40.

39 Théophile THORÉ, « Salon de 1846 », Paris, *Alliance des arts*, 1846, p. 243.

40 Lettre à THORÉ, 16 mars 1846, *Correspondance générale*, publiée par André Joubin, tome II, Paris, Plon, 1936, p. 265.

ses convictions, une confiance meilleure dans la route suivie⁴¹. » Cet extrait de Paul Mantz illustre tout autant la situation dans laquelle se trouvait l'artiste en 1847 que son état d'esprit. La réception de ses décorations murales à la bibliothèque de la Chambre des députés, ainsi que la coupole de la bibliothèque du Sénat, avait véritablement commencé en 1847, année d'achèvement des deux chantiers. Certes les critiques avaient déjà eu l'occasion, avec le Salon du Roi⁴², d'évaluer les talents de décorateur du maître, mais ses deux dernières productions, par leur ampleur et leurs contraintes, lui valurent la reconnaissance de fabuleuses prouesses techniques ainsi que quelques comparaisons inhabituelles : « Certes, ni la couleur ni le dessin ne sont les mêmes ; mais dans le jet hardi et traditionnel [...] il y a quelque chose qui peut faire penser à M. Ingres. Le rapprochement peut sembler étrange ; mais ce génie volant horizontalement, la tête et les jambes relevées, a comme pensée une noblesse, une impossibilité, une fierté, un style, qui le rapprochent de l'antique, de certains maîtres italiens, et par suite dans notre temps, du maître de la tradition antique et italienne⁴³. » L'accueil, unanime et dithyrambique, qui fut fait aux décors influa directement sur la perception de ses œuvres de Salon, aux formats bien plus modestes, mais aussi et surtout plus classiques. Alors que le peintre n'avait désormais plus besoin de séduire qui que ce soit, ni critiques, ni institutions, sa réception ne fut jamais plus favorable qu'à la fin des années 1840, pour connaître son apogée en 1848. La *Mort de Valentin*, la *Mort de Lara*, le *Christ au tombeau*, des *Comédiens et bouffons arabes*, un *Lion dans son antre* et un *Lion dévorant une Chèvre* constituaient l'envoi du peintre au Salon. La simplicité des sujets rend difficile, de prime abord, la compréhension d'un tel succès. Le sensationnel avait cédé la place à la sobriété : « D'abord, admirons les tableaux de Delacroix. C'est en premier la *Mise au tombeau du Christ*, puis la *Mort de Valentin*, le *Lion dans son antre* ; enfin, un *Improvisateur marocain*, grandes toiles où respirent le talent du maître, sa couleur si riche, si brillante et si belle, qui montrent en un mot l'étude sérieuse d'un homme de génie⁴⁴. » La critique semblait, enfin, avoir saisi une part des ambitions du maître. Sa ténacité, son individualité et son classicisme revendiqué avaient convaincu le plus grand nombre : « Les gens superficiels et vulgaires croient que M. Delacroix est arrivé tout d'un coup et sans transition à cette manière flottante qui seule rend la vérité réelle et idéale des lignes sans cesse transformées et déplacées

41 Paul MANTZ, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, éditeur, 1847, p. 13-14.

42 Le chantier avait débuté en 1833 et s'était achevé en 1836.

43 [ANONYME], « Bibliothèque de la Chambre des pairs. Peintures de M. Delacroix », *Le Moniteur des arts*, 1847, p. 162.

44 [ANONYME], « Causeries sur le Salon de 1848 », *Le Journal des jeunes filles*, 1848, p. 157.

dans l'atmosphère. C'est au contraire, des plus pures études classiques que M. Delacroix est parti pour approcher chaque jour davantage de la poésie, à force de volonté et d'amour⁴⁵. » Théodore de Banville devait l'année suivante contempler l'éclatante affirmation de son propos. Quand beaucoup s'attendaient, à l'instar de Théophile Thoré, à ce que Delacroix produise un pendant à la *Liberté guidant le peuple* pour célébrer la révolution de 1848 et la fin de la monarchie de Juillet, ce dernier envoya au Salon cinq tableaux dont deux de *Fleurs* (fig. 10). Ce fut la réponse du maître classique qui, méprisant la dernière Révolution, n'avait d'autre souci que la reconnaissance de sa peinture que la critique, unanime, n'avait plus qu'à consacrer.



Fig. 10. Eugène Delacroix, *Fleurs renversées dans un parc*, 1848-1849, huile sur toile, 107 x 142 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Pour citer cet article : Virginie CAUCHI-FATIGA, « Eugène Delacroix et la critique dans les années 1840 : L'affirmation d'un maître classique », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 117-136.

45 Théodore DE BANVILLE, « Salon de 1848. Encore quelques tableaux. – M. Eugène Delacroix. – M. Alfred Dehodencq. – La peinture élégante et la peinture amoureuse. – AM*** », *La Sylphide*, 1848, p. 221.

LA QUESTION ROMANTIQUE

ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE ET LA JEUNE GÉNÉRATION ROMANTIQUE : LÉOPOLD ROBERT, ARY SCHEFFER, VICTOR SCHNETZ, ...

AURÉLIE GAVOILLE



Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait d'Étienne-Jean Delécluze*, 1856, graphite et craie blanche, 33,2 × 25,1 cm, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum.

Surnommé le « Nestor artistique du *Journal des débats*¹ », en raison de la longévité de sa carrière, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) (**fig. 1**) est un critique d'art assez singulier dans le paysage du XIX^e siècle en France. Il suit l'enseignement de l'atelier le plus couru d'Europe, celui de Jacques-Louis David (1748-1825). Comptant parmi ses élèves favoris, il embrasse une carrière de peintre d'histoire sous l'Empire puis se tourne vers l'écriture. De l'école davidienne, il retiendra des idées fondamentales qu'il s'appropriera pour les mettre au service de son futur auditoire en tant que critique d'art. Ancien exposant du Salon, il est conscient des enjeux de ce type de manifestation et du rôle de plus en plus affirmé de la presse qui consti-

tue alors une autorité dans la diffusion des idées et des images. Il débute ainsi à l'âge de trente-huit ans cette reconversion au sein de la rédaction du *Lycée français* à l'occasion du Salon de 1819 où Théodore Géricault (1791-1824) présente sa *Scène de naufrage*, véritable scandale aux prémices du romantisme. Il devient à partir de 1822 le chroniqueur artistique du *Journal des débats politiques et littéraires*, organe de presse conservateur, orléaniste, dirigé depuis

1 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Louis David son école et son temps*, Paris, Éditions Macula, 1983 (1^{re} éd. Paris, Didier Libraire-Éditeur, 1855), p. V.

1799 par la famille Bertin qui en fit l'un des périodiques les plus importants de la monarchie de Juillet. Auteur prolifique, il y rédige plus d'un millier d'articles entre 1822 et 1863, où il a pu « exprimer une foule d'idées et de sentiments qui s'agitaient² » en lui.

Le romantisme apparaît sous la Restauration en tant que mouvement de libération individuel des artistes. Le critique Arnold Scheffer, en 1827, tente d'en expliquer l'origine : « la réforme *romantique*, puisque c'est le nom qu'on lui donne, [...] ne se proposait point un objet spécial et défini ; elle aspirait à quelque chose de bien autrement large, à l'affranchissement de l'art de peindre, entravé par un système de lois et de restrictions arbitraires³ ». Cette volonté d'émancipation coïncide avec l'apparition de nouveaux artistes sur la scène artistique et fait du romantisme un mouvement non plus uniquement esthétique mais également générationnel dont Delécluze devient l'un des témoins privilégiés. Nous nous intéresserons à cette génération de 1820⁴, sur laquelle une journée d'études a été organisée en 2004, comme emblème de cette supposée bataille picturale dont l'apogée n'a duré que trois années, entre 1824 et 1827. Nous tenterons également de saisir de quelle façon, s'inscrit le postulat d'un Delécluze critique conservateur qui ne soutient guère « l'assaut furieux du romantisme⁵ » dans ce moment charnière sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, où les frontières entre classicisme et romantisme semblent difficiles à distinguer. Réfractaire à toute idée nouvelle, Delécluze poursuit-il la même approche ou se sent-il menacé lorsqu'il tente de décrire cette régénération ou opposition esthétique qu'il qualifie lui-même de « révolution⁶ » à travers les figures de ses principaux acteurs, les artistes eux-mêmes ?

2 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1862, p. 145.

3 Arnold SCHEFFER, « Salon de 1827 », *Revue française*, t. I, 1828, p. 200.

4 Sébastien ALLARD (dir.), *Paris 1820. L’Affirmation de la génération romantique*, actes de la journée d'étude, Paris, Centre André Chastel, 24 mai 2004, Berne, Peter Lang, 2005. Ce terme de génération qui se rattache davantage à un répertoire chronologique est associé *a posteriori* aux travaux de Delécluze qui n'emploie pas ce vocabulaire synonyme de filiation. Il préfère utiliser le mot de classification qui lui permet ainsi de définir les artistes de cette génération de 1820 dont certains exposent pour la première fois au Salon, lieu où évoluent ces idées générationnelles sous une identité commune désignée par Delécluze comme étant celle de la « Nouvelle École ».

5 [ANONYME], *Le Livre du centenaire du Journal des débats 1789-1889*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1889, p. 467 : Delécluze doit « soutenir, au *Journal des débats*, l'assaut furieux du romantisme ».

6 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1856, p. 108-109.

Delécluze au cœur de la bataille du romantisme et du classicisme : une querelle de définition entre esthétisme...

Avant de s'intéresser à ce nouveau groupe d'artistes, nous devons comprendre le contexte dans lequel Delécluze a évolué. Formé dans l'atelier de David, la prédominance de l'Antiquité, la peinture d'histoire et l'étude du dessin constituent le fondement de sa théorie esthétique et artistique. Parmi les critiques dits de « droite⁷ », il a souvent été réduit à l'image d'un « gardien inflexible du Temple menacé par les mauvaises doctrines⁸ » alors qu'il débute son activité de critique sous la Restauration au cœur de la supposée bataille entre le classicisme et le romantisme. Ces appellations, souvent galvaudées, qui « ne sont pas précisément des compliments⁹ », idée partagée par le critique Adolphe Thiers (1797-1877), il tente de les comprendre ; les définir est au centre de ses préoccupations.

Affirmant qu'il n'avait « jamais pu comprendre ce que ces deux mots voulaient dire¹⁰ », il décide de rédiger en 1828, tel un bilan, à l'issue du Salon de 1827 considéré *a posteriori* par beaucoup comme étant le dernier Salon du romantisme pictural, une définition personnelle de ces deux termes. Le mot classique désigne, selon lui, outre ceux qui « exécutent leurs travaux d'après la théorie et la pratique des anciens¹¹ », « tout peintre sans imagination qui fait profession d'imiter machinalement les ouvrages de la statuaire antique ou ceux des maîtres du seizième siècle¹² ». La notion de romantisme, qualifiant cette génération nouvelle, lui semble beaucoup plus ardue à formuler¹³ tant elle est complexe. D'origine anglaise, ce terme désigne, ce qui est « faux¹⁴ » et formerait « une secte d'artistes *spiritualistes*¹⁵ » qui repousseraient « l'étude de

7 Pontus GRATE, *Deux critiques d'Art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959, p. 19.

8 *Ibid.*

9 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Précis d'un traité de peinture, contenant les principes du dessin, du modelé et du coloris, et leur application à l'imitation des objets et à la composition ; précédé d'une introduction historique, et suivi d'une biographie des plus célèbres peintres, d'une bibliographie et d'un vocabulaire analytique des termes techniques*, Paris, 1828, p. 62-63.

10 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1831. (Treizième article.) Le Salon de 1808 et le Salon de 1831. M. Paul de La Roche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 juillet 1831, p. 2 : « Nous n'avons jamais pu comprendre ce que ces deux mots voulaient dire au juste ».

11 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 9, p. 57.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 62 : Selon Delécluze, « on ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par la *peinture romantique* ».

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

la perspective, du dessin, de l'anatomie et du modelé, comme conduisant à des résultats trop mathématiques et contrariant la marche, l'essor du génie¹⁶ ».

... et littérature

Cette terminologie déjà existante ne le satisfaisait aucunement et souhaitant rester à l'écart de la polémique entre ces deux écoles supposées rivales, il n'emploie pas ces mots devenus presque des « injures¹⁷ » dans les deux camps. Il préfère utiliser un tout autre vocabulaire, mais il n'en modifie pas pour autant ces définitions rédigées en 1828 même si l'on observe un glissement manifeste vers le champ littéraire. En effet, les romantiques deviennent les shakespeareiens¹⁸ et les classiques des homéristes, ce qui est révélateur de son état d'esprit et du cercle dans lequel il évolue. Il associe les recherches des romantiques à la représentation de la laideur voir du grotesque, qualités sublimes par le dramaturge britannique et partagée par Augustin Jal (1795-1873)¹⁹. En revanche, Homère est rattaché à un idéal de perfection recherchant le beau pour encourager une élévation esthétique et morale soutenue ouvertement par Delécluze. Ce vocabulaire littéraire, utilisé pour la première fois à l'occasion du Salon de 1824 a été repris par d'autres critiques dont Charles-François Farcy (1792-1867) dans le *Journal des artistes*. Ces qualificatifs sont de véritables définitions esthétiques s'appuyant sur la révolution littéraire commencée plusieurs années auparavant. Mais l'un des premiers à établir un rapprochement avec la littérature n'est autre que Stendhal²⁰, ami de Delécluze et fidèle de son cénacle de la rue Chabanaise, qui publie son programme en 1823 sous le titre *Racine et Shakespeare*. Autour de ces nouveaux critiques qui recherchent une crédibilité et une légitimité, il ne faut pas oublier que la critique d'art contemporaine n'a pas encore de réels fondements scientifiques et qu'elle s'appuie essentiellement sur le paradigme littéraire qui semble toujours prédominer pour l'analyse de l'art faute de critères autres. Branche dépendante de la culture littéraire, cette écriture adaptée à l'objet plastique

16 *Ibid.*, p. 63.

17 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 10, p. 2.

18 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1824 », *Journal des Débats*, 30 novembre 1824. Dans son feuilleton sur le Salon de 1824, Delécluze emploie le plus souvent ces deux termes pour qualifier une poétique, une école, un système. Il n'applique ces qualificatifs aux artistes qu'une seule fois. En 1827, il emploie pour les qualifier celui d'« homériques » (également une seule fois). En revanche le terme « homériste » apparaît plusieurs fois dans son journal.

19 Augustin JAL, *Esquisse, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, p. 312 : il parle d'un « système de laideur qu'ils veulent faire prévaloir me paraît ridicule ».

20 Henri Beyle dit STENDHAL (1783-1842).

tend toutefois à s'en différencier et à s'en émanciper grâce à son succès et à sa popularité croissante qui profitent entre autres à Jal, Stendhal, Gautier ou Delécluze.

Dans sa rubrique du *Journal des débats politiques et littéraires*, Delécluze professe ses principes sans aucune concession à l'égard de ces novateurs, position d'autant plus étonnante que dans son « grenier » de la rue Chabonais, fondé au cours des premières années de la Restauration, il accueille l'avant-garde littéraire qui est en faveur de ces idées nouvelles²¹, portées par exemple par certaines personnalités de la rédaction du *Globe*²², à savoir Paul-Louis Courier (1772-1825) et Ludovic Vitet (1802-1873). Au cours de ces discussions animées, les idées sur le romantisme sont professées dans une atmosphère libérale et on y lit les ouvrages de Lord Byron²³, de Walter Scott et de Shakespeare qui ont contribué, par leurs écrits, à servir cette « propagande romantique²⁴ ». En effet, lorsque Delécluze a été engagé à la rédaction du *Lycée français* en 1819, ces récits connaissaient déjà un très vif succès. Ce n'est qu'à partir de 1826 qu'il s'intéresse à Shakespeare à l'occasion de son unique séjour en Angleterre, peut-être dans une dernière tentative pour cerner ce souffle novateur. Contrairement au mouvement artistique qui se fonde sur une certaine sensibilité, les discussions de ce cénacle s'engagent vers un romantisme d'ordre « intellectuel²⁵ », rationaliste possédant une vertu moralisatrice. Même s'il possède son propre goût, le libéralisme ancré dans son salon l'encourage à s'intéresser à l'art contemporain et donc à faire évoluer sa propre conception de l'art de son temps. C'est notamment le cas à travers les travaux de deux peintres symbolisant ce tournant esthétique, Eugène Delacroix (1798-1863) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) mais également pour d'autres artistes composants cette nouvelle génération.

Cette recherche perpétuelle de définition le contraint à établir un bilan de la situation artistique dès la Restauration en affirmant qu'il n'y a plus d'École

21 Pontus GRATE, *op. cit.*, à la note 7, p. 20 : « ce qui est plutôt paradoxal chez Delécluze, c'est qu'il semble ouvert d'esprit en ce qui concerne la littérature, alors qu'il se rattache à ses principes lorsqu'il s'agit d'esthétisme et d'art ».

22 Ce journal a été publié entre septembre 1824 et avril 1832.

23 Delécluze découvre les premiers poèmes de Byron grâce à un collaborateur du *Lycée français*, Bruguière de Sorsum. Robert BASCHET, *Étienne-Jean Delécluze témoin de son temps 1781-1863*, thèse présentée à la Faculté des Lettres, Université de Paris, Paris, Boivin & Cie, éditeurs, 1942, p. 63 : Delécluze a lu ainsi ces poèmes qui étaient pour lui de « véritables sujets de mélodrames ».

24 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1862, p. 253.

25 Robert Baschet, 1942, *op. cit.* à la note 23, p. 103.

en France depuis l'exil de David en 1816. Cette dégénérescence provient essentiellement du fait que les élèves ne parviennent pas au niveau de leur maître ne permettant pas ainsi ce renouvellement naturel nécessaire. Ce sentiment de « décadence²⁶ » se confirme dès ses premiers écrits, parus dans l'éphémère *Lycée français*²⁷ et ne fera que se confirmer notamment au Salon de 1822²⁸ puis en 1824 à la mort d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) dont l'enterrement théâtralisé²⁹ deviendra le symbole. Le terme d'« école romantique » ne s'applique guère selon lui à cette nouvelle expression aux multiples facettes : « puisque chaque artiste suit aveuglément la manière qu'il s'est fait³⁰ ». Au-delà d'une histoire de l'art générationnelle, il s'agit bien davantage d'une confrontation de théories et d'un affaiblissement de l'École française mis en lumière par ces nouvelles idées rejaillissant sur chacun des acteurs de cette nouvelle marche, les artistes.

L'« ouragan romantique³¹ » et l'histoire d'une génération nouvelle

Pour ses débuts de critique, Delécluze se retrouve au Salon de 1819 au Palais du Louvre, face à la *Scène de Naufrage* (**fig. 2**) de Géricault, premier manifeste et premier choc d'une esthétique novatrice. L'incompréhension de la critique à l'égard de cette œuvre porte presque unanimement sur cette esthétique audacieuse mais également sur le scandale politique auquel cette toile fait écho. Pourtant, Delécluze s'élève contre ces critiques injustifiées³² et y remarque pour

26 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Première lettre au rédacteur du *Lycée français* sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants [David, Girodet, Gérard, Gros] », *Le Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique par une société de gens de lettres*, tome I, p. 271 : « Je vous dirai donc franchement, qu'il me semble que l'école tend vers la décadence, puisque les jeunes artistes qui se sont formés depuis ceux qui l'ont fondée et qui l'illustrent encore, ne sont point égaux à leurs maîtres, et que l'on ne peut même se dissimuler la faiblesse des élèves qui fréquentent encore les écoles. »

27 Ce journal dirigé par Charles Loyson a été publié de juillet 1819 au 30 septembre 1820.

28 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. – Exposition. Salon de 1822 (2^e article.) », *Le Moniteur universel*, 8 mai 1822, p. 393 : il y témoigne du fait que chaque artiste recherche sa propre voie.

29 De semblables craintes ont été exprimées par le peintre Gros lors de l'enterrement de Girodet, le 13 décembre 1824 où il condamne l'excès de facilité des peintres qui se prévalaient de leur célébrité passagère pour imposer au public leurs ouvrages.

30 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition du Louvre 1824. – N^o 1^{er}. », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} septembre 1824, p. 3.

31 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1856, p. 203.

32 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Sixième lettre au rédacteur du *Lycée français* sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, Paris, 20 octobre



Fig. 2. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 × 716 cm, Paris, musée du Louvre.

sa part une « première grande conception d'un jeune homme dont le talent, malgré ses défauts, s'annonce de manière à donner de hautes espérances³³ ». Mais surtout, Delécluze est l'un des seuls à avoir pu déceler avec beaucoup d'à-propos le retour d'une École française sérieuse et rigoureuse à travers d'une part l'étude des maîtres grâce à une composition pyramidale et d'autre part à une distribution de la lumière contrastée ainsi qu'à une recherche du modelé et de l'effet³⁴. Lors du Salon de 1822, Delécluze aura de nouveau l'occasion de parler de cette œuvre en confirmant le statut de ce jeune artiste devenu le pré-curseur d'un nouvel engouement pour le coloris avant même que la figure de Géricault ne soit associée à ce romantisme pictural naissant. En réalité, cette œuvre ne devient le manifeste de cette nouvelle ère artistique qu'à la mort de son auteur en janvier 1824. Au Salon de cette même année, qui ouvre ses

1819 », *Le Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique par une société de gens de lettres*, 20 octobre 1819, tome II, p. 143 : « Ces défauts qui sont réels, joints à l'horreur qu'inspire le sujet, ont rendu quelques personnes injustes à son égard ; car il y a un mérite bien remarquable dans l'ensemble de sa composition ».

33 *Ibid.*, p. 142.

34 *Ibid.*, p. 143 : « Souvent, il s'est laissé entraîner trop loin par sa facilité, et je redirai ici ce que j'exprimais dans mes premières lettres, qu'il a trop suivi la manière grande, mais souvent un peu lâche, de Jouvenet ».

portes le 25 août, et à titre posthume, on a décidé d'exposer deux des tableaux du nouveau chef incontesté de l'École, Géricault, place qui était alors réservée à Antoine-Jean Gros (1771-1835).

À sa relecture en 1855 au moment de l'Exposition universelle, ce tableau générationnel s'il en est, est selon Delécluze « le signal [...] d'une levée de boucliers dont la violence fut telle, que les esprits superficiels et les insatiables amateurs de nouveauté purent croire un instant que jusqu'à cette époque les artistes les plus habiles et les plus célèbres marchaient dans une fausse voie, et qu'il était temps enfin d'en tenter une autre indiquée par les novateurs comme la seule bonne, ce qui arrive régulièrement dans les révolutions de toute espèce³⁵ ». Assimilé à un vocabulaire guerrier, Delécluze compare, tel un militaire défendant son camp, le romantisme à une armée prête à amorcer une révolution d'un genre nouveau dont « l'assaut³⁶ » semble imminent. Delacroix utilise quant à lui lorsqu'il évoque dans son *Journal* sa rencontre avec ce critique, un vocabulaire associé à l'idée de martyr, ajoutant un crédit supplémentaire à l'image du gardien de l'école davidienne : « Delécluze qui m'a frappé sur l'épaule avec une amabilité qu'on n'attendait guère d'un homme qui m'a peu flatté, la plume à la main, depuis environ trente ans qu'il m'immole à chaque Salon³⁷ ». Ces positions nous éclairent véritablement sur le rôle adopté par chacun durant cette période où la violence verbale fait écho aux chocs esthétiques mis en scène à chaque Salon. Delacroix n'a jamais accepté ce statut de chef d'école et a toujours préféré rester fidèle à ses ambitions, ce qui n'est pas le cas de l'ensemble des artistes. Qu'en est-il des autres soldats portés-étendards du romantisme partant en croisade contre les principes enseignés par leurs maîtres ?

Une tentative de classification partisane

À l'égal de Géricault, Delacroix à travers ses deux toiles, *Dante et Virgile* (fig. 3) et les *Massacres de Chio* (fig. 4) présentées aux Salons de 1822 et 1824 a marqué de son empreinte cette rupture pour les jeunes artistes. En 1822, il présente *Dante et Virgile aux Enfers* qui a complètement déconcerté ses contemporains. Parmi ses défenseurs, comptons Adolphe Thiers qui partage son enthousiasme

35 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 32, p. 108-109.

36 [ANONYME], *Le Livre du centenaire du Journal des débats ...*, *op. cit.* à la note 5, p. 471.

37 Eugène DELACROIX, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 325. Ils se rencontrent le 1^{er} avril 1853 au Théâtre royal Italien à Paris.



Fig. 3. Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers dit aussi La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 × 241 cm, Paris, musée du Louvre.

avec ses lecteurs du *Constitutionnel*³⁸ tandis que Delécluze, tout en comprenant la force et l'impact d'une telle œuvre, semble plus réservé. Cette œuvre comme celle de Géricault est devenue par la suite un manifeste majeur pour la génération romantique.

Alors qu'il condamne tout système de classement, Delécluze se voit contraint d'« enrégimenter [...] tantôt d'après la nature du talent des auteurs, tantôt d'après l'espèce des sujets qui y sont traités³⁹ ». Il se retrouve donc « forcé⁴⁰ » d'établir une hiérarchisation ainsi qu'une structuration, à laquelle il semble résolu pour la forme mais indécis quant à sa mise en œuvre et quant à l'efficacité de sa démonstration⁴¹. Cela reflète davantage l'atmosphère de

38 Adolphe THIERS, « Salon de 1822 (5^e article.) », *Le Constitutionnel*, le 11 mai 1822, p. 4. Ce journal se veut être un défenseur de ces idées nouvelles.

39 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition du Louvre 1824. – N^o VI. MM. Menjaud, Meynier, Delaroche, Le Masle, Mme Haudebourg – Lescot, Destouches, Ducis, Schnetz, L. Robert. », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 septembre 1824, p. 1.

40 *Ibid.*, p. 1.

41 Sébastien ALLARD, « Introduction. Paris 1820. Du « chef d'école » au grand artiste, l'art à l'épreuve de la modernité », dans Sébastien ALLARD (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 16 : « Dès le Salon de 1824, Delécluze, entre autres, commença explicitement à constituer une catégorie nouvelle, à qui il donna le nom d'école : « les nombreux ouvrages des artistes dont l'âge les classe dans la nouvelle école » (*Débats*, 1^{er} septembre 1824). La remarque est particulièrement signifiante,



Fig. 4. Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio, familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*, 1824, huile sur toile, 419 × 354 cm, Paris, musée du Louvre.

l'époque où la plupart des critiques malgré leur système et théorie personnels était à l'image des artistes en proie à une véritable confusion et à l'éclatement d'une rythmique bien établie. Le fait de ne pas pouvoir « cataloguer » telle ou telle manière d'un artiste remet peut-être en cause l'idée même de ce mythe conflictuel entre classiques et romantiques, idée sous-jacente dans les recherches de Marie-Claude Chaudonneret⁴². Ne serait-il donc pas plus aisé de qualifier chacun des intervenants par leur manière et non dans un cadre plus strict les réduisant alors à un camp précis conduisant irrémédiablement vers une conclusion faussée par avance ?

car, pour la première fois, une école artistique ne se définissait plus en référence à un maître, mais en fonction de données sociologiques. À la relation interpersonnelle se substituait une dimension collective. Parallèlement, les livrets de Salon abandonnaient toute référence au maître ».

42 Son article paru en 2005 en est le reflet : Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le « romantisme » au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », dans Sébastien ALLARD (dir.), 2005, *op. cit.* à la note 42, p. 131-151.

Entre 1824 et 1827, on peut observer une fluctuation des noms se rapportant à chacun des camps, parfois les mêmes artistes se retrouvent dans les deux camps successivement ou en même temps, cela dépend de leurs créations exposées au Salon, ce qui signifie clairement qu'il est bien difficile de définir à travers leurs acteurs ces tendances. Il s'agit donc d'une classification pour le moins « abstraite » et personnelle et en cela Delécluze ne fait pas exception. Les divergences entre salonniers prouvent combien au Salon de 1827, le romantisme a pris de l'ampleur et se manifeste sous diverses formes. Appartiennent à ce rassemblement, les figures de Delacroix, Xavier Sigalon (1787-1837), Charles-Émile Callande de Champmartin (1797-1883), Eugène Devéria (1805-1865), Paul Delaroche (1797-1856), Jean-Victor Schnetz (1787-1870), Horace Vernet (1789-1863), Louis Boulanger (1806-1867), Nicolas François Octave Tassaert (1800-1874) et Louis Léopold Robert (1794-1835). Ne comptant que treize membres en 1824, cette école avait plus que doublé, ralliant à sa cause près d'une trentaine de peintres dont fait état l'étude d'Éva Bouillo⁴³. D'autres artistes connurent ce type de glissement d'une tendance à l'autre comme Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) et Paul Huet (1803-1869) qui n'ont pas été remarqués par les critiques au Salon de 1827 mais qui ont été « étiquetés » sous le drapeau romantique au Salon de 1831. Dans son compte-rendu du Salon, Delécluze désigne en 1824 quatre peintres comme étant les dignes représentants de l'école nouvelle aux vues de leurs travaux dans l'ordre suivant : Scheffer, Delaroche, Delacroix, qui apparaît déjà, pour certains, comme le chef de file du romantisme, titre dont il se défendait, et la figure de Sigalon⁴⁴. Toutefois, il faut remarquer que seuls Delacroix et Sigalon sont qualifiés de « shakespeariens ». Il faut noter ici que Delécluze ne place qu'en troisième position Delacroix ne considérant aucunement ce positionnement de chef de file « officiel » en raison d'un manque de recul évident. Ces positions de leader d'un groupe doit selon lui se mériter à l'issue d'une carrière et non dès son début.

43 Éva Bouillo, *Le Salon de 1827 classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Art & Société », 2009, p. 199. Dans cet ouvrage, Éva Bouillo a établi une liste des artistes qualifiés de classiques et de romantiques suivant les comptes rendus parus dans les journaux à cette époque. Elle constate d'ailleurs malgré le nombre de peintres cités qu'aucun n'est unanimement reconnu comme étant le chef de file de l'école classique contrairement à Delacroix qui est rattaché au romantisme. Cette étude permet de mieux comprendre que l'état de cette classification n'est nullement strict et confirme qu'elle répond davantage aux critères esthétiques subjectifs de chacun de ces journaux.

44 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition du Louvre 1824. – N° X. MM. Scheffer, Delaroche, Delacroix, Sigalon, Fragonard, Picot, Drolling, Rouget. », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 octobre 1824, p. 1.

Qu'en est-il en 1827 ? D'après le premier article d'Étienne-Jean Delécluze consacré au Salon de 1827, les membres de « la nouvelle École⁴⁵ » n'ont pas changé depuis 1824 à quelques exceptions. Que ce soit en 1824 ou en 1827, l'école shakespearienne est représentée par Delacroix, Champmartin et Sigalon ainsi que par Devéria, Vernet et Delaroche, « des hommes dont les ouvrages ne sont point irréprochables sous le rapport technique, mais qui ont l'art de parler au public un langage qui lui plaît, qui lui convient et qu'il entend⁴⁶ ». Il consacre Horace Vernet au rang de chef de file des romantiques⁴⁷ faisant de Delacroix un « ultra-shakespearien⁴⁸ » alors qu'Ingres se place au sommet de l'étendard des Homéristes même s'il remarque très tôt sa singularité stylistique.

Delécluze combat une certaine esthétique chez ces novateurs : le laid et le mépris pour l'antiquité. La laideur est sa hantise. Il la définit à travers deux caractéristiques, l'incorrection du dessin et l'expression outrée des sentiments. Il est convaincu qu'à l'instigation de Vernet, Scheffer, Delaroche, Delacroix et Sigalon s'appliquent à « perfectionner l'horrible et le hideux⁴⁹ ». S'affranchissant des règles traditionnelles, l'artiste cherche à construire sa propre conception du beau et son propre langage, et contribue à détruire toute idée d'école au profit d'individualités créant une production uniforme dont la médiocrité jaillit. Delécluze est à l'opposé de cette démarche puisqu'il est en faveur d'un retour à l'étude sérieuse dans laquelle l'artiste doit trouver sa manière. Delécluze répond à la médiocrité romantique, idée partagée par Ludovic Vitet⁵⁰, par l'autorité du talent. Cette nouvelle génération compte-t-elle dans ses rangs certaines personnalités qui ont attiré l'attention du critique ?

45 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition au Louvre. (Premier Article.) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 novembre 1827. p. 1.

46 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Salon de 1827. (douzième article.) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 mars 1828, p. 1.

47 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 45, p. 1 : « On a même été jusqu'à me reprocher d'avoir dit que ce dernier est le fondateur de cette École » en parlant d'Horace Vernet.

48 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition du Louvre. – N° XXVI et dernier. *Peinture, Sculpture, Dessins, Voyages et Gravure* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 janvier 1825, p. 2.

49 Robert BASCHET, 1942, *op. cit.* à la note 23, p. 271.

50 Ludovic VITET, « Beaux-Arts. Salon de 1827 », *Le Globe*, 10 novembre 1827, p. 504.

Les limites d'une classification personnelle à la lumière de certains artistes

Dans cette bataille des shakespeariens et des homéristes, les figures de Delacroix et d'Ingres furent au centre des préoccupations de Delécluze dès ses débuts en 1819 jusqu'à l'Exposition universelle de 1855. Mais d'autres peintres tout aussi emblématiques de cette période réussirent à obtenir ses faveurs. Ary Scheffer, Victor Schnetz et Léopold Robert « dont les noms sont agréables au public⁵¹ » et qui « ne craignent pas ordinairement d'offenser les yeux des spectateurs⁵² » en font partie. Dans ses écrits, on constate qu'il ne s'est jamais enfermé dans son propre système en ne s'intéressant qu'à certains artistes répondant à ses critères moraux mais bien au contraire, il ouvre son discours à d'autres voies.

Dans ses comptes rendus, Delécluze a toujours soutenu les productions de ces artistes se trouvant à la frontière des deux tendances que ce soit sous la Restauration ou sous la monarchie de Juillet. Pour preuve au Salon de 1833, il affirme que Schnetz et Robert font partie des « artistes qui prennent d'abord la nature pour guide, et qui ne consultent les maîtres de toutes les époques que pour abrégé et affermir leurs études, mais non dans l'idée de les faire cadrer avec un système adopté d'avance⁵³ » tout en conservant leur talent et leur originalité.

Ary Scheffer, l'auteur de *la Mort de Géricault* est considéré selon la classification de Delécluze comme étant l'un des plus importants peintres rattachés au romantisme dont il loue des qualités rares d'« expression vraie, profonde, et touchante⁵⁴ ». En 1839, soit quelques années après la férocité du combat, Scheffer présente plusieurs toiles au Salon dont *le Christ au Jardin des Oliviers* et *Faust apercevant Marguerite* avec un certain succès public et critique : « aujourd'hui il exprime dans une langue pure, élégante et claire, les mêmes idées qu'il avait sans doute à quinze ans. [...] *Le Christ au Jardin des Oliviers* peut servir de preuve à ce que j'avance [...] l'expression des sentiments de l'âme a complètement remplacé la gravité et la haute beauté qui

51 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Exposition au Louvre. (Premier Article.) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 novembre 1827, p. 1.

52 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 45, p. 1.

53 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Ouverture du Salon », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mars 1833, p. 1.

54 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1834. – (Troisième article). MM. Steuben, Cogniet, Bruloff, Scheffer aîné, Schnetz, Signol, Ziegler, P. Guérin, Jollivet, E. Delacroix », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mars 1834, p. 1.

sont l'emblème sensible de la vertu, de la force⁵⁵ ». En parcourant ces quelques lignes, il n'est pas étonnant de voir en Scheffer un héritier de ce romantisme littéraire encouragé par Delécluze dans son cénacle, preuve d'une certaine curiosité car il souhaite véritablement mieux comprendre les diverses facettes de ce romantisme.

Lorsqu'en 1838 à l'ouverture du Salon, il porte son intérêt sur les peintres Ingres, Schnetz et Robert, tous trois issus de l'atelier de David, c'est pour mieux valoriser les préceptes classiques au service non plus d'une seule école, celle de David mais au service d'une École nationale, idée présente dès ses premiers écrits publiés en 1819, en guise d'exemple à suivre pour leurs contemporains :

« Quoique leurs productions soient fort différentes, elles ont cependant cela de commun, d'avoir été achevées par des hommes qui se sont formés à rendre la nature, en étudiant les bons ouvrages [...] le succès de leurs ouvrages ouvrit enfin les yeux à des hommes d'un mérite remarquable, sur l'esprit de qui la mode, la vogue avaient fait quelque impression passagère. Une noble émulation s'empara de plusieurs peintres déjà justement célèbres, et ces hommes eurent le courage de réformer leurs études et leur manière, sans renoncer à la direction de leurs idées, ce qui décèle toujours l'existence d'un talent vrai et fort⁵⁶ ».

Sous la monarchie de Juillet, la question posée par Delécluze va bien au-delà de celle d'une supposée opposition esthétique ou celle d'une école puisqu'il recherche uniquement celle de la cohérence entre une manière et les idées des artistes, autrement dit une recherche d'« harmonie⁵⁷ » et de vérité s'accompagnant d'une épuration stylistique. Ainsi, appartenir à un mouvement n'est plus aussi essentiel pour déterminer le talent d'un artiste alors que le style identitaire singularise une personnalité, but recherché par les romantiques.

Tous deux anciens élèves de David, Jean-Victor Schnetz et Léopold Robert « ne se ressemblent pas entre eux bien qu'ils étudient la même nature ; ils n'ont rien de commun que les grands principes de l'art avec Broc, avec Gérard, Gros, Girodet, Granet et Ingres⁵⁸ ». Cette diversité est le propre des shakespeariens selon la définition de Delécluze. Pourtant, ils ont partagé le même atelier

55 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1839. (Premier Article.) Le jury. – M. Delacroix. – Mlle Fauveau. – Horace Vernet et M. Ary Scheffer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 mars 1839, p. 1.

56 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1834. – (Troisième article) », *op. cit.* à la note 56, *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mars 1834, p. 2.

57 *Ibid.*

58 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Ouverture du Salon », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mars 1833, p. 2.

et le même maître et selon leurs dispositions personnelles, ils ont créé leur propre manière, leur propre langage, moyen habituellement dénoncé plus violemment par Delécluze chez d'autres artistes. Ce mélange d'influence et d'inspiration qu'il appelle école est « le lieu où un maître habile révèle des principes tellement vrais et généraux qu'il soit possible d'en faire une application à tous les genres de peinture, depuis les tableaux du plus haut style jusqu'à la caricature⁵⁹ ». Ainsi, chacun des disciples de l'enseignement davidien a évolué dans des cercles différents comme le fera Ingres qui a, tout au long de sa carrière, expérimenté diverses manières. Delécluze tend donc à se contredire et n'applique aucunement ce principe au nouveau mouvement synonyme de diversité et donc de médiocrité fondée sur une recherche d'une célébrité éphémère et non sur un système méritocratique.

L'artiste qui a le plus intéressé Delécluze est certainement Léopold Robert⁶⁰ auquel il a consacré un ouvrage. Il a d'autant plus été touché⁶¹ par son art qu'il a fait partie de son cercle amical. Robert expose au Salon plusieurs tableaux qui sont devenus rapidement des œuvres populaires, gravées et donc largement diffusées, clef de la reconnaissance même si celle-ci est arrivée tardivement⁶². Cet artiste peint non pas de la grande peinture d'histoire, genre de prédilection de Delécluze mais des compositions plus modestes représentant des scènes villageoises hissant ces paysans au rang de personnages historiques⁶³ car il « aimait à prendre ses sujets dans les classes les plus humbles de la société, et à en relever la pureté et l'élévation du style⁶⁴ », comme le prouve *L'improvisateur napolitain*, une composition simple et vertueuse⁶⁵. À chaque nouvelle exposition, Delécluze s'intéresse aux « petits tableaux » de Léopold Robert comme en 1827, son *Retour de la Madone* (**fig. 5**) qui l'a fait passer du statut de peintre de genre à celui d'histoire⁶⁶. Au Salon de 1831, *l'Arrivée des moissonneurs dans les marais pontins* confirme à la fois son talent et les encouragements de

59 *Ibid.*

60 Léopold Robert s'est suicidé à Venise le 20 mars 1835. Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert, suivie de la Description des quatre Tableaux de ce peintre : L'improvisateur Napolitain, La Madone de l'Arc, les Moissonneurs, les Pêcheurs de l'Adriatique*, gravés par Z. Prévost, Paris, Rittner et Goupil, 1838.

61 Étienne-Jean DELÉCLUZE, note sans titre annonçant la disparition de Léopold Robert, le 20 mars 1835, *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} avril 1835, p. 1.

62 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 62, p. 6.

63 *Ibid.*, p. 105 : « qui rivalisent avec celles que l'on admire dans les plus belles compositions antiques ».

64 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 62, p. 101.

65 *Ibid.*, p. 100.

66 *Ibid.*, p. 105.



Fig. 5. Léopold Robert, *Le Retour de la fête de la Madone de l'Arc, près de Naples*, 1827, huile sur toile, 142 × 212 cm, Paris, musée du Louvre.

Delécluze⁶⁷ : « lorsque l'on se sent saisi par cet air de puissance, par cette haute beauté et ce grandiose [...] on ne sait réellement pas de quel temps est cet ouvrage où l'on retrouve toute la gravité de la statuaire antique, jointe à cette soudaineté que présentent seules les productions inspirées par la nature, et copiées en quelque sorte d'après elle⁶⁸ ». Sa mort prématurée à l'image de celle de Géricault quelques années auparavant lui permet dans cet ouvrage très peu critique sur sa peinture d'en faire un exemple pour cette génération nouvelle. Il sélectionne certains artistes sur lesquels il peut s'appuyer pour valoriser ses idées concernant la direction que devraient prendre les arts. Jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, il place au cœur de son discours l'idée d'une génération romantique associée à la médiocrité comme il tend à le répéter constamment jusqu'à l'ouverture de l'Exposition universelle de 1855, moment où Delécluze dresse un bilan de sa vision des arts de son temps.

De 1819 à 1855, bilan d'une histoire générationnelle de la peinture

L'Exposition universelle de 1855 organisée à Paris marque, d'une part le point culminant de sa carrière et d'autre part la rédaction de son testament esthétique allant de la Révolution à l'aube du renouveau de la peinture de

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 108.

paysage. En 1855, l'État français souhaite à l'occasion de cette manifestation internationale rendre hommage aux grandes figures nationales des Beaux-Arts à savoir Delacroix, Ingres et Vernet, les trois Horaces de la peinture contemporaine. C'est le moment choisi par Delécluze pour publier sa biographie de David⁶⁹ mais également dresser un bilan de l'art qu'il a tant commenté depuis 1819. Cette distance acquise depuis ces événements permettent à Delécluze de se replonger dans cette période pleine de confusion⁷⁰ et d'un renouveau tant espéré.

Avant l'ouverture du Salon de 1819, Delécluze confiait déjà ses craintes concernant l'avenir de l'École qu'il a bien connue, soutenant fidèlement ses idées et sa rigueur qui lui convenaient parfaitement. Cette École en perte selon ses dires a encouragé ce tourbillon romantique et l'émergence de l'expression individuelle d'artistes passant d'une tendance à l'autre et d'une nouvelle génération prête à se faire entendre. Les artistes ayant déjà travaillé sous l'Empire sont-ils freinés par l'apparition de ce romantisme que Delécluze semble voir comme étant l'une des évolutions naturelles du courant davidien qui a influé dans toute l'Europe pendant tant d'années ? Classicisme et romantisme ne forment-ils pas qu'une seule et même volonté d'expression malgré des expérimentations fort diverses ? Pour Delécluze, il « se manifesta à chaque génération un besoin impérieux de faire autre chose ou plutôt de faire autrement la même chose qu'on ne la faisait précédemment⁷¹ ». Selon ses propos, ces novateurs se sont approprié la leçon davidienne pour la traiter sous un angle différent. Delécluze va donc au-delà d'un conflit esthétique pour mettre en évidence cette régénérescence « naturelle ». D'ailleurs, certains élèves de David s'engouffrent dans ce même mouvement peu après le départ en exil de leur maître à Bruxelles en 1816.

Comme le souligne Marie-Claude Chaudonneret⁷², Delécluze semble décrire une histoire de l'art, son histoire de l'art dans son ouvrage publié en 1856 sous le titre *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855* qui réunit l'ensemble de ses comptes rendus parus de l'Exposition universelle de 1855 en ajoutant certains

69 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *David son école et son temps*, Paris, Éditions Macula, 1983 (1^{re} éd., Paris, Didier, 1855).

70 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1856, p. 209 : « Les principes anciens et les idées nouvelles, en se heurtant avec violence, jetèrent une indécision générale dans l'esprit du plus grand nombre des artistes de cette époque, et dès ce moment leurs productions s'en ressentirent ».

71 *Ibid.*, p. 198.

72 Marie-Claude CHAUDONNERET, « L'École de David », *HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)*, juin 2013, p. 4.

compléments à ses recherches pour remettre dans son contexte de création cette manifestation. Rétrospectivement, partir de cette synthèse nous permet de mieux cerner les questions essentielles relevées par Delécluze au cours de ces années tumultueuses. Existe-t-il malgré la constance de son discours, des sujets ou des questions sur lesquels son point de vue a pu évoluer entre ses débuts et la maturité de sa réflexion ? Que reste-t-il des *shakespeariciens* chez Delécluze en 1855, s'essouffent-ils ou connaissent-ils une évolution ?

Delécluze publie cet ouvrage pour les nouvelles générations qui n'ont pas connu ces artistes et toute l'émulation des années 1820. Dans son discours de 1855, il évoque à nouveau le fait de ne pas comprendre l'engouement du public pour Delacroix⁷³, élément déjà évoqué sous la Restauration et plus encore sous la monarchie de Juillet. Même si cet ouvrage relate une histoire de l'art nationale et non une histoire des Salons, son point de vue reste inchangé quant à la figure de proue qu'est David, qu'il considère toujours comme étant le « fondateur⁷⁴ » de la peinture moderne nationale, une constance qui fait bien évidemment écho à son ouvrage sur l'auteur des *Sabines* publié la même année⁷⁵. Les contemporains ont généralement évoqué le déclin imminent de cette nouvelle dynamique romantique à l'occasion du Salon de 1827. Le point de vue de Delécluze ne fait pas exception. Pour lui, à « la plupart des écoles particulières que cette révolution pittoresque avait disséminées, succéda celle qu'ouvrit M. Ingres, et d'où sont sortis MM. Amaury-Duval et Flandrin, tous ceux fidèles aux doctrines du maître, puis M. H. Lehmann, qui s'est affranchi plus d'une fois, et non sans bonheur, des lois de son école, et enfin M. Chassériau, qui des hauteurs où l'enseignait le peintre d'Homère s'est laissé tomber dans l'imitation faible et servile des moindres ouvrages de M. E. Delacroix⁷⁶ ».

Il voit toujours en Delacroix « le plus habile soutien du romantisme⁷⁷ » mais nuance toutefois son propos en 1855. En dépit de son discours aussi positif que discret sous la monarchie de Juillet à l'encontre de ses travaux, Delécluze

73 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 73, p. 221 : « il s'en faut de beaucoup que j'aie jamais compris l'engouement de quelques artistes et d'une partie du public pour les ouvrages de M. E. Delacroix, non que j'aie jamais refusé à cet artiste des dispositions naturelles très-énergiques pour exprimer les passions et aller chercher sans hésiter, et fussent-ils même désagréables à voir, les mouvements du corps et les traits du visage qui les trahissent avec le plus de netteté. Mais chez lui cette qualité est demeurée à l'état de dispositions depuis vingt-cinq ans qu'il exerce son art ».

74 Marie-Claude CHAUDONNERET, « L'École de David », *HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)*, juin 2013, p. 2.

75 Étienne-Jean DELÉCLUZE, 1855, *op. cit.* à la note 72.

76 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 73, p. 212.

77 *Ibid.*, p. 214.

s’alarme de l’exemple néfaste que Delacroix représente pour les nouveaux artistes désireux d’embrasser une carrière artistique en ayant introduit la laideur dans l’art contemporain. La question Delécluze-Delacroix semble être fondée sur un rapport d’opposition où deux écoles d’idées s’affrontent. Il voit en Delacroix « le peintre en France qui a la palette la plus riche, qui a la faculté de trouver les tons les plus brillants et les plus vrais tout à la fois⁷⁸ ». Cependant, nous avons pu constater qu’au fur et à mesure des années, Delécluze adopte une attitude particulière, voire ambivalente oscillant entre une hostilité avérée et une reconnaissance du faire de l’artiste et de l’homme lettré. Son rapport à l’esthétique de Delacroix semble donc beaucoup plus subtil qu’aux premiers abords comme l’est plus généralement son rapport au romantisme et à ses partisans.

En 1855, avec le recul nécessaire, les romantiques sont « des gens habiles de conduite et spirituels. Leur chef surtout, l’auteur du *Massacre de Chio*, est un homme d’une intelligence très-remarquable ; curieux, lettré, conversant sur tous les sujets avec autant de justesse que de grâce ; trouvant dans sa parole mille ressources victorieuses pour faire valoir ses opinions ; admettant tour à tour le chaud et le froid, le beau et le laid, comme des éléments contraires mais liés cependant par une affinité inévitable, telle que celle qui rend la lumière et l’ombre solidaires⁷⁹ ».

Dans ce panorama témoignant d’une époque, Delécluze n’en oublie pas pour autant les artistes qui ont marqué ses articles du *Journal des débats* où plus aisément, nous percevons une évolution. Auteurs de « charmants ouvrages⁸⁰ » remplis d’ordonnance et de grâce dans les années 1820 et 1830, Victor Schnetz et Léopold Robert « classés » auparavant parmi les artistes en faveur d’un certain romantisme font en 1855 parti de la contre-révolution auprès d’Ingres qui « dans la guerre contre le romantisme [...] ouvrit largement la brèche : mais M. Schnetz et son ami Léopold Robert y montèrent aussitôt. Leur talent plus facile, leurs idées et leur goût plus en rapport avec ceux de leurs contemporains, firent accepter sans peine leurs ouvrages, dont la popularité contrebalança tout aussitôt l’engouement qu’avait excité l’école romantique⁸¹ ».

78 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Salon de 1838. (Second Article. – Voy. le Numéro du 3 mars.) Peinture. – MM. Ziegler, E. Delacroix, Winterhalter et Court », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mars 1838, p. 1.

79 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 73, p. 215.

80 *Ibid.*, p. 225.

81 *Ibid.*, p. 226.

Un critique d'art au service de la question du style

Rares sont les personnalités possédant une formation artistique qui sont devenus critiques d'art dont nous pouvons étudier très précisément les travaux sur une période si étendue⁸². Delécluze dont nous avons célébré le 150^e anniversaire de la mort, considère Delacroix et Ingres comme les deux grandes figures contemporaines qui « résumant l'histoire de la peinture française. L'opposition entre ces deux artistes se révélait donc indispensable⁸³ ». D'après Delécluze, ce ne sont pas les mouvements qui définissent un grand peintre français mais le style qui est un « ennoblissement du vrai⁸⁴ ». Il tend à réfuter toute idée d'opposition violente entre ces mouvements ne considérant que la question du style : « on trouvera la cause de cette stérilité de l'école romantique dans le principe *antifrançais* qu'elle a adopté, c'est-à-dire en négligeant le style sous prétexte de donner tout à l'idée⁸⁵ ».

Au sein de la rédaction du *Journal des débats politiques et littéraires*, Delécluze a su valoriser ses idées et les diffuser avec beaucoup de succès. Il a traversé les trois quarts du XIX^e siècle tout en restant attaché à ses convictions, malgré l'impopularité croissante de l'école davidienne à l'époque. Conscient de son rôle en tant que critique, il ne mérite pas totalement le portrait que ses pairs (dont celui de Jules Janin⁸⁶) ont fait de lui comme conservateur des traditions et ennemi du romantisme car nous avons démontré qu'il s'est intéressé aux aspects novateurs de son temps à travers cette génération nouvelle et son mouvement, le romantisme, qu'il considère comme étant un prolongement voire un aboutissement du classicisme auquel les artistes ont répondu de manière différente.

Pour citer cet article : Aurélie GAVOILLE, « Étienne-Jean Delécluze et la jeune génération romantique : Léopold Robert, Ary Scheffer, Victor Schnetz, ... », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 138-157.

82 Citons par exemple Théophile Gautier (1811-1872) qui a suivi une formation au sein de l'atelier du peintre Rioult. Il a abandonné sa première vocation pour embrasser la carrière d'écrivain que nous lui connaissons. Mais, il a également publié certains articles dans *la Presse* ou encore dans *Le Moniteur universel*.

83 Sébastien ALLARD et Marie-Claude CHAUDONNERET, *Ingres, la réforme des principes : 1806-1834*, Paris, Fage Éditions, 2006, p. 50.

84 Robert BASCHET, 1942, *op. cit.* à la note 23, p. 250.

85 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 72, p. 305.

86 Jules JANIN, « Les historiens de l'art, M. Delécluze », *L'Artiste*, tome II, 15 décembre 1865, p. 265-268.

DE LA CRITIQUE MANIFESTE AUX MANIFESTES CONTRE LA CRITIQUE : CHARLES FARCY ET LE *JOURNAL DES ARTISTES*, UN COMBAT CONTRE LE ROMANTISME

AUDREY ZIANE

Charles Farcy (1792-1867)¹ imprimeur, auteur d'ouvrages historiques et de pamphlets, critique, rédacteur et directeur de la revue *Journal des artistes* de 1827 à 1841² avec François-Fortuné Guyot de Fère (1791-1866) mène un véritable combat, une lutte permanente contre les romantiques³, privilégiant les écrits critiques polémiques pour valoriser ses orientations esthétiques. Il écrit ainsi en 1827 : « Loin de nous la prétention de dicter des arrêts, et de régenter le domaine des Beaux-arts; mais nous parlerons avec franchise et sincérité, et, tout en usant des égards dus au mérite, nous tâcherons de frapper fort et juste⁴. » Dans sa revue principalement, Farcy met en forme une critique de combat que la *Lettre à Victor Hugo*⁵ et le *Manifeste contre l'école shakespearienne*⁶ viennent renforcer en s'appropriant une rhétorique manifestaire.

- 1 Les éléments biographiques le concernant nous sont connus par la notice de BnF établie à partir de différents dictionnaires biographiques. Charles Farcy a obtenu son brevet d'imprimeur en 1825. Nous retrouvons par ailleurs la liste exhaustive de ses publications dans l'ouvrage de Joseph Marie Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des Savants historiens et gens de lettres de la France, 1827-1839* (tome 3, Paris, Firmin Didot frères, p. 64) : « Membre de la Société royale académique des sciences et de la Société Royale des antiquaires de France », il sera également un membre fondateur de la Société libre des Beaux-Arts. Il fut promu Chevalier de la Légion d'honneur en 1845 et « devenu chef de bureau au ministère de la Guerre en 1847, il est révoqué à la suite de la révolution de février 1848 ».
- 2 La revue cesse d'être publiée en 1848.
- 3 Nous nous accorderons ici sur le terme « romantique » dans le sens où l'envisage Farcy, c'est-à-dire tout ce qui ne répond pas aux valeurs classiques incarnées notamment par l'art hérité de la Grèce antique.
- 4 Charles FARCY, « De la Critique dans les arts d'imitation », *Journal des artistes*, n° 2, 14 janvier 1827, p. 23.
- 5 Charles FARCY, *Lettre à Mr Victor Hugo, suivie d'un projet de Charte Romantique*, Paris, Landois et Bigot, 1830, 60 p.
- 6 Charles FARCY, *Manifeste du Journal des artistes contre la nouvelle école soi-disant Shakespearienne, romantique, etc. . . au profit de la Grèce, mère des Beaux-Arts*, Paris, Bureau du *Journal des artistes*, 1828, 19 p.

Le *Lexique des termes de presse* définit ainsi la critique : « article qui donne son opinion sur les livres nouvellement parus, les spectacles, etc.⁷ ». Ce détour vers la typologie des genres journalistiques permet de penser l'écriture de la critique d'art sous la Restauration et le début de la monarchie de Juillet comme un discours à visée médiatique, la presse incarnant le lieu de la cristallisation des combats et des luttes esthétiques et idéologiques. Au-delà des comptes rendus de Salon, c'est une place dans l'opinion publique qui est suscitée par la publication dans la presse spécialisée des Beaux-arts encore balbutiante : la revue devient le lieu de la mise en scène discursive de la critique d'art, des lettres ouvertes au commentaire de style éditorial, de la profession de foi à la polémique. Ainsi, les manifestes artistiques, communément définis comme des textes tapageurs annonçant un -isme de l'art, trouvent certaines formules rhétoriques et stylistiques dans ces écrits de critiques d'art publiés dans les revues dès le début du XIX^e siècle. Ceci tend alors à complexifier une généalogie qui établit une filiation du manifeste politique au domaine littéraire puis artistique, en considérant ici l'apport des critiques d'art dans la formation du genre et la coexistence de ces formes de discours.

Les écrits du futur archéologue Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), fondateur avec Philippe Auguste Jeanron (1809-1877) de *La Liberté, Journal des arts* (1832-1833), viennent alors bouleverser la datation communément admise situant le premier manifeste d'artiste en 1855 avec *Le Réalisme* de Gustave Courbet (1819-1877). Farouches opposants à la critique doctrinaire de Farcy, Didron et Jeanron répondent à leurs détracteurs avec les mêmes armes manifestaires : écrits assassins et création d'une revue.

Déjà en 1828, Charles Farcy proclame : « Et la France restera digne héritière du génie de la Grèce et de l'Italie. C'est ce que je souhaite au nom du beau, du bon, et du sens moral. Ainsi soit-il⁸. » Il apparaît alors que l'aspect protéiforme du genre « manifeste », sa valeur polémique et sa virulence servent autant le combat de Farcy que celui des artistes de *La Liberté* qui s'érigent contre le conservatisme, Didron proclamant en 1832 : « Ce manifeste, car c'est une vraie guerre que nous engageons, est une guerre à mort... Mort à l'Institut ! Mort au professorat!⁹ ».

7 Madeleine ASLANGUL, *Lexique des termes de presse*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1991, p. 42.

8 Charles FARCY, « Prédications pour l'an 1828 », *le Journal des artistes*, 6 janvier 1828, p. 2.

9 Adolphe Napoléon DIDRON, Numéro spécimen de *La Liberté Journal des arts*, septembre-novembre 1832, p. 1.

La déclaration de guerre

La valeur idéologique de la critique d'art de Charles Farcy est, dès 1827, celle d'une vraie lutte contre les peintres romantiques, usant de formules à leur rencontre telle « la secte pernicieuse¹⁰ ». Il veut être reconnu comme le gardien de l'ordre moral, du vrai et du beau académique et adopte à cet effet des énoncés discursifs visant à disqualifier ses adversaires.

La revue *Le Corsaire* du 7 mai 1830 signale *La Lettre à Mr Victor Hugo, suivie d'un projet de Charte Romantique*¹¹ de Charles Farcy, brochure dans laquelle le critique crée un règlement où « tout Romantique devra... » et ajoute des propos qui déclassent Victor Hugo et les camarades de ce chef d'école : « Tout Romantique, petit ou grand, gras ou maigre, brun ou blond, devra mourir perpétuellement de consommation, comme il convient aux beaux et sombres génies¹² ». Il mise sur l'ironie pour faire passer son message : « Tout romantique devra oublier, s'il a eu le malheur d'en faire, ses études classiques¹³ » et conclue ainsi : « La qualité de romantique se perdra par le moindre acte littéraire où il y aura apparence de bon sens et de raison¹⁴. » Il use ici de la subversion comme d'un acte de réinvestissement d'un type de discours codifié, se soumettant aux contraintes stylistiques de l'énonciation mais en les disqualifiant de l'intérieur. Un an auparavant déjà, considérant les revues spécialisées et les journaux comme un « moyen actif de répandre et de communiquer la pensée¹⁵ », il fondait le *Journal des artistes. Annonce et compte rendu ; des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie et musique*. Paraissant tous les dimanches, par cahier de seize pages, sur abonnement, on y trouve des articles consacrés aux productions des Beaux-arts¹⁶, des « Nouvelles des arts hebdomadaires » et le journal « discute les principes, apprécie leur application, et recherche les traditions des grands maîtres¹⁷. » L'on trouve

10 Charles FARCY, *Manifeste du Journal des artistes*, *op. cit.* à la note 5, p. 1.

11 Id., *Lettre à Mr Victor Hugo*, *op. cit.* à la note 5, non paginé.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 « Quatrième année du Journal des artistes », *Journal des artistes*, n° 1, 4^e année, 3 janvier 1830, p. 1.

16 Charles Farcy justifie ainsi la création de sa revue : « Les journaux, moyen actif de répandre et de communiquer la pensée, sont devenus un des premiers besoins de la civilisation. Puissance réelle dans la politique, ils doivent aspirer à exercer aussi une utile influence sur les lettres, les sciences et les arts, qui nous consolent des agitations de la vie. Laissant à d'autres écrivains le domaine de la politique, des sciences, de la littérature, nous nous sommes bornés à la spécialité des Beaux-arts », « Quatrième année du Journal des artistes », n° 1, 4^e année, 3 janvier 1830, p. 1.

17 « Prospectus », *Journal des artistes*, n° 1, 1^{er} janvier 1827, non paginé.

aux côtés de Charles Farcy et du cofondateur Guyot de Fère : Casimir Delavigne (1793-1843), auteur dramatique, poète dont *Les Messéniennes* ont connu un grand succès patriotique, Charles François Ladoucette (1772-1848), historien, préfet et écrivain, Alexandre Lenoir (1761-1839), conservateur du musée des Monuments français, puis administrateur de l'église royale de Saint-Denis, il fut un fidèle collaborateur qui écrivit de nombreux et longs articles¹⁸.

Mais surtout, le *Journal des artistes* incarne une ligne éditoriale basée sur l'antagonisme pictural et moral entre le beau et le laid résumé par cette formule :

« Il [le *Journal des artistes*] fait un examen détaillé, non seulement des ouvrages remarquables, mais aussi de ceux où la somme du bien l'emporte sur celle du mal¹⁹. »

Le dépouillement de la revue, des années 1827 à 1841, date à laquelle Farcy ne fait plus partie de l'équipe rédactionnelle, met en lumière la prédominance des articles liés à des événements contemporains : salons, expositions, nominations diverses, commentaires littéraires et musicaux mais ne restant que rarement dans le champ de l'information. Si nous envisageons la critique comme un article d'opinion tel que nous l'avons abordé en introduction, nous pouvons reprendre ces considérations de Françoise Levaillant qui identifie les revues d'art comme un « lieu partisan », offrant « obligatoirement un champ d'étude idéologique²⁰ ». Nous pouvons alors envisager les articles de Charles Farcy comme des écrits critiques à la fois manifestaires et conservateurs. Dans sa revue, son engagement prend la forme d'une lutte acharnée contre les romantiques, n'hésitant pas à susciter la controverse. Le *Journal des artistes* devient à partir d'août 1830 l'organe de diffusion des idées de l'Assemblée des artistes chargée de débattre sur la réorganisation des Beaux-arts, reflétant en ces lignes le combat que se livrent au sein de ce groupement les Classiques et les Romantiques car pour les deux camps, le changement souhaité ne va évidemment pas dans le même sens²¹.

18 La revue se caractérise aussi par de très nombreux articles anonymes ou signés seulement d'une initiale et d'auteurs dont il est difficile aujourd'hui de retrouver trace : Nicquevert, Maher et Brès principalement.

19 « Prospectus », *Journal des artistes*, *op. cit.* à la note 24, p. 3-6.

20 Françoise LEVAILLANT, « Préface », dans Yves Chevretil-Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 11.

21 Le 23 août 1830, « quatre cents artistes, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens, se groupent dans une salle, 9, rue Taitbout, à Paris [...]. Le *Journal des artistes*, qui s'est immédiatement fait l'organe de ces réunions, tente d'aiguiller leurs vœux sur trois points précis : réforme de l'administration des Beaux-Arts, institution de concours pour les

Farcy soutient avec force ce qu'il nomme l'École française, digne héritière selon lui de l'école de David. Dès les années 1819, il s'adonna à des traités théoriques sur les arts dans *Un Essai sur le dessin et la peinture, relative à l'enseignement. Nouveau précis de perspective* (imprimerie d'Auguste Bobée, Paris, 1819), ouvrage qui préfigure ses théories futures sur les valeurs que doit incarner cette École française : respect des maîtres anciens, sujets nobles et moraux mais surtout la maîtrise parfaite du dessin. C'est également selon ces principes qu'il publie en 1822 un *Cours élémentaire de perspective à l'usage des dames* (imprimerie C. Farcy, 1822) plusieurs fois réédité.

Il s'oppose de façon récurrente aux œuvres picturales de Delacroix, aux *Femme au repos* et *Courtisane de Louis XIII* d'Achille Devéria (1800-1857) « autant de laiderons qui feraient aussi bien de se parer d'une chemise²². » Mais ses critiques s'expriment plus facilement « en s'érigeant contre », comme le montre clairement sa réponse à l'auteur anonyme de la brochure « Examen du Salon de 1827 » au sujet du tableau *Massacres d'Athalie* de Xavier Sigalon. Charles Farcy écrit ainsi : « L'auteur anonyme a préféré laisser à d'autres le soin de relever le fracas ambitieux de la composition, la pose contorsionnée de tous les personnages, le style peu noble du dessin et la fausse uniformité de la couleur. Ce n'est point à dire que ce tableau ne renferme aucun mérite [...] »²³.

Dans ce même numéro, un dénommé Y dont le style rappelle celui de Farcy, fait clairement l'éloge de l'œuvre dessinée *Les Géorgiques* d'Anne-Louis Girodet, à un moment où, pense l'auteur anonyme, l'on ne reconnaît plus le talent de cet artiste « qui a laissé de si nombreux modèles de pureté, de correction et de goût, ne peut être en odeur de sainteté auprès de ceux qui croient ou feignent de croire qu'un barbouillage vague et désordonné est le nec plus ultra de l'art du dessin », affirmant que seuls les admirateurs de Raphaël et David peuvent apprécier à sa juste valeur l'œuvre de Girodet²⁴. Ainsi, à la suite des joutes verbales et de la virulence des propos de la critique du XVIII^e siècle, Farcy développe, au sein de sa revue, une véritable stratégie médiatique qui

commandes officielles, et réorganisation de l'enseignement des Beaux-arts. Le *Journal des Artistes* porte d'ailleurs, au sein des réunions, sa haine du romantisme, et bientôt, deux camps adverses divisent les artistes », Madeleine ROUSSEAU, *La Vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron : peintre, écrivain, directeur des Musées nationaux, 1808-1877*, éd. posthume complétée et annotée par Marie-Martine Dubreuil, préfacé par Jacques Foucart, Paris, RMN, 2000, p. 35-36.

²² « Peinture. Musée Colbert », *Journal des artistes*, 10 janvier 1830, n° 2, p. 25.

²³ Charles FARCY, « Examen du Salon de 1827. 2^e partie », *Journal des artistes*, n° 5, 3 février 1828, p. 65-66.

²⁴ « Les Géorgiques, composition dessinée au trait par Girodet », *Journal des artistes*, n° 5, 3 février 1828, p. 68-69.

préfigure les archétypes des genres journalistiques tels que nous identifions aujourd'hui : réponses aux lettres des lecteurs (réelles ou fictives), écriture polémique, articles critiques en première page, prospectus et manifestes, titres accrocheurs et valeurs prédictives de ses propos.

La critique d'art, entre écriture journalistique et écrit manifestaire

En nous penchant sur la typologie des genres journalistiques, il apparaît que les articles de critiques d'art peuvent être déclinés en styles de l'opinion et commentaires, écrits programmatiques, écrits éditorialistes et écrits polémiques. La valeur informative y est présente mais jamais ou rarement neutre, l'emploi des déictiques, « je », « nous », « vous » marque clairement une répartition bipartite et annonce la volonté d'une prise à partie du lecteur au sein d'un discours qui doit avoir un retentissement que l'on qualifierait aujourd'hui de « médiatique ». De plus, la profession de foi du *Journal des artistes* est explicite : « Il discutera les principes, appréciera leur application, recherchera les traditions des grands maîtres, et s'efforcera d'entretenir le feu sacré sans lequel les préceptes ne sont rien ²⁵. » Nous en trouvons un exemple dans un article de Charles Farcy sur la nomination d'Horace Vernet (1789-1863) comme directeur de l'École française à Rome, nomination qui indigna Charles Farcy tant cet artiste, qu'il juge romantique par son approche de la peinture, ne peut incarner ce qu'il considère comme les principes de l'École française :

« Mais il faut en convenir, ce serait une chose fastidieuse pour nous et pour nos lecteurs, de revenir encore sur l'indispensabilité des bonnes études, sur l'observation du vrai beau, et des règles fixées par le bon goût pour la composition et l'exécution, sur la nécessité des belles lignes, enfin, sur *l'importance du dessin dans les arts du dessin* [en italique dans le texte] ²⁶. »

Si Farcy reconnaît du talent à Horace Vernet, il le juge trop peintre et pas assez dessinateur, ne pouvant donc incarner le bon goût de la peinture française :

Celle-ci s'exprime notamment lors de cette nomination de Horace Vernet que nous venons d'évoquer. « Ou M. H. Vernet directeur ne dirigera pas, et les choses

25 Charles FARCY, « Prospectus », *op. cit.* à la note 24, non paginé.

26 « Nomination de M. Horace Vernet à la place de directeur de l'École française à Rome », *Journal des artistes*, n° 8, 2^e série, 2^e année, 24 août 1828, p. 113-116 (citation p. 114).

iront leur train ordinaire, sans qu'on trouve ni mieux ni plus mal ; ou le directeur dirigera ; et alors l'École française est décidément perdue²⁷. »

Outre cette désapprobation appuyée, il poursuit en citant nommément les responsables de cette promotion, de M. le Baron Gérard au ministre de l'Intérieur, coupable de « cette nomination qui achève de ruiner les espérances que l'École pouvait encore laisser concevoir²⁸. » Cet article d'information lié à l'actualité placé à la première page, reflète ainsi une volonté de visibilité accrue, telle une « vitrine idéologique²⁹ » de la critique exercée par Farcy dans le *Journal des artistes*.

Le dépouillement de la revue met en exergue d'autres articles de première page signés par Farcy : « Des préjugés dans la peinture³⁰ » ; « De l'État actuel de la peinture et de l'importance d'une bonne direction dans les encouragements et récompenses³¹ » ou encore « On ne peut contenter tout le monde et son père³² ». Si l'on reste dans le domaine des genres journalistiques, ces articles de critiques d'art pourraient s'apparenter au genre de l'éditorial³³. Celui-ci se définit par « une grande liberté de ton [...], plus que dans tout autre genre journalistique. Le style sera plutôt vigoureux [...]. L'éditorial est un texte qui réveille. Son auteur peut se laisser aller à son humeur³⁴. » Farcy conclut selon cette définition un article de première page de juillet 1834 dans lequel il porte une charge violente contre les écrivains et peintres romantiques : « Mais, en voilà assez ; en voilà trop peut-être. Je vous demande pardon de ma mauvaise humeur³⁵. » Ainsi, face à cette critique où se mêlent « engagement passionnel

27 *Ibid.*, p. 114.

28 *Ibid.*, p. 116.

29 Thierry HERMAN, Nicole JUFER, « L'Éditorial, "Vitrine Idéologique du journal?" », dans *Genres de la presse écrite et analyse de discours, Semen*, sous la responsabilité de Jean-Michel Adam et Thierry Herman, n° 13, février 2000, p. 135-162.

30 *Journal des artistes*, n° 20, 20 mai 1827, p. 309-313.

31 *Ibid.*, n° 3, 2 S, 15 juillet 1827, p. 437-441.

32 *Ibid.*, n° 10, 2 S, 2 septembre 1827, p. 549-553.

33 Ce terme « éditorial » définit un « Article engageant l'opinion d'un journal et signé par un responsable de la publication ou du nom du journal », Pierre ALBERT, *Lexique de la presse écrite*, 1989, Paris, Dalloz, p. 72. Nous retrouvons le terme de « Premier-Paris » dans le pamphlet de Honoré de BALZAC, *Monographie de la presse parisienne, Les Journalistes* (1^{re} éd. 1842), Paris, Arléa, 1991, p. 143 : « Quoi que fasse le gouvernement, le rédacteur des Premier-Paris de l'Opposition doit y trouver à redire, à blâmer, à gourmander, à conseiller. Quoi que fasse le gouvernement, le rédacteur des Premiers-Paris ministériels est tenu de le défendre. »

34 Jean-LUC MARTIN-LAGARDETTE, *Le Guide de l'écriture journalistique : écrire, informer, convaincre*, Paris, Syros, 1994, p. 82-83.

35 « Une Macédoine », *Journal des artistes*, 8^e année, vol. 2, n° 2, 12 juillet 1834, p. 24.

et argumentation classique³⁶ », nous proposons de les nommer commentaires à consonance éditorialiste ou encore « écriture de commentaire assigné à une position éditoriale³⁷ ».

Par ces prises de position, Farcy, directeur et rédacteur de sa revue, écrit au nom d'un collectif et devient l'instigateur, le chef de file, du projet de destruction de l'école romantique, et d'une campagne de dénigrement dont son lectorat devient le relais dans l'opinion publique. Ceci se vérifie dans les commentaires à consonance éditorialiste de Farcy : le « je » n'est que rarement employé ; il use du « on », pronom caméléon et du « nous » inclusif qui associe ses lecteurs à sa communauté de valeur. Déjà en 1827, Farcy écrivait selon cette stratégie communicationnelle :

« Il est inutile de faire ici une nouvelle profession de foi sur les doctrines qui nous guideront dans la tâche difficile et pénible de la critique. Nous continuerons à donner notre appui aux artistes qui se montrent partisans des vrais principes de l'art, nos conseils à ceux qui s'égareraient ; et nous ne ferons la guerre qu'aux Don Quichotte du romantisme, qui prennent aussi des moulins à vent pour des hommes³⁸. »

Ce procédé rhétorique visant à susciter un engagement de la part des lecteurs se remarquera dans les manifestes artistiques qui susciteront un même sentiment identitaire chez le lecteur : être pour ou être contre, sans aucune alternative possible³⁹. De la même manière, la prise de position, la volonté de juger et la mise en œuvre de la persuasion sont clairement exprimées dans un éditorial de Farcy, « L'École Moderne », publié en première page du numéro de juillet 1834. Ce texte offre une vision rétrospective du combat mené contre les romantiques ; texte dont nous apprenons au numéro suivant qu'il a engendré une véritable polémique :

« Quand nous avons donné, les premiers, le nom d'École moderne à la secte qui s'est élevée il y a sept ou huit ans dans les arts, on a dit que cette qualification était trop pompeuse, que c'était donner un nom de géant à un Pygmée ou celui de temple à une bicoque. Il fallait pourtant bien trouver une dénomination

36 Annick DUBIED, Marc LITS, « L'éditorial : genre journalistique ou position discursive ? », *Pratiques*, n° 94, juin 1997, p. 53.

37 Thierry HERMAN, Nicole JUFER, *op. cit.* à la note 37, p. 140.

38 « Quatrième année du Journal des artistes », *Journal des artistes*, n° 1, 4^e année, 3 janvier 1830, p. 3.

39 Claude LEROY, « La Fabrique du lecteur dans les manifestes », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 127 : « Trois exécutions du manifeste sont, de ce fait, possibles : adhérer sans lire ; lire sans adhérer ; lire et quand même adhérer. »

sonore pour cette bande d'écoliers qui ne parlaient de rien moins que d'enter-
rer leurs maîtres, morts ou vifs, d'anéantir leurs ouvrages. [...] C'est en cela
seulement qu'ils ont tenu parole⁴⁰. »

Farcy poursuit son argumentation en donnant son opinion hostile sur la
sculpture romantique, informant notamment que le jury n'a pas retenu l'œuvre
les *Parias* d'Antoine Auguste Préault et il conclut ainsi son article de critique à
consonance éditoriale :

« Maintenant, que le jury s'arrange avec le public si le public lui redemande les
Parias. Nous avons fait notre devoir d'historien en rendant compte des faits ;
et si ce même public reste indifférent, si son bon goût, qui semble renaître, lui
commande aussi de fuir ces pauvres Parias, que l'auteur se console ; la haute
administration qui a donné certains grands travaux publics avec un discerne-
ment si extraordinaire, est là pour le protéger⁴¹. »

Cette dernière phrase vient parfaitement illustrer la définition que donne
Henri Montant de l'éditorial : « Contrairement aux articles d'information, le
message essentiel d'un éditorial n'est pas situé dans le premier paragraphe.
Puisqu'il faut convaincre, le plan idéal est celui de la démonstration, du rappel
des faits à l'exposé des arguments avec une conclusion où sont exposées les
convictions de l'auteur⁴². » Il adopte un plan à la démonstration classique, à
la rhétorique semblable idéologiquement à l'école qu'il défend, suscitant dis-
cussion, querelle et polémique dont il va devenir coutumier :

« Notre article sur l'École Moderne, inséré dans le numéro du 5 juillet, a attiré
sur nous, sinon un déluge, du moins une forte ondée de réclamations, récrimi-
nations, lettres signées ou non signées. Nous l'avions prévu, et nous remercions
nos antagonistes, bien qu'ils ne soient pas tous aimables de n'avoir pas mis,
par un froid silence, par une indifférence complète, notre prévision en défaut.
Obligés de répondre, dans l'intérêt seul de la question, à des épîtres plus ou
moins raisonnés, plus ou moins polies, nous nous acquittons de cette tâche
par la présente, en masse, *in globo*. Si ce n'est pas la manière la plus régulière
de faire de la polémique, c'est peut-être la plus logique, et à coup sûr, c'est la
plus expéditive ; chacun saura bien reconnaître ce qui sera à son adresse⁴³. »

40 Charles FARCY, « L'École Moderne », *Journal des artistes*, 8^e année, vol. 2, n° 1, 5 juillet 1834, p. 1.

41 *Ibid.*, p. 6.

42 Henri MONTANT, *Commentaires et humeurs. L'écriture satirique*, 2^e édition, Victoires-Éditions (1^{re} éd. 1994), 2005, p. 74.

43 « Une Macédoine », *op. cit.* à la note 43, p. 17.

Nous pouvons également avancer l'hypothèse que ce « déluge » de lettres de protestation est fictif et constitue une stratégie communicationnelle afin de laisser penser à un retentissement médiatique de ses écrits critiques dans l'opinion publique. Ainsi, de la même manière que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) écrit en septembre 1913 qu'il existe « un art d'écrire des manifestes⁴⁴ », Charles Farcy affirme qu'il y a une manière de faire de la polémique, pratique discursive qui se retrouve dans les articles de presse des critiques d'art. En effet, « il est plus traditionnel de voir associés, aux XVIII^e et XIX^e siècles, la polémique et l'art. La polémique est un art, c'est-à-dire qu'elle relève à la fois, comme l'art de vivre ou de bien conférer, de la science et de l'esthétique⁴⁵. » De même, Pontus Grate, dans « La critique d'art et la bataille romantique », indique que « nous connaissons le rôle prépondérant que jouèrent les critiques dans ce moment crucial de l'histoire de la peinture moderne. Ce furent en quelque sorte leurs polémiques qui créèrent la bataille romantique⁴⁶. »

L'auteur d'un écrit polémique veut clairement manifester, de par sa volonté de marquer les esprits, peut créer une polémique, réelle ou fictive, identifier un ennemi et l'anéantir par la puissance des mots. L'attaque par la plume vise à « disqualifier l'objet qu'il prend pour cible, et mettre à mal, voire à mort, l'adversaire discursif⁴⁷. » Il s'agit d'un texte de « captation » dont le but est, par l'élaboration de stratégies, de « séduire ou de persuader le partenaire⁴⁸ ». Aussi, Farcy s'adresse directement à ses lecteurs : « Nous réclamons de nos lecteurs une grande attention pour ce qui va suivre⁴⁹ » et réitère sa stratégie de persuasion en affirmant avoir suscité des remous dans le monde artistique : « Notre cinquième article sur l'Exposition, qui paraît avoir causé quelque rumeur, n'est pas resté sans réponses. » écrit Farcy dans son article au titre explicite « Attaque et défense », en décembre 1827. La technique communicationnelle de Farcy pour créer une polémique est de répondre argument contre argument à ses détracteurs : la publication de la lettre d'un opposant permet,

44 Se référer ici à la lettre de Filippo Tommaso Marinetti à Gino Severini (entre le 15 septembre et le 1^{er} octobre 1913) reproduites dans l'ouvrage de Jean-Pierre de VILLERS, *Le Premier Manifeste du Futurisme*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1986, p. 144-145.

45 Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « La polémique et ses définitions », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni Gelas, *Le Discours Polémique*, PUL, 1980, p. 19.

46 Pontus GRATE, « La critique d'art et la bataille romantique », *La Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1959, p. 129.

47 Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.* à la note 53, p. 1.

48 *Ibid.*, p. 34 : « L'aspect spectaculaire (en italique dans le texte), du discours polémique, qui cherchant à séduire autant qu'à convaincre (à convaincre par les moyens de séduction), cultive les effets de manche et les morceaux de bravoure : un bon polémicien doit avoir du panache. »

49 « Des Préjugés, dans la peinture », *Journal des artistes*, n° 20, 20 mai 1827, p. 309-313.

non point d'offrir une vision ouverte sur les arts, mais de réaffirmer l'idéologie dont est empreinte sa critique : à chaque argument, Farcy répond en mettant en exergue ses valeurs morales et sa vérité. En février 1827, un lecteur écrivait déjà : « Faites-moi le plaisir de me dire où le Journal des artistes compte trouver des abonnés, s'il critique les Artistes, [...] avec autant de rigueur que vous l'avez fait dans votre examen de l'exposition actuelle (Société des amis des arts, exposition de 1827). » Attaque à laquelle Farcy répond :

« Non, Messieurs, nous n'avons pas pris la plume pour vous louer de tout propos. Nous laissons aux salons, aux réunions d'amis, le privilège de trouver charmant, délicieux, divin ; quant à nous, bien persuadés que la vérité n'a point cet air impétueux, nous tacherons de la prendre pour guide [...] lorsque nous dirons : ceci est bien ; ceci est mal, nous serons d'accord, sinon avec la droite raison, du moins avec notre conscience. Avec cette nouvelle profession de foi, nous nous croyons en droit de poursuivre l'examen que nous avons commencé⁵⁰. »

Dans le cas de la lettre ouverte, qui peut intégrer la catégorie générique de « polémique », la cible réelle devient l'ennemi idéologique, esthétique, alors que le destinataire réel, un lecteur, devient secondaire. Cette réponse assimilée par Farcy à une profession de foi lui permet de réaffirmer dans le corps de la revue sa doctrine, de la même manière que pourrait le faire un manifeste que l'on qualifie de « maintien⁵¹ » dont le but est de réaffirmer et réactiver les idéaux d'un groupe.

Ainsi, deux isotopies contradictoires se côtoient dans l'écriture du discours polémique des critiques d'art : celle d'un engagement personnel et sincère et d'une écriture stratégique, voire manipulatrice. Typologies et propriétés du discours polémique que nous retrouverons dans les manifestes artistiques, tour à tour porteur d'une idéologie personnelle à visée médiatique afin de s'assurer d'une visibilité et d'un lectorat. L'écriture de la critique d'art dans une revue devient une véritable critique communicationnelle⁵², une critique-manifeste.

50 « Société des Amis des Arts. Exposition de 1827. (2^e article) », *ibid.*, n° 25, février 1827, p. 113-117.

51 Marcel BURGER, *Les Manifestes. Paroles de combat de Marx à Breton*, Suisse, Éditions Delachaux et Niestlé, 2002, p. 230 et p. 243. L'auteur définit les manifestes de maintien comme des textes précisant ou modifiant un manifeste de fondation et précise, p. 230 : « Ils acquièrent le statut de textes périphériques et n'appartiennent pas forcément au genre "manifeste". Par exemple, les nombreux textes du type "déclaration", "appel" ou "lettre à" [...] participent de cette catégorie. »

52 Il peut en être de même dans un article de critique littéraire, notamment lorsque Farcy écrit en septembre 1828 un fascicule intitulé, « Examen d'Olga », pièce de théâtre de Jacques Ancelot, il opte pour une critique non polémique. Le ton sera tout autre lorsque cette même pièce

Le manifeste à l'œuvre

Mais nous ne pouvons envisager ici un déroulement chronologique de la critique d'art empruntant aux typologies des genres journalistiques vecteurs d'une charge manifestaire – profession de foi, éditorial, polémique – qui nous conduiraient, en toute logique par appropriation progressive des artistes, aux célèbres manifestes du début du xx^e siècle. Si nous raisonnons en termes de proximité intellectuelle, de code générique ou manifestaire, il apparaît que le manifeste et la critique d'art revuiste appartiennent à cette même typologie de l'écrit d'opinion et d'engagement. En effet, de manière concomitante à ses articles, Charles Farcy publie en 1828, soit un an après la création de sa revue, le *Manifeste du Journal des artistes contre la nouvelle école soi-disant Shakespearienne, romantique, etc... au profit de la Grèce, mère des Beaux-Arts*⁵³.

Si la polémique est un combat verbal, un débat, qui divise une réalité en deux camps adverses qui postule forcément l'existence d'un allocutaire, le manifeste est historiquement un texte programmatique : il était originellement une déclaration ou un programme, sans recherche de provocation ni de tapage, affiché à l'intention de la population pour l'informer des actions du pouvoir en place. Par la suite, les auteurs de manifestes, notamment artistiques, ont utilisé ce type de texte pour proclamer la naissance d'un nouveau groupe ou association. Si la polémique dénonce, le manifeste fonde, il crée une identité nouvelle, le plus souvent collective. Les joutes verbales et l'art de polémique dans la critique d'art⁵⁴, le plus souvent publié en première page, semblent avoir joué un rôle dans l'écriture de manifeste : si les deux genres, manifeste et polémique ont coexisté, la dose de subversion, d'agressivité et la volonté de mise à mort de l'ennemi, que l'on retrouve alors dans les manifestes artistiques, peut avoir été inspiré par la pratique de la critique-polémique.

Le manifeste de Farcy resitue le motif de la querelle qui oppose le *Journal des artistes* à certains membres de son lectorat et, comme un retour rétrospectif sur les combats et les polémiques engagées, il publie ce qu'il nomme « les pièces », pièces à conviction qui sont les articles publiés depuis 1827 dans sa revue et qu'il souhaite porter à connaissance d'un public devenant juge et jury. À la suite de cette compilation d'écrits critiques, se trouve « notre Manifeste », Farcy usant de ce pronom pour favoriser, comme dans ses articles-éditoriaux,

de théâtre sera critiquée par un auteur anonyme dans le *Journal des artistes* un mois plus tard, s'adressant directement aux Romantiques : « Vous montrez une prétention ridicule et vous excitez le rire des gens de goût. C'est par l'arme du ridicule, si puissante en France que j'aimerais voir désormais flétrir ces compositions informes [...]. Est-ce ainsi que vous entendez le génie ? », « Littérature-Olga », *Journal des artistes*, 12 octobre 1828, p. 229-233.

53 Charles FARCY, *op. cit.* à la note 6.

54 Et nous pouvons ajouter le prospectus et la profession de foi d'une équipe éditoriale.

un sentiment d'appartenance à un groupe idéologique. De plus, il s'adresse directement aux artistes ennemis en usant du « vous » accusateur, égratignant et accusant au passage les administrateurs des Beaux-arts de faire la part belle à cette génération de *jeunes peintres sans talent*. Dès le préambule, Farcy diabolise la nouvelle école :

« Depuis un an nous avons lutté de toutes nos forces contre la décadence de l'École française, et contre l'invasion d'une prétendue École nouvelle qui cherche à subjuguier. Cette secte pernicieuse, favorable à l'ignorance, incapable de s'élever aux beautés dont l'antiquité nous a laissé des types éternels, et à l'étude desquels on a dû la renaissance des arts en France, sous l'influence des Vien et des David, a résolu de détrôner le beau [...], de remplacer la noblesse et la correction, par l'ignoble, moins difficile à atteindre, et par le vague, le négligé, qui ne demandent aucune étude⁵⁵. »

Mais ici Farcy inverse les rôles : c'est le respect des valeurs traditionnelles qui le mèneront à écrire un manifeste, non pour prôner une rupture artistique mais bien pour maintenir la primauté de cette école française classique. La doctrine de Farcy existe davantage en « s'érigeant contre » qu'en « se proclamant en faveur ». Hormis Raphaël, David, Vien et Girodet déjà loués dans sa revue, il ne brandit pas dans ce texte une œuvre-manifeste en étendard. Reprenant les caractéristiques du manifeste littéraire, à savoir que ce dernier s'appuie toujours sur un texte cible, Farcy prend soin d'étayer et de justifier toutes ses allégations, les rendant visibles en citant clairement les textes qu'il attaque. Dès lors, la première pièce que Farcy apporte au dossier est celle d'un article⁵⁶ dans lequel il s'insurge contre la publication anonyme d'une brochure intitulée *Examen du Salon de 1827* qui fait clairement l'éloge de Delacroix⁵⁷ : « [...] nous ne pouvons qu'engager M. Delacroix à régler ses inspirations par l'étude approfondie des beautés nobles de la nature, à ne pas abuser de sa facilité, et à marcher franchement et sans affectation dans la bonne route, celle du beau et du vrai⁵⁸. » Cette formule « du beau et du vrai » utilisée dans le sous-titre de la brochure anonyme, est tirée du célèbre poème « Rien n'est beau que le vrai » de Nicolas Boileau (1636-1711)⁵⁹. Mais suite à cet article du 9 décembre 1827 contre cet *Examen du Salon*, Farcy, dans son article du 30 décembre « Fin

⁵⁵ Charles Farcy, *op. cit.* à la note 6, p. 1.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 3 et initialement « Musée Royal. Exposition de 1827 (5^e article) », *Journal des artistes*, n° 24, 2 S, 9 décembre 1827, p. 777-784.

⁵⁷ Anonyme, *Examen du Salon de 1827. Rien n'est beau que le vrai*, Roret, Paris, 1827, 52 p.

⁵⁸ Charles Farcy, *op. cit.* à la note 6, p. 6.

⁵⁹ Nicolas BOILEAU, « Épître IX. Au Marquis de Seignelay. Rien n'est beau que le vrai », *Épîtres*, Paris, Hachette (1^{re} éd. 1675), 1853, p. 169.

de l'Attaque et de la défense », en fera ce que l'on peut nommer son épigraphe-manifeste. Non seulement il détourne la formule de Boileau mais il subvertit une citation d'une publication ennemie, s'appropriant la formule en intervenant sur la place du Vrai sur le Beau et la mettant à l'honneur dans son manifeste et en tête de certains de ses articles de critique d'art. Farcy conclut par un appel à le rejoindre, appel que l'on retrouvera dans les manifestes des avant-gardes : « Convertissez-vous, ou craignez une condamnation définitive. Cette condamnation est déjà prononcée par les gens de goût; elle le sera bientôt par le public rebuté par vos informes productions⁶⁰. » Si Farcy nomme clairement son adversaire, conformément au but premier de l'écriture d'un manifeste artistique, il ne crée pas un nouveau -isme, bien au contraire, il admet que ses proclamations doivent être entendues en dépit d'une dénomination associative précise. Ne se réclamant d'aucun groupe, c'est le *Journal des artistes* qui officiera telle une identité collective.

Ainsi, ce manifeste permet de mettre en exergue l'existence d'une écriture manifestaire dans le domaine de la critique d'art et ce dès 1828. Mais ce genre discursif n'est pas l'apanage des critiques. Pour apporter, à la manière de Charles Farcy, un contre-pied, un contrepoint à cette écriture manifestaire propre à la critique, il convient de mentionner l'existence d'un premier manifeste d'artistes écrit dès 1832 par une revue du camp adverse à celui de Farcy.

L'archéologue Adolphe-Napoléon Didron est à l'initiative de la création de la revue *La Liberté, Journal des Arts*⁶¹ entraînant avec lui deux architectes, Léon Clopet et Bruno Galbacio⁶², les peintres Jeanron, Célestin Nanteuil (1813-1873), Eugène Delacroix, l'écrivain Pétrus Borel (1809-1859) et l'artiste-critique d'art Gabriel Lavirois (1806-1849). Au fil des dix-neuf numéros de la revue publiés entre août 1832 et février 1833, ils n'ont de cesse d'asséner des coups à leurs adversaires : la critique conservatrice et l'Institut. Ils souhaitent former ce que je suis tentée de nommer « un faisceau » qui revendique l'individualité et l'indépendance de leurs créations, s'opposant à la fois aux gardiens de l'ordre classique et aux figures paternelles du romantisme. Didron publie ainsi un numéro spécimen en septembre 1832 dont l'intentionnalité d'écriture et de publication est explicite : « Ce manifeste, car c'est une vraie guerre que nous engageons, et une guerre à mort, faisait appel à tous les artistes, architectes,

60 Charles FARCY, *op. cit.* à la note 6, p. 13.

61 Patrick BERTHIER, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Paris, Éditions universitaires du Septentrion, t. II, 1997, p. 778-791; Anthony GLINOER, « À la lisière de l'avant-garde esthétique : *La Liberté, journal des arts* », dans Jean-Louis Cabanes, *Romantismes, l'esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 213-226.

62 Dates incertaines.

sculpteurs, graveurs, peintres, musiciens, poètes [...]»⁶³. » Mais ce fascicule est également un énoncé performatif annonçant les objectifs de la revue et des artistes qui la composent, un texte aux propos violents qui use de la même sémantique guerrière que celle de Farcy, mettant en exergue le conflit générationnel : charge et coups sont assésés à chaque page :

« C'est du pain, c'est de la réputation que nous demandons, et nous n'en voulons pas miette à miette [...] mais à tous, la vie entière, à tous, libre et sans entraves, le champ du combat où se dispute la gloire.[...] Il serait bien étonnant que toute pensée écrite fut libre, que la presse eut cassé les ciseaux de la censure, [...] que Juillet ait voulu nous faire une atmosphère de pure liberté à tous ; et que l'art seul, pieds et poings liés, fut livré à l'esclavage, et ficelé et paqueté comme une momie fut remis aux mains débiles mains tenaces et crochues de quelques vieillards, pour qui la fortune a fait plus que la gloire⁶⁴. »

Ainsi, s'opposant à la critique conservatrice de Charles Farcy (qui use aussi d'une écriture manifestaire pour asseoir ses opinions), les artistes de *La Liberté, Journal des arts* se sont unis en une force agrégative et oppositionnelle qui va combattre ces critiques avec les mêmes armes stylistiques et médiatiques. Face à ces récriminations et virulentes proclamations au sein d'un manifeste, les artistes journalistes de *La Liberté* font naître une posture que nous serions facilement tentés de qualifier d'avant-garde, avec toutes les réserves qui s'imposent face à l'anachronisme du terme⁶⁵. Néanmoins, Jeanron et ses acolytes de *La Liberté* ont la conscience et la volonté d'être aux avant-postes du combat à mener contre la critique académique incarnée notamment par Charles Farcy.

La typologie des genres journalistiques, réinterprétés par les critiques d'art des clans opposés, les manifestes dont nous venons de parler, incarnent cette « extension du domaine de la lutte », prenant naissance dans les colonnes des revues et devenant œuvres-critiques emblème de la contestation.

63 Adolphe-Napoléon DIDRON, « Aux artistes », *La Liberté Journal des arts*, n° 1, août 1832, p. 19-20 annonçant la publication du numéro spécimen de Didron, constitué d'un numéro unique, sans titre, publié le mois suivant (<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/didron-adolphe-napoleon.html>).

64 Adolphe-Napoléon Didron, numéro spécimen, non titré, non paginé, septembre 1832.

65 Je souligne ici que Jean-Luc Steinmetz dans sa thèse *Pétrus Borel Le Lycanthrope. La vie d'une écriture*, thèse de doctorat d'état, Paris III, 1984, a donné pour titre à un chapitre consacré aux activités de Pétrus Borel au sein de cette revue *La Liberté* : « Le militantisme d'avant-garde : *La Liberté* » (p. 1010, tome 3). Et il précise, p. 1013 : « Le parti des jeunes artistes [de *la Liberté*] répond alors assez bien au moderne terme d'avant-garde, hérité de l'art militaire. Il s'agit, en effet, de mener un combat et les nouveaux venus dans un tel affrontement prennent la tête de l'armée hostile. »

La parution de la *Liberté, Journal des arts* s'est interrompue en février 1833. Un mois après, les deux membres de la revue, Galbacio et Laviron publient un conventionnel *Salon de 1833*⁶⁶ pour, écrivent-ils en avant-propos, développer leurs idées plus conventionnellement, bien loin donc l'écriture de la critique dite « revuiste » et manifestaire, comme un pied de nez à quiconque tenterait d'écrire une histoire linéaire du genre. Démarche qui tend à prouver l'adaptation du discours et de sa performativité au support qui le diffuse, telle une forme de la critique d'art qui ne pourrait s'appréhender sans son lien avec la médiologie, sans son appartenance à la graphosphère.

Les écrits de critiques d'art à forte portée polémique, à l'image de ceux de Farcy, Jeanron et Didron, la stratégie mise en œuvre pour leur assurer une visibilité, une place dans l'opinion publique, ont permis l'émergence de procédés discursifs qui vont se pérenniser dans la pratique journalistique et l'écriture de manifestes. S'il est de coutume d'affirmer que ce dernier est né dans le domaine politique, a grandi dans le champ littéraire puis s'est affirmé dans le monde artistique, il peut être envisagé que les joutes discursives de la critique ont participé de ce passage entre champs disciplinaires et influencé des pratiques d'écriture, la création – sinon d'un « genre », du moins d'un « registre » manifestaire – et la mise en place de stratégies communicationnelles. Une critique engagée, enragée qui, de Farcy à Jeanron, a porté les idéaux esthétiques d'une génération dans « l'arène médiatique ».

Pour citer cet article : Audrey ZIANE, « De la critique manifeste aux manifestes contre la critique : Charles Farcy et le *Journal des artistes*, un combat contre le romantisme », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 158-173.

66 Gabriel-Joseph-Hippolyte LAVIRON, Bruno GALBACIO, *Le Salon de 1833*, Paris, A. Ledoux, 1833.

DÉBATS SUR LE GRAND GENRE

« L'ÉPOQUE [...] N'A PAS D'ÂME » CRITIQUES ET CHRÉTIENS AU SALON PENDANT LA MONARCHIE DE JUILLET

NEIL McWILLIAM

« L'époque actuelle est une époque de transition, elle n'a pas d'âme; où sont les doctrines qui agitent, remuent généralement et profondément la société? Elle les dédaigne, ou du moins elle les relègue bien loin après les intérêts matériels¹. » De tels propos ne sont pas rares dans la critique d'art de la monarchie de Juillet. On peut les retrouver, avec des variations infinies autour du même thème, chez des commentateurs libéraux, socialistes et réactionnaires². En l'occurrence, ils apparaissent au cours d'un compte rendu du Salon de 1846 dans un mensuel catholique et légitimiste, *L'Ami de la religion*, et sont prononcés par un ecclésiastique, l'abbé Deguerry, curé parisien et future victime de la Commune. Assez typiques du désarroi souvent exprimé dans le discours politique et culturel de l'époque, de tels sentiments sont particulièrement répandus dans les milieux catholiques, où l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe accentue une répugnance contre les valeurs rationalistes, irrégieuses et voltairiennes associées, au moins vers 1830, au nouveau régime. Malgré le lent rapprochement entre l'église et les autorités publiques, pour bien des croyants, l'orléanisme entérinait le triomphe de l'impiété et la victoire d'un matérialisme étroit et spécieux. La presse confessionnelle offre un refuge à ceux qui opposent le régime et ses valeurs, et qui très souvent ont de la nostalgie pour la France d'avant 1830, voire d'avant 1789.

Comme l'a remarqué Philippe Boutry dans son étude de la presse religieuse, la monarchie de Juillet « marque [...] l'entrée dans l'âge de l'*intransigeance*, qui touche au plus profond du dispositif intellectuel, mental et affectif des catholiques français du XIX^e siècle par son refus de toute transaction qui mettrait en péril le dépôt de la foi et la tradition de l'Église³ ». En même

1 Jean-Gaspard DEGUERRY, « Le Salon d'exposition. – La Peinture religieuse. – M. Ary Scheffer », *L'Ami de la religion*, vol. 129, n° 4219, 14 mai 1846, p. 362.

2 Voir, par exemple, NICOS HADJINICOLAOU, « Art in a Period of Social Upheaval: French Art Criticism and Problems of Change in 1831 », *Oxford Art Journal*, vol. 6, no. 3, 1983, p. 29-37.

3 Philippe BOUTRY, « La Presse religieuse », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 440.

temps, tout comme le champ théologique lui-même, la presse catholique de la période n'est pas homogène. Du point de vue idéologique, des titres comme *L'Européen* affirment un socialisme chrétien, bien minoritaire en face des courants traditionnalistes et légitimistes représentés par des titres tels la *Revue catholique* ou *L'Univers*. Le lectorat ciblé par ces titres est aussi divers : des revues telles *Le Christianisme. Journal populaire* ou *La France catholique*, publication luxueuse dont la mise en page est calquée sur *L'Artiste*, visent un public bien-pensant. Le plus gros nombre des revues, pourtant, est destiné à une audience plus restreinte de religieux. Sévères, ternes et pondérés, des titres tels *Les Annales de philosophie chrétienne* ou *L'Ami de la religion* dédaignent le populisme et appréhendent le Salon avec une méfiance qui marque toute discussion de la culture profane dans leurs pages. En commun avec la presse en général à cette époque, les comptes rendus de l'exposition dans la presse religieuse sont souvent anonymes⁴. Parmi les articles signés, ce qui frappe surtout, c'est la domination de rédacteurs légitimistes provenant de familles nobles ; à titre d'exemple, on peut citer le comte de Beaufort, auteur d'une série d'articles sur le Salon de 1839 dans *L'Univers* ; Henri de Riancey, salonnier en 1845 pour le même quotidien traditionnaliste ; le comte de Villiers, rédacteur au *Mémorial catholique* et *l'Université catholique*, et le vicomte Walsh, pourfendeur infatigable de l'orléanisme et salonnier, entre autres, à la *Revue catholique*⁵. L'intransigeance, pour citer Philippe Boutry, qui distingue la presse confessionnelle en général est très évidente dans les évaluations du climat artistique offertes par ces hommes et d'autres dont l'identité reste souvent cachée. Désenchantés, hostiles au monde contemporain, ils voient dans la peinture religieuse un symptôme de la fatuité de l'âge et préconisent des solutions au malaise culturel qui dépassent de loin le seul monde artistique.

L'étude de la critique d'art dans la presse confessionnelle nous permet d'isoler un certain nombre de thèmes qui ont une importance plus générale pour la compréhension du discours esthétique pendant la monarchie de Juillet. À l'opposé de la plupart des comptes rendus à cette époque, les critiques catholiques se concentrent en général sur un seul genre – la peinture (et, plus rarement, la sculpture) religieuse, et tournent le dos à l'art profane⁶. Cette pratique

4 Sur le caractère journalistique de la critique d'art, voir Neil McWILLIAM, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 19-30.

5 Pour les références détaillées de tous les comptes rendus discutés ici, voir Neil McWILLIAM, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

6 En 1846, par exemple, le compte rendu du Salon par le comte de Villiers dans *Le Mémorial catholique* est précédé d'une note éditoriale annonçant le désintérêt total de la revue envers toute production artistique n'ayant pas de rapport avec la religion. Voir le comte A. L. J. M. de

est dictée par une approche qui voit dans la peinture religieuse une forme culturelle qui est unique dans la mesure où elle demande une certaine disposition de la part de son créateur. Avec la priorité qu'ils accordent à l'art comme moyen privilégié d'enseignement, les critiques catholiques ne sont pas sans rappeler les militants républicains et socialistes de l'époque qui défendent une philosophie sociale de l'art⁷. Leur terminologie même reprend celle des saint-simoniens et de leurs épigones. « L'artiste a une mission sainte », il accomplit un « sacerdoce » et doit traiter ses œuvres comme un « vaste mode d'enseignement⁸ ». Malgré une perspective idéologique généralement aux antipodes de celle des radicaux, les catholiques s'accordent pour blâmer l'individualisme, accusé d'avoir corrompu la société et sa culture, réduisant celle-ci à une source de plaisir frivole et de sensualité égoïste. Comme le déclare Deguerry en 1846 – en termes identiques à ceux employés par bien des radicaux : « Le peintre, comme tout écrivain, car il écrit, lui, avec son pinceau, ne doit pas faire de l'art pour l'art ; il importe qu'il se propose un but à remplir, et qu'il regarde son travail comme une mission sacrée. Plus la puissance de l'art est grande, plus il doit être employé au triomphe de la civilisation véritable, c'est-à-dire au perfectionnement intellectuel, moral et matériel de l'espèce humaine⁹. »

Le tableau religieux doit donc manifester la foi de l'artiste. En tant que tel, celui-ci doit résister à la mode artistique et aux tentations commerciales en produisant une œuvre qui est indemne du matérialisme de l'âge et dont la sincérité touche le croyant et renforce sa foi. Ce critère devient la règle selon laquelle les critiques jugent non seulement des œuvres individuelles mais, plus généralement, le climat moral qui permet l'expression de valeurs chrétiennes. Chez les critiques catholiques, cette expression de la spiritualité prime sur toute considération touchant aux options formelles, aux choix de sujets, et aux attitudes envers la tradition picturale. À un moment où les commentateurs religieux et laïcs découvrent les maîtres italiens des préraphaélites et les artistes contemporains allemands qui s'en inspirent, les questions stylistiques

VILLIERS, « Art chrétien. Coup d'œil sur l'état de l'art en France, à propos de la dernière exposition », *Le Mémorial catholique*, vol. 6, 20 août 1846, p. 65.

7 Voir Neil McWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007. Pour une analyse approfondie de la critique d'art dans les publications des socialistes chrétiens associés à Philippe Buchez, voir p. 155-210.

8 Voir V., « Exposition de 1831 », *Annales de philosophie chrétienne*, vol. 3, 31 juillet 1831, p. 58 ; X., « De l'état des beaux-arts dans le siècle actuel dans leurs rapports avec le christianisme ... Le Dernier Salon », *Annales de la philosophie chrétienne*, vol. 8, n° 48, 30 juin 1834, p. 407 ; le comte M. de VILLIERS, « Revue du Salon de 1841 », *L'Université catholique*, vol. 11, n° 65, 1841, p. 357.

9 DEGUERRY, 1846, *op. cit.* à la note 1, p. 265.

sont lourdes d'implications spirituelles. À bien des égards, le débat engagé dans la presse confessionnelle et repris par des commentateurs comme Charles Forbes René de Montalembert et Alexis-François Rio fixe les termes du discours artistique dans les milieux catholiques jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Chez les critiques catholiques, l'influence inspiratrice de la foi est une évidence confirmée par toute l'histoire de l'art. En 1835, par exemple, le critique anonyme de *La Dominicale* déclare :

« Il y a [...], entre la religion et la peinture, un rapport intime, et comme une sorte de confraternité de revers et de gloire. Aussi depuis le jour où elle s'enferma avec les chrétiens dans les catacombes ; depuis le jour où elle se reposa comme un ange consolateur sur la tombe des martyrs, et qu'elle se voua tout entière à l'expression de la douleur et de l'espérance, la peinture n'a pas cessé de chercher dans le christianisme ses sources les plus abondantes d'inspiration et de vie¹⁰. »

Cette perspective historique est renforcée par la réhabilitation des Primitifs. Vers 1830, le discours critique commence à favoriser non seulement un certain style jugé approprié à la peinture religieuse mais aussi une image du peintre pieux qui exprime sa foi par son dévouement à l'art, comme Bruno Foucart l'a constaté¹¹. La France est loin d'être à l'avant-garde dans ce mouvement – selon Francis Haskell, par exemple, avant 1814, le Louvre n'exposait qu'une poignée de tableaux d'artistes italiens des Trecento et Quattrocento¹². Malgré ce retard, et surtout dans les milieux qui connaissaient – au moins de réputation – les artistes nazaréens, les peintres primitifs commencent à entrer en faveur, même avant la publication en 1836 par Rio de sa monographie *De la poésie chrétienne*¹³. Pour les critiques catholiques qui essayaient de situer la production contemporaine par rapport à l'évolution de la peinture religieuse, les origines de la décadence actuelle remontaient à la Renaissance et sa vogue de l'antiquité païenne. « Depuis cette époque », selon le critique anonyme du Salon de 1834 dans les *Annales de la philosophie chrétienne*, « l'art en se modifiant à l'infini pour suivre les caprices de la passion humaine, a plutôt reculé qu'avancé ; il s'est fait protestant à la suite du protestantisme ; de général il est

10 ANONYME, « Le Salon de 1835 », *La Dominicale*, vol. 3, n° 14, p. 273.

11 BRUNO FOU CART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987, p. 26.

12 FRANCIS HASKELL, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1976, p. 24, n. 3.

13 Selon E. H. GOMBRICH (*The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres, Phaidon, 2002, p. 152), Rio ne vendit que douze exemplaires de son ouvrage pendant les premiers cinq mois après sa publication.

devenu individuel ; du sacré, il est redescendu au profane, de Dieu il s'est fait homme, et dans les routes diverses où il est successivement engagé, il s'est égaré ou avili¹⁴ ».

La question qui se posait aux critiques était de savoir comment retrouver la ferveur qui animait les peintres primitifs pour créer des œuvres capables d'inspirer les fidèles dans un « siècle sceptique » où « l'artiste est contraint de remplacer l'inspiration, qu'il n'a pas, par la manière qui enchante les esprits faux et réveille les goûts blasés¹⁵ ». Cette plainte, faite en 1831 dans les *Annales*, revient comme un refrain dans les pages de la presse catholique. Confrontés à la prétendue incohérence de l'exposition en général, et à l'indigence des tableaux religieux en particulier, les critiques voient dans le Salon l'image d'un monde à la dérive. Un critique anonyme résume la situation dans *L'Univers* au moment du Salon de 1846 : « À voir ce pêle-mêle, ce chaos de scènes, de figures, de sites empruntés à tous les peuples, à tous les pays, à toutes les histoires, on devine bien une société qui flotte en toutes choses et à tous vents, où rien ne domine après l'intérêt que le caprice, et où rien ne dure que l'instabilité¹⁶ ».

Ce flottement est particulièrement évident, selon les critiques, dans la confusion et la stérilité de la plupart des tableaux religieux exposés au Salon. Chaque exposition présentait une riche moisson de sujets bibliques, grâce aux autorités publiques et à leur penchant à gratifier certains députés d'une commande pour une église dans leur circonscription¹⁷. L'exploitation de l'art sacré comme monnaie courante de patronage politique était particulièrement offensante pour les critiques, qui accusaient le gouvernement de détourner ainsi des sujets bibliques à des fins profanes. Pour l'archéologue Ferdinand de Guilhermy, légitimiste et rédacteur à *L'Univers*, la corruption politique amenait inexorablement à une corruption esthétique :

14 X., 1834, *op. cit.* à la note 8, p. 408-409.

15 V., 1831, *op. cit.* à la note 8, p. 57.

16 ANONYME, « Salon de 1846 », *L'Univers*, n° 1262, 9 juin 1846.

17 Marie-Claude CHAUDONNET note le grand nombre de tableaux religieux commandés pour des églises de province pendant la monarchie de Juillet ; voir *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 170. Chaudonneret cite une lettre du directeur des Musées, le comte de Forbin, datée le 11 février 1825, où il exprime déjà des réserves au sujet de la peinture religieuse contemporaine : « Ne nous dissimulons pas que la tendance de l'École n'est pas portée vers ce genre de sujet ; la plupart de ces tableaux seront traités avec répugnance, la foi vive des artistes du *xv^e* siècle contribuait essentiellement au succès de leurs ouvrages. Cette croyance implicite ne se commande pas : d'ailleurs tout est fait dans ce genre-là, point d'idées neuves, point d'élan, partant médiocrité progressive, et de cette mesure qui semble fort raisonnable au premier aperçu, devra naître infailliblement la décadence de l'École » (*ibid.*, p. 169).

« On assure que certaines boules blanches ont coûté au gouvernement plusieurs centaines de mètres de peinture sacrée, et des statues à meubler la plus populeuse cathédrale. Aussi soyez-en bien sûr, les plus mauvais tableaux de l'exposition portent tous les signes bienheureux qui marquent les commandes de l'administration. [...] La langue française, ni aucune langue du monde, ne nous fournirait assez de variations des termes *insignifiant, mauvais, détestable*, pour caractériser la plupart des tableaux destinés à l'ornement de nos temples. Quel avantage pour nos curieuses églises de voir masquer leurs colonnettes, leurs délicates sculptures par ces barbouillages de la pire espèce¹⁸. »

Si les pouvoirs publics détournent, de l'avis de leurs adversaires catholiques et royalistes, l'art religieux à des fins partisans, le clergé lui-même est impliqué dans l'indigence esthétique qui frappe l'église. Dans un essai influent sur « l'état actuel de l'art religieux en France » publié en 1837, Montalembert constate « une cruelle vérité » : les ravages portés à l'art sacré par les prêtres dépassent de loin « les mutilations iconoclastes de huguenots » et « la rage des vandales de la terreur ». Devant le « triomphe de la rocaille du dix-huitième siècle ou du classicisme païen du dix-septième », Montalembert dénonce des ecclésiastiques qui semblent insensibles à la décadence artistique qu'ils ont encouragée¹⁹. Leur rôle a été secondé – et largement dépassé – par d'autres acteurs et courants esthétiques et idéologiques qui, selon Montalembert, conspirent contre le renouveau de l'art religieux. Les artistes, bien sûr, sont jugés responsables « d'avoir volontairement répudié la beauté et la pureté des anciens modèles²⁰ », mais leur faute a été aggravée par les forces de la mode – et surtout du culte romantique du gothique (« cette mode ignoble parodie de l'art ») et le pouvoir institutionnel d'une génération de « théoriciens et [...] praticiens du vieux classicisme²¹ ». Parmi les ennemis d'un renouveau de l'art religieux, Montalembert accorde une place toute particulière aux critiques d'art, qu'il considère comme les adversaires les plus dangereux. À son avis, les présages d'une renaissance sont systématiquement ignorés par « ces juges souverains et sans appel », qui n'accordent qu'une attention hargneuse aux artistes catholiques lorsqu'ils daignent les remarquer :

18 Ferdinand de GUILHERMY, « Salon de 1843 », *L'Univers*, n° 268, 27 avril 1843. Sur Guilhermy, voir Alfred DARCEL, *Le Baron Ferdinand de Guilhermy, membre du Comité des travaux historiques et du Comité des monuments historiques, etc.*, Paris, Imprimerie nationale, 1879.

19 Charles Forbes René de MONTALEMBERT, « De l'état actuel de l'art religieux en France » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1837), réimprimé dans *Œuvres de M. le comte de Montalembert. Tome sixième. Mélanges d'art et de littérature*, Paris, Jacques Lecoffre et c^{ie}, 1861, p. 177.

20 *Ibid.*, p. 178.

21 *Ibid.*, p. 185.

« Le mot de pastiche lui est jeté avec un froid mépris, comme une flétrissure dont il ne doit jamais se relever. On lui impute comme un crime de copier servilement les écoles gothiques, et ce reproche lui est fait par des hommes qui, à chaque ligne de leurs écrits, montrent l'ignorance la plus profonde de tout ce qui touche à ces malheureuses écoles gothiques ; par des hommes dont les paroles prouvent qu'ils n'ont jamais vu, ou du moins jamais regardé un tableau de l'époque qu'ils voudraient mettre au ban de l'intelligence humaine ; par des hommes qui donnent chaque jour l'exemple de cette confusion historique que nous relevions plus haut comme très-regrettable chez les ecclésiastiques, mais qui est bien autrement inexcusable chez ceux qui se sont investis du droit de régenter l'art passé, présent et à venir²². »

Malgré cette résistance, Montalembert se déclare optimiste, et prévoit la victoire inéluctable des artistes chrétiens sur leurs détracteurs²³. Pourtant, devant le Salon actuel et ses cimaises où les scènes bibliques côtoient des tableaux mythologiques et des nus – souvent signés par les mêmes artistes – le comte et ses confrères catholiques notent avec dégoût l'absence complète de spiritualité. L'exposition elle-même devient l'image d'une société fragmentée et matérialiste, antipathique à la foi qui a toujours nourri les arts. Comme le remarque Alexandre de Saint-Chéron en 1834, « approchez un peu de ces jeunes gens et de leurs œuvres, vous ne trouverez qu'exaltation factice, fantaisie fautive et exagérée, conception étroite ou immorale ; ils méconnaissent la pensée divine qui a créé les beaux-arts pour l'anoblissement et la sainteté de l'homme ; ils les ont détournés de la source des inspirations religieuses et sociales pour ne plus écouter que des inspirations de caprice tout individuel, de manie bizarre, de rêverie fantastique²⁴ ».

Cette constatation devient un lieu commun ; les critiques dénoncent l'habileté technique dont font preuve la plupart des œuvres comme une vaine tentative de la part des artistes non croyants de dissimuler leur manque d'inspiration. L'antithèse entre « esprit » et « matière » structure les jugements prononcés par bien des critiques catholiques. Pour eux, les artistes sont trop souvent incapables d'insuffler à leur sujet une dimension métaphysique, et leurs efforts sont compromis par la sensualité foncière de leur vision. Comme le note de Villiers, « les peintres et les sculpteurs ne sont pas assez préoccupés

²² *Ibid.*, p. 186.

²³ Montalembert remarque sur la résistance actuelle des critiques : « malgré leur union et leur acharnement, ils seront débordés : l'instinct de la jeunesse ne se laissera pas égarer ; les idées marcheront, et un beau jour ces arbitres redoutables se réveilleront tout seuls sur leur tribunal abandonné » (*ibid.*, p. 189).

²⁴ Alexandre de SAINT-CHÉRON, « Salon de 1834 », *La France catholique*, vol. 1, n° 17, p. 161.

de l'idée qu'ils ont un Dieu pour programme, et ils font des hommes²⁵ ». À cet égard, le tableau exposé en 1839 par Jules Ziegler, *Saint Luc peignant la vierge* (fig. 1), prend une signification presque emblématique dans sa représentation d'un artiste qui, de l'avis de la plupart des critiques catholiques, semble aussi peu inspiré devant sa vision de la vierge que le fut Ziegler lui-même en peignant la scène. L'air de concentration du saint, assujéti à l'acte physique de couvrir son panneau et apparemment inconscient de la présence divine, heurte les critiques qui trouvent le tableau « froid et sec à un degré vraiment désespérant ». Cette froideur est le fait d'un artiste qui « ne sent ni la foi ni le sentiment de componction religieuse » et qui ne peut imaginer l'apôtre qu'en « opiniâtre ouvrier qui travaille sans relâche pour couvrir sa toile²⁶ ». « Il faut le dire », remarque Amédée de Beaufort, « la tête du saint ne rayonne pas le moins du monde l'inspiration ; elle ne respire qu'une grande attention. Or, l'attention suppose une difficulté avec laquelle on est aux prises, et il ne devait pas y avoir de difficultés pour le peintre inspiré, par qui la Mère de Dieu voulait que son image fut transmise aux siècles futurs²⁷. »

Confrontés à des œuvres qu'ils estiment dénuées d'inspiration spirituelle, les critiques dénoncent les toiles religieuses pour leurs fautes de goût,



Fig. 1. Jules Ziegler, *Saint Luc peignant la vierge*. Dijon, musée Magnin. Réduction du tableau exposé au Salon de 1839 et conservé au musée des Beaux-Arts de Dunkerque.

25 Le comte de Villiers, « Revue du Salon de 1839 », *L'Université catholique*, vol. 7, n° 40, avril 1839, p. 309. Voir aussi, par exemple, H. de MARTINÈS, « Salon de 1840 », *L'Univers*, n° 270, 1^{er} mai 1840 : « Non seulement l'inspiration et la poésie manquent dans nos toiles religieuses, mais la forme elle-même est d'une désolante médiocrité. Comment voulez-vous qu'habitué à se traîner dans les basses régions de la matière, l'esprit puisse s'élever à une nature supérieure, et qu'il échappe au milieu vulgaire et misérable où il se renferme ? La foi lui offrirait ses ailes pour le transporter dans une sphère plus pure : il a préféré sa fange et il y demeure – quoi de plus simple ? »

26 Max. Raoul [Charles LETELLIER], « Salon de 1839 – Tableaux religieux », *Revue catholique*, vol. 3, n° 10, 15 avril 1839, p. 307.

27 Amédée de BEAUFORT, « Salon de 1839 », *L'Univers*, n° 811, 13 avril 1839, col. 117.

pour leurs incongruités stylistiques et pour des manques de connaissances bibliques qui entraînent des inexactitudes flagrantes. Montalembert dénonce les « parodies, tantôt horribles, tantôt ridicules, qui couvrent chaque année les murs du Louvre, et s'en vont de là déshonorer nos églises sous le titre mensonger de tableaux religieux. » À titre d'exemple, il désigne une *Transfiguration* de Joseph Chabord (**fig. 2**), exposée au Salon de 1831 et attribuée en 1833 à la cathédrale de Troyes, sur laquelle il remarque : « Il nous semble difficile de pousser plus loin la profanation en ce qui touche la représentation de notre divin Rédempteur²⁸ ». L'année suivante, chargé du compte rendu du Salon par la *Revue française*, Montalembert retourne à l'attaque contre le « grotesque religieux », signalant des toiles commandées à Léon Riesener et au malheureux Chabord, et dénonçant la pénurie globale des œuvres exposées : « En effet, dans l'immense majorité de ces tableaux, de ces statues, qui pourrait reconnaître une seule pensée d'ensemble, d'ordre, d'unité, une doctrine morale, je dis plus, une idée arrêtée sur quelque point que ce soit ? Partout l'anarchie, l'impuissance, l'insuffisance à terminer, le hasard²⁹ ».

Ce ton désabusé est typique de la plupart des critiques confrontés à des œuvres destinées aux églises, qui trahissent, selon eux, une absence totale de sympathie pour le christianisme et une ignorance de ses livres sacrés. Dans un compte rendu du Salon de 1835 dans les *Annales*, par exemple, le critique rejette la *Judith* de Louis Boulanger (**fig. 3**) en déclarant : « Ce n'est pas une héroïne chantant sa victoire devant un peuple, qu'elle a sauvé ; c'est une chanteuse de rue ou de chemin, amusant les passans [sic]. » Vernet et Corot sont victimes de jugements similaires, et le salonnier souligne leur insuffisance en remarquant : « Nos artistes, non-seulement ne croient pas à la Bible, n'ont pas médité sur la Bible, mais n'ont pas même lu la Bible, et semblent copier de mémoire sur ce qu'ils en ont entendu dire³⁰. » Le critique anonyme à *La Dominicale* renchérit, accusant Boulanger d'avoir mal compris la signification spirituelle de son sujet, en donnant au personnage principal un physique qui ne rappelait en rien l'héroïne biblique. Il est également dur dans son évaluation de deux autres scènes au même Salon. *La Résurrection de Lazare* d'Éloi Firmin Féron (**fig. 4**) est accusée de montrer surtout une incompréhension du miracle, trahi par l'attention excessive prêtée aux réactions des assistants. *Le Saint Jean prêchant dans le désert* (**fig. 5**) recueille un même opprobre, et le critique conclue au sujet de Champmartin, son auteur, « Ni lui ni les autres n'ont songé le moins du monde à entrer dans l'esprit de l'Écriture ; qui sait même

28 MONTALEMBERT 1861, *op. cit.* à la note 19, p. 170 et note.

29 Le comte de MONTALEMBERT, « Exposition de 1838 », *Revue française*, vol. 5, mars 1838, p. 317.

30 (***), « Revue des tableaux religieux du Salon de 1835 », *Annales de philosophie chrétienne*, vol. 10, n° 58, 30 avril 1835, p. 310.



Fig. 2. Joseph Chabord, *Transfiguration*, 1831, Troyes, cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul.



Fig. 3. Louis Boulanger, *Judith*, 1835, Gaillac, abbatale Saint-Michel, Tarn.



Fig. 4. Éloi Firmin Féron, *La Résurrection de Lazare*, 1835, Rennes, musée des Beaux-Arts.



Fig. 5. Jules Champmartin, *La Prédication de Saint Jean-Baptiste*, 1835, localisation actuelle inconnue. Reproduction d'après *Le Magasin pittoresque*, avril 1835.

qu'ils ont daigné consulter le texte ? Il est permis d'en douter, quand on songe aux contre-sens que l'on découvre dans chacune de leurs compositions³¹ ».



Fig. 6. Horace Vernet, *Juda et Thamar*, 1843, Londres, Wallace Collection.

Ne pas lire la Bible avec l'attention requise est une chose ; la détourner à des fins immorales en est une autre qui attire la colère des salonniers catholiques. La représentation de la Madeleine, souvent accusée de ne fournir qu'un prétexte hypocrite pour dépeindre une jeune femme nue, attire régulièrement des reproches critiques. De la même manière, quand il est confronté en 1843 à une « œuvre libertine » tirée de l'Ancien Testament, le *Juda et Thamar* d'Horace Vernet (fig. 6), Guilhery se plaint de la tendance des artistes à traiter la Bible comme un « recueil d'anecdotes galantes » et de rechercher obstinément « dans la partie historique du livre sacré quelque fait

qu'ils puissent exploiter comme sujet de scandale³² ». Par conséquent, selon le critique anonyme des *Annales* en 1840 :

« Il n'y a point de *Madeleine* au Salon, mais seulement quelques femmes, quelques grisettes débraillées, singes de pénitence. Il n'y a pas d'*Agar*, il n'y a pas de *Judith*, il n'y a là ni *Lia*, ni *Rachel*, ni *filles de Lot*, aucun personnage biblique, ce sont les portraits de quelques femmes déhontées, qui sont venues poser nues devant des artistes païens³³. »

Malgré de tels défauts, vers 1835, un nombre croissant de critiques catholiques discerne un renouveau de l'art religieux. Le critique des *Annales* remarque au Salon de 1836, par exemple, « un immense désir, une espèce de fièvre et de fureur de sortir de l'ornière et de faire quelque chose de bien », annonçant que « partout on veut du spirituel et du chrétien ». L'année suivante, le vicomte Walsh fait écho de ces sentiments, et proclame que « la peinture

31 ANONYME 1835, *La Dominicale*, op. cit. à la note 10, p. 273-74.

32 GUILHERMY, 1843, op. cit. à la note 18.

33 ****, « Revue des tableaux religieux du Salon de 1840 », *Annales de philosophie chrétienne*, 3^e série, vol. 1, n^o 6, juin 1840, p. 463.

est prête à redevenir chrétienne³⁴ ». Cet optimisme reflète une reprise de confiance chez les catholiques parallèlement à un dégel des rapports entre l'église et l'État. En même temps, avec le retour des jésuites en France après 1814, la fondation d'un ordre bénédictin à Solesmes et l'énorme succès des Conférences de Notre-Dame animées par l'abbé Lacordaire, le catholicisme reprend une importance plus grande dans la vie du pays³⁵. La réaction critique à cette transformation est plutôt circonspecte : Charles Letellier la rejette en 1839 comme une « affaire de mode », avant d'annoncer l'année suivante : « La mode est passée ; l'esprit religieux est resté. Le libéralisme est suranné. [...] On serait honteux d'avouer qu'on ne croit à rien, et ceux-là même que n'a pas touchés la grâce n'osent pas descendre au-dessous d'un spiritualisme dont ils se font une sorte de religiosité vague à leur usage personnel³⁶ ».

Devant un tel consensus, la question demeure : comment traduire ce renouveau confessionnel en termes artistiques ? Pour des admirateurs des Nazaréens comme Montalembert, le modèle est offert par l'Allemagne, « où le sentiment de l'art est bien plus vivement et plus sainement développé que chez nous³⁷ ». Et pourtant, le consensus critique s'oppose à l'archaïsme d'un Overbeck et rejette ses épigones en France tels Janmot ou Steinheil. La *Sainte Cécile* de Paul Delaroche (**fig. 7**), exposée au Salon de 1837, est peu appréciée dans la presse catholique : elle est perçue comme un exemple des tableaux « de ces messieurs les moyen âge



Fig. 7. Paul Delaroche, *Sainte Cécile*, 1837, Londres, Victoria and Albert Museum.

- 34** (****), « Revue des tableaux religieux du Salon de 1836 », *Annales de philosophie chrétienne*, vol. 12, n° 70, 30 avril 1836, p. 297 ; Vicomte WALSH, « Des tableaux d'église », *Revue catholique*, vol. 1, n° 10, 15 avril 1837, p. 301.
- 35** Voir, par exemple, H. A. C. COLLINGHAM, *The July Monarchy. A Political History of France 1830-1848*, Londres, Longman, 1988, p. 304-305.
- 36** Max. Raoul, 1839, *op. cit.* à la note 26 p. 306 ; Max. Raoul [Charles LETELLIER], « Salon de 1840 », *Revue catholique*, vol. 4, n° 11, 15 mai 1840, p. 337.
- 37** MONTALEMBERT 1838, *op. cit.* à la note 29, p. 316. Pour une discussion plus large de la question, voir Michel CAFFORT, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.



Fig. 8. Émile Lafon, *La Sainte Famille*, 1846, localisation actuelle inconnue.

soin³⁹ ». De tels tableaux sont accusés de sacrifier la sincérité à un style ancien emprunté par le peintre qui s'est inspiré des artistes d'une époque croyante; ce style, affirment ses détracteurs, témoigne non pas de la spiritualité mais de la pénurie technique, fruit de l'ignorance plutôt que manifestation de la foi. Villiers exprime l'opinion majoritaire quand il remarque en 1846, à propos de la *Sainte Famille* d'Émile Lafon (fig. 8) :

« Prenons aux anciens leur naïveté, leur simplesse et leurs autres qualités; mais ne cherchons pas leurs défauts par un esprit d'imitation servile et ridicule. On convient que les siècles ont marché; marchons donc avec le nôtre et mettons-nous à la hauteur des talents qu'ils ont superposés, qu'ils ont développés, et qui devront se perfectionner d'autant plus que les hommes étudieront mieux la nature sans vers de convention, sans parti pris, sans engouement de systèmes et d'écoles⁴⁰. »

Si la plupart des tableaux religieux semblent pêcher, aux yeux de leurs critiques, par une sensualité déplacée, les œuvres archaïsantes font le contraire en affichant une gaucherie exagérée pour suggérer leur profonde spiritualité. L'équilibre entre les deux pôles semble souvent irréalisable. L'exemple du *Martyre de Saint Symphorien* (fig. 9) exposé par Ingres en 1834, est à cet égard

38 LÉON, « Beaux-Arts. Le Salon de 1837 », *Le Christianisme*, vol. 2, avril 1837, p. 60.

39 XXX [Henry de RIANCEY], « Salon de 1845 », *L'Univers*, n° 961, 17 juin 1845.

40 VILLIERS, 1846, *op. cit.* à la note 6, p. 67.

éloquent⁴¹. Pour la critique anonyme de *La Dominicale*, Ingres ne réussit pas à transmettre la foi qui anime le jeune saint. À l'opposé des écoles anciennes dont il s'inspire – « filles de la religion chrétienne » – Ingres est censé ne pas savoir capter l'exaltation spirituelle qui animait les premiers martyrs et leur permettait de marcher « au supplice d'un pas ferme et simple, instruisant le peuple sur leur passage, et souvent opérant de subites conversions ». Au contraire, le saint Symphorien d'Ingres n'est qu'un « fanatique, un homme emporté qui obéit plus à sa passion qu'à sa croyance ». Le problème du peintre, selon ce critique, se résume à une affinité stylistique entre Ingres et



Fig. 9. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Martyre de Saint-Symphorien*, 1834, Autun, cathédrale Saint-Lazare.

les devanciers qu'il admire, qui n'est pas accompagnée d'une entente spirituelle. Privé de cette dimension, son œuvre n'est qu'un simple exercice de style. Pour ses admirateurs, par contre, Ingres accomplit avec le *Saint Symphorien* « un des chefs-d'œuvre de la peinture moderne ». Ainsi comprise, cette réussite résulte d'un parfait équilibre entre fond et forme, où la « qualité supérieure [qui] domine l'ensemble et les détails de ce beau poème, c'est l'inspiration religieuse catholique⁴² ». Cet équilibre, de l'avis d'Auguste de Saint-Chéron, est d'autant plus difficile à accomplir à une époque d'incroyance, hostile aux œuvres « où l'âme humaine respire de tout un enthousiasme divin ». Jugé selon de tels critères, il estime le *Saint Symphorien* comme « un témoignage éclatant de la puissance de création conservée encore à l'inspiration catholique dans une époque irréligieuse, [...] un monument impérissable d'un génie élevé, large, recueilli et consciencieux dans une époque où la poésie et les beaux-arts se prostituent à des frivolités, à des habitudes bourgeoises, à des fantaisies naïves et obscènes⁴³ ».

Le juste-milieu entre forme et fond est peut-être mieux représenté par l'œuvre d'un protestant, Ary Scheffer, et surtout par son *Saint Augustin et Sainte Monique* (**fig. 10**) – tableau mieux connu pour le jugement hostile

41 Pour une analyse plus générale de la réception critique de ce tableau, voir Andrew Carrington SHELTON, *Ingres and his Critics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 15-53.

42 C. Y., « Salon de 1834 », *L'Union ecclésiastique*, vol. 1, n° 12, juin 1834, p. 379.

43 SAINT-CHÉRON, 1834, *op. cit.* à la note 24, n° 18, p. 171.



Fig. 10. Ary Scheffer, *Saint Augustin et sainte Monique*, 1846, Paris, musée du Louvre.

de Baudelaire qui le rejette en 1846 comme « le comble de l'absurdité⁴⁴ ». L'abbé Deguerry, dont nous avons déjà évoqué les lamentations contre le manque d'âme de son époque, illustre le jugement de la presse confessionnelle en louant « la mission sacrée », « l'apostolat » assumé par Scheffer avec des œuvres comme le *Saint Augustin*. « Les idées et les sentiments [sic] abondent dans cette composition religieuse, qui porte pour cela vivement et puissamment à la réflexion », déclare-t-il⁴⁵. À une époque sans âme, c'est justement à l'âme que Scheffer est censé faire appel : « De chacun de ses tableaux religieux, il est juste de dire que c'est de l'âme et avant tout de l'âme ; elle vous saisit, et vous ne voyez qu'elle sous ce corps qu'elle s'est faite ». Ainsi, Scheffer devient le peintre de l'âme puisqu'il évite, selon Deguerry, les écueils de la forme. Tandis que les artistes tels Boulanger, Champmartin ou Vernet sont blâmés pour avoir réduit la sphère spirituelle au seul domaine charnel, et les peintres tels Janmot critiqués pour avoir compromis la spiritualité avec un archaïsme précieux, Scheffer subordonne la matière à l'esprit pour atteindre « l'essence même du christianisme⁴⁶ ».

Scheffer plaît surtout à cause d'une spiritualité jugée accessible au croyant ordinaire, qui reste indifférent aux arcanes du primitivisme et gêné par les excès de la sensualité. Un tableau comme le *Saint Augustin*, tout comme *Le Christ consolateur* (fig. 11) qui a eu l'approbation de la critique en 1837⁴⁷, remplit un rôle édifiant qui, pour les critiques catholiques, définit la fonction de l'art religieux. Pour Deguerry, l'art de Scheffer n'est rien moins qu'un apostolat capable de toucher tout croyant. « Aussi sommes-nous bien convaincus », affirme-t-il devant le *Saint Augustin*, « qu'il n'est pas une mère chrétienne, lorsque la

44 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, texte établi et présenté par David Kelley, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 166.

45 DEGUERRY 1846, *op. cit.* à la note 1, p. 365.

46 *Ibid.*, p. 362.

47 Voir, par exemple, LÉON, « Beaux-Arts. Le Salon de 1837 », *Le Christianisme*, vol. 2, mai 1837, p. 117.

gravure aura reproduit ce tableau, qui ne s'empresse de le placer sous les yeux de son fils. Il comptera ainsi parmi ce petit nombre de peintures trop rares qui ont le double mérite d'être une belle œuvre et une bonne action⁴⁸ ». À un moment où le gouvernement et les catholiques se disputent sur le rôle dévolu à l'église dans l'enseignement national, les critiques sont particulièrement sensibles à la capacité de l'art à renforcer la croyance. Conçu comme « un vaste mode d'enseignement pour les peuples et pour les rois⁴⁹ », selon ses défenseurs dans la presse confessionnelle, l'art a l'obligation de s'engager dans la propagation de la foi, mais de le faire dans une langue accessible et actuelle.



Fig. 11. Ary Scheffer, *Le Christ consolateur*, 1837, Amsterdam, musée Van Gogh.

Pour citer cet article : Neil McWILLIAM, « "L'Époque [...] n'a pas d'âme". Critiques et chrétiens au Salon pendant la monarchie de Juillet », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 175-190.

⁴⁸ DEGUERRY 1846, *op. cit.* à la note 1, p. 365.

⁴⁹ Le comte M. de VILLIERS 1841, *op. cit.* à la note 8, p. 357.

DÉBATS SUR LA HIÉRARCHIE DES GENRES ET SUR LA DÉFINITION DE LA PEINTURE D'HISTOIRE SOUS LA RESTAURATION ET LA MONARCHIE DE JUILLET

FRANÇOIS DE VERGNETTE

Le dogme de la hiérarchie des genres théorisé par Félibien en 1668 dans la préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* est contesté au XVIII^e siècle, d'abord par Diderot, puis dans les milieux institutionnels pendant la Révolution, comme l'atteste la lettre souvent citée du ministre de l'Intérieur Nicolas-Marie Quinette au président de l'Institut en 1799 dans laquelle il demande « si la peinture de genre n'est pas l'égale de la peinture d'histoire et s'il n'y a pas lieu de décerner des prix d'honneur aux peintres de genre¹ ». Richard Wrigley a montré que la critique de la hiérarchie des genres pendant la Révolution dans les milieux institutionnels était liée à des arguments politiques et anti académiques². Mais des critiques à la fin du XVIII^e siècle prennent aussi la défense de cette règle académique. Dans sa notice pour le premier tome de *l'Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, publié en 1788, Claude-Henri Watelet, graveur et membre de l'Académie française, affirme la « prééminence » de la peinture d'histoire, suivie par la peinture de genre et le portrait, qui sont certes « limitrophes » de la première, mais qui, le critique condamne cette audace, « se croient autorisés à disputer, non sans quelques raisons apparentes et spécieuses, l'avantage d'avoir place au premier rang³ ». Sous l'Empire, avec le contrôle de l'Institut sur le monde de l'art, et une presse aux ordres du régime, la hiérarchie des genres n'est plus contestée. Au contraire, sous la Restauration, puis la monarchie de Juillet, les débats sur ce dogme académique redeviennent très animés, tant dans les institutions

- 1 [Académie des beaux-arts (France)], *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, I, Paris, A. Colin, 1937, p. 280-283. Cité par Richard WRIGLEY, *The origins of French Art Criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 333, note n° 295.
- 2 Richard WRIGLEY, *op. cit.* à la note 1, p. 333-336.
- 3 Claude-Henri WATELET, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, tome 1, 1788, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1788, p. 413.

artistiques, ce que Stephen Bann a étudié⁴, que dans la presse, objet de notre étude⁵, la presse qui connaît alors un grand développement.

La hiérarchie des genres et ses nombreux partisans sous la Restauration

Sous la Restauration, la critique dans sa grande majorité a toujours foi dans la hiérarchie des genres et la primauté de la peinture d'histoire. En premier lieu, bien évidemment, ce sont les partisans de l'école de David, qui prônent le respect de cette hiérarchie. Jean-Baptiste Boutard (1771-1838), le célèbre critique du *Journal des débats* aux idéaux néo-classiques, précise bien dans son *Dictionnaire des arts*, daté de 1826, que « le tableau d'histoire, sagement traité, est le plus noble de tous⁶ ». François Miel (1775-1842), disciple du secrétaire de l'Académie des beaux-arts Quatremère de Quincy, affirme en 1817 « la prééminence sur tous les autres » du « genre historique⁷ ». Chez ces critiques, des idées politiques conservatrices accompagnent souvent leur défense de la hiérarchie académique. Ainsi, en 1824, Chauvin, le salonnier du quotidien royaliste *La Gazette de France*, qui se revendique « un immobile » en politique et en art estime que « le peintre d'histoire en grand l'emportera toujours sur le peintre de genre, par l'importance des travaux, des études, et des difficultés innombrables de l'exécution⁸ ». C'est pour lui « une idée reçue », ce qui atteste comme nous le disions plus haut que la hiérarchie des genres est un dogme largement accepté.

Ce ne sont pas seulement des critiques aux idées artistiques et politiques conservatrices qui restent fidèles au dogme académique. Le doctrinaire Auguste-Hilarion de Kératry (1769-1859) considère en 1819 la peinture d'histoire comme « la plus belle destination de la peinture⁹ ». Alphonse Rabbe

4 Stephen BANN, « Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting », *New Literary History*, 34, 2003, p. 501-511.

5 Sur les débats liés à ceux que nous abordons ici et qui concernent le « genre anecdotique » ou le « genre historique », voir : Marie-Claude CHAUDONNERET, « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », dans *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Nantes, musée des Beaux-Arts, 1996, p. 76-85.

6 Jean-Baptiste BOUTARD, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant père, 1826, p. 450.

7 François MIEL, *Essai sur le Salon de 1817*, Paris, Delaunay, 1817, p. 308.

8 CHAUVIN, *Salon de mil huit cent vingt-quatre*, Paris, Pillet aîné, 1825, p. 99 [recueil des articles parus dans *La Gazette de France*].

9 Auguste Hilarion de KERATRY, *Annuaire de l'école française de peinture, ou lettres sur le salon de 1819*, Paris, Maradan, 1820, p. 34 [recueil des articles parus dans *Le Courrier français*].

(1786-1829), lié aux romantiques et adepte en politique des idées libérales, refuse en 1824 que la peinture puisse « abdiquer sa royauté historique », elle « doit être essentiellement historique¹⁰ ». Il s'en prend à Adolphe Thiers et à ses propos dans la *Revue européenne* que nous citerons plus loin : « Prétendre qu'au point où nous en sommes, la peinture ne peut plus être historique et n'a plus à s'exercer que dans les genres secondaires, ce serait donc méconnaître son origine et ravalier sa destination. Tel est pourtant, assure-t-on, l'étrange système développé il y a peu de jours dans un nouveau journal qui s'annonce sous un titre européen. »



Fig. 1. Léopold Robert, *Marinier napolitain improvisateur*, 1824, huile sur toile, 50 × 32 cm, Neuchâtel, musée des Beaux-Arts.

je ne me trouvais pas engagé à dire mon avis sur l'exposition¹¹. » Et il ironise sur cette question de classification qui serait propre aux Français, « peuple où

Le successeur de Boutard au *Journal des débats*, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), ne trouve place qu'à la fin de cette évocation des soutiens de la hiérarchie des genres, car lui, qui après 1830 incarnera la défense de la Tradition, ne montre pas alors un grand enthousiasme pour cette hiérarchie. Il affirme à plusieurs reprises en 1824 que ce n'est pas de lui-même, mais contraint par sa tâche de salonnier qu'il s'oblige à classer les tableaux, et ce de manière très orthodoxe. Ainsi, lorsqu'il commente le *Marinier napolitain improvisateur* de Léopold Robert, dont seul un fragment est conservé au musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (fig. 1), il écrit : « Ce tableau est charmant, d'accord, mais est-ce un tableau d'histoire, ou de genre ? Pour moi, je n'en sais rien, et cela me serait fort égal, si

¹⁰ Alphonse RABBE, « Beaux-arts. Ouverture du salon. Premier coup d'œil », *Le Courrier français*, 26-27 août 1824.

¹¹ Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Exposition du Louvre – n° II », *Journal des débats*, 5 septembre 1824.

l'on a de la propension à classer, à enrégimenter tout, même les auteurs et les artistes ». Remarquons toutefois que plus loin dans ce même Salon, il s'attache à définir la peinture d'histoire de manière assez traditionnelle.

La définition de la peinture d'histoire et par conséquent ses différences avec la peinture de genre sont l'objet de nombreux débats. Delécluze toujours en 1824 note la difficulté « de déterminer précisément les limites qui partagent les deux empires » car « la peinture de genre a tellement accru ses domaines, ou la peinture d'histoire a cru devoir faire tant de concessions pour son propre intérêt¹² ». Boutard donne la définition la plus traditionnelle et la plus proche des idées de Félibien. L'adjectif « héroïque » qu'il choisit pour qualifier ce genre annonce déjà l'orientation de ses idées. Il accorde de l'importance au sujet : « Le genre historique a pour objet principal la représentation de la figure et de l'action de l'homme » et il « embrasse tous les sujets de l'histoire et de la fable, les compositions allégoriques¹³ ». Dans cette dernière énumération, il reprend les idées et même les expressions de Félibien. Une certaine taille des figures et un certain style des œuvres, étant lié à la notion de beau idéal, sont les autres caractéristiques des peintures d'histoire selon lui : « On classe parmi les tableaux d'histoire ou du genre historique, tous ceux dont les figures de grandeur naturelle exigent par cela seul un caractère noble et quelque beauté idéale, et les tableaux à figures au-dessous de nature, ordinairement de deminature, quand ces figures sont d'ailleurs d'un caractère noble, et d'un style plus ou moins élevé ». Quand il emploie le terme de figures « demi-nature », Boutard pense sans doute à Poussin. Dans ses commentaires des œuvres du Salon, le critique du *Journal des débats* apparaît ainsi comme un juge sévère pour le classement des toiles. En 1817, il estime que le tableau de Jean-Joseph Ansiaux, *Le Cardinal de Richelieu présentant le Poussin à Louis XIII* (fig. 2), malgré des « figures [...] de grandeur naturelle », « est néanmoins du genre anecdotique, qui exige moins d'idéal et présente beaucoup moins de difficultés que le genre héroïque¹⁴ », sans doute en raison du sujet tiré de l'histoire de France moderne et du personnage principal, un artiste, qui ne peuvent relever, pour lui, du grand genre.

Delécluze, qui s'affirmait en 1824 peu intéressé par le classement des tableaux par genre, définit néanmoins à plusieurs reprises la peinture d'histoire

12 Sur les définitions de la peinture de genre pendant cette période, voir : Lynne AMBROSINI, « Genre painting under the Restoration and July Monarchy: the critics confront popular art », *Gazette des Beaux-Arts*, CXXV, janvier 1995, p. 41-52.

13 Jean-Baptiste BOUTARD, *op. cit.* à la note 6, p. 318.

14 Id., « Beaux-Arts. Salon de 1817. N° II », *Journal des débats*, 29 avril 1817.



Fig. 2. Jean-Joseph Ansjaux, *Le Cardinal de Richelieu présentant Le Poussin à Louis XIII*, 1817, huile sur toile, 260 × 307 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

sous la Restauration. En 1819, s'inspirant lui aussi de Félibien, il lui donne comme objet la peinture d'une action : « J'appelle *tableau d'histoire* celui où l'artiste, après avoir fait choix d'un sujet triste ou gracieux, mais noble, s'impose pour condition principale de peindre une *action* et de tout sacrifier pour son développement. » Pour différencier peinture d'histoire et genre anecdotique, récemment apparu et en plein développement, il précise ce qui doit être laissé au second plan par le peintre d'histoire : « Ainsi, il observera la vérité du costume, des lieux, des mœurs, pour avertir le spectateur que c'est en Grèce, à Rome ou en France qu'il établit sa scène ; mais il sacrifiera toujours ces moyens secondaires toutes les fois qu'ils pourraient distraire de l'intérêt que doit faire naître l'*action* principale¹⁵. » C'est pour cette raison qu'en 1828, il juge *La Prise du Trocadéro* de Delaroche (Versailles, musée national du Château) comme un tableau d'histoire : « M. Delaroche s'est également montré vraiment peintre d'histoire, parce qu'il a eu le grand art de subordonner tous les détails exigés par les sujets qu'il avait à représenter, à l'action, au personnage principal¹⁶. » Delécluze associe encore la notion de style et celle de peinture d'histoire. Il écrit en 1824 : « C'est une grande erreur que de croire que l'art n'est rien » car

¹⁵ Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Beaux-Arts. Septième lettre », *Lycée français*, II, 1819, p. 186.

¹⁶ Id., « Beaux-Arts. Salon de 1827. Sixième article », *Journal des débats*, 7 janvier 1828.

« ce n'est pas par la nature des sujets que l'on a choisis que l'on devient *peintre d'histoire*, mais par la manière dont on les traite¹⁷. » Cependant, à la différence de Boutard, il laisse de côté la question du format. Et pour lui, le but du peintre d'histoire, c'est de « chercher d'abord à remuer le cœur », « ainsi qu'un auteur dramatique¹⁸ ». Il ne craint donc pas de rapprocher la peinture du théâtre et son propos pourrait être celui d'un romantique.

Si Miel est encore proche de la critique la plus classique, par son attachement au style comme caractéristique de la peinture d'histoire – il indique que dans les œuvres de ce genre la « nature doit être choisie, et la représentation doit en être poétique¹⁹ » – et par le but qu'il prête à la peinture d'histoire, qui n'est « pas seulement d'attacher les yeux par l'imitation » mais d'« intéresser l'esprit, éclairer la raison, toucher et élever l'âme », en revanche, il insiste sur le fait que « ce n'est pas la grandeur de la toile qui fait la peinture grande » et que « comme en littérature, les dimensions ne font rien ou presque rien²⁰ ». Ainsi, il n'est pas d'accord avec l'Institut qui « n'a couronné que d'un prix de genre l'exposition si éminemment historique de M. Hersent » (**fig. 3**), en raison de son format. Pour appuyer son avis, il prend l'exemple de Poussin : « Cette classification me paraît vicieuse ; car il s'ensuivrait que les compositions du Poussin, les plus historiques peut-être que nous connaissons, ne seraient que de la peinture de genre, parce que ce grand peintre d'histoire peignait le plus souvent des tableaux de chevalier ».

Contrairement à la période précédente, où la distinction introduite au ^{xvii}^e siècle à l'Académie entre l'artiste et le décorateur, considéré comme un subalterne, était toujours respectée, la fonction décorative de la peinture d'histoire est mise en avant, évidemment par les moins orthodoxes et les plus libéraux parmi les critiques que nous venons de citer. Kératry en 1819 donne comme « noble sacerdoce » aux artistes, les peintres et les sculpteurs, de décorer « les jardins et les places », « le palais où, dans la personne du Prince, réside la volonté agissante et visible de la patrie » et « la basilique, remplie de la grandeur du dieu qui leur commande à tous », pour « conserver dans les cœurs l'aptitude aux grandes choses, [...] nourrir les sentiments généreux²¹ ». Rabbe en 1824 écrit également que la peinture en plus d'historique doit être

17 Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Exposition du Louvre – n° XXII », *Journal des débats*, 12 décembre 1824.

18 Étienne-Jean DELÉCLUZE, *op. cit.* à la note 15, p. 189.

19 François MIEL, *Essai sur le Salon de 1817*, Paris, Delaunay, 1817. p. 308.

20 *Ibid.*, p. 291.

21 Auguste Hilarion de KERATRY, *op. cit.* à la note 9, p. 34-35.



Fig. 3. Louis Hersent, *Louis XVI distribuant des secours aux pauvres pendant l'hiver de 1788*, 1817, huile sur toile, 171 × 227 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

« monumentale pour être nationale et populaire²² ». Il estime que « sa plus noble fonction est d'ajouter à la pompe auguste des temples, des palais et de tous les lieux où la multitude peut aller chercher des émotions patriotiques et toutes les impressions qui l'enlèvent un moment à l'étroit et misérable cercle des intérêts privés, des passions vulgaires ». Ces deux critiques annoncent les nombreux écrivains de la période suivante, notamment Théophile Gautier, qui donneront comme premier but à la peinture la décoration monumentale.

Critique du principe de la hiérarchie des genres et promotion de critères nouveaux de classement des œuvres sous la Restauration

Sous la Restauration, le principe de la hiérarchie des genres et souvent la notion même de genre sont critiqués par certains auteurs dont les commentaires sont teintés de considérations politiques libérales. Le critique anonyme du *Miroir des spectacles*, journal libéral dont les rédacteurs sont Étienne de Jouy (1764-1846) et Auguste Jal (1795-1873), évoque en 1821 l'« aristocratie des genres » comme « une des absurdités les plus grandes qu'on ait pu soutenir en

22 Alphonse RABBE, *op. cit.* à la note 10.

matière d'arts²³ ». Les termes que ce critique utilise ne sont bien évidemment pas innocents sous la Restauration. Il poursuit : « Toute discussion sur la prééminence à accorder à l'un d'eux, au préjudice des autres, est une puérité peu digne d'occuper les bons esprits. » Il se donne comme « principe » que « toute acception de genres est une erreur ». Dans le premier Salon qu'il écrit en 1822, le jeune critique libéral Adolphe Thiers (1797-1877) fait montre de son hostilité à l'Académie en s'en prenant à la notion de genre : « Peu importe [...] la classe à laquelle appartienne un tableau [...] J'aime mieux une fable de La Fontaine que beaucoup de poèmes épiques²⁴ ». Deux ans plus tard, dans *Le Constitutionnel*, journal libéral, il écrit : « Si le *Gaston de Foix* de M. Scheffer [Versailles, musée national du Château] [...] et enfin le *Louis XIV* de M. Gérard [fig. 4], sont de la peinture de genre, j'aime le genre à l'égal de l'histoire, j'oserai même dire que je le préfère, si l'on appelle tableaux d'histoire tous les tableaux grecs, romains et mythologiques dont est rempli le salon ». Il montre ensuite son mépris de « ces vaines dénominations²⁵ » et des « nomenclateurs », des « pédants » qui cherchent parmi les peintres d'histoire « lequel vaut mieux du poète ou de l'historien²⁶ ». À la différence des critiques précédents, ce n'est que pour des raisons esthétiques que Stendhal (1783-1842) estime en 1827 que « dans les beaux-arts, l'importance du genre n'est rien²⁷ ». Dans ses *Salons*, il met en pratique cette idée en ne faisant que très rarement référence aux questions de genre. Pour nuancer le lien entre positions politiques et positions artistiques conservatrices, remarquons que l'hostilité aux classifications peut se trouver également sous la plume du critique d'un journal ultraroyaliste, *L'Étoile*, qui évoque en 1824 « l'abus et le ridicule de toutes ces classifications²⁸ ».

Un critère académique de classement des œuvres, le format, suscite de nombreuses moqueries. Auguste Jal qui n'attaque pas de front la hiérarchie des genres ironise sur « une espèce de peinture qu'on appelle encore, et

23 [ANONYME], « Revue des arts (n° 3). *La Bataille de Jemmapes*, par M. Horace Vernet », *Le Miroir des spectacles, des lettres, des modes et des arts*, 7 mars 1821.

24 Adolphe THIERS, « Salon de Mil huit cent vingt-deux », dans *Adolphe Thiers, critique d'art, Salons de 1822 et de 1824*, éd. présentée et annotée par Marie-Claude Chaudonneret, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 113.

25 Adolphe THIERS, « Salon de mil huit cent vingt-quatre », *ibid.*, p. 156 ; articles parus dans *Le Constitutionnel*.

26 *Ibid.*, p. 161.

27 STENDHAL, « Des beaux-arts et du caractère français », dans *Salons*, éd., introd. et notes de Stéphane Guégan et Martine Reid, Paris, Gallimard, 2001, p. 155 (« Esquisses, Croquis, Pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le salon de 1827 ; par A. Jal, ou Des beaux-arts et du caractère français », *Revue trimestrielle*, t. II, n° 3, juillet 1828, p. 204-231).

28 [ANONYME], « Peinture. Variétés », *L'Étoile*, 6 septembre 1824.



Fig. 4. François Gérard, *Philippe de France, duc d'Anjou, proclamé roi d'Espagne sous le nom de Philippe V*. 16 novembre 1700, huile sur toile, 343 × 560 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

ridiculement, *historique*, à cause de ses grandes proportions²⁹ ». Stendhal se moque aussi des « *grandes pages historiques* », et s'imagine répondant à « l'illustre auteur d'une de ces pages », lui reprochant de « [s]' arrêter si longtemps à un bas-relief qui est moins grand que le pied d'un de ses personnages du premier plan », que « ce n'est pas toujours l'étendue matérielle qui fait le mérite³⁰ ».

Les critiques hostiles à la hiérarchie des genres constatent sans regret les difficultés rencontrées pour définir les genres, difficultés reconnues par un partisan de cette hiérarchie, Delécluze. Thiers remarque en 1822 la contradiction entre peinture et classification : « Mais ce titre de genre, objet de discussions très vives, n'a pas encore été bien déterminé. Les classifications n'ont pas encore été fixées dans les sciences, comment le seraient-elles dans les arts ? La palette n'est pas, de sa nature, très exercée à raisonner ; comment s'élèverait-elle à faire des nomenclatures³¹ ? »

Certains des critiques précédents souhaitent classer les œuvres ou les peintres suivant des critères différents. Pour Thiers, c'est la qualité du tableau

29 Auguste JAL, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, p. 88.

30 STENDHAL, *op. cit.* à la note 27, p. 155.

31 Adolphe THIERS, *op. cit.* à la note 24, p. 112-113.

qui prime : « L'essentiel est qu'il soit bon³². » Stendhal quant à lui, imprégné des idées de l'abbé Du Bos, privilégie le plaisir ressenti devant les œuvres : « Dans les beaux-arts [...] c'est la perfection de l'exécution, ou, en d'autres termes, c'est le plaisir qu'éprouve le spectateur qui décide de tout. » Enfin, le critique du *Miroir* pense que « les talents [...] égaux d'ailleurs, il faudrait assigner le premier rang à celui des artistes qui aurait reproduit l'ouvrage le plus utile³³ ». Il s'inspire du monde littéraire où « Molière et La Fontaine » ne sont pas « de moins grands poètes que le chantre de Henri et l'auteur d'Athalie ». La représentation de certains faits historiques serait dans la catégorie des œuvres utiles : « Celui qui emprunte à l'histoire des sujets qui peuvent être pour le peuple et les grands des enseignements utiles, de salutaires leçons ; celui qui représente le vice dans toute sa laideur pour le faire détester ; celui qui consacre son pinceau à la représentation des actions honorables pour son pays, quelle que soit d'ailleurs la figure et la dimension qu'ils donnent à leurs ouvrages, méritent le premier rang dans l'estime des gens de bien, et les premiers encouragemens [sic] de la part de l'autorité. » Dans cette catégorie, il y a aussi « les peintres de batailles [...] quand ils représentent des sujets nationaux », et des œuvres qui relèvent de la peinture de genre. Quant aux allégories politiques et aux représentations de scènes de la vie de cour, ces sujets « doivent être méprisés et classés dans la dernière classe », car ce sont des « ouvrages [...] inutiles pour la chose publique ». Il y a une catégorie intermédiaire, celle des « peintres qui font des tableaux purement agréables », qui est une « espèce de luxe ». Ce critère d'utilité avait déjà été prôné sous le Directoire, comme on l'a vu, et sera également privilégié par les tenants de l'art social plus tard au cours du XIX^e siècle.

Nouvelles définitions du tableau d'histoire sous la Restauration

Des définitions nouvelles du tableau d'histoire sont avancées par deux critiques appartenant à des camps opposés mais qui montrent leur attachement à l'utilisation de ce terme. Rabbe, malgré des idées très traditionnelles, déjà évoquées, ne craint pas de bouleverser la définition de ce genre, lorsqu'il analyse l'*Exécution d'un militaire* de Vigneron (localisation inconnue), exposé au Salon de 1824, comme un tableau historique en raison de son sujet et de l'émotion qui s'en dégage : « Il y en a qui paraissent échapper à la loi des

³² *Ibid.*, p. 113.

³³ [ANONYME], « Revue des arts (n° 3). La Bataille de Jemmapes, par M. Horace Vernet », *Le Miroir des spectacles, des lettres, des modes et des arts*, 7 mars 1821.

classifications convenues. Tableaux de genre, par la nature des proportions, ils sont tableaux historiques, par l'intérêt du sujet et par le mérite éminent de la composition. Tel est celui où M. Vigneron nous a représenté les circonstances les plus touchantes d'une exécution militaire³⁴. »

Et Auguste Jal, malgré ses moqueries concernant la peinture d'histoire, la définit en 1827 de manière nouvelle, en laissant de côté la définition académique de ce genre fondée sur un format, un style et un sujet déterminés. Commentant la *Chasse au daim pour la Saint-Hubert, en 1818, dans les bois de Meudon* de Carle Vernet (**fig. 5**), il y voit un tableau d'histoire, simplement parce qu'il représente un fait avéré, et que ses personnages sont ceux qui font l'histoire, tout cela dit avec humour :

« Oh ! je les entends d'ici nos classiques : "Tableau d'histoire ! tableau d'histoire !" Eh, oui, Messieurs par saint Hubert, tableau d'histoire ! Qu'y a-t-il là qui vous choque ? Les proportions ? et le *Jugement de Salomon*, du Poussin ! Le style ? et les *Batailles de Louis XIV*, par Van-der-Meulen ! Le sujet ? mais il est cent fois plus historique, c'est-à-dire plus vrai, sous le rapport du fait représenté, que toutes les *Andromaque*, les *Clytemnestre*, les *Athalie*, que tous les *Charlemagne*, les *saint Louis* et les *Titus*. Vos poètes, vos historiens, vos chroniqueurs nous en donnent à garder avec leurs récits. [...] La *chasse dans le bois de Meudon*, en 1818, est au contraire un événement que nul ne peut nier [...] Le sujet est donc historique, par le fait en lui-même, puis par les personnages. C'est le privilège des rois et des princes de faire toujours de l'histoire : une chasse de M. Lafitte serait un tableau de genre ; une chasse de M. Rotschild, baron et prêteur d'argent patenté par des souverains, serait un ouvrage presque historique ; une chasse du prince de Monaco serait un tableau d'histoire [...] Le tableau de la *Chasse au daim* est plus historique que celui de la *défaite de Darius*³⁵. »

Jal avec cette dernière phrase est provoquant puisqu'il estime qu'un tableau de Le Brun, l'une des plus grandes créations de l'école française pour les critiques d'alors, relève moins de la peinture d'histoire que l'œuvre de Vernet. Remarquons que ce contestataire reprend toutefois l'idée traditionnelle que rois et princes rendent un sujet historique.

Nous voyons avec les propos de ces critiques de la Restauration qu'il reste très difficile de se débarrasser du terme de peinture d'histoire mais qu'il y a en même temps une volonté d'en renouveler la définition.

³⁴ Alphonse RABBE, *op. cit.* à la note 10.

³⁵ Auguste JAL, *op. cit.* à la note 29, p. 149-151.



Fig. 5. Carle Vernet, *Chasse au daim pour la Saint-Hubert*, en 1818, dans les bois de Meudon, 1818, huile sur toile, 227 × 326 cm, Paris, musée du Louvre.

Quelques partisans irréductibles de la hiérarchie des genres sous la monarchie de Juillet

Sous la monarchie de Juillet, avec le triomphe de l'école romantique dont les productions le plus souvent ne respectent plus les règles académiques et notamment celles de la hiérarchie des genres, on assiste à la fois à une hostilité grandissante contre cette dernière chez certains et à un désintérêt pour les questions de genre aussi bien chez des grands critiques comme Gustave Planche que chez de très nombreux salonniers. Aussi, le critique très orthodoxe du *Temps*, Louis Peisse (1803-1880), également conservateur des collections de l'école des Beaux-arts, constate avec regret en 1837 : « Il y a fort longtemps que les distinctions de genres ont été bannies de la théorie de l'art au nom du progrès³⁶. » Néanmoins, Louis Peisse, pour qui « le genre historique étant le plus élevé [...] domine et entraîne nécessairement tous les autres³⁷ » n'est pas le seul partisan que conserve la hiérarchie des genres. Contrairement à la période de la Restauration, Delécluze, qui se raidit dans ses analyses et dans ses idées, affirme désormais avec force ce principe académique. Parmi les nouveaux critiques, le jeune peintre Eugène Fromentin (1820-1876), auteur d'un *Salon* pour une revue provinciale en 1845, reprend le classement traditionnel avec en premier « la grande-peinture historique et religieuse » puis la peinture

³⁶ Louis PEISSE, « Salon de 1837 », *Le Temps*, 11 avril 1837.

³⁷ Louis PEISSE, « Salon de 1837 », *Le Temps*, 7 mars 1837.

de genre³⁸. Tout en se rangeant dans le camp romantique, le jeune Théophile Gautier (1811-1872) reste également attaché à la notion de « grande peinture ». Cependant, cette foi dans le dogme académique n'accompagne plus comme précédemment des positions politiques conservatrices, à l'exception du salonnier de *La Quotidienne*, journal légitimiste, qui célèbre le peintre d'histoire³⁹.

Les définitions traditionnelles de la peinture d'histoire insistent toujours sur son format, son registre de sujet, et surtout sur sa fonction morale, sur la manière, le style à employer. Comme Boutard avant lui, Louis Peisse relie encore peinture d'histoire et idéal : « Le genre historique [...] est le domaine de l'idéal et de la poésie : c'est là, et là seulement, que l'art se révèle avec toute sa puissance et toute son autorité. C'est là que se réalisent, comme dans leur sujet propre, les idées du beau, du grand, du vrai, du sublime, de l'infini, de tout ce qu'il y a de plus élevé dans l'intelligence et de plus désintéressé dans la sensibilité morale. C'est là qu'il y a création, plutôt qu'imitation⁴⁰. » Théophile Gautier se montre fidèle à plusieurs caractéristiques traditionnelles de la peinture d'histoire. Par exemple, il écrit en 1837 dans un article sur Paul Delaroche : « J'avoue qu'un peintre d'histoire, qui ne fait que des cuirasses, des manteaux et des souliers à bouffette, me semble une chose singulière [...] Sans nu, il n'y a point de grande peinture⁴¹. » Il a une idée très orthodoxe des « qualités d'un tableau d'histoire » : « L'élévation du style, la beauté du modèle, la noblesse des accessoires, la fierté des poses et la largeur de la touche⁴². » Mais ces qualités, il les attribue à un portrait peint par Théodore Chassériau, *Le Khalife de Constantine Ali-Ben-Hamet* (fig. 6), exposé au Salon de 1845. Et il se détourne également des règles académiques en affirmant « qu'il y aurait de nouveaux effets à tirer du genre élevé dans les proportions historiques⁴³ ». Il annonce ainsi ce que Courbet fera quelques années plus tard. Fromentin estime que sujets et dimensions des toiles ne sont pas des critères suffisants et il privilégie, comme Louis Peisse, « l'expression de l'idéal », mais cela l'amène à refuser les étiquettes données habituellement aux peintres contemporains lors du Salon de 1845 : « On ne peut se régler ni sur le choix des sujets, ni sur la dimension des toiles, ni d'après les habitudes variables du peintre. Il s'en trouve comme MM. Schopin, Dubuffe (Édouard), Papety, Gigoux, qui justifient rarement leur

38 Eugène FROMENTIN, « Le Salon de 1845 », *Revue organique des départements de l'Ouest*, 1845, p. 262-263.

39 S. D., « Salon de 1837. III. Histoire », *La Quotidienne*, 19 mars 1837.

40 Louis Peisse, *op. cit.* à la note 37.

41 Théophile GAUTIER, « Variétés. Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, 10 mars 1837.

42 Théophile GAUTIER, « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 mars 1845.

43 Théophile GAUTIER, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod, 1847, p. 142.

titre officiel de peintres d'histoire, même en abordant les plus grands sujets et les plus ambitieuses mesures. Il y en a d'autres – ils sont rares –, comme MM. Ary Scheffer et Decamps, qui, par l'extrême portée du sentiment, font du moindre sujet de genre la plus haute expression de l'idéal⁴⁴. »



Fig. 6. Théodore Chassériau, *Le Khalife de Constantine Ali Ben Hamet, chef des Harachas, suivi de son escorte*, 1845, huile sur toile, 325 × 260 cm, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Avec le renouveau de la peinture décorative, commencé en 1820 et qui se poursuit sous la monarchie de Juillet, ce sont les critiques de toutes tendances qui affirment que la grande peinture est d'abord monumentale. Du côté des critiques conservateurs, Louis Peisse demande : « Rendez à la peinture son théâtre primitif, faites-la rentrer dans les temples, dans les palais, dans les monuments publics, donnez-lui des murs, et par ces murs une destination. [...] Remarquons ce fait, que les plus grandes choses qui soient sorties, en peinture, de la main des hommes, se trouvent sur des murs⁴⁵. » Un critique

⁴⁴ Eugène FROMENTIN, *op. cit.* à la note 38, p. 262.

⁴⁵ Louis PEISSE, « Le Salon de 1842 », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1842, p. 127.

républicain célébrant Delacroix dans ses *Salons*, Eugène Pelletan (1813-1884), affirme aussi la fonction monumentale de la peinture : « La peinture est faite pour les monuments comme l'habit pour l'homme. Elle doit toujours se rattacher à une masse architecturale, s'harmoniser avec elle, et, dans sa langue, raconter la même pensée⁴⁶. »

Refus très majoritaire de la hiérarchie des genres sous la monarchie de Juillet

Après 1830, les critiques qui refusent la hiérarchie des genres et parfois l'idée même de toute classification sont les plus nombreux. Le refus de cette hiérarchie est souvent lié au mépris dans lequel ils tiennent l'Académie et l'école des beaux-arts. C'est le cas du jeune artiste et critique Gabriel Laviron (1806-1849), ami du sculpteur romantique Auguste Préault, qui en 1833 évoque « ce préjugé d'école qui a longtemps mis le portrait au-dessous de toutes les compositions *historiques*⁴⁷ ». Il voit dans tout cela « des acceptions et des classemens [*sic*] ridicules » et il annonce « nous ne perdrons pas notre temps à [les] réfuter ». Il parle plus loin de « la vanité de ces classifications perfides, au moyen desquelles on veut jeter de la défaveur sur certains peintres et sur certaine peinture⁴⁸ ». L'année suivante, en 1834, le critique romantique dénonce l'abus « des classifications des œuvres d'art », « l'extravagance des distinctions entre les artistes, depuis que les académiciens eurent inventé l'art noble et l'art qui n'est pas noble » et l'impossibilité de « classer une œuvre donnée dans cette terminologie, si riche de mots, si pauvre de sens précis⁴⁹ ». Ces opinions artistiques progressistes s'accompagnent chez Laviron d'idées républicaines. Il en est de même avec un autre critique républicain Alexandre Decamps (1804-1852) qui associe également genre et école des beaux-arts quand il écrit : « *Peintres d'histoire*, comme on dit à l'école⁵⁰ ».

La permanence de cette hiérarchie a pour certains d'autres raisons. Bruno Galbaccio, qui a écrit l'année précédente un *Salon* avec Laviron, s'en moque en 1834 de manière amusante : « La classification si minutieuse qu'on veut en faire, la division des genres qu'on veut maintenir, ne sont à nos yeux qu'un entêtement de *livret*⁵¹ ». On peut rapprocher ce propos de celui de Delécluze affirmant que le classement en genres était demandé par l'écriture d'un *Salon*.

⁴⁶ Eugène PELLETAN, « Salon de 1845 », *La Démocratie pacifique*, 7 avril 1845.

⁴⁷ Gabriel LAVIRON et Bruno GALBACCIO, *Le Salon de 1833*, Paris, A. Ledoux, 1833, p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁹ Gabriel LAVIRON, *Le Salon de 1834 : ornée de douze vignettes*, Paris, L. Janet, 1834, p. 53.

⁵⁰ Alexandre DECAMPS, *Le Musée : Revue du Salon de 1834*, Paris, Abel Ledoux, 1834, p. 44.

⁵¹ Bruno GALBACCIO, « Beaux-arts. Exposition annuelle au musée du Louvre », *Le Locateur*, 1^{re} semaine de mars 1834.

Dans ses comptes rendus de la revue *L'Artiste*, Arsène Houssaye (1815-1896), qui fréquente Théophile Gautier et Gérard de Nerval, estime, lui, qu'il est « trop arbitraire de diviser les tableaux du Salon par catégorie⁵² ». Dans ses *Salons* de la décennie 1840, Théophile Thoré (1807-1869), critique romantique et républicain, montre son mépris de la hiérarchie des genres, en n'employant que très rarement le terme de peintre d'histoire. Une des seules fois où il l'utilise, en 1847, il ajoute un « comme on disait jadis » pour bien signifier combien le mot et la notion sont désuets⁵³.

Après 1830, la position d'Auguste Jal devient plus tranchée sur cette question. Il écrit en 1831 qu'« il y a bien du préjugé dans ces distinctions d'histoire et de genre⁵⁴ ». Il affirme même qu'il est « heureux de ne pas reconnaître ces dénominations convenues⁵⁵ ». Et il fait référence habilement à un maître du Classicisme : « Je suppose que Raphaël s'occupait assez peu de savoir s'il faisait des tableaux d'histoire ; je pense qu'il cherchait à être peintre-poète, et voilà tout⁵⁶. »

Comme sous la Restauration, les critiques hostiles à la hiérarchie des genres ridiculisent un des principaux critères de classification, le format. Alexandre Decamps en 1834 s'appuie sur l'exemple de peintures anciennes et contemporaines pour dénoncer une idée de la grandeur de l'art fondée sur les proportions :

« On s'est écrié plus d'une fois à cette occasion que l'art allait décroissant, se rapetissant, comme si l'art se mesurait à la toise, comme si l'art n'était pas aussi grand, aussi élevé dans un tableau de Rembrandt que dans une vaste toile de Rubens, comme si l'art n'était pas cent fois plus puissant dans *Le Massacre de l'évêque de Liège* de M. Delacroix [fig. 7] que dans les plafonds de M. Blondel⁵⁷ [fig. 8]. L'art n'a pas de mesure, et mieux vaut le voir trop grand sur un petit théâtre, que de se perdre à le chercher sur une grande scène⁵⁸. »

Gabriel Laviron en 1833 dénonce aussi chez les sculpteurs la « manie de[s] figures colossales », dont la cause est « l'Institut qu'il faut contenter⁵⁹ ».

52 Arsène HOUSSAYE, « Le Salon », *L'Artiste*, 21 avril 1844, p. 241.

53 Théophile THORÉ, « Salon de 1847 », dans *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Librairie internationale, 1868, p. 502.

54 Auguste JAL, *Salon de 1831 : ébauches critiques*, Paris, A.-J. Denain, 1831, p. 133.

55 *Ibid.*, p. 132.

56 *Ibid.*, p. 133.

57 Anciens salons du Conseil d'État, Paris, musée du Louvre.

58 Alexandre DECAMPS, *op. cit.* à la note 50, p. 36.

59 Gabriel LAVIRON et Bruno GALBACIO, *op. cit.* à la note 47, p. 317-318.



Fig. 7. Eugène Delacroix, *Le Massacre de l'évêque de Liège*, 1829, huile sur toile, 91 × 116 cm, Paris, musée du Louvre.



Fig. 8. Merry Joseph Blondel, *La France victorieuse à Bouvines (1214)*, 1828, huile sur toile, 65 × 54 cm, Paris, musée du Louvre.

Nouvelles définitions de la peinture d'histoire par des critiques romantiques

Certains critiques hostiles à la hiérarchie des genres ne délaissent pourtant pas le terme de peinture d'histoire et en donnent de nouvelles définitions. Gabriel Laviron estime en 1831 que ses contemporains ont oublié le véritable sens de la notion de peintre d'histoire et il leur rappelle la définition faite par un des plus célèbres portraitistes français du début du XVIII^e siècle, Nicolas de Largillière, qui disait « aux académiciens de son temps » : « Que celui-là seul méritait le nom de peintre d'histoire, qui était capable de rendre également bien toutes les choses de la nature. En effet, qui peut le plus, peut le moins ; c'est un axiome d'une vérité incontestable, et que ceux-là seuls peuvent nier, qui ne savent que *seriner* sur une gamme de convention une peinture qu'ils ont apprise par cœur. Mais nous parlons que pour ceux qui ont la conscience de ce qu'ils font, qui cherchent à faire de la peinture savante, et non de la peinture réussie⁶⁰. » Jal comme sous la Restauration souhaite aussi proposer une nouvelle définition de la peinture d'histoire. Selon lui en 1833, Jean-Victor Schnetz peignant des sujets de genre peut néanmoins être considéré comme un peintre d'histoire. Le réalisme, l'aspect dramatique, l'exécution sont pour lui les critères de sa conception de la peinture d'histoire et non le style. Jal écrit en effet :

« J'ai entendu dire que ses *Malheureux implorant le secours de la Vierge*⁶¹ [fig. 9] et sa *Famille de Contadini se sauvant au travers des eaux du Tibre débordé* [fig. 10], n'étaient que deux immenses tableaux de genre ; que les dimensions de ces ouvrages étaient en disproportion avec l'intérêt des sujets ; qu'il n'y avait pas là apparence de style historique. Je ne suis pas touché de ces observations. Y a-t-il apparence de vérité, de réalité ? Y a-t-il un intérêt dramatique qui m'attache ? L'exécution est-elle bonne ? Voilà tout ce que j'ai besoin de savoir. [...] Les sujets sont familiers, je ne vois pas que ce soit un reproche sérieux. [...] Je m'estime heureux de ne pas reconnaître ces dénominations convenues, de ne pas comprendre ce qu'on appelle le style ; pour moi, M. Schnetz est un peintre d'histoire⁶². »

Pour Thoré, les peintres historiens – il refuse d'employer le terme de peintre d'histoire – sont les peintres des mœurs contemporaines, comme le montre la peinture hollandaise du Siècle d'Or :

60 Gabriel LAVIRON et Bruno GALBACIO, *op. cit.* à la note 47, p. 369-370. Laviron cite ces phrases de Largillière d'après Dezallier d'Argenville (Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, IV, Paris, de Bure l'Ainé, 1762, p. 294).

61 Titre exact de l'œuvre : *Le Vœu à la Madone*.

62 Augustin JAL, *op. cit.* à la note 54, p. 131-133.



Fig. 9. Victor Schnetz, *Le Vœu à la Madone*, huile sur toile, 282 × 490 cm, Paris, musée du Louvre.



Fig. 10. Victor Schnetz, *Une famille de Contadini surprise par un prompt débordement du Tibre se sauve au travers des eaux*, huile sur toile, 245 × 295 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

« Rembrandt, toute l'école de son pays a la même tendance : Frans Hals et van der Helst, [...] Ruisdael et Hobbema, et une douzaine d'autres historiens de génie, qui ont représenté la vie de leurs compatriotes, à l'intérieur des maisons et sur les places publiques, sur les canaux et les grands chemins, par terre ou par mer, sous les arbres ou au bord des ruisseaux; cavaliers, chasseurs, marins et pêcheurs, bourgeois et marchands, pâtres et bûcherons, laboureurs et ouvriers, musiciens et ribauds, femmes et filles, avec leurs enfants, celles qui en ont; dans le recueillement de la famille, dans la joie des kermesses, dans le débraillé de la guinguette, dans les travaux rustiques, aussi dans les graves assemblées et les conciles; dans toutes les occupations et les distractions de la vie. Où trouver, chez n'importe quel peuple, une histoire plus consciencieuse, plus naïve et plus spirituelle, plus vivante, que cette histoire peinte des mœurs et des actions? C'est la peinture qui a écrit l'histoire des Pays-Bas, et même une certaine histoire de l'humanité⁶³. »

La même année, Arsène Houssaye, le critique de *L'Artiste*, a une idée assez proche à propos de la peinture de genre flamande, qui enseigne « l'histoire intime d'un peuple », mais dépassant le cas de cette dernière, il écrit : « La peinture historique ment : on reconnaît bien là l'histoire. La peinture de genre se contente d'être vraie. En voyant les choses d'un peu haut, on pourrait retourner les qualifications. La Fontaine et Molière ne sont-ils pas plutôt des peintres d'histoire que Racine et Voltaire⁶⁴? »

Nouvelles classifications des peintres par des critiques romantiques ou fouriéristes

Des critiques très différents mettent en avant de nouvelles classifications des peintres. Comme Thiers sous la Restauration, certains privilégient le critère de la qualité pour classer œuvres et artistes. En 1833, Gabriel Lavirois écrit : « Nous ne connaissons dans les arts que deux classes d'hommes, les capables et les impuissants, les artistes et ceux qui ne le sont pas⁶⁵. » Plus tard, en 1845, Théophile Gautier note de manière assez proche qu'« il n'y a en art que deux divisions – le bon et le mauvais – auxquelles les esprits méthodiques peuvent en joindre une troisième – le médiocre⁶⁶ ». Le fouriériste Denis Laverdant (1810-1884) propose en 1844 dans *La Démocratie pacifique* des classements plus développés des artistes et de leurs œuvres, qui sont très originaux. Neil McWilliam a montré

63 Théophile THORE, « Nouvelles tendances de l'art », *op. cit.* à la note 53, p. XXXIV.

64 Arsène HOUSSAYE, *op. cit.* à la note 52.

65 Gabriel LAVIROIS et Bruno GALBACIO, *op. cit.* à la note 47, p. 369.

66 Théophile GAUTIER, « Salon de 1845. Quatrième article », *La Presse*, 20 mars 1845.

que ces nouvelles classifications étaient liées à la « volonté « scientifique » » des critiques fouriéristes qui « s’efforcent de clarifier le vocabulaire esthétique et de proposer une classification systématique des arts⁶⁷ ». Parmi les artistes, Laverdant distingue : « D’une part, les chantres du bonheur, les prophètes de l’avenir avec leurs images heureuses ; de l’autre, les artistes critiques avec leurs peintures énergiques des crimes, des afflictions et des misères⁶⁸. » Ce théoricien de l’art tient compte ici des « catégories émotionnelles définies par la théorie psychologique de Fourier⁶⁹ ». Il souhaite aussi des « classifications rationnelles des genres en peinture » reposant exclusivement sur les sujets des œuvres : « Religion ; Amitié ; Amour ; Ambition ; Familisme ; Sensualités ; Portraits ; Animaux ; Paysages⁷⁰. » Le genre « Religion » correspond à l’ancienne peinture religieuse, le genre « Ambition » à l’ancienne peinture d’histoire. Les peintres s’adonnant à ce dernier genre représentent « les batailles, les victoires, les cérémonies triomphales, les honneurs rendus aux génies puissants ou bienfaiteurs ». Selon Désiré Laverdant, son nouveau classement, qui n’est plus fondé sur le format ou le style des œuvres, est compréhensible de tous, cela en accord avec sa volonté de démocratisation de l’art : « Ces divisions sont claires pour le bourgeois comme pour l’artiste. Il n’est pas besoin d’aller mesurer la toile pour déterminer la classe à laquelle le sujet appartient ; et, quelle qu’en soit la dimension, quel qu’en soit le style nous voyons à quel ordre de fonctions ou de sentiments se rattache l’œuvre de l’artiste. De cette manière, chaque genre porte dans son titre même sa signification. » Neil McWilliam a souligné que pour Laverdant « sa nouvelle hiérarchie des genres constitue une étape importante dans l’application de la “loi sériaire” à toutes les facettes de l’existence humaine⁷¹ ». Il cite une phrase de Laverdant tirée d’un autre article datant de 1846 qui explique cette importance du classement pour le critique fouriériste : « La mission de l’école sociétaire . . . est de tout classer, de produire en toutes choses le type sériaire qui distribue les harmonies⁷². »

Critique et défense de la hiérarchie des genres se répondent encore pendant le reste du XIX^e siècle. Malgré le triomphe du réalisme à partir de 1848, une

67 Neil McWILLIAM, *Rêves de bonheur. L’art social et la gauche française (1830-1850)*, François Jaouën (trad.), Dijon, Les presses du réel, Paris, INHA, 2007, p. 298 (éd. américaine, Princeton, Princeton University Press, 1993).

68 Désiré LAVERDANT, « Salon de 1844. III^e article », *La Démocratie pacifique*, 26 avril 1844.

69 Neil McWILLIAM, *op. cit.* à la note 67, p. 298.

70 Désiré LAVERDANT, *op. cit.* à la note 68.

71 Neil McWILLIAM, *op. cit.* à la note 67, p. 298.

72 Désiré LAVERDANT, « Souvenir du Salon de 1846 », *La Phalange*, 3, 1846, p. 558. Cité par Neil McWILLIAM, *ibid.*, p. 298-299.

critique idéaliste, parmi laquelle se détachent les écrits de Charles Blanc, d'Olivier Merson et plus tard de Georges Lafenestre, croit toujours dans la « grande peinture » qui est « la peinture de style ». À l'aube de la période symboliste, Joséphin Péladan reprend l'idée d'une hiérarchie des genres, au sommet de laquelle il place « la peinture catholique », puis « la peinture lyrique⁷³ ». Du côté réaliste puis naturaliste, la critique du dogme académique est bien évidemment féroce – l'ami de Courbet, Jules-Antoine Castagnary estime par exemple en 1863 que les termes anciens des différents genres « sont absolument dépourvus de sens⁷⁴ » – et la notion de hiérarchie est laissée de côté, mais il y a toujours le désir de faire des regroupements dans la production artistique contemporaine. Castagnary divise les peintres en « paysagistes » et en « socialistes », c'est-à-dire « les peintres qui appliquent exclusivement leur art à l'interprétation de la figure humaine, à la peinture des scènes ou des mœurs sociales », puis en 1877 en s'appuyant sur Constable, il distingue « deux genres », « la figure » et « le paysage⁷⁵ ». Si la notion de hiérarchie des genres est définitivement enterrée à la fin du XIX^e siècle, il n'en est pas de même des mots et des notions de peinture d'histoire, de peinture historique. Gustave Geffroy recommande aux artistes de chercher le modèle du « tableau durable d'histoire moderne⁷⁶ » dans l'œuvre de Courbet et estime après Thoré que « la peinture historique » est « la peinture de mœurs de nos jours⁷⁷ ».

Pour citer cet article : François de VERGNETTE, « Débats sur la hiérarchie des genres et sur la définition de la peinture d'histoire sous la Restauration et la monarchie de Juillet », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 191-212.

73 Joséphin PELADAN, « L'Esthétique au Salon de 1883 », *L'Artiste*, mai 1883, p. 348 et 357.

74 Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1863 », *Salons 1857-1879*, I, Paris, Charpentier et Fasquelle, p. 147.

75 Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1877 », *Salons 1857-1879*, II, Paris, Charpentier et Fasquelle, p. 312.

76 Gustave GEFFROY, « Salon de 1899 », *La Vie artistique*, 6^e série, Paris, Floury, 1900, p. 400.

77 Gustave GEFFROY, « Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Journal*, 14 avril 1905.

La critique d'art publiée de la Révolution à la monarchie de Juillet demeure ensevelie dans les pages des périodiques d'une époque foisonnante qui, à bien des égards, s'impose comme fondatrice d'un système artistique encore déterminant dans les premières décennies du ^{xx}e siècle. Comme le rappelle Lucie Lachenal en introduction, un certain nombre de travaux ont permis sa redécouverte et son analyse depuis la fin des années 1980. Dynamique, la recherche s'est emparée d'ensembles de textes essentiels pour comprendre la période, au moment même où d'autres chercheurs travaillaient à la valorisation de la critique dans la seconde moitié du ^{xix}e siècle. Au risque de la redite, il faut rappeler que ces écrits sur l'art sont l'œuvre d'une cohorte de chroniqueurs tentant de trouver dans le journalisme un complément de revenus et que les critiques professionnels sont l'exception jusqu'à la III^e République. Neil McWilliam a ainsi pu évaluer que, sur les près de huit cents critiques repérés sous le Second Empire, moins de cinq pour cent écrivent plus de quatre comptes rendus entre 1852 et 1870, tandis qu'environ la moitié ne rédige qu'un seul Salon¹. Parmi ces « intermittents » de la critique, certains sont fameux (Barbey d'Aurévilly, Baudelaire, Alexandre Dumas, Goncourt, Heine, Musset, Mérimée, Schoelcher, Stendhal ou Thiers) mais la majeure partie d'entre eux sont aujourd'hui méconnus, voire inconnus. En revanche, tous connaissent ce grand spectacle qu'est le Salon qui réunit périodiquement les artistes. Organisé irrégulièrement sous l'Empire et la Restauration², il est annuel entre 1833 et 1849 et accueille un flot toujours croissant de visiteurs. Son entrée est alors gratuite et comme les œuvres exposées ne portent qu'un numéro (et non un cartel), le catalogue ou livret est indispensable pour identifier les artistes et

- 1 Neil McWILLIAM, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 71, 1991-1, p. 23 ; *id.*, « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 53-62.
- 2 Le Salon a lieu en 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1804, 1806, 1808, 1810, 1812, 1814, 1817, 1819, 1822, 1824, 1827, 1831 et 1833.

comprendre les sujets de certaines œuvres. Seuls indices probants pour évaluer la fréquentation du Salon³, ces livrets comptent également au nombre des premières sources textuelles sur les œuvres et des rares écrits publiés par les artistes avant que la critique ne s’empare librement de leurs créations. Dans la première moitié du XIX^e siècle, l’essor de celle-ci illustre en effet la montée en puissance d’un régime d’opinion et de débats, qui se développe parallèlement à l’apprentissage de la liberté dont les deux Chartes de 1814 et de 1830 fixent le cadre. Une liberté d’expression dont certains critiques usent largement (après le contrôle draconien du régime impérial), à l’instar d’un Auguste Jal qui déclare en 1827 : « Le Salon est aussi politique que les élections ; le pinceau et l’ébauchoir sont des instruments de partis aussi bien que la plume⁴ ». Tous les chroniqueurs de l’époque n’accordent néanmoins pas le même statut au Salon et la majeure partie d’entre eux se contente de remplir les pages d’une presse grandissante et soucieuse de « couvrir » les divertissements culturels contemporains.

Dès la première partie du XIX^e siècle, une poignée d’auteurs se distinguent toutefois pour la longévité de leur pratique et/ou leurs prises de position. Certains d’entre eux sont désormais mieux connus grâce à des travaux monographiques ou des études synthétiques. Il faut également mentionner le précieux *Dictionnaire critique des historiens de l’art* de l’Inha qui a fait le point sur l’approche historique de quelques personnalités (Toussaint-Bernard Émeric-David, Charles-Paul Landon, Antoine Quatremère de Quincy, Louis Viardot). On peut alors espérer que l’effort sera poursuivi sur cette « période trop délaissée par les historiens de l’art⁵ » et appeler de nos vœux la publication d’un ouvrage qui offrirait des notices bio-bibliographiques des principaux critiques de l’époque, à l’instar de *La Promenade du critique influent* pour la seconde partie du siècle.

- 3 Comme l’ont montré Udolpho van de Sandt et Eva Bouillo, la fréquentation du Salon augmente en des proportions importantes au début du XIX^e siècle : pour exemple, 12 442 livrets sont vendus en 1800 et ce chiffre culmine à 47 323 en 1827. Certains Salons ont eu plus de succès que d’autres et nous renvoyons à leurs articles pour une analyse approfondie de ces données : Udolpho VAN DE SANDT, « La fréquentation des Salons sous l’Ancien Régime, la Révolution et l’Empire », *Revue de l’art*, n° 73, 1986, p. 43-48 ; Eva Bouillo, « La fréquentation du Salon de 1817 à 1827 », dans James Kearns, Pierre Vaisse (dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford/Bern/New York, Peter Lang, 2010, p. 23-44.
- 4 Auguste JAL, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu’on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, p. IV. Cf. Lucie Lachenal, *Les critiques d’art d’Auguste Jal 1819-1845*, mémoire de Master 2, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010.
- 5 Marie-Claude CHAUDONNERET, Préface, dans la présente publication.

Dans cette perspective, ce recueil de textes apporte une petite pierre à l'espoir de ce grand chantier en faisant la part belle à l'approche monographique à travers des études consacrées à Jean-Baptiste Pierre Chaussard, Théophile Thoré, Théophile Gautier, Étienne-Jean Delécluze et Charles Farcy. Celles-ci rendent bien compte de la dimension journalistique de la critique. Ainsi, Chaussard appartient avant tout à l'équipe rédactionnelle de *La Décade philosophique*, et c'est aux côtés de ses confrères qu'il défend l'idéal républicain, assignant aux arts une fonction utilitaire et au critique le rôle essentiel d'instruire à la fois le public et les artistes. Avec la Révolution émerge en effet toute une génération de critiques plus radicaux que ceux de la fin de l'Ancien Régime, qui subordonnent credo artistique et convictions politiques⁶. De même, c'est sans faux-semblant que Thoré a l'ambition de se spécialiser dans les beaux-arts en 1834 : tremplin pour sa carrière de journaliste, la critique sert ses convictions républicaines et sa volonté militante de poursuivre l'œuvre de la Révolution, qu'elle s'imprime dans la *Revue républicaine*, la *Revue du Progrès social* ou *La Vraie République*, à défaut d'être publiée dans sa propre revue *La Démocratie*. Le prospectus pour le lancement de celle-ci, rédigé par Victor Schoelcher, n'évoque d'ailleurs pas les beaux-arts et égrène plutôt la liste des réformes nécessaires, centrées sur l'éducation, le suffrage universel, l'impôt, la lutte contre la misère et le chômage ou la protection des femmes.

De même encore, la critique de Gautier est inséparable du quotidien *La Presse*, créé par Émile de Girardin, dont il est l'un des critiques attitrés entre 1836 et 1855. Tournant le dos à tout militantisme, fidèle à son inclination pour « l'art pour l'art », Gautier invente une critique pédagogique et intuitive, apte à éduquer le public bourgeois tant par sa qualité littéraire que son contenu nourri par un regard aiguisé sur l'art et les artistes. Aussi faudra-t-il à l'avenir valoriser plus encore la critique de Gautier, « prototype du critique influent » au bon sens du terme, qui a fourni un modèle à Baudelaire, à Champfleury et aux professionnels de la critique de la fin du siècle. Tournée vers l'avenir, elle correspond parfaitement à un moment marqué par l'accroissement des publics de l'art, le culte des images toujours plus nombreuses et la nécessité de rendre compte d'un nombre croissant d'artistes, échappant aux catégories d'école et de genre.

S'il en était besoin, ces trois parcours illustrent un fait important : avant tout polygraphes, ces trois personnalités évoluent à une époque où les frontières

6 Hubertus KOHLE, « La critique d'art comme tribune des idéaux révolutionnaires. L'exemple d'Auguste Jal », dans *Arts et société. Essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, Books on Demand, 2009, p. 106.

disciplinaires sont encore très poreuses et la critique des arts est loin de constituer l'essentiel de leurs bibliographies. Appréhender l'ensemble de leurs écrits demeure donc un angle d'approche nécessaire pour saisir dans quel système s'insèrent leurs commentaires sur l'art. Les publications de l'intégralité de leurs bibliographies permettraient également d'évaluer à quel point la critique n'est pas réduite aux seuls comptes rendus de Salons et elles constitueraient des matériaux précieux pour saisir toute la richesse de la vie culturelle, dans son mouvement incessant et sa diversité.

Maints textes dans ce recueil tendent à montrer la force de la critique qui s'affirme comme un pouvoir face aux groupes constitués que sont l'État-nation, l'Académie et les différentes écoles artistiques. Dans le sillage des artistes du XVIII^e siècle, une poignée de peintres opposent encore quelques résistances en préférant renoncer au Salon pour se réfugier dans l'espace contrôlé de l'atelier, à la fois lieu de création, de transmission, de sociabilité et d'exposition. Mais à cette époque, cette posture est surtout celle du repli, à l'exception de quelques coups d'éclats comme ceux de David et d'Horace Vernet. Ingres demeure également une personnalité centrale de la vie artistique, en dépit de sa décision de ne plus exposer au Salon après l'échec du *Martyre de saint Symphorien* en 1834. Quant à Delacroix, il prend la plume en 1829 pour constater avec fatalisme qu'on laissera longtemps encore les critiques « se promener en tous sens dans ce champ qu'ils regardent comme à eux, se complaire dans des théories qu'ils imaginent eux-mêmes, se présenter des objections auxquelles ils ont des réponses pleines d'éloquence⁷ ». Mais bien peu osent s'exprimer et il faut attendre la fin du siècle pour qu'une poignée d'entre eux commencent à réagir par la plume⁸. Pris sous les feux croisés du jury du Salon et de la critique, d'autres peintres tirent pourtant leur épingle du jeu en gagnant une réputation médiatique qui sert pleinement leur carrière ; sous la Restauration, Horace Vernet et Paul Delaroche sont ainsi consacrés⁹. Dans tous les cas de figure, ces « artistes d'exposition¹⁰ » ont désormais compris qu'ils doivent composer avec

7 Eugène DELACROIX, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, 1829, p. 168-174.

8 Citons entre autres Félix Bracquemond, Maurice Denis, Émile Gallé, Paul Signac ou Félix Vallotton. Un fait apparaît comme significatif de cette évolution : en 1897, la *Gazette des Beaux-Arts* confie les comptes rendus des Salons à cinq artistes : Albert Maignan, Albert Besnard, de Saint-Marceaux, R. de Los Rios et Émile Gallé. De même, dans la *Revue encyclopédique*, ce sont Aman-Jean et Georges Jeannot qui rendent compte des Salons.

9 Marie-Claude CHAUDONNERET, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 86-89.

10 Cf. Oskar BÄTSCHMANN, *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont, 1997.

l'opinion publique et, pour reprendre la formule de Pierre Wat, leur « domestication » est à l'œuvre, l'art devenant un spectacle qui engloutit jusqu'aux artistes eux-mêmes¹¹. À la fois miroirs de la société et écrans de projection, les expositions artistiques concentrent les perceptions diversifiées des individus et des groupes, et elles synthétisent les différents schèmes d'interprétation et de jugement de la période. Ainsi, à l'instar de certains critiques catholiques sous la monarchie de Juillet, certains y voient « l'image d'un monde à la dérive » et une société « matérialiste¹² », voire immorale.

Les enjeux de pouvoir ont déterminé la réception des artistes médiatiques de la période, et deux textes de ce recueil s'attachent à en cerner les mécanismes à travers les trajectoires de François Gérard sous la Restauration et d'Eugène Delacroix dans les années 1840. Ces derniers sont des artistes « officiels » à ces deux moments mais cette officialité n'est pas du même ordre. Premier peintre du roi Louis XVIII, Gérard ne pouvait que rappeler les privilèges de l'Ancien Régime ; chef de file supposé de « l'école moderne » et peintre décorateur de monuments emblématiques du pouvoir, Delacroix ne pouvait que susciter l'embarras. À travers ces deux exemples, on peut alors mesurer l'évolution des critères de jugement : en usant et abusant de son statut, Gérard se voit progressivement critiqué et l'échec de ses dernières œuvres renvoie à l'image d'un artiste qui n'a pas été élu par le public et la critique. Quant à Delacroix, la reconnaissance progressive de sa peinture coloriste illustre une évolution : dans les années 1840, la critique accepte désormais une œuvre jugée difficile, associée à l'originalité. De fait, très tôt naît le sentiment que les artistes novateurs ne seront jamais compris par le public et la majeure partie de ses médiateurs, comme le déclare Alexandre Decamps en 1838 :

« En présence d'un public qui n'a d'autre éducation dans les arts que l'habitude des formes qu'on lui a exposées et la routine des idées dont il subit le joug, l'homme d'un talent original ne rencontre que l'incrédulité des masses et la malveillance des maîtres, dont il renverse les règles par ses innovations et dont il discrédite les travaux par ses découvertes. Il ne faut donc pas s'étonner de voir, dans toutes les branches de l'art, l'homme qui se distingue des autres devenir l'objet des critiques les plus amères de ses rivaux et des persécutions constantes des académies. [...] »

11 Pierre WAT, « La domestication de l'artiste », dans *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Paris, Inha, Grenoble, Ellug, 2013, p. 9-20.

12 Cf Neil McWILLIAM, « "L'Époque [...] n'a pas d'âme". Critiques et chrétiens au Salon pendant la monarchie de Juillet » dans la présente publication.

Le public ne repousse pas les hommes plus forts que lui ; il ne les voit pas. Il ne les comprend pas ; le public aime ceux qui courtisent ses goûts et ses penchants, ceux qui descendent à sa taille et lui parlent sa langue. De là le succès de tant d'artistes ; de là l'isolement et les souffrances de quelques hommes supérieurs méconnus¹³. »

L'idée d'une incompréhension systématique de l'originalité sera l'un des *leitmotiv* de la critique indépendante de la fin du siècle, devenant l'un de ses arguments forts. « À quoi bon la critique ? » pourrait-on alors se demander, à la suite de Baudelaire en 1846. Cette question, maints écrivains la poseront plus ou moins implicitement tout au long du siècle¹⁴. Le discours critique possède en effet deux traits principaux : il évoque des œuvres d'art non en général mais dans leur singularité même ; il produit sur elles un jugement afin d'en apprécier la valeur, la qualité et le sens. Il enchevêtre ainsi « quatre opérations principales : la description, l'évaluation, l'interprétation et l'expression¹⁵ ». D'où la difficulté pour le critique de choisir, de classer et d'évoquer les œuvres, de les juger et de les expliquer, tout en se positionnant individuellement. La génétique de la critique dépend alors fortement des structures identitaires d'un siècle obsédé par les catégories¹⁶. Dans une société où chaque individu est classé (ou exclu) selon son sexe, son appartenance à une famille et la subordination à son chef, sa classe, sa génération, sa nationalité ou sa race, la critique reproduit les processus cognitifs dominants. D'où la quête de chefs d'école et de caractéristiques nationales¹⁷, d'où l'opposition des générations et la quasi-exclusion des femmes du monde de l'art. L'entremêlement des discours critiques apparaît alors comme un terrain d'observation privilégié pour examiner les tensions à l'œuvre et le progressif basculement vers l'identification d'une « élite artiste » qui revendique le privilège de l'individualisme. Les tensions sont

13 Alexandre DECAMPS, « Salon de 1838 », *Le National*, 18 mars 1838.

14 Cf. Olivier SCHUWER, « “À quoi bon parler peinture ?” : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre », dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (éd.), *Actes de la journée d'études Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, master 1, années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA [<http://hicsa.univ-parisi.fr/documents/file/7-Schuer-Alexandre%20Ars%C3%A8ne.pdf>].

15 Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSOT, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », dans *L'invention de la critique d'art*, 2002, p. 9-10.

16 Emmanuel FUREIX, François JARRIGE, *La modernité désenchantée, relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 179 et suiv.

17 Cf. Patricia MAINARDI, « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », dans *La critique d'art en France 1850-1900*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 53-62.

alors d'autant plus fortes que les chefs-d'œuvre de la peinture nationale sont accrochés non loin du Salon, dans les salles du Louvre et que ceux-ci incitent à l'établissement de filiations. Aussi le Salon ne réunit-il pas que des vivants mais il convoque également une cohorte de morts plus ou moins illustres.

Le clivage classiques/romantiques ou la pseudo opposition entre Ingres et Delacroix illustre cette tension entre l'obsession des catégories et les aspirations à l'individualisme mais la période ne saurait être réduite à ce seul débat. Sur ce point, il faut rappeler les conclusions de l'étude de Marie-Claude Chaudonneret dans les actes de la Journée d'études *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique* : ce n'est qu'à la fin des années 1840 qu'est créée l'opposition entre la ligne et la couleur, entre Ingres et Delacroix, et cette dichotomie n'existe pas dans les années 1820 ; par ailleurs, les critiques ne parviennent pas à définir clairement le romantisme en 1824 et 1827, ni même à classer les peintres dans des catégories précises et délimitées¹⁸. La période est donc fondatrice puisqu'elle produit les premiers « ismes » de l'histoire de l'art (le néo-classicisme est une invention du xx^e siècle¹⁹) mais, en réactivant de vieux dualismes, souvent empruntés au champ littéraire, elle charrie également un cortège de malentendus. Il faut en effet préciser que les critiques emploient surtout les adjectifs « classiques » et « romantiques » et rarement les substantifs, ou parfois d'autres catégories tels les « shakespeariens » et les « homéristes » utilisées par Delécluze en 1824. Au-delà de la fameuse « bataille romantique », les textes de ce recueil rendent surtout compte de la vigueur – voire de la violence – des polémiques à cette époque, qui dépassent les querelles de l'Ancien Régime. Dans le nouvel espace médiatique, la presse offre des tribunes à l'expression des opinions les plus outrancières. Le *Journal des artistes* de Charles Farcy en est un bon exemple, en défendant avec une plume acérée la doxa conservatrice, articulée autour du respect de l'Antiquité et des maîtres anciens, l'école de David, la maîtrise du dessin et les sujets nobles et moraux, tout en plaidant paradoxalement pour le libéralisme. Au temps des préfaces et des déclarations programmatiques, il est également à l'origine des premiers écrits manifestaires avec le *Manifeste du Journal des artistes contre la nouvelle école soi-disant Shakespearienne* (1828). Après les Trois Glorieuses, la *Liberté, Journal des Arts* (1832-1833), créé par Didron et une poignée

18 Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le “romantisme” au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », dans *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*. Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004, édités et introduits par Sébastien Allard, Berne, Peter Lang, 2005, p. 131-151.

19 Pascal GRIENER, « La période contre “entrave” : le néoclassicisme après Wölfflin », *Perspective*, 2008-4, p. 653-662.

d'architectes et d'artistes, se situe à l'autre bout de l'échiquier et attaque avec tout autant de véhémence l'Institut et les anciens dogmes, jugés liberticides. Cette configuration batailleuse illustre là encore l'aspiration à l'individualisme face aux diktats des groupes constitués et les fractures du monde de la culture. D'où le qualificatif de « secte » pour nommer la « nouvelle école », celle qui revendique la vérité, l'originalité et la liberté²⁰, et se voit aussi associée à une « génération nouvelle » ou à de « jeunes barbares²¹ ».

Ce terme de « secte » s'oppose à celui « d'école » puisque les critiques ne raisonnent pas en termes de mouvements²². Cette notion renvoie à l'école française, à celle de David et aux chefs d'atelier. Néanmoins, devant l'affranchissement de la nouvelle génération, les critiques ne peuvent que constater la perte d'aura des maîtres, ainsi que l'indépendance des jeunes peintres qui puisent dans le musée pour se constituer leur propre répertoire de sources visuelles²³. Face à cet affaiblissement des hiérarchies, Delécluze affirme très tôt qu'il n'y a plus d'école en France depuis l'exil de David en 1816 et brandit le spectre de la décadence. Quant à Delacroix, la critique lui reproche dans les années 1840 de ne pas avoir fait « école » (mais il aurait développé « tous les mérites des autres Écoles²⁴ »). Bien avant le Second Empire, la hiérarchie des genres commence également à s'effriter et la question alimente largement les débats. Alors que le « genre anecdotique » s'impose progressivement et que les petits genres font une percée, soutenue par le goût d'une bourgeoisie grandissante, une poignée de critiques libéraux minimise ce type de taxinomies pour imaginer d'autres critères de jugement. Il devient en effet de plus en plus difficile d'identifier les différents genres et donc de les classer. Au-delà de la question des catégories, c'est déjà une critique plus formaliste ou utilitariste qui s'affirme, et qui regarde les qualités intrinsèques d'une œuvre, sa capacité à élever l'âme des spectateurs ou à orner les monuments publics. Au nom de la

20 Eva BOUILLO, *Le Salon de 1827. Classique ou romantique?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

21 Marie-Claude CHAUDONNET, « Le « romantisme » au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », *op. cit.*, p. 135.

22 Cf. *La notion d'« école »*. Études rassemblées par Christine Peltre et Philippe Lorentz, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

23 Sébastien ALLARD, « Introduction. Paris 1820. Du « chef d'école » au grand artiste, l'art à l'épreuve de la modernité » in *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, *op. cit.*, p. 16, 20.

24 Eugène PELLETAN, « Salon de 1845 – Eugène Delacroix », *La Démocratie pacifique*, 24 mars 1845. Cf. Virginie Cauchi, « Eugène Delacroix et la critique dans les années 1840 : l'affirmation d'un maître classique », dans la présente publication.

vérité, de la modernité et d'une valorisation des émotions, certains défendent une peinture à la fois plus proche du peuple et universaliste.

Le coup de force tenté par Courbet en 1855 s'inscrit dans la droite ligne de ces évolutions. Alors que les années 1840 sont marquées par une relecture de l'histoire qui se centre peu à peu sur l'opposition Ingres/Delacroix et que Baudelaire s'emploie à réhabiliter le romantisme, Courbet a compris que la reconnaissance de l'originalité passe par la création d'un « isme » et qu'il valait mieux s'autoproclamer chef de file. En tentant de s'imposer comme l'unique représentant du réalisme dans le champ artistique en 1855, il échoue toutefois sur les plans médiatique et doctrinal. Son pavillon du Réalisme n'attire en effet que peu de public et de critiques, et sa « profession de foi », placée en tête du catalogue d'exposition, ne convainc pas²⁵. Il parvient toutefois à lancer un débat nourri sur la question du réalisme, une question qui n'est quasiment pas abordée avant 1855 par la critique. L'histoire est ensuite relativement bien connue : le XIX^e siècle sera interprété pendant bien longtemps comme une succession de « mouvements » fictionnels, associés à des « ismes » et à des chefs de file, qui finiront effectivement par devenir les marqueurs de l'originalité mais qui ne résument naturellement pas l'histoire de l'art de ce siècle.

Pour citer cet article : Catherine Meneux, « Postface », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 213-221.

25 Frédérique DESBUISSONS, *Énigme et interprétations : L'Atelier du peintre de Gustave Courbet. Histoire d'une œuvre inachevée, 1854-1996*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1997.

Virginie Cauchi-Fatiga est doctorante en histoire de l'art et prépare actuellement une thèse ayant pour sujet *Eugène Delacroix et la critique de 1822 à 1885*, sous la direction de Barthélémy Jobert à l'université Sorbonne Paris-IV. Ses recherches, l'ayant entraînée dans une vaste exploration de la presse du XIX^e siècle, lui ont permis d'établir un inventaire complet des écrits critiques émis au sujet de l'artiste durant cette période. Elle avait durant son master déjà abordé les questions de réception dans son mémoire *Delacroix entre 1830 et 1857 : une œuvre analysée par Gustave Planche*, établi sous la direction de Claude Jasmin à l'université d'Aix-Marseille. Sa collaboration avec le musée des Beaux-Arts de Nîmes lui a également permis de travailler sur la réception du *Cromwell devant le cercueil de Charles I^{er}* de Paul Delaroche et d'être conviée à ce titre par la National Gallery de Londres lors de l'exposition *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, en 2010. En 2014, elle a participé au colloque *The Emotions*, organisé à l'université de Sheffield par la Society of Dix-Neuviémistes.

Docteur HDR en histoire de l'art, chercheur honoraire au CNRS, membre du centre André-Chastel (UMR 8150), spécialiste de l'histoire de l'art de la dernière décennie du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle, **Marie-Claude Chaudonneret** est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages sur la peinture d'histoire, la critique d'art, les institutions artistiques, notamment *La peinture troubadour* (Arthena 1980), *La Figure de la République. Le concours de 1848* (RMN 1987), *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet* (Flammarion 1999, prix Eugène Carrière de l'Académie française 2000), *Adolphe Thiers critique d'art. Les Salons de 1822 et de 1824* (Honoré Champion 2005), *Ingres. La réforme des principes : 1806-1834* (avec Sébastien Allard, Gilles Fage 2006), *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique* (avec Sébastien Allard, Gourcuff-Gradenigo 2010, grand prix de l'essai de l'Académie française 2011).

Après une maîtrise d'histoire de l'art à l'université Paris IV-Sorbonne en 2005, portant sur *Le Salon de 1834*, **Aurélié Gavaille** a soutenu l'année suivante un master II sur Étienne-Jean *Delécluze, critique d'art, sous la monarchie de Juillet* (sous la direction des professeurs Bruno Foucart et Barthélémy Jobert).

En 2007, son mémoire d'année de muséologie à l'École du Louvre, a porté sur *Les articles publiés par Étienne-Jean Delécluze entre 1857 et 1863 et leur réception critique* (sous la direction de Catherine Chevillot et de François-René Martin). Elle est actuellement attachée de conservation au musée Marmottan Monet à Paris et prépare une thèse de doctorat en histoire de l'art sur « Étienne-Jean Delécluze, critique d'art » sous la direction de Monsieur Barthélémy Jobert. Dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* créé par l'Institut national d'histoire de l'art, est parue sa notice consacrée à Delécluze. En 2013, elle a participé aux colloques organisés à l'université d'Exeter puis l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sur les Salons et la critique d'art du XIX^e siècle.

Marie-Hélène Girard est professeur émérite de l'université de Picardie et *Visiting professor* à l'université de Yale depuis septembre 2002. Elle a collaboré à la traduction des *Vies* de Vasari (1981-86) et à l'édition de la *Correspondance* de Th. Gautier (1986-91). Elle a publié du même auteur, une anthologie des Salons (*Écrits sur l'art*, 1994) ainsi que des éditions critiques du *Voyage en Italie* (1997), des *Beaux-Arts en Europe* (2011) et du *Musée du Louvre* (2011). Elle codirige l'édition complète des *Salons* et des *Textes sur l'art* de Gautier (à paraître aux éditions Honoré Champion). Elle a publié par ailleurs des articles sur la littérature de voyage, la réception de la Renaissance italienne dans le Romantisme français et les relations entre art et littérature au XIX^e siècle.

Lucie Lachenal est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle réalise une thèse sur la critique d'art à Paris pendant la Restauration. Son travail s'appuie sur une exploration des personnalités et des systèmes critiques tout autant que sur l'étude des conditions de réalisation des textes et des liens étroits entre la critique et la presse. Elle participe notamment à l'édition des *Articles de critique d'art (1831-1872) de Théophile Gautier* dirigée par Marie-Hélène Girard et Wolfgang Drost.

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Paris Sorbonne, **Thierry Laugée** a réalisé en 2009 une thèse de doctorat intitulée *La représentation du génie artistique dans la première moitié du XIX^e siècle français* (dir. Barthélémy Jobert, 2009), dont la publication est annoncée pour 2015 aux PUPS, et a été commissaire de l'exposition *David d'Angers les Visages du Romantisme* à la BnF au département des Monnaies, médailles et antiques en 2011. Depuis cette dernière, ses recherches et projets s'articulent autour de la construction sociale des images commémoratives, de l'engagement politique des artistes dans la première moitié du XIX^e siècle français et sur les

perméabilités entre sciences et arts au XIX^e siècle. Il codirige l'édition électronique de la collection Deloynes du département des Estampes et de la Photographie de la BnF et coordonne le programme pluridisciplinaire Patri-Nat œuvrant pour la patrimonialisation du savoir naturaliste.

Cyril Lécosse est maître-assistant à l'université de Lausanne (Unil). Chargé d'études et de recherche à l'INHA au sein des programmes *Histoire du goût* et *Archives de l'art contemporain* de 2003 à 2007, il a été boursier de la Fondation Napoléon (2007-2008), puis ATER à l'université Pierre-Mendès-France de Grenoble (2008-2010) et à l'université Marc-Bloch de Strasbourg (2013-2014). Il a organisé en 2012 une journée d'études sur le thème du portrait (*L'art du portrait en France de 1760 à 1840 : stratégies commerciales et modèles économiques*, LARHRA-Lyon 2). Sa thèse, consacrée au dessinateur et miniaturiste Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) (dir. Ph. Bordes), a reçu le prix de l'INHA et sera bientôt publiée dans la collection *L'art & l'essai* (coédition INHA/CTHS). Il est actuellement associé au projet FNS d'édition des écrits consacrés aux arts du dessin dans les premières années de la Révolution française (dir. C. Michel). Ses recherches sur l'art français de la fin du XVIII^e siècle et des premières années du XIX^e se concentrent sur les pratiques et les stratégies artistiques, sur l'évolution et la promotion du statut social de l'artiste autour de 1800, sur les relations entre art et pouvoir et sur les conditions de production, de réception et de diffusion des portraits miniatures et des dessins finis entre 1780 et 1820. Parmi ses publications : « Rivalries and dissensions within the *Maison de l'Empereur*: the portraitists of Napoleon and the production of diplomatic gifts », dans T. Larkin, B. Fortune (dir.), *Political Portraiture in the United States and France during the Revolutionary and Federal Eras (1776-1814)*, Washington (à paraître) ; « Devenir peintre en miniature : la professionnalisation des formations à la fin du XVIII^e siècle », dans F. Nerlich, A. Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre ! Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII^e siècle à 1863*, Paris, 2013 ; « Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) », dans *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, Berlin/Boston, 2012 ; « Le dessin fini sous la Révolution et l'Empire : une pratique en voie de légitimation », dans O. Bonfait, Ph. Costamagna (dir.), *La peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, Ajaccio, 2009 ; « La miniature au service de l'Empire : un éclairage sur la politique des présents diplomatiques », dans N. Lemoine-Bouchard (dir.), *La miniature en Europe*, Paris, Éd. Institut de France, 2008.

Neil McWilliam enseigne l'histoire de l'art à Duke University aux États-Unis où il est *Walter H. Annenberg Professor of Art & Art History*. Spécialiste de l'art français du XIX^e et du début du XX^e siècles, il poursuit des recherches sur la critique d'art, la statuaire, et les rapports entre l'art et la pensée politique.

McWilliam a publié des monographies sur l'esthétique des groupes radicaux et utopistes sous la monarchie de Juillet (*Dreams of Happiness. Social Art and the French Left*, 1993 ; traduction française *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, 2007) et sur le sculpteur nationaliste Jean Baffier (*Monumental Intolerance. Jean Baffier, A Nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, 2000). Son édition de la correspondance choisie d'Émile Bernard est parue aux Presses du réel en 2012. En 2014, il a édité, avec Catherine Méneux et Julie Ramos, *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*.

Catherine Méneux est maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx soutenue en 2007, elle a assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Roger Marx, un critique d'art aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* (Nancy, 2006). Ses travaux interrogent les rapports entre les arts et la politique au XIX^e siècle et portent notamment sur les questions relatives à la réception critique et l'historiographie. Dans ce dernier domaine, elle a contribué à la réédition de *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900* (2010) avec Jean-Paul Bouillon et elle s'est intéressée aux parcours d'artistes tels Degas, Rodin et les Nabis, ainsi qu'aux expositions coloniales. En 2014, elle a édité, avec Neil McWilliam et Julie Ramos, *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre* (PUR, 2014 ; inha.revue.org).

François de Vergnette est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Lyon III – Jean-Moulin et membre du laboratoire de recherches LARHRA-UMR 5035. Auteur d'une thèse sur Jean-Paul Laurens, ses travaux portent notamment sur la peinture des Salons de la fin du XIX^e siècle. Il a participé aux catalogues des expositions Jean-Paul Laurens (Paris, Toulouse, 1997-1998), Jean-Léon Gérôme (Paris, 2010), Benjamin-Constant (Toulouse, Montréal, 2014-2015). Il s'est également intéressé à la représentation de l'histoire, avec des études sur l'image de Galilée (2009), de Jeanne d'Arc au XIX^e siècle (2012) et il a un travail en cours sur les représentations de Louis XVII et de son geôlier au Temple. La réception critique de la peinture est un autre de ses domaines de recherche, il a publié diverses études des débats critiques sur la peinture monumentale (2008), sur les représentations des artistes anciens au Salon (2012), ou autour de la représentation de Charles I^{er} par Delaroche (2014).

Audrey Ziane poursuit actuellement ses recherches en histoire de l'art contemporain dans une thèse de doctorat intitulée *Les manifestes artistiques : généalogie d'un genre, de Jacques Louis David à Gustave Courbet*, sous la direction de Rossella Froissart, professeur d'histoire de l'art contemporain et Claude

Pérez, professeur de lettres modernes (Aix Marseille Université-TELEMME). Elle copilote le projet *Manart*, une base de données sur les manifestes artistiques, qui a intégré le Labex CAP en mars 2014 (<http://labexcap.fr/micro-projets/manart-les-manifestes-artistiques-et-litteraires-au-xxe-siecle/>). Elle a publié « Les manifestes de Georg Baselitz entre 1961 et 1994 : altérité, intimité et exposition (hors) de soi » dans le numéro « MANIFESTE/S » de la revue *Études littéraires*, en avril 2014. Elle codirige actuellement la publication dans la revue *ArText* des actes de la journée d'études « Devenir(s) du manifeste : entre discipline et indiscipline » qu'elle a organisée à l'Université libre de Bruxelles en juin 2014. À paraître : « Enquête archéologique en milieu fertile : la revue et les manifestes artistiques, généalogie d'un genre » dans *L'Europe des Revues*, tome II, sous la direction de Évanghélia Stead et Hélène Védrine.

A

Abel de Pujol, Alexandre 81
Agoult, Marie d' 69
Aligny, Caruelle d', Théodore 79
Allard, Sébastien 92
Amaury Duval (Eugène-Emmanuel-
Amaury Pineu-Duval) 26, 28, 32,
34
Ansiaux, Jean-Joseph 194
Apollinaire, Guillaume (pseud. de
Kostrowitsky, Wilhelm Apollinaris
de) 89
Apollonios de Tyane 67
Arago, François et Étienne 44
Artois, comte Charles-Philippe d',
puis Charles X 108

B

Baget, Jules 124
Bann, Stephen 192
Banville, Théodore de 136
Barbey d'Aurévilly, Jules 213
Barrhoillac 47
Barye, Antoine-Louis 72, 87
Batissier, Louis 56
Baudelaire, Charles 11, 75-76, 79-80,
121-122, 189, 213, 215, 218, 221
Beaufort, comte Amédée de 176, 182
Bergerat, Émile 73-74
Bertin, Jean-Victor 79, 139
Biard, François-Auguste 52, 54, 76
Blanc, Charles 7

Blanc, Louis 44, 46, 48, 54, 56
Blondel, Edouard 206
Bobée, Auguste 162
Boileau, Nicolas 170-171
Boilly, Louis-Léopold 34
Boissard de Boisdenier, Joseph
Ferdinand 75
Bonaparte, Napoléon 24, 34-36, 61,
66, 100
Bonvin, François 86
Borel, Pétrus 171
Boucher, François 28
Bouchot, François 50, 52, 54
Bouddha 67
Bouillon, Jean-Paul 4, 12
Boulanger, Louis 84, 148, 183, 189
Boutard, Jean-Baptiste 100, 192-194,
196, 203
Boutry, Philippe 175-176
Brahma 67
Broc, Jean 38, 60, 151
Bugeaud, maréchal
Thomas-Robert 71
Bürger, William (pseud. de Théophile
Thoré) 47
Byron, George Gordon 66, 142

C

Cabanis, Pierre Jean Georges 27, 36
Cabat, Louis 85
Calamatta, Luigi 54, 74

- Callande de Champmartin,
Charles-Émile 148
- Carnot, Hippolyte 44
- Castagnary, Jules-Antoine 212
- Cavaignac, Eugène 47, 56
- Celliez, Henry 43-44
- Chabord, Joseph 183
- Champfleury (pseud. de Jules
Husson) 215
- Champmartin, Jules 148-149, 183,
189
- Charlemagne 201
- Charles X (voir également à Artois,
Charles-Philippe d') 99, 109-110
- Chassériau, Théodore 72, 75, 85, 87,
155, 203
- Chateaubriand, François-René
de 103
- Chaudesaigues,
Jacques-Germain 77
- Chaudonneret, Marie-Claude 4, 8,
12, 92, 108, 147, 154, 219
- Chaussard, Jean-Baptiste 24
- Chaussard, Pierre Jean-Baptiste 18,
23-32, 35-38, 40, 215
- Chauvin, Auguste 192
- Chenavard, Paul 84
- Chénier, André 79
- Claudin, Gustave 78
- Clésinger, Auguste 80
- Clopet, Léon 171
- Cogniet, Léon 118
- Confucius 67
- Constable, John 212
- Corbière, Jacques-Joseph-
Guillaume-Pierre comte de 113
- Corot, Jean-Baptiste Camille 75, 79,
83, 183
- Courbet, Gustave 75, 85-86, 89-90,
159, 203, 212, 221
- Courier, Paul-Louis 142
- Cousin, Victor 75-76
- Couture, Thomas 123
- D**
- Daguerre, Louis 64
- Dante (Durante degli Alighieri dit
« Dante ») 79, 117, 145
- David d'Angers, Pierre-Jean 48-49,
55
- David, Jacques-Louis 17, 24-26,
29, 32, 74, 92-93, 95-96, 98, 100,
108-109, 112, 123, 133-134, 138, 140,
143, 151, 154-155, 162, 170, 192, 216,
219-220
- Decamps, Alexandre, frère du
peintre 6, 48-50, 56, 85, 206-207
- Decamps, Alexandre-Gabriel 85, 148,
204, 217
- Deguerry, abbé (curé parisien
et future victime de la
Commune) 175, 177, 189
- Delacroix, Eugène 17, 50, 54, 72, 75,
77-79, 81, 83, 85-87, 117-118, 120-125,
127-131, 133-136, 142, 145, 148-150,
154-157, 162, 170-171, 205-206, 216-
217, 219-221
- Delaroche, Paul 6, 76-77, 81, 96, 123,
148-149, 186, 195, 203, 216
- Delaval, Pierre-Louis 113-114
- Delavigne, Casimir 161
- Delécluze, Étienne-Jean 8, 17, 73, 78,
83, 138-146, 148-157, 193-195, 199,
202, 205, 215, 219-220
- Devéria, Achille 162
- Devéria, Eugène 78, 148-149
- Diderot, Denis 5, 10, 14, 30, 75, 78,
89, 191
- Didron, Adolphe-Napoléon 159, 171,
173, 219

- Du Bos, Jean-Baptiste (abbé) 14, 200
 Dubuffe, Claude Marie Paul 76
 Dubuffe, Edouard 203
 Du Camp, Maxime 88, 171
 Dufaure, Jules 58
 Dujarrier 69-70
 Dumas, Alexandre 213
 Dumoutier, Alexandre 42
 Dupaty, Charles 44, 47
 Du Pays, Augustin 25, 60-61, 128, 186
 Dupont de Bussac, Jacques
 François 41, 47
 Dupuis, Charles-François 25
 Durdent, Jean-René 106
 Du Seigneur, Jehan (pseud. de Jean
 Bernard Duseigneur) 69
- E**
- Émeric-David, Toussaint-
 Bernard 96, 214
 Ephrussi, Charles 98
- F**
- Farcy, Charles-François 16, 141, 158-
 173, 215, 219
 Félibien, André 75, 191, 194-195
 Féron, Eloi Firmin 183
 Feydeau, Ernest 88
 Flandrin, Hippolyte 155
 Flers, Camille 86
 Flocon, Ferdinand 48
 Forbin, Auguste comte de 103, 115
 Fortoul, Hippolyte 56
 Foucart, Bruno 178
 Fourier, Charles 211
 Fromentin, Eugène 10, 202-203
- G**
- Galbaccio, Bruno 205
 Gautier, Théophile 7, 12, 17, 47, 57,
 68-72, 74-75, 77-90, 129, 142, 197,
 203, 206, 210, 215
 Gavarni, Paul 9-10, 75
 Geffroy, Gustave 212
 Gérard, François 5, 17, 26, 32, 34,
 92-109, 111-116, 151, 164, 198, 217
 Géricault, Théodore 50, 138, 143-146,
 150, 153
 Gérôme, Jean-Léon 86
 Gigoux, Jean 75, 203
 Girardin, Delphine de 69
 Girardin, Émile de 69-70, 78, 87-88,
 215
 Girodet, Anne-Louis 26, 32, 92-93,
 95, 100, 151, 162, 170
 Goethe, Johann Wolfgang von 75
 Goncourt, Edmond et Jules 75, 88,
 213
 Granet, François Marius 77, 151
 Grate, Pontus 11, 167
 Greuze 7
 Grignon (orfèvre ?) 61, 64
 Gros, Antoine Jean 26, 36, 38, 92-93,
 95-96, 145, 151
 Gudin, Théodore 77
 Guérin, Pierre Narcisse 27, 32, 92-93
 Guilhermy, Ferdinand de 179
 Guinguené, Pierre-Louis 26
 Guizot, François 102-103
 Guyot de Fère, François Fortuné 158,
 161
- H**
- Hals, Frans 210
 Harckett, Daniel 97
 Haskell, Francis 18, 178
 Haussard, Prosper 56, 121, 130

Heine, Heinrich 69, 213
 Helst, Bartholomeus van der 210
 Henri IV 92-93, 99, 105, 110, 112
 Hersent, Louis 38, 196
 Hittorff, Jacques-Ignace 81
 Hobbema, Meindert 210
 Homère 79, 141, 155
 Honoré V, de Monaco (Honoré
 Gabriel Grimaldi) 201
 Houssaye, Arsène 42, 127, 206, 210
 Huet, Paul 87, 148
 Hugo, Victor 57, 69, 79, 122, 158, 160

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 7,
 75, 83, 86, 98, 108, 116, 122-123, 134-
 135, 142, 149-152, 154-157, 187-188,
 216, 219, 221
 Isabey, Jean-Baptiste 26, 34, 37

J

Jal, Auguste 6, 17, 75, 78, 81, 103-104,
 114-116, 141-142, 197-198, 201, 206,
 208, 214
 Janin, Jules 57, 157
 Janmot, Louis 186-187, 189
 Jeanron, Philippe-Auguste 122, 159,
 171-173
 Jésus 67
 Jouy, Étienne de 197

K

Karr, Alphonse 89
 Kaufmann, Ruth 94
 Kératry, Auguste Hilarion comte
 de 6, 192, 196

L

La Berge 85
 Lachenal, Lucie 4, 8-9, 21, 40, 67, 90,
 92, 116, 136, 157, 173, 190, 212-213,
 221
 Lacordaire, abbé Henri
 Dominique 186
 Ladoucette, Charles François 161
 Laemlein, Alexandre 86
 Lafenestre, Jean 212
 Laffite, Jacques 201
 Lafon, Émile 187
 La Fontaine, Jean de 198, 200, 210
 La Font de Saint-Yenne, Étienne 76
 Landon, Charles-Paul 95, 214
 Largillière, Nicolas de 208
 Larousse, Pierre 129
 Lassailly, Charles 69
 Laverdant, Denis 210-211
 Laviron, Gabriel 125, 171, 173, 205-
 206, 208, 210
 Lebas de Courmont,
 Charles-Claude 75
 Le Brun, Charles 201
 Leclanché, Léopold 75
 Ledru-Rollin, Alexandre 48
 Lehmann, Henri 72, 86, 155
 Lejeune, Louis-François 36
 Lenoir, Alexandre 20, 161
 Leroux, Pierre 48
 Letellier, Charles 186
 Le Terrier 45
 Levallant, Françoise 161
 Lévy (maison d'édition Michel-Lévy
 frères) 75
 Lingay, Maurice 71
 Louis-Philippe 72, 115, 175
 Louis XVIII 94, 98-99, 106, 110, 217

M

Mahomet 67
 Mallarmé, Stéphane 89
 Malo, Charles 69
 Manet, Edouard 90
 Mantz, Paul 123, 129, 135
 Maquet, Auguste 73
 Marchais, André Louis Augustin 41
 Marcotte d'Argenteuil, Charles 100
 Marinetti, Filippo Tommaso 167
 McWilliam, Neil 12, 16, 18, 54, 175, 190, 210-211, 213
 Mély-Janin, Jean-Marie 95, 108
 Méneux, Catherine 4, 8, 21, 40, 67, 90, 116, 136, 157, 173, 190, 212-213, 221
 Mérimée, Prosper 69, 213
 Merson, Olivier 212
 Meulen, Adam François van der 201
 Meusnier (orfèvre ?) 64
 Michel-Ange (Buonarroti, Michel-Ange) 122
 Miel, François Marie 20, 93, 101, 192, 196
 Millet, Jean-François 84
 Moïse 67
 Molé, Louis Mathieu 58
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin dit) 200, 210
 Monet, Claude 90
 Montalembert, Charles Forbes René de 178, 180-181, 183, 186
 Montant, Henri 166
 Montpensier, Antoine Marie Philippe Louis d'Orléans duc de 71
 Muller, Charles 84
 Musset, Alfred de 69, 79, 213

N

Nanteuil, Célestin 86, 171
 Nègre, Ulysse (?) (avocat) 45, 65
 Nerval, Gérard de 206

O

Orléans, Ferdinand-Philippe d' 72, 103
 Overbeck, Johann Friedrich 186

P

Pagnerre, Laurent-Antoine, homme politique ou son fils Charles-Antoine Pagnerre, éditeur 48
 Palissy, Bernard 48
 Papety, Dominique 203
 Peisse, Louis 81, 83, 202-204
 Péladan, Joséphin 212
 Pelletan, Eugène 205
 Perrin, Jean-Charles Nicaise 38
 Piles, Roger de 75
 Pillet, Fabien 100
 Piot, Eugène ? René ? 69
 Planche, Gustave 11, 74, 78, 125, 202
 Pline l'Ancien 75
 Plutarque 31
 Poussin, Nicolas 122, 194, 196, 201
 Préault, Auguste 71, 75, 86, 166, 205
 Pyat, Félix 44, 56
 Pythagore 67

Q

Quatremère de Quincy, Antoine 14, 192, 214
 Quinette, Nicolas-Marie 191

R

Rabbe, Alphonse 192, 196, 200
 Racine, Jean 141, 210
 Raoul-Rochette, Désiré 98

- Raphaël 162, 170, 206
 Raspail, François-Vincent 47
 Regnault, Jean-Baptiste 26, 74
 Rembrandt 206, 210
 Rémusat, Charles de 70
 Riancey, Henri de 176, 187
 Ribera, José de 84
 Ricard 45, 56
 Ricourt 56
 Riesener, Léon 86, 183
 Rio, Alexis-François 178
 Rioult, Louis-Édouard 73-74
 Robert, Léopold 98, 138, 148, 150-152, 156-157, 193
 Roederer, Pierre-Louis 36
 Roqueplan, Nestor 70
 Rothschild, James de 201
 Rousseau, Théodore 87
 Rubens, Pierre Paul 122, 206
 Ruisdael, Jacob van ? 210
- S**
- Sabatier, Apollonie 80
 Saint-Chéron, Alexandre de 181, 188
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 71, 80, 83, 89
 Saint Louis 201
 Saint-Victor, Paul de 47
 Sand, George (pseud. de Aurore Dupin, baronne Dudevant) 54
 Savignac, Alida de 133
 Say, Jean-Baptiste 35
 Scheffer, Arnold 77, 96, 138-139, 148-151, 157, 188-189, 198, 204
 Scheffer, Ary 77, 96, 138-139, 148-151, 157, 188-189, 198, 204
 Schnetz, Victor 96, 138, 148, 150-151, 156-157, 208
 Schœlcher, Victor 41, 43-44, 48-50, 52, 58, 67
 Schopin, Frédéric Henri 203
 Seguin, Édouard 75
 Shakespeare, William 61, 141-142
 Sigalon, Xavier 148-149, 162
 Silvestre, Théophile 7
 Snell, Robert 68
 Socrate 46, 67, 133
 Soulié, Frédéric 69
 Spencer, Michael Clifford 68
 Steinheil, Louis Charles Auguste 186
 Stendhal (pseud. de Henri Beyle) 10, 75, 141-142, 198-200, 213
 Sue, Eugène 80
- T**
- Talleyrand-Périgord, Charles Maurice de 98
 Tassaert, Octave 148
 Taylor, baron 7
 Thévenin, Charles 35
 Thiers, Adolphe 6, 12, 58, 96-97, 140, 145, 193, 198-199, 210, 213
 Thoré, Théophile 6, 11, 41-49, 56, 58, 74, 78, 83, 128, 133-134, 136, 206, 208, 212, 215
 Tintoret (Jacopo Robusti, dit Tintoretto) 84
 Titien 122, 201
 Titus 201
 Töpffer, Rodolphe 75
 Trélat, Ulysse 44
- V**
- Valade, Jean 25
 Vandewynckel, V. de 49
 Van Loo, Charles André 28
 Varcollier, Augustin (chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine) 71
 Vasari, Giorgio 75, 78

Vernet, Carle 37, 201
 Vernet, Horace 5-6, 77, 118, 148-149,
 154, 163, 183, 185, 189, 216
 Viardot, Louis 214
 Vien, Joseph-Marie 26, 170
 Vignerot, Pierre Roch 200-201
 Villenave, Mathieu-Guillaume 102
 Villiers, comte A. L. J. M. de 176, 181,
 187
 Virgile 79, 117, 145
 Vitet, Ludovic 97, 142, 149
 Volney 36
 Voltaire (François-Marie Arouet,
 dit) 76, 210

W

Walsh, vicomte 176, 185
 Watelet, Claude-Henri 191
 Wat, Pierre 217
 Winckelmann, Johann Joachim 14,
 75
 Wrigley, Richard 10, 12, 14, 191

Z

Ziegler, Jules 182
 Zola, Émile 11, 89