



HAL
open science

Préface

Marie-Claude Chaudonneret

► **To cite this version:**

Marie-Claude Chaudonneret. Préface. Lucie Lachenal et Catherine Méneux. La Critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet, Site de l'HICSA, pp.4-8, 2015. halshs-01179068

HAL Id: halshs-01179068

<https://shs.hal.science/halshs-01179068>

Submitted on 24 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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 exploiteront 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.
