

# LA CRITIQUE D'ART, DE LA RÉVOLUTION À LA MONARCHIE DE JUILLET : ENJEUX ET PRATIQUES

Colloque organisé par Lucie Lachenal et Catherine Méneux  
HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Mardi 26 novembre 2013  
Salle Vasari

## LA CRITIQUE COMME TRIBUNE

**Marie-Claude CHAUDONNERET**, CNRS, Centre André Chastel

*Etre critique d'art et administrateur (Le cas de La Décade philosophique, politique et littéraire, 1794-1807)*

L'intervention portera sur les critiques d'art-administrateurs à partir du cas de certains chroniqueurs de *La Décade philosophique* (revue républicaine fondée en pleine Terreur). Quand Benezech devient ministre de l'Intérieur après Thermidor et qu'il entreprend une réorganisation totale du ministère, il nomme Pierre Ginguené (un des fondateurs de *La Décade* et critique littéraire dans la même revue), directeur général de l'Instruction publique. Ginguené fait appel, pour diriger le Bureau des Musées, à Amaury Duval (critique d'art dans *La Décade* sous le pseudonyme de Polyscope).

**Cyril LECOSSE**, Post-doctorant, ATER, Université de Strasbourg.

*Idéologie et critique d'art autour de 1800 : le cas Pierre Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823)*

Cette intervention propose une réflexion sur l'œuvre du critique Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, dans le contexte historique, idéologique et artistique de la Révolution française et de l'Empire. C'est à Chaussard que l'on doit notamment les volumineux « Salons » de l'an VI et de l'an VII, publiés dans la *Décade philosophique*. Plus tard, en 1801, il insère ses critiques du Salon dans *Le Journal des Arts, de Littérature et du Commerce*, et commence, en 1806, la publication d'une suite d'articles conséquents sous le titre du *Pausanias français. Etat des Arts du dessin en France à l'ouverture du XIX<sup>e</sup> siècle. Salon de 1806*. A cela s'ajoutent de nombreux écrits esthétiques et théoriques, dont une étude *Sur le Tableau des Sabines de David* (1800) et un *Essai philosophique sur la dignité des arts* (1798). 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 nouvelle Nation. Dans cette étude, je chercherai non seulement à préciser la place de Chaussard dans la hiérarchie des critiques d'art du dernier tiers du XIX<sup>e</sup>

siècle, mais aussi à explorer, au-delà de l'expression des sentiments sincères et des jugements personnels, les rapports qu'entretient la critique d'art avec l'Idéologie au tournant du XIX<sup>e</sup>.

**Thierry LAUGÉE**, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne  
*Les Chroniqueurs militants de la Revue Républicaine*

Soucieux d'aborder la question du rôle politique de la critique d'art, cette communication envisage comme un tout les écrits sur l'art publiés par un groupe d'artistes, de journalistes, d'historiens ou d'hommes politiques réunis autour d'idées et de principes communs au sein de la *Revue Républicaine, Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*. Il s'agira tout autant d'analyser l'origine de cette rencontre entre Pierre-Jean David d'Angers, Théophile Thoré, Alexandre Decamps, ou Etienne Arago que d'envisager le rôle conféré aux œuvres d'arts par une génération de militants, pour aboutir à la réflexion fondamentale de ces chroniqueurs sur « l'art pour le progrès ».

**Neil MCWILLIAM**, Walter H. Annenberg Professor of Art and Art History à Duke University (Caroline du nord, Etats-Unis).

*« L'Époque [...] n'a pas d'âme » : Critiques et chrétiens au Salon pendant la monarchie de Juillet*

De Chateaubriand à Montalembert, les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle ont vu une interrogation, dans les cercles catholiques, sur la dimension esthétique de la foi. Ce courant, qui a provoqué une réflexion sur l'histoire de l'art religieux en même temps que des spéculations philosophiques (Rio, Lamennais) accompagne ce que Bruno Foucart a qualifié de « période de recherches et d'expériences » dans la peinture religieuse après 1830. En même temps, le climat culturel révélé par le Salon – annuel à partir de 1832 – est souvent jugé par des critiques d'art comme contraire à toute élévation spirituelle, explicitement religieux ou autre. Percevant la fonction marchande de l'exposition comme le symptôme d'un malaise social plus profond, les critiques de tous bords voient dans les œuvres exposées des signes inquiétants de la pénurie morale (ou politique) de l'époque. Cette réaction est particulièrement répandue chez des catholiques, parmi lesquels un bon nombre reste irréconcilié avec le régime issu de la révolution de 1830. En 1839, par exemple, le critique attitré des *Annales de philosophie chrétienne* voit sa visite à l'exposition comme une « tâche désagréable » et se plaint du nombre d'« images voluptueuses et libertines » au Salon, produits par des artistes « admirateurs de la vile matière ». Dans un tel climat, beaucoup de critiques publiées dans la presse religieuse constatent l'impossibilité de la floraison d'un art sacré véritablement inspiré par de vrais sentiments spirituels.

Notre intervention interrogera les critères de jugement employés par des critiques d'art pour évaluer la peinture religieuse en tant qu'expression de (et incitation à) la foi. Elle situera la pratique journalistique des commentateurs catholiques par rapport aux théoriciens contemporains de l'image sacrée et à leurs homologues non-confessionnels dans la presse parisienne de la monarchie de Juillet.

## FORMES ET POUVOIRS DE LA CRITIQUE

**Eva KNELS**, Post-doctorante, chargée de recherche à l'Université François Rabelais Tours.

*Les critiques du Salon dans la Correspondance littéraire de Jakob Heinrich Meister : une forme démodée de la critique d'art au début du 19<sup>ème</sup> siècle ?*

Ma thèse, portant sur les Salons des artistes vivants sous le Premier Empire, s'est interrogée, entre autres, sur la portée et la visibilité européenne du Salon au début du 19<sup>ème</sup> siècle. Dans ce contexte, j'ai également abordé les comptes rendus du Salon parisien parus dans la *Correspondance littéraire* de Jakob Heinrich Meister ainsi que leur importance et leur rôle dans la perception du Salon et de l'art français à l'étranger. Pour ce colloque je souhaiterais intervenir sur cette forme de la critique d'art et m'interroger sur son actualité en tant que genre littéraire.

L'Ancien Régime offrait déjà aux Salons une certaine visibilité européenne à travers les fameuses critiques de Denis Diderot, publiées exclusivement dans la *Correspondance littéraire* de Melchior Grimm, journal privé écrit à la main et destiné uniquement aux cercles princiers et aux cours royales d'Europe. La suite de cette entreprise littéraire, menée par le théologien et écrivain Jakob Heinrich Meister, originaire de Bückeburg (Westphalie), est restée, par contre, en très grande partie dans l'ombre. Nous disposons d'une bonne dizaine de critiques du Salon, rédigées en France et inédites pour la plupart (à l'exception des quelques textes de la main d'Angélique de Vandeuil, fille de Diderot), qui couvrent les Salons de 1799 à 1810. Malgré son illustre précurseur, le projet de Meister fut de courte durée et s'acheva en 1813. La question qui s'impose dans le cadre de ce colloque est de savoir si un journal privé destiné à un cercle de lecteurs exclusifs était encore d'actualité. L'objectif est, par conséquent, de situer cette forme de la critique d'art dans le champ médiatique des années 1800, celui-ci s'étant énormément diversifié depuis la Révolution.

**Aurélié GAVOILLE**, Attachée de conservation au musée Marmottan Monet, doctorante à l'Université Paris-Sorbonne.

*Étienne-Jean Delécluze et la jeune génération romantique*

Surnommé le Nestor artistique du *Journal des Débats politiques et littéraires*, en raison de la longévité de sa carrière, le peintre Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) débute une reconversion dans le domaine de la critique d'art en 1819, année de la présentation au Salon du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault. Delécluze a bien compris que la Restauration marque la fin d'une période dominée par les élèves de David et s'intéresse donc à la jeune génération qui s'est engouffrée dans la tourmente romantique. Dans ses écrits publiés entre 1819 et 1848, ce supposé gardien inflexible de l'école davidienne rend compte du Salon et de l'émergence de ces nouvelles personnalités : des artistes comme Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Léopold Robert, Ary Scheffer, « l'artiste de prédilection de la jeune école française »<sup>1</sup> connaissent alors un vif engouement et cristallisent tous les espoirs de cette génération.

Dans ses articles, Delécluze affirme ses principes davidiens sans aucune concession à l'égard de ces novateurs, position d'autant plus étonnante que dans son « grenier » de la rue Chabanais, il accueille dans une atmosphère libérale l'avant-garde littéraire qui soutient ce

---

<sup>1</sup> Étienne-Jean Delécluze, *Louis David son école et son temps*, Paris, Éditions Macula, 1983, p. 388.

mouvement. Cette ambivalence se retrouve dans les recherches qu'il mène afin de cerner les attentes et les enjeux de ces artistes qui rejettent l'enseignement de David au profit d'un projet artistique plus personnel : « médiocrité pour médiocrité, je préfère infiniment celle qui est studieuse, craintive, lente, modeste même, à celle que la vanité et la présomption poussent à produire sans cesse, sans mesure et sans réflexion »<sup>2</sup>. De quelle façon le raisonnement de Delécluze vis-à-vis de cette nouvelle génération le conduit-il à s'interroger sur ces nouveaux talents qui, selon lui, remettent en cause le statut de l'artiste, son devenir et au-delà pose la question d'une réforme du système institué par l'Académie des Beaux-Arts et en particulier du Salon ?

**Lucie LACHENAL**, Doctorante, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
*François Gérard et la critique d'art sous la Restauration*

François Gérard (1770-1837) est un peintre incontournable de la Restauration. Ancien élève de Jacques-Louis David, une des gloires de l'Empire avec Anne-Louis Girodet, Antoine-Jean Gros et Pierre-Narcisse Guérin, il est considéré comme un maître de la peinture contemporaine. Portraitiste renommé, ses tableaux d'histoire sont également très attendus au Salon par le public et la critique. Le triomphe de ce peintre dans les premières années de la Restauration – avec notamment l'exposition de son tableau *l'Entrée d'Henri IV à Paris* en 1817, ainsi que sa nomination en tant que premier peintre du roi – le propulse au sommet du panthéon de bien des critiques qui voient en lui l'incarnation de la modernité autant qu'une survivance de l'école de David. Néanmoins, les stratégies déployées par le peintre officiel pour attirer l'attention et recueillir tous les suffrages, finissent par irriter certains commentateurs comme Étienne Jean-Delécluze qui qualifie ces procédés de « niaiseries ».

La communication souhaite étudier la réception contrastée des œuvres de Gérard d'un point de vue esthétique, mais également montrer comment la mise en scène de l'exposition de ses peintures a une influence sur la critique (exposition retardée au Salon, publication d'opuscules accompagnant ses œuvres, présentation répétée d'une même œuvre dans différents lieux privés et publics, etc.). De même, la diffusion de ses œuvres par différentes techniques (gravures, peintures sur porcelaine) le rend omniprésent dans les journaux et les brochures consacrés à l'art à cette époque. En définitive ce parti pris excessif finit par donner l'occasion à certains critiques de faire de lui l'emblème de l'hypocrisie et de l'artiste courtisan, loin des revendications d'une partie des contemporains pour l'égalité de tous les artistes. La proximité de Gérard avec le pouvoir et sa participation à la propagande royale donnent également naissance à des commentaires politiques. Proclamé par certains auteurs au début des années 1820 « chef actuel de l'école française », il fut relégué sans ménagement dès le Salon de 1831 au rang des « Invalides des beaux-arts » par Auguste Jal.

---

<sup>2</sup> Étienne-Jean Delécluze, « Salon de 1833. – Quatrième article. *Peinture de haut style*. - MM. Scheffer aîné, Amiel, Colson, P. Guérin, Boinier, Sigalon, Delorme, Brune, M<sup>me</sup> de Mirbel, M. Ingres », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 22 mars 1833, p. 1.

**Audrey ZIANE**, Doctorante, Université de Provence, Aix-Marseille I, UMR TELEMME  
*Vers une reconnaissance en paternité du manifeste artistique. Les écrits de Charles Farcy et la revue Le Journal des Artistes (1827-1841) : un combat contre le romantisme.*

De la Restauration à la Monarchie de Juillet, les caractéristiques typologiques, rhétoriques et sémantiques des manifestes artistiques semblent être en germe dans les écrits programmatiques et les discours polémiques des critiques d'art. Charles-François Farcy (1792-1867) fonde la revue *Le Journal des Artistes* en 1827, revue qui sera publiée jusqu'à l'avènement de la Troisième République. Farcy, critique d'art et farouche opposant à l'école romantique, va alors mener un combat pour diffuser ses valeurs conservatrices, usant d'un discours à valeur manifestaire : lettres ouvertes, manifestes, prédictions et nombreux articles polémiques. Nous proposons dans cette communication, de retracer une « préhistoire » du manifeste artistique en commentant, d'une part, les procédés rhétoriques et argumentatifs des écrits de Charles Farcy et en considérant, d'autre part, le rôle de la presse et des revues dans la diffusion de ces messages manifestaires.

De plus, la revue *La Liberté, Journal des Arts* (1832-1833) vient bouleverser la datation communément admise situant le premier manifeste d'artiste en 1855 avec *Le Réalisme* de Gustave Courbet. En effet, dès 1832, Pétrus Borel, endossant le rôle de critique d'art, Philippe-Auguste Jeanron et Adolphe Napoléon Didron vont publier des manifestes artistiques dans la verve des discours tapageurs des premières avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

« 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-il. » revendiquera Charles Farcy en 1828, tandis que Didron proclamera 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 ! »

Ainsi, par la confrontation de ces deux écritures, c'est la complexité du genre « manifeste » qui sera mise en exergue : sa valeur polémique servira le combat de Charles Farcy contre les romantiques tandis que les artistes utiliseront la véhémence des propos pour s'affranchir de ces mêmes écrits critiques.

**Marie-Hélène GIRARD**, Professeur émérite de l'université de Picardie et Visiting professor à l'université de Yale.

*Gautier à la Presse ou les débuts d'un critique influent*

Engagé comme critique d'art par le journal *La Presse* peu après sa fondation en 1836, Théophile Gautier prit rapidement la mesure du pouvoir que conférait cette tribune, notamment dans lors des Salons dont il rendait compte. Qu'il s'agisse de la critique du jury, de la promotion individuelle des artistes ou des enjeux politiques de la vie artistique, Gautier contribua, dès la fin des années 1830 non seulement au formatage du genre du Salon, mais aussi à la défense d'une conception de l'art et de l'engagement de l'artiste, qu'allaient relayer les Salons de Baudelaire.

## Participants aux actes du colloque

**François de VERGNETTE**, Maître de conférences, Université de Lyon 3 – Jean Moulin, UMR 5190 (LARHRA-RESEA)

*Débats sur la hiérarchie des genres et la définition de la peinture d'histoire sous la Restauration et la monarchie de Juillet*

Sous la Restauration, où l'école de David maintient ses positions, la critique adhère encore dans sa grande majorité au dogme académique de la hiérarchie des genres. Ce sont aussi bien des défenseurs du classicisme et du régime comme Jean-Baptiste Boutard, Auguste Chauvin qu'un libéral comme Alphonse Rabbe, de plus lié aux jeunes romantiques, qui continuent à affirmer la prééminence de la peinture d'histoire. Même parmi ces critiques orthodoxes, beaucoup s'éloignent toutefois de la définition de cette dernière par Félibien. Et quelques commentateurs du Salon surtout libéraux (Thiers, Stendhal, le critique du *Miroir*) s'en prennent à la notion de genre, souvent pour des motifs politiques. Ils prônent des classements des œuvres basés sur des critères nouveaux comme leur qualité, le plaisir ressenti devant elles ou leur utilité.

Sous la monarchie de Juillet, avec le recul du courant classique, pour la plupart des critiques, les genres sont des notions du passé, excepté pour quelques critiques de la génération précédente (Étienne-Jean Delécluze, Louis Peisse) et aussi, il faut le souligner, pour quelques jeunes écrivains (Théophile Gautier, Eugène Fromentin). Le terme de genre n'est par exemple presque plus employé par un critique comme Gustave Planche. Le refus de la hiérarchie des genres traditionnelle, que l'on trouve chez des soutiens des romantiques, Gabriel Laviron, Bruno Galbaccio, accompagne les attaques de ces derniers contre l'Académie. L'idée même de classification des œuvres n'est pas abandonnée par tous, ainsi le fouriériste Denis Laverdant ou le républicain Barthélemy Hauréau proposent des classifications originales. Et de nouvelles définitions de la peinture d'histoire sont avancées. Thoré, fréquemment historien d'art dans ses critiques, pense que la peinture de genre du XVII<sup>e</sup> siècle en Hollande a « écrit l'histoire des Pays-Bas ».

**Virginie CAUCHI-FATIGA**, Doctorante, Université Paris-Sorbonne

*La Bataille du romantisme contre le classicisme : Eugène Delacroix, entre romantisme subi et bataille de critiques*

Née dans les années 1820, la bataille du romantisme contre le classicisme vit le jour sous la plume des chroniqueurs de Salon, qui érigèrent des artistes en chefs de courants. Parmi eux Eugène Delacroix, qui dès ses premières expositions de 1822 puis 1824, se vit affublé du titre de chef des romantiques. Mais comment vécut-il cette « classification forcée », lui qui jamais ne revendiqua ce titre ? Comment ces appellations issues du champ de la littérature puis appliquées à l'art vinrent se poser, et pour quelles raisons, sur les œuvres d'un artiste qui lui, se rêvait classique ? Pris au beau milieu de ce conflit qui fut bien plus celui des critiques que des artistes eux-mêmes, Delacroix vit se construire une image de lui qui lui échappa totalement. S'estompant pourtant vers la fin des années 1830, à la mort de l'artiste cette notion de romantisme reprit sous la plume des auteurs une vigueur plus forte encore que de son vivant, participant ainsi à la construction d'une légende basée sur une histoire de l'art tronquée, construite elle aussi par la critique.