



HAL
open science

Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle

Isabelle Mayaud, Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Isabelle Mayaud, Séverine Sofio. Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle. Sociétés & Représentations, 2015, Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle, 40 (2), pp.9-24. 10.3917/sr.040.0009 . hal-01507231

HAL Id: hal-01507231

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01507231>

Submitted on 8 Feb 2022

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.

Citation : Isabelle Mayaud, Séverine Sofio (coord.), « Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle », *Sociétés & représentations*, n°40, 2015 – 384 p.

Version preprint de l'article paru en 2015. Le sommaire du numéro peut être consulté en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2.htm>

DOI : 10.3917/sr.040.0009

Nous contacter : isabelmayaud@gmail.com ; severine.sofio@cnrs.fr

La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines

Les recherches sur la critique artistique et musicale (du xix^e siècle, mais pas uniquement) n'ont jamais été aussi nombreuses. Une revue rapide de l'agenda des journées d'études et colloques tenues ces dernières années donne ainsi la mesure du dynamisme de cet objet historiographique¹. Cette multiplication des rencontres s'adosse à des recherches individuelles importantes, réalisées dans la suite des travaux qui ont ouvert la voie et constituent, à présent, autant d'appuis solides dans ce domaine². Celui-ci, cependant, est encore jeune et peu institutionnalisé : la critique des arts comme champ d'étude souffre, en effet, d'une certaine atomisation et d'un isolement relatif des différents spécialistes, en dépit de quelques initiatives récentes visant à favoriser les échanges entre des chercheurs et des chercheuses éloignés en termes géographiques ou disciplinaires³. À l'origine de ce dossier, il y a ainsi une volonté de contribuer à ce mouvement de décloisonnement afin de permettre un échange de connaissances entre spécialistes d'un art ou d'un autre, ainsi que le croisement – toujours fructueux – des méthodes, des outils et des angles d'analyse.

D'abord rassemblées à l'occasion d'un atelier interdisciplinaire sur la critique d'art organisé lors des rencontres annuelles de l'Association canadienne d'études francophones du xix^e siècle⁴, des 3, 4 et 5 juin 2013 à l'université de Victoria au Canada, les différentes recherches, présentées pour l'occasion, ont été complétées par d'autres travaux relevant des mêmes perspectives, associées par la suite à ce projet. Issues de différentes disciplines (histoire, sociologie, histoire de l'art, musicologie), ces études sont le fait de spécialistes de la critique d'art francophone au xix^e siècle, qui viennent de plusieurs pays – France, Belgique, Québec ou États-Unis. Les travaux regroupés dans ce dossier investissent des domaines artistiques variés : la peinture, la photographie, la lithographie, la musique. La focale temporelle élargie – de la période révolutionnaire à 1914 est privilégiée – pour permettre, à partir de plusieurs études de cas plus ou moins étendues dans la durée, de délivrer un point de vue global sur l'évolution de la critique d'art sur l'ensemble du siècle. Elle n'omet pas, en particulier, le premier xix^e siècle qui correspond à la genèse de la critique, à sa structuration, et constitue une période paradoxalement aussi mal connue que fondamentale. Pour autant, ce dossier n'a pas vocation à passer en revue la totalité des « nouveaux regards » aujourd'hui portés sur cet objet⁵. Plutôt

¹ Voir l'encadré placé à la fin de l'introduction.

² Nous renvoyons aux nombreuses références sur la critique artistique ou musicale proposées dans chacun des articles de ce dossier.

³ Dans l'actualité, signalons, par exemple, ces deux colloques qui engagent explicitement le dialogue entre spécialistes de l'histoire de la critique pour les différents arts : *La critique au présent. Émergence du commentaire sur les arts (xvi^e-xviii^e siècles) et reflets d'actualité (xxi^e siècle)* (Montréal, 17-19 juin 2015), *Théories et conceptions de la critique musicale au xx^e siècle, comparées aux pratiques critiques des autres arts* (Bruxelles, 1^{er}-2 octobre 2015 ; Rennes, 19-20 novembre 2015).

⁴ Association canadienne d'études francophones du xix^e siècle : <http://acef19.org/>

⁵ Absentes du dossier, un certain nombre de recherches émergentes, particulièrement stimulantes, peuvent toutefois être évoquées ici, à l'instar de celles qui concernent la réception des discours critiques (voir les travaux en cours menés par Eléonora Vratskidou sur la réception des critiques d'art par les lecteurs de la revue *Le Musée des Familles*), l'émergence d'une critique architecturale (voir la thèse de Christina Contandriopoulos, *Retour au*

qu'un tour d'horizon exhaustif, c'est donc bien *un certain regard* sur la critique des arts au xix^e siècle qui est proposé ici, à partir de travaux récents et, pour la plupart, inédits.

De la critique aux critiques

Le monde de l'art de la première moitié du xix^e siècle tourne tout entier autour du Salon – or, ainsi que le note Pierre Vaisse dans un récent ouvrage, ce qu'il nous reste du Salon, c'est la critique et, pour cette raison, la critique a longtemps servi de source en histoire de l'art, sans qu'un travail de recontextualisation sociale et culturelle adéquate n'ait été véritablement effectué autour de ces textes⁶. Dans le domaine musical, la presse constitue également l'une des principales sources de documentation pour la période. Cette orientation traditionnelle des travaux sur la critique a généré des échanges entre les domaines, la question du genre du discours notamment, ayant favorisé le croisement des perspectives⁷. Cette approche a aussi largement fait la preuve de ses limites, évoquées par Rémy Campos dans ce numéro, s'agissant de la critique musicale. Agents centraux dans l'espace de production artistique au xix^e siècle, les critiques ont, pour lors, été insuffisamment étudiés dans une perspective socialement située, et leurs écrits ont – bizarrement – été peu comparés. Quand la critique d'art émerge-t-elle comme discours spécifique entre art, science et marché ? Où s'exprime-t-elle ? Contre qui/quoi se positionne-t-elle ? Avec qui s'allie-t-elle ? Qui sont les critiques, au niveau micro des parcours individuels ou au niveau macro de la biographie collective ? Sur quoi fondent-ils la légitimité de leur discours de la Révolution française au tournant du xx^e siècle ? Quel impact la critique a-t-elle eu sur la constitution d'un marché de l'art autonome, sur les trajectoires des créateurs, voire sur la production artistique elle-même ? Autant de questions qui invitent à replacer le critique d'art dans une « écologie d'acteurs⁸ », à l'intersection de différents mondes sociaux interpénétrés et en constante évolution. Encore largement en friche, ce volet que l'on pourrait dire *social*, des études sur la critique d'art, est au cœur des travaux présentés dans ce dossier. La critique y est envisagée à l'interface de l'individuel et du collectif. Prenant le contre-pied d'une historiographie qui a longtemps mis l'accent sur la figure du critique en génie solitaire, ce sont les différentes formes de mobilisation collectives (promotion d'une identité collective, organisation professionnelle) qui sont ainsi observées dans ce volume, dans le sillage de nombreuses études contemporaines qui interrogent les mondes de l'art en termes de

monolithique : Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835) et la territorialisation de l'architecture primitive, McGill University, Montréal, 2010) ou celles qui envisagent la critique au prisme de son inscription territoriale ou nationale et de ses liens au politique (citons la thèse en cours de Franck Jacquet, *Quand l'œuvre devient une synecdoque de la nation France. Le renouvellement des discours esthétiques du nationalisme (1870-1914)*, sous la direction de Jean-François Sirinelli, Centre d'histoire de Sciences Po).

⁶ Pierre Vaisse, « Introduction », dans James Kearns et Pierre Vaisse (éd.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890, Bern/New York, Peter Lang, 2010, p. 5. Pour un programme d'étude de la critique allant dans le sens d'une réhistoricisation des textes, voir Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, « Historiographies. L'activité et l'écriture critiques entre presse et littérature, xviii^e et xix^e siècles », *CONTEXTES*, n° 11, 2012, <http://contextes.revues.org/5303>, consulté le 7 septembre 2015. Voir aussi, plus globalement, pour une histoire du champ de l'art qui intègrerait la critique : Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013, 784 p.

⁷ Joseph-Marc Bailbé (dir.), *La Critique artistique : un genre littéraire*, Rouen, PUF, 1983, 255 p. L'ouvrage s'organise autour de ces trois volets : musique, peinture, littérature et esthétique.

⁸ Andrew Abbott, *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 435 p.

morphologie sociale ou de logiques de luttes qui les traversent et contribuent constamment à leur recomposition⁹.

La mise en dialogue de différents domaines de l'art constitue, avec le volet *social*, le principal point fort de ce numéro. Suivant Christophe Charle, la spécialisation sous-disciplinaire dans le domaine des arts introduit un biais problématique : « La logique de spécialisation des travaux reprend en effet la division du travail de production des biens symboliques, telle qu'elle apparaît dans la séparation des branches de l'histoire culturelle, elle-même dérivée de la spécialisation des sphères de production¹⁰. » Le découpage sectoriel contemporain, outre les problèmes de positionnement à l'objet qu'il pose, induit fatalement une approche anachronique s'agissant du xix^e siècle, car précisément il ne traduit pas, et donc ne prend pas en compte, les spécificités de l'espace de production propres à la période considérée. Dans la mesure où les frontières domaniales ne concordent pas, il passe nécessairement outre les connexités existant alors entre les différents domaines artistiques et qui se manifestent tant à l'échelon individuel que collectif. Certains secteurs de l'économie de l'art apparaissent, pour exemple, suivant les époques, plus ou moins proches. La critique théâtrale, tendanciellement liée à la critique musicale au xix^e siècle, entretient aujourd'hui des affinités avec la critique cinématographique¹¹. Ces logiques de proximités, à rapprocher des évolutions structurelles qui affectent le marché de l'art, gagneraient à être mieux considérées car elles ont des effets importants, notamment sur les réseaux de sociabilité, les pratiques d'écriture critique ou encore sur la nature des supports qui accueillent ces discours.

Nécessaire d'un point de vue heuristique, la mise en perspective des différents domaines de l'art constitue également une matrice susceptible d'encourager les innovations. Les déplacements de regard apparaissent ainsi féconds, tant pour concevoir des dispositifs de collecte de données que pour envisager de nouveaux champs d'investigation. La presse ne constitue pas le support matériel exclusif en droit d'accueillir un discours critique. Les catalogues de vente étudiés ici par Sarah Bakkali sont, pour exemple, l'un des lieux d'expression de la critique d'art à la fin du xviii^e siècle. Les périodiques demeurent néanmoins, tout au long du xix^e siècle, le principal vecteur de diffusion des discours critiques. L'accessibilité de ces sources détermine ainsi largement les conditions de production de savoirs sur cet objet. À l'instar de la plateforme Gallica de la Bibliothèque nationale de France, plusieurs espaces de ressources sont aujourd'hui mis à la disposition des chercheurs et des chercheuses¹². Cette campagne générale et massive de numérisation documentaire s'accompagne, suivant les domaines, du développement d'outils de traitement et de mutualisation des données. Les écrits sur la musique bénéficient, de longue date, des efforts

⁹ Voir en particulier : Olivier Roueff et Séverine Sofio (dir.), « Intermédiaires culturels, territoires professionnels et mobilisations collectives dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, n° 243, avril-juin 2013, 156 p. ; Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, *La Culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014, 267 p.

¹⁰ Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles : xviii^e-xx^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 12.

¹¹ Sur ce rapprochement entre la critique théâtrale et cinématographique, voir Marion Chénétier et Valérie Vignaux (dir.), *Le Texte critique : expérimenter le théâtre et le cinéma aux xx^e-xxi^e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, 480 p.

¹² Gallica propose un espace thématique : <http://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/presse-et-revues>. Pour une liste complémentaire des sites en ligne dédiés à l'étude de la presse, qui donnent, pour certains, accès à des titres numérisés, on renvoie à ce relevé : « Liens et ressources », *Médias 19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=80> (consulté le 7 septembre 2015).

conjointes des spécialistes du domaine¹³. Dans le contexte contemporain de transformations technologiques, ces derniers entendent prolonger cette tradition d'inventaire, d'indexation et de dépouillement, en tirant parti des possibilités récemment offertes. Un réseau de chercheurs et de chercheuses œuvre ainsi de concert à la conception d'outils *in progress*, librement partagés. Un répertoire d'autorité, susceptible d'être enrichi, reporte en particulier, pour chaque critique d'art dramatique ou musical, la correspondance entre le nom, le pseudonyme ou les initiales¹⁴. L'anonymisation étant une pratique ordinaire dans la presse du XIX^e siècle, cet outil paraît susceptible d'être mobilisé dans de nombreux travaux. Compte tenu des trajectoires professionnelles des critiques, son intérêt ne se limite d'ailleurs pas au seul domaine musical. L'évolution est rarement possible au sein d'un même journal, les critiques sont souvent amenés, durant cette période, à changer d'employeur mais également de domaine – une approche des carrières dans cette perspective fournirait des éléments intéressants pour discerner des hiérarchies subtiles entre les différents secteurs artistiques. Les chercheurs et chercheuses, très inégalement mobilisés suivant les spécialités – on peut s'interroger sur la faiblesse des initiatives dans le domaine des beaux-arts –, ont ainsi, nous semble-t-il, tout à gagner à mutualiser leurs efforts. Telle paraît d'ailleurs être la vocation de *Médias 19*¹⁵. Centre de ressource collaboratif conçu en 2011 pour fédérer les recherches sur les médias au XIX^e siècle, le site propose un certain nombre de ressources transverses aux différents domaines : des informations sur les journaux et les journalistes notamment¹⁶.

Ce support, particulièrement prometteur, ouvre la voie à une meilleure cumulativité des savoirs – notamment sur les individus dont on sait peu de chose, les femmes étant souvent en reste – et il est susceptible de favoriser le développement d'études quantitatives et qualitatives, plus à même par exemple de saisir les mutations morphologiques de la population des critiques sur la longue durée. Souvent sous-représentées dans les dictionnaires biographiques, les femmes sont investies de manière variable suivant les domaines. Les études sur la critique musicale font, de ce point de vue, figure de parent pauvre¹⁷. S'il est incontestable que la critique musicale est, au XIX^e siècle, une activité d'abord pratiquée par des hommes, l'historiographie a toutefois repéré plusieurs femmes critiques dont on peut s'étonner qu'elles n'aient pas suscité plus d'intérêt jusqu'à présent dans le monde académique¹⁸. Cette absence relative de travaux dans ce domaine, contraste avec le récent dynamisme de ce champ d'investigation dans la recherche sur la critique d'art, ainsi qu'en témoigne ce numéro qui participe, de fait, *du et au*

¹³ Pour un bilan des initiatives engagées au début des années 1980, voir H. Robert Cohen, « The Nineteenth-Century French Press and the Music Historian: Archival Sources and Bibliographical Resources », *19th-Century Music*, vol. 7, n° 2, 1983, p. 136-142. Le Répertoire international des périodiques musicaux (RIPM) est l'une des grandes réussites imputable à cet investissement collectif international, voir <http://www.ripm.org>

¹⁴ Ce répertoire est porté par l'équipe à l'initiative du projet *Francophone Music Criticism, 1789-1914* (FMC) : <http://music.sas.ac.uk/fmc>

¹⁵ *Médias 19*, <http://www.medias19.org/> Pour une approche multisectorielle, voir également Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, 1762 p.

¹⁶ Le dictionnaire des journalistes, en cours de constitution, est déjà une ressource importante : <http://journalistes.medias19.org>

¹⁷ Dans le prolongement de l'orientation classique des études sur la critique musicale, qui se sont beaucoup intéressées aux questions de réception des œuvres, les femmes sont, au mieux, considérées comme un objet du discours critique. Voir notamment : Katharine Ellis, « Female pianists and their male critics in nineteenth-century France », *Journal of the American Musicological Society*, 1997, n° 50, 2-3, p. 353-385.

¹⁸ On peut citer, pour mémoire : Marie Bobillier (pseudo : Michel Brenet), dans *La Tribune de Saint Gervais* ; Béatrice Jerrari (pseudo : Caprice), dans *Paris Canada* ; Madeleine Pidoux (pseudo : Jacques Hermann), dans *Le Constitutionnel* et *La Revue du monde dramatique et musical* ; Mme de Backer (pseudo : Jean de Lettres), dans *Le petit caporal*.

renouveau des études de la critique grâce aux apports du genre et de l'histoire des femmes¹⁹.

Émergence du discours critique comme discours spécifique

À la croisée de l'histoire culturelle, de l'histoire et de la sociologie des arts et de la littérature, mais aussi de la presse et du goût, ou encore de la sociologie du travail et des professions, la critique d'art gagne à être investie par une pluralité d'approches. Dans cette perspective, nous avons choisi d'approfondir, dans ce dossier, quatre thématiques parmi les plus stimulantes dans le renouvellement actuel des études sur la critique artistique et musicale au XIX^e siècle. La première est l'émergence du discours critique comme discours *spécifique* sur les œuvres.

À la fin du XVIII^e siècle, le discours sur l'art est protéiforme, produit à destination de publics fort différents (des amateurs lettrés aux simples curieux, des artistes aux néophytes en matière esthétique) sur des supports extrêmement variés (brochures, pamphlets, presse, littérature fictionnelle ou non, guides, catalogues de vente) et par une population aux contours flous, majoritairement constituée d'anonymes ou d'inconnus²⁰. Ceux qui écrivent sur l'art peuvent alors être regroupés en trois catégories : les artistes, les marchands experts et les critiques : ces derniers, qu'ils soient amateurs éclairés, *connoisseurs* ou mécènes, littérateurs, journalistes ou commentateurs d'un jour, n'ont ainsi en commun que de n'appartenir à aucun des deux autres groupes. Surtout, chacun de ces discours tend à se présenter comme seul légitime : les vues des marchands étant censément biaisées par l'intérêt commercial, celles des artistes par les rivalités internes au métier, et celles des critiques par l'incompétence en matière d'arts voire l'amertume de n'être pas artistes eux-mêmes. Néanmoins, comme le montre Sarah Bakkali dans son étude sur les discours des critiques et des marchands experts, tous parlent d'art, et de plus en plus souvent à travers les mêmes thèmes : la Révolution tend effectivement à uniformiser les discours sur les œuvres, alors que les marchands experts, dont plusieurs prennent alors part aux administrations muséales naissantes, se mettent à développer une rhétorique patriote, et que les critiques orientent leurs commentaires autour d'une réflexion normative sur le rôle didactique et politique de la peinture.

Construit sur ces bases, le discours critique se fait plus homogène à partir de l'Empire, à mesure que la pratique de la critique se professionnalise (voir thématique 2), se légitime elle-même (thématique 3) et se normalise (thématique 4) dans le contexte de l'essor de la presse et de l'extension du public pour les beaux-arts ou la musique. On peut alors dire que, pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, les critiques détiennent le monopole du discours sur les œuvres. Il faut attendre le tournant du XX^e siècle pour qu'un autre groupe le leur dispute, lorsque l'histoire de l'art se sera institutionnalisée comme discours *savant* sur les œuvres²¹, le discours critique apparaissant alors clairement comme celui des « professionnels du jugement, premiers

¹⁹ Outre le travail de collecte et d'analyse de textes mené dans les deux volumes de *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, Presses du réel, 2012 ainsi que dans Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013, 366 p., on se permet de renvoyer, sur ce thème, à la revue de littérature proposée par Charlotte Foucher dans sa contribution à ce dossier, ainsi qu'aux articles de Heather Belnap Jensen et Juliette M. Rogers.

²⁰ Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1993, 427 p.

²¹ Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998, 623 p.

évaluateurs publics des œuvres nouvelles²² ». Car, ainsi que le pointe justement Matthieu Béra dans son étude du « droit de critiquer », c'est là une singularité des biens culturels que de pouvoir être évalués publiquement. Caractérisé par l'impossibilité de démontrer la vérité des évaluations qu'elle produit ou la bonne foi de ceux qui les produisent, le droit de la critique se construit tout au long du xix^e siècle comme un droit *jurisprudenciel*, dont Béra fait ici la sociohistoire.

Or, paradoxalement, comme l'explique Katrien Dierckx dans son travail autour du procès intenté par le peintre Van Beers au critique Solvay en 1882 en Belgique, cette attaque retentissante du droit de la critique a non seulement permis aux critiques d'affermir leur statut d'agents centraux dans l'espace de la production artistique, mais elle a également entraîné une consolidation de la hiérarchie interne au sein du champ de la critique, en donnant la possibilité aux critiques des revues spécialisées de se proclamer plus légitimes que les journalistes dans leur droit de critiquer. Plus qu'un discours autonome relevant d'une jurisprudence spécifique, la critique devient, dans ce contexte de concurrence, un véritable « régime intellectuel²³ » dont les tenants réclament de pouvoir officiellement contrôler l'accès.

Différentes manières d'être critiques

Le deuxième axe thématique de ce dossier traite de l'hétérogénéité des pratiques et des profils au sein de la population des critiques dans le domaine des beaux-arts et de la musique. De la fin de l'Ancien Régime au milieu du xix^e siècle, la critique s'est largement homogénéisée et, pourrait-on dire, « normalisée » autour du modèle du commentaire d'événements (expositions, spectacles...) publié dans la presse (généraliste ou spécialisée) ou de la réflexion historique ou esthétique dans des ouvrages spécifiques. Ceux qui la mettent en œuvre sont des individus polygraphes qui, le plus souvent, poursuivent en parallèle une autre activité – écrivains, journalistes... (pour la critique d'art) ou bibliothécaires, compositeurs... (pour la critique musicale et dramatique). Avant le xx^e siècle, rares sont les critiques *professionnels*, c'est-à-dire réellement spécialisés dans le discours sur la création contemporaine ou passée. Toutefois, l'émergence chez une fraction des critiques, à la fin des années 1890, d'une identité collective transcendant toutes leurs autres activités apparaît bien comme une étape décisive dans le développement de la critique dramatique et musicale comme pratique professionnelle, ainsi que le montre Isabelle Mayaud dans son article sur le Cercle de la critique musicale et dramatique (fondé en 1877 et transformé en 1902 en Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale) et son apologie d'une critique « sérieuse ».

Si la morphologie sociale de la population des critiques évolue progressivement dans le sens d'une (relative) homogénéisation des activités et des profils, il en est de même pour les manières d'écrire la critique, l'imposition d'une manière de faire pour la critique dramatique et musicale passe ainsi par l'exclusion d'autres formes d'écriture, moins littéraires, et déclarées non orthodoxes. Comparées à la variété considérable des genres de la critique d'art dans les années 1800-1810 (compte rendu semi-fictionnel à la première personne, format épistolaire, critique vaudeville, critique en vers, etc.), les critiques qui paraissent dans la seconde moitié du siècle sont globalement plus proches du modèle classique de l'article de journal, les variations formelles se cantonnent pour l'essentiel désormais au ton employé (qui peut être plus ou moins

²² Esteban Buch, « Au nom de la loi », *Raisons politiques*, 2004, n° 14, p. 34.

²³ « Bilan artistique », *L'Art Moderne*, 29 octobre 1881, cité dans l'article de Katrien Dierckx.

personnel, vindicatif ou enthousiaste, selon le type de publication) et au niveau d'érudition de l'auteur.

Néanmoins, dans ce contexte d'uniformisation générique de la critique dans la presse, Juliette M. Rogers revient sur la singularité du style d'une journaliste, Camille Delaville, dont les articles de critique, dans les années 1880, prennent la forme d'une succession de « portraits » d'artistes plasticiennes. Rogers montre la spécificité de l'approche de cette auteure, dans la presse généraliste, en étudiant le contenu de sa critique à la lumière du parcours professionnel de Delaville, de son réseau de relations dans le monde de l'art, mais aussi du souci constant dont elle fait preuve de s'adresser aux femmes autant qu'aux hommes de son lectorat. Ce texte, enfin, est aussi l'occasion de mettre en lumière le fait qu'au cours du xix^e siècle, la production critique ne fut pas que masculine.

En dépit du silence historiographique qui a longtemps été de mise sur leur travail, nombre de femmes, en effet, ont écrit sur l'art ou la musique dans la presse généraliste ou spécialisée. Charlotte Foucher inclut, en outre, la presse féminine et féministe dans cet ensemble, dans la mesure où la critique d'art y tient une place significative au tournant du xx^e siècle. Foucher met ainsi en évidence la grande diversité des postures des critiques, au sein de ces deux types de presse, vis-à-vis de la production des artistes femmes, en rapprochant leurs articles des positions (variées) que ces critiques femmes défendent sur la question – fort actuelle à cette époque – des droits des femmes à intégrer la sphère publique.

Légitimer son rôle d'intermédiaire

Le troisième axe du dossier traite du processus d'imposition de la critique comme instance intermédiaire *nécessaire*, tant vis-à-vis des artistes et des professionnels de l'art ou de la musique, que vis-à-vis du public. Ce processus d'autolégitimation a, en réalité, débuté avec les premiers discours sur les œuvres : il est courant que les critiques se sentent obligés de fonder l'existence de leurs écrits sur une raison d'être, un motif toujours noble, susceptible de les rendre sinon indispensables, du moins intéressants pour leurs contemporains. Ainsi, la critique peut-elle être une proposition d'interprétation des œuvres, offerte à qui veut pour l'aider à mieux les apprécier ; elle peut revendiquer des visées didactiques, pour éduquer l'œil du public et éveiller des vocations d'artistes ; elle peut être simple divertissement, pour faire rire et réfléchir ; elle peut se déclarer porte-parole pour une catégorie de la population – le petit peuple, les femmes... – généralement privée de l'accès à la sphère publique ; parfois prophétique ou prophylactique, elle se charge de mettre en garde ses contemporains et de dénoncer ce qu'elle identifie comme un risque de déviance esthétique et morale ; la critique peut, enfin, aspirer à être un aiguillon pour la création, en guidant les artistes vers ce que l'art doit être. Ces discours de justification – qui sont aussi des discours de positionnement – produits par les critiques au xix^e siècle sont multiples et non exclusifs les uns des autres. Surtout, ils doivent être replacés dans le contexte historique, éditorial, social et politique de leur énonciation. Dans cette partie, nous avons donc choisi de rassembler trois articles qui proposent une telle analyse de ces discours de positionnement de la critique, à un moment donné de son histoire.

C'est dans cette optique du discours des critiques femmes sur elles-mêmes que Heather Belnap Jensen étudie la manière dont, sous la Révolution et l'Empire, des intellectuelles ont investi le discours sur l'art au nom, précisément, de leur appartenance de sexe : parce qu'elles saisiraient plus facilement les émotions exprimées dans les œuvres, parce qu'elles seraient plus

sensibles aux souffrances humaines, parce que, n'étant membres ni des mondes de l'art ni de l'espace politique, elles n'y auraient aucun intérêt particulier susceptible de biaiser leurs jugements, et parce qu'elles pourraient se targuer d'une supériorité morale sur la gent masculine qui cède toujours aux passions et aux vices, les femmes seraient, selon le groupe d'auteurs étudiées par Jensen, des critiques d'art idéales.

C'est aussi aux premières décennies du xix^e siècle que se consacre Saskia Hanselaar, pour montrer comment une partie de la critique de cette époque s'est acharnée sur un groupe de jeunes artistes issus de l'atelier de David, et paradoxalement moins connus à ce moment pour leurs œuvres que pour leur comportement original et leur refus des enseignements du maître. Dans la dénonciation de la dissidence esthétique – c'est-à-dire morale – incarnée par ce groupe des « Méditateurs », les critiques se posent explicitement en défenseurs de la tradition (quelle que soit la réalité que l'on met alors sous ce mot) et en remparts contre le risque permanent de décadence de l'École française.

L'effritement de l'École davidienne, la mort du maître sous la Restauration et l'absence de *leaders* susceptibles de le remplacer dans la peinture française font entrer le monde de l'art dans une période d'incertitude et d'individualisation des parcours qui rend temporairement caduque la logique des « écoles ». Partant de ce contexte, Séverine Sofio montre comment les critiques tentent alors de donner un sens à l'univers esthétique éclaté des années 1820. Journalistes et écrivains, la plupart des critiques viennent désormais du monde littéraire et aspirent à s'y faire un nom : c'est donc de cet espace qu'ils importent la dialectique de la « bataille romantique » pour l'appliquer aux beaux-arts et relire, à la lumière artificiellement simplificatrice de cette lutte d'un camp contre un autre, des rivalités plus anciennes et plus complexes, spécifiques au monde de l'art. Témoignant de la force de prescription de la critique de cette époque, la postérité de cette grille de lecture est telle qu'elle est toujours en vigueur dans l'historiographie contemporaine de l'art du xix^e siècle.

La critique créatrice

Les capacités performatives de la critique d'art sont au cœur du dernier axe de ce dossier. Si la question – fort complexe pour la recherche, on l'a vu – de la réception de la critique par ses lecteurs n'est pas directement abordée ici, on se penchera néanmoins sur la thématique des *effets* de la critique. Trois articles interrogent le rôle du discours critique à un niveau plus « macro » – celui de l'économie de l'art et du mouvement des innovations techniques. La première moitié du xix^e siècle est justement cette période au cours de laquelle la critique devient véritablement « actrice » des mondes de l'art : elle contribue donc directement à leur recomposition lorsque ceux-ci sont confrontés au développement d'innovations techniques aussi fondamentales, à l'époque, que la lithographie ou la photographie. Dans son article, Gervaise Brouwers revient ainsi sur les modalités de la réception de la lithographie par la critique en France sous la Restauration. Alors que cette technique révolutionnaire, qui permet l'impression de dessins à partir d'un support en pierre, est reconnue par l'Académie, employée par nombre d'artistes et appréciée du public, friand de ces nouvelles estampes à moindre coût, la critique traite d'abord ces productions par l'indifférence ou le dédain, assimilant la lithographie à un procédé moins esthétique qu'industriel, destiné au petit peuple et à la propagande bonapartiste. Loin d'être prescriptrice dans ce contexte précis, la critique a ainsi pu, avec la lithographie, se trouver à « contre-courant » des usages d'une époque, ne saisissant que dans un second temps (en l'occurrence, avec la publication des premières lithographies de

paysage dans les livres des auteurs issus des cénacles romantiques) les potentialités artistiques de ce nouveau *médium*.

Le processus d'élaboration d'un discours critique autour d'une innovation technique (la photographie) est également l'objet du texte de Paul-Louis Roubert. À l'instar de tous leurs contemporains, des années 1830 aux années 1850, les critiques ont accueilli la photographie en la mesurant à la peinture – la comparaison ne s'effectuant qu'au bénéfice de cette dernière. Avec la photographie, les critiques voient d'abord le risque de la perte de « l'idée » en art et la diffusion d'un réalisme sans âme ; au-delà de ce constat, cependant, c'est bien à un diagnostic de l'état de la peinture auquel se livrent les critiques lorsqu'ils parlent de photographie, et c'est dans ce sens que Roubert analyse les discours qui ont progressivement – et presque paradoxalement – contribué à construire la photographie comme objet de la critique d'art.

Enfin, en revenant sur une controverse (« l'affaire de l'orgue de Gand ») qui a marqué la critique musicale au milieu du XIX^e siècle, Rémy Campos démontre la nécessité de sortir d'une appréhension purement internaliste ou idéologique des textes, pour replacer les débats qui ont contribué à construire une opinion publique en matière de musique, non seulement dans le contexte social et éditorial de leur production, mais aussi dans le contexte des trajectoires individuelles des critiques et des intérêts – fort matériels – que ces derniers peuvent alors avoir dans l'économie de la musique. Campos livre, en effet, une étude de l'activité musicale au sein de laquelle les critiques sont devenus de véritables pivots, leur profonde inscription dans le monde social de la musique et leur nouvelle force de prescription s'accompagnant inévitablement d'enjeux éthiques, dont la recherche historique se doit de tenir compte.

Alors que la « crise de la critique d'art²⁴ » compte parmi ces *topoi* que l'on réactive volontiers depuis une trentaine d'années pour introduire à la question de la légitimité discursive, un retour sur l'histoire de l'émergence de cette pratique spécifique permet d'envisager les ressorts et les enjeux de ces prises de position individuelles et collectives dans l'espace de production des biens culturels. Les rapprochements esquissés ici entre la critique d'art et la critique musicale, qui appellent des approfondissements, laissent entrevoir tout le bénéfice à tirer des mises en perspective entre les différents domaines artistiques : ce sont, en effet, autant d'horizons de recherche que de savoir-faire méthodologiques ou encore d'outillages qui s'offrent aux différents spécialistes. L'investissement de la critique par les sciences sociales, que souhaite promouvoir ce volume, et qui articule la plupart des articles présentés ici, permet, en outre, d'envisager la critique dans toute sa complexité, à la croisée d'intérêts qui renvoient à des situations historiques précises. Dans cette perspective, autant la question « la critique est-elle légitime ? » semble stérile, autant les recherches destinées à comprendre comment les critiques procèdent afin de faire valoir la légitimité de l'expression de leur point de vue et de consolider leur position au sein de l'espace public apparaissent-elles opératoires, à même de mieux saisir ce qui se joue autour de ces discours, à certains moments de l'histoire. Les événements de ce début d'année 2015 ont tristement rappelé combien les prises de parole publiques sont toujours plus que des paroles.

²⁴ Margit Rowell, « La crise de la critique d'art », *Leonardo*, vol. 1, n° 3, 1968, p. 289-300 ; Matthieu Béra, « La critique d'art : une instance de régulation non régulée », *OPus 3*, 2004, p. 79-100.

Agenda des dernières journées d'études et colloques

Concernant l'actualité de la critique musicale, on peut citer « Philosophie(s) de la critique musicale : le monde germanique en question », org. J. Labia, J.-F. Candoni et T. Picard, 2 novembre 2013 (université Sorbonne Nouvelle) ; « Les Genres et formes de la critique musicale xx^e-xxi^e siècles », org. P. Lécroart et T. Picard, 6-7 novembre 2014 (université de Franche-Comté) ; « Presse et Opéra en France, 1750- 1850 », org. O. Barra, C. Cave et M.-E. Thérenty, 13-15 novembre (Lyon, ANR « Médias 19 ») ; « Le Technicien et l'écrivain. Questionner la légitimité des figures de la critique musicale du xx^e siècle à nos jours », org. M. Guerpin et T. Picard, 22 janvier 2015 (université Paris-Sorbonne) ; « Les Compositeurs-critiques au xx^e siècle », org. E. Reibel et T. Picard, 5 février 2015 (université Paris-Ouest Nanterre) ; « La Critique musicale en question », org. L. Kayas et P. Gervasoni (Conservatoire de Paris) ; « La Critique musicale en Italie au xx^e siècle : formes d'écriture et politiques de la réception », org. C. Frigau Manning et T. Picard, 5 juin 2015 (universités Paris 8 et Rennes 2). Ces journées, qui concernent d'abord la critique musicale au xx^e siècle ont été, pour la plupart, initiées par Timothée Picard, chercheur et critique musical. Les spécialistes de la critique musicale au xix^e siècle se retrouvent, quant à eux, plus spécifiquement une fois par an, à l'occasion des journées annuelles dédiées à la critique organisées dans le cadre du projet *Francophone Music Criticism, 1789-1914*. Coordonné par Mark Everist et Katharine Ellis, ce projet regroupe aujourd'hui nombre des auteurs des monographies les plus marquantes produites sur la critique musicale ces dernières années. À titre indicatif, on retiendra : Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France : « La revue et gazette musicale de Paris », 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 301 p. ; Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, 324 p. ; Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis, *Écrits de compositeurs : une autorité en questions, xix^e et xx^e siècles*, Paris, Vrin, 2013, 437 p. ; Rosalba Agresta, *Présences de Chopin en Angleterre 1833-1860 : la critique musicale, les concerts, les éditeurs*, thèse, sous la direction de Catherine Massip et de Cécile Reynaud, soutenue en 2011 à l'EPHE.

Dans le cadre de son intérêt général pour l'histoire de l'histoire de l'art, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) a, depuis 2009, consacré une dizaine de colloques d'envergure à la critique d'art, dont au moins trois portaient sur le xix^e siècle (« Historiennes et critiques d'art à l'époque de Juliette Récamier », org. M. Fend, M. Hyde, A. Lafont et S. Paccoud, 26 juin 2009 ; « La Critique d'art, de la Révolution à la monarchie de Juillet, enjeux et pratiques », org. L. Lachenal et C. Méneux, 26 novembre 2013 ; « Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au xix^e siècle », org. J. Levy, C. Rabiller et T. Laugée, 18-19 avril 2014). Parmi les récentes publications sur le sujet de la critique d'art au xix^e siècle, on peut mentionner l'impressionnant et fort utile *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* (dir. P. Sénéchal et C. Barbillon, 2009) réalisé dans le cadre de l'INHA : plusieurs dizaines de notices concernent, en effet, *de facto* d'importantes figures de la critique, en raison de l'indétermination qui caractérise le discours sur les arts jusqu'à la fin du xix^e siècle, et qui complique la distinction entre son versant savant (l'histoire de l'art) et son versant « expert » (la critique) avant le xx^e siècle. Publiés à la fois comme une réaction et comme un complément à ce très masculin *Dictionnaire*, les deux volumes de *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* (dir. Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont, Paris, Les Presses du Réel, 2012, 336 p. ; voir l'anthologie en ligne : <http://inha.revues.org/2907>), cités à plusieurs reprises dans ce dossier, introduisent pour la première fois véritablement les questionnements relatifs au genre dans l'histoire francophone de la critique d'art aux xviii^e et xix^e siècles.