



HAL
open science

“ Postface ”

Catherine Méneux

► **To cite this version:**

Catherine Méneux. “ Postface ”. Catherine Méneux; Lucie Lachenal. La critique d’art, de la Révolution à la monarchie de Juillet, HiCSA, pp.213-221, 2015. hal-04782002

HAL Id: hal-04782002

<https://hal.science/hal-04782002v1>

Submitted on 18 Nov 2024

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 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 CHAUDONNERET, « 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.