



Article scientifique

Article

1991

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle

Gamboni, Dario Libero

How to cite

GAMBONI, Dario Libero. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. In: Romantisme, 1991, n° 71, p. 9–17.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:170786>

Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle

Monsieur Dario Gamboni

Citer ce document / Cite this document :

Gamboni Dario. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. In: Romantisme, 1991, n°71. Critique et art. pp. 9-17;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1991.5729>

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1991_num_21_71_5729

Fichier pdf généré le 02/04/2018

Dario GAMBONI

Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle ¹

« Les arts sont un vaste domaine dont ils ont tous la clef dans leur poche [...] »
Eugène Delacroix « Des critiques en matière d'art », 1829.

1. Définition, délimitation

Que faut-il entendre par « critique d'art » du XIXe siècle ? Dans le *Petit Larousse de la peinture*, Philippe Junod distingue deux acceptions du terme « critique d'art » : d'une part, un sens étroit qui désigne un genre littéraire spécifique, dont l'apparition au XVIIIe siècle coïncide avec la reprise de l'organisation régulière d'expositions publiques et dont les *Salons* de Diderot constituent le prototype par excellence ; d'autre part, un sens large qui s'applique à « tout commentaire sur une œuvre contemporaine ou du passé » et embrasse d'autres genres tels que la poésie, la fiction romanesque, la biographie, l'essai, la correspondance et le journal ².

Dans ce second sens, la « critique d'art » recouvre ce que Julius von Schlosser a appelé la « littérature d'art » (*Kunstliteratur*), c'est-à-dire, de son point de vue, l'ensemble des « sources écrites secondaires, indirectes » à la seule exception des « témoignages impersonnels comme les inscriptions, actes et inventaires » ³. Dans une mise au point théorique et méthodologique sur les rapports entre art et littérature au XIXe siècle, Jean-Paul Bouillon a proposé une liste provisoire des « catégories » de textes comprises dans cette « littérature d'art », mentionnant quelques noms connus à titre d'exemples :

l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les *Salons*), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirabeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbert ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, [...] la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne) [...] ⁴.

On voit déjà que l'ensemble de ces catégories ont été pratiquées par des auteurs considérés comme des « critiques d'art ». Les liens unissant le *Salon* ou, plus largement, le compte rendu d'exposition aux autres genres sont en effet nombreux et importants, comme en témoignent la parenté non seulement des auteurs mais des organes de publication, des canaux de diffusion et des publics, ainsi que la complémentarité des fonctions. La frontière séparant la définition étroite et la définition large de la critique d'art se révèle ainsi perméable et même floue, susceptible de faire l'objet de débats et de constituer un enjeu pour les protagonistes comme pour leurs historiens ⁵. Je propose donc de considérer que, pour com-

prendre la structure de la « critique d'art » du XIXe siècle, il faut tenir compte *a priori* de l'ensemble de la « littérature d'art » de la période.

2. Hétérogénéité, pôles, typologies

Cet ensemble est évidemment hétérogène, composé de toutes sortes de textes, d'auteurs et de publications traitant de sujets très divers, et son analyse réclame une typologie ou plutôt des typologies.

Dans une étude synchronique des modes de description des œuvres d'art en France à la fin du XIXe siècle, Catherine Lepdor a récemment distingué, sur la base d'une analyse interne, deux conceptions antagonistes de la critique d'art, qu'elle associe à des types opposés d'auteurs, d'organes de presse et de publics : ⁶ il s'agit d'un côté d'une conception « scientifique », prônant l'objectivité et l'exactitude, défendue et illustrée par des enseignants ou des administrateurs des Beaux-Arts comme Georges Lafenestre, Eugène Müntz, Louis Courajod et Paul Mantz dans des revues prestigieuses et durables telles la *Revue des Deux Mondes* et la *Gazette des Beaux-Arts* ; et, de l'autre, d'une conception « littéraire », privilégiant l'expression subjective et « synthétique » – dans la tradition de la critique « poétique » romantique et baudelairienne ⁷ –, pratiquée par de jeunes écrivains indépendants comme Albert Aurier dans les petites revues éphémères (à l'exception du *Mercur de France*) et autofinancées du symbolisme. Je propose de considérer ces deux « conceptions » comme des pôles et de leur en ajouter une troisième, le pôle « journalistique » développé surtout dans les quotidiens par les professionnels de la presse. Il me semble pouvoir avancer l'hypothèse que, durant le XIXe siècle et plus particulièrement sa seconde moitié, ce que l'on appelle « la critique d'art » connaît un processus de professionnalisation ⁸ au cours duquel le pôle journalistique devient dominant, tandis que le pôle scientifique fait l'objet d'une spécialisation constituant « l'histoire de l'art » – essentiellement consacrée aux œuvres du passé – et que le pôle littéraire se voit marginalisé et repoussé vers la « littérature pure ».

Des éléments de catégorisation comparables se trouvent dans les déclarations faites à la fin du siècle sur la critique d'art. En 1893, afin de mettre en relief les qualités de critique exceptionnelles qu'il attribue à Joris-Karl Huysmans, Roger Marx reconnaît par exemple que « l'heure présente ne manque ni d'historiens érudits, ni de reporters à l'affût de l'actualité, ni de chroniqueurs séduisants et diserts » ⁹ : les « historiens érudits » évoquent le pôle scientifique et les « reporters à l'affût de l'actualité » le pôle journalistique ; quant aux « chroniqueurs séduisants et diserts », on peut les rattacher au pôle littéraire par le primat formel de la langue et au pôle journalistique par le genre de la chronique. En 1903, définissant une « mission de la critique nouvelle » et déclarant que « beaucoup d'artistes ont méprisé la profession à cause des professionnels », Camille Mauclair exclut quant à lui le modèle journalistique en affirmant que « l'idée du critique est presque pareille à celle du poète, et mixte entre celle du poète et du savant » ¹⁰.

Ce schéma tripolaire devrait pouvoir servir à une classification, mais des typologies plus précises sont nécessaires afin d'analyser, sur les axes synchronique et diachronique, le spectre des auteurs, des textes, des organes de publication et des

objets de la critique. La question des catégories de texte a déjà été évoquée, et celle des objets de la critique s'y rattache assez directement ; il faudrait affiner les divisions (en distinguant, par exemple, à l'intérieur des articles de presse, les comptes rendus d'exposition personnelle, d'exposition collective, de groupe d'expositions ou de salon(s), les interviews et les enquêtes, les examens rétrospectifs de l'œuvre d'un ou de plusieurs artistes, les nécrologies, les définitions d'un groupe ou d'un mouvement, les débats esthétiques, historiques ou politiques généraux, etc.) et relever les éléments de hiérarchisation qui les traversent, comme l'opposition entre le général et le particulier ou celle du durable et de l'éphémère ¹¹.

La critique d'art étant dépourvue de formation spécifique et ne constituant pas l'occupation exclusive de ses auteurs, une attention particulière devrait être accordée à l'étude comparative de leurs formations et de leurs systèmes d'activités, ainsi qu'à celle de leurs origines sociales et de leurs rattachements institutionnels. Par quels biais les divers « critiques d'art » venaient-ils à la critique d'art ? En dehors d'elle, combien et lesquels écrivaient-ils de la poésie ou de la fiction, travaillaient-ils pour la presse, enseignaient-ils, occupaient-ils un poste dans l'administration des Beaux-Arts, collaboraient-ils avec des marchands, produisaient-ils eux-mêmes des œuvres d'art ¹² ? A partir d'un premier sondage effectué sur la base des ouvrages publiés d'une part par les auteurs de comptes rendus du Salon de 1859, d'autre part par les auteurs répertoriés comme critiques d'art en 1893, Martha Ward a conclu provisoirement à un degré de spécialisation faible, mais croissant du milieu à la fin du siècle, et à une prépondérance des critiques d'art s'adonnant également à la critique littéraire ¹³.

Enfin, une typologie des organes de publication devrait tenir compte de leur périodicité (du quotidien au livre), de leur degré de spécialisation, de leur tirage et de leur diffusion, ainsi que de la composition socio-politique de leurs collaborateurs, de leurs financiers et de leurs publics. Là aussi, des éléments de hiérarchisation aussi bien que de division sont à repérer, renvoyant à des principes de hiérarchisation et de classement en partie divers et concurrents. La suprématie inconditionnelle du livre est affirmée par des écrivains comme Huysmans, qui lui soumet de plus en plus étroitement l'ensemble de sa production de critique d'art ; ¹⁴ elle est nuancée par référence au degré de spécialisation chez un Redon lorsqu'il écrit :

La seule force en laquelle se produisent des articles capables de donner un essor quelconque à la pensée est dans les revues, cette forme nouvelle du livre, où quelques esprits distingués traitent quelquefois des questions plus générales. Mais ces sortes de publications ne tombent pas sous les yeux de tout le monde, le spécialiste seulement s'en soucie ; tandis que l'amateur moins raffiné, pour qui l'art est un luxe et qui ne s'en occupe qu'à ses loisirs, ne peut en profiter que lorsque l'article de la revue recueilli et groupé, a pris la forme plus durable et plus déterminée du livre ¹⁵.

3. Mode de sélection, champs et intérêts

Prenant le relais des travaux de Julius von Schlosser et de Johannes Dobai, l'étude de la critique d'art du XIXe siècle doit maintenant affronter cet immense corpus de textes ¹⁶. Face à cette tâche, on a pu regretter à juste titre le fait que, jusqu'à récemment, la publication et l'examen des textes de critique aient dépendu

surtout de leur facilité d'accès, de la qualité littéraire qui leur était reconnue et de la gloire littéraire de leurs auteurs ¹⁷. Mais, si de tels principes de choix se révèlent en effet tendancieux et restrictifs en regard des besoins et des buts actuels, il n'en vaut pas moins la peine d'interroger le sens de ce mécanisme de sélection : c'est que, pendant une période qui touche peut-être à sa fin, la critique d'art du passé a dépendu davantage, pour sa conservation et sa transmission, de la piété, de la critique et de l'histoire littéraires que de l'histoire de l'art.

Cette double dépendance académique dérive de la nature duelle et de la position intermédiaire de la critique d'art. D'un point de vue sémiotique, celle-ci est en effet attachée aussi bien au système iconique qu'au système verbal, qu'elle cherche à mettre en relation. En termes sociologiques, on peut la situer à l'intersection de plusieurs champs, notamment du champ artistique et du champ littéraire ¹⁸.

Le terme de « champ » est employé par Pierre Bourdieu pour désigner les espaces sociaux relativement autonomes constitués progressivement – le XIXe siècle représentant une étape majeure de cette évolution – par les diverses pratiques culturelles ¹⁹. Il exprime une vue dynamique qui permet de comprendre l'interdépendance essentielle des diverses conceptions et positions coexistant à l'intérieur de tels espaces et les conflits qui les opposent autour du principe de hiérarchisation les régissant et de la délimitation de leurs frontières. On peut considérer ainsi « la critique d'art » du XIXe siècle comme un champ et chercher à en analyser la structure et l'évolution – la structure d'un champ ne représentant qu'un état d'un rapport de forces toujours mouvant. Mais l'un de ses traits majeurs paraît être un degré d'autonomie assez faible et une soumission sensible à l'attraction des autres champs qui s'y recourent.

La plus visible est celle du champ littéraire, dont la sélection du corpus qui a été évoquée ne représente qu'un témoignage plus ou moins indirect. Cette prégnance du modèle littéraire était particulièrement marquée en France, comme on l'a souvent relevé ²⁰. Elle affectait également l'ensemble du champ artistique et du champ de la presse. Au tournant du siècle, dans ses *Raconteurs de rapin*, Gauguin dénonce ainsi le monopole exercé par les « gens de lettres » non seulement sur la position de critique mais sur celles de directeur et d'inspecteur des Beaux-Arts, de directeur et de conservateur des musées ²¹. Quant à la presse, Chantal Georgel a noté qu'un lien essentiel, faisant « l'étonnement et l'admiration des observateurs étrangers », unissait le monde de la littérature et celui du journalisme français au cours des trois premiers quarts du XIXe siècle, avant de s'estomper et de se défaire au cours de ses dernières décennies ²².

L'appartenance à un champ définit entre autres un certain nombre d'intérêts spécifiques – symboliques aussi bien que matériels – qui contribuent à orienter l'action. Dans le cadre d'une analyse des rapports d'Odilon Redon avec la littérature et les écrivains, j'ai cherché à identifier ceux qui résultaient, pour les critiques d'art « décadents » et symbolistes, de leur appartenance au champ littéraire ²³. A l'intérieur de ce dernier, la critique d'art constituait surtout un espace de lancement, de rapport et de relégation. Il s'agissait d'une position marginale, voire inférieure, à cause de son association avec la « littérature industrielle » et de l'importance du référent extra-linguistique ; néanmoins, grâce au prestige culturel des beaux-arts – spécialement de la peinture – et à l'exemple d'écrivains fameux, on pouvait y recourir afin d'entrer en littérature aussi bien que pour s'assurer un revenu.

Il faudrait pouvoir situer de manière analogue la critique d'art et les critiques d'art à l'intérieur du champ de la presse (avec la distinction entre journalistes politiques et culturels et, parmi ces derniers, entre critiques d'art, critiques littéraires, critiques de théâtre et critiques musicaux) et à l'intérieur du champ artistique, en tâchant de reconnaître les intérêts associés à ces positions. Que pouvait représenter le fait d'écrire de la critique d'art pour tel ou tel type de journaliste, pour un inspecteur des Beaux-Arts, pour un enseignant à l'université ou à l'École des Beaux-Arts ? De quelles manières les formations, les possibilités et les attentes correspondantes pouvaient-elles contribuer à définir leur conception et leur pratique de la critique d'art ? Enfin, comment l'influence du champ politique, relayée notamment par l'organisation de la presse, était-elle transmise et réinterprétée à l'intérieur du champ de la critique d'art ?

Un intérêt symbolique spécifique que l'on peut attribuer à ce champ est « l'autorité » reconnue à un critique. Celle-ci paraît dépendre surtout de la priorité et du succès de ses choix et de ses jugements. C'est ainsi que Huysmans salue en 1885 – sous le couvert d'un pseudonyme – sa propre œuvre de critique :

Il a également écrit des Salons réunis dans son livre *L'Art moderne*, le premier volume qui explique sérieusement les impressionnistes et assigne à Degas la haute place qu'il occupera dans l'avenir. Le premier aussi, M. J.-K. Huysmans a fait connaître Raffaelli, alors que personne ne songeait à ce peintre ; le premier encore, il a expliqué et lancé Odilon Redon. Quel est le critique d'art actuel qui est doué de ce flair aigu et de cette compréhension de l'art, dans ces manifestations les plus diverses ²⁴ ?

Huit ans plus tard, Roger Marx fait remarquer que la valeur des écrits de Huysmans a été reconnue tout d'abord pour sa critique d'art et explique que « le temps a rempli ici l'office de consécuteur, en certifiant à brève échéance le bien fondé des opinions émises, en confirmant un à un les verdicts rendus » ²⁵. En ce sens, la découverte du « génie du futur », dans laquelle Anita Brookner a voulu voir un trait majeur de la critique française jusqu'à Huysmans ²⁶, a pu constituer effectivement un but commun et unificateur pour l'ensemble des critiques. Mais un autre enjeu, plus fondamental, était le principe même du droit à exercer le pouvoir de la critique.

4. Pouvoir, compétences, interdépendance

Il existe, en effet, entre le jugement individuel porté par un critique et la consécration collective qui transmue ce jugement en « autorité », d'autres liens que le temps évoqué par Roger Marx. Au cours du XIXe siècle, le pouvoir détenu par la critique d'art devient une évidence. En 1829, Delacroix parle avec une lucidité moqueuse des critiques aux artistes :

[...] même en vous blessant, ils révèlent au monde que vous vivez ; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière : [...]. Payez donc d'un peu de reconnaissance le soin qu'ils se donnent pour faire de vous quelque chose » ²⁷.

Dans l'article déjà cité, Mauclair évoque leur « pouvoir discrétionnaire »²⁸ et, en 1890, considérant rétrospectivement un siècle de critique du Salon, Philibert Audreband écrit dans *L'Art* que « très réellement, un Salonnier en renom distribue, à la manière d'un dieu, la gloire et le dédain, la réputation et l'oubli, la vie et la mort »²⁹.

Harrison et Cynthia White ont montré que, dans le dernier tiers du XIXe siècle, un nouveau système de consécration et de diffusion des œuvres d'art (qu'ils appellent « système marchand-critique ») se met en place, basé sur un marché libre des valeurs symboliques et économiques³⁰. Ce système accorde à la critique d'art un pouvoir accru qui attise les luttes menées autour de son exercice légitime. Les différents groupes impliqués – en vertu des provenances et des appartenances déjà évoquées – cherchent à imposer la définition de la critique d'art qui correspond à leur propre conception et leur attribue dans son champ une position dominante. Il faudrait étudier systématiquement les éléments de théorie de la critique d'art qui participent à ce conflit et se trouvent épars dans les écrits de la période.

En utilisant les catégories proposées plus haut, on pourrait classer les critères de compétence avancés dans les débats selon leur nature prioritairement linguistique ou référentielle, et comme correspondant davantage à une conception littéraire, scientifique ou journalistique de la critique d'art. Ces critères incluent par exemple, d'une part, la capacité d'écrire – de bien écrire – en tant que telle, celle de créer un équivalent verbal de l'œuvre visuelle, celle d'exprimer en mots l'intention qui lui a donné naissance ou encore d'expliquer son sujet à l'aide des sources littéraires et, d'autre part, l'érudition du connaisseur, une familiarité avec les aspects techniques et formels de l'art, une connaissance de l'actualité artistique et un accès direct aux déclarations des artistes. Un position radicale est adoptée par les artistes qui cherchent à réaffirmer leur ancienne exclusivité en matière de pertinence critique³¹. C'est le cas de James McNeill Whistler qui, en 1878, après avoir intenté un procès en diffamation à John Ruskin, publie un pamphlet dans lequel il dénonce la critique comme une instrumentalisation de l'art par la littérature et, finalement, comme un mal inutile : « The cry, on their part, of “Il faut vivre”, I most certainly meet, in this case, with the appropriate answer, “Je n'en vois pas la nécessité ” »³².

Mais la fonction qui donne à la critique d'art son pouvoir, celui de « révéler au monde » et de « distribuer [...] la vie et la mort », était indispensable et ne pouvait être remplie par ceux-là mêmes qui devaient en être l'objet. Pierre Bourdieu a parlé à son propos de « production de la valeur », en soulignant le fait que la production des œuvres d'art modernes n'est pas le fait du seul artiste mais représente un processus collectif réclamant la collaboration de tout le champ artistique³³. C'est ainsi qu'un caricaturiste pouvait ridiculiser comme un autocouronnement dérisoire le refus par Courbet de son refus à l'Exposition universelle de 1855³⁴, et que Mallarmé reprochait en 1876 au jury du Salon de n'avoir pas su proclamer Manet « souverain pontife de par sa propre élection, investi par sa foi de la mission de guérir les âmes »³⁵. Le tabou de l'autoconsécration devait également permettre au critique new-yorkais Royal Cortissoz d'écrire que l'on ne pouvait en vouloir au critique d'art « de sourire aux Whistlers de ce monde, avec leurs *ipse dixits* quant à qui est et qui n'est pas autorisé à ouvrir la bouche à propos de la peinture »³⁶.

Ainsi, dans leurs antagonismes mêmes, critiques et artistes étaient mutuellement dépendants et solidaires. De manière identique, la lutte autour des critères de compétence, corollaire de l'absence de toute autorité absolue, unissait l'ensemble des protagonistes et témoignait d'une autonomie relative. Les limites de cette autonomie apparaissent cependant aussi dans la quasi-absence de la position radicale inverse affirmant l'autosuffisance de la critique d'art. On la trouve exceptionnellement chez Oscar Wilde publiant en 1891, comme une réponse implicite à Whistler, un essai intitulé *Le Critique comme artiste* qui revendique pour le critique « le même rapport vis-à-vis de l'œuvre d'art qu'il critique que l'artiste vis-à-vis du monde visible de la forme et de la couleur ou du monde invisible de la passion et de la pensée »³⁷.

En 1903, Camille Mauclair avance à sa suite, mais plus faiblement, que « la vraie et belle critique [est] une création » et pourrait devenir un art³⁸. Plutôt qu'une provocation conquérante, son plaidoyer se révèle être une défense nostalgique du modèle littéraire (la critique « devrait être un objet d'orgueil pour les écrivains, ils devraient être aussi fiers d'une belle critique que d'un beau poème ») contre la prépondérance des journalistes professionnels qualifiés péjorativement d'« artichers », d'« occupants de rubrique » et de « feuilletonistes patentés »³⁹. A ce moment, le journalisme commence en effet d'être regardé et organisé comme une profession ; simultanément, l'histoire de l'art universitaire définit son territoire et la défense puriste de la spécificité des arts repousse à la périphérie, en littérature comme en peinture, toute pratique intersémiotique et référentielle.

NOTES

1. Cet article est basé sur une communication présentée oralement au 78e congrès annuel du College Art Association (New York, 14-17 février 1990) dans la session « Art Criticism in Nineteenth Century France », à l'invitation de Michael Orwicz que je tiens à remercier ici.

2. P. Junod, « Critique d'art », dans *Petit Larousse de la peinture*, vol. 1, Paris, Larousse p. 405-140.

3. J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924, p. 1 : « Auch der Begriff der Quellenkunde selbst bedarf einer Einschränkung ; gemeint sind hier die sekundären, mittelbaren, schriftlichen Quellen, vorwiegend also im Sinne der historischen Gesamtdisziplin die literarischen Zeugnisse, die sich im theoretischen Bewusstsein mit der Kunst auseinandersetzen, nach ihrer historischen, ästhetischen oder technischen Seite hin, während die sozusagen unpersönlichen Zeugnisse, die Inschriften, Urkunden und Inventare, anderen Disziplinen zufallen und hier nur einen Anhang bilden können ».

4. J.-P. Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p. 880-899 (p. 897).

5. Sur l'implication des historiens de l'art dans l'étude de la critique d'art, voir D. Gamboni, « Remarques sur la critique d'art, l'histoire de l'art et le champ artistique à propos d'Odilon Redon », in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 39, 1982, p. 104-108.

6. C. Lepdor, *Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art*, mémoire de licence, Université de Lausanne, juin 1989.

7. Voir Wolfgang Drost, « Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse », in Alfred Noyer-Weidner éd., *Baudelaire (Wege der Forschung)*, vol. 283), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, p. 410-442 (p. 410-412).

8. Au cours de la session « Art Criticism in Nineteenth Century France » (voir note 1), Susan L. Siegfried a décrit une première étape de ce processus avec le renoncement à l'anonymat et l'apparition du feuilleton culturel dans la presse postrévolutionnaire (« The Politics of Retrenchment in the Postrevolutionary Press », inédit).

9. R. Marx, *J.-K. Huysmans*, Paris, Kleinmann, 1893, p. 9.
10. C. Mauclair, « La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1er septembre 1903, p. 1-25 (p. 15 et p. 13).
11. C'est ainsi que, passant en revue les publications traitant des arts du dessin offertes au public non spécialisé, Odilon Redon déplore la limitation inhérente aux comptes rendus d'exposition en affirmant que « ces sortes d'écrits dont la base est dans l'actualité ne permettent point à ceux qui les publient de s'écarter d'une donnée particulière, dont la fin n'est pas l'instruction » (texte daté du 14 mai [1878], dans O. Redon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Corti, 1961, p. 66).
12. Evoquant « le critique » en général, Mauclair écrit en 1903 : « Il est en relations avec les marchands de tableaux, négocie indirectement des achats et des ventes. Il brigue les fonctions officielles, l'inspection des Beaux-Arts, les décorations, la participation aux Commissions de l'Etat. » (ouvr. cité note 10, p. 5). Sur la diversité des rôles joués par les critiques d'art et son importance pour leurs relations avec les artistes, voir D. Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, p. 79-84.
13. M. Ward, « Representing and Reproducing Critical Authority in the 1880's », communication présentée à la session « Art Criticism in Nineteenth Century France » (voir note 1) ; les sources utilisées sont, pour 1859, la bibliographie établie par M. Ward avec Christopher Parsons (*A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986) et, pour 1893, l'*Annuaire de la presse française* publié à partir de 1891. Sur cette base, les critiques d'art n'ayant publié d'ouvrages que sur les beaux-arts représentaient 6,5% de l'ensemble en 1859 et 15% en 1893 ; la part de ceux dont les publications concernaient également la littérature s'élevait encore à 42% en 1893.
14. Voir *La Plume et le pinceau* (ouvr. cité note 12), p. 106-107.
15. Voir note 11. Relevant que « l'actualité est aujourd'hui l'invariable prétexte de la critique », Mauclair conseille quant à lui au « critique intelligent » de « considérer les articles comme autant de fragments d'un livre futur », afin de pouvoir se contenter au bout de l'année « de les débarrasser des paragraphes relatifs à l'actualité qui les prétextent » (ouvr. cité note 10, p. 23).
16. Voir la note 3 et J. Dobai, *Die Kunstkritik des Klassizismus und der Romantik in England*, Berne, Benteli, 1974-1977 ; pour le XIXe siècle français, voir la bibliographie de la critique du Salon sous le Second Empire (note 13) dont la poursuite, consacrée à la monarchie de Juillet et à la Deuxième République, et annoncée par Neil McWilliam, ainsi que le projet mené conjointement par les Universités de Clermont et de Montréal (voir pour l'instant *La Critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par J.-P. Bouillon, Université de Saint-Etienne, CIEREC, Travaux LXIII, 1989, p. 11-12).
17. En 1980, J.-P. Bouillon dénonçait ainsi « la sélection préalable des textes en fonction d'un jugement qualitatif implicite à partir des « grands noms » – et du même coup de documents facilement accessibles » et réclamait le « travail d'inventaire et de répertoriage des textes » trop longtemps négligé (ouvr. cité note 4, p. 889 et p. 893) ; dans l'introduction à leur bibliographie, C. Parsons et M. Ward écrivaient dans le même sens : « By expanding out from the limited hierarchy of writers that has resulted from this emphasis upon literary style and personal connexions with artists and movements, it may be possible to arrive at a fuller, more informed picture of the values, composition and function of midnineteenth-century criticism » (ouvr. cité note 13, p. ix).
18. Voir Joseph Jurt, « Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique », dans *Huysmans : une esthétique de la décadence*, actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p. 115-126.
19. Voir notamment P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 3-44, et *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 113-120 : « Quelques propriétés des champs ».
20. Harrison et Cynthia White y voient l'effet conjugué de la doctrine académique et du mode d'éducation : « As remains true to the present day, an educated Frenchman felt himself qualified to write on any subject – and most particularly on the arts. The conception of art as a learned profession, fostered by the Academy, had placed it within the range of topics upon

which a learned man might discourse. » (*Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York-Londres-Sidney, Wilney & Sons, 1965, p. 10).

21. Paul Gauguin, *Racontars de rapin*, Paris, Falaize, 1950 (1ère éd. 1919, rédaction 1902), p. 15.

22. C. Geogel, *Les Journalistes*, Paris, Réunion des musées nationaux (Dossiers du Musée d'Orsay, 5), 1986, p. 8 et p. 20-21.

23. Voir *La Plume et le pinceau* (ouvr. cité note 12), p. 70 et suiv.

24. A. Meunier, *J.-K. Huysmans*, Paris, Vanier (*Les hommes d'aujourd'hui*), 1885, repris dans J.-K. Huysmans, *En marge*, Paris, Lesage, 1927, p. 59.

25. J.-K. Huysmans (ouvr. cité note 9), p. 8.

26. A. Brookner, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot – Stendhal – Baudelaire – Zola – the Brothers Goncourt – Huysmans*, Londres, Phaidon, 1971.

27. Eugène Delacroix, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, mai 1829, t. 2, p. 68, repris dans E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, vol. 1, *Etudes esthétiques*, Paris, Crès, 1923, p. 1-7 (p. 7).

28. « La mission de la critique nouvelle » (art. cité note 10), p. 4.

29. P. Audreband, « Pages d'histoire contemporaine. Les Salonnières depuis cent ans », *l'Art*, 1890, tome 49, p. 237-238, cité dans *Ekphrasis 1890* (ouvr. cité note 6), p. 42.

30. Voir note 20 ; pour des précisions sur les étapes de ce processus complexe, voir Pierre Vaisse, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914 », dans Francis Haskell éd., *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol. 7 : *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, Cooperativa libraria universitaria editrice, 1981, p. 141-151.

31. Voir « Critique d'art » (art. cité note 2), p. 409. On peut supposer que c'est en tant que critique littéraire que Ferdinand Brunetière défend en 1880 la même position : voir « Les Salons de Diderot », *Revue des Deux Mondes*, 1880, vol. 3, p. 457-469 (cité dans Antoinette Ehrard, L'« impossible » Salon de 1880 », dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, ouvr. cit. note 16, p. 147-155, p. 154).

32. J. McNeill Whistler, *Whistler vs. Ruskin. Art and Art Critics*, reproduit dans *The Gentle Art of Making Enemies*, New York, Dover, 1980 (réimpression de la seconde édition de 1892), p. 25.

33. Voir « La production de la croyance » (art. cité note 19) et P. Bourdieu, « Lettre à Paolo Fossati à propos de la Storia dell'arte italiana », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, janvier 1980, p. 90-92.

34. Bertall, « A la fin de son Exposition universelle, Courbet se décerne à lui-même quelques récompenses bien méritées, en la présence d'une multitude choisie, composée de M. Bruyas et son chien », *Journal amusant*, 12 janvier 1856, reproduit dans *Courbet selon les caricatures et les images*, documents réunis et publiés par Charles Léger, préface de Théodore Duret, Paris, Rosenberg, 1920, p. 35.

35. « [...] a self-created sovereign pontiff, charged by his own faith with the cure of souls [...] » (« The Impressionists and Edouard Manet », *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876), traduction de Philippe Verdier, « Stéphane Mallarmé : "Les impressionnistes et Edouard Manet" 1875-1876 », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1975, p. 147-156 (p. 148-149).

36. « The art critic may be forgotten if he smiles at the Whistlers of this world, with their *ipse dixit* as to who shall and who shall not open his mouth about painting » (R. Cortissoz, *Personalities in Art*, New York – Londres, Scribner, 1925, p. 5 et suiv.).

37. O. Wilde, *Intentions*, Paris, Union générale d'éditions, 1986 (sans mention de l'auteur de la traduction), p. 139-140.

38. « La mission de la critique nouvelle » (art. cité note 10), p. 11.

39. *Ibid.*, p. 19, 15, 21.