

# La critique comme révélateur des transformations du champ de l'art

*Séverine Sofio*

Communication prononcée le jeudi 5 juin 2008

## Résumé

Dans cette communication, je me propose de revenir sur ce qu'une analyse des conditions sociales de la pratique de la critique d'art d'une part, et des éléments « genrés » implicites dans le discours des commentateurs du Salon dans la presse d'autre part, peuvent permettre de comprendre quant à la configuration du champ de la production picturale de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à Paris.

Le système académique, paradoxalement rigidifié par la Révolution, est encore le régime structurant la vie artistique dans les années 1820-1840 en France, ainsi qu'en témoigne la prééminence totale du Salon dans l'organisation et le fonctionnement de l'espace de production artistique. Or les critiques d'art sont, à cette époque, dans une position d'autant plus précaire qu'ils dépendent à la fois de l'évolution du champ de la presse (c'est-à-dire du bon vouloir du pouvoir politique qui continue à manier régulièrement l'arme de la censure pour domestiquer l'opinion), mais aussi des acteurs du monde de l'art qui, en choisissant d'accorder du crédit à leurs discours, leur permettent d'exister. Les critiques n'ont, en effet, pas lieu d'être dans le régime académique qui fonctionne théoriquement parfaitement sans eux : il n'y a guère besoin d'intermédiaire entre le public et les artistes, puisque la sélection par le jury est censée garantir la qualité des œuvres exposées, de même que les instances de consécration (le Prix de Rome, l'Institut, les commandes officielles...), qui restent le monopole de l'État, sont censées garantir les compétences des artistes. En l'absence d'un marché de l'art autonome (rappelons qu'il n'existe, à Paris, ni véritables expositions indépendantes ni marchands d'art spécialisés dans l'art contemporain avant les années 1850...), les critiques dépendent en réalité plus des artistes que l'inverse. Ainsi, si les critiques ont tendance à redoubler l'effet du Salon en cas de succès des œuvres, ils sont encore dans l'incapacité d'exercer un « contre-pouvoir » au pouvoir légitimant du Salon. Autrement dit, la

critique n'est pas encore en mesure de « porter » un artiste qui n'aurait pas été déjà (un minimum) reconnu par le système académique. Néanmoins, à l'instar de ce qui se produit à peu près simultanément dans l'espace de production littéraire, le monde de l'art est entré, depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une phase de transition entre deux régimes de la vie artistique : si le régime académique est encore dominant, le discours, l'imaginaire, le statut symbolique de l'artiste commencent à évoluer progressivement dans le sens de représentations que Nathalie Heinich a qualifié de « vocationnelles ». Cette évolution des schèmes de pensée, dont on suit la trace durant environ un siècle, s'effectue sous l'influence d'un certain nombre d'agents dont les dispositions ne leur permettent pas/plus d'obtenir la reconnaissance du système dominant et qui se font, comme les critiques d'art, vecteurs de cette nouvelle idéologie de l'art dans laquelle ils trouvent une manière de légitimer leur existence et de justifier leur rôle dans le monde de l'art. C'est ainsi que nombre de critiques ont pu se « faire un nom » en prenant le rôle de défenseurs des artistes contre l'administration et en entretenant la polémique contre la sévérité (largement exagérée) du jury du Salon.

Le changement a donc commencé à cette époque, d'abord dans et par les *représentations*. Ce n'est que dans un second temps (dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle) que la « révolution symbolique » de la modernité et le nouveau paradigme du créateur qu'elle supposait, se sont actualisés dans les pratiques à travers un certain nombre de réformes institutionnelles (perte du monopole de l'État sur le Salon, émergence de lieux alternatifs de formation – académies privées, autodidaxie – et de consécration – expositions indépendantes et « système du marchand-critique »...) marquant l'effondrement du régime académique. En effet, il fallait attendre pour cela que les conditions socio-économiques soient rassemblées pour que des agents aient suffisamment intérêt à faire carrière *hors* du système académique. Le fait que l'époque (v.1760-v.1860) durant laquelle s'est faite cette transition entre les deux régimes de la vie artistique corresponde justement à la naissance de la critique d'art comme genre à part entière n'est donc évidemment pas un hasard.

Après une étude des conditions sociales, matérielles ou institutionnelles de la pratique de la critique d'art, je m'intéresse, dans la seconde partie de cette intervention, au *discours* des critiques des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, discours que je me propose d'étudier dans une perspective de genre, c'est-à-dire en utilisant comme outil d'analyse la perception des différences entre les sexes en tant qu'elle est socialement et culturellement construite, et en tant qu'elle existe, par conséquent, *d'abord* dans les représentations, les discours, les

structures mentales (tout en ayant évidemment une répercussion, variable en fonction des individus et des contextes, dans les pratiques). L'intérêt du concept de genre est donc ici avant tout d'attirer l'attention sur le hiatus entre discours et pratiques qui caractérise tout particulièrement le domaine des rapports sociaux de sexe et des identités sexuées. Pour cette étude des discours, je me penche sur la force de la hiérarchie académique des genres (cette fois dans le sens de genres picturaux) qui garde, dans l'esprit de la plupart des critiques, toute sa légitimité, structurant encore fortement leur perception des œuvres. J'analyse donc les discours des commentateurs des Salons de 1806 et 1827 en prêtant attention au champ sémantique et aux arguments stéréotypiques employés par les critiques, en fonction du sexe de l'artiste d'une part, et du genre pictural dans lequel se rangent les œuvres commentées d'autre part. En prenant l'exemple de la peinture de fleurs et de la peinture d'histoire, on s'aperçoit que les spécialités esthétiques sont elles-mêmes symboliquement plus ou moins situées du côté du « féminin » ou du « masculin », et fournissent ainsi aux critiques un cadre argumentatif incontournable qui oriente fortement leur appréhension des œuvres commentées au point de primer sur la perception traditionnelle des dispositions sexuées. Une analyse du discours de la critique d'art en termes de genre nous permet ainsi de comprendre comment les identités sexuées des artistes s'articulent en permanence avec d'autres facteurs identitaires (la classe sociale, l'appartenance générationnelle, le type de pratique artistique...), dans des contextes politiques et esthétiques qui sont à chaque fois singuliers. La polarisation extrême de l'espace de la production artistique du premier XIX<sup>e</sup> siècle, provoquée par la confrontation entre régime académique et discours vocationnel et entretenue par les critiques d'art, est donc à l'origine de configurations tout à fait inédites et propres à cette période, qui ont permis à des femmes non seulement de faire carrière dans tous les genres picturaux, mais aussi, plus souvent qu'on ne le croit, de se retrouver dans des positions dominantes, au sein du champ artistique, par rapport à certains de leurs collègues masculins.