

Théophile GAUTIER

ŒUVRES COMPLÈTES

Section VII

Critique d'art

Tome V

SALONS
1857-1859

Édités par Marie-Hélène GIRARD et Wolfgang DROST

Avec la collaboration d'Ulrike RIECHERS



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2022

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

Il [Th. Gautier] déguisait si bien ses jugements sous la magie de son style prestigieux qu'il fallait lire entre les lignes pour deviner ses préférences.

Jules Breton¹

Par un étrange caprice du hasard, le « Salon de 1857 » de Théophile Gautier en est encore à sa première édition. On aurait pu le croire promis à une fortune moins adverse. Car *L'Artiste*, où il parut, était la revue d'art la plus prestigieuse des années 1850 et son auteur, qui venait d'en être nommé rédacteur en chef, jouissait d'une longue expérience de salonnier et d'une incontestable notoriété. On pouvait donc s'attendre à ce qu'il retînt l'attention d'un de ces éditeurs qui, dans les années 1850, avaient commencé à inclure les revues de Salon dans leur fonds². Il semble pourtant n'avoir eu pour toute promotion qu'une offre de souscription temporaire promettant pour 15 F, « *Le Salon de 1857*, texte par M. Théophile Gautier », accompagné d'une quarantaine de reproductions des œuvres commentées³ – annonce qui ne devait se concrétiser qu'en 1859, sous la forme d'un album de cinquante planches, qui, à en juger par la poignée d'exemplaires aujourd'hui conservée⁴, ne dut rencontrer qu'un modeste succès. On peut s'interroger sur les raisons de ce désintérêt. Sans

Note : Les citations non référencées sont toutes empruntées au « Salon de 1857 ». L'absence d'indication d'auteur renvoie de même à des articles ou des ouvrages de Théophile Gautier.

¹ « Nos peintres du siècle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1899, t. 154, p. 121.

² Voir Georges Duplessis, « Bibliographie. Les critiques du Salon de 1857 » *L'Artiste*, 24 janvier 1858, n.s., t. III, 4^e livraison, p. 59-61.

³ Voir e.a. le *Journal des Débats*, 2 juillet 1857 et *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1857.

⁴ Théophile Gautier, *Les Expositions de Paris (Salon de 1857)* : cinquante planches gravées et lithographiées, Aux bureaux de *L'Artiste*, 1859 [dorénavant *TGEP*]. Cette publication semble avoir échappé au dépôt légal et moins d'une dizaine d'exemplaires sont aujourd'hui répertoriés dans des catalogues de bibliothèques. Voir *infra*, p. 50-54.

doute la réalisation différée de cet album fit-elle écran à une édition plus complète ; il est probable aussi que la nonchalance imputée à Gautier en matière éditoriale aura contribué à reléguer ce « Salon » dans les limbes, même si la fréquence des citations qui lui furent empruntées indique qu'il demeura plus accessible que les comptes rendus parus dans des quotidiens. Mais c'est sans doute plus encore la teneur des œuvres rassemblées dans la soixante-dix-huitième *Exposition des artistes vivants* qui explique ce délaissement. C'était la première fois que se trouvaient réunis Gérôme, Baudry, Cabanel, Bouguereau, F.-L. Benouville, F. Barrias, autant de noms bientôt promis au purgatoire des « pompiers », qui firent oublier que le même Salon accueillait les *Demoiselles des bords de la Seine* de Courbet, les *Glaneuses* de Millet et le *Printemps* de Daubigny, où nous reconnaissons aujourd'hui les prémices de la modernité. Les critiques parlèrent à l'envi de « petite exposition⁵ », d'« insuffisance esthétique⁶ », de « médiocrité uniforme⁷ », d'exposition « acéphale⁸ ». On y déplora pêle-mêle le déclin de la grande peinture, la concurrence déloyale des « expositions lucratives de la rue Laffitte⁹ », l'absence de ténors – Ingres, Delacroix, Decamps, Couture, Barye, Préault, Cavelier, Rosa Bonheur s'étaient de fait abstenus. C'était au point que M. Du Camp, après avoir à son tour constaté « du talent presque partout, mais [...] de génie nulle part », concluait péremptoirement : si « le feu détrui[s]ait de fond en comble le Salon de 1857, serait-ce une perte pour l'art – non.¹⁰ » Le jugement allait être tacitement ratifié par la critique ultérieure qui ne vit guère dans ce Salon de 1857 qu'un pâle intermède entre l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855 – dont la liste des récompenses rappelait les fastes en tête du livret de 1857 – et les premiers pas de l'Impressionnisme au Salon de 1859 avec Eugène Boudin et Camille Pissarro. Et c'est encore dans cet esprit que la biographie la plus récente de Gautier nous le montre en 1857 « accablé par l'affadissement général

⁵ J. Doucet, « Promenade au Salon de 1857 », *Le Monde illustré*, 20 juin 1857, p. 7.

⁶ Castagnary, « Salon », *Revue moderne*, août 1857, t. I, p. 133 ; repris dans *Philosophie du Salon de 1857*, Paris, Poulet-Malassis, 1858, p. 18.

⁷ Victor Fournel, « Salon de 1857 », *Le Correspondant*, juillet 1857, t. V, p. 541.

⁸ Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1857 », *Journal des Débats*, 20 juin 1857.

⁹ Edmond About, « Salon de 1857 », *Le Moniteur universel*, 19 juin 1857, repris in *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858, p. 2 (c'est à ce volume que renvoient désormais nos références).

¹⁰ Maxime Du Camp, « Le Salon de 1857 », *Revue de Paris*, 15 juillet 1857, p. 224, repris dans *Le Salon de 1857. Peinture – Sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

de la peinture », s'acquittant sans enthousiasme d'un Salon « de plus en plus fade, encombré, sage à en mourir¹¹ ». Gageons pourtant que le temps de la révision est venu, tant pour les artistes que pour le salonnier.

UN JOURNAL À SOI

Gautier était en 1857 au faîte de sa carrière à la fois d'écrivain et de critique. La dernière livraison du *Roman de la Momie* venait de paraître dans *Le Moniteur universel*¹², dont il était également le critique théâtral. Charpentier avait annoncé le 16 mai une nouvelle édition de *Mademoiselle de Maupin*, Michel Lévy publiait *Avatar* et *Jettatura*, le contrat de la deuxième édition augmentée d'*Émaux et Camées* avait été signé le 17 juin avec Poulet-Malassis¹³, tandis qu'Hetzel commençait à assembler une anthologie en six volumes de ses feuilletons dramatiques. Mais l'événement le plus significatif était, à l'automne 1856, sa nomination au poste de rédacteur en chef de *L'Artiste*. Les nouveaux propriétaires, Xavier Aubryet et Édouard Houssaye¹⁴, comptaient sur son nom pour renflouer les abonnements et sur sa plume pour restaurer le prestige de la revue qui peinait à s'imposer face à la concurrence de la *Revue des Deux Mondes*¹⁵. La *Correspondance* de Gautier témoigne de la satisfaction avec laquelle il avait pris ses fonctions à la mi-décembre, heureux, après tant d'années de copie, de disposer à la fois d'un salaire d'environ dix mille francs qui le mette enfin à l'abri des « laides préoccupations d'argent qui gâtent tout¹⁶ », et d'une tribune propre à rehausser son autorité. Il l'écrivit à Ernesta Grisi, sa compagne, le 30 décembre 1856 :

¹¹ Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 457.

¹² *Le Moniteur universel*, 6 mai 1857.

¹³ Voir la lettre du 17 juin 1857 dans Théophile Gautier, *Correspondance générale*, dir. Pierre Laubriet, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, 1985-2000, 12 vol., t. VI, p. 312 [dorénavant *CG*].

¹⁴ Édouard Houssaye succéda à son frère Arsène comme directeur-gérant de *L'Artiste* de la fin de 1855 à avril 1859, secondé de 1856 à 1858 par Xavier Aubryet. Voir Peter J. Edwards, « Théophile Gautier rédacteur en chef de *L'Artiste* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1982, n° 4, t. II, p. 257-268.

¹⁵ Voir Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 101.

¹⁶ Lettre à Ernesta Grisi, 30 décembre 1856, *CG*, t. VI, p. 262.

On trouve que non seulement je ne baisse pas, mais que je monte et mes articles ont beaucoup de succès. L'Artiste va très bien et gagne tous les jours. [...] [J'ai] dîné avec le prince Napoléon chez le Lion ; déjeuné chez Camille Doucet, dîné avec Arago, Nieuwerkerke et toute la bande des beaux-arts. Je m'aperçois [*sic*] que je suis beaucoup plus considéré depuis que j'ai un journal à moi. – Ô lâche canaille humaine !¹⁷

L'un des privilèges les plus appréciables de la revue était de lui donner « les mains libres », comme le souligne P. Edwards¹⁸, et de lui permettre de s'exprimer en toute indépendance, sans avoir à ménager les cercles officiels et l'entourage du comte de Nieuwerkerke, qu'il tenait pour responsables de l'académisme officiel du Second Empire¹⁹. De fait, on le voit dans ce « Salon de 1857 » marquer ses distances à l'égard du puissant directeur des musées impériaux, accessoirement sculpteur. Non seulement il ignore son envoi dans la revue des sculptures, mais il omet également de commenter la plupart des commandes officielles. Il ne cache pas son désaveu du programme commémoratif de la guerre de Crimée au musée de l'Histoire de France à Versailles et n'hésite pas à dénoncer l'étroitesse d'esprit du jury académique présidé par Nieuwerkerke, qui s'était montré assez pusillanime pour soulever une vague de protestations chez les artistes²⁰. Il va même jusqu'à taxer ce jury de « rancune » pour le refus de son portrait par Frédérique O'Connell. Pour le journaliste qui s'est tant de fois lamenté de ne pouvoir exprimer librement son opinion, c'était une aubaine particulièrement appréciable.

L'Artiste lui offrait certes un lectorat moins large que celui du *Moniteur universel*. Avec un abonnement annuel à 50 F, c'était une revue chère, destinée aux amateurs fortunés, aux collectionneurs et aux artistes aisés, qui allait réclamer une réorientation de sa critique. Il s'agirait moins

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ P. J. Edwards, art. cit., 1982, p. 259.

¹⁹ *CG*, t. VI, p. 262.

²⁰ Voir notamment Paul Mantz, *Revue française*, t. X, p. 126, Georges Niel, *Le Paysage au Salon de 1857*, Paris, Taride, 1857, p. 5 et la suggestion d'Émile de La Bédollière d'un Salon des refusés (« Exposition de 1857 », *Le Siècle*, 26 juin 1857). Sur les manifestations des artistes et les expositions privées du sculpteur Christophe et de Bonvin accueillant Fantin-Latour et Whistler, voir outre Jean Rousseau, « Salon de 1857 », *Figaro*, 17 septembre 1857, Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare et Martin, 2015, p. 66 et Thomas Schlessler, *Le Journal de Courbet*, Paris, Hazan, 2007, p. 197.

d'éduquer leur sensibilité, comme il l'avait fait pour les abonnés de *La Presse* ou du *Moniteur*, que de confirmer son engagement au service des artistes et de l'« autonomie de l'art » dont la revue s'était réclamée dès sa fondation en 1831, dans la ligne d'un journalisme moderne, indépendant de l'idéologie et de la politique, voué à défendre la liberté de la création et de ses acteurs²¹. Ce public, qu'il juge « restreint, peut-être, mais qui ne peut que s'agrandir²² », était gagné d'avance à la cause de l'art pour l'art et avide surtout de découvrir les nouveaux talents, les valeurs montantes et « les aptitudes les plus variées » qui « se produisent au jour²³ », conformément à la profession de foi du « Prospectus » que Gautier avait rédigé et signé en décembre 1856. Jamais encore il n'avait disposé de conditions aussi propices à l'expression de ses convictions à la fois de créateur et de critique d'art.

La ligne définie dans ce « Prospectus » mettait en particulier l'accent sur les Salons qui seraient « traités avec tout le développement qu'ils comportent dans une publication spéciale²⁴ », et Gautier se plaisait à rappeler que « chaque année, depuis quinze ou seize ans », il était « arriv[é] joyeux et l'un des premiers à la grande fête du salon ». Il ajoutait même que son compte rendu était de « toutes [se]s besognes littéraires » celle qui ne l'avait « jamais lassé²⁵ » – à la différence du feuilleton théâtral – et il allait le prouver en ne consacrant pas moins de vingt-et-un articles aux quelque 3.143 tableaux et sculptures que comptait le Salon de 1857. Même si le débat artistique s'y était quelque peu tari et si nombre de détracteurs n'y voyaient plus qu'un bazar, le Salon demeurait pour Gautier, comme pour son confrère Gustave Planche, une manifestation importante et utile. La confrontation avec le public et la critique était, à ses yeux, indispensable à la conduite d'une carrière et, fidèle à son parti pris de critique positive, il entendait continuer à distribuer aux participants conseils et encouragements, suggérant à l'occasion tout ce que Robert-Fleury avait gagné à ces leçons et tout ce

²¹ Voir Nancy A. Roth, « *L'Artiste* et 'l'Art pour l'Art'. The New Cultural Journalism in the July Monarchy », *Art Journal*, Spring 1989, vol. 148, n° 1, p. 35-39 et Peter J. Edwards, « La revue *L'Artiste* (1831-1904). Notice bibliographique », 1990, n° 67, p. 111-118.

²² « Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856, n. s., t. III, 1^{ère} livraison, p. 1.

²³ *Ibid.*, p. 2.

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ *Ibid.*, p. 2.

qu'Eugène Devéria avait perdu à se retirer de l'arène. Quant aux lecteurs et aux visiteurs, il allait s'employer en conscience à les guider dans cette surabondance d'œuvres, vers ce qu'il regardait comme l'art vivant et authentique. La tâche n'était pas mince et le calendrier peu engageant.

En effet à la demande des artistes, l'ouverture avait été ajournée au 15 juin, ce qui avait pour conséquence de réduire le Salon à deux mois et de le faire malencontreusement coïncider avec la saison de la villégiature²⁶. Paris allait connaître, de surcroît, fin juillet, une canicule qui fit envier aux critiques les bords de Seine où se prélassaient les *Demoiselles* de Courbet²⁷. Mais il en fallait plus pour entamer l'élan de Gautier, qui avait cette année-là un motif supplémentaire de satisfaction : celui de voir enfin le Salon installé, après plusieurs années de tribulations, dans un lieu qui lui soit propre, le palais de l'Industrie, construit en 1855, rebaptisé palais des Champs-Élysées. Hector Lefuel et Victor Viel venaient d'aménager dans la galerie nord qui avait accueilli l'industrie textile, une enfilade de « neuf salles vastes et contiguës²⁸ », avec, en haut de l'escalier à double révolution, un salon d'honneur qui rappelait le Salon carré du Louvre. Cet espace, qui devait héberger le Salon annuel jusqu'en 1881, promettait enfin des volumes à la mesure du nombre toujours croissant d'exposants et c'était « le plus vaste qu'on ait encore offert à l'art moderne²⁹ », comme le remarquait P. Mantz. Gautier, qui avait milité en ce sens, ne pouvait que se féliciter de voir l'art contemporain s'emparer d'un nouveau territoire et la grande galerie du Louvre revenir définitivement aux maîtres anciens, à l'inverse de critiques comme Du Pays, qui continuaient de prôner le retour au Louvre, conformément au plan initial de feu Visconti³⁰.

À peine de retour de Croisset où l'avait invité Flaubert, il s'immergea dans l'étourdissante cohue du palais des Champs-Élysées, prêt à ajouter de nouveaux titres au « catalogue de l'œuvre de tous les artistes vivants, de quelque valeur » qu'il se targuait de garder fidèlement en mémoire³¹, et à enregistrer de nouveaux talents. Il s'engagea aussi toutes affaires

²⁶ Le *Monde illustré* du 20 juin 1857 déplorait que « le Salon de peinture s'ouvre chaque année lorsque les salons du monde sont fermés. »

²⁷ Voir Charles Perrier, *L'Art français au Salon de 1857. Peinture, sculpture, architecture*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 124.

²⁸ Jules Verne, « Salon de 1857 », *Revue des beaux-arts*, 1857, t. VIII, p. 232.

²⁹ Paul Mantz, « Mouvement de l'art. Nouvelles du Salon », *L'Artiste*, 3 mai 1857, n.s., t. I, 5^e livraison, p. 88.

³⁰ A.-J. Du Pays, « Salon de 1857 », *L'Illustration*, 20 juin 1857, t. XXIX, p. 387.

³¹ Art. cit., *L'Artiste*, 14 décembre 1856, t. III, p. 2.

cessantes dans la rédaction du « Salon ». La périodicité hebdomadaire de *L'Artiste* imposait un rythme soutenu qui ne lui laissait pas de répit, comme il s'en plaint le 17 juin à Poulet-Malassis : « Le salon m'occupe tellement que je ne sais plus où donner de la tête³² ». Il se fait porter absent à la Société des gens de lettres en se déclarant de même « horriblement pressé par le *Salon*³³ », et fait patienter Hetzel en lui promettant de « [s]'occuper du Haschich et du Magnétisme », une fois « [s]es feuilletons de Salon finis³⁴ ». La pléthore d'œuvres et le scrupule de rendre justice à tous les efforts méritoires le contraignirent à de « longues et nombreuses séances » au palais des Champs-Élysées et le condamnèrent à « passer tout [I]e bel été, devant [son] pupitre, à faire des articles sur le Salon³⁵ ». Pourtant, malgré ce zèle, la revue des peintres n'était encore qu'à mi-parcours lorsque l'Exposition ferma ses portes le 15 août et il dut poursuivre le compte rendu bien au-delà, comme nombre de ses confrères³⁶. Mais il fut le seul à terminer le 25 novembre, soit plus de trois mois après la fin du Salon. Il avait certes ralenti le rythme à partir de la mi-septembre et s'était même octroyé « la fantaisie d'[...] un tour en Allemagne », le temps d'assister à une représentation de *Tannhäuser*³⁷ et de mettre au point avec Carolus Van Ray, le voyage en Russie et le projet de publication auquel il s'était engagé fin juin³⁸. Une note avait averti le 20 septembre les lecteurs de *L'Artiste* :

M. Théophile Gautier interrompt aujourd'hui son Salon pour donner à *L'Artiste* un curieux récit des fêtes de Wiesbaden et de Stuttgart [*sic*]. Il reste trois articles à faire pour terminer son compte rendu de l'Exposition de 1857 – la peinture de paysage, – la peinture militaire, – la sculpture.³⁹

³² *CG*, t. VI, p. 312-313.

³³ Lettre à Francis Wey [mai ou juin 1857], *ibid.*, p. 308.

³⁴ *Ibid.*, p. 317, lettre datable de fin juin 1857.

³⁵ « Wiesbaden », *L'Artiste*, 11 octobre 1857, n. s., t. II, 6^e livraison, p. 81.

³⁶ Delécluze prolongea jusqu'au 15 septembre dans *Le Journal des Débats*, Du Pays, jusqu'au 10 octobre dans *L'Illustration*, Edmond About au *Moniteur universel*, jusqu'au 22, et Louis Leroy, dans *La Semaine politique* jusqu'au 8 novembre.

³⁷ Le compte rendu parut dans *Le Moniteur universel* du 29 septembre 1857, *Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2007-<2021>, 15 vol., t. XIV, p. 217-222. Il dut arriver à Wiesbaden le 21 septembre et revenir à Paris le 1^{er} ou le 2 octobre.

³⁸ Voir sa lettre à H. Huet, 3 août 1857, *CG*, t. VI, p. 328.

³⁹ *L'Artiste*, 11 octobre 1857, t. II, 6^e livraison, p. 96.

Le seizième article parut dès son retour, le 4 octobre, suivi, dans les sixième et septième livraisons, du compte rendu de voyage en Allemagne⁴⁰, ce qui laissa à Georges d'Hély le loisir de rendre compte de « La Gravure au Salon de 1857 »⁴¹. Gautier ne reprit que le 25 octobre le « Salon » qu'il allait devoir poursuivre encore sur cinq semaines, et non trois comme annoncé, l'abondance de la matière ayant réclamé le dédoublement de la revue des paysagistes⁴² et des sculpteurs.

C'est, sur vingt-trois semaines, le plus étalé de ses « Salons » après les *Beaux-Arts en Europe*, et sans doute celui qu'il eut, en dépit de l'enthousiasme initial, le plus de mal à terminer. Dès le 4 octobre, il ne cachait pas sa lassitude, au point de se plaindre « de vivre enfermé dans ce monde de l'art⁴³ ». Il déplorait une semaine plus tard que le Salon fût aussi « mêlé et confus » et se prenait à rêver d'évasion devant les *Tsiganes* de Valerio ou la *Caravane* de Fromentin. Plus d'un indice donne à penser que les derniers articles ne furent pas exempts de renoncements. Il laissa par exemple sans suite la recommandation de Flaubert en faveur du peintre lyonnais Joanny Maisiat⁴⁴. Il ne commenta ni les *Pifferari*⁴⁵ de V.-H. Juglar, un élève de Couture qui faisait ses débuts, ni le *Goûter à l'ombre d'une meule*⁴⁶ de Veyrassat, pourtant retenus l'un et l'autre pour être reproduits dans *L'Artiste*. La promesse de revenir sur la section « Monuments publics » qu'on avait pour la première fois annexée au livret ne fut pas davantage suivie d'effet. Et sachant l'ardeur qu'il avait mise depuis 1833 à défendre les sculpteurs, on ne peut qu'être surpris que ses deux derniers chapitres ne parlent ni des débats qu'avait suscités le

⁴⁰ Respectivement « Wiesbaden » et « Stuttgart », repris dans l'anthologie *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy, 1865.

⁴¹ *L'Artiste*, n.s., 11 octobre 1857, t. II, 6^e livraison, p. 83-86.

⁴² E.-J. Delécluze ne dénombrait pas moins de 325 paysagistes (*Journal des Débats*, 2 juillet 1857) et E. de La Bédollière, 780 paysages (*Le Siècle*, 26 juin 1857).

⁴³ *L'Artiste*, 11 octobre 1857, *Quand on voyage*, p. 112.

⁴⁴ Transmise par Ernest Feydeau dans une lettre du 9 juillet 1857, *CG*, t. VI, p. 323. Gautier ne mentionnera les natures mortes de Maisiat qu'à partir de 1864.

⁴⁵ Lithographie, reprise dans *TGEP* avec ce commentaire inédit : n° 15 « Un vif accent de couleur, une exécution sobre et vigoureuse, une sincère étude de la réalité recommandent les *Pifferari* de M. Juglar. L'auteur est un nouveau venu, mais la critique inscrit dès aujourd'hui son nom sur ses tablettes, et elle ne l'oubliera pas. » [n. p.]

⁴⁶ Eau-forte, reprise dans *TGEP*, avec ce commentaire inédit : n° 39 « M. Veyrassat ne fut longtemps qu'un graveur habile, mais il a pris aujourd'hui le pinceau du peintre et il s'en sert avec une adresse savante. Le *Goûter des moissonneurs* est une scène agreste par le sentiment et vraie par la lumière. » [n. p.]

laborieux placement de leurs œuvres⁴⁷, ni de leur cohabitation contestée avec l'exposition de la Société d'horticulture au rez-de-chaussée du palais des Champs-Élysées⁴⁸, où d'aucuns voyaient un signe supplémentaire de banalisation du Salon. Mais le nécrologe par lequel il commence le vingtième article et l'aveu inattendu qui termine le vingt-et-unième – « Devant l'œuvre on dit : 'C'est bon', et l'on passe. Le lendemain, on a tout oublié. » – disent sans détour sa hâte d'en finir.

Il faut ajouter que la prolongation de l'entreprise sur une aussi longue période tenait de la gageure. Aussi légendaire qu'ait été la mémoire de Gautier, il convient lui-même, en arrivant aux paysagistes que ses « souvenirs s'effacent ». Il avait dû certes faire provision, au fil des visites, de notes qui ne nous sont pas parvenues, mais dont les rares manuscrits conservés montrent à quel point elles devaient être elliptiques. Même si l'on peut imaginer qu'il reçut l'aide de son fils Toto, qui faisait alors de timides débuts dans les colonnes de *L'Artiste*, il peina à donner le change dans ces articles surnuméraires où l'on relève au moins deux erreurs manifestes : le *Bazar à Beyrouth* de Théodore Frère inopinément transporté en Égypte, et le labourage des *Défricheurs* de Dubuisson transformé en scène de charroi, sur la foi sans doute du sous-titre *Attelage de bœufs*. D'autres indices dans ses cinq derniers articles, donnent à penser qu'il ne se fit pas non plus scrupule, comme chaque fois que la « copie » pressait, de recourir aux textes d'autres salonniers. On peut ainsi entendre dans telle remarque à propos de Corot ou de Daubigny, des échos du *Paysage au Salon de 1857* de G. Niel. Il ne fait guère de doute que *L'Art français au Salon de 1857*, de Charles Perrier, paru dès la mi-août et répertorié dans la bibliothèque de Neuilly⁴⁹, inspira plus d'un commentaire du chapitre XXI. La référence aux paysans de La Bruyère à propos des *Glaneuses* de Millet figurait déjà dans le « Salon » d'Eugène Loudun, et le parallèle entre Louis Français et Paul Bril, dans celui

⁴⁷ Voir par exemple J. Doucet dénonçant la « déshonorante subordination » de la sculpture et l'éparpillement auquel on l'avait livrée « avec un sans-gêne dont on ne s'est départi qu'après deux mois de réclamations. » (*Le Monde illustré*, 22 août 1857, p. 12).

⁴⁸ La Société centrale de l'Horticulture avait inauguré le 20 mai une exposition au rez-de-chaussée du palais des Champs-Élysées et c'est dans ce jardin provisoire que furent exposées la plupart des sculptures. Voir *L'Illustration*, 30 mai 1857, p. 339 et *Le Monde illustré*, 27 juin 1857, p. 4.

⁴⁹ Annoncé dans *L'Artiste* du 16 août 1857 (t. I, p. 360), il figure sous le n° 25 dans le *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Théophile Gautier*, Paris, Adolphe Labitte, 1873.

d'Edmond About – dont les Goncourt insinuent d'ailleurs qu'il avait lui-même fait écrire son Salon par « un vieillard qui a peint et un autre vieillard qui brocante de la peinture⁵⁰ » ! (la rumeur nommait Joseph Guichard). Mais c'est avec Maxime Du Camp que les rapprochements sont les plus patents et les plus nombreux. Ce dernier ne faisait pas mystère de ses contributions occasionnelles à la « copie » de son ami Gautier, et sa revue du Salon, parue en volume dès le début d'août 1857, inspira d'évidence plus d'une comparaison ou d'une image à propos de Chaplin, de Verlat, de Ziem, de Duret, de Jacquemart, etc.⁵¹. Et ils ne furent peut-être pas les seuls à contribuer au palimpseste du « Salon de 1857 », tant la confrérie était nombreuse en ces « temps de trafics artistiques et d'arts industriels⁵² ». Mais autant qu'à la lassitude de l'auteur, c'est à la rhétorique de la revue de Salon que sont imputables ces stigmates. Ce genre hérité de Diderot, qui s'était constitué grâce aux grands et petits journaux de la première moitié du siècle, ne répugnait guère plus que le récit de voyage à la pratique de la réécriture, encouragée d'ailleurs par les multiples convergences et divergence de jugements qui entretenaient entre les critiques des divers journaux une manière de sous-conversation implicite. La source comptait moins que le parti qui en était tiré, et s'agissant de Gautier, ces croisements de plumes permettent en particulier de saisir le processus d'amplification sur lequel se fonde le discours critique, et la dextérité avec laquelle il parvient à transformer le gros bleu de la prose journalistique en « *lacryma-christi* », pour reprendre une comparaison de Sainte-Beuve⁵³.

On détecte sans doute aussi un autre procédé de la rhétorique salonnière dans le trompe-l'œil de l'« aperçu » que nous livre le premier article de *L'Artiste*, paru dès le dimanche 14 juin, veille de l'ouverture au public. Ce tour d'horizon inaugural s'était imposé en introduction des revues au fur et à mesure de l'augmentation du nombre d'exposants, pour donner un repérage rapide des œuvres à succès et un avant-goût de la visite ; et Gautier y déroge d'autant moins qu'il y trouve une occasion de

⁵⁰ Propos attribués à Gustave Claudin dans le *Journal des Goncourt*, dir. Jean-Louis Cabanès, Paris Honoré Champion, 2005-<2019>, 4 vol., 13 décembre 1857, t. I, p. 483.

⁵¹ On trouvera signalés en note les passages où Gautier se rencontre avec ses confrères.

⁵² Louis Clément de Ris, « Les Notabilités de l'art depuis dix ans, 1848-1858 », *Critiques d'art et de littérature*, Paris, Didier et Cie, 1862, p. 480.

⁵³ Charles Augustin Sainte-Beuve, « Théophile Gautier », *Le Constitutionnel*, 30 novembre 1863, puis *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy, 1863-1870, 13 vol. t. VI, p. 322.

développer ses vues esthétiques. Le Salon de 1857 ne devait pas faire exception, mais s'il est exact que Gautier passa la semaine du 6 au 15 juin à Croisset⁵⁴, il est difficile de penser qu'il ait pu profiter des journées réservées à la presse dans la semaine précédant l'ouverture. Sauf à imaginer qu'il ait participé à la visite exceptionnelle organisée pour le Grand-Duc Constantin fin mai⁵⁵, force est donc d'admettre que ni la nouvelle « disposition matérielle », ni « l'aspect général » du Salon, décrits le 14 juin étaient choses vues, même si le présent du texte suggère le contraire. Il est vraisemblable qu'il se contenta d'arrimer à un noyau dur de considérations sur l'état de l'art français, une liste d'œuvres reprise des « Nouvelles du Salon » parues dans *L'Artiste* du 3 mai, où Paul Mantz anticipait « un peu au hasard les noms et les talents » à partir de rumeurs et d'informations glanées dans les ateliers⁵⁶. Ce qui expliquerait entre autres pourquoi ce premier aperçu réduit l'envoi de Courbet de six à quatre tableaux et suppose l'absence de Théodore Rousseau, démentie par la présence bien réelle de sept tableaux⁵⁷. Il y a lieu de penser aussi qu'il applaudit de confiance à la nouvelle installation du Salon, en vantant les neuf salons spacieux, un éclairage zénithal savamment tamisé par un velum et l'équité de l'accrochage, avant de vérifier sur le terrain que la situation laissait à désirer. La hauteur excessive des murs rendait en effet une bonne partie des œuvres indéchiffrables⁵⁸, et La Bédollière notait ironiquement : « Le jour de l'ouverture, on entendait de toutes parts les lamentations d'infortunés 'Qui montés sur le faite aspiraient à descendre'⁵⁹ ». La froideur de l'éclairage et de malencontreux reflets suscitèrent également de multiples réclamations, au point que plus

⁵⁴ Voir la chronologie de Pierre Laubriet in *CG*, t. VI, p. 269, et la lettre d'invitation de Flaubert, 30 mai 1857, *ibid.*, p. 306-307.

⁵⁵ Voir le reportage du *Magasin pittoresque*, 23 mai 1857 et Jules Verne, « Salon de 1857 », *Revue des beaux-arts*, n° 12, p. 232.

⁵⁶ P. Mantz, « Mouvement de l'art. Nouvelles du Salon », *L'Artiste*, 3 mai 1857, n.s., t. I, 5^e livraison, p. 86-88.

⁵⁷ La rumeur en avait effectivement circulé avant l'ouverture du Salon. Voir la lettre de J.-F. Millet à Th. Rousseau, 11 juin 1857 in *Une chronique de l'amitié, Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, éd. Lucien Lepoitevin, Le Vast, Les Fours, 2005, 2 vol., t. I, p. 106.

⁵⁸ W. Flaner s'en gaussait : « Les toiles se grimpent les unes sur les autres, jusqu'à une hauteur de 15 [*sic*] mètres environ », et il estimait qu'un tiers seulement des œuvres était « bien casé » (W. Flaner, *Beaux-Arts. Le Salon de 1857*, [Paris], H. Lefèvre, 1857, p. 4).

⁵⁹ E. de La Bédollière, *Le Siècle*, 26 juin 1857.

d'un peintre dut attendre le remaniement de mi-parcours pour recevoir l'attention des critiques. Gautier ne manqua pas, au fil de sa revue, de souligner ces déconvenues et d'y suggérer des remèdes. Mais dans l'immédiat, l'important était visiblement de ne pas prendre de retard et l'intérêt du tableau qu'il brossa des nouvelles tendances de la peinture française compensa avantageusement les approximations de la sélection.

LE DÉFI DE L'ANARCHIE

Cet « aperçu » esquissait en effet les grandes lignes du compte rendu. Gautier commençait par « couper court aux doléances » des critiques qui constataient le déclin de la grande peinture et en induisaient une irrémédiable décadence de l'art, tels les Goncourt qui ne voyaient « plus rien que des gens adroits, cherchant et volant le succès par le chemin des voleurs, par le chemin de Paul Delaroche, par le drame, la comédie, la littérature, par tout ce qui n'est pas la peinture.⁶⁰ » S'il constate lui aussi la prédominance des formats de chevalet et des tableaux de genre, il se refuse à incriminer les artistes, jugeant que c'est plutôt la fonction du Salon qui est en cause : en devenant une manifestation, voire une attraction grand public, il a cessé d'être le lieu où se débattent les questions héritées de la tradition idéaliste, et de refléter à lui seul l'état de l'art en France. La meilleure preuve en est la décision de Nieuwerkerke d'annexer pour la première fois au livret un répertoire des commandes destinées aux églises et aux monuments publics. Gautier s'en félicite et en promet une revue ultérieure, qu'il n'écrira pas ; mais il entretient du moins l'idée, à contre-courant de l'opinion⁶¹, que la peinture monumentale et la peinture d'histoire restent bien vivantes hors des salles du palais des Champs-Élysées.

Ce qui lui apparaît en revanche, dès le second chapitre, comme le trait distinctif de l'exposition, c'est la fin des écoles. L'absence des chefs de file – Delacroix était malade⁶² et Ingres, retiré sous sa tente, avait même renoncé à participer au jury – était un signe qui ne trompait pas et Du

⁶⁰ *Journal des Goncourt*, 6 juillet 1857, éd. cit., t. II, p. 138-139.

⁶¹ L. Clément de Ris notait que « cette opinion [la disparition de la grande peinture], dont le public s'est fait le complice, a été le fond des principaux comptes rendus du Salon de 1857. » (*op. cit.*, p. 443).

⁶² Voir sa lettre à C. Dutilleux, 5 mars 1857 in *Correspondance générale*, éd. André Joubin, Paris, Plon, 1937, 5 vol., t. III, p. 377.

Camp y voyait même, prématurément, la preuve que pour eux « la postérité a[vait] commencé, de fait, après l'Exposition universelle⁶³ ». Le clan des ingristes commençait effectivement à perdre du terrain et les rares disciples de Delacroix avaient déjà laissé le champ libre à l'harmonie grise qui s'enseignait dans l'atelier de Couture, absent lui aussi. Le seul groupe que Gautier juge encore identifiable dans cette foule de 1.172 peintres, ce sont les héritiers de Delaroche, qu'il s'était toujours refusé à considérer comme un chef d'école, et qui avait de toute façon produit des artistes aussi dissemblables que Millet, Gérôme, Hébert, Yvon ou Hamon. Il entérine donc définitivement le constat qu'il avait fait déjà en 1852 et qui avait été en partie masqué en 1855 par la nomenclature des différentes écoles nationales : « point d'écoles nettement tranchées comme autrefois ; point de traditions obstinément suivies de part et d'autre ». Car avec elles disparaissaient aussi la discipline et le respect qu'elles imposaient de la tradition – au grand soulagement de certains, comme le sculpteur Auguste Préault qui prophétisait : « C'est fini, les vieilles écoles s'en vont. [...] À bientôt du nouveau ! Les temps sont proches !⁶⁴ » – mais au grand désarroi des critiques qui avaient jusque-là réglé leurs Salons sur la hiérarchie des genres et les principes communs aux diverses branches de ce qu'ils appelaient commodément l'école française.

Si Gautier ne partage pas l'enthousiasme de son ami Préault, il prend acte sans acrimonie de la conséquence qui en découle : « l'individualisme est bien forcé de se montrer. » Les Salons de la Seconde République l'y avaient préparé puisqu'il constatait déjà, dans l'article liminaire de celui de 1852, « une variété diffuse qui échappe à toute classification.⁶⁵ » Mais l'espoir qu'il gardait alors d'un lien qui parvienne à rassembler en « une gerbe radieuse » tous les « talents éparpillés⁶⁶ », s'est évanoui et le terme qu'il apparie cette fois à l'individualisme est celui d'« Anarchie ». Choix surprenant et peu fréquent sous sa plume, si l'on excepte

⁶³ M. Du Camp, art. cit., p. 161.

⁶⁴ Rapportée par J. Rousseau, *Figaro*, 25 juin 1857. Jean-Baptiste Rousseau, alias Jean Rousseau (Marche-en-Famenne 1829 – Ixelles, 1891), ancien élève de Navez, avait été recruté par Villemessant au *Figaro*, où il pratiquait un journalisme assez mondain, et ce n'est pas sans parti pris qu'il faisait « essuy[e]r une larme » à Gautier dans le « deuil » de la « grande peinture » mené par G. Planche et E.-J. Delécluze (*Figaro*, 16 juillet 1857).

⁶⁵ « Salon de 1852 », *La Presse*, 4 mai 1852.

⁶⁶ *Ibid.*

quelques métaphores de l'hydre ou du serpent appliquées à des représentations⁶⁷. Il se démarque certes de l'acception négative que lui donnait Gustave Planche en s'alarmant d'y voir « livrée » l'école française⁶⁸, puisqu'il allégorise l'Anarchie et lui assigne un sens « purement philosophique », mais difficile à préciser. Faut-il y voir une résurgence du lexique de 1848 et y percevoir des résonnances proudhoniennes, comme le suggère L. C. Hamrick⁶⁹ ? L'allégorisation peut effectivement avoir pour but d'en exonérer les relents subversifs dont pouvait prendre ombrage un régime autoritaire. Et l'hypothèse peut s'inscrire dans les tentatives que Gautier multipliait déjà sous la Second République pour s'adapter à l'esprit du moment. Mais on peut se rappeler également qu'en 1852, le *Catéchisme positiviste* d'Auguste Comte liait étroitement l'individualisme à l'anarchie moderne « qui tend partout à disperser nos forces par une déplorable spécialité⁷⁰ » et que c'est peut-être à cette dissipation que renvoie la référence « purement philosophique ». Dans tous les cas, et à ne prendre le terme que dans son sens étymologique d'absence d'autorité, on ne peut s'empêcher de percevoir, de la part de Gautier, une pointe de nostalgie de la discipline exemplaire instaurée par Ingres, et son trouble devant les « routes les plus divergentes, les systèmes les plus bizarres⁷¹ » en passe de coloniser le territoire dépeuplé des écoles. Là où Maxime Du Camp discernait un signe éminemment positif, il s'interroge, comme Castagnary, Ph. Burty ou P. Mantz, sur cet art « qui n'a pas encore conscience de sa loi⁷² », tout en remettant à l'avenir le soin de décider si c'est un bien ou un mal. Il ne renie pas sa prédilection pour le « divin *lieu commun* » du Beau, ni sa préférence pour les « âmes [...] qui communient par la doctrine avec les temps écoulés », mais il accepte, sous bénéfice d'inventaire, de postuler que ces « expressions individuelles » sont un « symptôme favorable ». Façon de faire contre mauvaise fortune bon cœur ou acquiescement sincère à une forme de

⁶⁷ Voir respectivement *Le Moniteur universel*, 4 février 1854 et *La Presse*, 18 juillet 1854.

⁶⁸ Gustave Planche, « Le Salon de 1857 », 15 juillet 1857, *Revue des Deux Mondes*, t. X, p. 381.

⁶⁹ Voir Lois Cassandra Hamrick « Anarchie comme ordre dans l'œuvre de Gautier : de Proudhon à Emerson », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2020, n° 42, p. 69-82.

⁷⁰ Auguste Comte, *Catéchisme positiviste* [1852], Paris, 1890, 3^e éd., p. 101, voir également p. 210 et 369.

⁷¹ Art. cit., *L'Artiste*, 14 décembre 1857, 6^e série, t. III, p. 2.

⁷² P. Mantz, *Revue française*, t. IX, p. 422.

modernité en quelque sorte à l'essai ? Il n'est pas indifférent de rapprocher cette prise de position inaugurale du « Liminaire » en forme de manifeste littéraire qu'il avait signé en octobre 1851 dans la *Revue de Paris*. Il y convenait déjà que « l'âme humaine [...] a des fenêtres ouvertes pour tous les courants », et promettait aux lecteurs de présenter chaque auteur « dans sa forme idiosyncratique [*sic*] », avec pour seul mot d'ordre : « liberté absolue [...], avec la forme pour seule condition⁷³ ». Le moment était ainsi venu d'étendre aux beaux-arts cette liberté nécessaire à « une expansion de l'art moderne plus complète » et c'est précisément l'expérience que tente le « Salon de 1857 ».

Il suffit, pour mesurer la portée de cette résolution, de comparer ses déclarations de principes à l'avertissement qu'Achille Fould lançait à la mi-août aux artistes lors de la remise des récompenses, en leur rappelant qu'il n'y avait point de salut (ni de commandes) hors des « hautes et pures régions du beau » et de la fidélité « aux traditions de leurs illustres maîtres⁷⁴ ». Dans ce climat autoritaire du Second Empire, quelques mois après le procès de *Madame Bovary*, cet acquiescement de Gautier à l'Anarchie résonne, sinon comme une provocation, du moins comme un acte d'indépendance, qu'il place opportunément sous l'égide du philosophe américain Emerson, dont les idées commençaient à se répandre en France. Il avait de fait pu trouver dans la conception qu'avait développée ce dernier de l'individu et particulièrement de l'artiste, un utile prolongement à ses propres réflexions sur le « microcosme », emprunté à Goethe en 1839 pour singulariser le génie de Delacroix⁷⁵. En plaçant le libre développement des facultés individuelles au-dessus des contraintes sociales et politiques, Emerson ne justifiait pas seulement l'Anarchie, il insufflait à l'individualité une « impulsion créatrice⁷⁶ » propre à redynamiser la formule de l'art pour l'art. Embrasser ses vues permettait tout à la fois de s'opposer à l'académisme officiel et de se démarquer de la *Revue des Deux Mondes*, où Gustave Planche louait encore, dans ce qui

⁷³ « Liminaire », *Revue de Paris*, octobre 1851, p. 6-7. Sur le rôle de Gautier à la *Revue de Paris*, voir S. Guégan, *op. cit.*, p. 376-379.

⁷⁴ Discours transcrit dans *Le Moniteur universel*, 16-17 août 1857.

⁷⁵ Voir Théophile Gautier, *Salons 1833-1842*, dir. Wolfgang Drost et Marie-Hélène Girard, *Œuvres complètes*, VII, t. 1, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 556-557 [dorénavant *Salons*, t. I].

⁷⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essais de philosophie américaine*, trad. Émile Montégut, Paris, Charpentier, 1851, p. 40.

allait être son dernier Salon, les gloires de 1855 pour n'avoir « jamais fléchi devant les caprices de la mode⁷⁷ ». Cette manière de redéfinir la liberté de l'artiste et de réaffirmer son indépendance vis-à-vis du pouvoir – on y entend peut-être quelque écho des conversations de Croisset – le libérait aussi des catéchismes esthétiques et invitait tacitement aux aventures des avant-gardes.

Le principe de l'individualisme offrait aussi au salonnier la liberté d'organiser à son gré la revue du Salon. Au lieu de comparer, comme par le passé, des performances entre écoles, entre maîtres et élèves, ou entre genres, Gautier va, comme son collègue de la *Revue française*, adopter le point de vue du « greffier⁷⁸ » plutôt que du juge, en s'efforçant de prendre note sans parti pris de toutes les œuvres qui le méritent, et de distribuer les personnalités artistiques sans trop de dissonances dans la mosaïque de ses articles. Le défi était de taille. Comme la limite de trois œuvres par exposant venait d'être levée, les artistes furent nombreux à diversifier leur envoi pour concilier les preuves de sérieux avec l'espoir de séduire l'amateur de genre ou de paysage. Ainsi Alfred de Curzon, dont Gautier salua le succès sur trois colonnes dans *L'Artiste* du 9 août 1857, s'imposait-t-il avec neuf tableaux, répartis entre histoire, genre, paysages de Grèce, d'Italie et de France, complétés d'un ensemble d'aquarelles d'après un décor de chapelle. Paul Flandrin avait de même joint à trois paysages, un tableau d'histoire et deux portraits dessinés dans la meilleure tradition ingriste. Jobbé-Duval avait, lui, associé un *Calvaire* à un *Rêve* inspiré de Chénier, un tableau de genre historique et deux portraits, etc. Les effets de brouillage s'introduisaient d'ailleurs jusque dans les techniques, puisque Maréchal de Metz avait osé, dans le *Retour de Christophe Colomb*, le tour de force d'un pastel aux proportions de l'histoire, et qu'Alexandre Bida avait à rebours opté pour le crayon et le lavis dans un *Mur des Lamentations*, format in-plano.

Le renoncement aux catégories traditionnelles, combiné à la profusion de talents dépourvus de dénominateur commun réclamait un arbitrage délicat, dont Gautier se désolait pourtant :

C'est en vain que [...] on essaye de faire des catégories, de former des groupes, de réunir sous une même bannière un certain nombre de peintres

⁷⁷ G. Planche, *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1857, t. X, p. 378.

⁷⁸ « Le critique n'est pas un poète, c'est un greffier, il doit tout voir, tout comprendre, tout dire. » P. Mantz, *Revue française*, t. IX, p. 558.

pour éviter l'incohérence qui résulte forcément d'œuvres aussi diverses d'exécution que de pensée ; il faut toujours en arriver à une nomenclature sans choix.

Rien d'étonnant donc à ce que, pour endiguer l'entropie, il multiplie les stratégies et négocie au coup par coup apories et solutions de continuité. Il n'organise qu'un article autour de la solidarité entre maître et disciples, c'est celui qu'il consacre à Meissonier et ses élèves. Ailleurs il retient un principe générique, c'est le cas pour les sculpteurs et pour les spécialistes du paysage, assez nombreux pour faire groupe et même pour être classés entre dessinateurs et coloristes – dernière trace résiduelle de la notion d'école. Il accorde aussi bien la primeur aux Prix de Rome dans les deux premiers articles, encore qu'elle tienne à des raisons plus générationnelles que génériques ou stylistiques. Le respect des individualités n'allait pas non plus sans poser de délicats problèmes de cohérence, qu'il négocie tant bien que mal. Dès le chapitre IV, il joue ostensiblement du contraste en juxtaposant la *Sortie du bal masqué* de Gérôme, « lion de l'exposition⁷⁹ », à un sujet de genre antique traité par Victor Mottez aux proportions de l'histoire. Il apparie de même au chapitre VII, les *Amours à l'encan* de Glaize et une toile religieuse de Savinien Petit, qui n'ont de commun que leur dimension et un langage qui n'est pas « dans l'esprit de l'époque ». D'autres associations sont encore moins prévisibles, tels les peintres de batailles acoquinés avec les animaliers au chapitre XIX, ou les sculpteurs du dernier chapitre cohabitant avec un résidu de peintres oubliés en route. La tâche du critique était de plus compliquée par un accrochage qui éparpillait souvent l'envoi des artistes entre plusieurs salles, et il s'irrite de ne pouvoir commenter qu'un seul des trois tableaux de Henneberg, de devoir renoncer à l'introuvable dessin des *Joueurs d'échecs* de Meissonier ou d'avoir à reparler de Bouguereau et de son *Retour de Tobie* une semaine après avoir traité de ses allégories néo-pompéiennes, en militant chaque fois pour une rationalisation de l'accrochage qui cesse de démembrer les envois, et il réclame même qu'un cartel indique l'auteur et le titre des œuvres, de manière à remettre un peu d'ordre dans l'anarchie et permettre de prendre la mesure de chaque talent d'un même regard.

L'Anarchie entraînait également une subversion qui s'avère, pour Gautier, particulièrement déconcertante et qui achève de saper toute tentative de classification, c'est la disjonction entre sujet et format. Non

⁷⁹ E. About, *op. cit.*, p. 70.

seulement la grandeur nature avait cessé d'être réservée aux grandes machines de la peinture d'histoire, mais la peinture de genre n'hésitait pas à se déployer en grand format. Verlat avait ainsi donné aux percherons de son *Coup de collier* des « dimensions colossales » qui firent la joie des caricaturistes, alors que Robert-Fleury avait réduit aux proportions du genre un *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, où Gautier ne voyait pas moins un « chef-d'œuvre qui ne déparerait pas les plus célèbres galeries ». L'histoire pouvait aussi se déguiser en « paysage », c'était le cas des *Fureurs d'Oreste* d'Alexandre Desgoffe que le livret libellait dans cette catégorie, en dépit de son sujet et de ses dimensions. Ces exemples dérogatoires sont loin d'être isolés et ces oscillations constantes entre histoire, genre et paysage sont un des leitmotivs du « Salon de 1857 », qui a pour principal effet de transformer la notion de « tableau d'histoire » en une manière de label propre à signaler, quels qu'en soient le sujet, les dimensions ou la technique, les œuvres que Gautier jugeait à la fois les mieux exécutées et les plus convaincantes. On le voit ainsi appliqué aussi bien à *Jésus et la Chananéenne* de Paul Flandrin, qu'à l'*Hallali de sangliers* de Godefroy Jadin, à la fable des *Deux pigeons* de Benouville ou à la *Prière chez un chef arnaute* de Gérôme.

Ces bouleversements n'allaient pas non plus sans un réajustement du discours critique, dont la formule avait déjà été anticipée dans le « Prospectus » de décembre 1856 : « mettre à côté d'un tableau, une page où le thème du peintre est repris par l'écrivain⁸⁰ ». Cette redéfinition de l'*ekphrasis*, qui donnait le pas au thème sur la forme, laissait prévoir un certain retrait de l'analyse proprement technique au profit de la description littéraire, et c'est un des traits remarquables du « Salon de 1857 ». Non que la préoccupation du dessin, de la couleur, du clair-obscur et de la facture ait disparu des jugements, mais les mises au point stylistiques qui avaient fait l'éducation des lecteurs de *La Presse* s'y font rares, et cela ne tient pas seulement au changement de lectorat. Gautier avait compris que la fonction du critique changeait avec celle du Salon et que l'hétérogénéité des talents commandait de ne pas sacrifier « ce qui ravit l'œil » à la sècheresse d'une appréciation trop formelle. Son admiration réitérée de la double vocation de Fromentin, capable de donner à voir par le texte aussi bien que par l'image, confirme la prégnance de ce modèle dans son propre discours critique. Le temps était venu de faire la part plus belle à la

⁸⁰ Art. cit., *L'Artiste*, 14 décembre 1856, 6^e série, t. III, p. 3.

description qu'à l'esthétique, fût-ce au risque d'exposer son jugement au défaut de technicité ou de lisibilité. Ce qu'il cherche désormais à traduire pour le lecteur, c'est moins le degré de perfection formelle des œuvres que la qualité d'émotion qu'elles communiquent, et c'est de plus en plus à travers les modulations de l'amplification narrative que se formule *mezza voce* le jugement esthétique, notamment devant les nombreux tableaux de genre dont « l'action » se prêtait au récit⁸¹. L'ekphrasis se décline ainsi comme une transposition, et prend dans le « Salon de 1857 » des formes aussi diverses que l'évocation nervalienne de la *Rue de la Vieille lanterne* de Beaulieu, le récit fantastique de la *Chasse féodale* d'Henneberg, les variations espagnoles sur les thèmes de Louis Boulanger, la description de l'*Hébé* de Rude – occasion significative d'une mise en abyme des impuissances du discours technique –, ou encore l'improvisation shakespearienne sur *Romeo et Juliette*, tableau manqué de Jalabert, recomposé par préterition. Gautier n'aura probablement jamais été aussi proche de la définition idéale de la critique formulée par Baudelaire en 1846, « le tableau réfléchi par un artiste intelligent et sensible⁸² ». L'exercice du Salon se rapproche plus que jamais de la prose de l'écrivain et parfois même de sa poésie. On peut penser entre autres que la genèse du « Souper des armures » n'est pas étrangère au commentaire de l'anachronique *Combat des Trente* de Penguilly L'Haridon, et que *Les Premières roses* de Chaplin ne sont pas sans lien avec « La Rose Thé » d'*Émaux et Camées*⁸³. La fréquence accrue des citations empruntées aux poètes, de Virgile à Banville, en passant par Dante, Chénier ou Musset, les échos de Hugo, de Poe ou de Baudelaire qu'on perçoit au fil du texte, confirment cette osmose de l'écriture littéraire et de la critique d'art. Ce changement de stratégie n'a d'ailleurs pas échappé à Sainte-Beuve, qui, avant même que ne s'achevât le « Salon de 1857 », notait déjà « la perfection de son faire, excellent à montrer tout ce dont il parle, tant sa plume est fidèle et ressemble à un pinceau⁸⁴ ».

⁸¹ Voir Castagnary, *Philosophie*, p. 44.

⁸² Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. II, p. 418 [désormais OC].

⁸³ Respectivement *Revue européenne*, 1^{er} novembre 1859, puis *Émaux et Camées*, CXVII et CXIX, 4^e éd., in *Poésies nouvelles*, Paris, Charpentier, 1863.

⁸⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Poésies de Th. de Banville », *Le Moniteur universel*, 12 octobre 1857, puis *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 16 vol., t. 14, p. 73.