

La réception des écoles européennes de peinture dans la critique d'art parisienne, 1867-1889

Si « l'eupéanisation » de l'art, particulièrement en peinture, est un phénomène depuis longtemps souligné dans l'histoire des Beaux-Arts en Europe dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il n'en a en réalité jamais été proposé une analyse globale approfondie, et d'abord en se centrant sur la « capitale des arts » alors unanimement reconnue, Paris (voir en dernier ressort Christophe Charle, *Paris, « capitales » des XIX^e siècles*, 2021). La perspective ouverte par les travaux fondateurs de Patricia Mainardi (*Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, 1987) n'a pas été véritablement poursuivie (Stéphane Paccoud, « *Le luxe frivole des accessoires. Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867* », *Romantisme*, 2015/3). Certains ont pu privilégier une approche par école, principalement l'école anglaise (Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France (1802-1878), un aspect des relations artistiques franco-britanniques au XIX^e siècle*, Paris-Sorbonne, 1994 ; Carole Rabillier, *Critique d'art et morale. Une réception critique française et anglaise de la peinture victorienne*, Sorbonne-Université, 2019) ou l'école allemande (Régis Spiegel, *Réception de la peinture romantique allemande en France au XIX^e siècle*, Strasbourg 2, 2002 ; Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1945*, Paris, 2007). Les différentes expositions monographiques organisées principalement au Musée d'Orsay et au Musée du Petit Palais depuis les années 1990, consacrées à divers artistes étrangers, ont toutes plus ou moins abordées partiellement la question, au travers d'exemples particuliers qui n'ont cependant jamais été mis en relations les uns avec les autres. Quant au renouveau problématique apporté par les travaux de Béatrice Joyeux-Prunel, et plus généralement par le groupe de recherche *Artlas*, il se situe essentiellement sur le plan quantitatif, et en se concentrant d'abord sur la notion « d'avant-garde » (*Nul n'est prophète en son pays ? l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, 2009 ; *Les Avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale – Vol. 1 : 1848-1918*, Paris, 2016). Le projet de recherche doctoral proposé vise à reprendre le dossier sous l'angle d'une étude systématique de la presse artistique parisienne, qui en constituera la source principale. On s'appuiera ici sur les différents travaux menés sur la critique d'art en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'étude de la critique d'art est en effet depuis longtemps une voie d'approche privilégiée pour une étude globale de l'art européen du XIX^e siècle, que ce soit pour appréhender la production artistique dans son ensemble, les conditions de la diffusion de l'œuvre d'art, quelle que soit sa technique, sa réception, de l'amateur au « grand public » posant donc, au-delà, les jalons d'une histoire plus précise du goût. De très nombreux travaux ont donc

profondément approfondi ce domaine depuis, notamment, les premiers menés, autour de Jean-Paul Bouillon à l'Université de Clermont dans les années 1980, aboutissant à un colloque fondateur en 1987 sur *La Critique d'art en France, 1850-1900*, doublé par un volume « documentaire » de textes critiques commentés, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Comme le suggère son titre, ce volume reste une « antholog », cet ouvrage n'épuisant pas la question. On remarquera que les synthèses proposées pour la première moitié du siècle (Irène Perret, *La critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire* (2007) ; Lucie Lachenal-Taballet, *Beaux-Arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)* (2017), dans la lignée d'ouvrages abordant la période précédente, au premier rang ceux de Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (1985), ou encore celui de Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration* (1994)), n'abordent que peu la question de la réception des artistes étrangers à Paris, en se concentrant sur l'école française, d'évidence très majoritaire au Salon. Le renversement apporté par les expositions universelles est donc ici fondamental, en proposant au public (et au critique) parisien le meilleur de chaque école nationale à un moment déterminé. C'est pourquoi on prendra comme bornes chronologiques 1867 d'une part, 1889 de l'autre, ce qui permettra de s'appuyer sur trois analyses d'ensemble correspondant aux Expositions de 1867, 1878 et 1889, qui toutes ont présenté une section artistique développée, tout en analysant les Salons qui reprennent régulièrement en 1872 après l'interruption du conflit franco-allemand de 1870-1871, ainsi que les expositions particulières, notamment chez les marchands et dans les galeries particulières, ou à l'initiative des artistes eux-mêmes, sur le modèle des Impressionnistes (1874-1886). La base documentaire est déjà en partie constituée grâce aux travaux de master régulièrement menés depuis une vingtaine d'années, au Centre Chastel, sur les différents Salons du dix-neuvième siècle. Le travail de recherche sera tout d'abord de compléter ce premier répertoire, notamment pour la partie « expositions particulières » qui, hormis ce qui concerne l'Impressionnisme (entreprise poursuivie notamment dans la préparation et à la suite de l'exposition *The New Painting* à San Francisco et Washington en 1996), est encore très partielle. Une fois cette base (qu'on peut estimer à plusieurs milliers de références à l'heure actuelle), il faudra y distinguer les textes faisant une place soit aux écoles, soit aux artistes européens (non français) avant d'en proposer une analyse autour de quelques problématiques d'ensemble : quelles écoles, quels artistes apparaissent ici majeurs ? quelle place leur est faite dans les textes ? Est-elle proportionnelle ou non à celle qui leur est faite dans les expositions ? Y-a-t-il, ou non des phénomènes d'acclimatation ou d'intégration, ou au contraire un refus par rapport à l'école française ? Le

discours change-t-il suivant les écoles ou le moment ? Des circonstances extérieures *a priori* aux arts (politiques, économiques) ont-elles joué un rôle quelconque ? Quel est la place, par ailleurs, du Musée du Luxembourg et plus généralement des autres collections publiques ? Les collectionneurs privés sont-ils pris en compte dans le discours critique ? Ces aspects n'étant évidemment pas, à ce stade, limitatifs, le corpus rassemblé faisant naturellement apparaître par lui-même d'autres questionnements. Il pourra être fait recours aux humanités numériques dans une approche de la partie numérisée des textes, la formation nécessaire à la réalisation du projet, pouvant être acquise grâce aux activités assurées par l'équipe-projet OBTIC, à ses liens étroits avec le BnF DataLab¹ et enfin à la nouvelle unité de service CERES² de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université.

¹ <https://www.bnf.fr/fr/bnf-datalab>

² <https://lettres.sorbonne-universite.fr/recherche/ums-ceres>