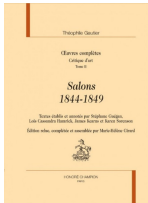


« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

“Painting is above all drawing, it is almost sculpting”, or living art at the boundaries of dreams and matter

Laurent Angard



Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique d'art, t. II : Salons 1844-1849*, textes établis et annotés par Stéphane Guégan, Lois Cassandra Hamrick, James Kearns et Karen Sorenson, édition relue, complétée et assemblée par Marie-Hélène Girard, Paris : Honoré Champion, 2024, 863 p., EAN 9782745360267.



Pour citer cet article

Laurent Angard, « « Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière », Acta fabula, vol. 27, n° 3, Essais critiques, Mars 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20831.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2026, consulté le 20 Avril 2026, DOI : 10.58282/acta.20831

Laurent Angard, « « Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière »

Résumé - Ce compte rendu analyse le deuxième tome des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier consacré à la critique d'art, couvrant les Salons parisiens de 1844 à 1849. L'édition, dirigée par une équipe internationale, se distingue par son approche philologique rigoureuse et ses outils critiques (introductions, bibliographie, index). Elle met en lumière la richesse des analyses de Gautier, sa lucidité face à la monotonie des thèmes artistiques de l'époque et son engagement pour la liberté créatrice. Gautier observe la prolifération des œuvres exposées, mais déplore la pauvreté de l'inspiration, attribuée à un manque de culture littéraire chez les artistes. L'ouvrage invite à redécouvrir la critique d'art comme aventure intellectuelle et vivante.

Mots-clés - innovation artistique, liberté, Orient, salons parisiens, théorie de l'art

Laurent Angard, « "Painting is above all drawing, it is almost sculpting", or living art at the boundaries of dreams and matter »

Summary - This review examines the second volume of Théophile Gautier's Complete Works devoted to art criticism, focusing on the Paris Salons from 1844 to 1849. The edition, overseen by an international team, stands out for its rigorous philological approach and critical tools (introductions, bibliography, indexes). It highlights Gautier's analytical depth, his clear-sightedness regarding the monotony of artistic themes of the period, and his commitment to creative freedom. Gautier notes the proliferation of exhibited works but laments the lack of inspiration, attributing it to artists' insufficient literary culture. The volume invites readers to rediscover art criticism as an intellectual and vibrant adventure.

Keywords - artistic innovation, freedom, Orient, Parisian salons, theory of Art

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

“Painting is above all drawing, it is almost sculpting”, or living art at the boundaries of dreams and matter

Laurent Angard

Le deuxième tome des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier, *Critique d'art, Salons 1844-1849*, publié sous la direction de Stéphane Guégan, Lois Cassandra Hamrick, James Kearns et Karen Sorenson, avec la relecture et la coordination de Marie-Hélène Girard, s'inscrit dans la continuité d'un projet éditorial ambitieux consacré à l'un des plus grands critiques d'art du xix^e siècle. Ce volume rassemble les chroniques que Gautier a consacrées aux Salons parisiens durant les dernières années de la monarchie de Juillet et les débuts de la Seconde République, période de profonds bouleversements artistiques et sociaux.

L'édition se distingue par une organisation soignée et des ressources précieuses pour le lecteur. Dès les premières pages, une note liminaire met en avant le caractère inédit de ces « Salons » jusqu'à aujourd'hui, tout en précisant que le texte proposé est une transcription intégrale, respectant à la lettre la version publiée dans *La Presse* — ponctuation et orthographe comprises, même lorsqu'elles s'écartent des usages contemporains. Pour l'année 1847, le lecteur bénéficie en outre d'une édition critique, fruit d'un travail philologique approfondi.

Chaque Salon est précédé d'une introduction concise qui éclaire les enjeux majeurs du texte et replace les chroniques dans leur contexte historique et artistique. L'ouvrage s'enrichit d'une bibliographie substantielle, ouvrant de nombreuses pistes pour approfondir la lecture de Gautier et la critique d'art du xix^e siècle. Des index détaillés recensent les noms d'artistes et les œuvres évoquées, facilitant la navigation et la recherche à travers le volume.

Ce travail éditorial rigoureux permet de redécouvrir la richesse des analyses de Gautier, la finesse de ses portraits d'artistes et son engagement en faveur de la liberté créatrice. L'ensemble invite à penser l'histoire de l'art comme une aventure

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière vivante, toujours en dialogue avec son temps, et offre au lecteur contemporain des outils précieux pour situer et comprendre ces textes dans toute leur profondeur.

Abondance et lassitude des Salons

L'Exposition de 1844, inaugurée au Louvre le 15 mars, marque un tournant dans l'histoire des Salons parisiens. Avec 2423 œuvres recensées, soit près d'un millier de plus que l'année précédente, elle se distingue par une densité et une diversité sans précédent. Pourtant, cette profusion cache une profonde monotonie dans le choix des sujets, une tendance qui perdurera en 1845 avant de s'atténuer vers la fin de 1846, moment où l'art sera appréhendé sous un jour radicalement différent : « Dans la ligne du salon précédent [celui de 1844], il [Gautier] prend acte à la fois de l'abrogation des catégories génériques traditionnelles et d'une certaine *mediocritas* du Salon [de 1845] » (p. 101 ; sur la « classification des genres », voir p. 140, p. 149, où il évoque la « manie de spécialité stupide »).

Revenant à la critique après plusieurs années de silence, Gautier adopte un ton à la fois inquiet et lucide, regrettant encore en 1846 de n'être pas exhaustif, contraint de « griffonn[er] cette prose à la hâte sur le coin de table, en revenant du Musée » (p. 289). Dès son premier tour au Salon, il constate que la rareté des thèmes abordés révèle chez les peintres un manque de lecture, une ignorance des sources sacrées, poétiques ou historiques, pourtant fécondes en motifs ingénieux et nouveaux¹. Il précise :

Certes, nous ne sommes pas partisan de la peinture anecdotique, ni des sujets intéressants comme un cinquième acte de mélodrame ; la composition pittoresque diffère entièrement de la composition littéraire ; ce qui fait très bien sur le papier fait quelquefois très mal sur la toile ; mais nous voudrions [c'est Gautier qui parle] un peu plus de recherche dans le choix du motif ; malgré soi, en traitant un sujet par trop rebattu, on tombe dans la redite, dans le plagiat, ou, pour l'éviter, on se jette dans les contorsions et les bizarreries. (p. 28)

Cependant, malgré cette apparente monotonie, Gautier rappelle que chaque artiste, par sa sensibilité propre, façonne un univers singulier au sein du vaste ensemble du Salon : « Nous savons, écrit Gautier, que chaque artiste se crée un microcosme, un petit monde à sa façon : les uns ont un microcosme rose, les autres bleu ; il n'importe : tout dépend du rapport des choses entr'elles » (p. 366). Cette

¹ Il excepte de cette critique Ary Scheffer, pour qui, contrairement à ce qu'il affirmait en 1844, « la lecture des poètes l'échauffe plus que la contemplation de la nature ; ses tableaux sont des vignettes portées à la plus haute puissance, et son œuvre peut être considérée comme une magnifique illustration des auteurs qu'il préfère » (p. 212). De la même manière, Henry Baron (1816-1882) trouve son inspiration dans la biographie des peintres de la Renaissance (p. 376). Cette Renaissance, qui a su conserver la mémoire des grandes dames et des illustres personnages à travers leurs portraits peints par les artistes, demeure un précieux témoignage de leur temps (p. 408).

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière réflexive, issue du Salon de 1847, éclaire la capacité des créateurs à renouveler, par la singularité de leur regard et l'harmonie de leurs choix, des thèmes pourtant rebattus. Ainsi, même lorsque les motifs se répètent, la diversité des approches individuelles préserve une certaine vitalité artistique, préparant le terrain à la réflexion sur l'évolution historique des sujets et la lassitude progressive qui s'installe.

Ce phénomène de répétition et de lassitude ne saurait être réduit à une époque unique ; il s'inscrit dans une dynamique historique qui se prolonge jusqu'en 1846 : « La mythologie, l'histoire romaine, les batailles, la religion, les Grecs et le moyen-âge, ont défrayé tour à tour le règne de Louis XV, la république, l'empire, la restauration et les premières années de la dynastie de juillet » (p. 211). Après une longue période de silence, Gautier revient à la critique avec une voix teintée d'inquiétude mais aussi d'une grande lucidité, en particulier lors des bouleversements révolutionnaires de février 1848. Dans ce contexte, il affirme :

Une dynastie [celle des orléanistes] a été renversée et la [Seconde] République proclamée : l'art n'en subsiste pas moins. L'art est éternel parce qu'il est humain : les formes de gouvernement se succèdent et il se maintient (p. 459).

Ce regard pénétrant et serein met en lumière la permanence de l'art au-delà des convulsions politiques, car l'art « restera debout comme une colonne lumineuse » (Salon de 1849, p. 659).

L'absence des maîtres et la crise du jury

Gautier commence son analyse par l'absence remarquable des grands maîtres consacrés — Ingres, Delacroix (refusé par le jury en 1845, ce qui revient à « manquer à la décence publique », « insulter au bon sens général », « donner un ridicule à la France » [p. 106]), Scheffer, Decamps, Roqueplan, Meissonier, Cabat, Jules Dupré — n'hésitant pas à qualifier leur retrait de « conduite coupable » : « C'est précisément parce que vous êtes des maîtres qu'il faut faire acte de présence à chaque salon ». Il profite de la rédaction de ses Salons pour livrer sa réflexion sur les modalités du jugement artistique au XIX^e siècle, notant :

L'appréciation impartiale, en matière d'art, est une chose tellement difficile, que tout autre mode d'examen présenterait, peut-être, autant d'inconvénients. [...] De grandes injustices ont été commises ; il ne pouvait en être autrement ; bien des existences et des vocations d'artistes ont été détournées ou dérangées par des ostracismes systématiques², et, il faut le dire à la honte du jury, dans les noms

² On lira toute la partie consacrée au peintre Paul Marc Joseph Chenavard (1807-1895) qui a eu, avoue Gautier, « une influence occulte mais véritable » (p. 240).

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

bannis ont figuré tour à tour les noms les plus illustres et les plus vivaces de notre temps, — en sorte qu'il était pour ainsi dire honorable d'être refusé, et qu'un tableau rejeté avait beaucoup de chances d'être excellent : la galerie d'un prince à jamais regrettable n'était guère formée que des rebuts du jury. (p. 21)

Ce combat se poursuit dans le Salon de 1845, où il livre « un vibrant plaidoyer en faveur des artistes et un commentaire *in absentia* des œuvres refusées » (p. 100). Ainsi, il constate l'absence de réelle différence entre les Salons de 1844 et 1845, tant dans le positif que dans le négatif, comme il l'expose dès le premier texte : « Il est ennuyeux de dire toujours la même chose, mais puisque c'est toujours la même chose, il faut bien dire toujours la même chose. [...] Nous demandons pardon au public de cette éternelle rabâcherie [*sic*] » (p. 105).

Gautier ne manque pas de dénoncer les défauts du système d'évaluation artistique, sollicitant même l'avis de ses pairs, comme en témoigne l'ouverture du Salon de 1847 où le lecteur pourra lire une réponse d'Émile de Girardin³. De 1844 à 1847, il dresse un portrait accablant du jury, fustigeant son incompetence, son incapacité à comprendre l'art moderne. Il insiste sur l'imperfection de cette institution : « Rendre la justice en matière d'art est sans doute la tâche la plus ardue de toutes » (p. 91, p. 110). Selon lui, le jury fait preuve d'« une brutalité sans nom », infligeant des « soufflets » aux artistes (p. 110), exposant les chefs-d'œuvre « aux capricieuses rebuffades du jury » (p. 119). Il évoque l'« injustice du jury » à propos de Rousseau, que cette institution a « dérobé à la France depuis dix ans » (p. 119), avant qu'il ne soit de nouveau accepté en 1849 (p. 759). Les plaintes contre le jury, devenues « un lieu commun insupportable », témoignent de « sa stupidité barbare » (p. 208) et de sa férocité (p. 269, p. 327).

Non sans ironie, il cite le sort réservé à certains artistes, tels Maindron et Préault, qualifiés de « martyrs les plus complaisamment torturés par cette aimable institution » (p. 91, p. 490). Cette violence institutionnelle trouve sa source, selon Gautier, dans la composition même du jury :

Le malheur est que les jurés sont en général des vieillards [appelés en 1849, dans un langage fleuri, les « vieilles perruques », p. 660] en dehors du mouvement de l'époque, étrangers aux tentatives de l'art moderne, n'ayant jamais su grand'chose, et décidés à ne rien apprendre de plus. — C'est un grave inconvénient pour une génération d'être jugée par des gens plus âgés qu'elle, qui ne comprennent ni ses enthousiasmes, ni ses espérances. — nous avons écrit à ce sujet avec une violence qui pouvait presque ressembler à de l'impiété envers la vieillesse, que nous voudrions pouvoir toujours honorer, et qui, hélas ! par sa légèreté et ses incartades, nous force trop souvent à lui manquer de respect (p. 91).

³ Lettre d'Émile de Girardin dans laquelle le journaliste nuance la critique des jurys : « Vous me demandez ce que je pense de l'institution du jury, contre laquelle s'élève un redoublement de clameurs. [...] On ne parviendra jamais à le mettre à l'abri des plaintes et des attaques de ceux des artistes dont l'attente aura été trompée par un rejet, qu'ils accuseront toujours d'injustice » (p. 316).

L'émancipation artistique face à l'institution

Confronté à cette institution oppressive, Gautier exhorte les artistes à s'affranchir du « sens commun », perfide en art : « En art, rien n'est plus perfide que le sens commun. La folie vaut mille fois mieux. [...] Ne craignez pas les beautés : si les bourgeois ne sont pas contents, qu'importe » (p. 47). Il affirme que « le joli n'est plus dangereux » (p. 370), signe que l'agrément en art n'est plus subversif mais reconnu, affranchi du jugement bourgeois. Il poursuit : « Tout ce qui est net, franc, hardi, libre de jet, a toujours déplu à la foule ; la foule hait le mot propre, comme une académie » (p. 47) ; et exhorte : « Ayez le courage de votre talent, et ne cherchez pas à couler le cinabre de vos pantalons vénitiens dans un contour à la façon de M. Ingres [...] et si vous avez été romantiques en 1828 ou en 1830, continuez à l'être » (p. 47, p. 71). Il persiste dans cette position en 1846, écrivant à propos de Tony Johannot : « L'esprit est le sens commun du génie » (p. 250). Jusqu'à son avant-dernier Salon, Gautier maintient : « Il n'est pas mauvais qu'une œuvre d'art ait dans sa beauté quelque chose de choquant » (p. 526)⁴.

Un tournant décisif s'opère en 1848 : l'ouverture du Salon marque la disparition du jury tant décrié. Gautier salue avec ferveur cette libération :

Le jury a enfin disparu : il a été emporté par ce vent acerbe et purificateur qui a soufflé quinze jours avec tant de violence. [...] Voilà dix ans que, chaque année, nous demandions la suppression de ce tribunal inique. Il n'a pas fallu moins qu'un tremblement de terre pour faire tomber de leurs sièges ces juges prévaricateurs (p. 460).

Ainsi met-il en lumière une véritable crise des motifs artistiques, conséquence directe des mutations idéologiques de son temps. Il constate que « les artistes, privés par les idées modernes des ressources de la mythologie et de l'allégorie ; déshabitués de l'étude du nu, qui était autrefois la base de la peinture d'histoire ; ne pouvant guère faire sur les sujets religieux autre chose que des pastiches, semblent chercher un idéal parmi les types élégants et nobles que peut fournir la haute société » (p. 54). Cette observation souligne la nécessité, pour l'art, de s'ouvrir à de nouveaux sujets puisés dans la réalité contemporaine, même mondaine, tout en révélant les limites de cette démarche. Gautier pointe en effet que la recherche de l'originalité aboutit fréquemment à une certaine monotonie, à la répétition, voire à des tentatives de renouvellement artificielles : « La nature a des moules de talent, comme elle a des moules de formes, et il doit lui arriver sans doute, dans des moments de distractions, de tirer plusieurs exemplaires du même génie, sans avoir la précaution de les disséminer dans divers pays et à des époques différentes. Mais

⁴ Dans le Salon de 1849, on suivra le développement de Gautier sur « les monstres », p. 680 et *suiv.*

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière qu'importent les défauts ! Il n'y a que les gens nuls qui n'ont pas de défauts. — N'a pas de vices qui veut » (p. 66).

Parallèlement à cette redéfinition des motifs, Gautier développe une réflexion sociologique qui irrigue l'ensemble de sa critique. Ainsi, Marie-Hélène Girard rappelle, dans l'introduction au Salon de 1845, que « [Gautier] croit bon de leur [aux artistes] rappeler la fonction sociale du Salon et l'enjeu qu'il représente pour les carrières artistiques, avant de formuler une série de propositions pour réformer la procédure d'admission » (p. 100). Malgré l'accroissement de la diversité des œuvres exposées, le salonnier constate la persistance d'une certaine uniformité, notamment à travers la domination des « tableaux de sainteté et les tableaux de bataille⁵ » (p. 141), symptôme d'un renouvellement insuffisant et d'une inertie institutionnelle.

Dans cette perspective, l'écrivain laisse transparaître une réflexion sociologique comparable à celle que traduit sa formule : « Il est donc vrai, fauve métal, rien ne te résiste ! Tu vau mieux que la vertu, que la beauté et le génie ! » Par cette métaphore brutale du « fauve métal », il désigne la toute-puissance de l'argent, capable de s'imposer au-delà des qualités morales, esthétiques ou intellectuelles. La richesse, ou métaphoriquement les « pluies dorées », « perceront donc toujours les voûtes des tours d'airain », triomphant des obstacles les plus solides. Celui qui possède la fortune, même « vieux, infâme, stupide », attirera à lui honneurs et faveurs, la société elle-même venant célébrer ses vertus, sans souci de comparaison avec les héros antiques.

Pour les tableaux d'église, l'avertissement est sans appel : « Chercher le nouveau dans les choses consacrées est toujours dangereux », car :

Outre leur valeur d'art, [ils] sont des images où il faut que le fidèle, même grossier et dénué de toutes connaissances pittoresques, reconnaisse aisément l'objet de son culte. Cette loi essentielle nous paraît avoir été méconnue par beaucoup d'artistes qui ont cherché à varier la monotonie du thème imposé par des effets et des ajustements qui ne sont pas du domaine de la peinture [h]iératique (p. 143).

En 1845, Gautier anticipe une sensibilité écologique moderne, voyant dans le retour à la nature le symptôme d'une civilisation avancée, gagnée par l'ennui et le vide existentiel. Selon lui, il faut des millénaires à l'humanité pour prendre conscience de la beauté du monde, une prise de conscience rendue possible seulement lorsque les besoins matériels sont comblés. Ce constat, à la fois critique du progrès et précurseur de l'écologie politique, souligne la lente maturation culturelle nécessaire pour renouer avec la nature et interroger la place de l'homme dans son environnement :

⁵ Gautier exclut assurément les deux maîtres que sont Vernet et Delacroix, p. 141-142.

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

Ce retour vers la nature est le signe d'une civilisation avancée et s'ennuie d'elle-même. — L'homme est si occupé de sa propre existence dans les sociétés primitives, qu'il lui faut deux ou trois mille ans pour s'apercevoir qu'il a un ciel sur sa tête et qu'il est entouré de forêts, de plaines et de montagnes (p. 165).

À partir du Salon de 1846, la situation évolue : « Maintenant, un panthéisme confus, un éclectisme vague, réunit toutes les doctrines et tous les contrastes. Le salon de 1846 n'est ni historique, ni religieux, ni antique, ni moderne, ni dessinateur, ni coloriste, ni idéal ni réel exclusivement ; mais il est tout cela dans des proportions tellement équilibrées, qu'il est d'abord impossible de décider de quel côté penche la balance ». Cette observation consacre l'avènement d'une ère nouvelle, celle de la pluralité des tendances et de l'équilibre entre les genres, où la monotonie fait place à la coexistence des écoles et des inspirations.

L'exemplarité des maîtres, l'ouverture et la place des femmes artistes

L'analyse de Gautier sur la scène artistique du xix^e siècle commence par une réflexion morale adressée aux artistes confirmés : selon lui, ces maîtres ont le devoir de se comporter en modèles exemplaires, car ils exercent une influence déterminante sur le public et sur les jeunes artistes en devenir. Par leurs productions, même sans paroles, ils transmettent « l'enseignement muet de leurs œuvres » (p. 26), c'est-à-dire des valeurs, des principes esthétiques et une certaine vision de l'art.

Cette mission de transmission s'exprime avec une vigueur toute particulière dans l'affirmation : « Tout peintre de génie qui ne montre pas ses tableaux commet un crime » (*ibid.*). Par cette formule hyperbolique, Gautier érige la présentation publique de l'œuvre au rang d'obligation morale, estimant que la rétention de l'art constitue une véritable faute envers la collectivité artistique. Cette conviction demeure inchangée lors du Salon de 1849, où il rappelle que les « exemples illustres » sont indispensables aux « jeunes peintres », car ils sont « le[urs] meilleurs professeurs » (p. 649).

L'exemplarité des maîtres se trouve compromise par la désertion d'Ingres, qui, tel un « Achille grognon » (p. 24), s'est retiré du Salon après l'accueil mitigé réservé à son *Martyre de saint Symphorien* en 1834. Gautier déplore cette absence, qui prive les jeunes artistes de modèles vivants, le public de repères pour affiner son goût, et le critique d'un horizon d'attente propice à l'accueil de l'art contemporain, cet art « admirable » où « les données les plus contradictoires [se] concilient » (p. 156). En

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

1845, il fustige à nouveau la « gérontocratie [qui cherche] à comprimer la jeunesse qui voudrait prendre aussi sa place à la gloire et au soleil » (p. 110), appelant même les peintres à « faire une démarche auprès de l'autorité pour mettre un terme à ces abus » (p. 111). Il regrette la composition du jury sous la Restauration, autrefois « plus libérale », et s'interroge : « Aurait-on par hasard le projet d'étouffer les peintres et d'en faire une St-Barthélemy [*sic*] ? » (p. 112)

La perspective philosophique n'est pas oubliée. Gautier s'interroge sur la capacité des artistes de son temps à représenter le « Bonheur » dans un monde « si pauvre, si mesquin, si encombré de laideurs, de misères et de tristesse ». Il rend hommage à ceux qui, par la force de leur imagination, parviennent à offrir des images idéalisées et lumineuses, se demandant par conséquent « où [ils] prennent leurs modèles » (p. 157). La vocation du portrait prend alors une dimension suprême : il ne s'agit plus de reproduire, mais d'arracher à l'oubli ce que le temps condamne à disparaître : « Fixer à jamais la beauté fugitive d'une femme, l'individualité d'un homme remarquable, n'est-ce pas un des buts les plus élevés que puisse se proposer la peinture ? Faire respirer, vivre et penser ce qui doit mourir, rendre les siècles rêveurs devant l'image à demi-effacée d'une perfection qui n'est plus, quel résultat sublime ! » (p. 230) Ces portraits, interroge-t-il finalement, « ne nous en disent-ils pas plus sur leur temps que les histoires et les chroniques ? » (p. 231)

L'art, selon Gautier, devient ainsi une échappatoire, une source d'espérance : en transcendant la réalité, l'artiste offre au public une autre vision, capable de susciter l'émerveillement et de nourrir l'âme. L'imagination artistique devient alors un acte de résistance face à la morosité ambiante, et l'œuvre, un espace où le bonheur, même fictif, prend forme et inspire⁶.

Après avoir adressé aux maîtres ses reproches avec une franchise sans détour, Gautier se tourne vers les épigones, ces artistes aujourd'hui oubliés mais auxquels il rend hommage avec passion. Il s'interroge sur l'évolution des arts plastiques, longtemps enfermés dans un cycle étroit : quelques types sauvés de l'Antiquité ont suffi aux grands Italiens de la Renaissance pour retrouver style et beauté, car cette beauté « appartient à tous, et nul n'a le droit de l'accaparer pour soi » (p. 515). L'admiration suscitée par ces modèles a engendré des générations d'imitateurs, si bien que « chaque poète, chaque peintre, chaque sculpteur essaie à son tour ce sujet si usé, si banal, et il en tire une inspiration nouvelle » (p. 184).

Cependant, Gautier refuse de limiter l'art à l'héritage italien : la diffusion des Lumières et la multiplication des voyages devraient permettre l'intégration d'éléments nouveaux. Le renouvellement accompli par la littérature reste à faire en peinture, où le romantisme n'a pénétré que par quelques exagérations de couleur

⁶ « La peinture a un but double : de représenter ce qui est de faire pressentir ce qu'on voudrait qui soit. [...] La réalité et l'idéal, voilà les grandes, les seules divisions de l'art » (p. 164).

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière ou de forme, qui « dégénèr[ent] en laideur » (p. 137), insuffisantes pour transformer le langage plastique. Dans le Salon de 1845, il invite les jeunes peintres à inventer « toute une mythologie romantique [...] aussi fraîche que l'autre est ridée et flétrie sous le pinceau fourbu des classiques » (p. 137, p. 367).

L'ouverture des espaces et la valorisation des arts décoratifs

Gautier manifeste une profonde estime pour les artistes capables de s'illustrer tant dans la peinture murale que dans l'art du décor théâtral, établissant une cohérence entre ces deux formes d'expression. Il encourage les jeunes créateurs à investir « les murs des églises ou des monuments publics », persuadé que « le génie est encore ce qui se paie le moins cher en fait de décoration » (p. 188). Pour lui, la décoration murale représente un terrain privilégié où la jeunesse artistique — « ceux qui ont à peine vingt ans » — peut affirmer sa créativité et renouveler l'imaginaire collectif. Il souligne la nécessité d'une émancipation des conventions classiques, désormais stériles, car « l'étude [les] a empêché[s] de voir la vie » (p. 189). Il s'interroge :

Quel est le jeune artiste qui ne préférerait mille fois inscrire une belle légende sur la pierre d'une cathédrale, même pour une somme médiocre, à faire des portraits, des aquarelles, des illustrations et des dessins de pacotille chèrement rétribués ?
(p. 189)

Cette valorisation s'étend aux peintres de décors, célébrés dans le Salon de 1847 comme « artistes très instruits et très intelligents, connaissant à fond la perspective » (p. 431), soulignant la parenté entre muralistes et décorateurs de théâtre, tous deux porteurs d'une inventivité essentielle à l'enrichissement du patrimoine artistique.

La sculpture : héritage, modernité et reconnaissance

Gautier accorde une attention particulière à la sculpture, qu'il qualifie de « sœur de la peinture » (p. 288). Il déplore l'indifférence du public, qu'il attribue aux conditions d'exposition défavorables : reléguée dans des salles sombres, la statuaire perd de sa force, privée de lumière et d'espace. Il rappelle la grandeur de cet art, simple et éternel, incarnant la mémoire et la beauté des civilisations. Pour lui, la sculpture, art héroïque et sérieux, mérite une place parmi les arts majeurs, loin de la négligence

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière institutionnelle. Gautier affirme que son véritable but est d'« inscrire en strophes de marbre le poème admirable du corps humain », sujet inépuisable, car « Dieu, la Bible le dit, a fait l'homme à son image » (p. 87).

En 1845, il observe que « la sculpture a cela de particulier, qu'elle se soutient pour ainsi dire sans public », tout en soulignant que la modernité « lui enlève presque toute valeur d'art » (p. 178). Il insiste sur la filiation de la sculpture avec la Renaissance, époque marquée par des retours au polythéisme et une érudition païenne, qui a vu naître « tout un cycle de sculpteurs frères des sculpteurs antiques ». Gautier illustre cette continuité :

Michel-Ange succède à Phidias sans rois intermédiaires. Jamais artiste de l'école d'Athènes ou de Sycione ne chanta avec plus de véhémence le dithyrambe de la forme humaine. Il fallait toute l'intelligence passionnée, tout le dilettantisme érudit des papes italiens, pour ne pas se scandaliser de la liberté effrénée, bien que sévère, de ses marbres et de ses peintures (p. 178).

Il cite également Benvenuto Cellini, dont la réputation s'est construite autant par ses objets d'orfèvrerie que par la statue de Persée⁷. En 1847, Gautier réaffirme son attachement à cet art :

La sculpture, le plus réel et le plus abstrait de tous les arts, le plus noble aussi et qui donne à la forme l'éternité dont peut disposer l'homme. (p. 439)

Ainsi, tandis que la sculpture incarne la permanence de l'héritage artistique et la quête intemporelle de la beauté, il convient désormais d'interroger la place singulière que les femmes artistes occupent dans cet univers, entre reconnaissance tardive et affirmation de leur identité créatrice.

La place des femmes artistes : reconnaissance et singularité

Dans sa réflexion, Gautier n'omet pas la présence, encore discrète mais significative, des femmes artistes. Il salue la virtuosité de Madame de Mirbel (1796-1849), capable « dans un tout petit médaillon, [de] mettre un talent et une vérité qui suffiraient à de très grandes toiles » (note 2, p. 85), ainsi que Félicie de Fauveau (1801-1886)⁸, sculptrice talentueuse et victime précoce de « ces estimables juges » (p. 502). Il rend hommage à Melina Lecoq, peintresse⁹ de portraits miniatures, dont le travail répond à une époque où « la première condition, pour un tableau, c'était de pouvoir entrer dans les maisons » (p. 209). En 1849, il loue les artistes sur

⁷ C'est l'objet du roman *Ascanio* d'Alexandre Dumas (1843). Cette statue sert à cacher les deux jeunes amants.

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière porcelaine, telles Mme Simonet et Mlle Piedagnel, notant avec ironie que « les progrès de la civilisation » ont transformé les intérieurs en « alvéoles d'abeilles » (p. 209), rendant les petits formats prisés. En 1845, il cite Marie Louise Eugénie Gautier (1813-1886) et Armide Lepeut, portraitistes de « talent tout viril » (p. 175), ainsi que Delphine Bernard (1825-1864) et Nina Bianchi (1843-1898). Mais c'est Rosa Bonheur (1822-1899) qui suscite son admiration la plus vive, saluée pour sa maîtrise exceptionnelle dans la représentation animale, témoignage rare d'une reconnaissance féminine portée à l'excellence (à partir du Salon de 1847, p. 418 et *suiv.*). Leur contribution, bien que numériquement inférieure, s'impose par la justesse du regard et la finesse d'exécution, démontrant que l'excellence artistique n'est pas l'apanage d'un seul sexe.

L'ouverture à l'Orient et le renouvellement des imaginaires

La section VI du Salon de 1844, tout comme la III^e du Salon 1845, illustre l'éveil progressif de la sensibilité française à l'Orient, longtemps réduit à de simples tracés colorés sur les cartes (« le mouvement commencé par lord Byron, Goëthe [*sic*] et Victor Hugo » [p. 123]). Jusque-là, l'Orient n'avait guère trouvé place dans la peinture : sa nature luxuriante restait ignorée, même dans les scènes bibliques, à peine évoquée par quelques palmiers imaginaires. Les paysagistes, attachés aux forêts de Fontainebleau ou de Vincennes, peinaient à concevoir d'autres paysages, et les plus aventureux rapportaient d'Italie des fragments jugés extravagants par une bourgeoisie attachée à la douceur du ciel parisien.

Les descriptions de Victor Hugo, qui rêvait l'Orient sans l'avoir jamais visité, et les récits des soldats revenus d'Afrique, ont éveillé chez certains artistes le désir de découvrir ces contrées fascinantes. Dans cette période d'effervescence, chacun se sentait prêt à conquérir de nouveaux mondes, rêvant de gloire et de triomphes à l'antique. C'est dans ce contexte que l'Orient s'impose comme source d'inspiration majeure, éclipsant les conventions académiques : Alexandre-Gabriel Decamps fait

⁸ Nous rectifions une petite coquille dans la date. Elle n'est pas née en 1799 comme cela est indiqué dans la note 4, mais bien en 1801. Pour la petite anecdote, nous apprenons, dans les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, l'importance de la sculptrice. Le mémorialiste se souvient : « À ce salon, mademoiselle de Fauveau avait exposé deux petits bas-reliefs autour desquels se groupaient tous les artistes. » Et c'est bien ce chef-d'œuvre qui permit au romancier d'imaginer les premières scènes de sa pièce *Christine* : « Bientôt mes yeux se détachèrent d'Adèle et de son mari. Puis ma pensée revint sur ses pas, et reprit mon rêve où je l'avais abandonné. Je vis, avec les yeux du souvenir, le bas-relief de mademoiselle de Fauveau incrusté dans la muraille, et, dans ce corps de garde du boulevard Bonne-Nouvelle, à côté de cette femme et de son mari, en face de ce voleur que les prochaines assises devaient condamner à trois ans de prison, mon imagination créa les premières scènes de *Christine* », t. I, éd. Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 1989, p. 850.

⁹ L'usage du mot se perdait progressivement mais il était encore utilisé au XIX^e siècle.

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière sensation avec ses premières toiles orientales, véritables ruptures avec les paysages historiques, bouleversant les peintres de l'Institut. Un tableau tel que *La Patrouille turque*, par sa fantaisie baroque et son atmosphère quasi hallucinée, marque une révolution artistique. Désormais, l'Orient, « ce monde mystérieux », attire tous les esprits animés par les rêves du siècle, longtemps restés à l'écart des arts (p. 82). Le continent africain trouve aussi sa place dans le Salon de 1849 à travers la peinture de voyage, notamment chez Eugène Fromentin (1820-1876), où Gautier reconnaît la représentation la plus authentique de la lumière nord-africaine dans l'art français (p. 644).

La pensée de Gautier se prolonge avec l'évocation des voyages : Eugène Delacroix, consumé par les fièvres de son temps¹⁰, effectue lui aussi un pèlerinage vers ce berceau de lumière, livrant *Femmes d'Alger*, *Kaïd Marocain* ou *Convulsionnistes de Tanger*, nés de ses séjours en Algérie et au Maroc. Il rappelle également le voyage de Dauzats, qui inspira à Alexandre Dumas *Quinze jours au Sinaï*, et donna le portrait de la *Grande mosquée d'Alger* (p. 82).

Ainsi, la réflexion de Gautier sur l'exemplarité des maîtres, l'ouverture aux influences étrangères et la reconnaissance des femmes artistes s'inscrit dans une progression logique : elle interroge la transmission, valorise la diversité des talents et appelle à un renouvellement des imaginaires, condition nécessaire à la vitalité de l'art contemporain.

Vers un art vivant : diversité, transmission et invention

Dès l'ouverture de ses Salons, Théophile Gautier affiche une confiance résolue dans l'avenir de l'art, s'opposant fermement aux discours sur la décadence. Il invite à dépasser les lamentations stériles pour mieux célébrer la vitalité de l'art vivant : « Nous ne croyons pas à la dégénérescence de l'espèce humaine, ni du côté moral, ni du côté physique », écrit-il, insistant sur la nécessité de ne pas confondre l'exposition avec un musée, car les œuvres exposées doivent être perçues comme des expressions de la créativité contemporaine, non comme des modèles figés (p. 22, note 1).

¹⁰ « Comme toutes les passions, tous les rêves, toutes les fièvres qui ont agité ce siècle ont traversé sa tête et fait battre son cœur ! Personne n'a fait de la peinture plus véritablement moderne qu'Eugène Delacroix », p. 341.

Progrès techniques et ouverture du Salon

Gautier met en lumière les répercussions des innovations techniques sur le Salon : la galvanoplastie, l'essor du chemin de fer et la navigation à vapeur transforment l'Exposition de 1846, lui conférant une ouverture inédite. Désormais, la vapeur abolit les distances et rend accessibles à tous des merveilles autrefois réservées à de rares voyageurs¹¹. L'art s'oriente alors vers « la glorification de l'homme et des beautés de la nature », nouveaux idéaux d'une époque tournée vers le progrès (p. 210). Loin de nuire à l'art, les inventions mécaniques « lui rendront au contraire les plus immenses services » (p. 211). Gautier s'interroge sur l'avenir des statuaires : « Iront-ils aussi étudier au loin les races nouvelles, les types mystérieux dont nul n'a encore soulevé le voile ? » (p. 297)

Diversité stylistique et dépassement des frontières

Refusant la simple description, Gautier fait de sa critique un espace vivant, mêlant, en digne romancier, récit, prescription et analyse. Il s'oppose à la division traditionnelle entre dessinateurs et coloristes, dénonçant ce préjugé : « Les dessinateurs ont très souvent des morceaux d'une couleur très fine ». Il rappelle aussi que le dessin ne se réduit pas au contour : modelé et nuances en sont des composantes essentielles (p. 43). Selon lui, l'école française, longtemps à la traîne, s'est hissée au premier rang mondial (p. 23). Il confie en 1845 que ce qui l'attire, ce sont les tableaux illustrant un fait curieux, un événement insolite, dont la lecture soit plaisante : « Ni l'idée ni la forme ne [le] séduisent, il [lui] faut le fait brutal raconté à peu de chose près, comme dans la *Gazette des Tribunaux* » (p. 133).

Gautier insiste sur l'importance, pour les artistes, d'élargir leurs horizons : seule une culture vaste, ouverte à d'autres arts, permet de se distinguer dans un univers saturé de répétitions (p. 32). Il estime la spécialisation excessive surestimée : la pratique d'une autre discipline enrichit l'art principal et lui confère une saveur rare. Cette ouverture, loin de disperser le génie, l'enrichit ; ainsi Chassériau apporte-t-il une sensibilité inédite à la peinture, malgré la demi-censure du jury, « si indulgent pour les médiocrités les plus plates », qui n'a accepté en 1845 qu'une seule toile de l'artiste, le *Portrait équestre d'Ali-Bamet*¹² (p. 33).

¹¹ Cette même « vapeur » pouvait même « contribuer à la régénération de l'art » (p. 265).

¹² Le tableau se trouve à Versailles, au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (note 2, p. 121).

Émergence des nouveaux talents et affirmation de la personnalité artistique

Face à l'émergence de nouveaux talents, tels que Courbet, Millet ou Cabanel, Gautier demeure prudent : il reconnaît leur potentiel sans se prononcer sur leur avenir. Il accorde toutefois une place de choix à Chassériau, saluant son autonomie et son audace, notamment dans *Le Christ descendant la montagne des Oliviers*, où l'artiste s'affranchit de l'influence de son maître en réinventant la couleur et en introduisant des effets de mouvement et de style affirmés.

L'analyse de Gautier prend une dimension typologique avec l'étude du portrait aristocratique chez Henri Lehmann, héritier d'Ingres. Pour lui, ce genre doit viser l'idéalisme de la grande peinture d'histoire, et non se contenter de l'élégance superficielle : Lehmann parvient à conférer à ses modèles une dignité qui transcende la simple représentation, à l'inverse d'un Winterhalter.

Liberté, invention et rigueur dans la création

Dans sa réflexion sur les qualités plastiques, Gautier met en garde contre l'excès de solidité : « La solidité est une bonne chose ; mais il faut peindre, et non bâtir sur toile ; le pinceau n'est pas une truelle » (p. 68). Il critique ainsi les approches trop techniques, qui étouffent la liberté et l'invention picturales (p. 465). Il note aussi que certains artistes, comme Louis Boulanger, écoutent trop les critiques, perdant ainsi la spontanéité de leur talent : « Cet esprit si fin, si inquiet, si littéraire, a trop écouté, nous en avons peur, les critiques de bon goût » (p. 127).

Au-delà de la description, Gautier se fait théoricien : la peinture ne doit pas se limiter à l'imitation du réel, mais exprimer l'idéal secret de l'âme, inventer tout en restant dans le champ du possible. Il résume cette idée par une métaphore : « Le peintre retranche un peu, il ajoute beaucoup : la nature n'est que le dictionnaire où il cherche les mots dont il n'est pas sûr » (p. 29, note 1). Il met aussi en garde contre la recherche du style et de l'archaïsme, qui peuvent égarer l'artiste, comme en témoigne son jugement sur Desgoffe : « Le sérieux va jusqu'à l'ennui » (p. 72, p. 169, p. 274).

Anachronisme, naïveté et singularité

Gautier condamne fermement l'anachronisme : « Il ne faudrait pas que les artistes tombassent dans l'anachronisme, "naïvetés", tambourine-t-il, [qui] ne sont plus

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière permises à notre civilisation » (p. 146). Cependant, il nuance son propos en 1847, acceptant les anachronismes involontaires des maîtres vénitiens comme des naïvetés propres à une autre époque : « Nous ne sommes nullement choqué des anachronismes de costumes des maîtres vénitiens [dans *Mariage de la Vierge* de Raphaël — 1504], parce qu'ils sont involontaires et naïfs » (p. 334). Il reconnaît ainsi que certains anachronismes, lorsqu'ils sont le fruit d'une innocence artistique propre à une autre époque, ne doivent pas être jugés avec la même sévérité. Il reconnaît aussi que certaines œuvres de son époque, telles celles de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), « rappellent certaines œuvres du seizième siècle ». Le rapprochement ne s'arrête pas à un simple ressenti : « M. Gérôme à un tempérament pittoresque du même titre que les artistes du commencement de la Renaissance ; il leur ressemble, non parce qu'il les imite, mais parce qu'il est pareil » (p. 522).

Spécificités françaises et audace créatrice

Enfin, Gautier analyse les spécificités françaises : la raison et la peur du ridicule freinent l'audace et la passion, poussant à privilégier la voie moyenne (*medio tutissimus ibis*, Ovide, note 3, p. 66). Or, il faut parfois risquer le ridicule pour atteindre au sublime : « Les hommes de talent ne sont-ils pas la plaie de notre époque ? — Ne tenir que de l'adresse quand on promettait du génie, — c'est peu » (p. 137). Il observe que « nous autres Français, il faut l'avouer, nous avons un peu peur des qualités robustes et violentes » (p. 114), qualités qu'il attribue à Horace Vernet, remarquable par le choix de sujets contemporains et par son « inépuisable fécondité d'improvisation [qui] émerveillerait dans un siècle moins blasé que celui-ci sur ces sortes de prodiges » (p. 219).

Ainsi, la pensée de Gautier s'articule autour d'une confiance dans la vitalité de l'art, d'un appel à la diversité et à l'ouverture, et d'une défense de la liberté créatrice : l'art vivant se construit dans la transmission, l'invention et la capacité à accueillir le neuf sans renier l'idéal.



Au terme de ce voyage à travers les Salons de Théophile Gautier, le lecteur est saisi par la richesse des registres, la finesse des analyses et la liberté de ton qui irriguent sa critique. Gautier ne se limite pas à observer son époque : il en saisit les pulsations, les tensions, les espoirs et les désillusions, tout en révélant la force souterraine de l'art, capable de traverser les crises politiques, de résister à l'usure des institutions et de se renouveler au gré des mutations du goût. Sa plume,

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière alternativement inquiète et exaltée, lucide et lyrique, fait entendre la voix d'un siècle en pleine effervescence, où l'art, loin de se figer, se réinvente sans relâche à la lisière du rêve et de la matière.

Gautier se révèle ici bien plus qu'un simple critique : il est un esprit universel, embrassant la diversité des formes artistiques — peinture, sculpture, arts décoratifs et muraux, scène théâtrale, littérature, jusqu'aux horizons lointains de l'Orient. Sa réflexion sur la transmission, l'exemplarité des maîtres, la reconnaissance des créatrices ou encore l'irruption du progrès technique dans l'espace du Salon témoigne d'une pensée en « perpétuel mouvement » (expression chère au seizième siècle que je suis), attentive à la nouveauté sans jamais sacrifier l'idéal. Il incarne ainsi la figure du critique total, dont la parole, toujours engagée, se fait tour à tour vigie, défenseur de la liberté créatrice et contempteur des routines institutionnelles.

Lire Gautier, c'est s'immerger dans une critique vivante, où l'analyse devient récit, où la prescription s'accompagne d'une méditation profonde sur la condition de l'artiste et le devenir de l'art. C'est aussi rencontrer un écrivain qui, à l'instar de sa critique théâtrale¹³, sait saisir l'instant, rendre compte de l'éphémère comme du durable, du singulier comme de l'universel, sans jamais renoncer à la rigueur intellectuelle ni à l'élan de l'imagination.

Ce tome II (tout comme le premier d'ailleurs), par la variété de ses perspectives et la justesse de ses intuitions, invite chaque lecteur à s'en emparer : non seulement pour mieux comprendre le xix^e siècle, mais aussi pour interroger notre propre rapport à la création et à la liberté artistique. Car Gautier, par la multiplicité de ses talents, demeure un guide précieux : il nous rappelle que l'art, pour rester vivant, doit sans cesse se réinventer, et que la critique, pour être féconde, doit épouser la diversité du réel tout en conservant l'exigence du rêveur.

À l'heure où la place de l'art dans la société fait débat, il est salutaire de relire Gautier : non comme une figure du passé, mais comme un moderne, capable d'ouvrir de nouveaux horizons et de faire dialoguer, avec une rare intelligence, la matière et l'idéal.

¹³ Voir Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique Théâtrale*, t. XIX : *Juin 1867-Mai 1869*, (éd. Patrick Berthier), Paris : Honoré Champion, 2024 ; voir l'article de Guillaume Cousin, « Rendre compte des théâtres : critique journalistique et critique savante », *Acta Fabula*, vol. 24, no 9, octobre 2023. DOI : <https://10.58282/acta.17062>.

« Peindre, c'est avant tout dessiner, c'est presque sculpter », ou l'art vivant aux frontières du rêve et de la matière

PLAN

- Abondance et lassitude des Salons
 - L'absence des maîtres et la crise du jury
 - L'émancipation artistique face à l'institution
- L'exemplarité des maîtres, l'ouverture et la place des femmes artistes
 - L'ouverture des espaces et la valorisation des arts décoratifs
 - La sculpture : héritage, modernité et reconnaissance
 - La place des femmes artistes : reconnaissance et singularité
 - L'ouverture à l'Orient et le renouvellement des imaginaires
- Vers un art vivant : diversité, transmission et invention
 - Progrès techniques et ouverture du Salon
 - Diversité stylistique et dépassement des frontières
 - Émergence des nouveaux talents et affirmation de la personnalité artistique
 - Liberté, invention et rigueur dans la création
 - Anachronisme, naïveté et singularité
 - Spécificités françaises et audace créatrice

AUTEUR

Laurent Angard

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Haute-Alsace (Mulhouse) — laurent.angard@orange.fr