Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e siècle : approches et méthodes comparées

Go-betweenes and art worlds in eighteenth-century Paris: comparative methods and approaches

Noémie Étienne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1003>

DOI : 10.4000/perspective.1003

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 489-493

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Noémie Étienne, « Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e siècle : approches et méthodes comparées », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 08 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1003> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1003>

Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e siècle : approches et méthodes comparées

Noémie Étienne

– Gilberte ÉMILE-MÂLE, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris, Institut national du patrimoine/Somogy Éditions d'art, 2008. 373 p., 100 fig. en coul. ISBN : 978-2-75720-232-6 ; 35 €.

– Charlotte GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008. 388 p., 67 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-87673-492-0 ; 29 €.

– Patrick MICHEL, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007. 377 p., 16 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-75740-001-2 ; 23 €.

– Helmina VON CHÉZY, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I*, Bénédicte Savoy éd., Berlin, Akademie Verlag, 2009. 766 p., sans fig. ISBN : 978-3-05004-628-0 ; 79,80 €.

En 1987, dans un éditorial de *La Revue de l'Art*, André Chastel et Krzysztof Pomian relevaient l'importance pour l'histoire de l'art d'une étude des « intermédiaires », présentés comme des individus qui « assument des responsabilités entre les artistes – présents ou passés – et le public »¹. Depuis les années 1980, l'histoire de l'art accorde une place toujours plus importante aux acteurs faisant le lien entre le producteur, l'œuvre et ses spectateurs, que ce soit des marchands, des collectionneurs, des amateurs, des commissaires-priseurs, des experts, des restaurateurs, des conservateurs de musée ou encore des critiques d'art. Parallèlement, la sociologie de l'art s'est considérablement développée, étudiant non seulement les personnes mais aussi les institutions qui contribuent à la production artistique et à la réception des œuvres. Le concept des « mondes de l'art », élaboré par Howard Becker, a été investi pour analyser les « chaînes de coopération » associant les artistes, les œuvres, le public et les différents intermédiaires². Celui de « médiateur », utilisé par Antoine Hennion, désigne les éléments, humains ou non, qui modulent plus directement la vision d'une œuvre d'art, y compris

la lumière, l'accrochage, ou encore le vernis d'un tableau³. Quatre livres récemment publiés témoignent de l'essor de ce domaine de recherche en histoire de l'art. Ils partagent un cadre géographique identique – Paris – et une période historique analogue couvrant intégralement ou partiellement le XVIII^e siècle. Ils présentent aussi de nombreuses similitudes dans les thèmes abordés, tels que le marché de l'art, l'essor des musées, ou encore la critique d'art. Si ces ouvrages traitent d'œuvres ou de protagonistes identiques, ils relèvent de projets intellectuels très variés. Les travaux de Charlotte Guichard et de Patrick Michel sont des productions universitaires – et même le fruit d'une thèse de doctorat pour la première – tandis que l'ouvrage d'Émile-Mâle est un recueil de textes déjà publiés pour partie, écrits par une spécialiste du monde des musées et augmentés d'un appareil critique. Enfin, l'ouvrage de Helmina von Chézy est une source ancienne, dont la publication a été dirigée par Bénédicte Savoy. Alors qu'Émile-Mâle et Michel documentent des réseaux d'acteurs spécifiques, et que le texte publié par Savoy donne à entendre une voix allemande méconnue, l'ouvrage de Guichard fait émerger un nouveau sujet d'étude.

En tenant compte de la diversité de ces publications, et en questionnant leurs positions méthodologiques respectives, ce compte rendu souhaite réfléchir à ce que l'étude des intermédiaires peut encore apporter à l'histoire de l'art, vingt ans après l'article de Chastel et Pomian. Alors que l'histoire des collections a connu une véritable crise de croissance à la fin des années 1990⁴, qui menace actuellement aussi l'histoire de la restauration, il convient en effet de s'interroger sur les perspectives actuelles et la manière dont celles-ci renouvellent la recherche. D'une part, la comparaison de ces ouvrages permet de souligner des objectifs divergents, qu'il s'agisse de dresser la vue d'ensemble d'une activité, comme le fait Patrick Michel, ou de définir plus spécifiquement l'identité d'une figure, suivant la démarche de Charlotte Guichard. D'autre part, la confrontation de ces livres montre la variabilité du rôle conféré à ces intermédiaires, qu'ils soient étudiés comme des « passeurs » d'objets ou comme des acteurs modifiant directement les œuvres.

Restaurateurs et marchands : des intermédiaires polyvalents

Dès la fin des années 1950, Gilberte Émile-Mâle inaugurerait une démarche innovante en s'intéressant à l'histoire de la restauration des œuvres d'art et en montrant son importance pour l'historique des tableaux. Faisant fructifier son expertise en tant que conservatrice au Musée du Louvre, l'auteur a croisé ses recherches dans les archives avec une observation attentive des œuvres et livré ses réflexions dans de nombreux articles édités tout au long de sa carrière. Publié en 2008, peu après sa disparition, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France* présente un aspect composite : articulé en trois parties, il réunit dix articles déjà parus séparément, comme celui concernant la transposition de la *Charité* d'Andrea del Sarto en 1750 (ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 231-245 ; fig. 1), ainsi que deux chapitres inédits, rédigés entre 1956 et 1957 (ch. 1 et 2, p. 39-186). Destinés à inaugurer un livre jamais terminé, ces premiers chapitres, consacrés à l'histoire de la restauration des peintures au Louvre entre 1789 et 1796, représentent l'un des points forts de l'ouvrage, même s'ils pâtiennent de leur caractère inabouti. Un important appareil critique, coordonné par Ségolène Bergeon Langle et Gennaro Toscano, ainsi qu'une riche documentation sur les peintures restaurées complètent encore ce volume. L'absence d'index est toutefois regrettable et ne permet pas d'exploiter au mieux la quantité d'informations développées dans ces chapitres.

Si les recherches de Gilberte Émile-Mâle portent sur l'institution des Bâtiments du roi et sur le futur Louvre, le livre de Patrick Michel s'attache au milieu marchand et au commerce des tableaux. Fondé sur un important dépouillement

d'archives et de catalogues de vente, et bénéficiant des recherches entreprises par Jean Chatelus⁵, *Le commerce du tableau...* propose un examen successif des pratiques et des individus, dont il esquisse les profils complexes et polyvalents, comme celui de l'expert Pierre Rémy (MICHEL, 2007, p. 12). Le travail de restauration à Paris au XVIII^e siècle y est également abordé par le biais de certains protagonistes tels que Jean-Baptiste Slodtz, qui travaille à Paris pour le prince de Conti (p. 87-92), Joseph-Ferdinand Godefroid, qui restaure les œuvres de la Cour mais tient aussi boutique (p. 51), ou encore François-Louis Colins, brocanteur, copiste et pensionnaire du roi pour son travail de restauration (p. 126).

Si les livres de Gilberte Émile-Mâle et de Patrick Michel portent sur des sujets différents, la restauration et le commerce des tableaux, ils touchent néanmoins à un même milieu, caractérisé par une intense circulation des compétences et des acteurs (fig. 2). Certains protagonistes agissent en effet à la fois dans le contexte institutionnel et le monde marchand : Marie-Jacob Godefroid, tout à la fois restauratrice, négociante et experte de tableaux, travaille par exemple au service des Bâtiments du roi mais aussi dans les réseaux commerciaux (ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 236 ; MICHEL, 2007, p. 88). La lecture croisée de ces études dessine un espace artistique parisien traversé par des personnalités évoluant simultanément dans différents mondes, au sens que Howard Becker a donné à ce mot. En outre, et même si cette dimension n'est pas toujours explicitée dans ces deux ouvrages, les figures étudiées interviennent directement sur les tableaux et modifient donc la relation que les spectateurs peuvent entretenir avec eux : les peintures

1. Andrea del Sarto, *Charité*, 1518, Paris, Musée du Louvre, détails de l'enfant endormi avant et après restauration [ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 242-243].

2. Étiquette commerciale de Jean Constantin, marchand de tableaux, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie [MICHEL, 2007, p. 47].

du roi exposées au Palais du Luxembourg à partir de 1750 sont, par exemple, des œuvres dont l'apparence a été modifiée par les restaurateurs du XVIII^e siècle (ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 231),

tandis que les amateurs d'art acquièrent des tableaux remis à neuf par les marchands (MICHEL, 2007, p. 88).

Écrits et pratiques de l'amateur : voir, recevoir, transmettre

S'opposant à l'usage commun, qui assimile l'amateur au collectionneur ou au dilettante, Charlotte Guichard réinscrit la figure de l'amateur d'art parisien du XVIII^e siècle dans un contexte historique précis. Alors que naît progressivement un espace public du jugement sur l'art, l'amateur est présenté par l'Académie royale de peinture comme le seul modèle légitime du public (GUICHARD, 2008, p. 85). Par-delà cette définition normative, son existence est également définie par ses réseaux de sociabilité et ses contacts privilégiés avec les artistes, qu'il cherche notamment à conseiller, comme le fait le comte de Caylus (p. 79). Enfin, l'auteur montre que l'amateur ajoute à son activité de polygraphe et de théoricien une pratique artistique qui garantit son expertise (p. 239-298). Il est ainsi celui qui commente et évalue les œuvres, mais aussi un acteur à part entière de la vie artistique qui contribue à en faire bouger les lignes : Claude-Henri Watelet collectionne les gravures de Rembrandt, mais en réalise aussi des copies et des pastiches, participant de ce fait à moduler la réception du maître hollandais (p. 286-299). D'un point de vue méthodologique, l'auteur développe une analyse qui emprunte certains outils aux sciences sociales, se situant à mi-chemin entre une sociologie critique et une sociologie pragmatique, qui croit aux acteurs comme constructeurs de leur monde et édificateurs de leur propre cadre de référence⁶. Elle refuse aussi bien une analyse uniquement stratégique de l'amateur, qui dénoncerait l'amour de l'art comme volonté de distinction sociale, qu'une vision essentialiste ou encore dépolitisée de cette figure.

Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, qui présente les écrits de Helmina von Chézy (fig. 3) édités sous la direction de Bénédicte Savoy, a un statut différent des trois ouvrages précédents. Jeune Berlinoise arrivée dans la capitale française à l'âge de 18 ans, au début de l'Empire, Von Chézy relate en allemand son expérience de la vie parisienne, décrivant aussi bien les collections publiques que les cabinets privés,

la création artistique contemporaine observée au Salon et dans les ateliers, ou encore la Manufacture de Sèvres. Cette édition permet ainsi de découvrir la voix d'une jeune étrangère fréquentant différents milieux culturels, qui vit chez le couple Schlegel, côtoie Dominique-Vivant Denon, et contemple au Louvre les peintures confisquées dans son pays d'origine. Les écrits de Von Chézy, partiellement publiés au début du XIX^e siècle dans le périodique allemand *Journal des Luxus und der Moden* (VON CHÉZY, 2009, p. 607) représentent un témoignage personnel, mais participent aussi à moduler la perception allemande du monde culturel français sous l'Empire. Le bel appareil critique de ce livre facilite et précise enfin la lecture d'un récit que Von Chézy présente elle-même comme intuitif, voire peu informé, suivant une « stratégie de fraîcheur » mise en place par la jeune femme pour légitimer son discours. Étendu sur plus de trois cents pages (p. 417-766), le commentaire de Savoy regroupe de brefs textes généraux et des entrées plus spécifiques abordant divers aspects de l'activité de Chézy, ainsi que de nombreuses notes critiques sur le texte donnant des précisions historiques ou bibliographiques et situant les œuvres mentionnées.

Diversité des approches méthodologiques

Appréhendés conjointement, ces quatre ouvrages mettent en évidence différentes options méthodologiques pour aborder les intermédiaires dans les mondes de l'art. Sous l'impulsion d'auteurs comme Gilberte Émile-Mâle, mus par une quête de légitimité les incitant à isoler leur objet d'étude pour en démontrer l'importance, certaines de ces études se sont développées comme des champs de recherche autonomes. Les deux premiers ouvrages présentés ici s'inscrivent dans cette logique. Travail d'une pionnière, le livre d'Émile-Mâle se rapproche de celui de Michel en ce qu'il entend dresser le panorama d'une activité, fondé sur des archives et rendu aussi complet que possible. Mais l'identité et le rôle de ces

3. Sebastian Hensel, *Helmina von Chézy*, vers 1800, Berlin, Staatliche Museen Kupferstichkabinett [VON CHÉZY, 2009, quatrième de couverture].

figures peuvent aussi être étudiés dans une perspective plus analytique, comme le fait Charlotte Guichard. Une proposition théorique et méthodologique plus précise sous-tend en effet ce travail, qui soumet les données historiques à une réflexion qui développe le thème d'une spécificité de l'amateur à Paris au XVIII^e siècle. L'auteur démontre ainsi la dimension politique de cette figure, érigée en modèle du public par l'institution académique.

Ces différences de méthodes s'expriment à de nombreuses occasions, particulièrement lorsque les auteurs étudient un même objet ou abordent un thème commun. Le terme d'« amateur », par exemple, revient très fréquemment dans les trois premiers livres en raison de son omniprésence dans le vocabulaire artistique et technique du XVIII^e siècle. Si sa définition est l'objet même du livre de Guichard, il apparaît en revanche sans thématisation spécifique dans le livre de Michel. Des sources identiques peuvent être aussi utilisées différemment : alors que Michel se saisit des divers catalogues de vente pour les décrire comme instruments de travail et supports publicitaires (MICHEL, 2007, p. 238-244), Guichard s'appuie pour sa part sur ces documents afin d'exposer l'une des spécificités de la figure qu'elle décrit, étudiant en effet la manière dont les rapports entre amateurs et artistes stimulent l'acquisition des œuvres françaises (GUICHARD, 2008, p. 149). La collection de Watelet est ainsi largement composée de peintres français contemporains. Qu'il commande des tableaux, les reproduise ou conseille les artistes (p. 74), l'amateur est ici un véritable acteur du monde de l'art (fig. 4). Analysé comme un « médiateur » plus encore que comme un simple « intermédiaire », il assume une dimension participative et active. En comparaison, les livres d'Émile-Mâle et de Michel insistent moins sur la manière dont les restaurateurs

et les marchands influencent le milieu artistique dans lequel ils s'inscrivent, et dessinent des images plus figées des métiers étudiés.

Si les livres de Gilberte Émile-Mâle et celui de Michel ne prennent pas de position méthodologique explicite, ils n'en sont cependant pas moins des constructions historiographiques redevables à plusieurs présupposés. Le livre d'Émile-Mâle est ainsi sous-tendu par des partis pris intimement liés à son propre travail au sein du Musée du Louvre. Ses options ont marqué durablement l'histoire de la restauration au Louvre, longtemps écrite en France au sein même de l'institution. Un exemple particulièrement révélateur du positionnement implicite de l'auteur concerne l'histoire du secret des méthodes de restauration. Émile-Mâle présente ainsi la publication du rapport de la restauration réalisée sur la *Madone de Foligno* en 1802 comme l'une des réalisations majeures du Louvre : « Le grand événement qui fit entrer à Paris la restauration dans une ère nouvelle fut le traitement de la *Madone de Foligno* de Raphaël [...] La publication de ce rapport désormais célèbre est la volonté de bannir le secret [...]. C'est l'amorce des présentations modernes et des catalogues consacrés à la restauration » (ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 334). D'une part, l'auteur télescope ici deux temporalités, reliant très directement la publication du rapport avec les pratiques récentes de l'institution dont elle fait l'éloge. D'autre part, elle sous-estime la grande controverse qui explique en partie la divulgation de ce rapport, ainsi que plusieurs documents conservés aux Archives des musées nationaux à ce sujet. La publication et la consultation des sources, encadrées par un appareil critique, comme dans la publication du texte de Von Chézy, restent ainsi fondamentales et nécessaires à toute étude historique, mais ces documents ne sont qu'un matériau nécessairement soumis à une lecture et à une sélection critique. Aucune des études présentées ne fait l'économie d'un travail interprétatif et sélectif des documents ; elles sont ainsi positionnées méthodologiquement et souvent aussi idéologiquement. Elles pourraient alors sans doute assumer leur part construite, comme le fait le livre de Guichard, pour développer des approches innovantes.

4. Jean-Baptiste Greuze, *Claude-Henri Watelet*, 1765, Paris, Musée du Louvre [GUICHARD, 2008, p. 7].

Le prisme des médiateurs : l'œuvre d'art comme *work in progress*

Dans la continuité des recherches initiées par Francis Haskell⁷, ces études invitent toutes à complexifier la classique triangulation entre producteur, commanditaire et spectateur de l'œuvre d'art. En multipliant les médiateurs, humains (restaurateurs, marchands, amateurs) ou non (vernissés, repeints, nouveaux supports, lumière, descriptions, copies), ces approches rendent visibles les éléments agissant non seulement entre l'artiste, l'œuvre et son public, mais aussi sur l'œuvre elle-même, la transformant de manière irréversible. Ainsi, même l'étude d'Émile-Mâle, qui n'exploite pourtant pas cette perspective, pourrait tendre vers une théorie de la médiation apparentée à celle que développe Guichard, tant le restaurateur qui travaille l'objet en modifie la structure physique et l'apparence (fig. 5).

La mise en parallèle de ces études nous permet en effet de comprendre comment certaines peintures sont transformées tout au long de leur existence. Au Musée Napoléon, devant les tableaux du cycle de la vie de saint Bruno par Eustache Le Sueur, Von Chézy commente les restaurations réalisées antérieurement (VON CHÉZY, 2009, p. 134-135), les comparant aux reproductions qu'elle en a vues auparavant. Les peintures décrites par Von Chézy sont en outre celles que les amateurs comme le comte de Caylus érigent comme modèles à copier (GUICHARD, 2008, p. 70). Un même tableau peut donc être successivement ou simultanément copié, reproduit, diffusé, contemplé et critiqué. De manière paradoxale, ces livres confèrent cependant une place spécifique et parfois difficile aux œuvres elles-mêmes, les réduisant souvent au rôle d'illustrations, comme c'est de temps à autre le cas dans les études de Guichard et de Michel. Chez ce dernier, l'œuvre d'art apparaît presque uniquement comme un objet de commerce, circulant entre différentes mains et divers espaces, de l'atelier à la boutique, de la salle des ventes au cabinet ; elle est successivement montrée, expertisée, évaluée, achetée et vendue, et est étudiée ici principalement en tant que monnaie d'échange.

La lecture croisée de ces ouvrages permet néanmoins de saisir la dimension évolutive de l'œuvre d'art, non seulement comme objet circulant dans

5. Anonyme, *Portrait d'homme*, France, fin XVII^e siècle, Paris, Musée de la Légion d'honneur, détail du visage avec suppression des repeints [ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 358].

le monde après le moment de sa création, mais aussi comme artefact construit et reconstruit. En cela, ces ouvrages invitent à complexifier plus radicalement encore l'opposition entre production et réception des peintures : bien qu'elle témoigne d'une forme de réception, la médiation est ainsi toujours une interprétation, que celle-ci intervienne directement sur l'œuvre ou non. L'étude des intermédiaires et des médiateurs ne saurait donc être simplement une théorie de la réception, mais s'impose plutôt comme l'occasion d'étudier la chaîne d'interactions complexes et matérielles qui produisent et re-produisent l'œuvre d'art tout au long de son existence.

1. André Chastel, Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », dans *La Revue de l'art*, 77, 1987, p. 5-9.

2. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, 1988 [éd. orig. : *Art Worlds*, Berkeley, 1982].

3. Antoine Hennion, « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation », dans *Réseaux*, 60, 1993, p. 11-38.

4. Dominique Poulot, « L'histoire des collections entre l'histoire de l'art et l'histoire », dans Monica Prédi-Hamard, Philippe Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, 2005, p. 431-443.

5. Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, 1991.

6. Pierre Bourdieu, Alain Dardel, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, 1966 ; Luc Boltanski, *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, 1982 ; Antoine Hennion, *La grandeur de Bach : l'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, 2000.

7. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, Paris, 1988 [éd. orig. : *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, 1981].