

# Introduction

Sophie Raux, Marlen Schneider

Cet ouvrage vise à garder la mémoire des travaux et des échanges menés dans le cadre du programme *L'art de l'Ancien régime - centres, acteurs, objets*, thématique choisie par le Centre allemand d'histoire de l'art Paris, pour le sujet de recherche de l'année 2017-2018. En s'attachant à l'étude des productions artistiques de la France de la première modernité, ce programme questionnait les modèles historiographiques dominants qui ont eu tendance à privilégier une histoire de l'art « par le haut » centrée sur les grands acteurs, les « beaux-arts », les institutions les plus prestigieuses, Paris et ses interactions avec les cours et capitales européennes. Si cette perspective de recherche avait aussi pour ambition plus large de contribuer au retour critique et réflexif de l'histoire de l'art sur ses fondements historiographiques et méthodologiques, elle était particulièrement pertinente concernant l'art de l'Ancien Régime. En effet, l'historiographie des deux siècles qui précèdent la Révolution de 1789 est encore loin d'avoir opéré son *aggiornamento* épistémologique, alors que la période voit justement se cristalliser des notions, des catégorisations, des hiérarchisations, des polarisations qui forgeront durablement les soubassements de la discipline dont nous sommes encore en grande partie tributaires.

La France de l'Ancien régime fut une société d'ordre dont l'édifice social reposait sur un système fortement hiérarchisé et sur l'existence de privilèges au service d'un pouvoir centralisé. Dans le champ de l'art, cette organisation s'est traduite notamment par la création d'une Académie royale de peinture et de sculpture, d'une autre d'architecture, renforçant le centralisme parisien, et par la mise en place d'un système de reconnaissance officielle (les peintres du roi, les directeurs de l'Académie, les Salons) à partir desquelles s'est structurée la part la plus visible et la plus tangible des mondes de l'art. Dans son fonctionnement, dans ses règles, dans ses valeurs, le système académique a été fondé sur des oppositions hiérarchiques objectivées par l'établissement de critères de différenciation de statuts entre les acteurs, mais aussi entre les types de

productions artistiques et entre les genres picturaux<sup>1</sup>. De nouvelles déterminations sémantiques, comme celle du terme « artiste » ou de la locution « beaux-arts » ont participé de ces taxonomies discriminantes sur lesquelles se sont forgées les conceptions idéalistes et essentialistes de l'art qui triomphèrent après la disparition de l'Ancien Régime. Il s'agissait donc de réfléchir à ces constructions idéologiques, à leur historicité, afin d'envisager les modalités d'une histoire plus fine et plus riche des acteurs, des institutions, des pratiques et des productions artistiques de cette période, comme cela a été proposé pour certains sujets ces dernières années : l'histoire des Salons académiques fut élargie par celle des expositions en dehors de l'Académie, à Paris et en région – et même à l'étranger –, la place de l'Académie de Saint-Luc a été réévaluée, les artistes femmes commencent à être mieux étudiées, tout comme les œuvres qui n'entrent pas (encore) dans les canons de l'historiographie<sup>2</sup>. Cette volonté implique de faire dialoguer les cadres analytiques de l'histoire de l'art avec les approches de l'histoire sociale<sup>3</sup>, de l'anthropologie, de la culture matérielle et visuelle, de l'histoire globale, de l'histoire des sciences et des techniques, de la sociologie des réseaux, des études de genre ou encore des technologies numériques.

- 1 L'évolution de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris et du discours théorique autour de la hiérarchie des genres a été analysée de manière nuancée et critique par de nombreux chercheurs ces dernières années. Voir notamment Jan Blanc, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle », dans Frédéric Elsig et al. (éd.), *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève 2010, p. 135-148 ; Mark Ledbury, « The Hierarchy of Genre in Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France », dans Élisabeth Décultot et Mark Ledbury (éd.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête. Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris 2001, p. 187-209 ; Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Genève 2012 ; Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham/Burlington 2015.
- 2 Parmi les nombreux auteurs qui ont renouvelé le regard porté sur le monde de l'art des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il convient de mentionner la recherche anglo-saxonne, qui a notamment mis en valeur l'histoire des artistes femmes et l'histoire matérielle de l'art sous l'Ancien Régime : Melissa Hyde et Jennifer Milam (éd.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Burlington 2003 ; les travaux de Mary D. Sheriff – on lui doit également une belle synthèse historiographique posthume, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective* 1, 2017, p. 91-112. Pour la recherche française récente, voir notamment : Élise Pavy-Guilbert, Stéphane Pujol et Patrick Wald Lasowski (éd.), *Femmes artistes à l'âge classique : arts du dessin - peinture, sculpture, gravure*, Paris 2021 ; Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 2016. Une introduction aux enjeux d'une histoire matérielle de l'art est proposée par Michael E. Yonan, « Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies », dans *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18/2, automne-hiver 2011, p. 232-248 ; pour une réflexion plus spécifique sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, voir notamment Charlotte Guichard, « Image, art, artefact au 18<sup>e</sup> siècle. L'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », dans *Perspective* 2015/1, p. 95-112 ; Valérie Nègre, *L'Art et la matière. Les architectes, les artisans et la technique (1770-1830)*, Paris 2016 ; Ewa Lajer-Burcharth, *The painter's touch : Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018.
- 3 En France et en Allemagne, un intérêt croissant pour une histoire sociale de l'art et des artistes (*Künstlersozialgeschichte*) sous l'Ancien Régime se manifeste dans plusieurs publications récentes. Voir à titre d'exemple Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin/Munich 2015.

Tels sont les défis auxquels se sont confrontés les neuf boursières et boursiers internationaux sélectionnés pour ce programme. La variété de leurs projets de recherche, couvrant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ainsi qu'un large éventail de médias, de genres, d'objets augurait du foisonnement et de l'envergure espérés. Dès les premières discussions collectives un consensus s'est dégagé autour de grandes orientations qui ont formé l'ossature de l'ensemble des travaux à mener : revisiter les cadres historiographiques, dépasser les canons et les normes académiques, décentrer le regard. Ces premières réflexions ont été affinées, nourries, confortées et discutées tout au long de l'année par une série de conférences, d'ateliers, de visites, autant d'opportunités de rencontres et d'échanges enrichissants avec des chercheurs de haut niveau. Dans le cadre des conférences publiques mensuelles, suivies d'ateliers, des spécialistes en histoire de l'art, en histoire culturelle, en études littéraires se sont succédés pour apporter leur expertise et partager leurs points de vue avec le groupe de recherche. Comme de coutume au Centre allemand d'histoire de l'art Paris, le programme s'est clôturé par un congrès international de deux jours, les 14 et 15 juin 2017, auquel les boursiers, encadrés par l'équipe scientifique, ont apporté une contribution essentielle à toutes les étapes de l'organisation. On leur doit la conception du programme et le dynamisme du titre : *Sortir du rang ! (Jenseits des Kanons)*. Cette expression trouve son origine dans le registre militaire où elle s'applique au soldat qui *sort du rang* en accédant au grade d'officier sans être passé par l'école militaire. Si au sens premier, la notion de rang renvoie à « l'ordre convenable ; la place qu'on a donné à la qualité, au mérite, qui convient à la juste disposition des choses »<sup>4</sup>, à l'« ordre institué entre les choses, ou par la nature, ou par l'art ; ou par des conventions, ou par la justice »<sup>5</sup>, bientôt l'expression *sortir du rang* prend un sens commun répondant à l'idée d'affranchissement des conventions, de dépassement des normes et d'anticonformisme. C'est bien entendu dans ce sens qu'il faut comprendre le titre choisi pour le colloque et le présent volume avec une double intention : du point de vue thématique, il s'agit de mettre l'accent sur les acteurs des mondes de l'art dont les pratiques et les trajectoires se sont affranchies des normes et ont pâti d'une réception historiographique marginale et biaisée ; du point de vue méthodologique, il s'agit d'interroger la pertinence des hiérarchies, des catégories et des grilles d'analyse établies par de longue date par l'histoire de l'art.

Les dix-huit contributions réunies dans ce volume se veulent le reflet de la diversité et de la richesse des échanges qui ont rythmé les travaux de l'année, sans pour autant en restituer l'intégralité pour des raisons évidentes de

4 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haye 1727, t. IV, n.p.

5 [Denis Diderot], *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers, par une société de gens de lettres*, Neuchâtel 1765, vol. XIII, p. 789.

contraintes éditoriales. Elles proposent un aperçu des recherches des boursiers, des conférences mensuelles et des communications prononcées lors du colloque final. Elles constituent donc un ensemble répondant à des temporalités et des formats d'interventions différents. A l'unité de lieu et de temps du colloque final, répond le déploiement au long de l'année des conférences et des ateliers mensuels. Pour le présent volume, l'ensemble a été reconfiguré selon trois axes étroitement articulés aux problématiques centrales du programme de recherche et aux sections du colloque. Cette répartition permet de rassembler des contributions dont les contenus entrent particulièrement en résonance avec la thématique de chacune des trois parties sans nécessairement s'y réduire. La richesse des essais ouvre en effet sur de multiples problématiques qui engagent au dialogue entre les sections de l'ouvrage.

## **1 – Défier les hiérarchies et les normes**

Cette première partie met l'accent sur les contextes de production et de réception des créations artistiques. Elle s'intéresse aux points aveugles de l'histoire de l'art, aux acteurs et aux pratiques maintenus dans l'ombre ou marginalisés. Elle vise à appréhender les domaines et les genres "mineurs" en fonction des codes sociaux et esthétiques de leur temps, et à réfléchir à l'écart entre pratiques, discours et récits historiographiques. Elle s'ouvre sur une contribution de Fanny Cosandey consacrée à la notion de rang dans la France de l'Ancien Régime. Par le prisme des usages cérémoniels à la Cour, l'auteure analyse le rapport à la règle et aux normes sociales et en particulier la manière dont le rang est appréhendé en termes hiérarchiques. Ce faisant, elle souligne la contradiction apparente entre l'idéal de la conservation qui s'exprime par la répétition dans les milieux curiaux et la propension à l'innovation et à la nouveauté dans les usages et les pratiques artistiques.

La question de la porosité des catégories et des hiérarchies artistiques et sociales est au cœur des réflexions de Valérie Nègre et de Carl Magnusson. La première, en s'intéressant au milieu des entrepreneurs-architectes, s'attache aux discriminations entre artistes, artisans et entrepreneurs qui ont conduit les historiens à négliger la contribution des maîtres de métier à l'histoire des formes et des techniques. En invitant à réfléchir aux perméabilités entre pratiques commerciales et pratiques artistiques, Valérie Nègre interroge l'image dégradée de l'artisan du bâtiment vue comme un travailleur manuel, isolé et sans éducation sur laquelle s'est construite en opposition l'image de l'architecte artiste. En examinant les textes portant sur la décoration dans la France des Lumières, Carl Magnusson analyse les mécanismes discursifs qui vont mener à la perte de prestige de cette catégorie au siècle suivant. Si dans la théorie vitruvienne la décoration fait partie des domaines les plus nobles, son statut évolue au fil de vifs débats pour aboutir aux taxonomies et au cloisonnement forgés au XIX<sup>e</sup> siècle entre Beaux-Arts

et arts décoratifs, entre artiste et artisan. L'opposition entre « beaux arts » et « arts décoratifs » est abordée sous la perspective de l'objet par David Pullins, à partir du cas de la salle Boucher de la Frick Collection à New York. Si l'attribution à Boucher de cet ensemble de panneaux est contestée depuis plus de deux décennies, le réemploi des motifs, leur adaptation à différents médias et à différents usages pose la question de l'originalité des compositions. En soulignant la nature collaborative des travaux menés au sein d'un grand atelier comme celui de Boucher, David Pullins attire l'attention sur l'inadéquation et l'anachronisme des grilles d'analyse de l'histoire de l'art fondées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle sur l'attribution, la datation et la provenance, alors que les notions d'auctorialité et d'originalité ne correspondaient pas aux mêmes pratiques et aux mêmes enjeux au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le besoin d'affranchissement des canons et des normes se revendique dans la pratique même des acteurs comme dans l'horizon d'attente du public. A partir de l'analyse de *l'Autoportrait de Grimou en Dionysos*, Marlen Schneider déconstruit l'image du peintre déviant qui s'est imposée dans l'historiographie. Elle lui substitue celle d'un Grimou bien inséré dans les réseaux de sociabilité de son temps, militant subtilement pour le dépassement de la raison et de la morale afin de libérer l'esprit créateur. Elle montre en cela l'importance d'une contextualisation historique approfondie, au plus près des pratiques sociales. Quant à Maël Tauziède-Espariat, il explore une zone grise de la production visuelle des Lumières, celle de l'image obscène, pornographique, sans doute abondante en son temps, mais peu parvenue jusqu'à nous et difficile à saisir dans les sources. Impensée en son temps, cette catégorie se joue de la versatilité des seuils de tolérance entre décence et indécence et séduit particulièrement les élites en raison de sa dimension transgressive, aux marges des canons esthétiques, de la morale et de la loi.

## 2 – Sortir de l'ombre

Cette section interroge les conditions de visibilité des artistes dans un régime monarchique hautement centralisé et hiérarchisé autour de grandes institutions artistiques. Elle pose la question des modalités de la reconnaissance artistique et sociale pour celles et ceux qui n'entrent pas – ou pas complètement – dans les cadres définis par l'administration des Beaux-Arts, que ce soit par leurs pratiques (aux marges), par leurs sexes (les femmes) ou par leur éloignement de la capitale (la province).

Dans le domaine du portrait, les enjeux de la reconnaissance et de la réputation s'étendent également aux modèles selon un cercle vertueux qui profite autant aux artistes et à leurs diffuseurs qu'à leurs modèles et commanditaires. Pascale Cugy nous montre que la formule du *portrait en mode*, loin de relever d'un genre stéréotypé, procède de stratégies de communication délibérées de la part des

éditeurs, adaptées à l'horizon d'attente des récepteurs. Les jeux de connivences visuelles qui s'y déploient participent, dès la fin du règne de Louis XIV, à la naissance du phénomène de la célébrité qui s'épanouira pleinement au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le cas des portraits en mode des sœurs Loison est emblématique de cette évolution. En donnant à ces femmes issues de la bourgeoisie une visibilité quasi égale à celle des femmes de haut rang, c'est la performance de l'apparence qui supplée au prestige social attaché au nom et à la naissance. Le portrait comme agent social est également exploré par Mechthild Fend, sous l'angle des sociabilités exprimées publiquement par l'image. Son étude des dix-huit portraits de Maurice Quentin de La Tour exposés au Salon de 1753 met en lumière les liens d'interconnaissance qui unit les modèles entre eux, ainsi que les relations qui se tissent entre les portraiturés, l'artiste et le public du Salon. De cette constellation de portraits émerge un manifeste des pratiques sociales liées à la médiatisation et à la reconnaissance des mondes de la culture et de la science, au sein desquels les femmes ont gagné en légitimité. Ulrike Keuper nous plonge dans l'univers fort méconnu des collections d'artistes femmes, lui aussi délaissé par l'historiographie, en présentant un exemple remarquable : le cabinet composé par Elisabeth Sophie Chéron à la fin du Grand Siècle est celui de l'une des premières femmes reçues à l'Académie. Instrument de construction de la réputation, il offre également les ressources visuelles qui permettront à l'artiste de dépasser son état de portraitiste et de se distinguer comme la première femme ayant exposé de la peinture d'histoire aux Salons. Ici, la collection aura servi de levier pour franchir les barrières sociales imposées aux femmes par l'Académie.

En déplaçant la focale à l'échelle du territoire, il s'agit de réfléchir à la prédominance et à l'attractivité du modèle parisien saisies depuis la province. Dans leur panorama des réseaux des académies d'art en province, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal proposent un décentrement de la vision nationale des circulations culturelles et artistiques. En explorant la complexité des échanges entre académies, elles mettent en lumière les rapports de force, de rivalités et d'émulation entre institutions voisines, qui ont contribué à en faire des lieux dynamiques, ouverts vers l'extérieur, interconnectés, loin de l'image de lieux isolés et autocentrés qui a prévalu. Avec Marie-Luce Pujalte-Fraysse, la question porte davantage sur les acteurs que sur les institutions. A travers la diversité des trajectoires de jeunes architectes, c'est la tension entre carrière provinciale et ambitions nationales qui est interrogée. Si le statut convoité d'architecte du Roi ouvre la voie à une carrière de prestige, le besoin de percer mène à des stratégies de carrière qui peuvent entrer en contradiction avec les obligations liées au statut. Au cœur du dilemme entre chantiers provinciaux et chantiers royaux, c'est la reconnaissance et la visibilité des architectes débutants qui est en jeu. Les enjeux de la visibilité sont également abordés par Sophie Raux à partir d'une source sous-exploitée par l'histoire de l'art pour l'Ancien Régime : la presse d'annonces régionale. L'essor des Affiches dans une

quarantaine de villes du royaume à partir de 1750, conjugué à la libéralisation du statut d'artiste à partir de 1777, a permis à de nombreux artistes et artisans – pour la plupart inconnus aujourd'hui – de se rendre visibles auprès d'un public élargi. Leurs stratégies d'autopromotion révèlent la mobilité tant géographique que professionnelle qui les caractérise, ainsi que leur contribution au dynamisme de l'offre, notamment dans les domaines en plein essor du portrait en miniature et de la restauration d'œuvres d'art.

### 3 – Voir autrement

Les contributions réunies dans cette section sont centrées sur l'émergence de nouveaux langages visuels et sur l'efficace des images, quels que soient les enjeux, artistiques, politiques ou religieux. Elles rendent compte des interactions entre art, science et langage, et des phénomènes de transferts entre ces différents champs du savoir. En abordant le genre de la vanité, Karin Leonhard propose une révision de l'herméneutique traditionnelle de ce genre pictural. Sa réflexion est soutenue par une analyse philologique du terme hébreu « hæbæl », dont les variations sémantiques, largement débattues à Leyde dans les milieux calvinistes, ont échappé aux exégètes de la nature morte. A l'idée de vanité véhiculée par la *Vulgate*, se substitue la notion théologique de souffle plus conforme au sens littéral de la Bible hébraïque. Ainsi, les natures mortes produites à Leyde à partir de 1600, loin de se réduire à une accumulation de motifs sur le thème de la vanité, s'attachent à rendre sensible l'infigurabilité et l'évanescence du souffle de l'air, de la vibration du son comme celle la lumière, et de montrer par là même le pouvoir de la peinture capable de saisir l'insaisissable dans son épaisseur. C'est sous l'angle de la porosité des rapports entre art et science qu'Ulrike Gehring et Camilla Pietrabissa envisagent les transformations ayant marqué le paysage peint ou dessiné. Ulrike Gehring revient sur le rôle fondateur des manuels pratiques à l'usage des marins publiés dans les Pays-Bas à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et diffusés dans toute l'Europe. La nécessité de condenser l'information spatiale en termes visuels mène à des systèmes de représentation hybrides, différents de ceux de la cartographie, impliquant un travail de déchiffrement des images de la part du lecteur. Ces ouvrages préfigurent le genre du paysage maritime qui s'épanouira en Hollande à partir des années 1620 à la faveur de la circulation des savoirs entre marins, hydrographes, cartographes et artistes. Transférés dans la France de Richelieu, leurs savoirs inspireront d'autres ambitions, notamment politiques et scientifiques, marquant l'avènement de l'âge de l'encyclopédisme. A la fin du siècle, au sein même de l'Académie royale, Camilla Pietrabissa identifie un tournant sensible dans la conception du paysage en lien avec les théories de la perception chez les scientifiques. Elle se fonde sur le manuscrit inédit des leçons données par Louis Joblot, professeur

de géométrie et de perspective à l'Académie encore méconnu. En relativisant l'usage de la perspective géométrique, Joblot encourage les élèves à travailler *in situ*, en s'aidant d'appareil optiques portatifs et facilement maniables. Son enseignement marque un glissement de la perspective géométrique à l'optique expérimentale et contribue à faire émerger cette dernière comme une nouvelle branche du savoir discutée et pratiquée à l'Académie.

Dans le registre de la peinture d'histoire, Olivier Bonfait et Hannah Williams se rejoignent sur la question de l'impact visuel de la monumentalité. Le premier porte sa réflexion sur l'invention du tableau de grand format par Charles Le Brun, en lien avec l'obsession de grandeur louis quatorzième. Le changement d'échelle induit un nouveau paradigme visuel fondé sur l'esthétique du « tout ensemble ». Un nouveau langage pictural s'élabore en jouant sur de puissants effets dynamiques, du continuum spatial au déploiement de la rhétorique des passions. Support médiatique privilégié de l'idéologie du pouvoir, l'impact matériel et visuel du tableau de grand format inauguré pour le roi Soleil ouvre de vastes horizons aux artistes, tant sur le plan plastique qu'idéologique. Pour sa part, Hannah Williams explore la dynamique de l'illusion et du vraisemblable à des fins spirituelles, à partir de trois scènes de miracles peintes aux plafonds d'églises parisiennes, exemplaires pour leur maîtrise des effets visuels et leur *agency*. L'auteure offre une analyse approfondie des mécanismes mis en jeu afin d'engager le spectateur à se déplacer dans l'espace et à vivre une expérience phénoménologique qui lui donne le sentiment d'être témoin de l'événement surnaturel se déployant sous ses yeux. Scénographies mûrement pensées, perspectives multiples, jeux entre espace physique et espace fictif, dramatisation, théâtralisation visent au simulacre pour stimuler la foi.

Le volume se clôt sur la contribution de Fabrice Moulin qui sonde la complexité des rapports entre images et texte à partir de l'ouvrage singulier de Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture* (...) dont les 125 planches gravées concernent essentiellement le projet de création de la ville idéale de Chaux. Initialement destinées à se suffire à elles-mêmes, les planches de cette ville de papier se voient enrichies d'une fiction littéraire inventée par Ledoux, deux décennies plus tard. Inversant l'antériorité usuelle du texte sur le visuel, les images ont servi de support à l'imaginaire et sont pleinement intégrées à la fiction narrative en tant qu'agents, selon différents procédés littéraires jouant sur l'illusion. Les choix d'écriture privilégiant la discontinuité rejoignent le principe d'autonomie de l'image, et renvoient à la tension entre la posture de l'architecte et celle de l'écrivain, entre pensée visuelle et pensée textuelle.