

Introduction

En 1783, le polémiste Louis-Sébastien Mercier dénonçait avec véhémence la lenteur de l'aménagement du Museum en ces termes : « Cette construction si lente et si embarrassée forme une éclipse pour les beaux-arts. L'astre est encroûté. Autant vaudrait pour un étranger être à Alger qu'à Paris, relativement aux tableaux, statues, et autres curiosités qui sont invisibles et qui le seront encore longtemps¹. » Pourtant, le goût des arts, et plus particulièrement celui pour la peinture, qu'elle soit ancienne ou moderne, – objet de la présente étude –, ne fut jamais aussi répandu à Paris, qu'au XVIII^e siècle. Il est indéniable qu'« Il existait bel et bien un public éclairé pour la peinture² » ; la fréquentation du Salon en est un témoignage manifeste. Devenue régulière à partir de 1737, cette exposition bisannuelle, contribua à créer, puis à entretenir une certaine familiarité avec l'art le plus contemporain, drainant un vaste public hétérogène constitué selon Pidansat de Mairobert de « mélange de tous les ordres de l'État, de tous les rangs, de tous les sexes, de tous les âges³ ». Lorsqu'il s'interroge sur la question du public au XVIII^e siècle, Thomas Crow souligne très justement l'ambivalence de cette notion. D'ailleurs, dès 1751, Charles Coypel avait bien montré qu'il n'existait en fait, pas un public mais des publics avec des comportements et des jugements différents⁴. Toutefois, Crow, dans son analyse du rôle que ce « public » a pu jouer dans l'approbation, voire dans l'orientation des pratiques artistiques, a trop privilégié le Salon comme instrument d'analyse unique. Il occulte ainsi toute une dimension du regard porté sur les œuvres, celui des collectionneurs qui, même s'ils fréquentent assurément ce Temple des arts, n'en constituaient pas pour autant le public du Salon. De plus, en limitant le cadre de son étude, il restreignait par voie de conséquence, son analyse à la peinture contemporaine qui, seule, avait droit de cité dans cette exposition. Celle-ci, – est-il besoin de le rappeler –, était d'ailleurs réservée aux seuls membres de l'Académie. Il nous fallait donc aller au-delà et considérer en parallèle les deux sphères de jugement que représentaient dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le public des Salons et le monde des collectionneurs et ce, pour avoir une vision plus précise, à défaut d'être claire et juste, des horizons d'attente de l'homme cultivé, en matière d'art. Face au Salon, il existait en effet d'autres lieux de la sociabilité culturelle encore mal cernés, dont les cabinets des

collectionneurs. Or le nombre et la richesse des collections privées recensées à Paris, durant cette période, faisaient alors de la capitale française l'un des plus riches « musées » d'Europe. À tel point que l'on ne manqua pas de stigmatiser ces « Bronzes, marbres, tableaux, rassemblés à grands frais⁵ » dans les chapelles de la « Curiosité » qui avaient pour nom cabinet ou galerie. Gault de Saint-Germain en homme qui connut la France pré-révolutionnaire leur rend un hommage appuyé considérant que : « Le dix-huitième siècle a été très fertile en amateurs dont les collections ont joui, à juste titre de la plus grande renommée, par l'excellence des tableaux et des autres objets de haute curiosité qu'elles renfermaient, comme par le goût et les connaissances de leurs propriétaires⁶. » Il opposait à cet « âge d'or » du collectionnisme, la France de son temps, disant : « J'ai vu dans le siècle dernier des amateurs de tous les rangs, aussi généreux qu'éclairés, payer au poids de l'or des chefs-d'œuvre, ne jamais marchander avec le talent, mourir avec leur collection, dont la valeur enrichissait leur famille ; et je vois depuis vingt-cinq ans des ministres, des généraux, des princes, des évêques, des banquiers, des médecins, jusqu'à des perruquiers, car tout le monde s'en mêle, acheter des tableaux, des livres, des bronzes, agioter, faire des ventes, et finir par réduire à zéro d'énormes capitaux⁷. » Constat que l'on retrouve presque mot pour mot sous la plume de Mme de Genlis, la visite de ces cabinets étant l'un des pivots de sa pédagogie moderne⁸.

Une chose est sûre : « La passion de la Peinture est portée à son comble. Les Amateurs se multiplient tous les jours⁹. » L'étude du marché du tableau, que nous avons envisagée dans un volume précédent¹⁰, devait logiquement et nécessairement être élargie à celle de la clientèle et de ses goûts, soit à l'histoire de la consommation et de la réception de l'œuvre peinte. Elle amenait nécessairement à cette interrogation : qui étaient ces collectionneurs ? Cette partie de notre travail pose donc en préliminaire, la question de la définition du « collectionneur ». Or, il convient de rappeler que ce mot n'existe pas en tant que tel, au XVIII^e siècle, dans les dictionnaires du temps ; il n'apparaît qu'au siècle suivant¹¹. Les hommes du Siècle des Lumières employaient tour à tour, les termes de « curieux », de « connaisseur » et « d'amateur » ; c'est dire qu'ils établissaient une distinction entre ces différents mots. Si la première de ces acceptions, le « curieux », héritage du Grand Siècle, peut servir à désigner le collectionneur au sens où nous l'entendons, il n'en est pas de même des autres termes de « connaisseur¹² » et « d'amateur », qui, l'un comme l'autre, ne recouvrent pas obligatoirement la notion de collectionneur¹³. Ainsi, être un amateur au XVIII^e siècle n'implique pas nécessairement d'être un collectionneur ; comme l'a montré C. Guichard, la « figure de l'amateur ne se réduit pas à la possession d'une collection¹⁴ ». C'est dire qu'elle ne l'exclut pas non plus ; cependant, il convient de se garder de toute systématisation.

Au regard de l'ampleur du sujet et de la richesse de la matière, nous avons choisi de limiter notre champ d'observation à la seule peinture de collection. Le présent essai ne consiste pas en une étude approfondie du monde de ceux qu'il faut bien appeler les « collectionneurs », dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁵, semblable à celle d'Antoine Schnapper pour la France du Grand Siècle¹⁶. Le champ chronologique retenu est en effet plus étroit, de même que

le domaine considéré puisque notre analyse ne s'étendra pas au goût pour les collections érudites ni à la passion très développée pour l'histoire naturelle. Aussi, notre but n'a-t-il pas été de dresser un tableau exhaustif des collections privées parisiennes et encore moins françaises de la seconde moitié du siècle, domaine de la recherche qui demeure actuellement en grande partie en friche, malgré des avancées notables. Le présent travail se veut avant tout un état des lieux de la curiosité pour la peinture au XVIII^e siècle. Aussi, avons-nous plutôt cherché à approcher la réalité de la pratique de la collection, en envisageant les mécanismes esthétiques, culturels, mais également sociaux et économiques qui ont présidé à la formation de cabinets. Nous nous sommes également attachés à dresser un tableau des goûts de ces collectionneurs et de leur évolution ou de leur variation.

Dans son ouvrage classique *Rediscoveries in Art*, Francis Haskell a bien montré les implications complexes de l'étude de la réception des œuvres d'art, en l'occurrence la peinture, par un certain public, les collectionneurs, et la relativité de la question du goût¹⁷. Nous avons souhaité dans cet ouvrage, approcher au plus près la réalité esthétique et matérielle des collections, afin de dresser un tableau des goûts contemporains en matière de peinture, mais aussi vérifier en quoi les nouvelles orientations données à la peinture, notamment française « moderne » sous l'influence des modèles nordiques alors si prégnants, pouvaient prétendre satisfaire et combler les horizons d'attente – expression que nous empruntons à Gérard Genette – esthétiques des collectionneurs au XVIII^e siècle. En conséquence, la question des goûts des contemporains est de loin celle qui nous a entraîné aux plus longs développements. Elle constitue de fait, à la fois la cause et la conséquence des mouvements du marché qu'il importait de mesurer et d'analyser. On trouvera donc dans les pages qui suivent un état des lieux des goûts des contemporains en matière de peinture, analysés par écoles et par genres picturaux. Ce qui ne sous-entend nullement que cet ouvrage ait la prétention d'évoquer la situation de l'ensemble des peintres collectionnés alors, ce qui dépasserait les limites que nous nous sommes fixées et qui, par ailleurs, ne présenterait guère d'intérêt, selon nous. Partant d'un certain nombre d'attendus que l'on peu résumer ainsi : recul de la peinture des écoles d'Italie, goût dominant pour la peinture « flamande », percée de l'école française et goût pour la peinture « moderne », il importait de vérifier la validité de tels constats et d'y apporter le cas échéant les modulations, les nuances et les corrections qui s'imposaient.

Dans ce travail d'enquête, les écrits théoriques, et surtout les critiques des Salons qui « recèlent l'analyse la plus minutieuse du rôle social de l'art que la critique du XVIII^e siècle ait produite¹⁸ » n'ont certes pas été négligés, de même que la presse périodique d'une infinie ressource pour l'historien de l'art, ainsi que les correspondances privées, notamment le regard de l'étranger sur la vie artistique et le marché de l'art parisien. Mais d'autres instruments d'appréciation ou sources ont été privilégiés, en particulier les inventaires après décès et surtout les catalogues de vente aux enchères qui connurent un essor remarquable à partir du milieu du siècle. Nous avons essayé de tirer de cette « littérature » commerciale et statistique des éléments d'analyse et de réflexion, sans oublier bien évidemment d'interroger les œuvres elles-mêmes, lorsque celles-ci étaient clairement identifiées.

Néanmoins, en privilégiant de telles sources, nous sommes parfaitement conscients du reproche qui pourra nous être adressé ; celui d'avoir fondé un essai sur l'histoire du goût pour la peinture et ses mutations sur des œuvres dont, pour la plupart, nous n'avons aucune assurance qu'elles aient réellement été du maître auquel les rédacteurs des catalogues se sont plut à les attribuer. La question est assurément délicate et l'attribution des œuvres est alors précisément au cœur des débats sur les arts. Nous pensons néanmoins que la fréquence avec laquelle le nom de certains artistes revient dans les ventes publiques de la période, tout comme la présence récurrente de leurs œuvres chez les plus grands collectionneurs du temps, mais surtout les prix qu'elles atteignent, constituent des indices précieux permettant d'envisager une telle étude. Ce faisant, nous nous sommes préservés de l'excès inverse qui viserait à construire une histoire du goût pour l'objet peinture, sur l'unique base des tableaux exposés au Salon et documentés exclusivement par la critique d'art contemporaine. On ne saurait raisonnablement davantage écrire, sans risque d'erreur, une histoire du goût à partir des seuls écrits théoriques de la période. Cela reviendrait dans un cas comme dans l'autre, à occulter tout un pan de la création artistique, de loin numériquement la plus importante, celle qui n'est pas le fait des académiciens et donc à donner une vision tout aussi erronée que celle qui résulterait de l'étude d'un fait historique sur la seule base des sources officielles, pour ne pas dire administratives. Or, nous le verrons, le goût des collectionneurs français se construit bien souvent en marge de l'art des Salons et des écrits des théoriciens, faisant fi des réactions des milieux officiels. Néanmoins, leur influence sur le cours des arts, fut importante et Christian Michel a raison de considérer que : « Ceux qui interviennent le moins dans le débat mais qui jouent sans doute le rôle le plus déterminant dans la création sont les commanditaires et les collectionneurs¹⁹. »

Étudier la pratique de la collection à un moment donné, nous a amené aussi à nous intéresser à l'espace social de la collection et à nous demander en particulier s'il est possible de parler de pratiques différentes en fonction de l'appartenance à un groupe social déterminé : membres de la haute aristocratie, gens de finances, riches abbés, parlementaires, ou bien encore artistes ou gens de lettres. Une telle étude nous amenait inévitablement à poser aussi la délicate question des motivations des collectionneurs et au-delà celle des finalités de la réunion de tels ensembles, soit à envisager les enjeux sociaux, culturels ou économiques qu'elle recouvrait pour son propriétaire. La collection était-elle en France au XVIII^e siècle une aventure individuelle ayant pour seul moteur la satisfaction d'un plaisir hédoniste ? Ou bien était-elle, à l'opposé, un signe de reconnaissance, un instrument de légitimation sociale, une convention à laquelle tout homme bien né ou fortuné devait sacrifier, à savoir, le fruit d'une « consommation ostentatoire²⁰ » ? Comme nous le verrons les réponses à une telle question sont multiples et il faut se garder là encore de toute interprétation trop tranchée²¹.

Ne souhaitant pas limiter notre point de vue à l'étude des comportements individuels ou collectifs de l'échantillon retenu, nous avons envisagé également la collection en tant que pratique sociale, et plus particulièrement les fonctions de la collection et le cabinet du collectionneur comme lieu de formation et de

sociabilité, au même titre que les Salons. En effet, outre leur richesse insigne, ce qui caractérise les collections privées de la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est leur accessibilité. Les guides de voyage, les dictionnaires, les Almanachs, et les périodiques en portent témoignage. La collection est de plus en plus montrée, soit directement, par son accessibilité physique (le plaisir partagé générant une sociabilité curieuse) ou indirectement, par sa large diffusion via l'image gravée, la gravure d'interprétation connaît alors un incontestable succès. En d'autres termes, le champ de cette réflexion concerne l'histoire des pratiques culturelles, et l'étude de cette forme particulière de sociabilité qu'est la collection, s'inscrit par son objet et ses objectifs dans l'histoire des consommations culturelles

On ne saurait négliger enfin un autre aspect de la collection, il s'agit de l'espace qui lui est dévolu et de l'étude de son dispositif de présentation dans la demeure du XVIII^e siècle. Il importait sur ce point d'observer les critères qui ont présidé à l'accrochage des œuvres dans ces espaces privés et de voir ainsi ce qui les rapprochait ou, au contraire, ce qui les distinguait de la disposition matérielle de l'exposition dans le cadre du Salon qui privilégiait la répartition par genres et par sujets. Peut-on dès lors parler du cabinet du collectionneur comme d'un espace de liberté face au Salon officiel, celui-ci reflétant quant à lui, la hiérarchie des genres et le rang académique, soit un espace de délectation, opposé à un lieu de démonstration et d'affirmation ? Cependant, au-delà de leurs différences, il convient de souligner ce qui les rapproche ; tous deux étant des lieux de formation et de perception non pas antinomiques, mais au contraire complémentaires à un moment clé de l'histoire du goût pour la peinture où le statut du tableau connaît précisément une profonde mutation.

Notes

1. L. S. MERCIER, éd., 1994, II, p. 1521.
2. T. CROW, 2000, p. 19.
3. M.-F. PIDANSAT DE MAIROBERT, « Lettres sur l'Académie royale de peinture et de sculpture et sur le Salon de 1777 », *Revue universelle des Arts*, XIX, 1864, p. 185-186.
4. C. COYPEL, « Dialogue de M. Coypel, premier peintre du Roi sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre en 1747 », *Mercur de France*, novembre 1751, p. 5-6.
5. L. S. MERCIER, éd., 1994, II, p. 74.
6. Paris, Bibl. ENSBA, Ms 329, Gault de Saint-Germain, « Souvenirs de quelques amateurs du XVIII^e siècle », (f^o 92).
7. GAULT DE SAINT-GERMAIN, 1841, p. VII-VIII, note 1.
8. M^{me} DE GENLIS, 1818, p. 114.
9. *Lettres Pittoresques à l'occasion des Tableaux exposés au Sallon, en 1777*, p. 14 (BnF, Cabinet des Estampes, coll. Deloynes, pièce 190).
10. P. MICHEL, 2007-2.
11. Précisément en 1879 dans la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, comme le rappelle D. POULOT, 1996, p. 44. J.-L. Jam le fait remonter quant à lui, en 1829, sans toutefois citer sa source. Voir J.-L. JAM, « Caylus, l'amateur crépusculaire » dans J.-L. JAM, éd. 2000, p. 25.
12. Sur le sens de ce terme au XVIII^e siècle, voir L. OLIVIER, 1976 et K. POMIAN, 1987.
13. C. GUICHARD, 2008, p. 14. Voir également sur la figure de l'amateur, J.-L. Jam, éd. 2000.

14. C. GUICHARD, 2008, p. 111.
15. Ce sera l'objet d'un livre à venir.
16. A. SCHNAPPER, 1988 et le même, 1994.
17. F. HASKELL, 1976, p. 11.
18. T. CROW, 2000, p. 25.
19. C. MICHEL, article « Peinture » dans M. DELON (dir.), 1997, p. 839.
20. N. HEINICH, 1993.
21. Telles celles formulées par exemple par N. HEINICH, 1993, p. 51-57.