

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 27/2 (2000)

DOI: 10.11588/fr.2000.2.61830

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

vont à leur suite, le monde de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle est incomparablement plus varié que ne le suggère l'auteur. Et ce sont plutôt les gens de lettres qui revendiquent pour leurs confrères des beaux-arts ce titre d'«homme de génie» dont ils ne se parent pas très volontiers. Diderot fait parler Chardin, qui dut toujours se sentir plus près des artisans de son quartier que des philosophes. L'auteur considère que la fréquentation des cafés par les artistes leur donnait de l'esprit «philosophique»: Montesquieu avait déjà dit cela, avec quelque ironie.

Malgré ces errements un peu naïfs qui réduisent la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle aux amours légitimes de la philosophie et de l'art, il n'en demeure pas moins que l'auteur traite avec beaucoup de scrupule et d'attention l'évolution du portrait d'artiste. Partant de l'autoportrait du XVII<sup>e</sup> siècle – et de l'incontournable Poussin –, elle montre que d'un Classicisme pour lequel le moi de l'artiste est relativement «haïssable» on passe à une mise en scène de l'artiste. Saltimbanque grimaçant et nouveau Démocrite ou académicien mi-homme du monde par le costume et mi-homme de métier par la palette et par le chevalet, l'artiste des Lumières revendique sa place dans la farce sociale et dans la société d'Ordres. L'obsession de l'autoportrait chez Liotard, chez Chardin, voire chez La Tour, pointe cette quête d'un moi qui se dérobe encore. En parallèle avec la politique royale d'honorer par le marbre ou par la toile les génies civils et militaires qui bâtirent la Nation, la galerie de portraits d'artistes ébauchée par l'Académie royale de peinture témoigne de l'intégration des hommes de métier dans ce qui deviendra au XIX<sup>e</sup> siècle le musée versaillais de l'histoire de France. Mais la «gloire» de l'artiste, qui servait jusqu'alors d'ornement à la «gloire» d'un règne, est aussi revendiquée pour elle-même. Les «figures de fantaisie» de Fragonard comme les recherches d'un Ducreux sur les replis les plus cachés de sa propre physionomie engagent le portrait d'artiste dans une expérimentation des «effets» de l'art sur la matière la plus intime du peintre. Largement illustré, l'ouvrage de Claudia Denk va au-delà de la simple étude iconologique: il interroge l'œuvre dans sa signification existentielle.

François MOUREAU, Paris

Herbert BECK, Peter C. BOL, Maraike BÜCKLING (Hg.), Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München (Klinckschardt & Biermann) 1999, 494 S.

Ce catalogue d'une exposition organisée du 22 août 1999 au 9 janvier 2000 à Francfort sur le Main par le musée des beaux-arts Städel et le musée de sculpture Liebig présente les arts graphiques et plastiques d'Europe vers 1770. Cette opération a été lancée à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Goethe, d'où le titre qui évoque les dernières paroles (présumées) du grand Francfortois.

Douze chapitres sont consacrés à l'évolution des arts dans les grandes capitales européennes. Le chapitre romain s'ouvre sur la réinterprétation «néo-classique» de la statuaire antique au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'influence de Winckelmann et des peintres «antiquisants» italiens (notamment Batoni) sur les artistes européens (Angelika Kaufmann, Joseph-Marie Vien). Le «faux» d'Anton Raphael Mengs «Jupiter et Ganymède» a trompé Winckelmann, et aussi Goethe. Dans son intéressant commentaire de l'affaire, Beate Christine MIRSCH aurait dû rappeler que Goethe écrivit en 1774 un poème sur la passivité religieuse, amoureuse de Ganymède, antithèse de l'actif Prométhée. Comment Mengs a-t-il pu tromper Winckelmann?, s'interroge le commentaire. Peut-être aurait-on pu avancer l'argument d'une valorisation «antiquisante» de l'homosexualité, mais le sujet n'est pas abordé. Le tableau de Tischbein représentant Goethe dans la campagne romaine, l'un des fleurons des collections de Francfort, est «décrypté» avec talent. Ce chapitre romain est au demeurant l'un des plus éclairants du catalogue.

Pour Stockholm, il est surtout question du sculpteur Johan Tobias Sergel. Formé par des maîtres français (Bouchardon, L'Archévêque), l'artiste dut s'éloigner de son goût des sujets



antiques pour honorer des commandes de portraits et de médaillons. Le chapitre londonien porte en grande partie sur l'art du portrait, dont l'évolution signale l'apparition d'une «tradition picturale anglaise originale», absente jusqu'alors (p. 53). Le portrait de Sir Brooke Boothby par Joseph Wright of Derby est reproduit sur la couverture du catalogue: il signale l'influence de Rousseau sur le peintre et sur son modèle, protecteur et traducteur de l'auteur genevois. A côté des beaux portraits de Reynolds et de Gainsborough, on note un tableau «féministe» avant la lettre d'Angelika Kaufmann (*Zeuxis choisissant ses modèles pour son portrait d'Hélène*), intéressant par son sujet bien plus que par sa facture, et l'intrigant «Cauchemar» de Füssli: le commentaire, documenté, clair, de Werner BUSCH propose plusieurs interprétations et n'en impose aucune. Une dernière caractéristique, peu surprenante, du chapitre londonien, que l'on retrouve au chapitre «Matière et esprit» (W. BUSCH, p. 401–418): l'art anglais diffuse le premier une vision newtonienne du monde (métaphysique et scientifique), le goût de l'alchimie, de l'expérimentation scientifique, l'observation des phénomènes physiques et une certaine esthétique de la machine. Dans ce dernier cas, la nouveauté n'est-elle pas plutôt du côté de la machine et de la société industrielle naissante que des portraitistes?

Dans le chapitre suisse, on observe l'évolution de la peinture de paysage vers une autonomie des Alpes relativement aux villes ou aux scènes de genre. Le facteur «demande touristique» joue dans ce processus un rôle important. Dans le chapitre viennois, les dessins et les sculptures de Franz-Xaver Messerschmidt donnent une bonne idée de l'originalité de cet artiste «maudit» (on le fit passer pour un fou): on retrouve ici un sens bien «autrichien» de la dérision, du grotesque et de la description hyperréaliste des invariants de la «nature humaine» (beau commentaire de Maraike BÜCKLING).

Le chapitre parisien est d'une grande richesse: sculptures de Falconnet, Pajou, Houdon, Pigalle, tableaux de Robert, Vernet, Greuze, Fragonard et le néo-classicisme naissant de David. Diderot est au centre de ce chapitre (et des commentaires de Christoph Frank). Ici s'affirme une société artistique et intellectuelle assez indépendante pour s'auto-célébrer (portraits de Diderot, de Voltaire) et se libérer (au moins dans ses sujets) de la tutelle des pouvoirs politique et religieux. Cela n'est pas le cas des peintres espagnols confinés à l'art du portrait, de la peinture religieuse et aux genres «inférieurs» (paysages et natures mortes). Dans son portrait du Comte de Floridablanca, Goya se peint dans l'ombre, en petit domestique tourné vers son grand modèle resplendissant de lumière et de couleur: humilité feinte, humiliation réelle. La peinture vénitienne continue de célébrer la beauté de la ville en rapprochant dans les tableaux des édifices en réalité éloignés (Canaletto) ou en décrivant la vie de l'aristocratie locale. On s'autorise des incursions dans la modernité technique: Francesco Guardi décrit l'ascension d'une montgolfière dont la corbeille est ... une gondole.

La Bavière reste attachée aux sujets religieux. Ignaz Günther, sculpteur sur bois, est assurément un grand artiste: la pose de la sainte de Starnberg, impossible d'un point de vue anatomique, fait grande impression (bon commentaire de M. BÜCKLING). Ignaz Günther est-il pour autant un «destructeur de l'illusion», un représentant de la critique propre aux Lumières? N'a-t-il pas au contraire tenté d'individualiser et d'intensifier l'expression du sentiment religieux à partir des techniques du baroque, restant pour l'essentiel un artiste d'une contre-réforme attardée, bien éloigné des grandes tendances de la statuaire antiquisante ou même moderne? A Berlin, Chodowiecki consacre plusieurs œuvres à l'affaire Calas, copiant d'abord des modèles français pour aboutir à une œuvre d'imagination, dans le goût sentimental de l'époque: «Les adieux de Jean Calas». Qu'il s'agisse de l'affaire Calas ou d'une gravure ridiculisant l'incivilité d'un diplomate français en poste à Danzig (il ose tenir des propos désobligeants sur Frédéric II, p. 425), rien ne met en cause l'ordre établi en Prusse: nulle zone d'ombre au pays du despotisme (ou absolutisme) «éclairé»? Catherine II fut une grande collectionneuse, comme en témoigne le chapitre pétersbourgeois, dans lequel on trouve des œuvres de grands peintres et sculpteurs, surtout français et anglais, ainsi que



les débuts d'un art russe, assez froid et conventionnel. Les belles aquarelles de Jermenew représentant des mendiants font exception. La gravure et ses évolutions techniques et esthétiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle fournissent la matière d'un chapitre richement illustré, de Bartolozzi à Zingg. L'essai de Norberto GRAMACINI (p. 435–448) sur l'art des vignettes au XVIII<sup>e</sup> siècle est un complément utile de ce chapitre: on voit que les innovations techniques, artistiques partent de Paris, où naît un type d'artiste moderne qui parvient, non sans mal, à se créer une situation relativement indépendante.

Neuf essais illustrés forment une petite moitié théorique de ce catalogue. Certains ont déjà été mentionnés. Frank BÜTTNER aborde le problème de la théorie esthétique, insistant sur la rupture que représente l'autonomie de l'art telle que la définit Karl Philipp Moritz avant Kant. Il nous semble cependant anachronique de voir dans cette affirmation de l'autonomie de l'art et de l'artiste un rejet définitif de toute dimension didactique de l'œuvre: ne s'agit-il pas plutôt de puiser en soi, en toute liberté, une vision du monde à la fois personnelle, neuve et utile, hors de toute tutelle politique ou religieuse? Outre les essais déjà mentionnés, d'autres textes, qui ne sont pas toujours d'une lecture facile, abordent la position de l'artiste (T. HOLERT: beau passage sur Diderot posant nu pour une femme, le peintre Anna Dorothea Therbusch), la comparaison des sens et des arts (H. KÖRNER), l'art et le sentiment national en Espagne (A. LUXENBERG). L'essai de G. SCHERF sur l'historicisme (sur les commandes de statues de ministres, de rois, de héros nationaux, d'intellectuels par l'État en France: rien de comparable dans les autres pays) ainsi que celui de J. REES et W. SIEBERS sur l'évolution du voyage et de l'observation des villes et des paysages étrangers sont particulièrement intéressants. Le lecteur regrette que le tableau de Thomas Jones intitulé »Immeuble napolitain« (p. 431) ne soit pas reproduit en couleurs. Carsten ZELLE s'efforce en conclusion de démentir Robert Darnton qui a protesté récemment contre l'inflation frappant la notion de Lumières: l'historien nord-américain propose de recentrer le phénomène sur Paris à l'époque de Montesquieu et de Voltaire. Malgré l'ardent plaidoyer de C. Zelle pour une *Aufklärung* plurielle, prussienne, protestante, catholique, etc., une lecture attentive – et parfois critique – de ce catalogue pourrait bien conduire à des conclusions proches de celles de Robert Darnton.

François GENTON, Grenoble

Natacha COQUERY, L'Hôtel aristocratique – le marché du luxe à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, Préface de Daniel ROCHE, Paris (Publications de la Sorbonne) 1998, 444 p. (Histoire moderne, 39).

Le livre de Natacha Coquery fut écrit dans le cadre d'un doctorat à l'université de la Sorbonne. Étudier la demeure aristocratique en vue d'apprendre sur les modes de consommation de l'aristocratie est un sujet moderne dont les fondations furent posées par les recherches de Daniel Roche et avant lui des chercheurs tel que Boudon, Chastel, Bergeron, Durant et autres.

Déjà dans »La société de Cour«, Norbert Elias invitait à analyser le rapport des fonctions sociales et des aménagements architecturaux comme un test de l'auto-affirmation d'une société centrée autour de la Cour et du Roi et tenue à l'obligation constante de représenter le rang social. Natacha Coquery reprend les mêmes questions pour comprendre l'utilisation de l'espace parisien par la haute noblesse. Au centre de sa démonstration, on trouvera l'hôtel parisien, lieu d'échange, objet de marché et les nouvelles conceptions à l'œuvre dans le milieu aristocratique, qui organisent un mode de vie par une relation entre nobles et fournisseurs, par une consommation et une mentalité économique spécifiques. Dans ce milieu, la logique sociale prime la logique économique et les lois de l'offre et de la demande sont obligées de s'accommoder des règles des usages et des symboles. La naissance de l'industrie