Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art Original et autographie en peinture*

Charlotte Guichard

En 1988, Svetlana Alpers concluait son livre *L'atelier de Rembrandt*, avec ce commentaire de *L'Homme au casque d'or*, exposé à la Gemäldegalerie de Berlin : « Le tableau peut n'être pas de sa main, mais le vieil homme appartient bien à la cohorte des individus créés par Rembrandt – cet artiste dont l'entreprise ne saurait être réductible à son œuvre autographe [1]. » Aujourd'hui attribué au « cercle de Rembrandt », le tableau a en effet perdu sa prestigieuse signature. Au-delà de la question spécifique de l'attribution, l'historienne de l'art pose un problème plus théorique : que cela signifie-t-il de rapporter un tableau à un nom d'artiste quand est reconnue la complexité des modes anciens de la production artistique ? Dans son livre, S. Alpers met bien au jour la tension entre la conception traditionnelle de l'œuvre autographe de l'artiste et la reconnaissance d'une « entreprise » artistique fondée sur le nom de Rembrandt. Cette tension a ouvert un espace de réflexion qui a été travaillé depuis, au croisement de différentes perspectives, issues de l'histoire sociale et économique,

* Note de lecture à propos de Ernst VAN DE WETERING (dir.), *A corpus of Rembrandt paintings, IV. The self-portraits*, Dordrecht, Rembrandt Research Project Foundation, 2005 ; Maria LOH, *Titian remade: Repetition and the transformation of early modern Italian art*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007 ; Eik KAHNG (dir.), *The repeating image: Multiples in French painting from David to Matisse*, Baltimore, Walters Art Museum, 2007 ; Anna TUMMERS et Koenraad JONCKHEERE (dir.), *Art market and connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

1 - Svetlana ALPERS, *L'atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard, [1988] 1991, p. 280.

Annales HSS, novembre-décembre 2010, n° 6, p. 1387-1401.

de la philosophie de l'art et du « nouveau connoisseurship » qui se développe dans le monde des musées.

La contradiction apparente entre le caractère non autographe de nombreux tableaux et leur attribution est en effet au cœur des réflexions qui animent aujourd'hui plusieurs ouvrages récents marqués par les apports d'un « nouveau connoisseurship ». Apparu en Italie au début du XVIIe siècle, puis formalisé au XVIIIe siècle en Angleterre avant de connaître son âge d'or en Europe avec la figure de Giovanni Morelli, le connoisseurship – ou « art du connaisseur » – se déploie d'abord dans le monde des collections et du marché de l'art, où il est défini comme un ensemble de savoirs techniques sur la peinture, tournés vers l'attribution et l'authentification des œuvres, et fondés sur leur analyse stylistique [2]. Ce savoir-faire a transmis à l'histoire de l'art toute une conception de l'œuvre, fondée sur son unicité, comme en témoigne l'importance accordée au style des peintres qui caractérise la naissance d'un discours historique sur l'art au XVIIIe siècle [3]. En Europe, l'histoire de l'art dominante a ainsi longtemps été le fruit d'une alliance entre le modèle vasarien, associé à l'écriture biographique [4], et le connoisseurship comme méthode de l'attribution. Or, précisément, les travaux issus du « nouveau connoisseurship » s'écartent de cette longue tradition attributive et monographique. Attentifs à la matérialité des œuvres, utilisant les ressources de la science et de la technologie pour comprendre la fabrique de la toile et suivre au plus près le travail de l'artiste, ils sont surtout réflexifs sur les pratiques et les valeurs qui ont fondé le connoisseurship au XVIIe siècle, et ouvrent ainsi la voie à une histoire sociale et culturelle de l'art renouvelée. Fondés sur une vision quasi archéologique de la peinture, ils invitent à une historicisation des valeurs que les méthodes attributives du connoisseurship ont léguées à l'histoire de l'art, au premier rang desquelles, l'autographie.

La conception de la peinture comme art autographique, exécuté de la main même du peintre, et qui permet de discriminer une œuvre authentique et une copie, est en effet un élément essentiel de la définition de l'œuvre d'art, et constitue sans doute un des présupposés majeurs du discours de l'histoire de l'art. Cette conception traditionnelle de l'œuvre est aujourd'hui remise en cause dans des travaux

2 - L'histoire du connoisseurship a fait l'objet d'un important renouvellement historiographique : Jaynie ANDERSON, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venise, Istituto Veneto, 1999 ; Carol GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson: Art theorist of the English Enlightenment*, Yale, Yale University Press, 2000 ; Catherine B. SCALLEN, *Rembrandt, reputation, and the practice of connoisseurship*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004 ; Pascal GRIENER, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

3 - Carlo GINZBURG, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 117-146. Pour une approche sociologique du régime de singularité en art, Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

4 - Le modèle vasarien est bien connu : voir Mathias WASCHEK (dir.), *Les « Vies » d'artistes*, Paris, Musée du Louvre/École nationale supérieure des Beaux-arts, 1996 ; Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and history*, New Haven, Yale University Press, 1995 ; Édouard POMMIER, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.

qui s'appuient à la fois sur les sources que l'histoire sociale a mises en évidence depuis les années 1970, et sur les nouvelles données matérielles apportées par l'étude scientifique des tableaux. Ces sources attestent dès la Renaissance les formes étendues de la collaboration entre artistes, elles mettent aussi en lumière l'importance des multiples et des différentes variations réalisées par les artistes à partir de leurs propres œuvres et de celles des autres. Elles révèlent enfin que de nombreux tableaux, attribués de leur vivant à des artistes reconnus, n'étaient pas du tout – ou pas entièrement – réalisés de leur main. Ces pratiques étaient connues pour certains artistes, en particulier pour les peintres de la Renaissance italienne et ceux de l'âge d'or hollandais, mais elles restaient déconnectées du discours de l'histoire de l'art, marqué par le paradigme de la singularité. Comment en effet concilier cette fabrique collective et souvent plurielle de la peinture avec l'idéal de la singularité des artistes qui se développe dès Vasari ? C'est à une réinterprétation de cet apparent paradoxe que ces travaux convient le lecteur, en confrontant histoire sociale, histoire matérielle et histoire intellectuelle de la peinture.

Ces ouvrages, fondés sur l'étude de la matérialité des objets d'art, présentent l'intérêt de rejoindre de manière inattendue d'autres travaux qui s'inscrivent dans une approche postmoderne de l'histoire de l'art, appliquée à l'époque moderne et plus seulement à l'art contemporain. À l'encontre de la philosophie classique de l'art, ils discutent la validité des notions de l'original et de l'auteur, en les articulant à d'autres notions, comme celles de la répétition et des multiples, de la collaboration et du travail en histoire de l'art, afin d'éclairer sous un nouveau jour les processus de la création picturale. L'ensemble de ces recherches nouvelles montre que le caractère unique des œuvres d'art n'est pas une pure construction discursive, philosophique et littéraire, mais qu'il est indexé dès le XVIIe siècle sur les pratiques qui dominent dans le marché de la peinture, avant d'infuser dans l'histoire de l'art et les dispositifs muséaux. À l'aune de ces travaux, la centralité du nom de l'artiste, la diversité de ses fonctions et de ses usages, méritent alors d'être interrogées. Car l'histoire de l'art et le connoisseurship ont en commun d'être des savoirs – théoriques ou pratiques – construits en référence au nom de l'artiste, qui leur donne cohérence et unité. Mais celui-ci renvoie à un feuilletage d'idées différentes : sujet empirique, notion du génie singulier, valeur économique, fonction opératoire de classement, enfin valeur épistémologique fondée sur l'idée du style, qui repose sur ce présupposé jamais interrogé de l'autographie. Par-delà des méthodes différentes, qui vont de la philosophie de l'art à la radiographie des toiles, ces livres remettent ainsi en cause certaines conceptions fondamentales de la peinture en Occident, telles le culte de l'original et le statut de l'autographie.

Les originaux multiples

Historienne de l'art, spécialiste de la Renaissance italienne et des théories de l'auctorialité et de l'identité artistique, Maria Loh a publié en 2007 un ouvrage sur les pratiques et les conceptions de l'original et de la répétition dans la peinture de l'Italie moderne. Si elle s'inspire des réflexions traditionnelles sur le modèle de

l'Antiquité durant la période humaniste, elle propose une nouvelle interprétation de l'imitation à l'âge classique. Elle lui substitue le terme de répétition, entendu comme stratégie picturale indispensable à la création esthétique et à la valorisation sociale d'une peinture et de son auteur. Plutôt que d'envisager la notion de répétition dans un cadre vertical, hiérarchique (maître/imitateur) et chronologique, sous la forme d'une arborescence, comme le fait traditionnellement l'histoire de l'art, elle s'inspire audacieusement de l'image deleuzienne du rhizome. Elle définit ainsi la répétition comme une variation au sein d'une structure d'œuvres en réseau, sans hiérarchie, ce qui lui permet de redéfinir les rapports entre passé et présent et de réinterpréter la construction des canons artistiques depuis Vasari. Ni réplique, ni faux, la répétition prend son sens, non pas comme pure reproduction, mais comme variante inventive au sein d'une même série de tableaux, identifiables par leurs motifs communs. Contre la fétichisation de l'original, elle montre que la répétition s'adresse avant tout à un public restreint de connaisseurs et de commanditaires, car elle repose sur une conscience aiguë du jeu de la répétition et de la différence. En ce sens, elle devient une condition de la transformation et de la création artistique. Pour asseoir sa démonstration, M. Loh s'appuie sur l'œuvre du Titien (v. 1488-1576) et sur le peintre vénitien Padovanino (1588-1649), dont l'œuvre a été définie comme un pastiche des peintures du Titien, mais dont elle montre la nature des échanges réciproques (leur « double appartenance » en langage deleuzien), abolissant ainsi la notion de temps. Faite de collaboration, d'appropriation et d'émulation après la mort de Titien, la peinture de Padovanino redéfinit *a posteriori* l'identité de Titien, ainsi que les rapports qu'il entretenait avec d'autres peintres, comme Giorgione (v. 1477-1510).

M. Loh introduit son ouvrage par une rapide histoire de la notion d'original à l'âge classique. Ce parcours théorique s'inscrit dans une série de travaux récents qui ont porté sur l'original dans l'histoire de la peinture. Après la valorisation de l'original, le culte de l'originalité naît au XVIIIe siècle avec l'idée du génie singulier, et se nourrit de l'idée de la rupture qui prévaut dans l'art moderne et postmoderne, et qui est traditionnellement associée à l'avant-garde [5]. Avant ce glissement vers l'originalité, la théorie artistique de l'âge renaissant et classique valorise le caractère original d'une œuvre. Dans ce contexte, une œuvre originale est une création nouvelle, du ressort de l'invention du peintre *(invenzione*, *disegno interno*, *cosa mentale)*, comme l'écrit Roger de Piles à la fin du XVIIe siècle [6] : « L'original dans la tête et la copie sur la toile. » Est dite originale une œuvre qui occupe la position première

5 - Sur la notion d'originalité et le passage de l'original à l'originalité : Roland MORTIER, *L'originalité. Une nouvelle catégorie de l'esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 ; Jochen SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie Gedanken in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellchaft, 1988 ; Rosalind KRAUSS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 ; Jean-Marie SCHAEFFER, « Originalité et expression de soi », *Communications*, 64, 1997, p. 89-115 ; Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 71-104.

6 - Charles-Alphonse DUFRESNOY, *L'art de peinture*, éd. par R. de Piles, Paris, Nicolas Langlois, 1673.

au sein d'une séquence ; dans cette définition organique, elle s'oppose à la copie et s'apparente à un archétype. Selon le dictionnaire florentin de la Crusca publié en 1612, est originale « une chose, peinture, texte ou autre chose similaire qui est la première à avoir été faite, et à partir de laquelle sont issues des copies [7] ». Cette définition s'accompagne au même moment de modes de fabrication quasi sériels. Il était bien connu du même Roger de Piles que Titien répétait ses toiles, dont il modifiait seulement des détails, fabriquant ainsi des variantes uniques à partir d'un original : « Le soin qu'il prenait de concerter judicieusement le Tout-ensemble de ses ouvrages, lui a fait répéter plusieurs fois les mêmes compositions pour éviter de nouvelles peines ; & l'on voit plusieurs tableaux de Magdeleine, & de Vénus & Adonis de sa main, où il a seulement changé le fond, afin qu'on ne pût douter qu'ils ne fussent tous originaux [8]. » L'unicité n'est donc pas au cœur de la définition de l'œuvre originale, ou plutôt elle s'inscrit comme variation au sein d'une série. Dès lors, M. Loh préfère lui substituer la notion d'originaux multiples *(multiple originals)*, reprenant la formule proposée il y a vingt ans par l'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss, dans un volume collectif intitulé *Retaining the original?*, qui posait les jalons d'une histoire de l'original en peinture [9].

M. Loh montre ainsi comment la *Danaé* de Titien (musée de Capodimonte, Naples), elle-même inspirée de Michel-Ange, fut réalisée pour le cardinal Alessandro Farnese, qui avait commandé au maître vénitien une peinture similaire à la *Vénus* qu'il avait vue chez Guidobaldo Della Rovere, duc d'Urbin, lors de son séjour à Pesaro en 1543. Une radiographie de la toile a ainsi révélé que le fond de la peinture était à l'origine absolument identique à celui de la *Vénus d'Urbino*, avant d'être subtilement changé. En 1553, Philippe II obtient une autre version de Danaé (conservée aujourd'hui au musée du Prado à Madrid) sur laquelle on retrouve le motif du petit chien, initialement exécuté pour la *Vénus d'Urbino*. Enfin, vers 1555, le cardinal Montalto à Rome obtient pour sa collection sa propre *Danaé avec une servante* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). La *donna nuda* allongée est tellement appréciée par ses commanditaires princiers que Titien la reproduira dans différentes versions de *Venus et Cupidon*, tableau peint pour la première fois pour Charles Quint vers 1545 (Madrid, musée du Prado).

L'auteure ne mène pas une enquête d'histoire sociale. Elle veut montrer comment ces toiles forment une « machine désirante » et participent à un agencement visuel du désir au sein des élites patriciennes, un désir qui balance entre le même et l'autre, et qui hésite entre similarité et émulation. Inusitées dans ce domaine, les références deleuziennes présentent l'intérêt de modifier et de renouveler le regard traditionnel porté sur les relations de mécénat à l'époque moderne et de mettre la répétition – et non pas la singularité – au cœur de la production artistique. Les *donna nuda* de Titien sont des « fétiches » et des « trophées de

7 - *Dictionnaire de la Crusca*, 1612 : « si dice a quella cosa, o pittura, o scrittura, o cosa simile, che è la prima a essera stata fatta, e dalla quale vendon le copie ».
8 - Roger DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Charles de Sercy, 1699, p. 263.
9 - Kathleen PRECIADO (dir.), *Retaining the original: Multiple originals, copies and reproductions*, Washington, National Gallery of Art, 1989.

l'homosocialité », circulant dans des cercles princiers masculins, qui recherchent ces motifs familiers mais toutefois distincts, comme le confirme à chaque fois la prestigieuse provenance de ces toiles aux XVIe et XVIIe siècle. Elles deviennent un élément incontournable des collections des princes commanditaires, en revêtant une fonction sociale d'émulation, et contribuent en même temps à l'élaboration d'un style identifié à Titien. Sa belle analyse du motif de la main posée sur le sexe de la *Vénus d'Urbino* dit bien l'émulation du désir du commanditaire. La main est plus floue dans la *Danaé* destinée à Philippe II, elle sollicite davantage l'attention et le regard du spectateur invité à s'approcher : c'est dans la répétition que naît le désir du commanditaire et que se construit parallèlement une certaine idée de « Titien » et de son style, comme l'a montré récemment l'exposition *Rivalités à Venise* qui s'est tenue au musée du Louvre en 2009/2010. C'est donc la variation et la répétition – au sein d'une série – qui donnent de la valeur à l'original, dès lors il n'y a plus que des originaux multiples [10].

La répétition, c'est précisément le terme qu'a choisi Eik Kahng pour une exposition organisée au Walters Art Museum de Baltimore en 2007 : « Déjà vu ? Revealing repetition in French masterpieces ». La commissaire de l'exposition a choisi ce terme en raison de sa « relative neutralité à l'intérieur de la discipline de l'histoire de l'art », par rapport aux connotations positives ou péjoratives liées aux termes de copie, original, émulation, etc. E. Kahng traite d'une « esthétique de la répétition » (p. 13), et entend montrer que la capacité d'une œuvre à être reproduite et multipliée contribue à sa valeur dès la fin du XVIIIe siècle. En étudiant quatre copies de *La mort de Marat* de Jacques-Louis David, elle fait de ce peintre la figure centrale du passage d'une esthétique de la singularité et du chef-d'œuvre à une esthétique de la répétition plus large que la pratique des originaux multiples et qui relève, chez David, à la fois de logiques commerciales et politiques. En proposant d'analyser la répétition comme variation créative et comme « forme symbolique » dans les arts, elle parvient à mettre en évidence l'importance des nombreux multiples dans l'histoire de la peinture, bien avant l'impressionnisme. On voit bien alors comment ces ouvrages invitent à remettre en cause la célèbre idée benjaminienne de l'unicité de l'œuvre d'art.

Mais au terme vague de répétition utilisé par E. Kahng, on préfère substituer celui des originaux multiples. Les originaux multiples ne renvoient pas à l'approche traditionnelle et bien établie qui traite des influences iconographiques, de la circulation des motifs picturaux ou de la reproduction par la gravure. Ils ne sont pas non plus travail de la profondeur, de l'infinie variation comme dans la sérialité de l'art moderne et contemporain, de Claude Monet à Andy Warhol : bien avant David, contrairement à ce qu'écrit E. Kahng, ces variantes picturales à partir d'un

10 - Nathalie HEINICH, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur 'L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique' », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1963, p. 107-109 ; Bruno LATOUR et Adam LOWE, « The migration of the aura – Exploring the original through its facsimiles », *in* T. BARTSCHERER et R. COOVER (dir.), *Switching codes: Leading scholars, scientists, and artists discuss the impact of digital technology on thought and practice in the arts and humanities*, Chicago, The University of Chicago Press, http://www.bruno- latour.fr/articles/index.html, consultation le 18 octobre 2010.

original sont directement associées aux formes de la commande dans la Venise de Titien. La référence deleuzienne mobilisée par M. Loh pour interpréter les ressorts de ce marché de commanditaires, qui désirent des peintures à la fois « mêmes et autres », n'est pas exclusive d'une lecture socio-économique, bien au contraire. Attestée dès la Renaissance italienne, la présence des originaux multiples permet de comprendre le mode de production des œuvres d'art dans un marché restreint de commanditaires qui désirent des peintures similaires, mais pas identiques. Dès lors, l'original est théorisé comme *ingenio* de l'artiste, afin de certifier le contrôle de l'artiste sur son œuvre. Bien loin d'être marginaux, ces originaux multiples témoignent des pratiques sociales et économiques qui structurent les mondes de l'art dès la Renaissance. Cette proposition n'est pas entièrement neuve : historiens de l'art et conservateurs utilisent les catégories de « version » (reproduction autographe avec variante) ou « réplique » d'une œuvre (reproduction à l'identique, autographe ou dans l'atelier, autorisée par l'artiste). Mais ces termes ont une fonction de classement au sein d'une « échelle d'authenticité [11] », avec pour horizon, la question toujours lancinante de la première toile produite, celle qui sera validée comme originale [12]. En outre, les « originaux multiples » n'avaient pas été rapportés de manière plus générale aux formes de la commande artistique dont ils sont pourtant le produit. Enfin leur importance quantitative était occultée au profit du paradigme de la singularité qui prévaut dans le discours de l'histoire de l'art. Les versions et répliques étaient souvent associées à des peintres inclassables, comme en marge de leur siècle – tel le peintre Jean-Baptiste Chardin qui s'en était fait une spécialité. Les musées abondent ainsi en multiples de Chardin, comme le *Bénédicité* ou *La Pourvoyeuse* dont trois versions ont été conservées, au point que Katie Scott, historienne de l'art au Courtauld Institute, écrit à son sujet que « l'original d'une pure unicité ne peut ici être sauvé [13] ».

Pourtant, ces originaux multiples n'ont rien de marginal. Au XVIIIe siècle, l'expansion d'un marché de la commande lié au monde des amateurs va même contribuer significativement à leur développement, en même temps que la valeur de l'acte de la répétition, comme variation inventive, va se heurter à l'esthétique nouvelle de l'originalité. Figure intermédiaire entre le mécène de la première modernité et le collectionneur du XIXe siècle, l'amateur connaît alors son âge d'or. Il participe au développement d'une école nationale de peinture, fondée sur un système élargi de commandes aux peintres français contemporains, dans un espace public où s'affrontent normes académiques, essor du marché, et jugement critique sur la peinture [14]. Emblématique de l'essor du marché de la commande au

11 - Jeffrey MÜLLER, « Measures of authenticity: The detection of copies in the early literature on connoisseurship », *Studies in the History of Art*, XX, 1989, p. 141-151.

12 - Telles ces deux versions presque identiques du tableau de Caspar David Friedrich, *Paysage d'hiver*, v. 1811, conservées à la National Gallery (Londres) et au musée de Dortmund, voir le catalogue de Marjorie E. WIESEMAN (dir.), *A closer look: Deceptions and discoveries*, Londres, National Gallery Co Ltd, 2010, p. 84-87.

13 - Katie SCOTT, « Chardin multiplié », catalogue de l'exposition *Chardin : 1699-1779*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 71.

14 - Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, [1985] 2000 ; Colin B. BAILEY, *Patriotic taste: Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*,

XVIIIe siècle, le peintre Joseph Vernet illustre l'importance des originaux multiples avec ses centaines de peintures de marines, aux compositions similaires, et très demandées sur le marché européen. Vernet se plie bien sûr aux contraintes d'un marché de commanditaires, structuré par l'entre-soi, les mécanismes de la mode et de l'imitation, comme le révèle joliment un extrait de son livre de raison qui transcrit la commande du banquier La Borde pour deux tableaux « dans le goût des *Baigneuses* qu'a de moi M. le Duc de Choiseul [15] ». Si on retrouve ici le modèle de la commande comme « machine désirante », oscillant entre le même et l'autre, qui caractérise les prestigieux commanditaires dans la Venise de Titien, le changement d'échelle des productions montre que leur commercialisation s'est intensifiée. Et surtout, il est désormais soumis à la critique, en raison des nouvelles normes du jugement qui se mettent en place. Dans son *Salon de 1769*, Diderot critique la « routine » de Vernet, et Grimm dans la *Correspondance littéraire* n'est pas plus compréhensif : « D'imitateur de la nature qu'il était, il est devenu copiste [16]. » Vernet se copie lui-même, sans plus aucune invention. À la fin du XVIIIe siècle, ce type de production est désormais dénigré : exemplaire des pratiques élargies de la commande et des nouveaux effets de la mode, il entre en tension avec la naissance d'un espace public de la peinture et d'une nouvelle esthétique fondée sur l'originalité et le génie.

Le discours sur l'originalité en art se retrouve en effet au cœur du marché, comme en témoigne cette notice descriptive de la réplique du *Serment des Horaces*, qui est vendue aux enchères en 1787 : « Ce tableau, le petit du grand qui a excité la plus vive sensation au Salon de 1785, offre de plus une quenouille aux pieds des femmes, détail fait pour constater l'originalité du tableau [17]. » L'esthétique de l'originalité est articulée aux mécanismes du marché, elle est présentée par le marchand comme un élément constitutif de la valeur de l'œuvre. Signée par David mais vraisemblablement réalisée par son élève Anne-Louis Girodet, la toile avait été commandée par le comte de Vaudreuil après le succès remporté par le *Serment des Horaces* au Salon de 1785, puis avait été rapidement revendue dans une vente publique. Grâce à un changement de détail, elle est unique au sein d'une série, dont l'existence est cruciale car elle lui donne sa valeur esthétique et sociale. En effet, la toile du marquis de Vaudreuil est automatiquement associée à l'événement du Salon de 1785, et à ce titre valorisée et appréciée. On sait également que cette peinture de David est non autographe, mais reconnue par l'artiste comme une de ses œuvres puisqu'il la signe. Elle souligne donc un autre enjeu, lié à la production

New Haven, Yale University Press, 2002 ; Charlotte GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

15 - Léon LAGRANGE, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle. Les Vernet avec le texte des livres de raison*, Paris, Didier, 1864, p. 348, nº 239 du livre de raison.

16 - M. TOURNEUX (éd.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, Paris, Garnier, 1877-1882, vol. 3, p. 432.

17 - Jean-Baptiste-Pierre LEBRUN, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France... formant le cabinet de feu M. Collet... par J. B. P. Le Brun... la vente s'en fera le lundi 14 mai...*, Paris, Le Brun, 1787, p. 57.

de l'original en art : celui-ci va souvent de pair avec des modes collectifs de fabrication. La collaboration artistique était la règle dans la Venise de Titien et M. Loh rappelle que les *donna nuda* étaient produites au sein de l'atelier « comme une franchise ou une marque de fabrique, [...] même si elles n'étaient pas des peintures uniques réalisées exclusivement par la main du maître » (p. 42). Ceci nous invite à poser donc plus généralement la question de l'autographie, car la conception moderne de la peinture repose sur l'idée que les tableaux sont réalisés par la main de l'artiste auquel ils sont attribués. Ce présupposé de l'autographie ne serait-il pas anachronique ? C'est ce que révèlent des travaux récents qui s'attaquent à l'archétype même du génie singulier défini par sa touche personnelle – Rembrandt.

« Di sua mano » : l'autographie en question

Le premier travail est en fait une œuvre collective au long cours, dont le quatrième volume est paru en 2007. Le Rembrandt Research Project, commencé en 1968 et mené à La Haye, vise à établir de manière scientifique le corpus du peintre Rembrandt et à départager ses œuvres autographes des copies, des faux ou des œuvres issues de son atelier, en utilisant les acquis les plus technologiques du connoisseurship (réflectographie infrarouge, dendrochronologie, radiographie, etc.). En raison du prix atteint par les œuvres du peintre, les implications muséographiques et économiques de ce projet sont considérables et souvent polémiques puisqu'elles ont abouti à désattribuer un nombre important de tableaux longtemps donnés à Rembrandt. Dans une récente mise au point, Ernest van de Wetering, le responsable du projet, a montré combien les fondements méthodologiques du projet Rembrandt avaient évolué depuis les débuts [18]. S'il s'agissait à l'origine d'établir le corpus des œuvres autographes de Rembrandt, il est apparu dans de nombreux cas que l'autographie des œuvres de Rembrandt était impossible à établir de manière définitive. En revanche, le corpus des œuvres qui ne sont pas entièrement de la main du peintre a pris une importance nouvelle. Les chercheurs qui avaient d'abord utilisé les catégories Rembrandt/non Rembrandt ont dû leur en substituer d'autres, qui pouvaient rendre compte de l'extrême complexité de la production dite « en atelier » chez Rembrandt. Fondé à l'origine sur une conception autographique de la peinture et sur l'unité du style de l'artiste, le Rembrandt Research Project invite finalement à se déprendre de cette conception de la production artistique. Les analyses scientifiques les plus poussées ont montré l'importance et la diversité des modes de production en atelier (conception et exécution à plusieurs mains [19]). Le Rembrandt Research Project développe ainsi les audacieuses

18 - Ernest VAN DE WETERING, « Preface. The Rembrandt research project : Past, present, future », *in* E. VAN DE WETERING (dir.), *A corpus of Rembrandt paintings*, *op. cit.*, p. XVIII : « in many cases no indisputable answer can be given to the question of authenticity ». Ce texte a été analysé par Jean-Louis Fabiani, dans une séance de son séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales en 2007, intitulé : « Sociologie historique des savoirs : le cas de l'attribution des œuvres d'art ».

19 - *Ibid.* : « It became increasingly clear that workshop practice in the production of paintings in Rembrandt's studio was even more complicated than we had thought. In

intuitions de S. Alpers dans son livre sur *L'atelier de Rembrandt* : figure emblématique du génie et de la singularité picturale, Rembrandt ne résiste pas à une conception étroitement autographique de la peinture [20]. L'ouvrage dévoile même l'importance du nombre des autoportraits de Rembrandt, signés par lui, mais non autographes [21] ! Autrement dit, le nom Rembrandt recouvre une forme de dichotomie entre le sujet biographique et l'artiste, comme le montrent de concert l'ouvrage de S. Alpers, qui s'intéresse à la fabrique du nom et à la conception du travail artistique, et les acquis les plus récents du connoisseurship, fondés sur une analyse de la matérialité du tableau. Mais si le Rembrandt Research Project montre les limites du pur connoisseurship attributionniste, il permet – contre toute attente – de prolonger, voire d'ouvrir, de nouvelles perspectives en histoire de l'art : organisation de l'atelier, conceptions du style et de l'autographie en peinture, valeur du nom de l'artiste en histoire de l'art.

En effet, cette fabrication collective de la peinture ne concerne pas seulement les peintres entrepreneurs du siècle d'or hollandais. Connu depuis longtemps, le fonctionnement des ateliers à Venise au XVIe siècle montre comment les artistes se construisent un nom grâce à l'effort de l'atelier, souvent constitué en véritable dynastie (les Bellini, Vecellio, Caliari et Robusti). Des répliques des œuvres de Titien sont réalisées, avec l'accord du maître, par ses assistants et sortent parfois de son atelier authentifiées par une touche finale du maître, « il zuchero sopra la torta [22] ». L'expression « Fatto di sua mano » qu'on trouve – avec des variantes – dans les contrats médiévaux et renaissants ne recouvre pas une conception exclusivement autographique de la commande picturale. En dépit de son apparente clarté, cette formule contractuelle est plus ambiguë qu'il n'y paraît : elle renvoie davantage à une responsabilité morale voire juridique qu'à un engagement physique dans la réalisation de la toile. Dans cette conception, « mano » exprime l'obligation personnelle, la responsabilité auctoriale et « fatto » signifie « faire ou faire faire », « fare o far fare » comme de nombreux documents notariés de la période l'indiquent [23].

particular, there is the possibility that conception and execution might have been in different hands, or that more than one hand might have been involved in the painting of a single work. » Voir aussi *Id.*, « The question of authenticity: An anachronism? (A summary) », *Rembrandt and his pupils*, Stockholm, Nationalmuseum, 1993, p. 9-13 : « The idea at the basis of the Rembrandt Research Project, namely that there is a need to isolate works of Rembrandt's hand from that of his pupils and assistants, would be a complete anachronism, a wrongly applied projection of the 19th century cult of genius to everyday 17th century workshop practice. »

20 - Jaap VAN DER VEEN, « By his own hand: The valuation of autograph paintings in the seventeenth-century », *in* E. VAN DE WETERING (dir.), *A corpus of Rembrandt paintings*, *op. cit.*, p. 1-41.

21 - Ernest VAN DE WETERING, « Rembrandt's self-portraits: Problems of authenticity and function », *ibid.*, p. 89-317.

22 - Lettre de Marco Boschini au cardinal Léopold de Médicis, citée dans Philip SOHM, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 68.

23 - Charles SEYMOUR Jr, « 'Fatto di sua mano': Another look at the Fonte Gaia drawing fragments in London and New York », *in* A. KOSEGARTEN et P. TIGLER (dir.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1968, vol. 2, p. 93-105 ; Richard

Le peintre qui avait reçu la commande devait donc superviser le travail de son atelier, reconnaître l'œuvre produite comme la sienne, ce qui pouvait passer par l'apposition d'une signature, mais il n'avait pas forcément à l'avoir réalisée de sa main. Il s'agit donc d'une formule de qualité, qui certifie l'origine de la peinture, mais pas nécessairement son caractère autographique [24].

La catégorie de l'atelier prend un nouveau relief dans ces travaux qui mettent en valeur la complexité des pratiques de collaboration dans les mondes de l'art, bien loin de l'usage purement fonctionnel auquel l'histoire de l'art a réduit la notion d'atelier. Là encore, des travaux issus conjointement de l'histoire sociale et du monde des musées montrent que l'atelier durant l'âge d'or des Pays-Bas flamands est une unité flexible et temporaire, et non pas pérenne et strictement hiérarchique, comme le révèle la variété des différents statuts de travailleurs, parfois journaliers anonymes, qui s'y mêlent : assistants rétribués, disciples et élèves moins avancés [25]. Il est donc bien difficile de trouver une quelconque échelle d'authenticité, de l'original autographe à la copie d'atelier, qui prévaut pourtant dans la méthode attributive, véritable fondement à l'histoire de l'art comme discipline.

Ces travaux, qui visaient dans un premier temps à attribuer des peintures et à dresser le catalogue raisonné d'un peintre, vont donc au cœur de la conception occidentale de l'œuvre d'art, en interrogeant l'autographie en peinture. Ce nouveau connoisseurship, réflexif et historien, vient ainsi bousculer la célèbre distinction théorisée par le philosophe Nelson Goodman entre arts autographiques (peinture) et arts allographiques (musique, danse) [26]. Loin d'être universelle, la conception occidentale de la peinture comme art autographique a bel et bien une histoire. Cette réflexion sur l'autographie et la collaboration artistique oblige à interroger le primat de l'attribution en histoire de l'art et de certaines catégories utilisées, souvent de manière fonctionnelle, en histoire de l'art : que serait l'histoire de l'art européen et occidental sans tous ces noms ? Comment, par exemple, sortir du modèle vasarien et de ces grands noms qui peuplent l'histoire de l'art ? La proposition de Heinrich Wölfflin pour une histoire de l'art « sans noms d'auteurs [27] », trouve ainsi une nouvelle actualité. Non qu'il faille retourner à un pur formalisme, mais à l'aune de ces travaux réccents, il convient d'expliquer la manière dont les noms propres

E. SPEAR, *The divine Guido: Religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 253-275.

24 - Pour des études monographiques sur les modes de collaboration au sein des ateliers : R. E. SPEAR, *The divine Guido...*, *op. cit.* ; John SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford, Clarendon Press, 1965 ; Beverly Louis BROWN, « Replication and the art of Veronese », *in* K. PRECIADO (dir.), *Retaining the original...*, *op. cit.*, p. 111-124 ; Gunnar HEYDENREICH, *Lucas Cranach The Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

25 - Nastasja PEETERS (dir.), *Invisible hands? The role and status of the painter's journeyman in the Low Countries, c.1450-c.1650*, Louvain, Peeters, 2007.

26 - Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, [1968] 1990.

27 - Henrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gérard Monfort, [1920] 1994, introduction. La formule est de Daniel ARANE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 9.

structurent l'écriture de l'histoire de l'art, fondée sur le primat de l'attributionnisme. Car le nom recouvre différentes fonctions dans les mondes de l'art : s'il est une marque d'atelier dans l'univers vénitien de la Renaissance, il est auctorialité chez les Romantiques, catégorie opératoire de classement et surtout catégorie épistémologique en histoire de l'art et dans le monde des musées – avec les notions de style et d'identité qui lui sont attachées. La centralité du nom est telle qu'une peinture anonyme peine à acquérir le statut d'œuvre, comme le montre l'invention des noms de convention pour l'époque médiévale [28].

Forte des approches nouvelles fondées sur l'étude de la matérialité des textes et de la construction de la figure de l'auteur, l'histoire littéraire s'est emparée de certaines de ces questions. Comme en histoire de l'art où le « nouveau connoisseurship » touche essentiellement le canon des grands artistes et des supports matériels prestigieux (Rembrandt, Titien, Véronèse), les études shakespeariennes ont mis en évidence les formes de la collaboration dans la production des pièces de Shakespeare, et l'impossibilité de recourir à un seul texte original pour expliquer la diversité des éditions de ses pièces de théâtre. De même, l'histoire critique de la philologie médiévale a délaissé l'idée du manuscrit original *(Urtext)* en montrant l'importance de la stratification de différents textes dans la production d'une tradition écrite [29]. Cependant, ces questions demeurent un terrain encore peu exploré en histoire de l'art, où elles ont pourtant une résonance particulière dans la mesure où l'attribution n'est pas seulement un régime d'assignation de l'œuvre mais aussi un élément primordial de sa valeur économique et muséale, et où l'autographie fascine durablement car elle est la manifestation de la présence physique de l'artiste dans son tableau. Peut-on alors historiciser cette conception autographique de la peinture ? Les travaux d'Anna Tummers, conservateur au musée Frans Hals de Haarlem, montrent précisément que celle-ci se cristallise au XVIIe siècle, lorsque se développent les pratiques d'expertise artistique et la littérature du connoisseurship, fondées sur l'essor des collections et du marché de l'art.

Le paradoxe du connoisseurship : l'œil de l'expert

Dans un livre collectif consacré aux Pays-Bas flamands et hollandais à l'époque de Rembrandt et de Rubens, A. Tummers pose précisément la question de l'expertise et de l'autographie en s'efforçant de comprendre le « paradoxe du connoisseurship » au XVIIe siècle, soit le surgissement d'une réflexion sur la touche individuelle

28 - Philippe LORENTZ, « Les 'Maîtres' anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2007, p. 129-144.

29 - Margreta DE GRAZIA et Peter STALLYBRASS, « The materiality of the Shakespearean text », *Shakespeare Quaterly*, 44-3, 1993, p. 255-283 ; Michel ZIMMERMANN (dir.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, 2001 ; Peter STALLYBRASS et Roger CHARTIER, « Reading and authorship: The circulation of Shakespeare, 1590-1619 », *in* A. MURPHY (dir.), *A concise companion to Shakespeare and the text*, Malden, Blackwell, 2007 ; Pierre CHASTANG, « L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge », *Annales HSS*, 63-2, 2008, p. 245-269.

de l'artiste, alors que les pratiques de collaboration et de production artistique sont connues et largement acceptées par tous, artistes et commanditaires [30]. À la manière dont procèdent les experts en écriture, les experts en peinture cherchent les habitudes de la main du maître pour attribuer le tableau. Dès lors se pose une question : à quoi reconnaître le faire individuel d'un maître dans un tableau dont on sait qu'il n'a pas été entièrement exécuté de sa main ?

Le vocabulaire de plus en plus précis sur la touche de l'artiste est en effet un trait nouveau et caractéristique de la littérature artistique en Europe au XVIIe siècle, mais qui se met en place de manière encore partielle avant de s'imposer au siècle suivant [31]. A. Tummers émet l'hypothèse qu'il s'agit en réalité d'un vocabulaire prescriptif, puisqu'il vise à rendre perceptibles les éléments les plus difficiles, précisément ceux qui sont réalisés par la main du maître *(masterly elements)* dans un tableau. Le graveur et théoricien Abraham Bosse donne ainsi à voir la difficulté à réaliser les contours et les zones de clair-obscur [32]. De même, Giulio Mancini à Rome et le flamand Cornelius De Bie insistent dans leurs traités sur l'importance des touches finales posées par les maîtres, qui donnent les accents d'ombres et de lumières. Ils insistent aussi sur des zones plus spécifiques où le faire et l'esprit du maître peuvent s'exprimer : par exemple, les drapés ou la chevelure. Pour les connaisseurs du XVIIe siècle, tous les éléments n'ont donc pas la même importance dans une peinture. Lorsqu'ils analysent une touche, ils y recherchent d'abord la liberté et la largesse, celles qui caractérisent le maître, plutôt qu'un faire minutieux et poli : en France, Abraham Bosse utilise ainsi quatre termes pour décrire le faire du maître : « artistement touché », « croqué », « svelte » et « fier ». Karel van Mander et Samuel van Hoogstraten font l'éloge de la difficulté à appliquer ces larges touches de peinture, et donc pour un copiste à les imiter. Dès lors, elles deviennent la trace exclusive du faire du maître (p. 50).

Pour A. Tummers, cette hiérarchisation du regard répond en fait à la fabrique collective de la toile et à la production en atelier : le maître peint seulement les parties les plus importantes (figures, mains, zones de clair-obscur), celles que les connaisseurs doivent regarder. Il convient donc de distinguer, comme van Hoogstraten – lui-même élève de Rembrandt – le recommande, entre « masterly and subordinate passages » (p. 50) dans les peintures. Si le tableau n'est pas entièrement autographe, on voit qu'il reste important d'identifier la part qu'y a prise le maître, ce qui montre le développement d'une réflexion sur l'autographie en peinture. La construction historique de cette conception repose donc sur le développement d'un discours de singularisation de la touche du maître qui prévaut chez

30 - Anna TUMMERS, « 'By his hand': The paradox of seventeenth-century connoisseurship », *in* A. TUMMERS et K. JONCKHEERE (dir.), *Art market and connoisseurship...*, *op. cit.*, p 31-66.

31 - Julius VON SCHLOSSER, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, [1924] 1984.

32 - Abraham BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*, Paris, l'auteur, 1649, p. 57 : « Car une bonne partie de ce qui fait arrondir, tourner & fuir, ainsi ces contours, est assez difficile à bien pratiquer. »

les connaisseurs, alors indexé sur les pratiques de l'atelier. Les artistes pouvaient reconnaître comme leurs, « faites de leur propre main », des toiles qu'ils n'avaient pas effectivement peintes, ou pas en totalité, et les connaisseurs pouvaient légitimement les leur attribuer. A. Tummers n'hésite pas à qualifier de « quête du Graal » la recherche des œuvres purement autographes d'un artiste comme Rembrandt et montre comment les méthodes actuelles d'assignation des œuvres sont en décalage avec les pratiques anciennes de l'attributionnisme. Elle met donc en lumière l'émergence d'une conception autographique de la peinture au XVIIe siècle, mais sélective, à l'encontre de la conception morellienne qui s'intéresse à tous les détails d'une peinture [33]. Cette hiérarchisation du regard s'apparente au paradigme indiciaire mis en évidence par Carlo Ginzburg [34], mais elle le complique aussi, puisqu'on voit bien qu'au XVIIe siècle toutes les traces laissées par le ou les peintres dans le tableau ne se valent pas : au contraire, l'œil de l'expert saura identifier et regarder celles laissées par le maître, celui qui a donné son nom à la peinture. À l'inverse, la méthode morellienne d'attribution valorise tous les détails d'une peinture, certes les plus signifiants, comme le visage, mais aussi ceux qui sont cachés ou marginaux, comme les oreilles ou les paysages d'arrière-plan – des zones dont on peut alors se demander si elles n'étaient pas précisément réalisées par les assistants. Évidemment, une telle archéologie du regard est impossible à reconstituer avec certitude, mais elle nous invite à interroger et à historiciser, au plus près de la toile, l'autographie en peinture.

Car le développement des pratiques et des théories du connoisseurship au XVIIIe siècle, lié à l'essor du marché de l'art, va participer au durcissement d'une conception autographique de la peinture, en valorisant la touche de l'artiste et, par là, la fascination pour la main et le geste du peintre. Parallèlement, en isolant l'artiste devant sa toile, la conception romantique du génie va contribuer à forger un mythe, celui de peintures entièrement autographes, qui a oblitéré la réalité des pratiques artistiques au sein des ateliers de la Renaissance et de l'âge classique. Finalement, le paradoxe du livre d'A. Tummers comme celui du Rembrandt Research Project serait plutôt que ce sont les techniques les plus avancées du connoisseurship – assorties d'un questionnaire très nouveau – qui permettent de remettre en cause la conception autographique forgée à la suite des connaisseurs du XVIIe siècle, et qui a durablement marqué le discours de l'histoire de l'art. Ni exclusivement autographe, ni absolument unique comme le raconte pourtant une histoire de l'art marquée par le paradigme de la singularité, de la vocation et du génie, l'œuvre d'art est construite dans ces représentations de l'original et de l'autographie, elles-mêmes indexées sur des pratiques artistiques où le nouveau se fabrique dans le multiple et le collectif.

33 - Hayden B. J. MAGINNIS, « The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson and beyond », *Art History*, 13-1, 1990, p. 104-117.

34 - Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

Dépassant les contradictions apparentes entre singularité de l'artiste et production en atelier, entre conception autographique de la peinture et collaboration artistique, entre le discours sur l'unicité de l'œuvre et ses originaux multiples dans le marché de la commande, ces ouvrages montrent que le régime de l'unicité de l'œuvre n'émerge pas avec celui du génie romantique. Il est indexé sur une conception de la peinture forgée par le connoisseurship au XVIIe siècle, qui se radicalise en quelque sorte au XIXe siècle. Ils montrent aussi que l'histoire sociale et culturelle de l'art, souvent critiquée à juste titre parce qu'elle reste en dehors de l'œuvre, permet de rendre compte des processus pluriels et collectifs qui président à la fabrication de la singularité artistique au cœur même de la toile. En prenant en compte les acquis d'une histoire matérielle de la peinture, ces travaux ne permettent pas seulement de recontextualiser les conditions de la production artistique ou de repeupler l'histoire de l'art de ses intermédiaires oubliés, ils invitent à en comprendre l'écriture et la genèse, et ce faisant les valeurs et les présupposés. À distance du canon vasarien et de la litanie des grands artistes, ils proposent une autre manière d'écrire l'histoire de l'art.

Charlotte Guichard
CNRS-UMR 8529, Université Lille-3