

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Journal of Art History
Revue d'histoire de l'art
Rivista di Storia dell'Arte

3/4 • 2015
Jahrgang 78

Debatte
Debate

Zur Lage der Kunstgeschichte
On the State of Art History

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Heft 3/4, 2015 (78. Jahrgang)

Begründet von Wilhelm Waetzoldt und Ernst Gall, fortgeführt von Margarete Kühn, Georg Kauffmann und Reiner Hausscherr sowie Andreas Beyer, Alexander Marksches und Andreas Tönnemann, herausgegeben von Ursula Frohne, Johannes Grave, Jeffrey F. Hamburger und Michael F. Zimmermann.

Redaktion: Britta Hochkirchen

Die Redaktion wurde unterstützt von:

Gerd Blum, Magdalena Bushart, Madeline H. Caviness, Donal Cooper, Paul Crossley, Uwe Fleckner, Hans-Ulrich Kessler, Hubertus Kohle, Wolf-Dietrich Löh, Kathrin Müller, Ulrich Pfisterer, Andreas Puth, Michael Viktor Schwarz, Jeffrey Chipps Smith, Victor I. Stoichita, Robert Suckale, Paul Taylor.

Anschrift:

Britta Hochkirchen

Redaktion der »Zeitschrift für Kunstgeschichte«
Universität Bielefeld, Fakultät für Geschichtswissenschaft, Philosophie und Theologie

Universitätsstraße 25

D-33615 Bielefeld

Tel.: +49(0)521/106-67031

e-mail: zfk@uni-bielefeld.de

<http://www.uni-bielefeld.de/zfk>

Gefördert durch die
Rudolf-August
Oetker-Stiftung,
Bielefeld



Abstracts 329

Debatte / Debate

Zur Lage der Kunstgeschichte. Einladung zu einer
Debatte / On the State of Art History. Invitation
to a Debate 332

Peter Geimer: Jenseits der *turns*. Zwei Beobachtungen 336

Whitney Davis: Knowing Art Historically 341

Aufsätze

Serena Romano: Per la data della *Crocifissione* nel
transetto nord della chiesa inferiore di Assisi 345

Jakub Adamski: Architektur als Instrument territorialer
Machtpropaganda. Über die Westfassade und die Vor-
halle des Frauenburger Domes und ihre Beziehungen
zu Nürnberg und Prag 356

Joost Keizer: Style and Authorship in Early Italian
Renaissance Art 370

Thomas Renkl: Vier nackte Frauen? Zum Sichtbaren
und zum Nichtsichtbaren in Dürers Kupferstich mit
den Zeichen »O·G·H« und »1497« 386

Berthold Krefß: The Bible in a Bedroom: Paul Lauten-
sack's Paintings for Ursula Gundelfingerin (c. 1538) 412

Thierry Greub: Der Platz des Bildes und der »Platz des
Königs«: Diego Velázquez' *Las Meninas* im Sommer-
Arbeitszimmer Philipps IV. 441

Miszellen

Fernando Loffredo: Shortly Before Rome: New Works
by Pietro Bernini for the Mozzagrugno Monument
in the Cathedral of Lucera 488

Patrick Kragelund: A Rediscovered *Mark Antony*
and *Cleopatra* by Gérard de Laresse in Copenhagen 498

Buchbesprechungen

Berit Wagner: Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche
Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert
(*Larry Silver*) 505

Kristel Smentek: Mariette and the Science of the Con-
noisseur in Eighteenth-Century Europe (*Valérie Kobi*) 507

Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham: Ashgate, 2014, 342 pages avec 60 illustrations, £ 75.00, ISBN 978-1-4724-3802-7

Connoisseur et collectionneur renommé, Pierre-Jean Mariette (1694–1774) intrigue autant que son nom suscite l'intérêt. L'abondance de la littérature dédiée à cet homme témoigne parfaitement d'un engouement qui s'est encore renforcé à la suite de l'exposition *Le Cabinet d'un Grand Amateur*,¹ organisée au Musée du Louvre en 1967. La collection Mariette forme généralement le cœur de ces écrits et se trouve aujourd'hui relativement bien connue. L'ouvrage de Kristel Smentek a pour qualité non seulement d'offrir la première monographie entièrement consacrée à Pierre-Jean Mariette, mais aussi d'élargir la perspective jusque-là privilégiée. L'auteure pose un regard différent sur cette figure essentielle du monde des arts en focalisant son attention sur l'activité d'amateur du Français. À travers l'exemple de Pierre-Jean Mariette, Kristel Smentek cherche à circonscrire les savoirs et les pratiques qui gouvernent le jugement d'attribution à l'époque des Lumières. C'est ainsi plus largement toute la tradition du *connoisseurship* qui se voit ici questionnée.

Issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université du Delaware en 2008, ce livre se divise en quatre chapitres respectivement intitulés: *Knowledge Economies of the Print Trade*, *The Making of a Drawings Connoisseur*, *The Collector's Cut* et *Origins: Of Antiquarianism, Aesthetics, and History*. L'argument se développe en suivant la carrière de Pierre-Jean Mariette, de sa formation de libraire-éditeur à la rédaction de son *Traité des pierres gravées* (1750), et repose sur l'idée principale que la profession du Parisien forge son expérience d'amateur. L'ensemble présente de très belles illustrations, un système de notes soigneusement élaboré de même qu'une bibliographie complète, bien que sélective. Malgré quelques imprécisions dans les cota-

tions de la section dédiée aux documents des Archives Nationales de France, les sources citées par Kristel Smentek demeurent extrêmement riches et se trouvent finement exploitées au fil du livre. Le premier chapitre mérite à ce propos une mention spéciale puisqu'il dresse un portrait archivistique de la firme Mariette, qui vient compléter les données déjà rassemblées sur le sujet par Maxime Préaud dans les volumes consacrés aux collections du roi Jean V du Portugal (1689–1750).²

Ainsi, *Knowledge Economies of the Print Trade* constitue sans nul doute l'un des chapitres les mieux documentés de l'ouvrage. Il favorise deux axes d'analyse qui se rejoignent dans l'étude du cas Mariette: celui du lien entre négoce et formation d'un œil qui fera par la suite le succès de l'amateur; et celui d'une évaluation du rôle joué par l'estampe dans la constitution d'un savoir empirique sur l'art européen durant le XVIII^e siècle. Kristel Smentek retrace d'abord la fortune de la famille Mariette en remontant aux origines de son commerce d'estampes. En relatant les apports de Pierre I Mariette (1603–1657), de Pierre II Mariette (1634–1716), de Jean Mariette (1660–1742) puis, finalement, de Pierre-Jean Mariette, Smentek s'attache à souligner les circonstances d'une ascension sociale, particulièrement bien illustrée par l'éducation de haut vol reçue par Pierre-Jean Mariette. Si ce parcours met en évidence les éléments exogènes qui finiront par rompre la tradition familiale, en éloignant progressivement Pierre-Jean Mariette de la sphère marchande, l'auteure démontre aussi que l'héritage matériel et intellectuel dont Mariette est le bénéficiaire constitue la condition centrale de sa réussite socio-économique. Cette position se voit exemplifiée par le travail effectué par le jeune Pierre-Jean Mariette à Vienne auprès du prince Eugène de Savoie (1663–1736). Dans le cadre de leur commerce, les Mariette ont à plusieurs reprises réuni des collections d'estampes, pour ainsi dire *ready-made*, pour l'aristocratie européenne. Les commandes passées auprès de la firme Mariette par le prince Jean V du Portugal ou encore par la famille Spencer témoignent de cette pratique. Le contrat conclu

avec le prince Eugène de Savoie reste cependant la plus importante transaction réalisée en la matière par les Mariette. Ceux-ci s'engagent à lui fournir une véritable collection encyclopédique devant résumer la production européenne d'estampes, des débuts de cette technique à l'époque contemporaine. L'ampleur de ce contrat pousse Jean Mariette, alors à la tête de l'entreprise familiale, à envoyer son propre fils sur le chemin de Vienne. Pierre-Jean, âgé seulement de vingt-et-un ans, quitte ainsi Paris pour la capitale habsbourgeoise au printemps 1717. Le périple, qui durera près de deux ans, possède pour but principal l'amplification et la classification de la collection d'estampes du prince Eugène. Kristel Smentek décrit ce labeur en s'arrêtant en détails sur la constitution des recueils d'estampes de la collection et de leurs index. Ces listes, jointes à la fin de chacune des œuvres, ne synthétisent pas seulement le contenu des volumes, mais procurent aussi à leurs lecteurs de précieuses informations sur la manière des artistes, sur la qualité des estampes considérées ou encore sur les principes de l'attribution. Elles s'enrichissent parfois également de références, ou de renvois, à d'autres œuvres de la collection dans une dynamique qui encourage la comparaison et l'approche critique. Smentek interprète à juste titre ces catalogues comme la réelle innovation de la famille Mariette. Une lecture attentive de la correspondance alors échangée entre Pierre-Jean Mariette et son père lui aurait cependant permis d'affiner son analyse en spécifiant le rôle joué par le jeune homme dans la mise en place de ce modèle.³ Cet élément semble d'autant plus nécessaire que l'auteure perçoit le séjour viennois, durant lequel Pierre-Jean perfectionne pleinement son savoir-faire, comme une période décisive en ce qu'elle annonce les travaux futurs de l'amateur. Smentek lit en effet les recueils d'estampes publiés plus tardivement par Pierre-Jean Mariette, tels que le *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France [...]* (1729 – 1742) et le *Recueil d'estampes d'après les tableaux [...] qui sont à Aix dans le Cabinet de M. Boyer d'Aguilles* (1744), comme le résultat direct de

la méthodologie assimilée à la cour du prince Eugène. Elle appuie notamment son propos sur les nombreux avantages commerciaux engendrés par ces publications, sur les identités formelles existant entre ces entreprises éditoriales et les recueils de la collection ainsi que sur la fonction didactique commune à ces médiums. Dans les deux cas, l'intérêt porté aux estampes, qu'elles soient originales ou de reproduction, dépasse la pure dimension esthétique pour servir à l'acquisition d'un savoir empirique sur l'art. Elles incarnent un outil grâce auquel l'amateur peut se familiariser aux œuvres complètes des artistes. Pour être pleinement efficaces, les gravures doivent cependant s'associer à une collection de dessins qui, seule, offre un accès direct à la manière de chaque maître.

Cette idée se trouve approfondie dans le second chapitre du livre, *The Making of a Drawings Connoisseur*, qui appréhende l'influence exercée par Pierre-Jean Mariette dans la promotion du dessin en tant qu'instrument ultime du *connoisseurship*. Kristel Smentek rattache cette influence au cercle d'artistes, de savants et d'amateurs qui se réunissaient, rue de Richelieu, au sein de l'hôtel particulier du financier et collectionneur Pierre Crozat (1661 – 1740). Le cercle qui se forme alors autour de cette personnalité, défini comme une «shadow Academy»⁴ par Thomas Crow, consacre une partie de son activité à l'étude des impressionnantes collections du banquier français. Ses portefeuilles de dessins se trouvent plus particulièrement au centre de l'attention. Le groupe conçoit ce médium comme l'expression par excellence du génie artistique et met tout en œuvre pour se perfectionner en la matière. Si le contact direct avec les œuvres d'art demeure l'entraînement privilégié, Smentek rappelle que l'expérience se construit aussi par la pratique, et notamment par la copie, à l'aide du crayon ou du burin, des pièces de la collection. Ce procédé, jugé comme une étape formatrice indispensable, fournit à l'amateur l'opportunité d'acquérir un savoir manuel lui permettant par la suite de mieux estimer la qualité des œuvres examinées. Il lui donne aussi la possibilité de s'approprier les œuvres reproduites et,

ce faisant, d'entrer en dialogue avec leurs créateurs. L'importance de cette démarche se reflète dans les publications issues du cercle évoluant autour de Pierre Crozat, entre autres le *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France [...]* (1729 – 1742) et le *Recueil de testes de caractère & de charges dessinées par Léonard de Vinci [...]* (1730). Illustrés d'estampes de reproduction en grande majorité réalisées par des membres du groupe, ces ouvrages placent le dessin au cœur des pratiques du *connoisseurship* et délimite le domaine de son expertise. Mariette, auteur des textes accompagnant ces publications, contribue pleinement à cette vision. Smentek analyse ce processus et compare les positions théoriques du libraire-éditeur à d'autres écrits contemporains. Elle relève les apports de Pierre-Jean Mariette au débat tout en pointant les éléments qui mènent à la reconnaissance de son jugement. Le catalogue de la vente Crozat, ou *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France [...]* (1741), joue ici un rôle capital puisqu'il devient un véritable modèle pour la classification des dessins et pour leur attribution. Le livre, par l'innovation qu'il propose, assure la réputation du Parisien qui se voit dès lors considéré comme une autorité incontournable en matière de dessin. Smentek signale cependant que ce succès n'aurait pu croître sans la lente émergence, au cours du XVII^e siècle, de la figure de l'expert – cet «impartial gentleman advisor» (114) qui guide le goût de l'artiste et du public. Théorisée par Jonathan Richardson dans son *Traité de la peinture [...]* (1728), la science du connoisseur forme justement la dernière partie de ce chapitre. Kristel Smentek résume les fondements théoriques et pratiques qui organisent cette science tout en cherchant à reconstruire les outils déployés par l'amateur. Si l'auteure fournit différents exemples à l'appui de cette archéologie des savoirs, elle délaisse malheureusement tout un pan capital de l'expertise ; celui des erreurs d'attribution commises par les amateurs. Dans le cas de Mariette, ces manquements touchent pourtant des pièces fondamentales pour le dévelop-

pement de son argument scientifique, comme le cachet de Michel-Ange ou les caricatures de Léonard de Vinci reproduites dans le *Recueil de testes de caractère* (1730). À n'en pas douter, leur prise en compte mènerait à une meilleure compréhension des principes et des enjeux qui gouvernent le jugement d'attribution tout en révélant les discrédits existant entre la théorie et son application pratique. Par ailleurs, la référence faite dans ce chapitre à Richardson – présente aussi dans le titre de cette thèse – aurait mérité une lecture complémentaire au vu de l'opinion nuancée prononcée par Mariette sur la théorie de son homologue anglais.⁵ Une telle approche permettrait d'aborder la science du connoisseur de manière plus dialectique, en explicitant ses tensions sous-jacentes, et de davantage questionner la notion d'autorité qui se trouve au cœur de cette tradition.

Kristel Smentek poursuit son examen des pratiques liées au *connoisseurship* dans le chapitre suivant, intitulé *The Collector's Cut*, qui apporte un éclairage original et tout à fait novateur sur la question. Elle tire des parallèles entre les manipulations endurées par les œuvres d'art (encadrement, exposition, restauration, etc.) et les débats menés autour de la perception au XVIII^e siècle. Selon Smentek, ces interventions visent à guider la réception des œuvres d'art et à en assurer la pleine intelligibilité. Elle débute sa démonstration en s'intéressant aux fameux montages exécutés par Mariette pour sa collection de dessins. Elle dresse l'histoire d'une tradition qui remonte à Giorgio Vasari (1511 – 1574) tout en soulignant l'influence exercée par Everhard Jabach (1618 – 1695) sur la pratique de Mariette. Comme Jabach, Mariette s'applique à monter individuellement les pièces de sa collection pour en faciliter la conservation aussi bien que la consultation. L'effet produit par le montage s'assimile à celui provoqué par le cadre d'un tableau : il isole l'œuvre et l'offre à l'attention du spectateur. Mariette appuie lui-même cette allusion en agrémentant ses montages de bordures et de cartouches. Ces accessoires détiennent une valeur essentielle en ce qu'ils dirigent le regard directement

sur l'élément central, le dessin, et aident à sa compréhension. Le montage peut cependant aussi inviter à la comparaison stylistique. Le collectionneur choisit, dans certains cas, de juxtaposer plusieurs dessins afin de souligner les similarités ou disparités formelles existant au sein d'une même production ou entre différentes mains. Ce type d'associations devient pourtant uniquement possible si le spectateur se trouve en mesure d'embrasser, du premier coup d'œil, les enjeux de la comparaison. Comme le mentionne Kristel Smentek, «if a drawing exceeded the parameters of the spectator's field of vision or was damaged, its usefulness for the connoisseur's vital first impression was compromised» (155). En ce sens, les montages de Mariette, de même que ses interventions matérielles sur les originaux, ont pour fonction principale de garantir la bonne lisibilité des œuvres. C'est dans ce but, par exemple, que le Français complète parfois les dessins de sa collection et qu'il n'hésite pas à restaurer, couper, assembler ou, voire même, séparer les pièces contenues dans ses portefeuilles.

En tant qu'espace où s'élabore un certain savoir sur l'art, la collection devient à cette époque un instrument grâce auquel penser la construction d'un argument esthétique et historique en la matière. Le dernier chapitre de l'ouvrage, *Origins: Of Antiquarianism, Aesthetics, and History*, se penche sur cette dynamique en interrogeant le *Traité des pierres gravées* publié par Pierre-Jean Mariette en 1750. Kristel Smentek retrace la genèse de cet ouvrage et évoque l'importance des pierres gravées au XVIII^e siècle. Bien qu'aujourd'hui passablement dépréciés, ces petits objets se voient alors tout particulièrement estimés des savants et des connoisseurs pour les connaissances historiques qu'ils renferment. Témoins de leur temps, ils donnent un accès privilégié à l'iconographie et aux mœurs (rituels, habits, etc.) des anciens. Les pièces procurent également un aperçu, souvent intact, du faire et de la manière des artistes antiques. Situées à la jonction du dessin et de la sculpture, elles s'apparentent, sous certains aspects techniques, à l'art de la gravure. Cette filiation explique pourquoi Mariette choisit d'en faire un

sujet d'étude. Le *Traité* représente ainsi la première étape d'une histoire de la gravure qu'il souhaitait rédiger. À ce titre, le livre reflète la méthodologie et les positions théoriques adoptées par l'amateur. Smentek compare cette méthodologie à celle d'autres antiquaires, tels que Bernard de Montfaucon (1655–1741) ou le baron Philipp von Stosch (1691–1757), et décrit l'approche de Mariette comme «an inductive, object-based method in which erudition gave way to the close, comparative scrutiny of the visible» (202). Il s'agit, à travers la comparaison et la classification des pierres gravées, de déterminer les styles propres à chaque période et aire géographique. Selon Mariette, chaque pays détient en effet un goût particulier qui se traduit, dans les arts, par le développement de caractéristiques visuelles communes aux œuvres produites sur son territoire. Ainsi, les pierres gravées grecques et romaines véhiculent par exemple des traits distinctifs, aisément identifiables par tout œil suffisamment entraîné. Ces éléments établis, il devient dès lors possible d'évaluer les qualités artistiques de chaque nation. Mariette guide son lecteur dans ce travail et le mène à la conclusion, irréfutable, de la suprématie de la manière grecque. Kristel Smentek se penche ensuite sur la façon dont le libraire-éditeur associe ces considérations esthétiques à un développement historique retraçant l'évolution de l'art de la glyptique. Elle replace ces réflexions dans les recherches menées par Mariette, tout au long de sa carrière, sur l'histoire de la gravure et inscrit sa démarche dans le modèle d'une histoire universelle, suivant ainsi le mouvement initié, entre autres, par Thomas Dacosta Kaufmann dans le milieu des années 1990.⁶ Le récit, proposé par Mariette dans son *Traité*, alterne les périodes de déclin et de progrès des arts tout en liant ces changements aux circonstances politiques, sociales et culturelles des civilisations concernées. Smentek précise que la compréhension des principes qui président à la régénération des arts constitue l'un des buts du *Traité*; Mariette cherchant à circonscrire les conditions d'une «new Renaissance of the arts [...] in the eighteenth century» (222). Pour atteindre ce but, Mariette pro-

meut l'étude des anciens et des maîtres de la Renaissance italienne qu'il élève au rang de modèles pour ses contemporains. À ce titre, le *Traité* suit les arguments présentés par l'amateur dans ses recueils publiés. La valeur prescriptive de ces différentes publications ne vise cependant pas la copie servile et automatique, mais bien l'imitation réfléchie d'un idéal artistique. Les conditions socio-politiques qui ont vu fleurir l'art des anciens étant à jamais disparues, seul le recours à des solutions contemporaines apparaît approprié. Selon Smentek, c'est justement dans cette tension entre esthétique et historicité, entre la recherche d'un renouveau artistique basé sur des modèles du passé et la conscience aiguë de leur disparition définitive, que se construit l'histoire de l'art au XVIII^e siècle.

Kristel Smentek clôt son ouvrage en revenant sur la vente Mariette, tenue à l'Hôtel d'Aligre du 15 novembre 1775 au 30 janvier 1776. Outre les aspects formels, matériels et anecdotiques de la vente, Smentek tisse ici, en ligne de fond, l'héritage intellectuel de Pierre-Jean Mariette et son influence sur la discipline de l'histoire de l'art alors en formation. Cette méthodologie reflète plus largement l'angle d'approche privilégié tout au long de cette thèse qui, à partir du cas singulier de Mariette, offre un accès richement documenté au monde du *connoisseurship* à l'époque des Lumières.

Valérie Kobi

- 1 *Le Cabinet d'un Grand Amateur: P.-J. Mariette 1694–1774. Dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle* (cat. d'expo. Paris, Musée du Louvre), Roseline Bacou et al. (dir.), Paris 1967.
- 2 Maxime Préaud, La Dynastie Mariette. De l'Espérance aux Colonnes d'Hercule, in: *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi du Portugal*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996–2003, t.1, 331–371.
- 3 Ces lettres sont conservées au Département des Arts graphiques du Musée du Louvre sous les cotes A1566–A1652.
- 4 Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven, Yale 1985, 40.
- 5 «Vous voulez sçavoir le mien [avis] sur le livre de M. Richardson, mais je vous avoueray que cela me seroit difficile. Je ne l'ay point lu en entier parceque j'ay remarqué que ses sentiments estoient particuliers, & qu'il s'attachoit preferablement à discourir de la Theorie de la Peinture, chose qui me paroist assez problematique & fort peu instructive [...]», Pierre-Jean Mariette, Deux lettres autographes de décembre 1729 et de mars 1772, in: *Recueil de lettres autographes et de différents personnages des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Biblio-

- thèque Nationale de France, Département des manuscrits occidentaux, n.a.f. 21196, f°124–125.
- 6 Voir notamment: Thomas DaCosta Kaufmann, Antiquarian Connoisseurship and Art History before Winckelmann: Some Evidence from Northern Europe, in: Cynthia P. Schneider (dir.), *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive Presented on his Seventy-Five Birthday*, Cambridge, Mass. 1995, 130–132; Thomas DaCosta Kaufmann, Before Winckelmann. Towards the Origins of the History of Art, in: Gerhild Scholz Williams et al. (dir.), *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*, Chapel Hill 1996, 71–89; Thomas DaCosta Kaufmann, Eurocentrism and Art History? Universal History and the Historiography of the Arts before Winckelmann, in: Wessel Reinink (dir.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht 1999, 35–42; Thomas DaCosta Kaufmann, Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann, in: *Journal of the History of Ideas* 62, 2001, n°3, 523–541.