

LE MÉTIER DE PEINTRE AU XVII^e SIÈCLE SELON ANTOINE SCHNAPPER. LES AUDACES DE L'ANALYSE MINUTIEUSE

*Pierre-Michel Menger*¹

Antoine Schnapper a consacré ses dernières années de travail et de recherche à l'étude du métier de peintre au XVII^e siècle et a pu achever l'ouvrage qui porte ce titre². En le lisant, j'y ai décelé comme un portrait de l'historien Antoine Schnapper au travail en même temps qu'une magnifique analyse de la condition des peintres et des transformations de l'organisation du métier dans la période à l'étude de laquelle il a voué l'essentiel de son œuvre et de son exigence scientifiques. Au long de sa carrière d'historien, Antoine Schnapper a voulu, me semble-t-il, éviter presque obsessionnellement trois écueils : l'imprécision, mère de toutes les généralisations hasardeuses et infondées ; la réduction du mouvement à l'immobilité, ou du temps historique à une inertie des configurations structurales qui sont censées rendre intelligibles les caractères essentiels d'un monde social³ ; et, danger symétrique et inverse, la proclamation claironnante des changements radicaux, l'identification naïve de nouveaux

- 1 ~~Directeur de recherche au CNRS~~ et directeur d'études à l'EHESS (Centre d'Études Sociologiques et Politiques Raymond Aron), l'auteur était, au moment de la rédaction de ce texte, *Fellow* au Wissenschaftskolleg zu Berlin.
- 2 A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004 auquel renvoient toutes les pages citées en référence dans cet article.
- 3 L'humeur anti-sociologique d'Antoine Schnapper ne fut jamais plus vive que dans l'introduction de son étude sur les collections et les collectionneurs : « On trouvera dans ce livre peu de théorie, sur un sujet qui pourtant semble s'y prêter. Non que j'eusse été tout à fait incapable d'apporter ma petite pierre, ne serait-ce qu'à l'édifice branlant mais toujours accueillant du néo-marxisme. Il aurait suffi de se laisser convaincre par ce qui apparaît à tant d'auteurs comme des vérités si évidentes qu'elles n'ont pas besoin d'être prouvées. [...] Le sociologisme ambiant est redoutable pour les historiens, en ce qu'il réduit le passé pour le rendre semblable au présent, estompant les différences des modes de pensée, résumant toute l'activité humaine en épisodes d'une immense et monotone lutte des classes, selon une théorie dont les brillantes sophistications des auteurs ne font qu'habiller la pauvreté » (*Le Géant, la licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion, 1987, p. 13-14, rééd. coll. « Champs arts », 2012). Près de vingt ans plus tard, il est certain que les travaux qu'il consacra à l'étude des professions, des marchés et des organisations de la vie artistique du XVII^e siècle offrirent à Antoine Schnapper l'occasion de mesurer les apports des sciences sociales et de leurs méthodes avec moins d'intransigeance, ne serait-ce qu'en raison du développement des recherches sociologiques et économiques internationales sur l'histoire de la vie artistique, qui ont progressivement abandonné les schémas les plus réducteurs, à mesure qu'elles se confrontaient à l'inépuisable matière des sources.

paradigmes et de ruptures complètes. Dans son dernier livre, il souligne sans cesse ces trois risques, ces trois limites négatives du travail de l'historien. Il les souligne si souvent qu'il s'inflige à lui-même l'injonction inlassablement répétée de la rigueur empirique, le devoir de la minimisation des incertitudes, plutôt qu'il ne fait étalage de gains spectaculaires en certitude, et de résultats faisant vigoureusement refluer l'ignorance. Chaque résultat obtenu dans l'endurance du travail d'analyse et de l'exploration archivistique est certes souligné comme une petite victoire sur les approximations douteuses, et sur les fausses audaces de la généralisation infondée, mais chaque résultat n'est jamais présenté que comme le noyau un peu plus dense, et un peu plus lisible, d'un halo de faits et d'informations dont l'essentiel reste encore, ou à jamais (faute d'archives) inaccessible à l'étude.

14

Pour rendre palpable ce qui m'apparaît comme une éthique de la minutie audacieuse dans le travail d'historien, je prélèverai dans ce dernier livre un ensemble d'exemples évocateurs. Mais une observation liminaire doit être faite, avant d'observer l'historien à l'œuvre. Cette éthique est, dans le travail d'Antoine Schnapper, la signature d'une hypersensibilité à la nature probabiliste de la science sociale, de ses méthodes et de ses découvertes. En ce sens, sa démarche n'est pas très éloignée des méthodes ni des principes analytiques de ces autres sciences sociales que sont la sociologie ou l'économie. L'historien Schnapper les connaît et les utilise, plus sans doute dans ce livre que dans tous les autres, sans jamais se départir de sa méfiance à l'égard des modélisations rutilantes ou des parades théoriques, assez fréquentes dans les sciences sociales. Il rappelle ainsi aux sciences sociales la fragilité épistémique de leur prise sur le monde, et les enjoint de ne pas trahir le pacte d'humilité et d'audace probabilistes qui doit demeurer le leur.

LES MISES EN GARDE, LES IMPATIENCES, LES CRITIQUES : UN DISCOURS DE LA MÉTHODE

L'ultime livre d'Antoine Schnapper a beau recueillir la science et la sûreté du travail d'une vie, l'historien s'y présente pourtant avec la modestie du chercheur perpétuellement mis à la roue par l'immensité du travail d'exploration des sources et par les lacunes tout aussi immenses, qu'il sait être incontournables. Faisons un rapide inventaire des manques lucidement, et parfois douloureusement, relevés par Schnapper.

S'agissant de l'organisation des métiers, les lacunes concernant la maîtrise des peintres et sculpteurs sont énormes (p. 57sq.). Les archives sont en outre souvent difficiles à lire, la découverte de sources nouvelles rare, et les difficultés aiguës pour reconstituer la population des peintres de la maîtrise parisienne avant 1672. La tâche est tout aussi ardue pour les villes de province : ainsi, les

archives locales mentionnent souvent le titre de peintre sans autre précision. Les sources concernant la population et l'organisation de l'activité des peintres du roi apparaissent très fragmentaires (p. 36) et, pour connaître la réalité du métier de peintre à Paris, Schnapper indique qu'il faudrait « mener des enquêtes détaillées dans l'océan des minutes notariales » (p. 112). Le constat qui est alors formulé avec regret, mais après avoir été soigneusement soupesé à l'aune de vertigineuses sondes dans l'archive, est simple : en définitive, seule l'Académie est à peu près bien connue, mais davantage en elle-même que dans ses relations avec les autres organisations de la profession. L'historien éprouve en somme les plus grandes difficultés quand il veut résolument s'écarter de la voie la mieux tracée, celle de l'étude des institutions et des organisations les plus centrales, les plus officielles et les plus sélectives. Pourtant, en toute rigueur probabiliste, le poids social et la composition de telles organisations ne font sens que si l'on parvient à restituer leur environnement et à dessiner les contours de la population des artistes dans laquelle elles recrutent. Car la compétition entre les organisations (Académie, maîtrises), leur influence sur les carrières et la hiérarchie des réussites ne peuvent pas être séparées de l'univers marchand et de ses premiers développements à Paris, pour analyser complètement l'activité des peintres.

Le défi que voulut relever Antoine Schnapper pour étudier le prix des peintures n'était pas moins imposant. Dans la dernière partie de sa carrière, il entretint de constantes relations d'échange et de travail avec John Michael Montias, l'économiste de l'université de Yale qui était devenu un spécialiste respecté de l'histoire sociale et économique de la peinture hollandaise du xvii^e siècle, et qui disparut peu après lui. Antoine Schnapper a pu s'émerveiller de la richesse documentaire des fonds d'archives hollandais, et de la qualité de leur conservation. Il admirait aussi l'ingéniosité déployée par Montias pour en exploiter progressivement les différents pans et pour faire revivre ainsi l'univers professionnel des peintres, le système marchand hollandais et les comportements d'achat et de collection dans les différentes strates de la population. La comparaison avec l'archive française était cruelle et déclencha chez Schnapper une intense frustration. Ses recherches le conduisirent à un constant ambivalent, celui d'une information tout à la fois abondante et très lacunaire :

L'historien économiste attend sans doute des résultats scientifiques, comme en procurent déjà les spécialistes du marché de l'art flamand ou hollandais : nombre de peintres en chaque ville et à chaque génération ; tableaux chiffrés de la production, des prix de revient, des prix de vente et de leur évolution, des fortunes des peintres et de leur répartition par spécialité, par religion, par

position dans la hiérarchie des communautés ou de l'Académie. Le lecteur ne trouvera ici presque rien de tout cela pour deux ordres de raison :

- de fond d'abord : la notion de peintre est trop étendue et déborde de très loin le champ artistique auquel nous restons attaché. L'étude socio-économique d'une vaste population d'artisans n'était pas de notre ressort : elle supposerait d'ailleurs d'énormes dépouillements d'archives, qui dépassent la recherche individuelle
- de circonstances aussi : les sources d'archives sont à la fois insuffisantes (exemples : nous n'avons plus d'archives de la communauté des peintres et sculpteurs de Paris) et difficiles à interpréter (la reconstitution des fortunes à travers les inventaires après décès produit des résultats trop incertains pour qu'il soit honnête de les traduire en statistiques précises) (p. 158).

16 Mais Antoine Schnapper avait aussi la certitude, acquise avec la maturité, de frayer des voies inexplorées : « Mais à cause de l'absence de tout précédent, nous ne croyons pas inutile de tenter un premier essai, qu'on jugera sans doute trop "impressionniste" mais qui pourrait au moins ouvrir la voie » (p. 158). Se sachant sur un terrain négligé par les historiens de l'art et les historiens de l'économie, du moins en France, il rappelle le défi : non pas simplement un déficit de données, mais la nécessité d'un contrôle de la qualité et de la quantité de celles-ci, pour en systématiser le recueil et le traitement. Il dit ainsi joliment que « tous ceux qui ne dédaignent pas les archives ont rencontré des prix de tableau ». Il explique plus loin pourquoi la difficulté commence là où s'arrête le hasard des découvertes : c'est que les données révèlent l'extrême diversité des cas à étudier, tant la dispersion des prix est grande, et tant l'influence causale de multiples facteurs – réputation du peintre, genre de peinture, dimensions de l'œuvre, notamment – sur la fixation et le comportement de ces prix est difficile à calibrer et à modéliser.

La conséquence pour l'enquête historique sur les prix des œuvres est donc cernée : lorsque la variabilité des cas est très élevée, il est infiniment plus délicat d'en prendre l'exacte mesure que d'en localiser les indices au gré du dépouillement des sources. D'où ce travail érudit et fastidieux de collecte de prix qui, tout à la fois, démontre la virtuosité du chercheur explorateur d'archives, et déclenche chez lui le doute lancinant face à la capacité d'organisation raisonnée de l'information patiemment assemblée, puis d'extrapolation statistique et d'interprétation. Schnapper arpente les deux versants de la difficulté. Il explore la forêt des exemples pour mettre en évidence la dispersion des données : « L'absence de toute série de prix, de comptabilités de marchands et de livres de raison de peintres nous a obligé à multiplier les exemples de prix isolés » (p. 240). Il procède à une analyse raisonnée, par segmentation des grandeurs et tabulation, plutôt que de chercher à cerner la signification isolée de tel

ou tel ensemble de prix : « Les prix que nous avons accumulés, au risque de lasser le lecteur, permettent dans une certaine mesure d'approcher les réalités du marché, non de suivre les destinées individuelles de la foule grouillante des peintres parisiens, dont quelque deux-cent-cinquante figurent dans notre échantillon » (p. 241).

Mais la matière même qu'est l'information recueillie sur les prix, Schnapper le sait bien, ne livre pas beaucoup de secrets si l'analyse n'est pas poussée en direction de la formation des prix et de ses différents mécanismes. C'est ici que le regret s'aiguise, tant la différence est grande avec la richesse des archives hollandaises explorées par Montias. Pour la France, note Schnapper, on connaît certes beaucoup de prix, mais peu de transactions réelles sur le marché, et guère d'archives de ventes aux enchères (p. 197). Et la lacune est plus grande pour la matière la plus passionnante que serait la détermination du prix d'une même œuvre dans des contextes différents. La cascade des difficultés et des frustrations est impressionnante. Sur les prix pratiqués par les marchands, l'information est à peu près introuvable, et il n'est pas certain que la situation soit si différente aujourd'hui, tant la divulgation même de cette information est stratégique dans l'espace marchand. Schnapper note ensuite qu'on ne connaît aucun exemple de comparaison entre le prix d'achat d'un tableau sur le marché de l'offre et une prise dans un inventaire, et que rares sont les exemples permettant de comparer le prix d'une œuvre à la commande et sa prise dans un inventaire (p. 199). Ce type de comparaison est pourtant essentiel lorsqu'il s'agit de vérifier la qualité de l'information fournie par une source telle que l'inventaire après décès, en même temps que d'apprécier les éventuelles fluctuations de valeur des œuvres dans le temps.

Enfin, pour les prix extraits des inventaires après décès, Schnapper en signale la signification éminemment discutable (p. 231), tant les cas de sous-estimation par incompetence ou de sous-estimation frauduleuse et les lacunes liées à l'anonymat de la majorité des tableaux repertoriés dans les inventaires après décès constituent des barrières à l'enquête économique. Schnapper n'omet ainsi jamais de rappeler la portée méthodologique des explorations entreprises, la fragilité des avancées et la leçon à tirer des fréquents échecs, et il s'emploie inlassablement à cerner les significations possibles des incertitudes qui enveloppent cette matière lacunaire.

C'est certainement sur la question des inventaires après décès qu'il offre la leçon de méthode la plus complète. À partir de cette source, il s'attaque, dans le dernier chapitre de son livre, à la question essentielle de la situation économique des peintres et sculpteurs, qu'il s'agit d'évaluer à partir du volume de leur patrimoine et de leur niveau de vie. L'étude commence, ici aussi, par la liste des limites et des obstacles rencontrés pour faire parler la source (p. 242-258).

Les inventaires après décès ne concernent que 10 % à 15 % des décès. Ils sont souvent réalisés longtemps après la mort du peintre, lors du décès de son épouse. Ils ne sont complets que pour les biens meubles, et très incertains pour les biens immeubles (quant à l'identité du propriétaire, le peintre ou son épouse, et quant à la valeur des biens), pour les dettes et pour les créances, dont les traces sont souvent peu apparentes, ou malaisées à interpréter. Plus loin, cherchant à estimer le patrimoine des peintres, Schnapper explore avec beaucoup de minutie la question de la dot du conjoint du peintre, sur laquelle des travaux antérieurs ont manqué de précision et de précaution (p. 273-276). Il s'emploie à résoudre toute une série de problèmes pour former l'échantillon le moins biaisé possible de dots. En estimant le niveau social des conjoints, il cherche à mesurer la valeur sociale et économique des peintres sur le marché matrimonial.

18

Comment donc passe-t-on de la mise en garde – « on pourrait allonger à l'infini la litanie des difficultés d'interprétation » (p. 260) – et de la critique des travaux imprudents ou imprécis (ceux de J. Chatelus et d'I. Richefort sont cités) à la production de résultats statistiques qui quantifient avec fermeté l'amélioration de la situation des peintres au long du XVII^e siècle ? Il fallait mener la leçon de méthode jusqu'à son terme, rappeler que « reconstituer le patrimoine de quelqu'un d'aisé demande de longues recherches », et s'infliger aussi le rappel de la vigilance face à la fausse précision statistique. En ouverture de la seconde partie de son livre, « Argent et niveau de vie », Schnapper a en effet voulu se déprendre immédiatement du mirage de l'évidence statistique en citant Tocqueville :

Quand la statistique n'est pas fondée sur des calculs rigoureusement vrais, elle s'égare au lieu de diriger. L'esprit se laisse prendre aisément aux faux airs d'exactitude qu'elle conserve jusque dans ses écarts, et il se repose sans trouble sur des erreurs, qu'on revêt à ses yeux des formes mathématiques de la vérité (*de la démocratie en Amérique, II, 1840*).

Pour user de l'outil statistique, Schnapper a inlassablement contrôlé la constitution de son échantillon de peintres et cherché à éliminer les informations génératrices de biais. Et si l'outil statistique lui apparaît irremplaçable, c'est parce que, face aux lacunes des sources d'information, un raisonnement probabiliste peut être mis en avant. La solution est à rechercher dans la cohérence des estimations, dans les inventaires après décès si l'on dispose d'un échantillon suffisamment large. Mais l'historien scrupuleux reprend immédiatement la main pour encadrer ses résultats de caveats : pour étudier le niveau de vie de son échantillon de 262 peintres, n'a-t-il pas accumulé une documentation qui concerne à 80 % la période 1660-1715 ? Et la population des peintres n'a-t-elle

pas augmenté fortement sous le règne personnel de Louis XIV? Comment ne pas indiquer alors que l'échantillon, si minutieusement documenté soit-il, exagère l'écart entre les deux périodes étudiées, celle d'avant 1660 et celle d'après 1660? Le contrôle des sources pousse aussi à reconnaître le biais lié à la surreprésentation des académiciens, qui tire les valeurs statistiques vers le haut. Comment s'étonner alors que l'historien accorde une importance à peu près aussi grande aux résultats statistiques obtenus avec une telle endurance, et qui montrent une évolution nette de la condition des peintres, et aux motifs de la prudence, du contrôle, de la vigilance? Ces derniers retentissent encore en conclusion de ce chapitre :

Nous avons analysé dans un certain détail les difficultés à établir ce qu'était le patrimoine des peintres. Si précieux soit un inventaire après décès, il ne permet pas de dresser un bilan vraiment incontestable des ressources d'un peintre ou de tout autre individu. D'où des marges d'erreur dans les chiffres établis. Les historiens ne semblent pas toujours prêter une attention suffisante à ces difficultés (p. 283).

On lira les quatre tableaux de chiffres (trois pour les patrimoines des peintres, un pour les paiements des membres à la maîtrise) et l'unique graphique du livre (sur l'évolution des effectifs de la maîtrise au long du siècle) comme ce compromis cherché inlassablement par Schnapper entre la certitude de l'imprécision statistique et la volonté d'oser compter, échantillonner, calculer, extrapoler, estimer, au risque de suréchantillonner, de mécompter, de sous-estimer, etc. Le degré inhabituel de contrôle sur les sources et la conscience inhabituellement aiguë de tous les pièges qu'elles recèlent conduisent à penser que ces tableaux et ce graphique, dans leur simplicité et leur nudité, sont les plus audacieux réalisés sur le sujet.

UNE PRATIQUE DE L'HISTOIRE SOCIALE, ET SES ENSEIGNEMENTS SOCIOLOGIQUES

Les sociologues sont volontiers taxés par Antoine Schnapper d'imprudence et de suivisme. S'agissant de l'organisation des professions artistiques et de leur transformation, les grands récits simplificateurs, qui mettent en avant des transitions nettes et des changements visibles, conformes au schématisme théorique, ne sont-ils pas plus séduisants, et moins coûteux à produire, que l'examen rigoureux des sources? Pourtant, seul celui-ci permet d'identifier les concordances et les discordances entre le fonctionnement réel des métiers et ce que disent les règlements et les statuts qui les organisent officiellement. La conviction – et la démonstration – d'Antoine Schnapper est que l'organisation et l'exercice du métier de peintre à Paris, dans la première moitié du XVII^e siècle,

sont beaucoup plus souples, moins brutalement contrôlés par la maîtrise que ne le disaient les artistes qui ont créé l'Académie pour concurrencer la maîtrise. C'est la leçon de l'historien au sociologue pressé.

20 Le métier de peintre est-il donc aussi étroitement contrôlé par la maîtrise que le disent les textes et les règlements ? L'étude historique montre que les échappatoires sont nombreuses : lettres de maîtrise, logements au Louvre, brevet de peintre du roi, de la reine ou d'un prince de sang, ce sont divers moyens de se soustraire plus ou moins complètement à la férule de la maîtrise dont Schnapper fait l'inventaire. Le déficit de contrôle se lit aussi dans l'absence de poursuite contre les usurpateurs. L'explication fournie par notre historien, désarmante de simplicité, devait être étayée par l'enquête : beaucoup de ces usurpateurs se recrutent dans les rangs mêmes de la maîtrise, et avec cette sorte de gourmandise malicieuse du chercheur heureux de sa découverte chèrement acquise par le travail dans les archives, Schnapper se plaît à remarquer qu'« ainsi s'explique qu'un abus aussi considérable ait échappé aux historiens et nous ait laissé nous-même longtemps perplexe ». Passant en revue les autres mécanismes de contrôle traditionnellement identifiés au pouvoir de régulation de la profession par la maîtrise, Schnapper récuse l'argument de l'efficacité du contrôle démographique, selon lequel la maîtrise pourrait agir sur les effectifs de la profession en limitant le nombre d'apprentis par maître. ~~Mais l'argument formel ne résiste pas à l'enquête~~ : « l'idée de *numerus clausus* des maîtrises malthusiennes chère aux historiens et aux sociologues est fautive » (p. 63, voir également p. 73). La situation parisienne est tout autre. C'est un afflux de compagnons venus de la province qui alimente une population instable de peintres dans la capitale et ses faubourgs (p. 113) : une foule « de peintres indépendants, de compagnons qui savent tourner le règlement avec ou sans la complicité des maîtres, de chambrelans qui ne jugeaient même pas nécessaire de s'installer dans un lieu privilégié ou dans les faubourgs, où le travail était libre, de peintres brevetaires en règles ou parés d'un titre fictif de "peintre du roi" ».

Pourtant, et c'est là une analyse que tout sociologue reprendrait volontiers à son compte, Schnapper ne s'en tient pas à cette déconstruction de la présentation classique et convenue de la régulation démographique. Le monde des peintres a bien ses mécanismes efficaces de régulation et de contrôle, mais il faut les chercher dans l'analyse des pratiques plutôt que dans la présomption de l'efficacité des règles. La maîtrise cherche à protéger son monopole au moins autant par la mise en jeu de mécanismes de sélection et de reproduction du groupe que par les initiatives publiques et les actions judiciaires visant à faire respecter les règlements. L'étude du groupe social sur plusieurs décennies fait apparaître de véritables lignées dynastiques de maîtres, qui favorisent la continuité familiale dans l'exercice du métier, qui tirent parti des privilèges réservés aux membres de

la famille des maîtres – exemption de droits d'accès, dispense de chef-d'œuvre, possibilité donnée aux veuves de continuer l'entreprise du défunt, dispense de paiement pour les apprentis dont les parents appartenaient à la famille du maître ou à son entourage amical. On peut ainsi trouver la preuve d'une intégration sociale poussée dans ce simple comptage qui fait apparaître que pour 29 des 89 contrats d'apprenti étudiés, il y a dispense de paiement.

Par-delà l'analyse des pratiques effectives de contrôle du groupe, ce que le travail de l'historien Schnapper partage avec l'analyse sociologique ou économique, c'est l'intérêt omniprésent pour les mécanismes de concurrence et pour la segmentation des emplois. Il est question, tout au long de l'étude, de multiples formes et terrains de concurrence : entre maîtrise et académie, entre maîtrise parisienne et maîtrises des faubourgs, entre maîtres et compagnons au sein des maîtrises. Hiérarchie des emplois et concurrence des professionnels structurent l'organisation du travail : Schnapper décrit en détail comment les besoins de main-d'œuvre et les relations d'emploi bousculent les règlements de la profession quand la réalité de la conduite du travail et de l'organisation des projets est observée. Quand un peintre achalandé a besoin de collaborateurs compétents, il peut : recruter des apprentis ; embaucher des alloués, dont le salaire se compose du prix de la formation reçue de la sorte et d'un complément de rémunération ; recourir à la sous-traitance, en employant des compagnons qui travaillent en chambre et ne cherchent pas à accéder à la maîtrise, et qui sont enclins à braver les interdictions et à prendre des apprentis ; redistribuer le travail à des contremaîtres, des collaborateurs, des exécutants pour les grands chantiers. En parcourant le détail des chaînes de collaboration et des cascades de relation d'emploi, nous prenons la mesure de la segmentation interne du monde social des peintres et nous comprenons comment le développement de l'activité s'accompagne d'innombrables façons de jouer avec les règles censées encadrer l'exercice des métiers.

Une leçon de sociologie historique se dégage progressivement. C'est en reliant les formes de concurrence aux transformations de la profession de peintre que l'analyse historique déploie sous nos yeux les ressorts de ce que la sociologie a identifié comme les traits caractéristiques des processus de professionnalisation. Une segmentation interne, dans un groupe professionnel, conduit une minorité à chercher à rehausser le statut de l'activité professionnelle en accentuant ses dimensions savantes et ses ambitions intellectuelles, et en reléguant les aspects du métier qui requièrent des compétences plus aisément substituables. Ce scénario peut aisément s'appliquer à la création de l'Académie. L'Académie n'est-elle pas cette initiative prise par quelques peintres pour relever le statut de la peinture, parce que celle-ci avait été refoulée vers les arts mécaniques, et qui conduit à la rupture avec la corporation ? Assurément, mais l'histoire de ce mouvement

de professionnalisation a son épaisseur. Schnapper montre comment l'origine du mouvement nous écarte du schéma de l'invention planifiée par une élite d'une institution d'élite. C'est la lutte menée par la maîtrise contre les peintres brevetaires du Roi, eux-mêmes en majorité maîtres peintres, qui déclenche la réaction royale : contre l'ambition de monopole de la maîtrise, le Roi défend sa liberté d'organiser sa maison selon sa volonté. La nouvelle identité du métier, en mettant l'accent sur le prestige de la peinture comme art savant, vise à dissocier l'activité d'une aristocratie de talents du contrôle exercé sur la profession par ses segments inférieurs, directement engagés dans la pratique mercantile (marbriers, doreurs, étoffeurs), et directement en lutte contre les prérogatives royales.

22

L'analyse fait apparaître l'issue incertaine de la lutte de concurrence entre la maîtrise et l'Académie. Schnapper demande : « Comment l'Académie peut-elle résister à la puissante maîtrise, malgré sa faiblesse initiale extrême dans les quinze premières années ? » (p. 131). Parmi les explications qu'il avance, l'une vient de l'enquête : la maîtrise était elle-même divisée entre une fraction dure, intransigeante, et une aile modérée, qui recherchait un accord. L'autre est contre-intuitive et est formulée ainsi à la fin de l'ouvrage : « les Académiciens et leurs amis ont d'autant plus aisément imposé leur vision du monde de la peinture qu'elle correspondait à la lettre des règlements de la maîtrise parisienne » (p. 285). C'est résumer d'une phrase la configuration complexe des déterminants d'une révolution professionnelle.

La dynamique de professionnalisation trouve aussi ses appuis dans la concurrence externe du marché dont l'essor sape le contrôle de la maîtrise sur la production et la commercialisation des tableaux. Schnapper montre ainsi comment, malgré les statuts protégeant le monopole de la maîtrise, les marchands des six Corps (et notamment les orfèvres et les banquiers) continuèrent de jouer un rôle clé dans le segment supérieur du marché, celui du commerce des tableaux de collection. Indice du développement de la production de tableaux et de son marché, la multiplication des producteurs et des marchands de cadres, de toiles et de couleurs favorise l'essor de l'activité de peintres marchands.

L'ESSOR DE L'ACTIVITÉ DES PEINTRES EN FRANCE AU XVII^e SIÈCLE : UNE VUE D'ENSEMBLE

Il n'est pas inutile de tenter de faire la synthèse des nombreux résultats de l'enquête historique menée par Schnapper pour offrir une lecture directe des apports de son travail. La croissance démographique de la population des peintres au XVII^e siècle est forte, les segmentations internes sont multiples, et les frontières entre les catégories statutaires sont plus incertaines et plus poreuses que ne le prescrivent les définitions réglementaires. La dynamique générale est celle d'un développement du marché qui profite à la population des peintres

dans son ensemble et qui met les mécanismes de concurrence interne et externe au service de l'essor de l'activité, dans un contexte de croissance équilibrée, puisque la demande de peinture augmente et favorise la diversification de l'offre.

Écrire, comme le fait Schnapper, que « la liberté de peindre à Paris était beaucoup plus grande qu'on ne le croyait », suppose qu'aient été identifiés les multiples mécanismes qui déjouent le schéma du contrôle monopolistique. Le système d'organisation de la vie artistique apparaît ainsi trouver son nouvel équilibre dans un fonctionnement plus ouvertement concurrentiel, que la réglementation n'avait pas le pouvoir de freiner. Mais l'argumentation de Schnapper est plus subtile. La création de l'Académie et le développement du marché n'anéantissent pas l'organisation principale, la maîtrise, parce que la réalité du fonctionnement de celle-ci n'était pas celle que décrivent ses statuts. Antoine Schnapper démontre que le défaut d'efficacité des règlements de la maîtrise lui a permis de résister et de survivre à la création de l'Académie : par la plasticité et la relative porosité de son fonctionnement réel, elle reflétait mieux les réalités du métier de peintre et sculpteur (p. 73). De même, les pressions exercées sur l'organisation par son environnement agissent sur sa viabilité. Par exemple, la pression fiscale opérée par le Roi sur les maîtrises à Paris et en province obligea celles-ci à se réorganiser. La dynamique de concurrence avec l'Académie poussa la communauté à se renforcer en obtenant la révision de ses statuts et en reprenant le titre d'Académie de Saint-Luc. En province, les organisations embryonnaires furent obligées de se consolider en formalisant leur fonctionnement et en se hiérarchisant.

Comment établir que l'activité des peintres au xvii^e siècle ne cesse de se développer ? Les traits saillants ne sont livrés que pas à pas, et parfois comme à contre-cœur, tant Schnapper répugne à généraliser et à rompre avec ses incessants appels à la vigilance méthodologique. Que voit-on ? D'abord un développement du marché : une hausse des prix après 1660, une segmentation marquée du marché de l'offre (une masse de toiles à petits prix et un segment étroit de production à prix élevé, avec des œuvres dépassant plusieurs centaines de livres), une flambée spéculative sur les tableaux de collection (la partie supérieure du marché), un essor vigoureux du marché de la commande qui permet à ceux qui y sont bien ancrés de travailler essentiellement ainsi et d'alimenter seulement marginalement le marché de l'offre. Les effets sur la condition des peintres sont directement mesurables : dans l'ensemble, la population des peintres parisiens s'est sensiblement accrue au long du siècle. La statistique résultant d'une foule de recherches et d'ingénieuses décisions de méthode nous livre aussi le tableau des inégalités professionnelles. La médiane du patrimoine des peintres s'établit à 3 000 livres, soit quatre fois plus que la moyenne des fortunes des salariés étudiés par Daniel Roche. La fortune moyenne des 56 académiciens de l'échantillon

dépasse les 33 000 livres, et quelques super-fortunes, comme celles de Le Brun et de Mignard, dont le patrimoine dépasse les 600 000 livres, donnent la mesure de ce qu'est l'économie des extrêmes⁴, et de son essor, puisque, dans la première moitié du XVII^e siècle, les plus grosses fortunes de peintres n'allaient pas au-delà des 100 000 livres.

UNE ENQUÊTE INACHEVÉE ?

24

Dans la conclusion de son livre, Antoine Schnapper décèle, pour caractériser les changements survenus au long de son très cher XVII^e siècle, « quelques signes d'une véritable révolution dans le monde de la peinture » (p. 289). Quelques lignes plus loin, il parle d'une mutation profonde du monde des peintres français, mais d'« une mutation qui n'a guère été observée, car elle s'est faite sans réel bouleversement ». Il y a bien création d'une image nouvelle de l'artiste, qui aura une portée immense, mais Schnapper note aussi que la création de l'Académie en 1648 « n'a pas bouleversé la situation des meilleurs peintres et sculpteurs » (p. 286). Le diagnostic proposé dans le paragraphe final du livre est celui d'un « bouleversement souterrain qui développa grandement le marché, profitant non seulement aux académiciens, mais aux modestes doreurs ou peintres de carrosses ». Tout un peuple de 1 000 maîtres peintres vivait, à la fin du XVII^e siècle, dans de meilleures conditions que les peintres du début de ce même siècle.

Quels sont les facteurs de cette révolution ou de cette mutation profonde ? Schnapper a écrit un peu plus haut dans sa conclusion :

Tout se passe comme si la création de l'Académie royale n'avait pas créé ou accompagné seulement le progrès du statut des peintres ou des sculpteurs dans les consciences contemporaines, mais aussi l'élévation de leur niveau de vie, mesuré autant au moment du mariage, par les dots qu'au moment du décès, par le montant des inventaires après décès (p.283).

La formulation intrigue : entre la fondation de l'Académie et l'essor du marché, l'historien hésite entre causalité (« créé ») et corrélation (« accompagné »). Quel est le rapport exact entre l'élévation du statut des peintres, dont les académiciens sont le moteur et les principaux bénéficiaires, et l'enrichissement de l'ensemble de la population des peintres parisiens observée dans son ensemble ? Le motif de l'hésitation doit être éclairci. Dans *Curieux du Grand Siècle*, le livre consacré

4 L'expression et l'étude du phénomène des extrêmes inégalités de réussite dans les arts sont dues à Arthur de Vany, qui en a donné la démonstration empirique sur le cas du cinéma hollywoodien contemporain (A. de Vany, *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*, London, Routledge, 2004).

aux collections et aux collectionneurs, Antoine Schnapper soulignait la faiblesse de la demande de peinture chez ceux-ci. Il rappelle l'argument dans son dernier livre :

L'existence d'un marché de luxe pour les œuvres de collection ne suppose pas que les peintres français vivants y eussent accès. L'une des principales conclusions de notre ouvrage de 1994 sur les *Curieux du Grand Siècle* était précisément que les grands curieux ne s'intéressaient pas à la peinture française contemporaine (p. 240).

Toute la conclusion du livre s'organise autour de l'examen de cette croissance dont les causes sont multiples et le mécanisme énigmatique. Les signes de la croissance sont manifestes et ils sont rappelés : accroissement du nombre de peintres, amélioration de leur condition économique, appréciée sur la base des calculs portant sur un échantillon de 262 peintres actifs entre 1600 et 1715, apparition de marchands spécialisés (p. 289). Quels facteurs peuvent donc expliquer ce développement de l'activité et ses effets sur la condition des peintres ? Schnapper en examine rapidement toute une série, sur lesquels le livre a pu donner antérieurement des indications plus ou moins détaillées. Les commandes royales pour le Louvre, les Tuileries, Versailles, le Trianon, Marly, Meudon, les Invalides, ont joué un rôle important : le calcul fait apparaître que quelque 110 peintres et graveurs eurent accès à un total de 1 250 000 livres de commandes. Mais les dépenses royales ont bien davantage irrigué le domaine d'activité des architectes, des sculpteurs et des marbriers que celui des peintres. Et Schnapper fait observer que Mignard amassa sans presque aucune commande royale une fortune supérieure à celle de Le Brun dont l'activité dépendait presque entièrement des commandes royales. Prudemment, il indique que les dépenses royales n'expliquent donc pas tout.

En réalité, c'est autour de l'énigme centrale formée par le rôle de la demande de peinture et des achats des particuliers que la conclusion oscille. D'un côté, l'appui décidé de la monarchie, surtout grâce à Colbert, a pour résultat qu'il devient élégant de se montrer connaisseur, et que « les Beaux-Arts deviennent dignes de l'attention des Grands, même si les peintres français ne réussirent pas à forcer les portes des principaux collectionneurs » (p. 288). Portes closes ? Quelques paragraphes plus loin dans la conclusion du livre, Schnapper ose une explication par la causalité indirecte : la monarchie a bien joué un rôle direct sur l'activité des peintres, par sa politique de commandes et de grands travaux, mais a aussi agi comme un puissant levier de centralisation du marché, puisque l'installation de la Cour à Versailles conduit une bonne partie de l'aristocratie à se déplacer vers la région parisienne. D'où un résultat quelque peu inattendu : les amateurs provinciaux viennent se fournir de plus en plus à

Paris. Et l'explication causale par la demande surgit : « Les progrès en nombre et en richesse des peintres parisiens par rapport à la première moitié du siècle ne peuvent en aucun cas s'expliquer par le seul développement, limité, du marché parisien : ils ont certainement bénéficié d'une extension à la France entière de leurs débouchés » (p. 289).

Pourquoi la demande est-elle insuffisamment constituée du côté des collectionneurs parisiens, et pourtant agissante quand le tableau s'élargit à la France entière, et sous le sceau d'une dynamique de centralisation qui place le monde parisien au foyer des comportements à adopter et à imiter en région ? C'est la question que nous aurions aimé adresser à l'auteur, mais qui restera sans réponse. Elle aurait été mieux cernée si Antoine Schnapper n'avait pas su que le temps lui était compté pour achever son livre. Les peintres français vivent mieux à la fin du XVII^e siècle. Et nous-mêmes, nous vivons mieux dans la connaissance du passé des peintres et de leur monde, en ce début du XXI^e siècle, grâce à cet ouvrage. Dans ce « nous », outre les historiens et les historiens d'art, il faut inclure les sociologues et les économistes : jamais le travail d'Antoine Schnapper n'a paru plus proche du leur, et plus fécond pour le leur, que dans son ultime accomplissement.