

Chaire européenne

M. Thomas W. GAEHTGENS, professeur

Cours

On peut dire que, jusqu'à ce jour, on a encore peu recherché à interpréter l'histoire des collectionneurs comme un thème européen. À des époques qui se différencient fondamentalement de notre monde contemporain hautement technologique, le déplacement de tableaux d'un lieu à un autre était, dans les échanges culturels internationaux, un facteur qu'il ne s'agit pas de sous-estimer. Considérer l'histoire des collections européennes sous l'angle des conditions d'importation et d'exportation d'objets culturels me semble être un thème encore négligé, et que je voudrais intituler *Le goût en voyage*. Car nous nous intéresserons principalement à la question de savoir dans quelle mesure les collectionneurs et leurs collections ont contribué à une compréhension mutuelle des différentes traditions artistiques de chaque pays.

Les collections les plus importantes du XVIII^e siècle ont été créées :

1. pour des raisons liées au désir d'affirmer un rang social et au souci de représentation officielle,

2. par goût et par compétence,

3. par curiosité scientifique et par intérêt pour l'histoire, en vue de renouveler la culture de l'époque propre. On pourrait désigner ces trois aspects à l'aide des termes *représentation*, *goût* et *savoir*. L'ordre dans lequel ils sont donnés n'est pas fortuit, mais caractérise une évolution entre le début et la fin du siècle.

Il serait certainement faux d'appliquer ces catégories avec une rigueur excessive. Il n'est pas possible de faire cadrer coûte que coûte les phénomènes historiques dans des systèmes définis avec beaucoup de précision. Nous ne pouvons pas, avec nos catégories, établir des délimitations rigoureuses. Dans beaucoup de cas, deux, ou même les trois aspects seront présents. Lorsqu'un collectionneur acquiert ses trésors à la fois par désir d'affirmer son rang social, par compétence et par intérêt pour l'histoire, cela prouve justement que les

différents aspects observés ont joué un rôle important au XVIII^e siècle. *Représentation, goût et savoir* ne constituent toutefois des points de référence que sur un seul axe de notre système de coordonnées. L'autre axe correspond au fait que l'activité des collectionneurs impliquait, dans l'Europe du XVIII^e siècle, un échange culturel important. L'art était pour ainsi dire continuellement en mouvement, au-delà des frontières des pays et des barrières des langues. Les conséquences n'en purent être énoncées que ponctuellement dans nos différents cours. Mais nous avons pu mettre en évidence le fait que l'art — qu'il fût contemporain ou ancien — s'était chargé d'un rôle d'ambassadeur. Il était le représentant d'une autre culture et parlait de ses mœurs et de ses coutumes.

Souvent, nous avons été confrontés au fait qu'une culture s'est fondée sur les réalisations d'une autre culture pour créer sa propre production artistique, même si ces réalisations provenaient d'une époque antérieure. L'admiration des Français pour la peinture hollandaise du XVII^e siècle ou l'enthousiasme avec lequel les Anglais ont transformé la culture antique fouillée et étudiée en Italie pour l'intégrer dans leur culture propre sont des exemples concrets de ces transferts culturels en Europe et les collectionneurs y ont contribué d'une manière décisive. Ils étaient les intermédiaires qui favorisaient cette rencontre. C'est pourquoi on peut en conclure qu'à des époques où les frontières étaient ouvertes comme dans l'Europe du XVIII^e siècle, le fait de collectionner était un facteur essentiel dans le sentiment que l'on avait d'une identité culturelle commune. Parallèlement à une reconnaissance des traditions locales, *le goût en voyage* faisait naître une compréhension pour des modes d'expression artistique différents.

Quand nous avons présenté les collections princières qui s'étaient constituées autour des années 1700, il est apparu clairement qu'elles portaient fortement l'empreinte de l'ambition politique de leurs collectionneurs. Les princes électeurs allemands avaient compris que les grandes galeries de tableaux contribuaient de manière non négligeable à la visibilité de leur pouvoir. Toutefois, la manière de collectionner avait changé par rapport au siècle précédent. Les cabinets d'art et de curiosités perdaient de leur intérêt. Une collection d'art ne pouvait produire un effet prestigieux que si elle s'étendait sur un nombre suffisamment grand de salles consécutives. C'est pourquoi les galeries de tableaux remplacèrent les programmes de décoration qui consistaient en une succession de peintures murales ou de plafond ou en des séquences de tableaux, à l'aide desquels on ornait encore les résidences princières au XVII^e siècle.

Dans les châteaux, que l'on bourrait de tableaux et de sculptures, se posa bientôt le problème de l'ordonnement de ces trésors accumulés et de leur disposition selon des critères systématiques. À Salzdahlum, à Düsseldorf, à Schleißheim et à Dresde, les princes se préoccupèrent donc de trouver une manière systématique d'ordonner leurs trésors. Dans ce processus, on vit déjà se profiler des orientations nouvelles dans la façon de contempler l'art, qui devaient gagner en dynamisme au cours du XVIII^e siècle.

La compétition que se livraient les princes électeurs allemands pour s'arracher le pouvoir politique se reflète dans l'histoire des grandes collections d'art de la première moitié du XVIII^e siècle. Des collections structurées de manière très semblable se développèrent. Les peintures italienne et flamande constituaient l'élément central de ces acquisitions. En particulier, la peinture hollandaise du XVII^e siècle était considérée comme une découverte, depuis que Roger de Piles avait fait l'éloge de sa spécificité par rapport à l'école italienne.

L'esthétique et le prestige étaient les deux principes qui guidèrent les princes électeurs allemands dans la constitution de leurs collections. Ils n'avaient pas encore vraiment conscience de communiquer, par le biais des collections, un aperçu de l'histoire et de l'évolution d'une époque. La succession des salles ne correspondait pas à une tentative de présenter l'évolution des innovations picturales et encore moins des styles.

La fonction de représentation officielle reste dans toute l'Europe un aspect important des collections de tableaux. Vers 1700, un certain nombre de collectionneurs avaient déjà acquis d'importantes œuvres d'art à l'occasion de leur Grand Tour et ils les hébergeaient dans les châteaux de campagne qu'ils érigeaient à grands frais depuis que Lord Burlington s'efforçait de promouvoir le néopalladianisme. Sir Robert alla cependant encore beaucoup plus loin. Sa collection dépassait toutes les autres en quantité et en qualité.

À la différence de Robert Walpole, Frédéric II défendait deux positions en tant que collectionneur. L'une était le fruit d'une passion personnelle, l'autre correspondait au calcul d'un homme d'État, soucieux de donner une image prestigieuse de son pouvoir politique. Sa préférence allait à l'art français de la Régence, en particulier à la peinture de Watteau et de son école. Mais roi depuis 1740, il chercha à acquérir une collection de peintures italiennes et de sculpture antique, représentative de son rang et tenant la comparaison internationale. Il voulait donner à sa royauté un cadre correspondant à ses ambitions.

L'impératrice Catherine II de Russie collectionnait également pour des raisons de représentation officielle. Mais en même temps qu'elle visait, par des achats importants, à faire la démonstration de son pouvoir, elle cherchait aussi à se placer dans la perspective d'une politique culturelle et présentait à son pays les modèles de la culture occidentale. Son activité de collectionneur doit très clairement être datée de la seconde moitié du siècle, dans la mesure où elle alliait passion et exigences d'une politique culturelle.

Le collectionneur connaisseur

... la grande connaissance que le duc d'Orléans Régent avait de la peinture, lui avait fait rechercher et acheter de tous côtés les plus excellents tableaux des grands peintres, en sorte que le cabinet qu'il en a laissé est le plus curieux, le

plus riche du monde, sans même en excepter celui du Roi. Cette caractérisation d'un collectionneur, tirée de la version de 1765 du guide de Paris publié par Piganiol de la Force, nous paraît aujourd'hui tout à fait aller de soi. Le collectionneur ne collectionne pas uniquement par passion mais aussi avec une profonde connaissance de son sujet. Il a toujours à l'esprit, lors de ses achats, la totalité de sa collection, et vise à être complet et à atteindre la meilleure qualité possible dans les œuvres acquises. Or une telle conception, qui suppose un intérêt pour les œuvres, de la compétence et une vue d'ensemble, ne s'impose comme un schéma dominant allant de soi qu'au cours du XVIII^e siècle. Louis XIV, par exemple, construisait sa collection comme un prince édifie son château : il s'en remettait à l'expérience de ses spécialistes. Philippe d'Orléans, en revanche, était lui-même l'architecte de sa collection. Cela ne signifie pas que le collectionneur qui se considère comme un connaisseur ne doive pas prendre conseil auprès de spécialistes. Au contraire, Philippe recherchait la conversation avec les connaisseurs et les artistes. Ses conseillers appartenaient en même temps à une communauté de connaisseurs qui constituaient en quelque sorte le public de sa collection et pour qui la collection était toujours accessible.

Avec le Régent, ainsi qu'avec Auguste III de Saxe, les tableaux n'étaient plus collectionnés comme une catégorie particulière d'objets produits par l'homme mais comme des œuvres d'art possédant une valeur propre. Leur cadre de référence n'était pas simplement le cosmos, mais une perception, mêlée d'admiration, des sommets de la peinture et de la sculpture occidentales. Ce changement n'a été possible que parce que les collectionneurs eux-mêmes avaient changé. Auguste III à Dresde était lui aussi un connaisseur de la peinture, capable de décider lui-même de l'achat d'un tableau ou d'une sculpture, ce qui n'excluait pas qu'il se laissât conseiller par son directeur de galerie Heinicken.

Le connaisseur collectionneur

Comme les grands collectionneurs du début du XVIII^e siècle se concentraient de plus en plus sur la peinture et que le contexte historique des œuvres d'art, les écoles et les époques déterminaient de plus en plus la structure de leurs collections, les experts et les connaisseurs devinrent non seulement des figures centrales de cet art de collectionner mais aussi à leur tour des collectionneurs importants. Avec Pierre Crozat, nous avons fait la connaissance de celui qui fut sans doute le représentant le plus important de ce type de connaisseurs dans la première moitié du siècle. Son activité en tant que collectionneur et expert avait donc un côté intellectuel très prononcé. Mais en tant que membre d'une famille très aisée de financiers et propriétaire d'un bel hôtel particulier de la rue de Richelieu, qu'il avait décoré de tableaux, de sculptures et d'antiquités, il perpétuait, en même temps, la tradition des collections de prestige. Cependant, son bien était mis au service d'une idée : encourager les arts et faire progresser la connaissance dans ce domaine.

Le collectionneur érudit

Depuis le milieu du XVIII^e siècle, on assiste au développement d'une nouvelle manière de collectionner, que l'on pourrait appeler la manière érudite. Ces collectionneurs étaient animés par la conviction que leur époque était en crise et que seule l'étude des œuvres du passé pouvait éveiller une nouvelle conscience. Vers le milieu du XVIII^e siècle, la conscience de la crise était perceptible dans toute l'Europe, sans que les individus aient toujours eu à en souffrir directement. Partout, on pouvait constater l'incapacité des traditions à se renouveler. En France, où l'architecture et l'art de la décoration intérieure avaient exporté leurs modèles dans tous les pays européens, les critiques exigèrent que l'on se détournât d'une forme artistique perçue comme trop légère et trop frivole ; que l'on en revienne à une conception artistique semblable à celle qui avait caractérisé la Renaissance et le Grand Siècle, où des valeurs morales avaient servi de fondement aux arts plastiques.

Ainsi, ils collectionnaient pour examiner d'une manière vraiment scientifique les objets recueillis et pour les classer dans le contexte historique qui avait été le leur. Mais leur démarche ne s'arrêtait pas là. Ils cherchaient aussi à publier leurs collections et à rendre accessibles les objets étudiés. Car ils avaient travaillé sur ces objets dans le but de s'en servir comme modèles — modèles dans la forme et modèles dans l'usage — pour le renouvellement de leur propre culture.

Chez Jean-Pierre Mariette, qui travaillait en étroite collaboration avec Crozat, la représentation officielle perdit toute son importance. Fils d'un graveur sur cuivre, il appartenait à une tout autre couche sociale. En revanche, son appartenance à une famille d'artistes lui procura une connaissance très précise des techniques ainsi qu'un regard exercé à discerner la qualité et l'originalité d'une œuvre. Il essayait en effet d'ordonner dans un sens historique l'abondance de témoignages recueillis. Chez Mariette, l'expertise était mise au service d'un traitement scientifique de l'art, racine de l'histoire de l'art moderne qui inspire la conception de nos musées.

L'apport du comte de Caylus, en tant que collectionneur et scientifique, ne peut être compris que dans ce contexte historique. Pour lui, le nouveau ne pouvait naître que d'une nouvelle conscience, qui s'inspirerait de formes simples et pures, comme en offrait l'art antique. Les collections érudites du XVIII^e siècle, qui n'attendirent pas la seconde moitié du XVIII^e pour se constituer, virent dans la culture antique une possibilité de surmonter cette crise culturelle, comme nous l'ont montré les exemples de Clément XI et d'Albani.

Deux raisons fondèrent de manière déterminante cette conviction. D'une part, la Renaissance avait, de l'avis général, atteint des sommets culturels parce que les scientifiques et les artistes s'étaient inspirés de l'Antiquité. D'autre part, les trouvailles récentes d'Herculanum et de Pompéi donnaient aux contemporains une image idéale d'une culture nouvellement redécouverte, portée par un enthousiasme, une joie de la découverte et un goût du sensationnel qui ne faiblissaient

pas. La science et l'art entamaient un nouveau dialogue. Les collectionneurs érudits étaient les protagonistes de cet échange d'idées et d'une collaboration qui devait porter ses fruits.

Au cours de notre périple à travers l'Europe du XVIII^e siècle, sur les traces des grandes collections, nous avons pu découvrir cette nouvelle dimension dans la rencontre avec Sir William Hamilton de Naples, à travers les fonctions et les travaux d'un collectionneur passionné. Collectionner était évidemment aussi chez Hamilton une passion personnelle. Mais cet aspect ne suffit pas à caractériser son activité. Le fait de collectionner était porté par une conviction qui se fondait chez lui sur un sentiment de responsabilité à l'égard des arts dans lesquels il voyait un élément indispensable à la culture humaine. Partir sur leurs traces, découvrir leurs secrets, les encourager, les collectionner et les étudier lui parut par conséquent une tâche qui s'imposait de manière évidente à tout homme éclairé et instruit.

Le British Museum, la Royal Academy à Londres et les académies scientifiques lui doivent des parties précieuses de leurs fonds. Mais il offrit aussi une série d'objets à son ami Horace Walpole pour son musée de Strawberry Hill.

Comme déjà Mariette, Caylus et d'autres, Sir William était aussi un collectionneur qui contribua à la professionnalisation de cette activité sur laquelle devait se fonder par la suite le travail muséal. Une fois de plus, nous pouvons montrer, et trouver là la confirmation de notre thèse, selon laquelle l'histoire des grands collectionneurs du XVIII^e siècle doit être considérée comme une préhistoire de l'institution muséale.

Notons encore une fois comment des collectionneurs pouvaient agir sur la formation du goût dans un contexte européen, un phénomène que nous avons déjà observé avec la redécouverte de la peinture hollandaise en France. Un gentilhomme anglais, Sir William Hamilton, communiqua à l'Angleterre la culture antique qu'il avait découverte en Italie ; et dans son pays, cette culture éveilla un tel enthousiasme qu'elle trouva son expression directe dans la décoration des maisons.

Le cardinal Albani doit lui aussi être compté parmi les collectionneurs érudits même si, à strictement parler, il n'avait rien publié lui-même sur les œuvres dont il avait fait l'acquisition. Cependant, on ne doit pas seulement ses collections à son expertise mais aussi à ses compétences scientifiques exceptionnelles qu'il avait acquises durant de longues années de formation, dès son plus jeune âge. Son chef d'œuvre, la villa Albani, n'est pas un musée au sens étroit du terme. Elle est plutôt une tentative de redonner vie à une collection d'œuvres datant d'époques révolues et de témoigner de leur actualité. L'érudition du collectionneur s'associait aussi chez Albani à une impulsion pédagogique qui avait pour but de montrer à l'époque propre la grandeur du passé et de lui procurer des modèles pour agir à son tour.

Dans notre cycle de conférences nous avons traité un thème européen qui revêt une grande importance. Les grands collectionneurs du XVIII^e siècle ont joué un rôle décisif dans la culture européenne. Ils ont contribué de manière déterminante à maintenir vivantes les relations culturelles entre les pays et à propager la connaissance des différentes traditions artistiques. Par leurs collections, par l'étude des œuvres acquises et par la présentation de celles-ci au public, ils ont contribué de manière essentielle au développement du goût dans les différents pays. À la fin du XVIII^e siècle, la fondation du musée Central à Paris inaugure le premier musée financé et géré par un État — une institution qui reprit à son compte plus d'une tâche que les collectionneurs avaient assumée auparavant. Toutefois, l'originalité de cette institution est souvent surestimée. Elle avait été précédée par d'autres, mises sur pied par des collectionneurs privés, même si ces initiatives personnelles reposaient aussi sur un souci de représentation officielle, sur une passion pour l'art et sur une grande érudition, comme dans le cas de la galerie de Düsseldorf, du musée Capitolin, de la galerie de tableaux de Dresde sur le Neumarkt, de la galerie de peintures de Frédéric le Grand à Sanssouci et d'autres dont nous n'avons pas parlé, à Cassel, à Vienne et ailleurs.

T.W. G.

Séminaire

Krzysztof Pomian : Introduction

Antoine Schnapper : Les collectionneurs du XVII^e siècle

Patrick Michel : La collection du cardinal Mazarin

Christian Michel : Catalogues et inventaires illustrés au XVIII^e siècle

Sibylle Ebert-Schifferer : L'acquisition de la collection ducale de Modène pour
Dresde

Astrid Dostert : La collection d'antiquités du cardinal Melchior de Polignac

Arnauld Bréjon de Lavergnée : Les collections de Louis XIV

Monique de Savignac : La collection de la Comtesse de Dreux-Nancré

Édouard Pommier : La création des musées

Alain Schnapp : Les origines de l'archéologie

Martin Schieder : Fragonard et ses collectionneurs

Michael Müller : Joseph Aved, portraitiste et collectionneur

Andreas Holleczek : La collection d'Étienne-François Liotard