Document generated on 07/06/2025 1:26 p.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

RACAR
Revue d'art canadienne | Canadian Art Review

Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, Coll. « L'Univers Historique », 2018, 368 pp. 98 illus. n&b et couleur, € 31 (relié) ISBN 9782021402315

Marie-Lise Poirier

Volume 46, Number 2, 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1085439ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1085439ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Poirier, M.-L. (2021). Review of [Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, Coll. « L'Univers Historique », 2018, 368 pp. 98 illus. n&b et couleur, € 31 (relié) ISBN 9782021402315]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *46*(2), 153–155. https://doi.org/10.7202/1085439ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

purely conceptual photo project. To complicate matters, in writing about the work, Bochner has explained "three of the quotes were fakes, I made them up," though he has yet to reveal which three these might be. "Rather than provide clear insight into the ontology of photography," as Diack points out, *Misunderstandings* instead "frustrates one's ability to 'know' photography at all" (74).

Evident throughout *Documents of Doubt* is a momentous quantity of historical research and theoretical analysis, no doubt expanded from the author's 2012 PhD thesis on the same topic. Each chapter offers an in-depth survey of the subject artist's "philosophical, artistic, and ethical questioning" (221) of photography in the late 1960s and early 1970s. Eighty-seven black and white figures and twenty-five colour plates illustrate the book's chapters. The constellations Diack draws between photography, evidence, and doubt are illuminating for our present *post-truth* era, too. In "Credibility Gap," Diack's aptly titled epilogue, the author points to the direct slope from the disbelief generated by the U.S. government's duplicity in their pronouncements during the war in Vietnam, to the widespread questions of contingency, credibility, and mediation by images which remain at the fore of our relationships to power and truth. Diack's analysis serves to expand our literacy of conceptual photography as a site of "contested meaning" (167), instructing us to re-examine the collective memory and historicization of conceptual art based significantly on photographic documentation. This analysis also helps to frame how we reached our present high distrust—that is, both aesethetic and political distrust—in apparently truthful images. ¶

Georgia Phillips-Amos is a PhD candidate in Art History at Concordia University.
—georgia.phillipsamos@concordia.ca

1. Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 15.

Charlotte Guichard
La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)
Paris, Seuil, Coll. «L'Univers Historique», 2018

368 pp. 98 illus. n&b et couleur
€ 31 (relié) ISBN 9782021402315

Marie-Lise Poirier

Au XVIIIe siècle se déploie un nouveau paradigme onomastique se dissociant en partie du cadre strictement judiciaire pour signifier, en art, une marque d'authenticité où se forge l'aura d'un tableau. Charlotte Guichard, spécialiste des cultures visuelles et matérielles des Lumières et directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), examine les valeurs esthétique et commerciale de l'art par l'entremise de l'anthroponyme du peintre en tant que trace picturale dé-taillée de l'auctorialité dans *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730–1820)*. Guichard envisage la signature en tant que détail, aux sens où l'entend Daniel Arasse dans son étude récemment rééditée: d'une part, *particolare* (ou détail iconique), elle constitue un élément infime d'une plus vaste composition; d'autre part, *dettaglio* (ou détail pictural), elle est une marque marginale qui encourage la contemplation et suscite le désir du spectateur[1]. La signature participe aussi au culte du nom, prenant certes racine chez Pline l'Ancien et Giorgio Vasari, ce que Guichard démontre dans le chapitre 1, «De Pline à Vasari: l'héritage humaniste», mais triomphe au siècle des Lumières. De fait, la signature n'est pas anodine: elle s'impose comme un geste réfléchi faisant foi de la qualité de l'œuvre tout autant qu'elle est porteuse de la singularité de l'artiste, de sa «griffe» (p. 22).

Guichard précise toutefois que parler de signature au XVIIIe siècle relève encore de l'anachronisme, les termes «marque», «monogramme», «chiffre» et «nom» étant alors beaucoup plus communs dans l'usage des traditions de l'estampe, de l'antiquaire et des corporations médiévales afin de signaler la provenance et la qualité des objets fabriqués (p. 53, 55–56). D'ailleurs, rares sont les artistes français qui apposent leurs signatures sur leurs tableaux avant 1730. Cette pratique a souvent pour desseins de freiner la production de contrefaçons et de lier l'œuvre à son producteur en cas d'une circulation élargie, d'abord par la diffusion de la gravure, et ensuite, par les ventes aux enchères qui, à cette époque, se multiplient (p. 81, 99).

Les huit chapitres thématiques de cette étude s'articulent autour d'un corpus eurocentré, mais essentiellement français, rassemblant des œuvres dessinées, peintes ou gravées ainsi que divers documents archivistiques, tels que des registres, passeports et assignats. À cette liste s'ajoutent des pétitions, lesquelles se hissent, comme l'explique Guichard dans le chapitre 8, «Signatures en Révolution», en véritables étendards du patriotisme républicain. L'analyse de ces objets permet à l'autrice d'explorer la manière dont l'artiste renouvelle les codes sociaux et culturels de la signature entre 1730 et 1820 (p. 13), alors même que le nom se voit consacré par les institutions muséales, désormais soucieuses d'offrir aux visiteurs une attribution claire des tableaux (chapitre 5, «La patrimonialisation

du nom»), et qu'il s'impose sur le marché comme principal critère de la valeur commerciale de l'art (p. 14).

Cette évolution coïncide avec les débats sur la propriété intellectuelle et les privilèges de la seconde moitié du XVIIIe siècle qui culminent, le 30 août 1777 et le 19 juillet 1793, en la publication d'un arrêt et d'un décret (p. 17–18). Si le premier concerne la durée des privilèges accordés aux libraires, le second est plus spécifique, encadrant juridiquement les droits des auteurs sur la propriété, la vente et la diffusion de leurs œuvres. Contrairement à celles-ci, le nom de l'auteur est inaliénable, et son utilisation non autorisée est frappée d'un interdit passible de sévères répréhensions (p. 238). Malgré tout, encore au XIXe siècle, la propriété intellectuelle est souvent bafouée. Par exemple Émile de Girardin a reproduit, «sans rémunérer ses auteurs, sans autorisation, et surtout sans risques de poursuites, les articles des journaux concurrents» dans son journal *Le Voleur*[2].

Requise sur les actes notariés dès 1554 et sur les papiers d'identité depuis le 28 mars 1792, la signature devient le signe idiosyncratique de l'individualité (p. 19). En art, quoi qu'elle puisse encore renvoyer au régime de la marque, comme c'est le cas dans l'atelier de Jacques-Louis David (p. 223–227), la signature s'inscrit, dès le XVIIIe siècle, dans un double régime de la grandeur qui s'inscrit à l'orée de la célébrité: la réputation (*fama*) et la gloire (*gloria*). Cette thématique, ficelée autour de l'idée de l'instrumentalisation de la signature, est habilement commentée par Guichard dans le septième chapitre, «David et la gloire du nom». Les figures canoniques de l'histoire de l'art se retrouvent ainsi au cœur du projet de Guichard, et le sixième chapitre, «Le nom des femmes», n'y fait pas exception. Dans ce cas-ci, l'argumentaire se concentre surtout sur les obstacles sociaux et le scepticisme des critiques auxquelles doivent faire face des artistes comme Adélaïde Labille-Guiard, qui peint «sur le vif ceux qui mettent en doute son talent» (p. 199). Les noms des femmes artistes, loin d'avoir la même autorité que ceux de leurs confrères, sont trop souvent insuffisants pour affirmer leur auctorialité, d'autant qu'elles ne peuvent aspirer à la propriété de leurs œuvres puisque mineures et dépendantes de leurs époux aux yeux de la loi (p. 189).

Cette idée de performance, brièvement exposée chez Labille-Guiard, est véritablement approfondie dans le quatrième chapitre, «Autographe et performance: la main du peintre», par l'étude des œuvres de JeanHonoré Fragonard et Hubert Robert. Chez Fragonard, la signature représente à la fois sa marque autographe et son style, car son nom, souvent tronqué ou étrangement orthographié et que le flouté des contours rend parfois illisible, «devient l'emblème de sa touche matérielle, apparemment inachevée, vigoureuse et rapide» (p. 134). Cette qualité esquissée, reprochée à Fragonard par Diderot, caractérise également les tableaux de ruines de Robert: si les inscriptions frétillantes apposées sur les monuments manquent de lisibilité, elles fournissent autant de preuves tangibles de la présence de l'artiste au sein même du tableau et, par extension, dans le lieu représenté. Séjournant en Italie pendant plus d'une décennie, Robert occupe encore aujourd'hui les bâtiments qui ont été ses sujets, son patronyme et l'année 1765 ayant par exemple été griffonnés sur la voûte de la bibliothèque de l'ancienne villa d'Hadrien, à Tivoli. Cette mention, qui évoque la sensibilité de Robert pour l'empreinte et le témoignage, constitue un bref aperçu des recherches antérieures de Guichard sur la signature[3].

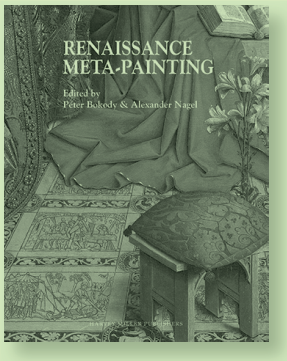
Reposant sur un principe d'attribution qui relève de l'expertise des connaisseurs plutôt que des discours des artistes, le marché de l'art— en particulier son principal vecteur, le catalogue raisonné— accorde de plus en plus d'importance à la signature autographe. Guichard explique ce phénomène dans le deuxième chapitre, «Saillance d'un détail», par l'analyse d'une caricature aquarellée de la main de Charles-Germain de Saint-Aubin qui représente le marchand Pierre-Jean Mariette à la manière d'un vendeur de rue parisien excentrique enseveli sous ses marchandises, un rat perché sur la tête. Les sujets des tableaux paraissent secondaires pour ce connaisseur qui, la loupe au poing, examine plutôt avec attention leurs signatures disproportionnées. Même le rat, avec ses petites pattes ainsi relevées, semble en admiration devant ces signatures (p. 68–70). En analysant le cas exceptionnel de Jean Siméon Chardin dans le troisième chapitre, «La griffe et la marque: esthétique de la marchandise», Guichard démontre comment la signature participe à la fabrique de l'identité singulière de l'artiste, malgré sa «forme répétable, itérable [et] imitable» (p. 84), tout autant qu'elle attise les passions des acheteurs.

Guichard n'explore pas les signatures ou les annotations manuscrites de ceux qui auraient possédé les œuvres examinées, ce qui aurait pourtant constitué une étude de cas très intéressante. La notoriété de l'institution a-t-elle une incidence sur la valeur symbolique de l'objet d'art? Permet-elle de redorer le nom d'un artiste déprécié par ses contemporains ou oublié par l'histoire? L'excentricité du collectionneur, moquée au XIXe siècle dans la littérature et les éphémères, dévalorise-t-elle l'œuvre? Le statut fluctuant du collectionneur, tantôt doté d'un «flair» incontestable, tantôt amateur ignorant, influence-t-elle la valeur de l'art? De la réflexion amorcée par Guichard, plusieurs pistent restent donc encore à défricher et à explorer, ce qui n'affecte

aucunement la valeur ou la pertinence de cette fascinante étude. Guichard retrace la généalogie de la signature en insistant sur son caractère indiciel. C'est ici que l'approche anthropologique du tableau, inspirée des travaux d'Alfred Gell et promise en introduction par Guichard, prend tout son sens[4]. Exposés en filigrane de l'analyse épigraphique, les réseaux se créent timidement entre les lignes, la signature authentique étant, selon l'autrice, créatrice de relations sociales (p. 23). Si elle renvoie en primauté à la présence de l'artiste, la signature attire aussi le regard des amateurs, collectionneurs, marchands et autres contrefacteurs. Véritable condensé d'érudition, *La griffe du peintre* propose un parcours stimulant qui, illustré de détails somptueusement tactiles, instaure une brève et émouvante filiation avec les artistes et éclaire leurs motivations auctoriales. ¶

Marie-Lise Poirier est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
—poirier.marie-lise@courrier.uqam.ca

1. Daniel Arasse, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1re éd. 1992, Paris, Flammarion, 2021, p. 13–14.
2. Claudine Giacchetti, «Fabrique de médisance: *Les Contemporains* d'Eugène de Mirecourt», dans Sylvie Mougin, dir., *La médisance*, Actes de colloque, Reims, Presses universitaires de Reims, 2006, p. 380.
3. Charlotte Guichard, *Graffitis: inscrire son nom à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Seuil, Coll. «L'Univers Historique», 2014.
4. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. Sophie Renaut et Olivier Renaut, 1re édition 2009, Paris, Les Presses du réel, 2010.



Péter Bokody et Alexander Nagel, dir.
Renaissance Metapainting
Londres/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2020

348 pp. 153 illus.
€125 (relié) ISBN 9781912554263

Itay Sapir

À écouter les mauvaises langues, toute l'histoire de l'art d'obédience «théorique» ou «poststructuraliste», reniant la portée mimétique de l'art, voire l'existence d'une réalité objective en général, finit nécessairement dans un cul-de-sac où elle ne trouve rien d'autre dans l'art qu'une réflexion sur l'art lui-même. Chaque médium, pour cette histoire de l'art iconoclaste à plus d'un titre, ne penserait qu'à ses propres conditions de possibilité, à ses modalités d'énonciation et à son pouvoir de persuasion; la peinture, par exemple, ne sortirait jamais de sa «bulle», de ce circuit fermé où sa raison d'être ne dépasse guère, ou en tout cas pas de manière intéressante, les limites du médium lui-même. Selon l'acte d'accusation, cette tendance théorique devrait être critiquée comme une forme d'«escapisme», comme l'était souvent «l'art pour l'art» dans toutes ses réincarnations. De nos jours, où ce sont de nouveau les vecteurs sociaux et politiques de l'art qui prennent le devant, où l'art est de plus en plus considéré (à juste titre) comme toujours inséré dans un champ de pouvoirs, de privilèges et de dominations, l'art qui ne pense qu'à l'art n'a pas la cote, et l'histoire de l'art qui ne cherche (et ne trouve) rien d'autre dans les œuvres risque d'être perçue comme élitiste et stérile. La défense, quant à elle, affirmerait qu'extraire de l'art une autoréflexion veut dire s'attaquer aux questions les plus fondamentales concernant cette activité humaine apriori étrange, celles qui échappent le mieux aux présuppositions naïves sur la correspondance entre l'art et la réalité, l'art et son «contexte». Les avocat·es du diable ajouteraient qu'en fin de compte, dévoiler dans l'art une pensée sur lui-même n'exclut nullement d'y déceler des liens à des questions politiques, sociales ou philosophiques qui dépassent de loin le domaine artistique à proprement parler.

Pour le dossier de cette hypothétique défense, le nouveau recueil d'articles *Renaissance Metapainting* contribue par des arguments forts, des exemples édifiants et une consolidation générale de l'utilité de la métapeinture, et donc à la fois des œuvres qui prennent en considération leur propre médium et d'une histoire de l'art qui insiste à décrire et à analyser ces œuvres précisément de ce point de vue-là. Les onze études de cas fascinantes présentées ici montrent comment la métapeinture, à la Renaissance, permet de faire des liens entre contenu et forme, liens qui sont, assurément, ce que l'histoire de l'art a de plus intéressant à offrir. Elles donnent lieu, de surcroît, au développement de réflexions sur les rapports entre passé et présent artistique, sur la spécificité des styles historiques, sur la réappropriation et l'originalité et sur beaucoup d'autres thèmes primordiaux de la discipline.

Les saints patrons du projet sont présentés dès le début, et on revient souvent à leurs enseignements. Ils se nomment Leo Steinberg, Michel Foucault, Hans Belting et surtout Victor Stoichita; ce recueil est, en quelque sorte, le «prequel» de l'ouvrage fondamental de ce dernier, *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Droz, 1999), puisqu'il cherche à démontrer que l'autoréflexion en peinture précède la période décrite par Stoichita et décrétée par lui comme un point tournant, à savoir le XVIe siècle. C'est de la préface de Lorenzo Pericolo à la réédition anglaise du livre de Stoichita (Londres, Harvey Miller, 2015) qu'est citée ici (p. 143) la définition