



**HAL**  
open science

## Les marchés artistiques (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Charlotte Guichard, Etienne Anheim

► **To cite this version:**

Charlotte Guichard, Etienne Anheim. Les marchés artistiques (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). *Revue de l'Art*, 2019. hal-03860838

**HAL Id: hal-03860838**

**<https://hal.science/hal-03860838>**

Submitted on 18 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Etienne Anheim et Charlotte Guichard**

**Les marchés artistiques, XIVe-XVIIIe siècles**

(dans *Revue de l'art*, 206, 2019/4, p. 11-18)

En 1976, l'économiste Mark Blaug affirmait que « les économies de l'art constitu[ai]ent une sorte de terrain d'expérimentation de la pertinence des concepts économiques fondamentaux »<sup>1</sup>. Cette proposition a prospéré dans les dernières décennies, faisant en particulier de la question du marché de l'art un sujet de prédilection pour les sciences sociales. Cependant, si l'économie ou la sociologie ont pu largement explorer l'art contemporain dans certains ouvrages, dans le domaine de l'histoire, la principale difficulté est venue de cette même centralité. En effet, la singularité du marché de l'art, tel qu'il s'est développé depuis le XIXe siècle et tel qu'il occupe aujourd'hui une place essentielle dans l'économie de la production artistique, constitue souvent un écran pour saisir les formes plus anciennes de transactions et d'échanges marchands dans le domaine de l'art.

Face à une vision linéaire qui chercherait à faire remonter les origines d'un marché de l'art aussi loin que possible, le plus souvent à la fin du Moyen Âge, pour en saisir ensuite l'irrésistible montée en puissance selon une vision empruntée aux théories néoclassiques de l'économie, cet article entend au contraire mettre en valeur les discontinuités et la diversité des modèles de marché dans le domaine artistique au cours du temps. L'exemple de la peinture pourra permettre de reconstruire l'évolution de ce qu'on appellera, à la suite des réflexions de Guido Guerzoni<sup>2</sup>, des « marchés artistiques » dans la longue durée de l'histoire de l'art européen, du XIVe au XVIIIe siècle.

En historicisant le concept même de « marché » et en le confrontant aux pratiques sociales et aux formes matérielles de l'art, l'essor du tableau en tant qu'artefact mobile et cessible, on cherchera à comprendre les interactions entre les institutions, depuis le contrat de commande jusqu'à la salle de ventes, les objets de la transaction, entre marché des artistes et marché des œuvres, et la valeur affectée à l'art, qu'elle soit imputée aux matériaux, au talent créateur, à l'originalité de l'œuvre ou à son authenticité, arrimée à un nom ou à un style. Cette pluralisation de la question du marché de l'art, bien loin d'en nier la dimension économique, permettra au contraire de confronter une démarche d'histoire de l'art aux réflexions des

---

<sup>1</sup> *The Economics of Art*, Londres, Robertson, 1976 ; pour une présentation plus générale de ces questions, voir F. Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2004 (5<sup>e</sup> éd.).

<sup>2</sup> Guido Guerzoni, *Apollon et Vulcain : les marchés artistiques en Italie, 1400-1700*, trad.fr., Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

historiens de l'économie, comme Jean-Yves Grenier<sup>3</sup>, ou des sociologues de la création, comme Pierre-Michel Menger, pour montrer dans quelle mesure l'art a pu être, d'une manière profonde et complexe, l'un des « principes de fermentation » du capitalisme<sup>4</sup>.

### *La naissance de la peinture comme bien marchand (XIVe-XVIe siècle)*

La valorisation de la peinture en Europe occidentale, dans le contexte d'une nouvelle culture visuelle illusionniste et d'un christianisme rénové, accordant à partir de la fin du XIIIe siècle une place essentielle aux images, a conduit les travaux d'histoire de l'art à remonter chronologiquement jusqu'à cette période pour écrire une histoire économique de la production artistique. Martin Wackernagel a employé dès 1938 la notion de « marché de l'art » pour la peinture de la Renaissance florentine<sup>5</sup>, ce qui a fait école jusqu'aux recherches récentes de Susanne Kubersky-Piredda<sup>6</sup>, en passant par le rôle historiographique central des travaux de Richard Goldthwaite publiés dans les années 1990, pour la construction d'un modèle reposant sur le marché pour penser la consommation artistique dans l'Italie de la fin du Moyen Âge<sup>7</sup>. Dans cette tradition historiographique, les notions de « marché » et d'« art » ont été néanmoins peu mises en question. La seule existence d'une consommation artistique faisant l'objet de transactions monétaires semble rendre légitime la notion de « marché », tandis que la notion d'« art » est, de Wackernagel à Goldthwaite, le résultat d'une agrégation de données venues de domaines très différents, en particulier l'architecture, la peinture ou les objets de luxe. Or ces deux opérations posent problème, ce que Goldthwaite a reconnu lui-même en 2003, en conclusion d'un volume collectif fondamental consacré au marché de l'art<sup>8</sup>. Il signale en particulier que l'économie des œuvres d'art repose essentiellement, à la fin du Moyen Âge, sur la commande individuelle<sup>9</sup>. Cet aspect est essentiel pour la peinture, telle qu'on peut la saisir à partir du cas de l'Italie centrale, le mieux documenté en Europe pour les XIVe et XVe siècles. Il a conduit Susanne Kubersky-Piredda, suivie par Neil de Marchi et Hans Van Miegroet, à distinguer une économie de la commande, qui occupe tout l'espace au

---

<sup>3</sup> Jean-Yves Grenier, *L'économie d'Ancien Régime: un monde de l'échange et de l'incertitude*, Paris, Albin Michel, 1996.

<sup>4</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>5</sup> Martin Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*, trad. fr. Alison Luchs, Princeton (N.J.), Princeton University press, 1981.

<sup>6</sup> Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke-Kunstwerte. Die Florentine Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt, 2005.

<sup>7</sup> Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy: 1300 - 1600*, Baltimore, 1994.

<sup>8</sup> Marco Fantoni, Louisa Matthew et Sara F. Matthews-Grieco, *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, Modena, 2003.

<sup>9</sup> Richard A. Goldthwaite, « Economic parameters of the Italian art market (15th to 17th centuries) », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 423-444.

XIV<sup>e</sup> siècle, de ce qui serait un véritable marché de la vente et de la revente, qui coexisterait avec la commande à partir du XV<sup>e</sup> siècle, l'atelier de Botticelli relevant par exemple de cette dernière et celui de Neri di Bicci du marché<sup>10</sup>.

Cependant, il faut rappeler que non seulement la commande est encore très majoritaire à cette époque, mais surtout que l'intrication entre les différentes modes d'acquisition de la peinture conduit plutôt à imaginer la structuration progressive de marchés, au pluriel, qui sont segmentés, aussi bien en termes spatiaux qu'en termes qualitatifs, tout en entretenant des rapports étroits entre eux, et au sein desquels les règles de formation des prix n'ont rien de classiques. Les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, dans les générations de Giotto, Simone Martini ou des frères Lorenzetti, ne connaissent que la commande. Tout en étant produite selon une logique artisanale, la peinture est un bien de luxe qui relève d'un travail sur mesure, encadrée par des métiers urbains et des pratiques contractuelles héritées du droit romain<sup>11</sup>. De plus, les œuvres commandées sont dominées, tant du point de vue du prix que du prestige, par les retables de grande taille et les fresques, soit des formes artistiques qui ne relèvent pas de la circulation présumée par le marché. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas une logique marchande dans le fonctionnement de ce monde artistique, au contraire. Mais il s'agit de marchés du travail, et non d'objets artistiques<sup>12</sup>. La réputation, le savoir-faire, les matériaux, le temps de travail conditionnent une transaction donnant lieu à une évaluation monétaire qui porte non pas directement sur l'œuvre mais sur le processus de sa réalisation, et dont l'équivalence monétaire est construite en relation étroite avec le contexte professionnel immédiat, souvent à l'échelle d'une ville.

Ces marchés du travail artistique reposant sur la commande, qui sont donc localisés mais dont le niveau supérieur, avec la circulation de peintres comme Giotto ou Simone Martini, commence à constituer un horizon cohérent, ne sont pas un phénomène séparé des marchés des objets peints qui apparaissent ensuite, au contraire. Ce marché du travail segmenté se situe au fondement des mécanismes de valorisation de la peinture qui permettent une diversification des pratiques marchandes de vente et de revente. Dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, on assiste à l'essor de la production d'œuvres picturales de petit format qui étaient au départ des objets luxueux, sur le modèle du polyptyque Orsini de Simone Martini (**figure 1**), mais qui deviennent moins coûteuses et sont destinées à une circulation plus large.

---

<sup>10</sup> Neil de Marchi et Hans J. Miegroet, « The History of Art Markets », *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, Elsevier, 2006, p. 76.

<sup>11</sup> Etienne Anheim, « L'expertise et construction de la valeur artistique dans la peinture toscane (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.) », *Revue de synthèse*, 2011, vol. 132, n° 1, p. 11-31.

<sup>12</sup> *Id.*

On appelle parfois ces œuvres des « tableaux de dévotion »<sup>13</sup>, qui marquent l'entrée de la peinture dans les espaces domestiques, en particulier en Italie et dans les Flandres. Leur dimension souvent stéréotypée et l'usage de procédés de production comme les patrons ont parfois fait penser qu'il s'agissait d'une production à l'avance, *on spec*, liée à un marché de la vente de peinture. Cependant, il faut éviter de faire remonter trop en amont cette pratique. La production en grande série de multiples, ou de variations, n'est pas obligatoirement liée à la réalisation des œuvres à l'avance et la peinture reste un bien de consommation réservé aux élites médiévales, même si sa consommation s'est élargie<sup>14</sup>. En réalité, on dispose de très peu de témoignages sur des ventes d'œuvres peintes à l'avance au XVe siècle – et Neri di Bicci, dont on a vu qu'il était parfois considéré comme un peintre de marché<sup>15</sup>, travaille encore presque uniquement à la commande, comme en témoignent ses *Ricordanze*. Il semble bien qu'au mieux, il pouvait avoir des œuvres semi-finies, destinées à être achevées selon les désirs du commanditaire<sup>16</sup>. Ces œuvres, caractéristiques d'un mouvement d'élargissement de l'assise économique et sociale de la peinture, sont donc principalement issues du marché du travail artistique, ce que confirme la comparaison avec d'autres productions florentines, comme la sculpture, ou avec d'autres lieux de production picturale comme Venise<sup>17</sup>.

Cependant, la production anticipée (*on spec*) paraît bien apparaître au tournant du XIVe et du XVe siècle. C'est un phénomène très marginal au départ, mais les quelques traces documentaires qu'on peut en trouver aident à saisir la structuration complexe des marchés artistiques. Avant qu'on puisse saisir des formes institutionnalisées de revente ou même de vente dans des villes d'Italie ou de Flandres, ce sont les archives des compagnies marchandes de ces régions qui révèlent des pratiques nouvelles. Les archives de la compagnie Datini, à Prato, près de Florence, témoignent de l'existence dès les années 1370 d'une circulation de tableaux entre la Toscane et Avignon où se trouve la cour pontificale<sup>18</sup>. Il faut se garder cependant de considérer les Datini comme des marchands d'art. L'inventaire de leur boutique

---

<sup>13</sup> Jochen Sander, *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, Petersberg, 2006.

<sup>14</sup> Robert Williams, "Repetition, Variation and the Idea of Art in Renaissance Italy", *California Italian Studies*, 6, n°1, 2016, <https://escholarship.org/uc/item/6075x227>

<sup>15</sup> Rita Maria Comanducci, « Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 105-113.

<sup>16</sup> Neri di Bicci, *Le Ricordanze*, éd. B. Santi, Pise, Marlin, 1977, et Christiane Klapisch-Zuber, « « Du pinceau à l'écritoire. Les 'ricordanze' d'un peintre florentin au XVe siècle » », in Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, 1986, vol. 3/1, p. 567-576

<sup>17</sup> Margaret Haines, « The market for public sculpture in Renaissance Florence », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 75-93 ; Louisa C. Matthew, « Were there open markets for pictures in Renaissance Venice? », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 253-260.

<sup>18</sup> R. Brun, « Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIVe siècle », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1934, vol. 95, p. 327-346.

avignonnaise en 1367 ne comporte aucun tableau<sup>19</sup>. Mais les lettres échangées entre l'Italie et la Provence, de même que les expéditions, montrent que les Datini vendent de la peinture italienne à Avignon. Dans certains cas, il peut s'agir d'une prolongation de la pratique de la commande, comme le montre un document de 1390<sup>20</sup> :

« Il y a plusieurs jours, nous avons commandé à Domenico di Cambo [associé de la compagnie qui se trouve à Florence] un tableau de Notre-Dame, grand et beau, pour lequel il doit dépenser 40 florins de Florence, et nous avons envoyé les mesures ainsi que les figures qui doivent s'y trouver [il y avait un dessin sur un parchemin qui accompagnait le courrier]. Priez Domenico, bien qu'il ait été avisé par Boninsegna, qu'il le donne à faire à un bon maître, et qu'il soit fin, et avec de belles figures. L'ami auquel est destiné ce tableau est un grand ami à nous et il a payé d'avance. J'aurais grand plaisir à ce qu'il fût bien servi, aussi, faites toute la diligence possible pour qu'il l'ait le plus vite qu'il se peut et qu'ainsi nous en ayons l'honneur ».

Ce texte donne un exemple remarquable d'une forme de commande à distance, dans laquelle la compagnie Datini sert d'intermédiaire entre un client avignonnais et un peintre florentin, mais sans que l'œuvre ait été réalisée à l'avance. Il aide à comprendre les mécanismes de constitution d'un marché de la vente en soulignant l'importance de la distance spatiale. La réputation de la peinture florentine en Provence, liée à l'importance des Italiens à la cour, est telle qu'elle suscite non plus seulement un déplacement des artistes, comme Simone Martini, mort à Avignon en 1344, mais des œuvres elles-mêmes. Dans le cas d'œuvres onéreuses, comme en 1390, la commande reste le mécanisme normal. Mais les Datini font également acheter à Florence des œuvres moins chères qui, elles, paraissent avoir été peintes à l'avance. En 1387, Boninsegna di Matteo écrit à son correspondant florentin<sup>21</sup> :

« Vous nous dites que vous ne trouvez pas de tableaux au prix que nous désirons, parce qu'il n'en existe aucun à un prix aussi bas, aussi nous vous disons ceci : si vous ne trouvez pas de belles œuvres et à bon marché, laissez-les. Ici elles ne sont pas très demandées ; ce sont là des choses qu'il faut prendre quand le maître qui les fait a besoin d'argent. Agissez ainsi, car nous n'avons pas besoin de nous charger de ces sortes de choses ; ce ne sont pas, en effet, des articles qui soient de vente journalière ».

On comprend ici à la fois que ces tableaux, qui sont des œuvres d'une valeur de quelques florins seulement, représentent désormais une marchandise qu'on peut acquérir, dont

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 334-335.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 343.

le prix fluctue et qui peut faire l'objet d'une opération financière, même s'il s'agit d'une marchandise marginale dans les activités des Datini. La fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup> siècle pourraient donc être considérés comme un moment d'évolution dans la construction des marchés artistiques, à condition de se rappeler que ces pratiques sont tout à fait marginales par rapport à la commande, qu'elles restent articulées à cette dernière, et qu'elles sont liées à un double contexte : d'une part, les échanges de produits manufacturés sur de longues distances, et d'autre part, le faible coût d'œuvres de taille et de qualité limitées. A la même époque, comme l'a souligné Doron Bauer, la circulation d'œuvres flamandes dans le monde ibérique, en particulier dans les Baléares, montre le même phénomène : des œuvres transportées par des compagnies marchandes sur une longue distance, issues d'une culture visuelle considérée comme prestigieuse, mais de petite taille, de facture stéréotypée et de bas prix, par rapport aux œuvres de commande<sup>22</sup>.

Une telle circulation à l'échelle de l'Europe est bien la preuve d'une structuration des marchés, qui correspond à une première organisation de boutiques dont la production effectuée à l'avance était destinée à la vente. Le manque de documentation, aussi bien en Italie qu'en Flandres, concernant ce type de boutique est sans doute lié à leur faible importance économique, politique et symboliques en regard d'ateliers importants qui ont laissé plus d'archives. A cet égard, l'atelier des Bicci est bien plus proche des ateliers de haut de gamme comme celui de Botticelli que d'une production *on spec* d'œuvres à bas prix : il faut imaginer qu'une part de la production bon marché du XV<sup>e</sup> siècle nous échappe, faute de documentation. Les mêmes difficultés se posent dans les Flandres, même si on peut tenter d'estimer ce type de production de manière indirecte, comme cela a été fait pour Bruges dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. L'essor progressif de pratiques de revente, lié au fait que des milliers d'œuvres se trouvent désormais en circulation dans les familles des villes de Flandres et d'Italie et que, comme en témoignent les inventaires après décès, elles sont régulièrement estimées et parfois remises en circulation, nous donne également des informations indirectes sur cette production<sup>24</sup>. A Florence, le marché de la revente d'objets et de vêtements tient une place importante dans l'économie urbaine du premier XV<sup>e</sup> siècle, comme l'a montré Alessandra Meneghin, et s'articule à la consommation de peintures

---

<sup>22</sup> Doron Bauer, "Economic Fluctuations and Artistic Production in The Kingdom of Majorca", à paraître dans Michele Tomasi et Nicolas Bock (dir.), *Art et économie en France et en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle. Nouvelles enquêtes*, colloque de Lausanne, 19-20 octobre 2017.

<sup>23</sup> Neil de Marchi et Hans J. Miegroet, « The History of Art Markets », *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, Elsevier, 2006, p. 76-77.

<sup>24</sup> Evelyn Samuels Welch, « From retail to resale: artistic value and the second-hand market in Italy (1400-1550) », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 283-299.

destinées à l'espace domestique<sup>25</sup>. Dans les dernières décennies du XVe siècle, on voit progressivement apparaître, au sein du métier des *rigattieri*, des boutiques revendant des peintures, même si cette activité ne va pas se spécialiser avant la fin du XVIe siècle, voire le XVIIe siècle<sup>26</sup>.

D'autres formes de circulation des œuvres peintes, à cette époque où la toile commence à concurrencer le panneau de bois, apparaissent également à la fin du XVe et au début du XVIe siècle. Ce sont tout d'abord les premières ventes de ce qu'on peut considérer comme des « collections », comme la vente Médicis en 1495, après la mort de Laurent. Il ne faut cependant pas y voir le prototype des enchères de la fin de l'époque moderne : cette vente a un caractère unique et une signification symbolique et politique sans rapport avec les mécanismes classiques du marché de l'art<sup>27</sup>. On peut également songer au rachat par François Ier des œuvres de Léonard de Vinci, après sa mort en 1519 à Amboise. C'est également, dans le monde flamand, le développement de lieux de vente dédiés à la peinture qui ne soient plus simplement les boutiques des peintres, comme on peut le constater à travers les travaux de Lynn Jacobs ou de John Michael Montias<sup>28</sup>. La pratique reste encore limitée, puisque Montias n'a relevé que 6 exemples d'achat d'œuvres déjà peintes pour la période de 1466 à 1524 dans toutes les Flandres<sup>29</sup>. En revanche, on observe bien la mise en place d'un véritable marché, le *Pandt*, dans plusieurs villes flamandes, même si au XVIe siècle, cela ne concerne que 5 à 10% des peintres, qui ne sont pas les plus importants<sup>30</sup>, et que les marchands d'art restent très rares<sup>31</sup>.

En somme, qu'il s'agisse de l'Italie ou des Flandres, sans parler du reste de l'Europe, il est impossible de parler d'un marché de la peinture au début du XVIe siècle. En revanche, on voit des mécanismes marchands se mettre en place de manière stratifiée. Sur une toile de fond dominée par des marchés du travail artistique qui s'emboîtent à l'échelle locale,

---

<sup>25</sup> Voir à la fois les introductions des deux volumes *Domestic Devotions in the Early Modern World* (avec Marco Faini) et *Domestic Devotions in the Early Modern Italy* (avec Marco Faini et Maya Corry), Brill, 2018, et « Riggatieri, cenciai e ferovecchi dello stato territorial fiorentino : un'indagine preliminare (1428-1429) », *Ricerche Storiche*, XLVI, 3, 2016, p. 5-28.

<sup>26</sup> Neil de Marchi et Hans J. Miegroet, « « The History of Art Markets », *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, Elsevier, 2006, p. 77-84.

<sup>27</sup> Jacqueline Marie Musacchio, « The Medici sale of 1495 and the second-hand market for domestic goods in late fifteenth-century Florence », in *The art market in Italy, 15th - 17th centuries*, 2003, p. 313-323.

<sup>28</sup> Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish carved altarpieces, 1380-1550: Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge, 1998 ; John Michael Montias, « Socio-economic aspects of Netherlandish art from the fifteenth to the seventeenth centuries. », *The Art bulletin*, 1990, vol. 72, p. 358-373 ; John Michael Montias, « Le marché de l'art aux Pays-Bas XVe et XVIe siècles », *Annales*, 1993, vol. 48, p. 1541-1563 ; John Michael Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas: XVe - XVIIe siècles*, Paris, 1996.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1559.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1554.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1560.

régionale et continentale, des marchés localisés de la vente et de la revente s'ébauchent, en même temps qu'un commerce spécialisé émerge lentement et que des collections font parfois l'objet de transactions marchandes. La genèse de ces marchés est donc plurielle, mais ces différents segments sont articulés les uns aux autres au sein d'une économie de l'image peinte qui, comme l'herbe, pousse par le milieu, d'un côté vers la production de grande qualité, rare et chère, liée à des ateliers prestigieux, et de l'autre, vers une production souvent anonyme, moins élaborée, mais plus massive et abordable.

*La construction de nouvelles formes marchandes (XVIe-XVIIIe s.)*

On le comprend, ces marchés ne sont pas des entités fixes, stables ou immuables, on les considérera plutôt comme des forums où interagissent des individus, avec leurs désirs et leurs stratégies, mais aussi leur intelligence, picturale, sociale et économique<sup>32</sup>. Si les marchés artistiques de la période médiévale et de la première modernité étaient structurés par une opposition forte entre des relations de commande façonnées par de grands artistes et des mécènes fortunés d'une part, et un marché de peintures anonymes (*on spec*) dans lequel celles-ci s'apparentaient à des biens et à des marchandises plus qu'à des œuvres d'art d'autre part, la situation se modifie progressivement dans l'Europe moderne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, autour des grandes capitales artistiques et commerciales en Italie (Florence, Rome, Venise), dans les Pays Bas Flamands (Bruges, Anvers) et les Provinces Unies, en France (Paris) et en Angleterre (Londres).

La production anonyme d'un marché large ne se dément certainement pas dans les corporations et lors des foires annuelles. La production sérielle de peintures reste un trait marquant dans les corporations de peintres, comme à Bruges, dans l'atelier du peintre Gerard David (1455-1523) au tournant du siècle qui produit massivement des « Repos pendant la fuite hors d'Égypte »<sup>33</sup> (**figure 2**). Cependant, les structures économiques à destination d'un art prestigieux, qui engagent le regard de l'expert, aiguïssent les critères de la qualité changent progressivement. Elles seront à l'origine des ventes aux enchères, où les tableaux comportant des noms prestigieux de peintres apparaissent à Amsterdam d'abord, puis à Paris et à Londres. Un marché secondaire de la revente se met en place, qui engage des acteurs spécialisés, comme les experts, venus d'abord du monde des artistes mais de plus en plus aussi du monde des connaisseurs et des marchands de tableaux.

---

<sup>32</sup> L'idée de "forum" est reprise à Neil de Marchi et Hans Miegroet, « Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century », *Art Bulletin*, vol. LXXXVI, n°3, 1994, p. 452.

<sup>33</sup> Maryan Ainsworth, *Gerard David : Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, 1998, en particulier p. 277-312.

Dès avant 1540, le Pandt, géré par la cathédrale Notre Dame d'Anvers, apparaît comme l'une des premières salles de vente de tableaux, avec une architecture adaptée à ce type de vente. Avec sa forme de cloître, le Pandt était une galerie où le public pouvait déambuler et où se vendaient des tableaux produits en série par des peintres vivants et anonymes<sup>34</sup>. Si le marché de l'art anversois était un marché dynamique, capable de mobiliser des formes innovantes de commercialisation, il était aussi tourné vers des produits peu coûteux, comme les tableaux et les gravures, alors que les tapisseries, elles, pouvaient coûter des milliers de florins : « the majority of art dealers active in Antwerp during the sixteenth century were far less substantial folk who traded primarily in much cheaper items such as paintings and prints. On spec paintings could be bought for as little as a few guilders while the price of, for instance, tapestries ran in the thousands of guilders<sup>35</sup> ». Les choses changent cependant et ces marchés aux qualités différentes ne restent pas si étanches. L'essor des loteries d'Anvers, mais aussi de Bruxelles et de Malines, montre que les tableaux prennent une place nouvelle dans ces marchés de l'art, en mobilisant des critères esthétiques d'appréciation et de valorisation dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. Si peu de peintures y étaient attribuées (4% au moins dans la loterie de Namur en 1599), on commence à trouver des peintres renommés (Frans Floris). A Anvers, certaines ventes aux enchères incluent déjà des tableaux avec de grands noms d'artistes, comme Jeroen Bosch, Pieter Bruegel l'Ancien et Frans Floris en 1572<sup>37</sup>. A Paris, les loteries de peinture avec des tableaux parfois attribués, apparaissent au début du XVII<sup>e</sup> siècle, grâce à des lettres patentes obtenues dès 1606, en raison de la présence accrue de marchands flamands sur le territoire français<sup>38</sup>.

A Amsterdam, les ventes aux enchères légales, opérées par les peintres de la corporation au moment des successions après décès et des faillites, mettaient sur le circuit de la revente des maîtres au nom prestigieux : c'est ainsi qu'en 1639, Rembrandt eut l'occasion de faire l'esquisse à la plume et au lavis du *Portrait de Baldassare Castiglione* (1514-1515)

---

<sup>34</sup> Neil de Marchi et Hans J. Miegroet, « « The History of Art Markets », *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, Elsevier, 2006, p. 88.

<sup>35</sup> Filip Vermeylen, *Painting for the Market : Commercialisation of Art in Antwerp's golden Age*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 66.

<sup>36</sup> Sophie Raux, *Lotteries, art markets, and visual Culture in the Low Countries, 15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries*, Leiden/Boston, Brill, 2018.

<sup>37</sup> Luc Smolderen, « Tableaux de Jérôme Bosch, de Pierre Bruegel l'Ancien et de Frans Floris dispersés en vente publique à la monnaie d'Anvers en 1572 », *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 64, 1995, p. 33-41

<sup>38</sup> Mickaël Szanto, « Les “merveilles” d'Anvers au royaume de France : les loteries de tableaux de Pierre de Brun », dans cat. exp. *Du Baroque au classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, musée Jacquemart-André, sept-janvier 2011, Bruxelles, 2011, p. 46-55 et Idem, « The Parisian market and the Flemish art dealers (1620-1635) », *Mapping Markets for Paintings. Europe and the New World, 1450-1750*, Neil de Marchi et Hans Van Miegroet (ed.), Tournai, 2006, p. 329-339.

de Raphaël qui était mis aux enchères lors de la vente après décès de Lucas van Uffelen en 1637. L'opposition entre des marchés segmentés, avec des qualités différenciées de tableaux, s'estompe largement. C'est sans doute pour cette raison qu'à Amsterdam comme à Haarlem, les corporations de peintres rédigent des doléances en faveur de restrictions contre les ventes aux enchères illégales. Les corporations montraient leur réticence face au développement des ventes aux enchères illégales où les tableaux dits 'étrangers' (venant essentiellement des Flandres) et opérées par des peintres qui n'appartenaient pas à la corporation, risquaient de produire une confusion sur la qualité — celle-ci étant définie par l'origine/la provenance et l'auteur<sup>39</sup>. Ces manifestations furent à leur tour dénoncées par certains peintres d'Amsterdam (parmi lesquels Salomon Ruisdael et Frans Hals) dans une contre-pétition signée en 1642, qui encourageait au contraire la tenue de ventes aux enchères destinées au marché des peintres vivants. Selon ces artistes, l'interdiction des ventes publiques risquait bien au contraire de décourager les amateurs qui perdraient ainsi la possibilité de revendre leurs tableaux et seraient donc moins susceptibles de passer des commandes aux jeunes artistes. Les négociations entre les corporations et les autorités municipales ne cessent pas dans les villes des Pays Bas, comme Amsterdam, Leyde, Haarlem mais elles n'empêchent pas les ventes publiques de se développer, parallèlement aux commandes aux artistes qui ne cessent pas pour autant, jusqu'à devenir un trait marquant et décisif dans la structuration des marchés de l'art, ouverts à une clientèle internationale et à une spéculation nouvelle.

La vente de la collection du stathouder des Provinces-Unies Guillaume III (1650-1702), qui se tient à Amsterdam le 26 juillet 1713, et qui attire des agents venus de toute l'Europe, représentant les amateurs fortunés, souvent princiers, est emblématique de la prééminence des Pays Bas dans la mise en place des ventes publiques d'œuvres d'art jusqu'au dix-huitième siècle<sup>40</sup>. A l'inverse, la mise en vente de la collection de la reine Christine de Suède, commencée la même année à la mort de son héritier Livio Odelschalchi, fut conclue avec le Régent Philippe d'Orléans en 1721 par le biais d'intermédiaires prestigieux, venus du monde des connaisseurs, comme Pierre Crozat, nullement par une mise en vente publique<sup>41</sup>. Nulle question ici de vente aux enchères, tout passe par des intermédiaires marchands. Cependant cette vente amstellodamoise de 1713 fut aussi un chant du cygne : c'est à Paris et

---

<sup>39</sup> Ces conflits sont relatés dans John Michael Montias, *Le marché de l'art aux Pays Bas, XVe-XVIIe siècles*, Paris, Flammarion, 2006 ; Neil de Marchi, « The role of Dutch auctions and lotteries in shaping the art market(s) of 17<sup>th</sup> century Holland », *Journal of Economic Behavior and Organisation*, 28, 1995, p. 203-221.

<sup>40</sup> Koenraad Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713). Elite International Art Trade at the End of the Dutch Golden Age*, Amsterdam et Philadelphie, 2008.

<sup>41</sup> René Ancel, « Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au Régent, *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 1905, 25, p. 223-242 ; Margaret Stuffmann, « Les tableaux de la collection de Pierre Crozat », *Gazette des Beaux arts*, vol. 72, 1968, p. 11-114.

Londres que les marchés de l'art internationaux se restructurent ensuite, au XVIIIe et XIXe siècles, autour des ventes aux enchères, en mettant à disposition sur le marché secondaire les œuvres des maîtres anciens mais aussi des artistes contemporains.

Ce mouvement est particulièrement sensible sur le marché parisien des ventes aux enchères de tableaux, qui se structure à partir des années 1730, avec le développement de la publication des catalogues raisonnés selon un modèle emprunté aux Provinces Unies<sup>42</sup>. Très vite les noms d'artistes vivants apparaissent sur ce marché des ventes aux enchères. Le peintre Jean-Siméon Chardin (1699-1779) fait partie des premiers artistes à faire l'expérience à Paris des ventes aux enchères — une expérience que Rembrandt avait déjà faite à Amsterdam dans les années 1630, puisqu'il allait même jusqu'à enchérir sur ses propres productions gravées afin de les raréfier sur le marché afin, vraisemblablement, d'en « augmenter la valeur »<sup>43</sup>. Les premiers tableaux de Chardin apparaissent en vente publique à Londres : *A Girl with Cherries* apparaît dans la vente Andrew Hayes de 1737, qui comporte aussi douze dessins d'un certain Bouché, sans doute François Boucher, avec une peinture attribuée à Charles Joseph Natoire (1700-1777) et intitulée *A Madonna with Angels*. En 1741, à Londres, dans une vente organisée par Francesco Saverio Geminiani (1687-1762), un violoniste et compositeur italien à la carrière internationale, qui se produisait à Rome, Naples, Paris et Londres, des œuvres de Chardin apparaissent en vente : plusieurs dessins, mais aussi deux pendants *A Girl at Needle Work* (sic) and *A Boy at his Drawing* (vendus 24,3 pounds). Les deux tableaux repassent en vente en 1743, avec d'autres tableaux de Chardin, avec le même vendeur Geminiani, ce qui confirme son activité d'intermédiaire marchand, à un prix extrêmement bas (0,14 pounds)<sup>44</sup>. La manière dont Geminiani a pu se procurer ces tableaux de Chardin reste mystérieuse, mais sans doute était-il proche des cercles du peintre à Paris : son portrait avait été dessiné par Edme Bouchardon, qui était lui-même un compositeur amateur, et il existe une caricature qui serait celle de Geminiani, dessinée par Edme Bouchardon et gravée par Caylus<sup>45</sup>. Enfin, en 1745, Chardin voit dix de ses tableaux mis aux enchères lors de la vente du chevalier Antoine de La Roque, directeur du *Mercure de France*. Les prix atteints par les œuvres y sont plus bas, et certainement plus incertains, que dans les transactions associées aux commandes privées. A la commande ou dans les négociations

---

<sup>42</sup> Guillaume Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre Dame : 1694-1750*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

<sup>43</sup> Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad.fr., Paris, Gallimard, 1991, p. 251-252.

<sup>44</sup> Les informations sont tirées de The Getty Provenance Index ® Databases

<sup>45</sup> *Bouchardon: Royal Artist of the Enlightenment*, Anne-Lise Desmas, Edouard Kopp, Guilhem Scherf, Juliette Trey (dir.), Los Angeles, J. Paul Getty, 2016, p. 165.

privées, ses œuvres s'estimaient entre 96 livres et 1800 livres<sup>46</sup>, or, à la vente La Roque, ils oscillent entre 6,1 livres pour un tableau « représentant un lapin et une marmite », sans bordure et 482 livres pour un lot de deux tableaux représentant « une Cuisinière qui tire de l'eau, & l'autre une Blanchisseuse »<sup>47</sup>. Les raisons de cette fluctuation dans les prix — de la commande à l'enchère — restent floues : est-elle due au caractère moins assuré de la provenance lors des ventes publiques par rapport aux relations directes de commande et de protection ? La perte de toute relation directe avec l'artiste pourrait aussi affecter le prix de l'objet en le faisant baisser, si l'on considère que la relation de commande contenait encore une part de l'ancienne relation de protection et de mécénat qui reposait sur un échange social et symbolique, dont les prix élevés témoignaient souvent ?

Par-delà ces écarts entre les prix à la commande et les prix atteints dans les enchères, les ventes publiques de collections, souvent organisées après la mort du propriétaire, offraient aux artistes vivants un marché nouveau, jusque-là réservé — notamment à Anvers et même à Amsterdam — aux maîtres anciens. En effet, comme membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ces peintres n'étaient pas autorisés à vendre leurs tableaux à un marché d'acheteurs défini par un équilibre entre offre et demande, hors du circuit traditionnel de la commande. Les ventes aux enchères au contraire stimulaient la circulation des tableaux et le désir d'acquisition dans le monde des amateurs. Si l'expérience de la cote publique de leurs œuvres fut sans doute nouvelle pour certains artistes vivants, il n'en reste pas moins que les ventes aux enchères furent rapidement acceptées par les artistes eux-mêmes qui comprirent immédiatement leur importance — en tant que producteurs d'œuvres, mais aussi en tant que consommateurs et acheteurs.

Certains d'entre eux y participaient, comme le graveur Jean-Georges Wille (1715-1808), qui raconte fréquemment ses achats en vente publique dans son journal : « Le dernier jour de cette vente, j'ay acheté un petit tableau sur bois par Adrien van Ostade, qui est excellent (...) il m'a été fort disputé à la vente, car chacun vouloit l'avoir, cela a fait que je l'ay payé six cents livres, mais il me fait plaisir<sup>48</sup> ». François Boucher (1703-1770) également participait à des ventes aux enchères, en achetant notamment des coquillages, mais aussi des curiosités et des œuvres (tableaux, estampes, dessins...) pour sa collection : sa présence dans la salle de vente est plusieurs fois mentionnée dans les annotations du catalogue de vente des

---

<sup>46</sup> Les prix sont donnés dans cat. exp. *Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle: la collection Tessin*, G. Faroult, X. Salmon et J. Trey (dir.), Paris, Lienart/Louvre éditions, 2016.

<sup>47</sup> The Getty Provenance Index ® Databases.

<sup>48</sup> *Mémoires et Journal de Jean-Georges Wille, Graveur du Roi*, G. Duplessis (éd.), Paris, Jules Renouard, 1857, p. 274.

curiosités de Mme Dubois-Jourdain en 1766<sup>49</sup>. Il est difficile de savoir comment les artistes réagirent à l'apparition de leurs oeuvres dans les ventes publiques et à cette évaluation publique de leurs œuvres et de leur réputation. Mais ils n'y furent certainement pas insensibles, sans doute même surent-ils les intégrer dans leur pratique artistique. Des peintures de François Boucher arrivent ainsi sur le marché des ventes publiques dès les années 1740. Elles proviennent souvent d'ensembles décoratifs qui étaient destinés à orner des lieux et des architectures bien particulières (dessus-de-cheminée, dessus-de-porte, trumeaux etc.). Deux peintures de François Boucher, *La Toilette de Vénus* et *Vénus désarme l'amour* (Paris, musée du Louvre) (**figure 3**) avaient originellement un format chantourné et fonctionnaient vraisemblablement en pendants. Sans que l'on ne sache plus à quels lieux elles étaient précisément destinées, elles ne devaient pas être appréciées isolément. Or, chacune de ces pièces est signée « f. Boucher », au bas ou sur les côtés, tout contre les boiseries aujourd'hui disparues. Pourquoi signer chacune de ces peintures si celles-ci faisaient partie d'un ensemble décoratif cohérent ? Est-ce que la signature rendait possible leur transformation en marchandises ? En apposant sa signature sur chacun de ces morceaux, Boucher laissait ouverte la possibilité de les transformer en futures marchandises, autonomes et distinctes, à la provenance assurée dans le marché secondaire des ventes aux enchères<sup>50</sup>. Lorsque François Boucher devient premier peintre du roi en 1765, cela fait vingt ans (depuis la fameuse vente La Roque d'avril 1745) que ses tableaux sont sur les marchés des ventes publiques : d'après le Getty Provenance Index ®, son nom est mentionné dans 67 lots (décrivant parfois plusieurs peintures, mais aussi des copies d'après Boucher, ce qui témoigne d'un certain flou). En dépit des interdictions liées au statut des peintres de l'Académie, qui devaient afficher une rupture avec le monde du commerce et de la marchandise, le premier peintre du roi était un artiste coté sur le marché des ventes publiques — qu'il n'hésitait pas lui-même à fréquenter. Cette ouverture des ventes publiques aux artistes vivants est sans doute une des innovations majeures de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Couplée à la dispersion croissante des tableaux de maîtres anciens, elle-même liée à leur circulation accrue, elle allait annoncer le développement de formes nouvelles de spéculation sur les tableaux, en raison des mécanismes

---

<sup>49</sup> Jessica Priebe, « The artist as collector : François Boucher (1703-1770) », *Journal of the History of Collections*, 28-1, mars 2016, p. 27-42 ; catalogue de la vente Dubois Jourdain (1766), BNF, Cabinet des Estampes, YD-2061 (A)8. Sur les participants aux ventes aux enchères, Charlotte Guichard, « Small Worlds. The Economy of Auctions in the Late Eighteenth-Century Parisian Art Market », *Moving Pictures. Intra-European Trade Images 1500-1800*, N. De Marchi, S. Raux (dir.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 236-256 et p. 298-308.

<sup>50</sup> Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Le Seuil, 2018.

spécifiques de l'enchère. Le tableau pouvait devenir une 'valeur'<sup>51</sup> et un objet de spéculation, à la manière d'une action boursière : dans le Salon de 1767, Denis Diderot pouvait résumer avec prescience la situation, qui annonçait le passage d'un capitalisme commercial à un capitalisme financier dans les mondes de l'art : « La somme que je vais mettre en dessins de Boucher, en tableau de Vernet, de Casanove, de Louthembourg est placée au plus haut intérêt ». Avec la dispersion des grandes collections privées en France, au moment de la Révolution française, et l'affirmation de Londres et de ses maisons privées (Christie's, Sotheby's) dans le marché de l'art européen, la vente aux enchères allait s'imposer dans le marché de la revente — en même temps que les galeries privées et les intermédiaires marchands devenaient des traits essentiels des formes de la spéculation artistique qui allait saisir les grandes métropoles, tant en Europe que sur le continent américain.

---

<sup>51</sup> Au sens où la définit Nathalie Heinich « c'est-à-dire un objet communément considéré comme doté de valeur au premier sens du terme. En termes bancaires, une « valeur » est, typiquement, une lettre de change, une action ou une obligation, un billet de banque », dans Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.