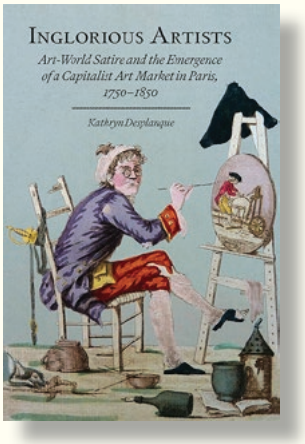

Kathryn Desplanque
Inglorious Artists: Art-World Satire and the Emergence of a Capitalist Art Market in Paris, 1750-1850

Newark, University of Delaware Press, 2025
317 pp., 111 illus. noir et blanc et couleur
150 $ (Relié) ISBN 9781644533642
74.95 $ (Broché) ISBN 9781644533635

Marie-Lise Poirier

Ces dix dernières années ont vu un regain d'intérêt pour l'étude de la caricature et de la satire en France aux XVIII[e] et XIX[e] siècles. Cette période charnière de l'histoire, où se succèdent révolutions et régimes politiques, voit également se dessiner un nouveau paradigme économique qui transforme le monde de l'art : le modèle corporatif, qui prévaut depuis le Moyen Âge, est abandonné au profit d'un modèle capitaliste dans lequel le nom et la signature de l'artiste mesurent la valeur de l'art. Cette transition ne se fait pas sans heurts, les artistes recourant à la satire graphique, littéraire et théâtrale pour en dénoncer les limites et les paradoxes. Dès l'Ancien Régime, s'opère une refonte des structures relationnelles entre les institutions (Académie, Salon, musées, galeries, marché) et les agents (artistes, élèves, amateurs, mécènes, connaisseurs, administrateurs, public) du monde de l'art, qui est propice à l'émergence de l'artiste inglorieux, incidemment le protagoniste de la plupart des satires produites entre 1750 et 1850.

Kathryn Desplanque, professeure adjointe à l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill, propose de retracer l'origine et l'évolution de l'artiste inglorieux (*inglorious artist*) parallèlement aux transformations que subit le monde de l'art (*art world*) dans son premier ouvrage, version remaniée de sa thèse de doctorat (2017). Le corpus intermédial qu'elle y étudie rassemble 596 objets, dont une soixantaine d'écrits (textes panoramiques, nouvelles et pièces de théâtre) et 532 images (dessins et estampes). Pour traiter un tel corpus, Desplanque emploie NVivo, un logiciel d'analyse de données qualitatives qui produit des statistiques grâce à l'assignation préalable d'une série d'étiquettes (*tags*) déterminées en amont et liées, entre autres, à l'iconographie (types sociaux, lieux et actions représentés). En décryptant ainsi l'image, Desplanque interroge les récurrences thématiques de son corpus afin d'en comprendre la portée humoristique et d'en faire ressortir le discours sous-jacent à l'aune de métadonnées bibliographiques. La somme de ces données lui permet de quantifier ses intuitions, mais surtout de constater les transformations de la représentation de l'artiste inglorieux sur le temps long, de l'artiste libre de l'Ancien Régime à l'artiste bohème de la monarchie de Juillet, et ainsi de présenter une nouvelle histoire sociale du statut de l'artiste.

Si l'artiste pauvre est satirisé dès la fin des années 1750, il faut attendre les réformes de Turgot et la naissance de l'artiste libre en 1776 pour que se consolide sa représentation, comme l'explique Desplanque dans le chapitre 1, « The *Artiste Libre* in the Ancien Régime ». Suivant ces réformes, l'artiste n'a plus à solliciter son adhésion à l'Académie royale de peinture et de sculpture ou à la Corporation des maîtres peintres pour créer et vendre ses œuvres. Cette liberté nouvelle a cependant un inconvénient de taille : celui de devoir opérer en dehors des chemins officiels. Le Salon lui étant fermé, l'artiste libre présente ses œuvres dans des lieux certes moins prestigieux, comme l'Exposition de la Jeunesse et les foires Saint-Germain et Saint-Laurent, mais qui lui permettent sinon d'atteindre la gloire, du moins d'y former une clientèle. Les satires de l'époque se préoccupent très peu de la précarité financière de l'artiste libre, une caractéristique que *Le Tableau de Paris* (1782) de Louis-Sébastien Mercier contribue pourtant à diffuser. La précarité qui intéresse le plus les satiristes, qui sont pour la plupart anonymes afin d'éviter les sanctions de la censure, est celle du statut même des beaux-arts et de leur appartenance aux arts libéraux. Le critique et le connaisseur y sont les principaux antagonistes de l'artiste, souvent représentés

myopes et ignorants, et bien que la satire cible rarement des individus, Desplanque relève l'exception de La Font de Saint-Yenne : dans la gravure *La Fon Taine de St. Innocent* (après 1752) attribuée au comte de Caylus, le critique est si préoccupé par l'architecture du Louvre qu'il observe à la loupe qu'il ne remarque pas le chien qui urine sur sa chaussure.

Les structures de l'art s'effritent durant la Révolution et le Consulat, remarque Desplanque dans le chapitre 2, « Revolutionary Instabilities of Liberty and Autonomy ». Parmi les causes, les principaux mécènes et collectionneurs s'exilent ou tombent sous le couperet de la guillotine, et le système de privilèges sur lequel était jusqu'alors fondée l'Académie est remis en question par plusieurs de ses membres, dont Simon-Charles Miger et Jacques-Louis David, qui militent pour sa réforme. Le décret du 19 juillet 1793 est par ailleurs une victoire pour l'artiste, car il encadre les droits d'auteurs sur la propriété, la création et la vente de ses œuvres. Or, les lois patentes de 1791 ont révoqué les acquis de l'artiste libre d'Ancien Régime, en l'obligeant à se prémunir d'une licence pour exercer sa profession. Le type de l'artiste pauvre, tel que celui représenté dans *Je suis comme le Tems au Gagne Petit* (1789), la gravure choisie pour servir de couverture à l'ouvrage, est instrumental dans la conquête de l'exemption réclamée lors de la révision de ces lois, entre 1795 et 1797 : « The inglorious artist became a means by which the artist could retain their pre-capitalist status of distinction and avoid becoming conflated with industry, commodities, craft, and trades » (p. 100). À l'issue des débats, et grâce à l'intervention de Quatremère de Quincy et de Mercier, l'exemption est accordée.

Dans le chapitre 3, « The Starving Artist in the Salon System », Desplanque s'intéresse de près au Salon comme *cursus honorum* sous l'Empire et la Restauration. Durant cette période, le Salon, désormais sous le contrôle de Dominique Vivant Denon, premier directeur des Musées, devient un lieu incontournable de la réussite artistique, car seuls les artistes y exposant pourront se voir attribuer des commandes de l'État. Parmi les quatorze pièces de théâtre produites entre 1808 et 1828, plusieurs utilisent le Salon comme décor. Ainsi, le vaudeville *Monsieur Crouton, ou L'aspirant au Salon* (1814) voit la naissance de ce personnage qui ne peint que des croûtes qu'il estime pourtant dignes des chefs-d'œuvre de Rubens, Raphaël et Poussin. Une heureuse méprise permet à M. Crouton d'être finalement admis au Salon, ce « sanctuaire des arts[1] » où il est assuré d'obtenir la reconnaissance qu'il croit mériter et de remporter un prix qui lui permettrait de régler ses dettes. Lorsqu'il est révélé que son tableau est en fait celui de Jules, noble artiste prometteur, M. Crouton est anéanti. L'artiste inglorieux n'a donc aucune chance de briller, car son médiocre talent sera toujours éclipsé par celui, incandescent, de l'artiste de génie.

Souvent peintre, mais aussi sculpteur, doreur, graveur ou lithographe, l'artiste inglorieux se décline en de multiples types. Le plus souvent pauvre (*starving artist*), parfois imbu de sa personne (*charlatan*), insouciant et coureur de jupons (*sans souci*), il lui arrive de ne pas reconnaître la pauvreté de ses talents (*delusional artist*) ou d'être mû par de nobles aspirations qui l'empêchent de s'inscrire dans une économie de marché (*noble struggling artist*), car il refuse de prostituer son art comme le font les portraitistes (*prostituting portraitist*). Au fil du temps, ces types fusionnent en un seul pour former, sous la monarchie de Juillet, l'artiste bohème (*bohemian artist*). Dans le chapitre 4, « The Apotheosis of Bohemia », Desplanque étudie l'ensemble le plus important de son corpus (14 écrits fictionnels, 6 pièces de théâtre et 254 images). Elle remarque qu'y est traitée une crainte de plus en plus répandue dans le monde de l'art : la vulgarisation de l'art, incarnée par la médiocrité de certains artistes (comme M. Crouton) et par le mauvais goût des acheteurs, pour la plupart de riches bourgeois qui ne voient l'art que comme un bien mobile sans égard à sa valeur esthétique. *Votre tableau me plairait assez... mais décidément il a une demi canne de moins que ce qu'il me faut !...* (1846) d'Honoré Daumier exemplifie avec humour cette réalité, en montrant un bourgeois qui mesure un tableau dans l'atelier d'un peintre.

Desplanque résume avec acuité la complexité des débats et des inquiétudes que suscite le statut de l'artiste entre 1750 et 1850 en les intégrant à une histoire sociale où converge l'étude des institutions, des discours et des représentations. La place des femmes, discrète dans cet ouvrage, s'explique par leur tout aussi furtive présence dans la satire, un fait qui en dit long sur leur exclusion systématique du monde de l'art. Redevable aux travaux de Nathalie Heinich, Charlotte Guichard et Patricia Mainardi, Desplanque livre une étude érudite magistralement vulgarisée. Ses descriptions témoignent d'une parfaite maîtrise

des subtilités iconotextuelles du corpus, nous faisant *voir* les images même lorsqu'elles ne sont pas reproduites. Cette relecture nécessaire signe l'aboutissement de quinze ans de recherche. Il reste à espérer que la mise en ligne des 532 images du corpus[2], qui permet au lectorat de découvrir des œuvres inédites et d'explorer les coulisses de la méthodologie déployée par Desplanque, puisse servir de point de départ à de futures contributions.

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

1 Moreau et Lafortelle, *Monsieur Crouton, ou L'aspirant au Salon*, Paris, Barba, 1814, p. 32.
2 Kathryn Desplanque, *Inglorious Artists* [Base de données], 2025. Bibliothèques universitaires de l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill. https://digitalresearch.lib.unc.edu/s/inglorious-artists/page/home. Consulté le 15 janvier 2025.

Marina Dumont-Gauthier
Recuerdo: Latin American Photography at the AGO

Art Gallery of Ontario, 2025
85 pp., 58 colour illus.
Open-access digital publication,
https://ago.ca/sites/default/files/AGO_Recuerdo_Catalogue.pdf

Alena Robin

This open access digital publication, *Recuerdo: Latin American Photography at the AGO,* serves as the companion of the exhibition of the same name held at the Art Gallery of Ontario (AGO) from May 2–October 19, 2025. The text is authored and the exhibition curated by Marina Dumont-Gauthier, Curatorial Assistant in the Department of Photography at the AGO, and PhD candidate in the Graduate Department of Art History at the University of Toronto.

The exhibition considers photography's role in the making of memory and identity through the AGO Latin American photography collection. Recognizing that "Latin American art" is an umbrella term, the selection of fourteen photographers is meant to invite reflection about the term by blurring the traditional boundaries of Latin America. The exhibition and catalogue include not only of foundational Latin American image-makers, but also Canadian photographers who produced some important works in the region, as well as Latin American photographers based in Canada. At the same time, the exhibition and its catalogue also celebrate the presence of the Latin American photography collection at the AGO, revealing some information about its acquisition history.

The publication serves multiple purposes: it documents the exhibition through the artists' works while also addressing the history and archives of AGO's collection, thereby contributing to a history of Latin American photography more broadly. Dumont-Gauthier's intent was to approach the collection by "creative trajectory," highlighting the collecting approach of previous curators of the AGO Photography Department. The catalogue and exhibition adopt a thematic approach, highlighting topics such as the lasting effect of postrevolutionary photography in Mexico, the impact of US foreign policy on Latin America, and transnational collaboration. The divisions of the catalogue are representative of the sections of the exhibition. Although Dumont-Gauthier meant to go beyond geography and individual stories, important nuclei of the exhibition and catalogue address different nationalistic contexts and accentuate specific image makers.

Dumont-Gauthier highlights the importance of Mexican photography in the AGO Latin American collection. Iconic images by Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, and expatriate Tina Modotti—key figures of Mexico's postrevolutionary photography—are part of the AGO collection and the first nucleus of the exhibition, as are the next generation who followed their influence, such as Graciela Iturbide and Flor Garduño. The works of Canadian artists who participated in the