

Introduction

Mathilde LEGEAY et Jessy JOUAN

Jeune discipline des sciences humaines, l'histoire de l'art, grâce à des connaisseurs, à des érudits, puis à des universitaires, s'est progressivement constituée dans l'étude des chefs-d'œuvre et de leurs illustres créateurs¹. Une méthode par juxtaposition et confrontation a progressivement entraîné une appréciation en partie biaisée des productions artistiques, qu'elles soient anciennes ou contemporaines. Celle-ci commence toutefois à être remise en cause dès la fin du XIX^e siècle : en France par exemple², elle commence notamment avec les sociétés savantes et leur intérêt pour le patrimoine local qui amplifient les connaissances sur les œuvres « à la marge » et protègent celles qui sont menacées de destruction. Désormais, bien qu'elle repose encore en grande partie sur l'étude des artistes considérés comme majeurs et des œuvres reconnues, l'histoire de l'art repose également sur la redécouverte d'artistes oubliés, méconnus ou d'œuvres perdues ou ignorées sur lesquels les feux des projecteurs de l'exposition muséale ou de la monographie tendent à élever au sommet. Même si depuis plusieurs décennies, cette discipline s'oriente vers de nouveaux champs de recherches déconstruisant les hiérarchies depuis longtemps établies, celles-ci ne sont que rarement disséquées et questionnées de front³. Il serait difficile d'établir aujourd'hui une étude complète dédiée à une histoire des hiérarchies artistiques tant les informations sont éparées, disséminées, et propres à certaines thématiques.

Cette publication part d'un constat familier : nombre de travaux d'histoire de l'art mettent en jeu différents types de personnalités artistiques qui souvent coexistent, s'opposent, se répondent, à l'instar du fameux binôme formé par l'artiste reconnu et l'artiste méconnu voire inconnu. Au sein de cet obsédant schéma, le maître est souvent analysé par les historiens de l'art comme étant le modèle à partir duquel le second produit son art, quand

1. Cet ouvrage fait suite au colloque qui s'est tenu les 5 et 6 décembre 2019 à la Maison des sciences de l'homme Ange Guépin à Nantes.

2. Toutes les contributions de cet ouvrage suivent un axe franco-italien. De fait, les thèmes abordés dans cette introduction ainsi que la bibliographie proposée sont majoritairement franco-italiens.

3. Nombre d'études citées en notes dans cette introduction s'inscrivent dans cette dynamique.

celui-ci n'est pas dépassé par son élève, à l'image du fils tuant le père, pour évoquer la supériorité de l'un sur l'autre. Ce lien de causalité est d'ailleurs évoqué aussi bien à propos des productions artistiques que des techniques, dans une volonté de hiérarchisation. Le langage et les mots mobilisés par l'historien de l'art, naguère et aujourd'hui, tendent à orienter la manière de considérer un artiste ou une œuvre. S'il est important de toujours s'interroger sur leur origine et leur emploi à une période donnée afin de mieux renouer avec l'époque dont ils sont issus, il semble également fondamental de questionner les mots que nous utilisons aujourd'hui.

Le mot « artiste », au sens actuel de créateur d'œuvre d'art, apparaît en France à la toute fin du XVII^e siècle mais il n'intègre le dictionnaire de l'Académie française que bien des décennies plus tard, en 1762. Ce statut, pensé selon une conception moderne issue du XVI^e siècle, n'existe pas pour les périodes anciennes que sont l'Antiquité et le Moyen Âge. Dans le cadre de notre ouvrage, l'utilisation de ce mot pour définir des créateurs de la période médiévale constitue par conséquent un anachronisme fort. De fait, au sein de la thématique choisie coexistent deux « statuts » en fonction des ères chronologiques, à savoir l'artisan et l'artiste. Ensemble, ces termes illustrent par extension la séparation entre arts mécaniques et arts libéraux. Toutefois, la définition ici d'un large ambitus chronologique comme cadre d'exploration tend à outrepasser cette double répartition des statuts dans le but de souligner d'éventuelles continuités.

Aussi, le mot « artiste », à travers son usage et son sens dans l'Histoire, de son rôle dans l'émancipation de certaines pratiques et personnalités, a-t-il longtemps influencé les historiens de l'art. Ces derniers, dont nous faisons partie, ont pris certains biais que la sociologue Nathalie Heinich, dans *Être artiste* (1996), définit de manière très claire :

« La perception que nous avons aujourd'hui de ce statut est brouillée par la confusion entre la masse anonyme, faite d'artisans tombés depuis dans l'oubli mais qui formaient l'essentiel du métier, et les quelques figures passées à la postérité, représentant ce qui deviendra ensuite la norme mais qui n'était encore à l'époque que l'exception – artistes-courisans ou quasi-aventuriers, devenus célèbres justement en tant qu'ils étaient hors du commun. Cette erreur de perspective conduit le sens commun (et parfois aussi les historiens d'art) à projeter sur l'ensemble des peintres les quelques exceptions passées à la postérité : ramenant le général au particulier, elle fait de Raphaël, Vinci ou Michel-Ange les cas typiques de leur catégorie, alors qu'ils n'en sont que de brillantes exceptions, des exemples d'autant plus saillants qu'ils sont atypiques, et d'autant moins généralisables qu'ils sont plus mémorables⁴. »

4. HEINICH Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, coll. « Études », 1996, p. 16.

Ainsi défini, le mot « artiste » ne doit donc pas uniquement renvoyer au maître reconnu, ni permettre d'opposer ce dernier à l'artisan, mais il doit être entendu comme définissant l'ensemble des créateurs d'œuvres, peu importe leur statut. Par ailleurs, Nathalie Heinich renverse le point de vue où se situent souvent les historiens de l'art quand ils mettent en avant les figures principales à partir desquelles ruissellent les modèles sur les « seconds couteaux ».

C'est en partie de la « masse anonyme » que découle l'utilisation du mot « secondaire » pour qualifier les artistes qui ne sont pas considérés comme des maîtres. Lors de la publication de son dictionnaire en 1690, Furetière propose cette définition du mot « second » : « Celui qui aide un autre, qui le sert⁵. » Dans le cadre strictement artistique, cette définition du second correspond parfaitement à la place de l'élève assistant le maître. Néanmoins, il faut attendre 1764 et la publication de la quatrième édition du dictionnaire de l'Académie française pour voir apparaître le mot « secondaire ». L'occurrence indique qu'il renvoie à « ce qui vient en second » et propose quelques mises en situation. L'une d'elles est particulièrement intéressante : « On appelle planètes secondaires, les planètes qui tournent autour d'une autre planète. La lune est une planète secondaire. Les satellites de Jupiter sont des planètes secondaires⁶. » Cette image souligne l'idée selon laquelle il y a gravitation du second autour du premier. Au fond, dans « secondaire » réside une notion de dépendance du suiveur vis-à-vis de l'artiste reconnu. Par ailleurs, la définition du terme proposée par le dictionnaire de l'Académie vient appuyer certaines caractéristiques fondamentales de ce mot. En effet, est secondaire ce qui dispose d'un caractère accessoire, ce qui correspond bien au fait que le maître peut se passer du suiveur. On trouve également la notion de complémentarité entre les deux, comme si le second venait s'ajouter au premier sans toutefois lui être nécessaire. Le terme secondaire induit par conséquent une complexité de liens unissant les deux types de profils artistiques. Pour étudier tous ces rapports de hiérarchie et d'opposition entre les artistes, nous avons choisi ce périlleux mot de « secondaire » qui, bien qu'induisant un *a priori* péjoratif, semble le mieux définir la catégorisation des acteurs de l'art. Il apparaît par ailleurs chez certains auteurs avec les questionnements qu'il suscite, tel Jacques Thuillier en 1960 dans les actes du colloque sur Nicolas Poussin :

« Des querelles aux amitiés, tout s'accorde pour faire de ces quelques années un de ces épisodes assez brefs et infiniment complexes qui périodiquement, de la Renaissance au Cubisme, sont venus renouveler l'art français. Il arrive parfois que des personnalités secondaires brillent alors d'un éclat vite obscurci. Poussin n'emprunte-t-il jamais à de plus humbles ? Joue-t-il

5. FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

6. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762.

toujours le rôle d'initiateur? On aurait tort d'en préjuger lorsqu'on essaiera de reconstruire l'ensemble de cette période⁷. »

L'inspection quasi anatomique des deux termes centraux de cette thématique de recherche fait ainsi émerger de nouvelles problématiques. Replacée dans un contexte historique ou historiographique spécifique, celle de l'identité de l'*artifex*, ouvre notamment sur de nombreux questionnements d'ordre sociologique ou sémantique. Les différents auteurs ayant contribué à cet ouvrage se sont adonnés à l'exercice à partir d'études de cas précis, sur une vaste période chronologique, du Moyen Âge au XIX^e siècle, pour la France et l'Italie. Bien que les sujets soient hétérogènes, les constats et démarches scientifiques adoptées pour interroger les hiérarchisations se rencontrent et se recoupent, pour former une première approche de la question.

Les espaces d'apprentissage et de travail : émulation et collaboration

La première partie de ce livre est consacrée aux lieux d'apprentissage, de rencontres, d'émulation et de collaboration que représentent le chantier et l'atelier⁸. Les faits liés à l'organisation et à la répartition du travail constituent l'un des socles des hiérarchisations en histoire de l'art. Interroger l'atelier comme lieu de formation, de production et de vente semble toujours d'actualité, car bien souvent sa structure est réduite à deux formes ; soit il est « l'exécution d'une volonté unique » où les apprentis œuvrent pour le maître, soit il est la « juxtaposition de manières individuelles⁹ ».

Pourtant, au cours de la période médiévale, l'atelier forme un espace de travail au sein duquel, *a priori*, les artisans ne se distinguent pas selon une certaine hiérarchie : cet espace est avant tout celui d'une production essentiellement collective. De cette idée découle l'anonymisation de l'artisan, ou de l'artiste, au sein du groupe étudié par Sylvain Chardonnet. L'auteur va

7. THUILLIER Jacques, « Poussin et ses premiers compagnons français à Rome », in André CHASTEL (dir.), *Nicolas Poussin*, actes du colloque (Paris, 19-21 septembre 1958), Paris, CNRS Éditions, 1960, p. 71-116.

8. En France, le terme « atelier » apparaît au XIV^e siècle comme synonyme de « l'officina ». Au XVI^e siècle, l'atelier décrit le lieu où travaille l'artisan comme l'artiste. Il détient également une signification précise depuis la Renaissance et précisée par Furetière puis Gilles Ménage : « Il est lieu où les Charpentiers, Peintres, Sculpteurs tiennent plusieurs Ouvriers qui travaillent sous leurs ordres à de grosses besognes. » Enfin, la notion de hiérarchie est très présente et induite par la production. Voir GRIENER Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective*, n° 1, 2014, p. 13-26.

9. Sur la fonction commerciale de l'atelier : la *bottega* italienne contient dans sa définition même cette fonction de vente qu'elle tient depuis l'Antiquité. Au cours de la période moderne, cette fonction intrinsèque aux *botteghe* est rejetée car elle ramène l'artiste au statut d'artisan. Dans la définition de la *bottega* qu'il publie en 1681 dans son *Vocabulario*, Baldinucci retire cette fonction qu'il considère comme péjorative. Voir GRIENER Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », art. cité, p. 13-26 ; CASSAGNES-BROUQUET Sophie, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective*, n° 1, 2014, p. 83-98. L'auteur fournit une bibliographie conséquente sur les ateliers du Moyen Âge à la Renaissance.

même plus loin en montrant que les sculpteurs et les tailleurs de pierre ne forment souvent qu'une seule et même personne dans les chantiers religieux aquitains des XII^e et XIII^e siècles¹⁰. D'une certaine manière, ce brouillage des fonctions attribuées à chacun renforce la disparition de l'individu au profit du collectif. Néanmoins, certains ateliers bien connus dans leurs caractéristiques physiques et fonctionnelles permettent à l'auteur d'identifier des styles individuels et d'en proposer des analyses stylistiques, à l'instar de ceux de Robert Campin à Tournai ou de Jérôme Bosch à Bois-le-Duc¹¹. De même, l'étude des œuvres peut favoriser une meilleure connaissance du fonctionnement, de l'organisation et des hommes de l'atelier, comme le montre Carol A. Taddeo à propos d'Antonio del Massaro. Pour autant, si certains ateliers sont très bien documentés, il est essentiel de ne pas mythifier l'organisation de l'atelier médiéval, interprétée comme horizontale et peu hiérarchisée, et d'en faire de la sorte un modèle universel. Ce point d'alerte dispose ainsi de deux expressions concrètes comme on le voit dans le texte d'Élodie Le Beller, où l'atelier de Haute-Claire, bien que formé selon l'idée que l'on se fait du modèle médiéval au XIX^e siècle, rend compte de la difficulté à répartir le travail au moment de la réalisation d'une œuvre¹².

À la période moderne, les ateliers d'une même spécialité comme la peinture peuvent être très différents les uns des autres dans leurs formes, leur organisation interne, les matériaux et techniques utilisées, leur taille ou le nombre de personnes qui les fréquentent. Ces éléments varient fortement en fonction de la reconnaissance ou du succès du maître. Dans le cas où celui-ci, tel Rubens, est reconnu et obtient de nombreuses commandes, l'atelier est adapté dans son organisation pour répondre aux demandes. Par opposition, un peintre travaillant de manière isolée par rapport aux réseaux de commandes prestigieuses peut disposer d'un atelier qui se résume à une simple pièce, où il œuvre pour lui-même et dans laquelle il peut accueillir de manière ponctuelle un apprenti.

Avant tout lieu de production, l'atelier en Europe est également un espace de formation où le peintre et le sculpteur de la période moderne reçoivent des élèves¹³. Ces derniers sont alors pleinement intégrés à la

10. Sur une thématique comparable, mais dont la méthodologie est différente, voir l'article d'Amal Azzi.

11. Sur Robert Campin voir CHATELET Albert, « L'atelier de Robert Campin », in *Les Grands Siècles de Tournai (XII^e-XV^e siècles)*, Tournai/Louvain-La-Neuve, cathédrale Notre Dame, université catholique de Louvain, 1993, p. 13-36. Exemple cité par Jean-Marie Guilloët dans JONES Caroline A., MENER Jean-Pierre, SOFIO Séverine et GUILLOÛT Jean-Marie, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspectives*, n° 1, 2014, p. 31.

12. Voir également dans cet ouvrage le chapitre d'Auriane Gotrand sur Claudius Lavergne à propos de l'idéalisation du modèle médiéval.

13. COLE Michael et PARDO Mary, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Londres, Chapel Hill/University of North California Press, 2005 ; BERNARDI Philippe, *Maître, valet et apprenti au Moyen Âge : essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, CNRS Éditions/université de Toulouse Le Mirail, coll. « Histoire et techniques », 2009 ; BONNET Alain et NERLICH France, *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013 ; BRAUNSTEIN Philippe, *Travail et entreprise au Moyen Âge*, Bruxelles, De Boeck, 2003 ; JONKMAN

hiérarchie des tâches en participant plus ou moins, en fonction de leur niveau, au processus de création. Ils commencent leur apprentissage aux tâches dites « ingrates » avant d'assumer de plus grandes responsabilités. Ils passent ainsi de statut en statut, d'apprenti à assistant, avant de devenir compagnon de travail. Dans les cas où les apprentis sont formés au sein d'ateliers plus importants, ils peuvent être réunis en un seul et unique atelier qui leur est réservé et où ils sont placés sous la direction d'un massier. Dans cette configuration, les élèves sont isolés et ne travaillent que très peu avec le maître. Ainsi, en fonction de la période envisagée ici, les élèves ou apprentis évoluent dans des cadres très variés, qui influencent différemment les artistes en devenir qu'ils sont.

Par ailleurs, le facteur du rapport préalable entretenu entre l'élève et le maître constitue l'une des variables décisives dans la formation et la future carrière de l'apprenti. Poser une nouvelle fois la question de la formation de l'artiste au sein des ateliers, c'est s'opposer à l'une des idées de Giorgio Vasari, reprise plus tard par le père Sebastiano Resta dans sa *Galleria Portatile*¹⁴. Pour ces auteurs, l'atelier à la période moderne fonctionne telle une généalogie nobiliaire : il propose un système hiérarchique prévu pour que chaque apprenti se formant auprès d'un maître définisse sa propre *maniera*, afin qu'à son tour, une fois émancipé, il forme d'autres seconds¹⁵. Or, cette vision idéalisée de la formation artistique ne trouve en réalité que bien peu d'illustrations concrètes en raison, justement, de la variation des facteurs encadrant l'apprentissage. La hiérarchisation maître-élève et le potentiel dépassement de l'un par l'autre ne permettent pas toujours d'évoquer objectivement les enjeux d'une formation d'apprenti, ce que démontre Gloria Antoni dans son étude stylistique des dessins du jeune Jacopo Zucchi, élève de Vasari.

Dans le cas où l'élève est issu d'une famille ayant une pratique artistique, il est d'usage qu'il soit formé dans l'atelier familial, paternel, d'un oncle ou d'un parent par alliance¹⁶. Cette formation héréditaire n'est cependant pas répandue de manière égale selon les médiums durant la période moderne. Par exemple, la formation à l'architecture s'effectue quasi exclusivement selon ce procédé, sans contrat d'apprentissage, à l'image des architectes français de la famille Corbineau au xvii^e siècle¹⁷. Ce principe se retrouve également parmi les sculpteurs de la même période, notamment dans la

Mayken et GEUDEKER Eva, *Mythen van het atelier: werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, La Haye/Zwolle, Uitgeverij D'jonge Hond, 2010.

14. *Codex Resta*, Milan, Bibliothèque ambrosienne.

15. GRIENER Pascal, art. cité, 2014, p. 17.

16. Voir par exemple : BELLAVITIS Anna, MARTINI Manuela et SARTI Raffaella (dir.), *Familles laborieuses. Rémunération, transmission et apprentissage dans les ateliers familiaux de la fin du Moyen Âge à l'époque moderne en Europe, mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, Rome, École française de Rome, n° 128-1, 2016.

17. JOUAN Jessy, *Les Corbineau, une famille d'architectes dans le Grand Ouest français au xvii^e siècle*, thèse de doctorat soutenue le 24 novembre 2023, sous la direction d'Hélène Rousteau-Chambon, Nantes,

famille Adam dont l'activité est décrite par Lisa Sapy dans les pages qui suivent. Dès lors, la formation du jeune artiste dans le cadre familial induit, théoriquement, une moins grande soumission à la hiérarchie en vigueur et donc une plus grande liberté dans l'apprentissage. Par opposition, lorsque l'élève effectue sa formation dans un atelier non familial, elle est d'abord et régulièrement soumise à la rédaction d'un contrat d'apprentissage. La formation entre donc dans un cadre légal où les obligations du maître et de l'élève imposent *de facto* un rapport hiérarchique plus prononcé. Si les modes de formation eux-mêmes ne diffèrent pas du contexte précédemment évoqué, ces quelques contraintes peuvent jouer un rôle sur l'autonomie future ou sur l'émancipation de l'élève¹⁸.

Ainsi, la mise en regard voire la confrontation de ces espaces de productions sur une vaste période met en évidence le rôle de l'économie dans le développement des ateliers et des arts, ou celui du cercle familial dans la construction par l'artiste de sa propre carrière, et *in fine* le rapport théorique que nous entretenons avec lui. Si ces apports ne sont pas toujours explicites, ils traversent les réflexions de nos auteurs et nous amènent à repenser, avec un pas de côté, l'atelier dans ses questions théoriques plutôt qu'historiques.

Beaux-arts et arts mineurs : oppositions et complémentarités des pratiques

S'intéresser aux artistes dits « secondaires », c'est aussi confronter les beaux-arts et les pratiques considérées comme mineures. Cette antique hiérarchie, dont nous nous garderons de redéfinir les contours historiques, est à l'origine des choix des sujets d'étude par les historiens de l'art dont la préférence va aux beaux-arts. Ce système d'opposition, d'ailleurs repris dans la méthode comparative, a également fait naître la distinction entre les centres artistiques et les périphéries¹⁹. Ainsi sont nés des préjugés et des méthodologies, des modes d'appréciation et des catégories aujourd'hui révisées.

Les travaux réalisés par Sophie Duhem sur l'art religieux rural sont un signe fort de la modification de notre regard sur certains objets d'étude²⁰. Abolissant la référence systématique aux modèles de l'art officiel, elle

Nantes Université. Voir également SALBERT Jacques, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII^e et XVIII^e siècles, étude historique et artistique*, Paris, Klincksieck, 1976.

18. La notion d'autonomie du jeune artiste a été en partie biaisée au XVIII^e siècle par le *connoisseurship*. Cette notion est responsable de la mise à l'ombre de la pratique collective des ateliers. Une vision dénoncée par Johann Heinrich Merck, qui en évoquant l'atelier de Rubens, dit que ce dernier a mis le monde à contribution. Selon lui, son atelier était une *officina* (usine) et les marchands préférèrent attribuer au maître des tableaux faits par cent mains, dans GRIENER Pascal, art. cité, 2014, p. 19.
19. Une opposition remise en cause par CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, p. 51-72.
20. DUHEM Sophie (dir.), *L'art au village : la production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et société », 2009 ; DUHEM Sophie (dir.), *Vies d'artisans dans les campagnes françaises, Portraits croisés des « seconds couteaux » de la création*

s'intéresse au degré d'autonomie de l'art religieux rural vis-à-vis des canons ou des contraintes imposées par l'Église. Une approche partagée par Dominique Rigaux qui, dans *Le Christ du dimanche*, résume parfaitement cette idée :

« Les historiens [...] éprouvent une réticence plus ou moins avouée à voir, dans l'originalité du décor peint d'une modeste église de campagne, autre chose que le fruit d'une copie, comme si, en de tels lieux, l'introduction d'un nouveau motif ou d'un nouveau thème devait obligatoirement provenir d'un modèle²¹. »

L'opposition ainsi décrite entre modèles savants et sources populaires est considérée par Dominique Rigaux comme un schéma très réducteur voire un non-sens. Plus encore, elle remet en cause l'idée généralement admise selon laquelle les modèles européens de l'art savant ont exercé une influence sur des productions situées en dehors des grands centres artistiques. Le principal problème de cette conception pyramidale des productions artistiques est qu'elle fausse le regard sur les œuvres situées à la base de la pyramide. Pour Sophie Duhem, il faut déconstruire les idées reçues à propos des œuvres rurales considérées comme que le résultat d'altérations successives de modèles artistiques dominants. Croire en cette dernière idée revient à ne jamais envisager les paroisses comme des micro-foyers artistiques doués d'invention et assimilables aux foyers novateurs. Cette reconsidération des foyers artistiques, révoquant l'opposition entre centre et périphérie, peut également s'appliquer à la distinction entre médiums et même à des contextes de création plus spécifiques²². Ainsi, lorsqu'Amal Azzi se penche sur le cas des sculpteurs ornementalistes actifs à la cathédrale de Nantes aux XII^e et XIII^e siècles, elle pose une double problématique de la soumission du décor à l'architecture où l'ornement est lui-même dépendant de l'iconographie. En partant des ornements des chapiteaux et des modillons, elle éclaire le rôle de ces derniers dans les narrations religieuses et laïques tout en offrant une nouvelle perception de leurs concepteurs. Par le prisme de l'objet, du détail, elle prend ainsi à rebours une partie des normes de sa discipline selon lesquelles la source textuelle prime sur l'œuvre. L'ornement devient un moyen de documenter la hiérarchie des sculpteurs actifs sur le chantier, une donnée qui sert habituellement à renseigner sur les œuvres.

Dans un tout autre jeu d'opposition, cette fois au prisme du sujet, Charline Bessière nous rappelle que la sculpture animalière à Florence au XV^e siècle n'est pas une production de niche ou de moindre valeur, contrai-

artistique (XV^e-XIX^e siècles), Toulouse, université Toulouse-Le Mirail, département d'Histoire de l'art et Framespa (équipe 11), 2014. Ces deux publications sont collectives.

21. RIGAUX Dominique, *Le Christ du dimanche, Histoire d'une image médiévale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 95.

22. Voir la contribution de Charline Bessière sur Romolo Ferrucci del Tadda et l'effet d'absorption par le grand genre sur le second genre en histoire de l'art.

rement à ce que l'histoire de l'art a pu retenir jusqu'à aujourd'hui. Sans volonté de réhabiliter ou de mettre ces productions au même niveau que la grande sculpture mythologique ou religieuse, elle s'attache à décrire un contexte où les commandes sur ce thème sont considérables. La chercheuse montre ainsi, à partir de la carrière de Romolo Ferrucci del Tadda, que l'opposition entre thématiques nobles et triviales peut être le résultat d'une classification postérieure, qui ne correspond pas au contexte de commande.

Dès lors, les changements de point de vue amènent à regarder d'un œil neuf des productions sortant du cadre de l'habituel chef-d'œuvre. Toutefois, même lorsque les œuvres, les médiums et les contextes de production situés « à la marge » sont étudiés, il arrive d'apercevoir quelques raccourcis. Dans le cas d'œuvres collectives comme les chapelles des églises romaines de la période moderne ou des retables français du ^{xvii}^e siècle, la multitude des acteurs qui participent aux exécutions est souvent passée sous silence au profit du concepteur. Cette signature unique a souvent été considérée comme suffisante, faute d'étude des sources. Or, ces œuvres de collaboration témoignent de nombreuses pratiques, difficilement perceptibles dans d'autres contextes. Dans le texte d'Éric Sergent, le cas des marbriers dijonnais et lyonnais du ^{xix}^e siècle offre une illustration exemplaire de la diversité de l'organisation des acteurs dans l'élaboration d'une œuvre collective. Maçons et marbriers sont ainsi parfois peu distinguables dans la construction d'un mausolée funéraire et ce parfois malgré l'apposition de signatures de l'un ou de l'autre des acteurs sur l'œuvre. Aussi, la description du métier de marbrier à cette période montre bien que leur pratique est au croisement de la sculpture, de l'architecture et de l'artisanat, une indifférenciation qui brouille les normes d'opposition communément admises en histoire de l'art. Si les rapports entretenus entre les différents acteurs d'une création sont difficiles à établir dans le cas des monuments funéraires, œuvres de « second ordre », c'est également le cas à la période moderne pour certains chantiers prestigieux, comme l'explique Vladimir Nestorov à propos des décors peints réalisés au Louvre sous le règne d'Henri IV. La foule de peintres œuvrant dans la résidence royale avait jusqu'à présent été ignorée au profit de quelques figures bien identifiées. Grâce à de longues et minutieuses recherches en archives, l'auteur fait la lumière sur les nombreux acteurs de ces œuvres collectives tout en redéfinissant le rôle de chacun d'entre eux. Ne se contentant pas du nom ou de la signature, il révèle un réseau complexe, soumis à des aléas financiers ou d'ordre privé, mais dont l'action collective ne peut être réduite au travail des peintres Toussaint Dubreuil et Jacob Bunel.

En fait, l'analyse de l'œuvre à partir de la seule attribution à son concepteur entraîne la perte de toute l'épaisseur de ces productions collectives. L'étude des aménagements intérieurs de l'opéra de Paris par Justine Lécuyer démontre tout l'intérêt d'une approche détaillée grâce à laquelle l'œuvre finale peut être appréciée à l'aune des rapports et des discussions entre les

artistes. Ici, la confrontation entre beaux-arts et arts dits « mineurs » ou décoratifs est de nouveau questionnée. Elle permet non pas d'analyser le développement de l'art dans son histoire, mais plutôt de faire émerger des idées souvent mises au second plan par les historiens de l'art et notamment les rapports entre modèles dominants et endémiques²³, ou bien encore entre attribution personnelle et travail en commun sur des œuvres collectives.

Encadrement des professions et stratégies de promotion

À la croisée des questionnements sur la formation des artistes et sur l'organisation du métier, le troisième thème de cet ouvrage porte sur le rôle des institutions ou des communautés que sont les académies ou les corporations dans les carrières des artistes et leurs pratiques²⁴. Le XVI^e siècle marque un tournant dans la distinction de l'artisan et de l'artiste²⁵, surtout en Italie, avec d'une part le rattachement de la peinture et de la sculpture aux arts libéraux et leur dissociation des arts mécaniques dans le discours trattistique²⁶. Cela s'observe d'autre part avec l'apparition des premières académies qui leur sont consacrées : la désignation même de ces regroupements de peintres et de sculpteurs, autrefois réservée aux domaines scientifiques, littéraires ou philosophiques, couronne cette consécration de la figure de l'artiste²⁷. Que ce soit à Florence avec la fondation de l'Accademia del disegno par Giorgio Vasari (1563) ou à Rome avec l'Accademia di san Luca par Federico Zuccari (1593), ces académies nouvelles prennent une forme plus officielle que les précédentes, mais restent protéiformes et tâtonnent tant dans l'établissement de leurs structures que dans leurs objectifs.

Elles tentent surtout de s'émanciper de l'aspect mercantile des traditionnelles *botteghe*²⁸ et de se substituer, comme c'est le cas pour l'Académie

23. Voir également dans cet ouvrage le chapitre de Maritchu Etcheverry sur maître Esteban.

24. Pour une historiographie de l'étude des corporations, voir BRANTHÔME Thomas, « Introduction à l'historiographie des corporations : une histoire polémique (1880-1945) », *Les Études sociales*, vol. 157-158, n° 1-2, 2013, p. 213-229, voir également pour le XIX^e siècle HEINZ-GERHARD Haupt, « La survivance des corporations au XIX^e siècle : une esquisse comparative », *Revue du Nord*, t. 76, n° 307, octobre-décembre 1994, p. 801-807.

25. Voir note 1.

26. LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1999, p. 97-110.

27. À ce propos, le premier *principe* de l'Accademia romaine intellectualise le métier de peintre dans un court traité : ZUCCARI Federico, *L'idea de' pittori, sultori et architetti*, Turin, Agostino Disserolio, 1607.

28. Sur l'aspect commerçant et la définition du terme « bottega », voir GRIENER Pascal, art. cité, p. 15. Sur le rapport conflictuel entre l'Académie de Saint-Luc et les peintres vendeurs d'art voir CAVAZZINI Patrizia, « Pittori eletti e bottegari nei primi anni dell'accademia e compagnia di san Luca », *Rivista d'arte*, vol. 1, 2011, p. 79-96; LORIZZO Loredana, « Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: pittori bottegari e rivenditori di quadri nei documenti dell'archivio storico », in Marcello FANTONI, Louisa CHEVALIER MATTHEW et Sara F. MATTHEWS GRIECO (dir.), *The Art Market in Italy, 15th-17th centuries*, Modène, FC Panini, 2003, p. 235-336.

royale de sculpture et de peinture en France (1648), aux corporations²⁹. Elles offrent une certaine indépendance et liberté aux artistes, notamment celle d'accepter des commandes sans avoir été formés par un maître dans un atelier, ou sans faire partie d'une famille de peintres ou de la corporation. Toutefois, dans l'Académie de Saint-Luc romaine par exemple, les membres ne sont pas uniquement des peintres, mais aussi des hommes dont le métier relève davantage d'activités ayant trait à l'artisanat³⁰.

En France, la distinction de l'artiste et de l'artisan s'accompagne d'une contestation contre les corporations. Pour les arts relevant de l'artisanat comme l'orfèvrerie, la tapisserie, l'ébénisterie, la céramique et bien d'autres encore, cela passe par la création de manufactures royales dès 1607 sous Henri IV avec la tapisserie³¹. Ces manufactures accueillent aussi des peintres de genres considérés comme mineurs suite au développement de la hiérarchie des genres en peinture théorisée par Félibien dans sa préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*³². Toutefois, concernant la place occupée par les académies et corporations en France, nous pouvons nuancer ces propos : il s'agit en effet d'une spécificité parisienne qu'il ne faudrait pas généraliser. À la période moderne, le métier de peintre en Bretagne ne connaît ni le système corporatiste ni celui de l'Académie, exception faite de Nantes où il existe depuis 1574 une

29. LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *op. cit.*, 1999, p. 110; PEVSNER Nikolaus, *Les académies d'art : passé et présent*, Paris, Flammarion, 1996, p. 59-66; HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 8. Les mots employés par Jean-Charles Deloynes (1741-1811) dans le *Précis historique sur l'établissement de l'Académie royale de peinture, de sculpture et de gravure fondée dans le mois de janvier 1648* participent bien de la genèse de l'histoire de l'Académie en évoquant cette opposition : « Martin de charmois sieur de louvré est celui a jetté les fondemens de cette académie [...] et quoiqu'il ne fut ni peintre ni sculpteur, il avait acquis pendant que son maitre etait ambassadeur a rome, une théorie tres particuliere de la peinture et de la sculpture [...] le gout et le zele qu'il avait pour ces beaux arts, l'exciterent a se joindre aux peintres et sculpteurs du roi et à employer son esprit et son credit pour retirer la peinture et la sculpture de l'état languissant ou elles etaient parmi les metiers. il dressa une requette pour être presentée au roi en son conseil, par la quelle les peintres et les sculpteurs de sa majesté la suppliaient de les delivrer des persecutions d'un maitrise incompatible avec les arts qu'ils professaient, et en arrêtaient absolument le progrès [...] », p. 404-406. Il ne faut toutefois pas négliger l'enjeu de pouvoir derrière cette fondation.

30. HASKELL Francis, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39. Voir également sur les statuts des artistes au sein de l'Académie, CAVAZZINI Patrizia, *op. cit.*, 2011. La National Gallery de Washington a mis en ligne une bibliographie sur l'Académie de Saint-Luc romaine [<https://www.nga.gov/accademia/it/intro/general-bibliography-on-the-accademia-di-san-luca.html>], consulté le 29 avril 2022. Pour les autres académies italiennes, plusieurs ouvrages ont été publiés sur l'histoire de l'Académie des beaux-arts vénitienne depuis sa création en 1750 par PAVENELLO Giuseppe et MIARELLI MARIANI Ilaria, *L'accademia di Belle Arte di Venezia*, Crocetta del Montello, Antiga edizioni, 2016; ou encore sur l'histoire de l'Académie de dessin de Florence par MEIJER Bert W. et ZANGHERI Luigi (dir.), *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 di storia*, Florence, Leo S. Olschki, 2015.

31. PEVSNER Nikolaus, *op. cit.*, 1996, p. 193. L'ensemble de ces manufactures est regroupé par Colbert dès 1664.

32. FÉLIBIEN André, « Préface », in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, F. Léonard, 1668.

corporation de peintres vitriers³³. Ainsi, comme l'évoque Maud Hamoury, le peintre en Bretagne n'est pas considéré comme un artiste, mais comme un artisan, au même titre qu'un menuisier ou un tailleur de pierre.

Corporations et académies s'opposent entre elles à la période moderne, à Paris comme en Italie : à Florence, les guildes conservent un certain pouvoir jusqu'en 1770, où elles sont abolies³⁴. Les deux institutions sont garantes pour la corporation du bon exercice du métier de peintre, sculpteur, orfèvre ou encore menuisier et, pour l'Académie, d'un savoir acquis et transmis, d'un cadre théorique. Comme l'évoque Nathalie Heinich, au XVIII^e siècle, l'Académie adopte même une optique quasi anti-professionnelle par l'exaltation de la figure du génie³⁵. Mais, en dépit d'une volonté d'enseignement de l'Académie, celle-ci ne se substitue pas à l'apprentissage chez un maître. L'Académie royale est ainsi souvent opposée à l'Académie de Saint-Luc qui, en créant en 1649 une école de dessin sur le modèle de la première, perd son droit à exercer l'enseignement, qu'elle retrouve au début du XVIII^e siècle où cette activité lui vaut le nom honorifique d'Académie. Pour Charlotte Guichard, « ce titre académique, employé indifféremment pour désigner la communauté dans son ensemble ou plus spécifiquement l'école de dessin, est perçu par l'Académie royale comme une atteinte à ses privilèges et un risque sévère de brouiller la frontière qu'elle a établie entre le monde de l'artisanat et celui de l'art³⁶ ».

Quel rôle occupent alors ces institutions dans les carrières artistiques ? L'historiographie a longtemps abondé dans le sens d'une réussite tributaire de l'appartenance d'un individu à une académie, en clamant la primauté et la noblesse de celle-ci sur d'autres institutions, comme cela peut être le cas en France entre l'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc, et en revendiquant aussi celle de l'académicien, du maître, de l'artiste sur l'artisan, depuis le XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle. L'étude de ces différentes académies ou corporations à l'aune des carrières des artistes permet de se

33. HAMOURY Maud, *La peinture religieuse en Bretagne : aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et société », 2010, p. 134-135. Pour le XVIII^e siècle en France, voir également ROCHE Daniel, *Le siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989, 2 vol. ; LAHALLE Agnès, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre Arts libéraux et Arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ainsi que les publications du programme ACA-RES, sur les académies d'art et leurs réseaux en France [<https://acares.hypotheses.org/>], consulté le 29 avril 2022. Pour le XIX^e siècle en France, voir BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

34. GUILLOUËT Jean-Marie, JONES Caroline A., MENDER Pierre-Michel et SOFIO Séverine, art. cité, 2014, p. 31.

35. HEINICH Nathalie, « De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 37, n° 1, janvier-mars 1990, p. 31. Il faut en effet ne pas oublier que l'historiographie a fini par donner à l'artiste un statut quasi divin, un aspect qui a tendance à nous faire oublier qu'ils sont avant tout des professionnels de l'art.

36. GUICHARD Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 3, n° 49-3, 2002, p. 57.

dégager de préconçus historiographiques et de la tendance à considérer ces institutions comme des blocs monolithiques. Bruno Guilois montre ainsi qu'au début du XVIII^e siècle, l'Académie de Saint-Luc et l'Académie royale fonctionnent comme des vases communicants : les transferts d'artistes de l'une à l'autre sont nombreux et ne déterminent pas nécessairement la réussite des individus. Ainsi, un Antoine Dieu qui reçoit un premier grand prix à l'Académie royale en 1686 effectue presque toute sa carrière dans la communauté des peintres et sculpteurs où il est reçu dès 1690, notamment en qualité de professeur. Ce phénomène de transferts observé par Bruno Guilois intervient dans un contexte politique qui conduit le roi à revoir à la baisse les subventions données à sa propre académie. Du fait qu'il ne soit plus possible d'y recevoir des peintres, ceux-ci se tournent vers l'Académie de Saint-Luc. Le rattachement des artistes à l'une ou à l'autre de ces institutions dépend donc le plus souvent d'une stratégie de promotion dans un contexte historique précis.

Ainsi, l'appartenance à une institution n'est pas forcément un gage de réussite, du moins pas au sens auquel nous l'entendons. La plupart des académiciens français sont tombés dans l'oubli tandis que l'Accademia di San Luca romaine n'intervient pas dans les formations des artistes de la fin du XVI^e et du tout début du XVII^e, comme en témoignent les nombreuses *Vite*³⁷. Pourtant, au début du XVII^e siècle, elle va permettre à des individus, par ailleurs évincés des biographies artistiques qui fleurissent à cette période, une importante promotion sociale, à l'instar de Pietro Contini, présenté par Julia Castiglione. Ce doreur, formé par son métier à l'expertise pour l'usage du matériau précieux, va œuvrer à l'émergence et à la reconnaissance de l'expertise picturale, dont il va faire une de ses principales activités. La promotion et la spécialisation de cette activité vont lui permettre de se distinguer et d'effectuer son ascension sociale : il devient second recteur de la *Compagna* en 1617 et fonde une dynastie qui conservera longtemps un rôle décisionnaire important dans l'Académie. Ainsi, bien que l'activité artistique de Pietro Contini puisse sembler mineure aux yeux du contemporain, notamment en raison même du caractère éphémère de son travail, cet artiste obtient une reconnaissance de son vivant qui se solde par un rôle important au sein d'une institution souhaitant encadrer le métier.

Les académies continuent d'exister au XIX^e siècle, en France sous de nouvelles appellations – Académie des arts, Académie de peinture et de sculpture puis beaux-arts –, et l'institution est à la fois garante du statut d'artiste tel qu'il est conçu à la Renaissance et du goût officiel³⁸. Pourtant,

37. PEVSNER Nikolaus, *op. cit.*, 1996, p. 68. Sur le rôle de l'Académie de Saint-Luc dans la formation des artistes, et sur les écoles ou académies à caractère privé qui ont été mises en place par des peintres, voir CAVAZZINI Patrizia, *Painting as Business in early XVIIIth Century Rome*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2008, p. 70-80.

38. LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *op. cit.*, 1999, p. 141.

elles ne satisfont pas tous les artistes en raison de leurs exigences tandis que certaines pratiques, rejetées dans le champ de l'artisanat, en sont exclues. À partir du cas du peintre-verrier Claudius Lavergne, Auriane Gotrand évoque les stratégies développées par un artiste dont le support de travail, le verre, l'exclut de fait de l'art officiel. Élève d'Orsel et d'Ingres, Claudius Lavergne échoue dans les salons en tant que peintre d'histoire et se tourne vers la peinture sur verre. C'est par la promotion de cette activité, rejetée par l'Académie des beaux-arts et considérée comme une production industrielle par le public, qu'il se fait un nom. Il œuvre à la reconnaissance de ce métier dans un contexte de forte concurrence face aux grands négociants et a une production quasi industrielle, qui efface l'artiste et son nom³⁹. La problématique des artistes confrontés à la production de masse d'objets manufacturés est au centre de la lutte pour la reconnaissance, plutôt que celle de la supériorité de l'artiste sur l'artisan. Ainsi, Claudius Lavergne fantasme et regrette les anciennes corporations, allant même jusqu'à fonder lui-même la corporation des peintres-verriers en 1877, dont l'entrée est très sélective. Il emploie ainsi la stratégie du regroupement d'artistes pour promouvoir son propre métier, une tendance par ailleurs assez générale au XIX^e siècle⁴⁰. Il va également écrire, avec son fils, sa propre histoire, dans laquelle il insiste sur la complexité technique du métier pour mieux mettre en évidence son talent, alors que lui-même produit à grande échelle, secondé par un important atelier. Là encore, se détacher de certaines sources écrites qui ont pu contribuer à la formation du mythe glorificateur d'un individu ou de regroupements d'artistes sous divers noms, académie, guildes ou école, est nécessaire afin de ne pas emboucher à notre tour les trompettes de la renommée.

Subjectivités historiographiques : nommer et renommer, classer et déclasser

La quatrième partie de cet ouvrage tend à questionner les hiérarchisations par l'analyse de l'historiographie, qui fait et défait corpus ou notoriétés, afin d'interroger les raisons de l'oubli ou de la catégorisation d'artistes derrière les qualificatifs antinomiques que constituent le mélioratif « majeur » et le péjoratif « mineur ». Il s'agit d'étudier les processus et les différents biais intellectuels et culturels qui ont conduit à la fortune ou à l'oubli d'artistes.

39. C'est également le cas des marbriers et sculpteurs de l'art funéraire présentés par Éric Sargent dans cet ouvrage.

40. Voir notamment BAUDEZ Basile, SCIAMA Cyrille, VIGUIER-DUTHEIL Florence *et al.*, *La lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou (1824-1895) et les néo-grecs*, catalogue d'exposition (Nantes, musée des Beaux-Arts, 25 octobre 2013-26 janvier 2014/Montauban, musée Ingres, 21 février-18 mai 2014), Nantes, musée des Beaux-Arts, 2013.

Le schéma de l'histoire de l'art qui apparaît avec Giorgio Vasari⁴¹, avec ses anecdotes et ses *topoi* hérités de l'Antiquité comme conditions de la renommée⁴², se prolonge au XVII^e siècle avec Giovanni Baglione, Pietro Bellori ou encore Giovanni Passeri. En se fondant sur la biographie, en mettant en avant la figure de l'artiste, l'histoire de l'art suit une progression qui inclut inéluctablement le dépassement du maître par le disciple⁴³. Le parti pris de la hiérarchisation par le père de l'histoire de l'art a fortement influencé ses successeurs par une méthodologie qui a laissé et laisse encore nombre de personnalités sur le bord du chemin. Dans la *Felsina Pittrice* de Carlo Cesare Malvasia (1678), ouvrage consacré aux vies des artistes bolognais, certains n'apparaissent pas en leur nom propre. Ainsi, le titre que l'auteur donne au chapitre dédié à Bartolomeo Ramenghi (1484-1542), peintre qui travailla notamment aux loges du Vatican avec Raphaël, prévient le lecteur qu'il sera également question des membres de sa famille, de son école mais aussi de quatre autres artistes⁴⁴. De même, tandis que dans la première édition de l'ouvrage, Bartolomeo Ramenghi est honoré d'un portrait gravé qui précède le récit de sa vie, ce n'est pas le cas de ceux qui sont nommés dans sa biographie.

Les appréciations que l'on retrouve dans l'historiographie ancienne, comme les nombreuses *Vite*, ont donc pu occulter la carrière de certains artistes et participer à conditionner leur oubli. C'est la contrepartie d'une mise en avant du maître qui contribue à rejeter les élèves ou les membres d'un atelier dans l'ombre de cet artiste ou, inversement, d'une reprise du *topos* du dépassement par l'élève de son ancien maître. En outre, lier une œuvre à un seul individu, alors qu'elle peut être issue d'une collectivité, tend à rejeter bien des figures dans l'ombre. C'est le cas de maître Esteban, auquel a été attribué un large corpus de sculptures navarraises au cours du XX^e siècle. Au-delà de la question de l'attribution évoquée par Maritchu Etcheverry, il y a aussi celle du vocabulaire qui oriente la manière d'aborder la production artistique⁴⁵. Là où la production de maître Esteban est perçue

41. VASARI Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, 1500; BAGLIONE Giovanni, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572. Fino a' tempi de Papa Urbano VIII. Nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642; BELLORI Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672; PASSERI Giovanni, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, Gregorio Settari, 1772.

42. Lire à ce propos KRIS ERNST et KURZ OTTO, *La légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010 (1934).

43. COTENSIN Ismène, « Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVII^e siècle) », in Cristina NOACCO, Corinne BONNET, Patrick MAROT et Charalampos ORFANOS (dir.), *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 297-308.

44. MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, t. 1, Bologne, Domenico Barbieri, 1678, p. 133. « Di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo Et altridi questa Famiglia, e Scuola e di Biagio Pupini amico e Guiffo Aspertini et Innocenzo Francucci detto da Imola. »

45. Sur l'importance du vocabulaire, voir les chapitres de Sylvain Chardonnet, d'Éric Sergent et de Morgane Weinling.

comme un modèle qui aurait une emprise sur la production artistique d'un territoire, comme le suggère l'emploi du mot « influence », il faut voir au contraire une inspiration, une appropriation choisie et réfléchie de la part des autres sculpteurs. Cette appropriation peut par ailleurs avoir une dimension sociale très importante, en permettant de revendiquer l'appartenance à un territoire ou un groupe. Matteo Chirumbolo montre dans cet ouvrage que le recours délibéré à des motifs, des formes ou à un style peut avoir une dimension communicative primordiale. C'est de cette manière que Girolamo Basso della Rovere envisage la reprise stylistique des programmes iconographiques développés par Pinturicchio au Vatican sous le Pontificat de Sixte IV, son oncle, pour sa chapelle à l'église Santa Maria del popolo. Il s'agit de montrer la continuité du faste familial lorsque Jules II monte à son tour sur le trône pontifical. Pour marquer son allégeance à celui qu'il sert, Bernardino de Cuppis, secrétaire de Girolamo, reprend également ce style pictural pour sa chapelle à Sant'Onofrio al Gianicolo. Ces deux chapelles, dévaluées par Vasari parce que leurs concepteurs n'adoptent pas la *maniera moderna* d'un Raphaël, et oubliées par l'historiographie, prouvent quelle importance on peut prêter à la valeur symbolique et sociale d'un style.

Ainsi, le contexte socio-politique dans lequel évolue l'artiste a de fortes conséquences sur la pratique artistique et les carrières⁴⁶. La reconnaissance du vivant des artistes n'a pas forcément toujours rimé avec la fortune historique de leur nom, tout comme la non-reconnaissance avec l'oubli. À ces paramètres vient s'ajouter celui du goût : non seulement celui de l'époque dans laquelle évoluent les individus, mais celui des siècles à venir⁴⁷. De même, la redécouverte est favorisée par certaines circonstances : elle peut être par exemple influencée par le marché de l'art, résulter du collectionnisme ou bénéficier de la faveur d'une reconnaissance soudaine. Ainsi, en voulant rendre justice aux « petits-maîtres de l'école de 1830 » en leur consacrant une exposition dans sa galerie, la démarche de Georges Petit n'est pas désintéressée, à un moment où il y a une pénurie d'œuvres de « maîtres » sur le marché. Coordinateur de l'exposition, l'historien Léon Roger-Milès tente de valoriser ces artistes en les plaçant dans une hiérarchie par l'emploi de l'adjectif « petit », *a priori* péjoratif, mais en conservant le

46. Ce que démontre également Bruno Guilois dans cet ouvrage.

47. Voir HASKELL Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986 ; BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p. 235. « Quand on parle de l'œuvre de Titien, Mozart ou Rabelais, on admet par convention que les œuvres attribuées à ces artistes constituent la totalité de leur production et qu'ils les ont réalisées tout seuls. Or, ni l'un ni l'autre de ces postulats ne sont en général vrais. Si bien qu'il est assez paradoxal d'attribuer des réputations aux artistes et de les évaluer. On loue ou on critique des gens pour des choses qu'ils n'ont pas entièrement faites, sans tenir compte de beaucoup d'autres choses qu'ils ont vraiment faites. De même, on fonde la réputation d'un genre, d'un style, d'une période ou d'un pays sur des choix d'œuvres opérés par toutes sortes de personnes dont on ignore tout ou presque, sans prendre en considération toutes les œuvres dont on ne sait rien parce qu'elles ont subi une destruction volontaire, ou parce qu'elles n'ont pas été conservées (et tel est le sort de l'immense majorité de la production). »

glorieux qualificatif de « maître ». Cette hiérarchie ne connaîtra aucune fortune à la suite de l'exposition. Les textes de Roger-Milès, présentés par Morgane Weinling dans sa contribution, nous montrent comment naît et se construit un discours sur un moment artistique passé. Ici se dessine surtout la continuité de l'histoire de l'art par grands noms, telle qu'elle est née sous la plume de Vasari⁴⁸, au moment de l'essor du marché de l'art, et s'esquissent les déplacements d'intérêt que cet essor peut engendrer. Ainsi, la pratique du collectionnisme de Maurice et de Jeanne Magnin présentée par Sophie Harent, contrainte par un budget limité, se fait certes dans l'optique de montrer la « chaîne des talents à travers les âges », de représenter toutes les écoles et tous les courants pour dévoiler une « évolution des mœurs et du goût⁴⁹ » en évitant notamment l'aspect « illusoire des noms », mais reste malgré tout motivée par le désir de découvrir des chefs-d'œuvre oubliés.

Les dynamiques de ces redécouvertes qui continuent d'animer le monde de l'histoire de l'art, quoiqu'il puisse sembler banal de le répéter, sont tributaires de notre définition de l'art et de notre propre environnement culturel dont il est difficile de se défaire⁵⁰. S'il n'est pas complètement fallacieux de reconnaître l'apport d'une œuvre sur une autre ou d'un artiste sur un confrère à un moment donné, il s'agit de ne pas nier à ceux qui ont précédé, ou suivi, leur importance en tant que maillon d'une grande histoire de l'art. Maillons sans lesquels l'émergence de grands talents, secondés par un climat social favorable à la production, n'est pas possible⁵¹. Toutefois, plutôt que de créer des maîtres *a posteriori*, ou de continuer à établir un classement où l'intérêt se déplace de l'astre solaire à l'astre lunaire, peut-être est-il plus salulaire de traiter de manière égale les individus et les œuvres, même si le cours de l'histoire ne leur a permis qu'une survivance partielle, chose que s'attachent à faire les auteurs des textes ici rassemblés.

48. Voir GUICHARD Charlotte (dir.), *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art (xvf-xx^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

49. Nous citons ici Maurice Magnin, cité par Sophie Harent dans cet ouvrage.

50. Ces dernières années par exemple, les quelques débats médiatisés autour de l'attribution à des maîtres d'œuvres redécouvertes montrent à quel point le nom et la renommée prévalent sur l'œuvre même, lorsque l'on ne « crée » pas de nouveaux maîtres. Mais il s'agit là de la partie non cachée de l'iceberg, car si c'est de l'attribution dont dépend le prix de la vente, les enjeux financiers peuvent dépasser le simple intérêt pour une œuvre.

51. Voir ÉLIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.