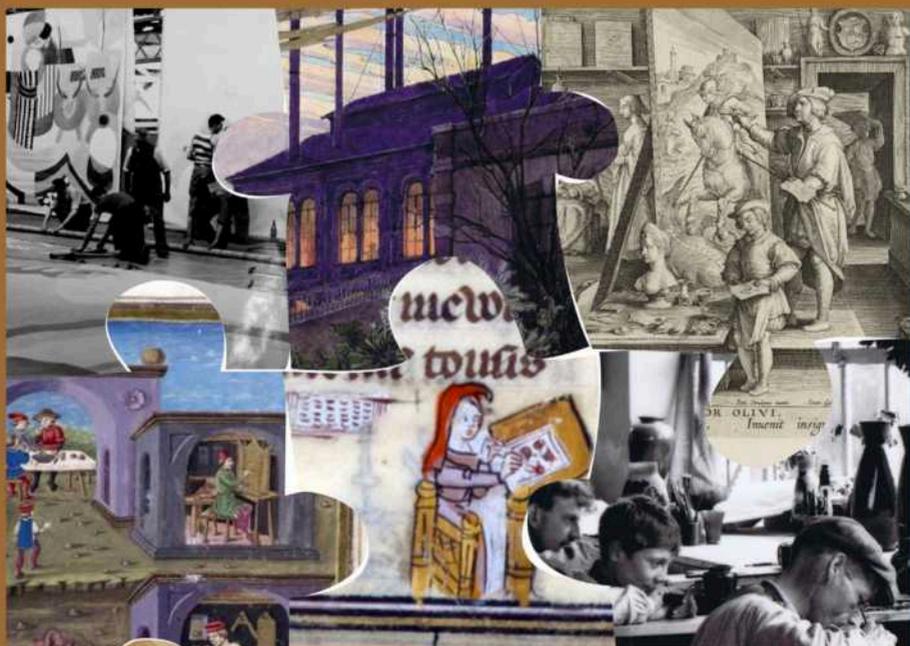


Delphine Bière, Marc Gil,
Pauline Prevost-Marcilhacy,
Valentina Sapienza
Éditeurs

Apprentissage et création

*Lieux, communautés, réseaux,
transmissions familiales*



Institut de Recherches Historiques du Septentrion
Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales

Apprentissage, travail et création

Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales

**Delphine Bière, Marc Gil, Pauline Prevost-Marcilhacy et
Valentina Sapienza** (éd.)

Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS)

•••

Cette publication rassemble quelques unes des communications du séminaire *Apprentissage, travail et création* 2017 et des journées d'études des 11 décembre 2017 et 29 mai 2018

Éditeur : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion

Collection : Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS) | 62

Lieu d'édition : Villeneuve d'Ascq

Année d'édition : 2021

Publication sur OpenEdition Books : 24 novembre 2021

EAN (Édition imprimée) : 9782490296330

EAN électronique : 9782490296330

Nombre de pages : 250 p.

Delphine Bière et Valentina Sapienza

Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et déficit

Les lieux de transmission

Raphaële Skupien

*Jean Fourbault, de la demeure familiale au Parlement de Paris : le
parcours de formation d'un peintre-topographie avant l'époque de la
cartographie*



Pauline Lafille

La scène de bataille comme « leçon » de peinture. Savoir, démonstration et transmission de l'art dans l'Italie de la Renaissance

Pascale Cugy

Apprendre, créer et travailler en famille. L'exemple de la dynastie Bonnard, marchande d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime

Natalie Petiteau

Apprentissages circassiens et culture familiale : l'exemple de la compagnie Alexis Gruss

Stéphane Palaude

Le bousillage. La part illégale de liberté industrielle devenue geste artistique verrier officiel

Transmission, réseaux et communautés

Cyril Lacheze et Marion Weckerle

Transmission de savoir-faire musicaux à l'époque moderne : la relation de maître à élève et l'évolution des techniques de jeu instrumentales

Gaëtane Maës

Un modèle d'apprentissage pour artistes et artisans au XVIII^e siècle : l'École de dessin de Jean-Baptiste Descamps à Rouen

An Education Template for Artists and Craftsmen in Eighteenth-Century France : Jean-Baptiste Descamps's Drawing School in Rouen

Philippe Cinquini

De l'École des beaux-arts à la Grande Chaumière, le désenchantement de Xu Beihong à Paris

Nathalie Poisson-Cogez

Enseigner l'art par l'art

Frédéric Tixier

Paul Perdrizet et l'histoire de l'art médiéval à Nancy au début du XX^e siècle : entre formation intellectuelle et transmission des savoirs

Yannick Le Pape

Quand le musée se rapproche de l'école : débats, desseins, dispositifs

Cette publication rassemble quelques unes des communications du séminaire *Apprentissage, travail et création* 2017 et des journées d'études des 11 décembre 2017 et 29 mai 2018



Delphine Bière (éd.)

Maitresse de conférences, Histoire de l'art contemporain (XX^e siècle), IRHiS–UMR 8529 (Univ. Lille, CNRS)
delphine.biere@univ-lille.fr, <https://pro.univ-lille.fr/delphine-biere/>

Marc Gil (éd.)

Maître de conférences, Histoire de l'art du Moyen Âge, IRHiS–UMR 8529 (Univ. Lille, CNRS)
marc.gil@univ-lille.fr, <https://pro.univ-lille.fr/marc-gil/>

Pauline Prevost-Marcilhacy (éd.)

Maitresse de conférences, Histoire de l'art du XIX^eme et première moitié du XX^eme siècles, IRHiS–UMR 8529 (Univ. Lille, CNRS)
pauline.prevost-marcilhacy@univ-lille.fr, <https://pro.univ-lille.fr/pauline-prevost-marcilhacy/>

Valentina Sapienza (éd.)

Professoressa Associata di Storia dell'arte moderna, Direttrice del Centro Studi RiVe, Dipartimento di Filosofia e Beni culturali, Università Ca' Foscari Venezia (IRHiS–UMR 8529 (Univ. Lille, CNRS)
valentina.sapienza@unive.it, <https://www.unive.it/data/people/5668810>
(<https://pro.univ-lille.fr/valentina-sapienza/>)

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et défit

**Delphine Bière et Valentina
Sapienza**

Texte intégral

- 1 Cet ouvrage collectif se nourrit d'un ensemble de contributions ayant comme fil conducteur le thème de l'apprentissage et son rapport avec le travail et la création dans les métiers artistiques. Durant les années 2016-2018, le laboratoire IRHiS de l'université de Lille a organisé un cycle annuel de séminaires auquel de nombreux spécialistes ont présenté leurs recherches, s'agissant pour la plupart de travaux inédits ou en cours. Ces échanges ont ensuite abouti à l'organisation de deux journées d'études, au cours desquelles ces sujets ont été abordés à partir de quatre différents axes : les lieux de la formation, la transmission, les réseaux et les communautés.



2 La question des lieux représente un enjeu majeur dans la compréhension des dynamiques de transmission des savoirs. Le premier constat évident concerne les transformations considérables que ces « espaces », conçus comme des lieux physiques ou dans un sens plus large, comme les « places fortes » de la création, ont subis à travers les époques. S'intéresser à la diversité des lieux et à leur statut permet de s'interroger notamment sur le caractère stratégique, mais souvent incertain de la transmission, se développant dans un cadre où la relation d'échange entre maître et apprenti est forcément conditionnée aussi par la pratique orale. Tous ces éléments sont essentiels pour comprendre comment les individus d'abord, et les communautés ensuite négocient, coopèrent, échangent, s'imitent, se concurrencent. Que notre attention porte sur l'intimité des ateliers ou sur l'univers complexe des chantiers ou des corporations et ou encore plus tard, des académies et des écoles de dessin ou même les usines, que nous nous attachons à l'analyse commerciale et lucrative ou à la question de l'intégration de l'artiste-artisan dans le corps social, l'apprentissage et plus largement la transmission des savoir-faire artistiques doivent s'ouvrir à des analyses interdisciplinaires – historiques, sociologiques, économiques, philosophiques, anthropologiques... – afin de cerner leurs apports à la création ou à la circulation des savoirs, des modèles et des idées et surtout leur impact sur le changement et renouvellement des pratiques artistiques. Dans tout ce processus – et encore une fois quelles qu'elles soient les époques et parfois même les contextes – un rôle clé est joué par la famille et plus généralement les réseaux, qui protègent, alimentent, garantissent, mais aussi limitent, dirigent, contraignent cette transmission et influencent profondément son *modus operandi*.

3 S'intéresser à l'apprentissage artistique signifie aussi assumer une position fort peu confortable pour notre discipline. Contrairement aux spécialistes d'autres domaines



– nous songeons notamment à l'histoire sociale ou économique – les historiens de l'art s'intéressant à la relation maître-élève ou maître-disciple, le terme « apprenti » étant proscrit pour les beaux-arts depuis les prémices de la littérature artistique à l'époque moderne, ont pris l'habitude d'utiliser des sources très différentes par nature et statut. Si le recours à l'œuvre, aux modèles, aux esquisses, aux dérivations et plus généralement au principe de ressemblance/dissembance qui témoignerait de ce rapport de filiation entre le maître expérimenté et l'apprenti « copiste » est en quelque sorte inévitable pour l'historien de l'art, l'usage de la littérature artistique ou encore des représentations (de chantiers, de l'atelier, des allégories de peinture, sculpture ou architecture...) à l'instar des documents d'archives est une pratique répandue et qui mériterait d'être questionnée. Bien qu'elle puisse constituer un observatoire privilégié et fascinant, la narration proposée par une source littéraire devrait être traitée en respectant son propos, qui est parfois plus proche d'une perspective culturelle qu'historique. Inutile aussi de rappeler que l'œuvre (peinte, dessinée, gravée ou sculptée) n'a pas pour vocation d'informer ou de restituer l'image d'une réalité, autrement dit il serait fort compliqué de la réduire à une simple « illustration ». En se nourrissant de telles interprétations – des sources littéraires, des images – les discours sur l'apprentissage peuvent en résulter quelque part contradictoires et confus si confrontés à une approche fondée sur les documents. D'autre part, si l'histoire de l'art limitait son terrain d'investigation aux contrats ou « accords » d'apprentissage par ailleurs très rares, ou à d'autres types de sources documentaires pour ainsi dire « fiables », qui de par leur nature ne sont pas en mesure de restituer la richesse du rapport d'échange et de transmission entre maître et apprenti, le résultat pourrait être très décevant. De manière générale, nous pourrions en conclure



qu'une étude de grande ampleur de ces documents permettrait sans doute de mitiger voire corriger la narration parfois légendaire et « intéressée » des sources littéraires ou la perspective réductionniste d'une approche limitant le pouvoir et la signification de l'invention par images.

4 Durant le Moyen Âge, la polyvalence artistique ou autrement dit, la capacité du maître de manier plusieurs techniques et supports est l'une des caractéristiques principales du métier de peintre et par conséquent, du fonctionnement de l'atelier. Lieux de production et de sociabilité, l'espace de la formation et de la création artistique jouit d'un double modèle d'organisation : celui de l'atelier-boutique en milieu urbain, et celui de l'atelier-loges au sein des chantiers monumentaux. Ainsi le peintre parisien Jean Fourbault, fils d'Yvon, « artiste de premier ordre dans le Paris de 1500 », quitte sa boutique sur le Pont de Notre-Dame en 1483 et semble ne plus posséder un atelier fixe jusqu'à sa mort en 1505, et ce nonobstant les commandes prestigieuses qu'il reçoit (peintures d'écussons et des drapeaux pour les obsèques de René d'Anjou, une *Crucifixion* pour la confrérie de Saint-Augustin de Notre-Dame, décor pour l'entrée de Charles VIII...). C'est auprès des chantiers dans lesquels il opère qu'il emporte avec lui ses couleurs, son tréteau, ses apprentis et surtout son savoir-faire. Son espace de vie et son espace de travail viennent ainsi à coïncider avec l'espace urbain tel un « peintre en plein-air », renouvelant le statut de son métier grâce aussi à l'importance accrue du dessin qui le place dans une position de quasi « médiateur » dans son rapport au commanditaire (R. Skupien).

5 Les défis posaient par la question de l'apprentissage à l'époque moderne sont si complexes qu'il serait prétentieux de vouloir simplement tous les évoquer. Les contributions de cet ouvrage permettent toutefois d'en approfondir quelques-uns. À partir d'une allégorie de Giovanni Stradano représentant l'atelier du peintre, Pauline Lafille analyse la



place acquise et conquise par la scène de bataille comme « leçon de peinture », rappelant l'importance de la hiérarchie des genres artistiques à la Renaissance et la complexité de l'invention comme preuve tangible de l'aboutissement du parcours de formation et d'excellence dans la pratique de l'art. À ce fin, la spécialiste évoque notamment la *vexata questio* des copies des batailles d'Anghiari et de Cascina de Léonard et Michel-Ange pour le Palazzo Vecchio de Florence, sources incontournables de « perfection » pour les jeunes peintres, perçues comme une promesse de libération annonçant le nouveau modèle de formation académique. Peindre une bataille équivaut également selon Titien à « compt[er] au nombre de ceux qui aujourd'hui font profession de cet art » et permet souvent d'ennoblir la pratique à travers « le modèle électif du don artistique », qui opère une importante distinction entre ceux qui peignent pour la gloire et les « praticiens » intéressés au gain d'argent.

- 6 Quant à l'apprentissage de la musique au XVI^e et XVIII^e siècles, rares sont les sources écrites qui permettent d'étudier son apprentissage. En tant que discipline appliquée, le savoir-faire se transmet du maître à l'élève dans un échange oral et par imitation. Si les modalités de la transmission restent inconnues, les différentes phases de l'apprentissage de la technique de jeu peuvent être appréhendées par l'étude des traités, supports des cours. En s'appuyant sur deux études de cas, celui du violon, apparu au XVI^e siècle et celui de la clarinette au XVIII^e siècle, Cyril Lacheze et Marion Weckerle analysent la mise en place progressive d'une méthode d'apprentissage par les traités. Si au départ, ces écrits restent théoriques avec peu de données pratiques, ils deviennent plus tard des supports de cours avec une pédagogie plus adaptée à l'instrument (d'abord des exercices, puis des morceaux de travail). Les transformations du contenu de ces manuels s'adosent aux modifications organologiques des instruments et montrent les



changements dans les modes de jeu, alors que la transmission des gestes techniques les plus complexes comme des expérimentations dans la pratique restent dans le huit clôt du face à face maître-élève.

- 7 Si nous avons déjà évoqué la place de la famille ou autrement dit de l'atelier familial dans la transmission des savoir-faire artistiques, cet aspect est d'autant plus important dans le cadre d'un métier libre comme la gravure en taille-douce, étudié par Pascale Cugy. Son essai, consacré à la dynastie Bonnard – quatre générations de créateurs, imprimeurs et marchands d'estampes actifs à Paris, rue Saint-Jacques, entre 1640 et 1760, spécialisés dans la production d'images de mode qui finirent par prendre leur nom – permet de retrouver le fonctionnement typique de l'entreprise familiale, à laquelle participe aussi les femmes et des parents éloignés (cousins, neveux, nièces...) et où seul le chef de famille a le droit de signer les créations. S'agissant d'un métier libre, comme nous venons de l'évoquer, l'apprentissage n'est pas obligatoire pour acquérir le statut de maître et ouvrir un atelier, pourtant la transmission tant des savoir-faire que des murs de la boutique suit le modèle corporatif : transmis du maître à l'apprenti, et souvent de père en fils. Nonobstant leur spécialisation, les différents membres de la famille développent une pratique polyvalente, les rendant aptes à la fois à dessiner, peindre, graver ou bien à enluminer les estampes. Le succès des Bonnard est dû en grande partie à leur capacité de bâtir une véritable stratégie commerciale, qui s'appropriant d'un modèle inventé par d'autres (notamment par le peintre, dessinateur et graveur Jean Dieu de Saint-Jean), s'impose à travers quelques innovations (l'ajout d'un quatrain le long du bord inférieur de l'estampe), à toute la rue Saint-Jacques. Le « bonnard » est né : un « mannequin « de qualité » [...] présenté à l'avant d'un fond blanc, accompagné d'un titre et, régulièrement, de quelques vers », qui finit par engendrer de nouvelles catégories



iconographiques tel le « portrait en mode ».

- 8 L'importance des héritages familiaux se poursuit jusqu'à l'époque contemporaine, notamment dans le cadre des arts circassiens (XIX^e et XXI^e siècles). Dans son étude sur la famille Grüss, Natalie Petiteau analyse les modalités de l'apprentissage basées sur la transmission orale mais aussi sur celles de l'apprentissage par le geste. Sur sept générations jusqu'à la formation de la première école de cirque et de son ouverture disciplinaire (danse, théâtre, musique), la transmission du savoir-faire familial (tradition) a lieu sur la piste, où le père a le rôle du maître d'apprentissage. La maîtrise des disciplines se poursuit ainsi pour dépasser et réinventer la tradition.
- 9 Loin des dynamiques des ateliers, des circuits familiaux ou des corporations, une autre forme d'apprentissage artistique s'impose depuis la Renaissance. Il s'agit du modèle académique, inventé en Italie par l'initiative des artistes sous les enseignes du pouvoir d'abord à Florence (l'Accademia del Disegno, 1563), puis à Rome (l'Accademia di San Luca, 1577) et ensuite répandu dans d'autres pays d'Europe. Du point de vue de la formation, la plus grande nouveauté de ces institutions, outre que la codification de la place fondatrice accordée au dessin, est sans doute représentée par la tentative idéale de créer une systématisation de l'enseignement artistique s'appuyant à la fois sur la pratique et la théorie. À ce propos, l'exemple de l'Accademia di San Luca et très parlant : les locaux du « Studio » destinés aux « Principianti » abritaient notamment une bibliothèque d'environ quarante volumes (entre autres Alberti, Dürer, Lomazzo, Ripa, mais aussi Castiglione, Euclide, Appiano, Ovide...), les disciples s'y ressemblaient pour écouter des « Discorsi » dont l'objectif déclaré par Federico Zuccaro était d'explorer la notion de « Disegno interno » (dessin intérieur), afin de proposer une nouvelle définition de la peinture, sculpture, architecture comme « corps d'une seule



science », la science du dessin ; les premiers « Statuti » de l'Accademia, datés de 1607, précise par ailleurs que dans le « Studio », les enseignements sont dispensés à travers « le parole et i fatti » (les paroles et les actes), et les « maestri » avaient l'obligation d'ouvrir cette salle chaque jour, pour « insegnare et discorrere » (enseigner et discuter). Suivant la culture centraliste d'un état-royaume, en France l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture représente, depuis sa fondation en 1648, le modèle incontournable dont il faudrait toutefois nuancer le poids, selon Gaëtane Maës, si l'on se tourne vers une expérience telle l'École de dessin de Rouen fondée par Jean-Baptiste Descamps en 1740. Le projet de Descamps dépendrait d'une part de sa formation flamande auprès de l'École de dessin de l'Académie de Bruges, d'autre part de sa connaissance de la théorie de l'art septentrionale (notamment Karel van Mander et Arnold Houbraken). Nous sommes évidemment bien loin des propos d'une Académie telle qu'elle était conçue à la Renaissance et au cours du XVII^e siècle : le projet de Descamps reflète des préoccupations sociétales plus larges si bien décrites par le discours d'Antoine Ferrand de Monthelon, paru dans un article du *Mercure de France* en 1746. Fils d'un peintre-émailleur du roi, Ferrand de Monthelot soutient la fondation d'une école gratuite de dessin à Paris destinée à accueillir les jeunes de plus de 10 ans qui, ayant profité d'un enseignement primaire auprès d'une école charitable, attendent de s'insérer dans le monde du travail. Plutôt que de le livrer à la rue, il pense très utile les instruire sur la pratique du dessin non seulement car il « forme le goût pour tous les ouvrages », mais aussi parce qu'il « fourniroit nécessairement de bons Apprentis qui deviendroient utiles à leurs Maîtres par le profit qu'ils tireroient des ouvrages de ces industrieux enfans, & ne les employant uniquement qu'à leur travail, ils en feroient d'excellens ouvriers, chacun dans leur profession ». Mais le projet existait déjà à Rouen depuis



six ans, fort de la culture transfrontalière de Descamps. Son école publique de dessin se propose de former tant des professionnels des beaux-arts que de futurs artisans ou ouvriers, envisageant « le dessin comme le trait d'union entre les arts libéraux et les arts mécaniques ».

- 10 À l'époque contemporaine si les structures institutionnelles perpétuent techniques et traditions, elles se trouvent concurrencées par des ateliers libres tournés vers la modernité, vers des principes de liberté et d'autonomie. Au sein de ces lieux, un certain nombre de questions se posent quant à « l'exercice du métier » (travail) et au « devenir artiste » où l'invention, l'innovation, c'est-à-dire la créativité restent la part de liberté de l'individu dans cet espace de sociabilité qu'est l'atelier ; la création ne semble plus assujettie à ces compétences acquises. Cependant, dans la première moitié du XX^e siècle, l'école nationale supérieure des beaux-arts de Paris reste encore un lieu privilégié de l'enseignement des « arts majeurs » ; la notoriété de ce modèle dépasse les frontières nationales et se révèle un lieu de formation et de passage dans le parcours des artistes étrangers, en particulier pour de nombreux étudiants chinois (*liufa*) entre les deux-guerres. En s'appuyant sur la trajectoire du peintre chinois Xu Beihong (Ju Peon) à Paris, de l'Ecole des beaux-arts à la Grande Chaumière, l'étude de Philippe Cinquini montre comment la formation pratique dans l'atelier d'un maître – en particulier l'étude du corps humain d'après modèle – pour acquérir une maîtrise technique et artistique académique, devient paradoxalement la matrice de l'art moderne chinois. La confrontation communautaire d'expériences partagées par les élèves chinois a permis de critiquer l'académisme tout en gardant certaines valeurs qui le fondaient, à un moment (l'entre-deux-guerres) où les ruptures et les innovations artistiques des années 1905-1914 sont remises en question. Il s'agirait d'un désir de « retour » à la construction, à la permanence,



« à l'ordre », avec lesquels l'école semblait être en symbiose.

11 La contribution de Stéphane Palaude, consacré à l'apprentissage du verrier au ^{xx}e siècle, déplace l'attention du lecteur sur la fonction essentielle occupée dans ce domaine par le bousillage. S'il n'y a pas de doute que le geste du verrier, depuis toujours, s'apprend « sur le tas et sur le four », d'abord dans l'atelier familial, et ensuite à l'usine, et dans le temps mort (fins de journée ou pauses), il s'agit pourtant d'un moment de formation dont profite, outre l'ouvrier, surtout l'établissement qui peut ainsi garantir la qualité de sa production et la présence d'un personnel toujours à la hauteur. De plus, s'agissant d'un métier où le salaire est souvent calculé sur la base de pièces produites, les bousillages sont la propriété de l'usine et doivent se différencier de la production courante pour ne pas la concurrencer. Paradoxalement, certaines de ces pièces sont de très bonne qualité et quand dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, on assiste à lente disparition du geste et du soufflage, le bousillage incarne, dans l'esprit de l'auteur, l'une des pratiques qui garantit la transition vers la perception de l'œuvre du verrier comme une véritable création artistique.

12 Changeant encore de contexte et se rapprochant ultérieurement de notre époque, qu'enseigne-t-on à la fin du ^{xx}e siècle et au début du ^{xxi}e siècle dans les écoles d'art ? Comment apprendre la création ? Réinvestir la technique, le savoir-faire à une époque où la formation s'organise essentiellement autour de l'élève qui reçoit un accompagnement plus individuel afin d'élaborer une création plus personnelle, comme ce fut le cas à l'école supérieure des beaux-arts à partir des années 1990 ? Dans le contexte de mutations et de réformes des écoles supérieures d'art au début des années 2000, l'étude de Nathalie Poisson Coge sur l'École Régionale des beaux-arts de Dunkerque offre un exemple intéressant des transformations des conditions et des réflexions qui permettent de repenser



l'apprentissage de l'art ; dans ce cadre spécifique de la création, que revendique l'école d'art, le rôle de l'artiste-enseignant, Pierre Mercier, a été de mobiliser différents moyens pédagogiques – par le projet, expérimentation permanente, travail collectif – pour émanciper l'étudiant. Les témoignages, les archives et les écrits de Pierre Mercier sur lesquels s'appuie l'article montrent que le dialogue entre l'enseignant-artiste et les étudiants constitue la base de la transmission comme l'enseignement qui devient alors pour l'artiste une « pédagogie artistique ».

- 13 Une place particulière occupe, parmi les sujets traités dans cet ouvrage, l'apprentissage dans l'enseignement de l'histoire de l'art en France, au moment où cette discipline, avec l'archéologie, conquiert officiellement sa place dans le monde universitaire. À ce propos, Frédéric Tixier examine la figure de Paul Perdrizet (1870-1938), gendre d'Émile Gallé ; président à l'entreprise familiale jusqu'en 1930, il entame en même temps une carrière dans l'enseignement supérieur : d'abord maître de conférences en langue et littérature grecques, il obtient ensuite la première chaire d'histoire de l'art et d'archéologie à la faculté des Lettres de Nancy. Dans son essai, Tixier questionne l'« apprentissage » de Perdrizet dans un domaine qui n'était pas proprement le sien : armé d'une formation classique très solide et d'une curiosité inouïe, à un moment de sa carrière, il quitte son terrain de recherche favori, à savoir l'hellénisme et l'art antique, pour devenir un spécialiste d'iconographie médiévale. Son directeur de thèse d'État, le grand Émile Mâle, a joué un rôle crucial dans ce cheminement quelque peu périlleux ; à cette occasion, Perdrizet perfectionne ses recherches sur l'iconographie de la *Vierge de la Miséricorde*, puis sur le *Speculum Humanae Salvationis* de Vincent de Beauvais. Peut-on réellement parler, dans ce cas de figure, d'une transmission maître-élève ? Il n'y a aucun doute sur le fait que dans l'interprétation des images, Perdrizet adopte la



méthode de Mâle, à savoir le recours aux sources littéraires, l'approfondissement de la pensée chrétienne ou symbolique du Moyen Âge et l'observation directe des œuvres d'art. Cette approche lui permet par ailleurs de s'éloigner de la vision fort romantique de ses prédécesseurs. Précédemment, son parcours de formation à l'École du Louvre, sous l'égide de Louis Courajod, a contribué à développer sa sensibilité vers l'étude des œuvres d'art suivant la méthode attributionniste. De fait, Tixier souligne le caractère autodidacte de l'apprentissage de Perdrizet, de son intérêt pour le Moyen Âge et la transmission des connaissances à ses étudiants et à un public averti.

- 14 De même, le musée est devenu un lieu mais aussi un instrument de transmission du patrimoine pour un public de plus en plus hétérogène. Faire connaître, promouvoir et conserver l'art sont les fonctions du musée. Comment répondre désormais à la demande de l'école : avoir une portée pédagogique mais dans quel lieu ? Le rapprochement des musées et de l'école soulève un certain nombre de problèmes pour pouvoir concilier partage des connaissances dans le système pédagogique et tirer des leçons d'une expérience. Dans un premier temps, comme l'a analysé Yannick Le Pape, c'est le musée qui ouvre ses espaces aux élèves sans pour autant répondre aux besoins pédagogiques. La difficile coordination dont l'objectif était de renouveler l'enseignement des arts en milieu scolaire, a permis de penser à d'autres dispositifs qui, dans un mouvement inverse, font venir le musée à l'école. Grâce à de nouveaux supports numériques, le musée a pu s'adapter aux nouvelles contraintes et exigences du système éducatif avec par exemple des mallettes pédagogiques, des expositions itinérantes, des muséobus ou des visites virtuelles. Néanmoins, le décloisonnement des pratiques supposerait un réel changement des habitudes et des mentalités au sein des deux institutions concernées pour une visée réellement



éducative.

Auteurs

Delphine Bière

**Maitresse de conférences, Histoire
de l'art contemporain (XX^e siècle)
delphine.biere@univ-lille.fr**

Du même auteur

**Les correspondants portugais
de Robert Delaunay 1915-1917 in
Un art sans frontières, Éditions
de la Sorbonne, 1995**

Valentina Sapienza

**Professoressa Associata di Storia
dell'arte moderna, Direttrice del
Centro Studi RiVe, Dipartimento
di Filosofia e Beni culturali,
Università Ca' Foscari Venezia
valentina.sapienza@unive.it**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021



Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

BIÈRE, Delphine ; SAPIENZA, Valentina. *Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et défit* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/6677>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Jean Fourbault, de la demeure familiale au Parlement de Paris : le parcours de formation d'un peintre- topographe avant l'époque de la cartographie

Raphaële Skupien



Résumé

Vous avez dit Jean Fourbault ? Qui a lu *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, a déjà rencontré le nom de ce peintre aux mille écussons flamboyants qui occupait le devant de la scène artistique parisienne autour de 1500. La découverte de nouvelles sources documentaires, dans les archives domaniales et judiciaires du royaume, permet de rendre à ce personnage de roman toute son épaisseur historique mais surtout humaine. Depuis ses débuts dans l'atelier familial jusqu'à ses obsèques célébrées en grande pompe dans la capitale, nous retraçons son parcours en forme de *success story*. À travers l'étude des lieux de la création artistique à la fin du Moyen Âge, ce papier explore les diverses formes d'atelier qui s'y pratiquent ainsi que les réseaux de sociabilités qui s'y tissent. Aussi talentueux fût Jean Fourbault, il n'eût jamais obtenu les chantiers de peinture à Notre-Dame de Paris ni la scénographie des entrées princières ou royales s'il n'avait réussi à consolider les liens noués par son père avec des artistes de grand renom (Jean Fouquet, Colin d'Amiens) et leurs commanditaires.

The question is why Jean Fourbault is so important in Art history? New researches have shown he is not only a romanesque character of *Notre-Dame de Paris* written by Victor Hugo, he is one of the major painter (even the best one) of his time, in the Paris of the year 1500. Domanial and judiciary archives let us drawn his life since his former carrier in the familial dwelling to his public death ceremony in the streets of the capital. This is a real success story! Behind the study of the places of the artistic creation, this paper enlightens multiple forms of workshops and sociabilities in the Middle Ages. Jean Fourbault directed pictorial projects in Notre-Dame of Paris as well as scenographies of royal entries. Not only talented, he had managed to attach him a prestigious clientele by staying linked to the friends of his father who are also the most famous painter of their generation (Jean Fouquet, Colin d'Amiens).

Entrées d'index

Mots clés :

Jean Fourbault, Jean Fouquet, Colin d'Amiens, biographie d'artiste, ateliers de peintre, Moyen Âge, Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, décors urbains, cartes anciennes

Index by keyword :



Jean Fourbault, Jean Fouquet, Colin d'Amiens, biography of artist, workshop, medieval studies, Victor Hugo, Notre-Dame of Paris, urban

settings, cartography

Texte intégral

« Peste soit des chandelles d’artifice ! » dit Gringoire, et il se rabattit sur le Pont-au-Change. On avait attaché aux maisons de la tête du pont trois drapels représentant le roi, le dauphin et Marguerite de Flandre, et six petits drapelets où étaient pourtraitcts le duc d’Autriche, le cardinal de Bourbon, et M. de Beaujeu, et madame Jeanne de France, et M. le bâtard de Bourbon, et je ne sais qui encore ; le tout éclairé de torches. La cohue admirait.

« Heureux peintre Jean Fourbault ! » dit Gringoire avec un gros soupir, et il tourna le dos aux drapels et drapelets¹ ».

- 1 Le peintre Jean Fourbault, dont les succès publics en 1482 font pâlir d’envie le dramaturge Pierre Gringoire dans *Notre-Dame de Paris*, fut vraiment un artiste de premier ordre dans le Paris 1500. Documenté comme auteur de décors éphémères pour la Ville, il apparaît aussi dans les archives comme peintre de décors muraux ou de retable pour Notre-Dame mais aussi de « figure » pour le Parlement². La polyvalence artistique est un phénomène bien connu à la fin du Moyen Âge ; elle atteste la richesse de la formation reçue. En revanche, son aptitude à produire des « figures » – sorte de cartes à grande échelle – fait de lui un peintre assez singulier³. Des sources encore inédites le montrent au travail depuis ses débuts aux côtés de son père Yvon, peintre-juré, jusqu’à sa maîtrise, maniant la peinture à l’huile aussi bien que la pointe sèche, à l’aise en tout contexte et sur tout type de support (textile, bois, parchemin, maçonnerie...) ⁴. Elles nous donnent l’occasion de revenir sur le rapport qui existe entre l’acquisition de savoir-faire variés et les types d’atelier fréquentés, l’atelier étant entendu au sens large du terme



comme un lieu de production réunissant plusieurs acteurs.

2 Lieu d'échanges par définition, l'atelier se présente comme le cadre privilégié pour étudier la question de la transmission et de la circulation des techniques et des styles, de leur permanence ou de leur renouvellement. Les médiévistes ont défini deux principaux modèles d'organisation du métier de peintre que sont, d'une part, les ouvroirs familiaux en milieu urbain (ateliers-boutiques) ; d'autre part, les réseaux de sociabilité entre les individus qui se sont tissés et développés au gré des chantiers monumentaux, au sein d'équipes éphémères de spécialistes des arts figurés (ateliers-loges)⁵. Dans son enquête sur les peintres florentins du Quattrocento, Cécile Maisonneuve s'est appuyée sur les sources fiscales pour démontrer l'importance des relations d'amitié et de voisinage dans l'évolution des pratiques picturales⁶. L'étude de Caroline Blondeau-Morizot sur les aspects matériels de l'atelier des Barbe, fameuse dynastie de peintres-verriers demeurant rue Saint-Romain à Rouen, a permis de mieux saisir l'évolution de leur production⁷. Dans le milieu parisien, de nombreux artistes et artisans logeaient sur le pont Notre-Dame. La restitution de ses maisons par l'architecte Nicolas Moucheron permet désormais d'apprécier leur cadre de vie⁸, en particulier celui des Fourbault Père et Fils pendant près d'un demi-siècle.

3 L'atelier familial, délaissé par Jean Fourbault autour de 1480, sera ici envisagé comme un tremplin vers d'autres formes d'atelier, tout à la fois lieu d'apprentissage, d'accès à un réseau et d'émancipation. L'évolution de la carrière de Jean Fourbault, que l'on peut retracer entre 1470 et 1500 en croisant les sources traditionnelles de l'histoire de l'art avec les sources domaniales et juridiques, interroge le rôle des relations d'amitiés et de voisinage dans l'acquisition de compétences topographiques assez novatrices, qui échappent encore à la réglementation des métiers⁹. Suivre l'itinéraire du peintre en exercice nous entraînera de la demeure paternelle



à celles de ses commanditaires, de chantiers monumentaux à la cour du Parlement de Paris. L'identification de ces lieux de création apporte un nouvel éclairage sur le métier de peintre, les pratiques picturales et la formation des réseaux d'artistes et de commanditaires, à Paris, avant 1500.

1. Autour de l'ouvroir familial (avant 1473) : les relations avec Jean Fouquet et Nicolas d'Ypres, dit Colin d'Amiens

4 Jean Fourbault a grandi à Paris dans la neuvième maison sur le pont Notre-Dame, signée VIII, où résidait son père depuis 1440 et qu'il a quitté en 1470 pour s'installer non loin, dans la première maison côté amont sur le pont Notre-Dame¹⁰. À la mort de son père en 1473, il continue d'assumer le loyer de la demeure paternelle (9 l. 12 s. p.) en plus du loyer de la sienne (112 s. p.)¹¹, sans doute pour maintenir l'atelier familial en activité.

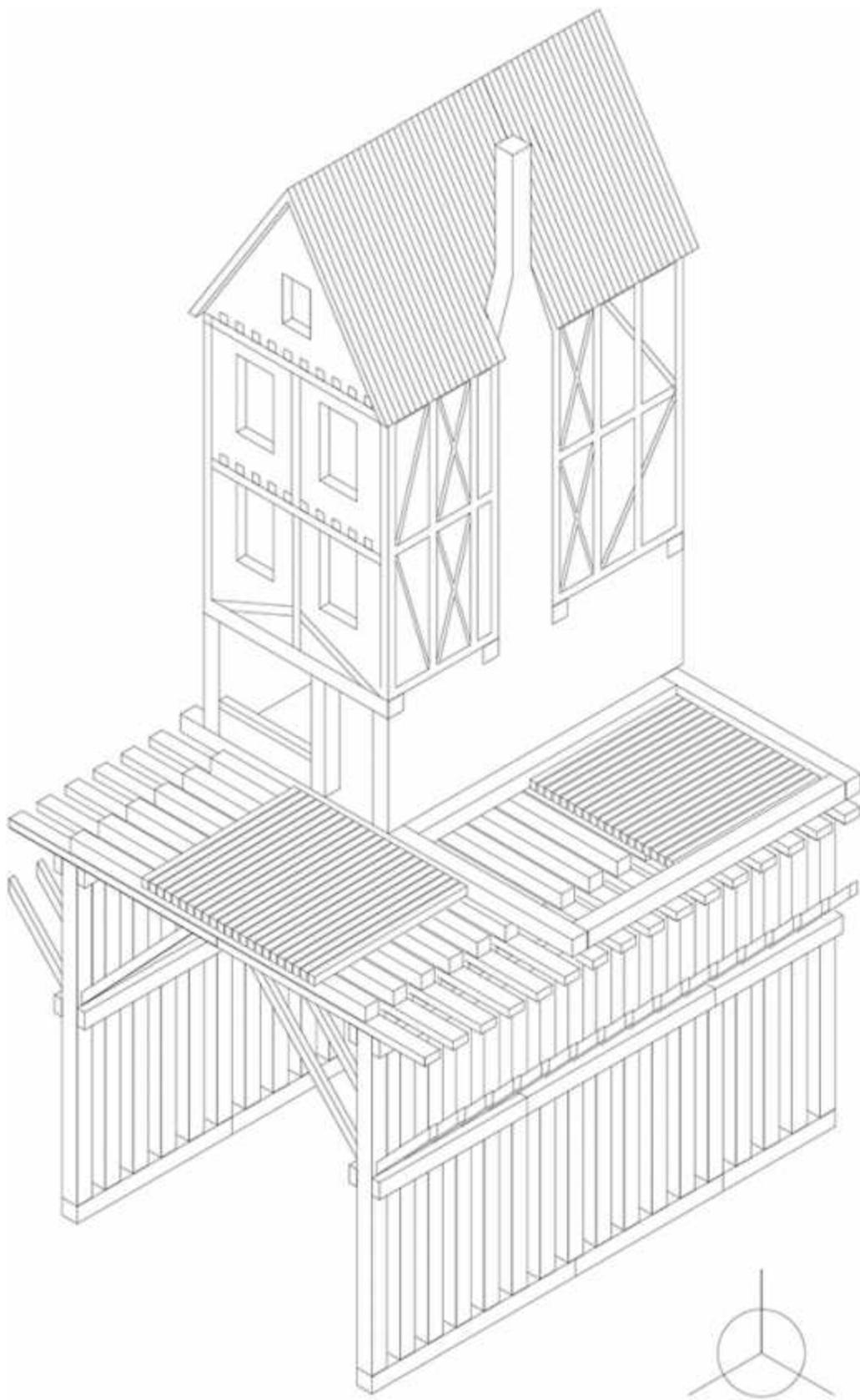
5 Au xv^e siècle, le pont Notre-Dame est l'un des cinq ponts lotis de la capitale reliant l'île de la Cité aux deux rives, à la Ville et à l'Université. Ce type de construction, relativement fréquent en Italie, reste une exception dans le paysage monumental français. Le pont Notre-Dame, intégralement reconstruit après la crue de 1408, se distingue par le soin apporté à sa mise en œuvre. Le Bourgeois raconte ainsi dans son journal comment en 1413 le roi Charles VI, accompagné du prévôt des marchands, inaugura le chantier en portant le premier coup de hie sur un pieu de fondation¹². Guillebert de Mets témoigne ensuite de la progression du lotissement de pont qui comporte déjà, en 1422, 82 « beaux manoirs », 5 « maisons » et des moulins abrités sous les arches¹³. À la fin de la guerre de Cent ans, la situation est moins reluisante. Les travaux de rénovation s'annoncent tellement importants que le Parlement estime qu'il vaudrait mieux détruire le pont et le rebâtir mais la Ville n'en fait rien et se contente d'interventions ponctuelles, dictées par les menaces d'un



effondrement qui finit par arriver en 1499. Pour pallier le dérangement occasionné par ces travaux, la Ville est souvent contrainte d'accorder un rabais sur les loyers comme celui de 24 s.p. octroyé à Yvon Fourbault en 1457-1458 en raison des travaux de charpenterie et de maçonnerie indispensables pour consolider sa maison. À partir de ces transactions, Nicolas Moucheront est parvenu à retrouver la structure de ces demeures polyvalentes d'un type nouveau dont on trouve probablement un écho sous le pinceau de Jean Fouquet, dans l'alignement régulier des demeures chargées d'enseignes et d'ouvriers représentées au second plan de la Charité de saint Martin dans les *Heures* d'Étienne Chevalier¹⁴. La blancheur des maisons représentées ne trompe pas : le peintre a reproduit l'enduit de plâtre et les parements qui recouvraient les structures à pans de bois et donnaient l'illusion de « beaux manoirs » comme s'il s'agissait de maisons maçonnées¹⁵.

Fig. 1 – Axonométrie restituant les maisons du pont Notre-Dame au xv^e siècle





Dessin : N. Moucheront

6 🍪 La chaussée, large de 24 toises, était bordée de part et d'autre d'une série de pignons triangulaires couronnant des maisons

mitoyennes à deux étages – 32 côté amont, depuis la Tannerie ; 33 côté aval, depuis la place aux Veaux. Les maisons y étaient déjà bâties selon un plan régulier, occupant une superficie au sol de 6 x 3,5 pieds (fig. 1)¹⁶. Chaque étage était éclairé de quatre fenêtres rectangulaires, deux de chaque côté. Les activités commerciales et artisanales s'exerçaient au rez-de-chaussée comme l'illustre une miniature du Maître de Bedford¹⁷. Ce niveau, largement ouvert sur le pont-rue, était vraisemblablement l'un des plus lumineux de la maison et donc l'endroit à privilégier pour la pratique de la peinture. Il était alors aménagé en conséquence, meublé d'au moins un chevalet – du simple pupitre d'appoint au véritable meuble –, d'une table de travail à usage strictement professionnel – dotée de quatre pieds, destinée à la préparation et à la conservation des couleurs, des supports... –, d'une autre table pour ranger les godets et les pinceaux en cours d'utilisation¹⁸. À la fin de la journée, les pinceaux nettoyés « étaient entreposés dans des flacons d'huile ». Traditionnellement, les représentations du peintre dans son atelier décrivent des activités limitées à des interventions sur des pièces de petites dimensions ; elles montrent plus rarement l'organisation sociale du travail, le maître en relation avec ses aides ou ses commanditaires¹⁹. Bien implanté dans la capitale, le long de l'axe Nord-Sud reliant la porte Saint-Denis à la porte Saint-Jacques, entre le Palais de la Cité et la cathédrale, Yvon Fourbault jouit d'un rôle d'expert. Mais c'est en honorant des commandes que lui ont passées la Ville et les grandes institutions ecclésiastiques pour des travaux publics qu'il a gagné en notoriété, à la faveur de son fils sur les autres peintres du voisinage.

- 7 Yvon Fourbault est attesté comme juré du métier de peintre et imagier au début des années 1450, sous la prévôté de Dreux Budé, le beau-père d'Étienne Chevalier²⁰. Son nom est aujourd'hui tombé dans l'oubli malgré une tentative de Paul Viollet pour l'en sortir, puisqu'il fréquenta l'entourage royal



au cours des années 1460 après s'être fait remarqué dans la capitale²¹. Ses activités quotidiennes consistaient en des travaux publics qui témoignent autant de ses attaches dans le milieu parisien que de l'étendue de ses compétences. En 1448, il bénéficie d'un rabais de 28 s. p. sur le loyer de la demeure qu'il occupait déjà sur le pont Notre-Dame pour avoir rénové le cadran de l'horloge de l'hôtel de ville, orné de quatre bannières figurant les évangélistes et d'une cinquième aux armes de la ville et du roi. Il est cité à plusieurs reprises dans les comptes de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins pour avoir peint un cierge en cire blanche et une image de Notre-Dame sur une enseigne en bois, dorée à l'or fin et peinte à l'huile²².

- 8 Yvon Fourbault a travaillé en parallèle pour la cour installée dans le Val-de-Loire. Si certaines commandes ont pu être réalisées à son domicile parisien, d'autres ont nécessité son déplacement. Il est notamment payé sur le compte de l'Écurie du roi en 1465 pour avoir peint avec Jacob de Litemont, le peintre du roi, des bannières de guerre²³. Jacob de Litemont a emporté la majeure partie de la commande soit des bannières fleurdelisées, des pennons ornés d'un soleil et deux étendards avec un saint Michel. Yvon Fourbault s'est vu confier la réalisation autrement plus prestigieuse des deux bannières royales où devaient figurer sur les deux faces, sur l'une, une Notre-Dame d'Aix ; sur l'autre, saint Denis avec ses deux compagnons martyrs, saint Rustique et saint Éleuthère. Le marché passé avec le peintre pour la somme de 8 l. 5 s.t. stipulait que les images seraient peintes sur du taffetas blanc de Florence gansé de franges de soie blanche, suivant la « devise » du roi. Les bannières ainsi faites seraient soigneusement gardées dans deux étuis de toile cirée. On a rappelé le peintre pour les funérailles du comte de Dunois, mort en novembre 1468 à l'Hay-les-Roses dans le Val-de-Marne où il a rejoint Paul Goybault, « un grant peintre compagnon de Foucquet »²⁴. Il a peint une



série de 374 écussons armoriés, le bandeau entourant l'église de l'Hay et il a badigeonné de noir « la chapelle de bois mise sur le corps » du défunt. Il s'est ensuite rendu dans le Loiret pour décorer la chapelle funéraire que Dunois avait fondée dans la collégiale Notre-Dame de Cléry.

- 9 La fin de sa carrière s'est déroulée entre Paris et le Val-de-Loire, ce qui a certainement favorisé l'entrée de son fils dans le métier. C'est probablement dès 1461, à l'occasion des funérailles de Charles VII, qu'Yvon Fourbault est entré en contact avec Jean Fouquet ou Colin d'Amiens, tous deux chargés des décors à Notre-Dame et à Saint-Denis²⁵. Actif à Paris, Colin d'Amiens a continué de travailler pour le roi : en 1464, il est payé 20 l. t. sur le compte de l'Écurie du roi, pour avoir peint quatre bannières à mettre sur les trompettes du roi²⁶. Après la mort d'Yvon Fourbault, il apparaît à son tour dans les comptes de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins.
- 10 Au cours de ses absences, la gestion de l'atelier parisien revient sans doute à son fils Jean puisqu'il continue d'occuper les deux maisons sur le pont après la mort de son père. Cet ancrage sur le pont Notre-Dame est révélateur de l'importance prise par l'ouvroir familial où doivent loger des apprentis. Le maintien du lieu en activité lui permet de s'attacher la clientèle fidèle à son père.

2. Dans le secret des ateliers-loges (1480-1484) : la pratique du dessin technique et l'attrait de nouveaux commanditaires

- 11 Sa réputation établie, Jean Fourbault ferma l'atelier familial du pont Notre-Dame au plus tard en 1483, date à laquelle sa maison, la première sur le pont, est louée à l'enlumineur Henri Dufour qui y vit avec femme et enfant tandis que le tondeur de drap Audry Gallant et sa femme Catherine se sont installés dans l'ancien atelier, signé VIII²⁷. On ne lui connaît pas d'atelier fixe jusqu'à sa mort en 1505. Ses obsèques sont



célébrées en grande pompe : son corps est porté en procession par le clergé du couvent des Blancs-Manteaux qui bénéficie alors des attentions de grands prélats de province²⁸. Au cours de cette période, les sources le montrent impliqués dans des entreprises collectives, à la tête de ce que l'on pourrait appeler des ateliers-loges. Si dans un premier temps il perpétue les gestes hérités de son père, il ne tarde pas à se faire remarquer pour ses compétences de régisseur d'entrées royales, comparables à celles de Jean Fouquet à Tours, et à développer son propre réseau de commanditaires dans la capitale.

- 12 Lorsque Yvon Fourbault se rend à l'hôtel de ville ou dans une maison particulière pour refaire une enseigne, il emporte avec lui ses couleurs, son matériel et éventuellement un petit tréteau lui servant d'échafaudage d'appoint. À voir les miniatures figurant des peintres travaillant *in situ* à la décoration d'une maison ou d'une église, on imagine aisément combien l'aide de son fils a pu lui être précieuse dans ces moments-là (fig. 2) ! Sur ces chantiers publics, viennent leur rendre visite les commanditaires ou les intermédiaires soucieux de s'assurer du bon avancement des travaux (fig. 3). Quoi de plus normal donc qu'après la mort d'Yvon, la ville et la cour aient choisi son fils Jean pour préparer les obsèques de René d'Anjou, mort le 10 juillet 1480 à Aix. Pour célébrer la réunion des domaines d'Anjou-Provence à la couronne, Louis XI a organisé des funérailles dignes de celles d'un roi à Notre-Dame de Paris²⁹. Et même si la tâche n'a rien d'exceptionnel, le prestige associé à cette commande en dit long sur la notoriété dont jouit déjà Jean Fourbault dans la capitale en 1480. Il s'est appliqué avec zèle sinon avec fougue à armorier des écussons de toute taille, des grands, des moyens et des petits, et, pris dans son élan, il en a peint 618 au lieu des 518 requis ! Une fois n'est pas coutume, on l'a dédommagé pour la peine qu'il s'est donné : Jean Fourbault a ainsi perçu une prime de 56 s. 8 d. t.,



nettement plus importante que la somme de 40 s. reçue pour avoir noirci la chapelle ardente prévue pour couvrir le corps du défunt.

Fig 2 – Un peintre et ses aides occupés au décor mural d’une maison *Bible historique*, Paris, vers 1415

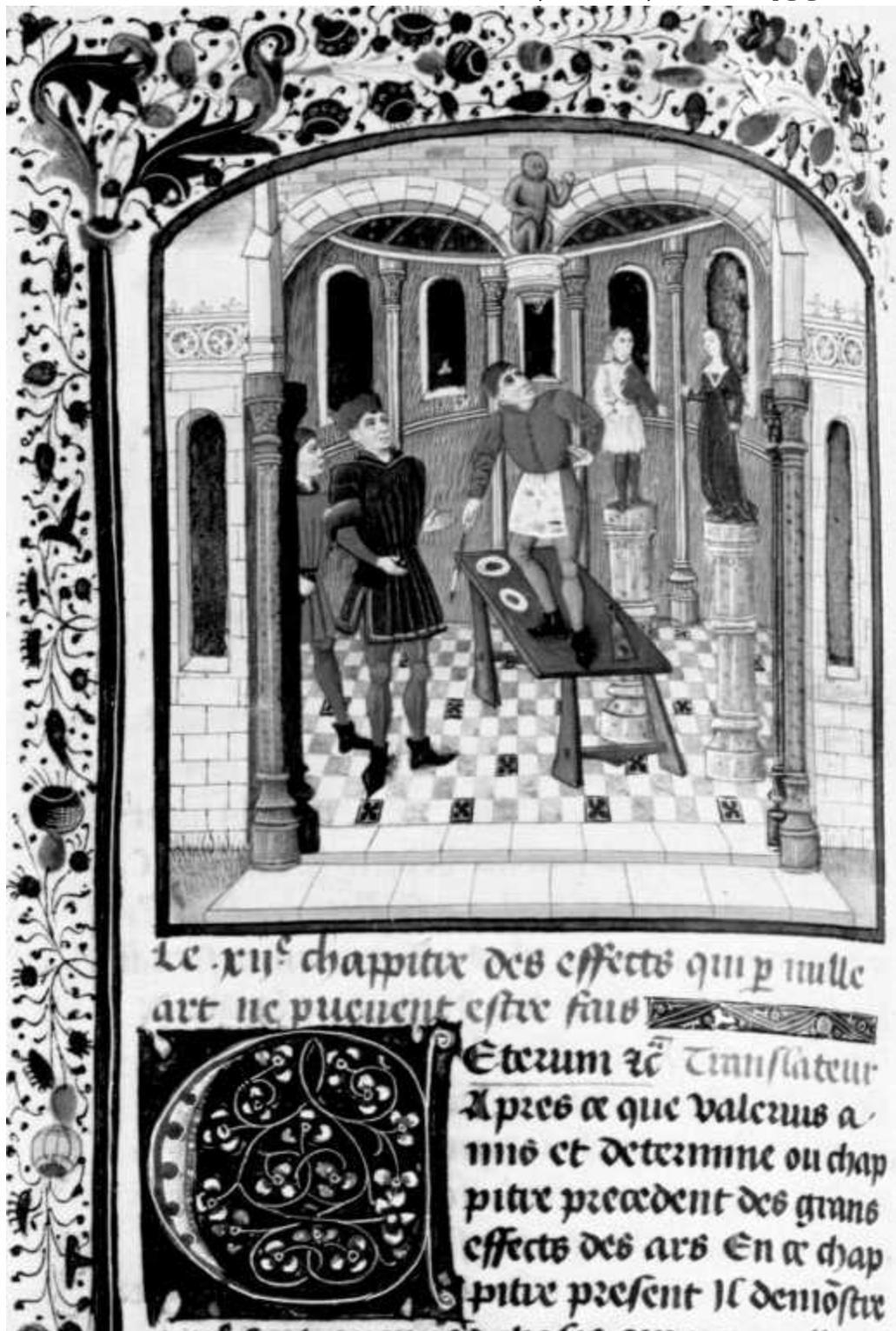


New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M. 394, f. 145



© Morgan Library, New York

Fig 3 – La visite du commanditaire sur un chantier de polychromie monumentale *Dits et faits mémorables* de Valère Maxime, Paris, vers 1455



BnF, Fr. 6185, f. 243v © BnF-Gallica

13 🍪 618 écussons peints en moins de trois semaines, entre le 10 juillet et le 2 août... Le nombre impressionnant d'écussons

armoriés qu'il a été en mesure de fournir pour orner la ceinture de bougran placée autour de Notre-Dame, les portails de la cathédrale, les torches, les cierges et autres supports menés en procession dans la ville indique clairement qu'il ne travaillait pas seul. Il était en revanche seul maître à bord, le seul des peintres à être mentionné dans les comptes de Robert Cailletel, receveur des aides de Paris, commis au financement des obsèques de René d'Anjou célébrées les 8 et 9 août suivant. En 1481, Jean Fourbault est payé 6 l. sur les comptes des œuvres et réparations du domaine de Paris pour avoir « pourtraict », c'est-à-dire dessiné des drapeaux aux armes, emblèmes et devises de Jean de Chalon, prince d'Orange, et Louis d'Hallwyn, seigneur de Piennes, à peindre, à assembler et à attacher à l'hôtel de Ville, au Châtelet et au Palais de la Cité³⁰. Ces drapeaux, ceux-là même mis en récit par Victor Hugo³¹, ont peut-être servi à agrémenter le trajet du convoi mortuaire de René d'Anjou. Le temps d'installation nécessité par de tels décors plaçait Jean Fourbault en relation directe avec de potentiels employeurs comme le confirment les commandes qu'il reçut par la suite de la part du chapitre de Notre-Dame ou du Parlement.

- 14 Jean Fourbault est revenu à Notre-Dame l'année suivant les obsèques de René d'Anjou, engagé cette fois pour la décoration de la chapelle de la confrérie de saint Augustin. La confrérie, fondée au XIII^e siècle, réunissait surtout des ecclésiastiques mais aussi quelques artistes triés sur le volet comme François le Barbier qu'il a peut-être côtoyé dans sa jeunesse sur le pont Notre-Dame³². En 1481-1482, les membres de la confrérie commandent à Jean Fourbault un retable et une peinture murale pour lesquels le peintre se fait aider par ses « varlez »³³. Ensemble ils ont peint en trompe-l'oeil une tenture damassée à feuillage d'or sur le mur de la chapelle où se trouvait l'autel auquel était destinée la *Crucifixion* à cinq personnages comprenant un Christ en



croix entouré de la Vierge, saint Jean, saint Pierre et saint Michel. La Crucifixion fut peinte à l'huile, suivant un procédé bien connu dans le milieu parisien et que Jean Fourbault avait appris de son père, au cours de ses années de formation dans l'atelier familial. À son tour, il transmet ce savoir-faire à ses « varlez », mentionnés ici à titre exceptionnel pour ce que les membres de la confrérie de Saint-Augustin ont ajouté 2 s. p. au paiement initial. La somme est quantitativement négligeable comparativement au 7 écus d'or qu'a coûté le décor de la chapelle, mais vaut d'être remarquée pour ce que ces 2 s. p. ont été donnés « pour le vin des varlez de Jehan Fourbault ». Les valets forment une nébuleuse dans les métiers de l'art et de l'artisanat à la fin du Moyen Âge³⁴. Ils apparaissent généralement comme des aides ou des apprentis du maître d'atelier auquel ils sont éventuellement liés par des liens de parenté. Ils sont logés à demeure, rétribués « en pot et en vin » et, dans le cas présent, garantissent le statut de maître acquis par Jean Fourbault depuis la mort de son père. Les sources iconographiques nous éclairent sur l'organisation d'un tel chantier. Certaines miniatures s'éloignent en effet du schéma traditionnel de l'artiste isolé pour figurer une équipe au travail : des aides, apprentis ou valets, préparent les couleurs sur la table de travail et badigeonnent les murs tandis que le maître réalise les compositions figurées (fig. 2). Le peintre responsable du chantier, le maître d'ouvrage, peut être représenté discutant la teneur du programme iconographique, projet dessiné à l'appui, avec les commanditaires ou leurs intermédiaires (fig. 4) ; il est aussi celui qui s'occupe de tracer le dessin préparatoire sur les parois apprêtées (fig. 5). Cette situation théorique connaît suffisamment d'entorses pour que les membres de la confrérie Saint-Augustin soient venus vérifier la conformité des œuvres réalisées avec le projet annoncé au moment de rétribuer Jean Fourbault pour les travaux effectués dans la chapelle. Il est fort probable que le peintre



ait ici gagné la confiance de ses commanditaires, présents et à venir, en se réservant la mise en place des compositions.

**Fig 4 – La présentation du projet dessiné
Decameron de Boccace, Gramont, 1414**



BnF, Ars. Ms-5070 réserve, f. 32 © BnF-Gallica



Fig 5 – La mise en place d'une composition murale d'après le peintre Robinet Testard – *Des cleres et nobles femmes* de

Boccace, Paris, entre 1488 et 1496



BnF, Fr. 599, f. 53v / © BnF-Gallica

- 15 Après le succès des funérailles de René d'Anjou et la somptueuse réalisation de la chapelle de la confrérie Saint-Augustin à Notre-Dame, la Prévôté ne manqua pas de recourir aux services de Jean Fourbault pour l'entrée de Charles VIII le 5 juillet 1484³⁵. La somme de 14 l. 4 s. p. qu'il a reçu « pour ses peines et salaires d'avoir fait plusieurs ouvrages de son métier ou ministere, qui a été fait devant le Chastelet » laisse imaginer l'ampleur de la tâche³⁶. L'auteur d'une relation anonyme en vers de cette entrée en témoigne. Le mystère joué au Châtelet était particulièrement remarquable, le seul avec celui de la porte Saint-Denis à être joué sur échafauds³⁷. Mais comme un mystère n'y suffisait pas, il a fallu en monter un deuxième et donc deux échafauds. Jean Fourbault a déployé tout son talent dans l'articulation de ce double mystère. Alors que le premier présente la scène assez convenue d'un roi adressant les



vertus de paix, de force et d'amour au peuple, à la noblesse et à l'église, le deuxième développe le thème manifestement inhabituel de la providence du roi³⁸. Une telle scénographie ne s'improvisait pas. Les peintres impliqués dans la théâtralisation de l'espace urbain fournissaient aux édiles des « figures utilitaires indispensables pour préparer les travaux »³⁹. Aussi, par analogie avec l'entrée de Louis XI à Tours orchestrée par Jean Fouquet en 1461, doit-on déduire que Jean Fourbault a d'abord soumis un projet dessiné au bureau de la ville avant de le réaliser avec une équipe composite (peintres, charpentiers...) ⁴⁰.

- 16 Jean Fourbault a repris le flambeau de l'atelier paternel auquel il donne une nouvelle ampleur en s'affirmant comme un peintre incontournable de la scène artistique parisienne des années 1480. Son talent pour se saisir de la réalité des choses et les représenter de manière réaliste conjugué à sa maîtrise du dessin technique à finalité utilitaire faisait de lui le candidat idéal pour réaliser des figures judiciaires. Rien de surprenant donc à ce que le conseiller au Parlement Martin de Bellefaye, impliqué dans les préparatifs de l'entrée de Charles VIII, ait requis les services de Jean Fourbault pour une figure de sa seigneurie à Ferrières-en-Brie.

3. En plein-air (1493) : le rôle de Colin d'Amiens dans l'apprentissage de l'art de la topographie chez les Fourbault

- 17 Les textes ne disent pas si Jean Fourbault a tenu, à la suite de son père, le rang de peintre-juré mais on sait, grâce à une mention trouvée par Étienne Hamon dans les registres du conseil du Parlement de Paris, qu'il a joué un rôle d'expert auprès de la cour du Parlement de Paris qui l'employa au printemps 1493 pour faire une figure judiciaire, malheureusement perdue⁴¹. La maîtrise technique associée à un sens de l'art paysager requise pour ce type de document interroge le rôle des artistes fréquentés par Yvon Fourbault



dans la formation de son fils puisqu'en dépit de son statut de peintre juré ce dernier ne semble pas avoir été employé pour de telles figures. Il valait mieux pour cela avoir fait ses preuves en tant que portraitiste ou auteur de patrons pour objets d'art (orfèvrerie, tapisserie, vitrail) voire de projets monumentaux, à l'instar d'un Gauthier de Campes connu pour son projet du pont Notre-Dame en 1499⁴².

18 Le 21 mai 1493, Martin de Bellefaye, conseiller au Parlement et partie prenante contre Denise de Vaudetar et Pierre Puquet, présentait sa requête auprès de la cour, dans le cadre d'un procès engagé depuis quelques temps au sujet de la perception des dîmes à Ferrières-en-Brie et pour lequel Jean Fourbault avait fourni une figure ordonnée par la cour. Martin de Bellefaye souhaitait que la figure soit jointe au procès au titre de preuve. Le même jour Jean Fourbault comparaisait, réclamant son dû, à savoir « que ses voyages, salaires et vaccacions luy fussent tauxez d'avoir esté sur les lieux et fait certaine figure ».

19 Considérant le statut du peintre et ses accointances avec les membres de la cour on comprend que la partie adverse ait pu douter de sa neutralité et qu'elle ait exprimé une certaine réticence à participer aux frais. La cour a donc ordonné une contre-visite pour procéder au récolement de la figure, c'est-à-dire pour vérifier sur place l'exactitude de la représentation. Lors de cette deuxième visite des lieux contentieux, à programmer avant le lendemain de la Trinité (3 juin), Denise de Vaudetar et Pierre Puquet pourront demander au peintre de modifier et de corriger la figure initiale. La figure définitive, présentée aux parties devant la cour le 12 juin suivant, a été jointe au dossier d'un commun accord. Il n'est dès lors plus question ni du peintre ni de la figure.

20 Les quelques procès-verbaux de visite conservés dans d'autres affaires ainsi que de rares mémoires de peintre, comme « le conte pour les pourtrés que [Nicolas Dipre] fet



de Duranse et du Rone » le 19 juin 1501, éclairent notre lecture de la procédure suivie ici⁴³. Ils nous permettent de restituer dans les grandes lignes les étapes de la réalisation de la figure de Ferrières-en-Brie. Avant le 21 mai, Jean Fourbault s'est rendu sur les lieux du litige muni d'un carnet ou d'une toile à dessiner et accompagné d'au moins un mesureur-juré, d'un officier de la cour et, éventuellement, de l'une ou l'autre des parties. Les esquisses réalisées au fil du parcours seront ensuite assemblées pour ne former qu'une seule figure. Chaque portion du territoire visitée doit donc être dessinée dans des proportions clairement définies. La figure est reconstituée en atelier (mise à l'échelle empirique) mais, la visite ayant été consignée, le peintre peut à tout moment aller vérifier ses croquis sur place. Sa conformité avec le procès-verbal de la visite est enfin contrôlée par la cour en présence du peintre et des parties ou de leurs procureurs. Le processus de fabrication des figures judiciaires est comparable à celui des œuvres d'art.

21 L'intervention de Jean Fourbault a dû être proposée par un conseiller de la cour, certainement Martin de Bellefaye, familier de ce genre de procédure. Il est en effet le signataire du procès-verbal de la visite des Moulins du Perray à Corbeil, dans l'Essonne, dont on conserve la double figure⁴⁴. Et, pour avoir fait toute sa carrière au Châtelet et au Parlement, connaissait forcément Yvon Fourbault, peintre-juré de la ville. Il avait pu apprécier les qualités du fils à l'occasion de l'entrée de Charles VIII. Le roi, soucieux de l'ordre de la cérémonie, s'en était remis à quelques conseillers dont Martin de Bellefaye pour suivre l'avancement des préparatifs⁴⁵. Le temps que nécessitait l'installation des décors favorisait en outre les rencontres : une semaine avant l'événement, le conseil avait déménagé au Couvent des Grands-Augustins en raison des préparatifs au Palais⁴⁶.

22 Les talents de peintre-décorateur que Jean Fourbault doit à son père ne s'opposent pas, bien au contraire, à ses talents de



peintre-dessinateur. L'outil juridique que devient le dessin à la fin du Moyen Âge, au moment où s'observe une contractualisation croissante de la commande artistique, va de pair avec le nouveau statut du peintre comme médiateur : il est celui qui donne à voir une idée, un projet, un objet éloigné sous la forme d'un projet dessiné, un « pourtrait » ou une « figure » (fig. 4). Les sources iconographiques témoignent, dans le même temps, de la place croissante que prend l'art du portrait au cours du xv^e siècle, révélant ainsi la capacité reconnue du peintre à reproduire la réalité, s'exerçant pour ce faire sur lui-même en réalisant ses propres autoportraits à l'aide d'un miroir⁴⁷. Jean Fouquet et Colin d'Amiens comptent parmi ces premiers portraitistes, tous deux successivement chargés d'établir le patron du priant de Louis XI destiné à Notre-Dame de Cléry⁴⁸. Si Jean Fouquet réside régulièrement à Tours dans les années 1460-1470, où il meurt avant 1481, Colin d'Amiens demeure à Paris où il aura été sollicité par les plus grands du royaume jusque dans ses vieux jours, en 1495 par Louis Malet de Graille. Qualifié de peintre, d'enlumineur et d'historien dans les sources, il est aussi l'auteur de plusieurs patrons peints sur toile ou sur papier⁴⁹. Sa polyvalence et la place fondamentale qu'occupe le dessin dans sa pratique artistique le désignent comme un exemple à suivre pour Jean Fourbault.

- 23 Colin d'Amiens est le digne représentant d'une brillante dynastie d'artistes, la famille d'Ypres. Il est le fils d'André d'Ypres auquel il doit son initiation aux arts du dessin qu'il a lui-même transmis à ses trois fils, Jean, Louis et Nicolas. André d'Ypres s'est fait repérer assez tôt par le futur Louis XI lors de son entrée à Amiens le 5 août 1443. Le peintre, secondé par le tonnelier Jean le Mannier, Guillaume Sauwalle et plusieurs « compagnons », avait « fait les misteres, jeux de personnages et aultrez joyeux esbatements »⁵⁰. Le succès de l'entreprise garantissait à



l'équipe de nouvelles commandes par la ville dont ils reçurent la somme de 32 l. « affin qu'ilz soient plus enclins de faire en temps a venir autrez joyeux esbatemens, quant mestier sera »⁵¹. Peu de temps après, André d'Ypres quitta Amiens pour s'installer à Paris avec son fils Colin d'Amiens. Un demi-siècle plus tard, son petit-fils Nicolas Dipre (ou d'Ypres) quittait Paris pour s'établir à Avignon où il a laissé la « figure » de l'île de Barbentane, signée de sa main, et un épais dossier documentaire dont une série de comptes autographes⁵². Les liens noués entre Colin d'Amiens et Yvon Fourbault à l'occasion des cérémonies royales organisées à Paris sous le règne de Louis XI ont sans doute favorisé une relation d'amitié entre Nicolas Dipre et Jean Fourbault, tous deux auteurs de figures judiciaires. Jean Fourbault aurait ainsi tiré profit des leçons données par Colin d'Amiens à son fils.

24 Ce parcours à travers les ateliers de Jean Fourbault fait se superposer à l'image traditionnelle de l'ouvrier urbain celle assez surprenante de l'artiste médiéval en peintre de plein-air. Il occupe l'espace urbain parce qu'il y habite et y travaille, parce qu'il le décore mais aussi, au-delà de sa mort, lorsqu'on mène son corps en procession pour lui rendre un dernier hommage.

25 Si la perte des œuvres nous prive d'une analyse stylistique de l'œuvre peint de Jean Fourbault, le dossier documentaire réuni à son sujet rend justice à son art et rétablit le peintre dans sa place, au sein de la société parisienne du dernier quart du xv^e siècle. Les mentions éparses – tirées de sources comptables, domaniales ou judiciaires – renseignent utilement les pratiques picturales de Jean Fourbault, les matériaux et les techniques utilisés et les personnes rencontrées autour de ses différentes productions. C'est dans le cadre de l'ouvrier familial, encore adolescent mais s'attelant déjà à la préparation des couleurs, que Jean Fourbault a pu avoir accès au réseau de son père ainsi que le



suggèrent les premières commandes connues qui lui furent adressées au début des années 1480. Accompagné de « varlez », il quittait parfois l'ambiance feutrée de son domicile pour s'occuper des décors éphémères à installer au Châtelet ou au Palais de la Cité quand il ne se chargeait pas de travaux de peinture à Notre-Dame de Paris. C'est dans ce cadre-là, urbain et monumental, qu'il a su nouer des relations avec les propriétaires terriens qui l'auront employé pour faire la figure de leurs biens. Jean Fourbault a pour lui de maîtriser le dessin, les techniques de la peinture à l'huile et de la dorure sur bois, et de savoir diriger des projets collectifs. Ses réseaux l'ancrent dans le milieu local pour en faire un candidat crédible pour se voir attribuer l'ex-voto du *Siège de Rhodes* commandé par Antoine d'Aubusson et Louis XI pour Notre-Dame de Paris, selon Étienne Hamon qui l'a identifié avec le tableau conservé dans l'hôtel de ville d'Épernay (fig. 6)⁵³. Celui-ci reproduit le même dessin mais à une autre échelle que le manuscrit de la relation offert en 1483-1484 par Guillaume Caoursin à Pierre d'Aubusson, le grand maître de l'Ordre des Hospitaliers de Jérusalem. En 1482, Guillaume Caoursin, chancelier de l'Ordre à Rhodes, s'adresse à Nicole Lesbahy, commandeur de Saint-Jean-de-Jérusalem à Paris, pour faire réaliser le manuscrit à Paris où il est assuré de trouver des peintres capables de suivre ses instructions et de reproduire avec talent le plan de l'île. Le plan, joint à la lettre, était destiné à l'hôtel du commandeur transformé pour l'occasion en atelier de peintres. Réalisé à partir de ce modèle, le tableau d'Épernay est représentatif d'une certaine tradition locale incarnée par les Fourbault.

Fig 6 – Jean Fourbault (?), *Le Siège de Rhodes*, 1483





Épernay, Hôtel de Ville, cl. É. Hamon

Notes

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, II, 1 (éd. J. Seebacher, Pléiade, p. 58).

2. Raphaële Skupien, *Le peintre et le monument. L'invention du paysage dans la peinture parisienne de la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècle)*, thèse de doctorat inédite, dir. Étienne Hamon, Université de Picardie-Jules Verne, 2017 (désormais Skupien 2017), I, p. 344-352. Ce peintre méconnu a été sorti de l'ombre par Étienne Hamon, *Art et architecture avant 1515. Archives nationales, Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Archives nationales, 2008, n° 964, p. 361 ; *id.*, *Une capitale flamboyante. La création artistique à Paris autour de 1500*, Paris, Picard, 2011, p. 277, 279.

3. On consultera les travaux pionniers de Marc Gil, *Du maître du Mansel au maître de Rambures, le milieu des peintres et des enlumineurs de Picardie, ca. 1440-1480*, 5 vol., thèse de doctorat inédite, dir. Anne Prache, Université de La Sorbonne-Paris IV, 1999, I, p. 116-117, 135-137 et III, annexes, tab. 8-14. Une synthèse des travaux menés ces dix



dernières années a été proposée à l'occasion de l'exposition « Quand les artistes dessinaient les cartes. Vues et figures de l'espace français au Moyen Âge et à la Renaissance » (Juliette Dumasy et Camille Serchuk (dir.), *Quand les artistes dessinaient les cartes : vues et figures de l'espace français, Moyen Âge et Renaissance*, cat. d'exposition (Paris, Hôtel de Soubise-Musée des Archives nationales, 25 septembre 2019-6 janvier 2020), Paris, le Passage-Archives nationales, 2019), et du colloque « La cartographie à grande échelle en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance : formes, acteurs, pratiques » qui l'accompagne (Paris-Orléans, 15-16 octobre 2019).

4. Skupien 2017, III, doc. 80-93, p. 138-146.

5. Sophie Cassagnes-Brouquet, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective. L'Atelier*, 2014/1, p. 83-98, qui propose un utile état de la question sur la notion d'atelier en Europe occidentale. Le cadre formel de l'ouvroir familial, tel qu'il a été défini par les historiens du monde du travail, est opérant dans la plupart des foyers artistiques et artisanaux en Europe à la fin du Moyen Âge, à Paris comme en Bretagne, à Bruges ou à Londres pour lequel nous bénéficions de la vaste synthèse de S. Cassagnes-Brouquet, *L'art en famille : les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen âge (1350-1530)*, Turnhout, Brepols, 2005. Au sujet des ateliers-loges : Philippe Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen Âge : essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, 2009, qui a pu déplorer que la question de la localisation de l'atelier ne prenne que trop rarement en compte la diversité des lieux de travail. L'étude de ce phénomène, appréhendé de longue date sous un angle d'approche stylistique par les historiens de l'architecture, de la sculpture ou de la peinture monumentale, a pâti du cloisonnement des disciplines universitaires qui ne reflète pas la polyvalence artistique au Moyen Âge, en particulier celle des peintres.

6. Cécile Maisonneuve, *Florence au XV^e siècle : un quartier et ses peintres*, Paris, CTHS-INHA, 2012, à partir des descriptions des foyers imposables archivées dans le fonds du Castato, sans équivalent pour la France au XV^e siècle.

7. Caroline Blondeau-Morizot, « À l'enseigne de l'Écu de verre : une maison de peintres verriers rouennais aux XV^e et XVI^e siècles », dans *Formes de la maison, du Moyen Âge au Temps modernes dans le Nord de la France*, dir. de Étienne Hamon, Mathieu Béghin et Raphaële Skupien, actes de colloque (Amiens, 25-26 mai 2016), à paraître.

8. Nicolas Moucheront, « Les maisons du pont Notre-Dame à Paris. Renouvellement matériel et permanence d'une typologie (XV^e-XVIII^e siècle) », dans *Formes de la maison*.



9. Catherine Hofmann (dir.), *Artistes de la carte, de la Renaissance au XXI^e siècle : l'explorateur, le stratège, le géographe*, Paris, Autrement, 2012.

10. *Comptes du domaine de la ville de Paris*, Paris, Imp. nationale, 1948-1958, I, col. 206, 491, 577, 656, 778 et 850 ; II, col. 72, 106, 162, 251 et 330.

11. La première maison du pont, non signée, était un peu plus petite que les autres mais suffisamment vaste pour accueillir un modeste atelier de production : « trop petite » pour trouver un locataire en 1455-1456, elle abrite dès 1456-1457 la boursière Jeanne La Bretonne et son apprentie Guillemette Nase. Cette différence de taille explique en partie la différence de loyer payé par Jean Fourbault pour les deux maisons.

12. Cérémonie de la pose du premier pieu du pont Notre-Dame, le 31 mai 1413, relatée dans le *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. C. Beaune, Paris, 1990, p. 58-59, §63-64.

13. Guillebert de Mets, *La description de Paris et l'excellence du royaume de France* (entre 1407 et 1419), publié dans *Paris et ses historiens*, éd. Antoine Leroux de Lincy et Lazare-Maurice Tisserand, Paris, 1867, p. 152-232, en part. § XXII. Au sujet de l'auteur et de la chronologie du texte, on consultera : Sophie Somers, « The Varied Occupations of a Burgundian Scribe. Corrections and Additions Relating to Guillebert de Mets (c. 1390/1-after 1436) », dans Bert Cardon, Jan Van der Stock et Dominique Vanwijnsberghe (éd.), « *Als ich can* » - *Liber amicorum in Memory of Professor Dr Maurits*, Louvain, Peeters, p. 1227-1246. Le texte est désormais accessible à un public anglophone, éd. et trad. E. Mullally, Turnhout, Brepols, 2015.

14. N. Moucheront, « Les maisons du pont Notre-Dame ... », art. cit.

15. Paris, musée du Louvre, R.F. 1679 [n° 38], épisode de la vie de saint Martin avec à l'arrière-plan le Petit Châtelet dans les *Heures d'É. Chevalier* par Jean Fouquet, Paris, vers 1452-1460. De même dans les *Heures de Manchester*, The John Rylands University Library, ms. Latin 164, f. 254, vue de l'île de la Cité avec à l'arrière-plan un épisode de la vie de sainte Geneviève par le maître de Dunois, Paris, vers 1430-1450.

16. À l'exception de la première, plus exigüe : cf. note 10.

17. Paris, bibliothèque nationale de France (BnF), ms. lat. 17294, f. 460v, scène quotidienne dans l'atelier-boutique d'un orfèvre installé sur le pont au Change dans le *Bréviaire de Salisbury*, deuxième quart du XV^e siècle.



18. Danièle Alexandre-Bidon et Monique Closson, « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle », dans

Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge actes de colloques (Université de Rennes 2, 2-6 mai 1983) éd. par X. Barral i Altet, 3 vol., Paris, Picard, 1986-1990, II, p. 557-575. Les auteurs ont croisé les sources archéologiques et iconographiques.

19. *Ibid.* Voir aussi : Virginia Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1967, dont l'enquête s'arrête autour de 1400, date à partir de laquelle les sources se multiplient et l'iconographie tend à se diversifier.

20. Paris, Archives nationales de France (ANF), Y 5232, f. 161v, registre des insinuations du Châtelet, le 19 octobre 1454, d'après Jules Guiffrey, *Artistes parisiens du XVI^e et du XVII^e siècles : donations, contrats de mariages, testaments, inventaires, etc. tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, Imp. nationale, 1915, p. 2, n° 7.

21. Paul Viollet, « Jean Fouquet et ses contemporains », *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, 2, p. 97-109.

22. Françoise Baron, « Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIV^e et XV^e siècles d'après les archives de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins », *Bulletin archéologique du CTHS*, 1970, p. 77-115, en part. p. 99, n° 42.

23. Paris ANF, KK 165, f. 172v-173, extraits des comptes de Louis XI (1465), transcrits dans Skupien 2017, III, p. 139, doc. 82.

24. Paris, BnF, ms. Dupuy 503, f. 102, extrait de la relation de voyage en Poitou de Jean Lemaire de Belges, publié et commenté par François Avril (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur au xve siècle*, cat. expo. (Paris, BnF, 25 mars-22 juin 2003), Paris, BnF-Hazan, 2003, doc. II-6b.

25. Paris, BnF, ms. fr. 10372, f. 19r/v et 34v-35, extraits du compte des funérailles de Charles VII concernant les achats de bougran et les travaux de peinture (1461), transcrits dans Skupien 2017, III, p. 136-137, doc. 79.

26. Paris, ANF, KK 65, f. 40, comptes royaux par Guillaume de Varie, conseiller et général des finances de Louis XI, pour l'année finissant le 30 septembre 1464.

27. *Comptes du domaine de la ville de Paris*, *op. cit.*, II.

28. Hamon, *Une capitale flamboyante*, *op. cit.*, 2011, p. 137.

29. Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 383-384, 387 et annexe 3.

30. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, III, p. 442, extrait des comptes des œuvres et réparations du domaine de Paris (1481).



31. Skupien 2017, I, p. 350-352.

32. La 26^e maison du pont était louée entre 1455 et 1460 à l'enlumineur François Le Barbier qui l'avait quittée, pour s'installer sur l'île de la Cité en 1470, date à laquelle elle est occupée par un autre enlumineur, Jean Musnier. Cf. Mathieu Deldicque, « L'enluminure à Paris à la fin du xv^e siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés ? », *Revue de l'art*, 2014/1, p. 9-18, en part. p. 11-13, selon l'auteur, le nom de François Le Barbier, enlumineur repéré dans les sources entre 1455 et 1501, recouvre deux générations d'artistes, un père et son fils. François Le Barbier est cité à de nombreuses reprises dans les registres de délibération du chapitre de Notre-Dame de Paris en qualité d'hôte ; l'année suivante, il est reçu avec sa femme Catherine La Tacque membre de la confrérie Saint-Augustin. L'auteur l'identifie avec « Maître François », l'« *egregius pictor Franciscus* » mentionné dans une lettre de Robert Gaguin en 1473.

33. Paris, ANF, H 3605, non folioté, extrait du compte de la recette de la confrérie saint Augustin pour la période du 28 août 1481 au 27 août 1482, à la rubrique de la dépense extraordinaire, transcrit dans Skupien 2017, III, doc. 89, p. 142-143.

34. Ph. Bernardi (*Maître, valet et apprenti, op. cit.*) insiste sur l'écart entre une réglementation corporative stricte et la diversité des situations attestées par les sources de la pratique qui interdit toute généralisation à l'échelle locale, *a fortiori* à l'échelle interrégionale. On consultera aussi le point de vue de Jean-Marie Guillouët dans « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations de l'atelier », *Perspective. L'Atelier*, 2014/1, p. 27-42, qui reste dans le flou quant à la dimension entrepreneuriale des ateliers médiévaux.

35. Bernard Guenée et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968, p. 96 sq.

36. Sauval, *Histoire et recherches, op. cit.*, III, p. 475, extrait du compte ordinaire de Paris pour la dépense commune (1485).

37. « Relation anonyme en vers », éditée dans Guenée et Lehoux, *Les entrées royales françaises, op. cit.*, p. 104 sq.. L'auteur, qui se trompe en indiquant la date du 8 juillet 1484, décrit successivement les mystères auxquels il a assisté à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, près de l'hôpital de la Trinité, à la porte aux Peintres, aux Innocents, au Châtelet, sur le Pont-au-Change et devant le Palais de la Cité.

38. *Idem, op. cit.*, p. 114-115, § 39-42. Le deuxième échafaud n'est pas mentionné dans la *Chronique de Jean Molinet* (éd. Buchon, 1827-1829, II, p. 396).



39. Bernard Chevalier, « Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge : imaginations et réalités », dans *Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge*, Actes de congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. (Lyon, 11^e congrès, 1980), 1981, p. 7-21.

40. Extrait des délibérations du conseil de la ville de Tours, 25 septembre 1461 : « Item, au regart des chafaux et des misteres, ils seront traser par Jehan Fouquet, après disner, en l'ostel mestre Jehan Bernard, et pour les divisez seront pris à ce led. M^e Jehan Bernard, Jehan Ruzé, Pierre Lailier, mestre Jehan Peslieu et Jehan Garnier ; et après ce en ferontleur rapport a l'autre assemblée pour en délibérer », d'après Avril, *Jean Fouquet*, cat. cit., doc. I-3. La venue du roi ayant été avortée, la ville dédommagea le peintre et ses aides – Pierre Hannes (ou Hennes), peintre de Bourges qui l'avait déjà secondé pour les obsèques de Charles VII, Symon Chouain et autres – de seulement 100 s.t. (*Ibid*, doc. I-4). D'autres exemples documentés de peintres impliqués dans l'organisation de mystères dans Tania Lévy, *Les peintres de Lyon autour de 1500*, Rennes, PUR, 2017.

41. AN, X^{1a} 1500, f. 213r/v, 234v et 253, extraits du registre du conseil du Parlement de Paris, séances du 21 mai, du 12 juin et du 1^{er} juillet 1493, transcrits dans Skupien 2017, III, p. 143-144, doc. 91.

42. Dumasy et Serchuk (dir.), *Quand les artistes dessinaient les cartes*, cat. cit., p. 76, not. 28. Voir aussi le cas des Cousin, cf. Guy-Michel Leproux, « Jean Cousin Père et Fils d'après les textes », dans *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVI^e siècle*, cat. d'exposition (Paris, musée du Louvre, 17 oct. 2013-13 janv. 2014), dir. par Cécile Scaillez, Paris, Somogy, 2013, p. 14-23.

43. Raphaële Skupien, « Représentation du lieu et réception de l'image. La fabrique de la "figure universelle" de Thelle d'après le procès-verbal de sa confection (1541) », Locus, séminaire du LaMOP organisé par E. Vagnon, C. Fletcher et G. Bühner-Thierry, le 15 décembre 2017 (à écouter en ligne, audiothèque du LaMOP : <http://audiotheque.lamop.fr/#artists.php?action=show&artist=31>). Voir aussi, sur le même sujet, avec Camille Serchuk, « La représentation cartographique : le plan de la forêt de Thelle », conférence donnée aux Archives départementales du Val-d'Oise (95), le 20 novembre 2019 (à visionner en ligne, sur la chaîne de l'institution : <https://www.youtube.com/watch?v=OYBD3fNzDoo&feature=youtu.be>).

44. Paris, ANF, AE II 2481 (anc. S 2116, d. 34, pce 10bis), double « figure » des moulins du Perray, 1466, analysée dans Skupien 2017, II, p. 244-245, cat. 45.



45. AN, X^{1a} 1491, f. 150sq., extraits du registre des délibérations du

Parlement de Paris, édités dans Guenée et Lehoux, *Les entrées royales françaises*, *op. cit.*, p. 96-104 : séance du 2 juillet 1484.

46. *Ibid.*, le 30 juin 1484.

47. Paris, BnF, ms. fr. 1240, f. 101v, par le maître du Couronnement de la Vierge dans *Des Cleres et nobles femmes* de Boccace, Paris, 1403.

48. Avril, dans *Jean Fouquet*, *cat. cit.*, 2003, p. 138-141, cat. 10 et 11.

49. Hamon, *Art et architecture*, *op. cit.*, p. 47, note 2 et p. 297-298, n° 955 ; Nicolas Oget, « La vie et la carrière de Nicolas d'Amiens, peintre à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle : un état de la question », *Documents d'histoire parisienne*, 20, 2018, p. 5-16.

50. Amiens, Arch. mun., CC 31, f. 72v, cité d'après Georges Durand, *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : tome IV. Série CC (1 à 241)*, Amiens, 1901, p. 166. À propos de la carrière amiénoise du peintre : M. Gil, *Du maître du Mansel*, *op. cit.*, p. 695-696.

51. Amiens, Arch. mun., BB 5, f. 186, extrait du registre des délibérations, séance du 12 août 1443, cité d'après Henry Martin, *Les d'Ypres, peintres des XV^e et XVI^e siècles*, s.l., 1916 (extrait des *Archives de l'art français. Mélanges offerts à Jules Guiffrey*, 1914), p. 9.

52. Claude-France Hollard, « Nicolas Dipre cartographe : histoire d'une œuvre », *Revue de l'art*, 167/1, 2010, p. 25-30.

53. Étienne Hamon, « Un présent royal indésirable : l'ex-voto de la victoire de Rhodes en 1480 à Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, 167/4, 2009, p. 331-336. Pour un autre avis : Philippe Lorentz, « Out with the New and In with the Old : Jacques Coeur's Annunciation Window and its Reception in Bourges Cathedral », dans *Arts of the Medieval cathedrals: studies on architecture, stained glass and sculpture in honor of Anne Prache*, éd. par K. Nolan et D. Sandron, Farnham, Ashgate, p. 135-145, en part. p. 145-146. Selon cet auteur, le fond bleu et la Vierge datent le tableau du début du XVI^e siècle. Or, « cette manière flamande » pourrait correspondre à celle reconnue par Vasari dans les vues panoramiques du Belvédère peintes par le Pinturicchio entre 1486 et 1492 (Denis Ribouillault, « Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican : nostalgie de l'antique, géographie et croisades à la fin du XV^e siècle », *Studiolo*, 8, 2010, p. 139-167). On la retrouve à l'arrière-plan du volet du diptyque représentant *Joos van der Buch et un saint évêque* (Bruges, avant 1496 (?)) ; Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums, Fogg Museum, 1906.6.B) et dans lequel figure peut-être Notre-Dame de Paris (Skupien 2017, III, cat. 83, p. 403-405). Sur le rapport entre la peinture de paysage et les figures utilitaires, cf. Chevalier, « Le paysage urbain » *art. cit.* ; Paul



Fermon, *Le peintre et la carte : origines et essor de la vue figurée entre Rhône et Alpes, XIV^e-XV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2018.

Auteur

Raphaële Skupien

Université de Picardie

raphaele.skupien@gmail.com

Du même auteur

**Des monuments, des saints et
des hommes. Vision des
origines chrétiennes de Paris
dans le Bréviaire de
Châteauroux (avant 1415) in *La
forme de la ville*, Presses
universitaires de Rennes, 2015**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

SKUPIEN, Raphaële. *Jean Fourbault, de la demeure familiale au Parlement de Paris : le parcours de formation d'un peintre-topographie avant l'époque de la cartographie* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021).



Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3957>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

La scène de bataille comme « leçon » de peinture. Savoir, démonstration et transmission de l'art dans l'Italie de la Renaissance

Pauline Lafille

Résumé

À partir d'une scène allégorique de Giovanni Stradano illustrant la pratique et l'apprentissage des arts à la fin du XVI^e siècle, cette contribution analyse la scène de bataille dans les transformations sociales et culturelles de l'art de peindre à la Renaissance. Comme démonstration du talent, elle devient dans la littérature artistique et dans



les stratégies professionnelles des artistes, un outil d'intégration mais aussi de distinction. Conçue comme une véritable « leçon » de peinture, la bataille permet d'observer, entre exemples historiques et constructions imaginaires, les différentes dynamiques de reconfiguration du champ de l'art à la Renaissance : le processus de rationalisation du savoir pictural, la transformation de l'idée et du statut du « maître », l'apparition de modèles universels au seuil de l'âge académique.

Based on the analysis of Giovanni Stradano's allegory of the practice and apprenticeship of the visual arts, this contribution examines how battle scenes came to play a theoretical and symbolical role in the social and cultural evolutions of painting and the art world in the Renaissance. A display of various talents, battle scenes became in the art literature and in the professional strategies of artists, an opportunity to show one's skills as a painter. Therefore, as a tool for both integration and distinction, battle scenes allow us to observe, in historical examples and on an imaginary level, the changing dynamics of the Renaissance art world: the process of rationalizing painting into knowledge, the change in the idea and status of the master, and the rise of universal artistic models before the age of the academies.

Entrées d'index

Mots clés :

bataille, peinture, théorie de l'art, apprentissage des arts, maître, chef-d'œuvre, Stradano, Vasari

Index by keyword :

battle scene, painting, art theory, artistical apprenticeship, master, masterpiece, Stradano, Vasari

Texte intégral

- 1 Dans une gravure publiée en 1578 à Rome [fig. 1], Jan van der Straet, ou Giovanni Stradano, présente un panorama idéal de la pratique des arts et de leur apprentissage à la fin du XVI^e siècle¹. Imaginée dès 1573, et exécutée quelques années après par Cornelis Cort, elle présente à l'arrière-plan l'art de la Peinture, à travers l'exemple d'un peintre au travail : vu de trois-quarts dos, revêtu d'un habit à manches



longues qu'il tient attachées pendant qu'il peint, l'artiste met une dernière main à sa composition – une scène de bataille, surmontée de l'inscription *PICTVRA*. Dans une vue d'atelier à valeur allégorique, Stradano choisit ce sujet pour emblème de l'art de peindre, comme matière exemplaire de sa pratique et horizon de son apprentissage : le peintre accompli, debout au fond de la pièce, fait pendant aux apprentis qui commencent à suivre au premier plan les étapes de leur formation. Stradano rejoint Vasari qui fait de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange dans les *Vies* le « sommet de l'art »². Cette contribution étudie comment la bataille peut apparaître à la fin du *Cinquecento* comme perspective de la peinture dans une scène imaginaire d'atelier qui condense, entre théorie et pratique, la vision de tout un champ professionnel³. Quels sont les tenants et les aboutissants de cette allégorie de l'art de peindre, vu au miroir de la scène de bataille ? Entre reflet des pratiques et projections symboliques, que dit-elle de la conception de la peinture, de la figure de l'artiste et de l'apprentissage artistique à la fin de la Renaissance ?

Fig. 1 – Cornelis Cort d'après Giovanni Stradano (Jan van der Straet), *La pratique des arts visuels*, 1578, gravure, 430 x 298 mm, Londres, British Museum, li, 5.110.





© The Trustees of the British Museum

1. Un sujet pour la théorie de l'art

- 2 Le rôle que Stradano accorde à la bataille dans sa présentation idéale de la pratique de l'art fait suite aux évolutions théoriques, sociales et culturelles de l'activité de peindre à la Renaissance, qui s'inscrivent dans le processus



de théorisation des savoirs pratiques durant la modernité. Dans ce grand mouvement de « réduction en art »⁴, nombres d'activités pratiques voient leurs compétences mises en forme grâce aux mathématiques ou à la rhétorique et la publication de traités, qui organisent les connaissances de ces différents champs, en est l'un des principaux indices mais aussi l'un des instruments⁵. Cette reconfiguration des savoirs s'accompagne parfois de celle de leur exercice professionnel et des structures institutionnelles de leur pratique et de leur transmission. La gravure de Stradano, longtemps considérée comme une image de l'académie de Saint-Luc⁶, illustre ce processus de formalisation humaniste de la peinture comme Art⁷ et suggère l'amorce de ses évolutions pédagogiques, où l'atelier fictif incarne les prémices d'une académie artistique⁸. À travers cette réunion des arts⁹, Stradano propose une réflexion théorique sur leur apprentissage, fondé sur la maîtrise commune, raisonnée et progressive du dessin. La mise en valeur de la bataille comme emblème de l'art de peindre signale les enjeux théoriques et symboliques que cristallise ce sujet dans la littérature artistique de la Renaissance¹⁰.

- 3 Les conditions de la distinction future de la scène de bataille sont posées par le *De Pictura* d'Alberti, où le théoricien humaniste place l'*historia* comme raison de la peinture, au-delà de la représentation du colosse¹¹. Arrimant la peinture au modèle de la rhétorique, Alberti recommande la mise en scène d'une action abondante et variée, où seront rendus visibles, à travers le mouvement des corps, les sentiments multiples des acteurs. La bataille, qui porte les corps et les affects à des sommets de violence, favorise naturellement la richesse de l'*historia*, car elle sollicite à son plus haut degré la « composition des corps, où résident tout entier le talent et le mérite du peintre »¹². Si la bataille constitue en théorie une des plus hautes formes de l'*historia*, tout en n'étant jamais citée explicitement comme exemple, elle apparaît en creux



comme un sujet critique pour Alberti, car le nombre élevé de figures et le caractère mouvementé de l'action compliquent l'articulation de la lisibilité du récit. Contre le repoussoir d'une peinture qui s'apparente à un tumulte, Alberti prône d'ailleurs la mesure dans le nombre des figures, qu'il entend limiter à une dizaine¹³, craignant par-dessus tout que les personnages « gesticule(nt) bruyamment »¹⁴. La bataille apparaît donc implicitement comme possible écueil et comme un défi pour le peintre car l'*historia*, quoique violente, doit obéir à une disposition parfaitement maîtrisée des figures¹⁵. Stradano dans sa gravure, à l'instar de Vasari dans les *Vies*, place donc le sujet comme conclusion de la formation artistique : à partir de la maîtrise de la figure individuelle, le jeune peintre apprend sa mise en scène dans une action plus large « au point qu'(il) en vient à former les batailles et les autres grandes choses de l'art »¹⁶. Selon ce modèle progressif, la gravure distingue bien au premier plan les apprentis dessinant d'après une sculpture, étudiant un squelette, puis un écorché tandis que le peintre, à l'arrière-plan, construit à partir d'elles une *historia*. La scène de bataille clôt physiquement l'espace de l'atelier comme elle conclut symboliquement le parcours de formation de l'artiste. La progression pédagogique dans le temps est ici distribuée dans l'espace fictif de l'atelier : la position en arrière-plan du maître par rapport aux élèves marque une hiérarchie des positions et suggère le caractère supérieur du sujet qu'il peint. La monumentalité que Stradano donne à la scène de bataille, qui domine largement par sa taille le peintre, et sa difficulté la présentent comme une « grande chose de l'art », au plan matériel comme au plan symbolique.

- 4 La scène de bataille joue en effet un rôle décisif dans la revendication de noblesse que peintres et théoriciens demandent pour cette pratique durant la Renaissance, notamment par rapport au modèle poétique : Léonard, tout d'abord, puis Lomazzo, qui consacrent tous deux des textes



autonomes à la figuration de la bataille dans leurs traités sur la peinture, font de ce sujet un lieu théorique où se gagne, par référence au modèle littéraire, la reconnaissance d'une réflexion intellectuelle du peintre, et partant, le prestige symbolique attaché à l'invention poétique¹⁷. Dans son texte virtuose, « Modo di figurare una battaglia »¹⁸, écrit vers 1492, Léonard déploie une *ekphrasis* imaginaire qui s'inscrit dans sa réflexion sur le *paragone* entre les arts¹⁹. Décrivant un tableau de bataille fictif, il place le peintre en rivalité directe avec le poète en faisant la preuve de la nature poétique de la peinture : accumulant les motifs possibles de la scène – postures ou sentiments – en une hypotypose puissante, il démontre la capacité d'invention figurative et morale du peintre, capable de puiser dans la matière topique de la bataille, comme le fait le poète, pour déployer l'ensemble des sentiments propres à cette typologie d'action²⁰. « L'une des mains fera bouclier aux yeux terrifiés, la paume tournée vers l'ennemi ; l'autre s'appuiera au sol pour soutenir le poids du buste ; des hommes en déroute crieront, la bouche béante »²¹. La bataille universelle, indéterminée, que construit Léonard, entre duels, fureur des vainqueurs et souffrance des vaincus, forme une variation qui s'intègre dans le répertoire épique depuis Homère et Virgile jusqu'aux épopées de son temps, comme celle de l'Arioste et plus tard, du Tasse²².

- 5 Si Léonard présente son argumentation de manière latente, à travers une description en acte, Lomazzo, dans ses textes sur la bataille, insiste explicitement sur la recherche de l'invention : « le peintre aura le champ libre pour montrer son art [*mostrar l'arte*] et son excellence dans la façon d'exprimer l'horreur et la violence des actions »²³ et il souligne son origine littéraire : « et si d'autres (combattants) peuvent être imaginés dans d'autres attitudes, il faut les exprimer, en montrant la richesse et la violence de l'histoire, comme elle est arrivée, en ne manquant pas d'en accomplir



la nature [*adimpirla*], car le peintre y est fort obligé, comme le sont les poètes »²⁴. C'est ainsi selon ce critère de connaissance morale de l'homme traduite par la disposition des corps et l'expression des visages, que Vasari admire la *Bataille d'Héraclius contre Chosroès* de Piero della Francesca à Arezzo car « dans la scène de la bataille, il exprime puissamment l'effroi, l'intrépidité, l'adresse, la vigueur, tous les sentiments imaginables des combattants »²⁵, le peintre combine bien, dans son invention, variété et convenance. Dans la scène d'atelier de Stradano, la bataille associe action collective et figures singulières, émotion de groupe et sentiments individuels : d'après ce qu'on en devine, la charge de chevaux tourne à la mêlée sanglante, tandis qu'à l'avant se détache un face-à-face mortel. Un fantassin enfonce son épée dans la tête de son adversaire, opposant ainsi de manière extrême les figures du vainqueur et du vaincu. On peut alors se demander si la position de trois-quarts dos donnée au peintre ne tend pas à suggérer, par le visage dans l'ombre, sa capacité abstraite de réflexion, et si sa manière de tenir le pinceau de manière parfaitement verticale n'exprime pas, à travers son geste hiératique, que l'outil de la main est aussi l'instrument de l'exercice de la pensée.

2. La bataille comme démonstration : le « chef-d'œuvre » et la figure du maître

- 6 La conception humaniste de la peinture donne à la scène de guerre un prestige symbolique qui lui confère une position stratégique dans les dynamiques propres au champ artistique. La bataille cristallise en effet différentes formes de reconnaissance professionnelle qui participent des logiques d'intégration et de distinction au sein du monde artistique de la Renaissance. Stradano, qui caractérise le peintre accompli grâce à la bataille, présente le sujet comme un avatar du « chef-d'œuvre » artisanal, qui assurait dans les corporations



l'accès à l'indépendance artistique et à l'autonomie professionnelle²⁶. C'est grâce à ce critère que Vasari définit la maturité artistique exceptionnellement précoce de Michel-Ange sculpteur : son bas-relief de la *Bataille des Centaures* exécuté à seulement dix-sept ans en fait un déjà-maître, qui défie les temporalités et les étapes habituelles de la formation artistique : « elle est si belle qu'à la regarder, on ne peut y voir l'œuvre d'un adolescent mais celle d'un maître estimé, accompli et grand praticien »²⁷. La bataille, signe d'un talent complet, marque non plus sur le plan juridique mais sur le plan symbolique le passage entre la phase d'apprentissage ou de jeunesse et celle d'indépendance et de maturité. Elle peut ainsi servir de levier dans la conquête d'une position d'autonomie, voire d'autorité au sein de la communauté des artistes²⁸. Les notions d'œuvre « magistrale » ou de « chef-d'œuvre » sont ainsi opératoires pour analyser les stratégies professionnelles et esthétiques mises en œuvre par les peintres autour de ce sujet.

- 7 La fonction professionnelle de la scène de bataille, comme outil d'intégration et de distinction, est particulièrement sensible dans la lettre que le jeune Titien envoie en 1513 à la République vénitienne pour tenter d'obtenir la commande d'un *telero* pour la salle du Grand Conseil du palais des Doges et dans laquelle il fait appel à l'ensemble des lieux communs rhétoriques et des valeurs symboliques qui s'attachent désormais à la scène de guerre²⁹. Alors qu'il est encore au début de sa carrière, il affirme vouloir grâce à cette commande être « compté au nombre de ceux qui aujourd'hui font profession de cet art »³⁰, laissant bien entendre que la bataille est propre à créer la reconnaissance des pairs et du public – et assurément la visibilité de cette scène destinée aux salles de réception et aux espaces de pouvoir accentue le gain de réputation qu'une telle commande peut apporter. En reprenant le *topos* du destin l'ayant porté « depuis l'enfance » vers l'art, Titien présente certes la bataille comme



aboutissement d'un apprentissage mais convoque surtout le modèle électif du don artistique que les récits de vie d'artistes reprennent aux modèles narratifs de l'hagiographie³¹. L'adoubement professionnel recherché par Titien se place donc idéalement sur le plan de la distinction symbolique : il revendique d'exercer son art avec « génie » et « esprit »³², s'opposant ainsi par une pratique libérale, intellectuelle et désintéressée de l'art, aux peintres « praticiens » qui seraient guidés non par la recherche de la gloire mais par le gain de l'argent. Cette posture anoblissante sert de rempart contre l'accusation de vénalité qui pourrait lui être adressée puisque la lettre, après cette *captatio benevolentiae*, en vient à la demande d'un bénéfice financier, le revenu de la *senzeria*, que recevait auparavant Giovanni Bellini et que Titien souhaite obtenir. La lettre tisse ainsi ensemble de manière habile les différents aspects de la reconnaissance professionnelle, qu'elle soit financière ou symbolique : outre la sécurité d'un bénéfice régulier, la commande publique engage une connexion particulière entre l'artiste et le pouvoir qui valorise, selon le modèle du lien noble entre artiste et mécène, l'artiste hors du cadre de la corporation³³ ; enfin en se plaçant stratégiquement, et ce de manière à peine voilée en émule de Léonard et Michel-Ange et de leurs célèbres batailles d'*Anghiari* et de *Cascina* pour le Palazzo Vecchio de Florence, Titien construit son intégration symbolique dans une communauté des peintres qui se distingue par son exercice noble de l'art : il revendique à ce titre d'en tirer, comme eux, un prestige intellectuel et une reconnaissance sociale, que représente déjà l'élection par la commande publique.

- 8 Dès lors que la bataille peut être l'occasion d'une reconnaissance professionnelle, elle se fait symétriquement, sur le plan esthétique, le lieu d'une excellence technique et d'une recherche visible de virtuosité, qu'elle semble naturellement susciter³⁴. « Dans les histoires, fais (des



raccourcis) autant que tu le peux, et tout particulièrement dans les batailles, où par nécessité on trouve de multiples raccourcis et torsions chez les acteurs de cette discorde, ou dois-je dire de cette folie bestialissime »³⁵. Léonard défend le paradoxe d'un excès légitime, inhérent au sujet : les raccourcis, marqueurs évidents de virtuosité, anatomique et perspective, se trouvent avantageusement motivés par le sujet militaire³⁶. Autour de ce thème, la possibilité de la reconnaissance appelle en retour la surenchère dans la démonstration, au point que *savoir-faire* et *faire savoir* se lient et s'entretiennent – et la destination publique des scènes politiques accentue d'autant la publicité professionnelle et la renommée symbolique que le peintre peut en espérer. À ce titre, la scène de guerre devient le lieu d'une intégration autant que d'une distinction professionnelle³⁷ : preuve de maîtrise, elle se fait également le lieu d'affichage d'une originalité. Comme le dit Rolf Quednau, la bataille constitue un « Konkurrenzstück », « une œuvre essentiellement compétitive »³⁸, où apparaît une dialectique forte entre motifs « relationnels » et « différentiels », pour reprendre un vocabulaire bourdieusien. Léonard et Michel-Ange capitalisent chacun sur des motifs narratifs où leur compétence est reconnue : le « groupe des chevaux » de la *Bataille d'Anghiari* et « les nus » de la *Bataille de Cascina*³⁹ forment des œuvres manifestes, preuves de leur excellence dans le traitement des figures en mouvement, mais aussi exemples frappants de leur singularité esthétique, qu'accentue encore le face-à-face organisé par la commande. Chez Titien, la composition saturée de références compétitives aux batailles de Léonard et de Michel-Ange, et aux compositions dramatiques de Jules Romain ou de Pordenone⁴⁰ inscrit le peintre dans ce groupe d'artistes reconnus comme supérieurs. Titien introduit cependant de manière stratégique au premier plan un motif différentiel : le capitaine qui se fait mettre son armure par un



page dans l'angle inférieur droit est l'occasion d'une démonstration d'« industrie et (d')art incroyables »⁴¹ pour les typologies de lumières, comme le comprend immédiatement Sansovino : « les éclats, la brillance des armes et les reflets sur elles des vêtements dont était revêtu le jeune homme resplendissaient avec un savoir-faire incroyable »⁴². Comme le reste de la composition, le motif de l'armure est le lieu ostentatoire d'une performance, mais aussi celui de mise en valeur d'une singularité, proprement vénitienne, celle du *colorito* et de l'art du reflet⁴³. En exacerbant les logiques créatrices d'émulation, de virtuosité et de distinction, caractéristiques de la Renaissance, les batailles contribuent ainsi à l'émergence d'une hiérarchie symbolique des maîtres au sein de la communauté des praticiens de l'art et à l'apparition d'un canon artistique dont les certaines batailles deviennent les chefs-d'œuvre : si *Cascina* est citée comme le comble de l'art pour Vasari, pour Greco c'est la bataille de Titien qui est « la meilleure peinture du monde »⁴⁴.

3. La bataille, œuvre « maîtresse » : vers de nouveaux modèles d'apprentissage ?

- 9 Le corollaire du caractère démonstratif de la scène de bataille est son usage possible comme objet pédagogique dans le monde artistique pré-académique : offrant la synthèse d'une compétence complète, l'œuvre « magistrale » est susceptible de devenir un outil de formation en suscitant l'intérêt d'autres peintres, mis en position d'élèves. Dès lors que l'artiste y a montré « tout ce qu'il savait dans cette profession » (« *quanto sapesse in tale professione* »)⁴⁵, la bataille acquiert une fonction formatrice et Vasari souligne le lien naturel entre excellence et transmission lorsqu'il qualifie le groupe central de la *Bataille d'Anghiari* « di gran magisterio »⁴⁶, ce qu'on pourrait traduire comme « d'une grande maîtrise » mais aussi comme « d'une grande



autorité ». Si les scènes de guerre ne sont évidemment pas les seules œuvres reconnues comme magistrales, ni les seules à être utilisées comme modèles pour la copie⁴⁷, elles trouvent dans la pratique mais surtout dans le récit glorieux qu'en fait la littérature artistique une place privilégiée. La réception de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange, déjà bien étudiée, en est le cas exemplaire⁴⁸ : le carton du projet de fresque de bataille devient, selon le mot de Cellini, l'« école du monde »⁴⁹ et constitue à lui seul « un atelier d'artiste »⁵⁰. Entre témoignage historique d'un élargissement des pratiques et des outils de la formation et construction d'un nouvel idéal d'enseignement, l'épisode de la fortune de *Cascina* se lit, dans le récit de Vasari⁵¹, comme une préfiguration du modèle académique, où sont redéfinies les formes de l'enseignement de l'art.

- 10 L'atelier libre qui s'organise autour du carton transforme tout d'abord le lieu même de l'apprentissage et le rapport professionnel entre maître et élève : le carton faisant école déplace en partie l'apprentissage hors de l'atelier. En détachant le jeune peintre du rapport singulier à son maître, et en décrivant une classe d'élèves réunis autour de l'œuvre d'un artiste reconnu, Vasari insiste sur le passage symbolique d'un savoir-faire particulier à un savoir théorisé, défini selon des principes, qu'il convient de faire partager à l'ensemble des jeunes artistes. Chez Vasari, les figures de l'élève et du maître se reconfigurent ainsi idéalement dans un sens libéral, qui met de côté les normes juridiques régulant le lien professionnel entre maître et apprenti⁵² : le jeune artiste peut pour partie choisir son maître, et l'on sait que Raphaël, pour étudier les deux cartons, vient à Florence depuis Sienne⁵³. Ce temps de formation en groupe, quasiment en classe, modifie aussi le modèle de transmission verticale et individuelle du maître à l'apprenti et met l'accent sur la diffusion horizontale à l'ensemble d'une génération : contrairement à la formation familiale ou privée dans



l'atelier, qui concerne un petit nombre d'élèves, Vasari valorise un modèle idéalement valable pour tous – l'effet de liste que provoque la quinzaine de noms cités par Vasari prélude ainsi à l'universalisation possible de cet enseignement.

- 11 Du point de vue historique, la réception du carton de Michel-Ange témoigne aussi de la diversification des outils de l'enseignement artistique : si le carton est l'objet de copies, pratique fréquente dans les ateliers renaissants⁵⁴, il forme matière à la production de gravures qui exploitent commercialement la valeur artistique du carton, notamment dans une vocation pédagogique⁵⁵. Les gravures dites des baigneurs de Marcantonio Raimondi et d'Agostino Veneziano, qui reproduisent certains personnages, mettent à disposition d'autres artistes une série d'anatomies validées par l'autorité du maître : les feuilles portent de manière visible un cartouche attribuant l'invention originale au Florentin (*IV. MI AG Flo*) qui garantit la qualité du savoir offert au spectateur⁵⁶. Leur destination pédagogique suppose alors une déconstruction du travail artistique dont la scène de guerre comme *historia* est justement l'aboutissement⁵⁷. En passant d'une scène de groupe à une ou plusieurs figures prises isolément, la bataille de Michel-Ange subit une décomposition didactique qui construit une « anthologie du savoir sur le corps humain »⁵⁸. La composition, démembrée en figures, se fait catalogue de postures et instrument de formation. Outre la transmission interpersonnelle, de maître à apprenti, au sein de l'atelier, avec les fonds graphiques qui y sont conservés, l'apprentissage du dessin peut désormais également s'appuyer sur des matériaux imprimés provenant du commerce : ils participent alors de la diffusion et à la normalisation d'un langage artistique conçu comme un savoir, en proposant une « *grammaire* de la gestuelle et de l'expression corporelle »⁵⁹, dont les manuels de dessin au siècle suivant seront les prolongements véritablement



pédagogiques.

- 12 Stradano, dans une scène d'atelier idéale, condense ainsi différentes dynamiques de normalisation à l'œuvre dans le champ artistique à l'époque moderne. Présentant élèves et maître de part et d'autre de la scène de guerre, Stradano signale la valeur de modèle que joue, dans le discours théorique et la mythologie de l'art en train de se construire, la scène de bataille : elle est un « immense phare » (« *un gran' lume* »)⁶⁰ pour les peintres, comme le dit Vasari à propos de la *Bataille de Constantin* de Raphaël et Jules Romain – et le cachet antique de la bataille du peintre de Stradano renvoie génériquement au grand modèle romain⁶¹. Posée comme aboutissement de l'apprentissage, la bataille incarne l'excellence anatomique et les qualités d'invention et de composition demandées par la peinture de l'*historia*. L'image du « phare », de la lumière à l'horizon, signale bien la tension inhérente à la scène de bataille durant la Renaissance entre norme et distinction : la métaphore lumineuse, d'origine religieuse, introduit le paradoxe d'une 'vérité' artistique, à la fois universelle et inaccessible. Alors que la rationalisation humaniste de l'art pictural cherche à anoblir sa pratique à travers l'*historia*, quel que soit son sujet, la bataille, marquée par la prégnance du modèle poétique de l'épopée et par le prestige social de la commande politique, devient un des lieux privilégiés où se prépare la hiérarchie interne des genres et des artistes de la période classique : au seuil de l'âge académique, le peintre de Stradano, occupé à représenter une bataille, suggère déjà, au-delà de l'image du « maître », la supériorité symbolique de celui qu'on n'appelle pas encore le « peintre d'histoire »⁶².

Notes

1. Le dessin préparatoire de 1573 est conservé au British Museum, Sloane Collection 5214.2. La gravure est publiée à Rome en 1578 par Lorenzo Vaccari. Voir Detlev Heikamp, « Appunti sull'Accademia del Disegno », *Arte illustrata*, 5, 1972, p. 298-304 ; Manfred Sellink, « 'As a guide to the



highest learning': an Antwerp drawing book dated 1589 », *Simiolus*, 21, 1992, 1/2, p. 40-56 ; Alessandra Vannucci Baroni, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milan, 1997, p. 246-247 et p. 436 ; Alessandra Baroni, Manfred Sellink, *Stradanus, 1523-1605, Court Artist of the Medici*, cat. exp., Bruges, Groeningemuseum 2008-2009, Turnhout, 2012, p. 224-229 ; Jan Piet Filedt Kok, « The painter's workshop as seen by Stradanus », dans *Sources on Art Technology. Back to basics*, éd. par Sigrid Eyb-Green et al., Londres, 2016, p. 1-9.

2. « L'estremità dell'arte ». Vasari, *Les Vies*, éd. par A. Chastel, Paris, 2005, IX, p. 199. Stradano, assistant principal de Vasari durant la décoration du Palazzo Vecchio, participe à l'ensemble de la décoration historique, notamment militaire, du Salone pour Cosme I^{er} de Médicis.

3. Cet article reprend les conclusions d'un chapitre de ma thèse « *Composizioni delle guerre e battaglie* » : *enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVI^e siècle*, EPHE / PSL, 2017, Prix Piédallu-Philoché 2018 de la Chancellerie des Universités de Paris, à paraître. Sur le sujet de la bataille dans la théorie de l'art, voir également la thèse de Francesca Borgo, *Battle and Representation in Cinquecento Art and Theory*, sous la direction de Frank Fehrenbach, Harvard University, 2017.

4. Pascal Dubourg-Glatigny, Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2008.

5. Dans la bibliographie immense sur la littérature artistique à la Renaissance en Italie, voir Julius von Schlosser, *La théorie artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, 1984 (1920) ; Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Brionne, 1986 (1956) ; Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1991 (1967) ; Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 2016 (1971) et l'édition des traités artistiques dirigée par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Bari, 1960-1962.

6. Detlev Heikamp (*art. cit.*) avait émis l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une évocation de l'académie de Saint-Luc, qui aurait fait pendant au dessin d'Heidelberg représentant l'Académie Florentine du Dessin créée en 1562. Manfred Sellink, Alessandra Baroni Vannucci (*Stradanus, op. cit.*, p. 226-229) proposent une interprétation plus abstraite de la gravure romaine, comme illustration idéale de la pratique des arts, sans référence directe à l'institution romaine, créée plus tard. Les motifs iconographiques évoquant Rome feraient seulement allusion au nouveau



contexte romain de la publication de la gravure. Sur les académies d'art, voir Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art*, Paris, 1999 (1940).

7. Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 2007.

8. La gravure romaine est conçue après celle de l'Académie florentine et les deux montrent un certain nombre d'échos (M. Sellink, A. Baroni Vannucci, *Stradanus, op. cit.*, p. 226-229). Sur le programme pédagogique des académies, voir Pietro Roccasacca, « Teaching in the Studio of the Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma (1594-1636) », dans *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome*, éd. par Peter Lukehart, New Heaven, 2009, p. 123-160. Sur l'Académie du Dessin à Florence, voir Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State, The Discipline of Disegno*, Cambridge, 2000.

9. On trouve de manière traditionnelle la Peinture, l'Architecture et la Sculpture, divisée en « Sculptura » et « Statuaria ». Sont également identifiées la Gravure (« Incisoria »), l'art de la Fonte (« Fusoria ») et l'Anatomie. M. Sellink, A. Baroni Vannucci, *Stradanus, op. cit.*, p. 228-229.

10. Voir aussi Jérôme Delaplanche, « De pinceau et d'épée : la peinture de bataille en Italie (XVI^e-XVIII^e siècle) : vers une dissolution des formes », *Histoire de l'art*, 58, 2006, p. 25-35 et « L'oubli d'une dignité. La critique de la peinture de bataille de Vasari à Diderot », dans *Figures oubliées, figures de l'oubli. Les vicissitudes du goût en peinture au XVIII^e siècle*, actes colloque Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 2008, p. 117-127.

11. Leon Battista Alberti, *La peinture / De Pictura*, éd. trilingue par T. Golsenne, B. Prévost, Paris, 2004, II, 33, 35, p. 123 et 129.

12. *Ibid.*, II, 39, p. 139.

13. *Ibid.*, II, 40, p. 143. Voir Maurice Brock, « La phobie du 'tumulte' dans le *De Pictura* d'Alberti », *Albertiana*, 8, 2005, p. 119-180.

14. *Ibid.*, II, 40, p. 143.

15. Sur la notion de composition, Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven, 2000 ; Thomas Kirchner, « Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen », dans *Kunst/Geschichte: zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, éd. par Götz Pochat, Graz, 2000, p. 27-39.



16. G. Vasari, *Les Vies*, I, p. 155. Sur ce point, Gerarda Stimato, « La formazione dell'artista rinascimentale nelle *Vite* di Giorgio Vasari: tra

apprendistato tecnico e modelli socio-culturali », *Schifanoia*, 28/29, 2005, p. 87-102 et Mario Pozzi, Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari, Storico e critico*, Florence, 2006, p. 318-381.

17. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. par Edward MacCurdy, 2 vol., Paris, 1987 (1942), II, p. 267-268. Lomazzo consacre trois textes au livre VI de son *Trattato dell'arte della pittura* (1585) à la représentation des scènes de guerre (livre VI, 29, 30 et 37, respectivement consacrés aux batailles terrestres, aux batailles navales et aux sièges). Théoriques et pratiques, ces textes alternent ambition argumentative et recommandations techniques (sur le traitement de la lumière, les poses et expressions des personnages) à destination d'un lecteur peintre : Léonard interpelle le destinataire « tu feras » (*ibid.*), tandis que Lomazzo évoque la figure du « pittore pratico » (VI, 29) (*Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, éd. par Roberto Paolo Ciardi, Florence, 1974, p. 306).

18. L'étude la plus complète de ce texte est celle de Carlo Vecce, *Le battaglie di Leonardo. Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia*, LI Lettura Vinciana 2011, Florence / Vinci, 2012.

19. Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leyde, 1992. L'exemple de la bataille permet également à Léonard dans un autre texte de défendre la supériorité de la peinture sur la poésie selon l'argument de la simultanéité de la vision par rapport à la temporalité de réception qu'impose le langage poétique. *Libro di pittura, Codice urbinas lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. par Carlo Pedretti, Carlo Vecce, 2 vol., Florence, 1995, I, [15] Esemplio tra poesia e la pittura, p. 139-140.

20. Léonard reprend implicitement la distinction aristotélicienne entre poésie, touchant à l'universel, et histoire, relative au particulier. Sur les rapports entre théorie poétique et représentation des batailles, voir Francesca Borgo, « Principio, mezzo, fine: Vasari, la Sala Grande e la forma dell'epos », dans *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la 'Battaglia di Anghiari' di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, éd. par Roberta Barsanti *et. al.*, Florence, 2019, p. 273-290.

21. Léonard, *Les Carnets*, *op. cit.*, II, p. 268.

22. Carlo Vecce a montré que plusieurs images de Léonard venaient de Lucain ou encore de Dante. *op. cit.*, p. 18-20.

23. Lomazzo, *op. cit.*, VI, 29, p. 308. Nous traduisons.

24. *Ibid.*, VI, 37, p. 322. On note cependant une attention nouvelle à la question de l'historicité : Lomazzo demande au peintre d'être poète et



historien. Outre l'invention, il insiste sur la singularité de l'événement et la fidélité documentaire du costume (*ibid.*, notamment p. 306-309).

25. Vasari, *op. cit.*, III. p. 321. Le modèle poétique et le principe de convenance conditionnent la réception des scènes : comme l'a noté Svetlana Alpers, les descriptions d'œuvres de Vasari sont parfois basées sur la définition de l'histoire plus que sur l'observation. Vasari commente parfois la souffrance des mourants et des blessés alors que les figures ont des visages impassibles. Svetlana Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives* », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 23, 1960, p. 190-215, p. 203.

26. Sur l'idée de chef-d'œuvre, Walter Cahn, *Chapters on the history of an Idea*, Princeton, 1979. Sur le rapport entre chef-d'œuvre artisanal et morceau de réception académique : Martina Hansmann, « La preuve de l'excellence : les antécédents italiens du morceau de réception », dans *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, éd. par Jean Galard, Matthias Waschek, Paris, 2000, p. 155-195.

27. G. Vasari, *op. cit.*, IX, p. 191.

28. Tintoret utilise ainsi le prestige attaché au sujet à certains moments de sa carrière : d'abord pour se faire une place dans le milieu concurrentiel vénitien au début de sa carrière, en peignant plusieurs batailles sur des façades de la ville ou bien en intégrant des références à la bataille dans des sujets connexes, comme la *Conversion de saint Paul* de Washington ; plus tard, pour affermir sa position dans la commande publique, il recherche de manière active à réaliser la *Bataille de Lépante* au palais des Doges. Sur les stratégies professionnelles de Tintoret, voir Tom Nichols, *Tintoretto. Tradition and Identity*, Londres, 1999, p. 100-147.

29. Charles Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, éd. par Neri Pozza, Vicence, 1980, p. 300-305.

30. Giambattista Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia di Palazzo Ducale*, Venise, 1868, p. 157-158, doc. 227.

31. Ernst Kris, Otto Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*, Paris, 1987 (1934).

32. Titien emploie même un vocabulaire épique, faisant de cette commande une épreuve mythique. G. Lorenzi, *op. cit.*, p. 157-158.

33. Martin Warnke, *L'artiste et la cour, aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989.

34. Sur la relation entre art et violence, voir les réflexions de Scott



Nethersole, *Art and Violence in Renaissance Florence*, New Haven, 2018, p. 143-233 ; Nicola Suthor, “*Bravura*”: *Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei des frühen Neuzeit*, Munich, 2010, p. 46-60.

35. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, I, [177], p. 218. « Ma nelle istorie [fa] (degli scorci) in tutti i modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accadono infiniti scorciamenti e piegamenti de' compositori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima ».

36. Cette virtuosité est dénoncée comme artificielle dans la littérature de la Contre-Réforme : Raffaello Borghini critique la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange comme une subversion du sujet héroïque par l'artiste désireux de montrer son talent anatomique. *Il Riposo* (1584), Milan, 1967, p. 61.

37. « Théorie du champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, 5, n° 200.

38. Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino: zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim, 1979, p. 383. Sur la question de la rivalité à la Renaissance, Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, 2002.

39. Les expressions sont de G. Vasari, *op. cit.*, V, p. 196.

40. Stefan Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, Cologne, 1987, p. 103-108 et p. 120-131 ; Michel Hochmann, *Venise et Rome, Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004, p. 223-242 ; Jérémie Koering, « Titien l'iconophage », *Venezia Cinquecento*, XXI, 41, 2011, p. 5-37.

41. Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venise, 1581, p. 125.

42. *Ibid.*, p. 125.

43. Diane Bodart, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », dans *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, cat. exp. Louvre 2009-2010, éd. par Jean Habert, Vincent Delieuvin, Paris, 2009, p. 216-259 et *La peinture à l'épreuve de l'armure*, Turnhout, à paraître ; Michel Hochmann, « Les reflets colorés : optique et analyse du coloris du XVI^e au XVII^e siècle », dans *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*, éd. par *id.* – Danielle Jacquard, Genève, 2010, p. 325-339 et 376-382.



44. « La meyor pintura del mundo » dans Xavier Salas, Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo, las notas de El Greco a Vasari*,

Madrid, 1992, p. 132.

45. G. Vasari, *op. cit.*, IX, p. 199.

46. *Ibid.*, V, p. 44. Chastel traduit « comme pleine d'enseignement ».

47. Vasari met en relief également le rôle de la chapelle Brancacci de Masaccio.

48. Bernardine Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham, 2010, p. 9-27 et Ana Avila, « Repercusion de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento », *Goya*, 187/192, 1985-1986, p. 194-201. Plus généralement, voir Sandro Bellesi, Francesca Petrucci (dir.), *L'immortalità di un mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, cat. exp. Florence, Accademia delle arti del disegno, Florence, 2014 et Alessia Alberti *et al.* (dir.), *D'après Michelangelo*, cat. exp. Milan Castello Sforzesco 2014-2015, 2 vol., Venise, 2015.

49. Benvenuto Cellini, *Opere*, éd. par Giuseppe Guido Ferrero, Turin, 1971, p. 82.

50. G. Vasari, *op. cit.*, IX, p. 199.

51. Le destin du carton est celui d'un objet religieux de culte, où le pèlerinage artistique aboutit à une forme de sacrifice, Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 256-266. Sur la mythification de Michel-Ange, voir aussi Guillaume Cassegrain, *Michel-Ange, origines d'une renommée*, Paris, 2019.

52. Voir Anna Bellavitis, Martina Frank, Valentina Sapienza (dir.), *Garzoni, Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa in età moderna*, Mantoue, 2017.

53. G. Vasari, *op. cit.*, V, p. 196.

54. Sur la pratique de la copie, voir Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, p. 81-126.

55. David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, 1994 ; Michael Bury, *The Print in Italy, 1550-1620*, Londres, 2001. Comme *ben finito cartone*, l'œuvre de Michel-Ange est reconnue comme forme aboutie du travail du dessin. Voir C. Bambach, *op. cit.*, p. 249-295.

56. La gravure dite de la *Bataille des nus* de Pollaiuolo, plusieurs décennies auparavant, avec sa série d'anatomies virtuoses en train de combattre, avait pu faire l'objet d'un usage didactique, sans qu'il s'agisse



de sa destination première, de l'ordre de la démonstration. Shelley Langdale, *Battle of the Nudes. Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, cat. exp. Cleveland 2002, Cleveland, 2002 ; Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers, The Arts of Florence and Rome*, New Haven, 2005, p. 168-174 et p. 176-181 ; Scott Nethersole, *op. cit.*, p. 177-182.

57. Parmi les nombreux jeunes peintres qui sont venus dessiner d'après le carton, Aristotele da Sangallo est un des rares à l'avoir reproduit en entier comme un groupe et donc comme une *historia*. G. Vasari, *op. cit.*, VIII, p. 251-252.

58. B. Barnes, *op. cit.*, p. 15.

59. Daniel Arasse, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, 2008 (1978), p. 38. Nous soulignons.

60. G. Vasari, *op. cit.*, VII, p. 174.

61. M. Sellink, A. Baroni Vannucci, *Stradanus*, *op. cit.*, p. 229.

62. Thomas Gaetgens (dir.), *Historienmalerei*, Berlin, 1996 ; Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 2008, p. 141 et suivantes.

Auteur

Pauline Lafille

Pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis (2018-2019), Postdoctoral Fellow à la Villa I Tatti à Florence – Harvard Center for Renaissance Studies (2019-2020)

pauline.lafille@gmail.com

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021



Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources->

[electroniques.univ-lille.fr/6540](https://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540)

Référence électronique du chapitre

LAFILLE, Pauline. *La scène de bataille comme « leçon » de peinture. Savoir, démonstration et transmission de l'art dans l'Italie de la Renaissance* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3968>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Apprendre, créer et travailler en famille. L'exemple de la dynastie Bonnart, marchande d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime

Pascale Cugy

Résumé



Ce texte évoque la question du travail en famille dans le cadre d'un métier libre – la gravure en taille-douce – à Paris sous l'Ancien Régime.

Il s'appuie sur l'exemple de la dynastie Bonnard, particulièrement célèbre pour sa contribution à l'image de mode et souvent présentée par les historiens de l'estampe comme le prototype de la fratrie heureuse où l'union rend indiscernable la part de chacun. Il étudie de façon concrète le rôle joué par les différents membres de la famille au sein de la production, mettant en valeur un fonctionnement qui tend à suivre l'exemple fourni par les corporations tout en se montrant fortement attaché à la liberté d'entreprise. Les questions de la transmission – concernant tant l'apprentissage que l'héritage –, du rôle du cadre familial du point de vue de la création et du commerce, ainsi que du poids du patrimoine sont successivement abordées.

This article addresses the issue of family work within the context of a liberal trade—the art of engraving in copper—in Paris during the Ancien Régime. It focuses on the example of the Bonnard family, which is especially famous for its contributions to the invention of the fashion plate print ; this family is often portrayed by print historians as a prototype of felicitous fraternity, wherein the distinct parts executed by each member are ultimately indiscernible. This text studies in practical terms the role played by each family member over the course of production, emphasizing a mode of operation that tends to follow the guild model while at the same time remaining strongly attached to the sense of liberty and independence associated with the art of engraving. Issues of transmission in both learning and heritage, of the role of the family environment in both creation and trade, as well as the weight of inheritance will be examined in turn.

Entrées d'index

Mots clés :

Dessin, estampe, commerce, mode, apprentissage familial, héritage

Index by keyword :

Drawing, print, trading, fashion, family apprenticeship, legacy

Texte intégral

- 1 La dynastie Bonnard œuvra à Paris pendant quatre générations dans les domaines de l'impression, de la réalisation et de la vente d'estampes – ainsi que, plus marginalement, dans celui de la peinture – entre 1640 et



1760 environ¹. Cette famille s'illustra dans un champ où les dynasties étaient particulièrement nombreuses – au point qu'on puisse parler de cadre habituel du travail – au sein duquel elle constitua un exemple très représentatif en même temps qu'assez exceptionnel en raison du nombre de ses membres. Ces derniers s'organisèrent autour de deux boutiques situées rue Saint-Jacques, *L'Aigle* et le *Coq*, dans lesquelles étaient accueillis, en plus du noyau familial *stricto sensu*, des cousins, neveux et nièces plus ou moins éloignés. Les enseignes constituèrent deux pôles pérennes – même si *L'Aigle* finit par absorber le *Coq* – autour desquels se retrouvaient les différentes strates de la famille ; elles étaient à la fois des lieux de vente et de création, des espaces de collaboration où furent élaborées l'image et la réputation d'une dynastie dont le nom est resté célèbre dans le monde de la gravure, passant de nom propre à nom commun – un « bonnart » ayant fini par désigner toute image de mode composée sur le modèle qui fit le succès de cette famille.

- 2 Loin d'être inhabituel dans le monde professionnel sous l'Ancien Régime, le travail dynastique est particulièrement intéressant à étudier dans le cadre de l'art libre de l'estampe, que ne régissait aucune corporation. Il existait cependant chez les graveurs et éditeurs de la rue Saint-Jacques, comme dans les métiers organisés en communauté, une pratique très forte du travail familial qui induisait la participation de tous – femmes et filles comprises – au commerce exercé sous le nom du chef de famille. Ce dernier signait généralement seul les œuvres, imprimées en plusieurs centaines voire milliers d'exemplaires. Ce système était facilité par un ensemble d'ordonnances, de structures et d'habitudes, mais aussi par le processus même de création des estampes, tirées à partir d'une matrice de métal qui se prêtait particulièrement bien à un travail compartimenté, éventuellement divisé dans l'espace et dans le temps. Il s'agira dans ce court essai de saisir, concrètement, ce qu'apporta le fait de travailler en



famille dans le cas des Bonnart, du point de vue des conditions de création comme de la création elle-même tout en s'interrogeant sur les problèmes que pose à l'historien de l'art l'appréhension de ce type de fonctionnement.

1. L'Édit de Saint-Jean-de-Luz et la liberté de l'art de la gravure

- 3 L'art de la gravure en taille-douce et le commerce qui lui est lié sont apparus à Paris à la fin du XVI^e siècle, rive gauche, autour de la rue Saint-Jacques ; tous deux se développèrent à la faveur de l'arrivée d'émigrés en provenance des Flandres, chassés par les guerres de religion, qui amenèrent avec eux une nouvelle technique de fabrication d'estampes, largement pratiquée dans les pays du Nord et en Italie depuis plusieurs décennies. Celle-ci consistait à graver, non pas sur une planche de bois imprimée à l'aide d'une presse typographique, comme le faisaient les imagiers et éditeurs parisiens du quartier Montorgueil, mais sur une planche de cuivre, imprimée avec une presse à taille-douce, capable d'aller chercher l'encre dans les creux de la matrice, et non simplement de recueillir celle apposée sur les reliefs. La taille-douce était particulièrement prometteuse, apportant avec elle une finesse et des possibilités de dégradés qui séduisirent le public et remisèrent au passé la gravure sur bois conçue rive droite. Un nouveau monde s'organisa alors autour de l'estampe sur cuivre, composé en grande partie de nouveaux arrivants ayant abandonné leur territoire pour débiter une nouvelle existence en terre étrangère².
- 4 Ce monde s'avéra immédiatement inclusif et dynamique, porteur de réelles occasions d'installation, d'alliances et de promotion sociale et livra rapidement des exemples de réussite qui attirèrent des Français de diverses origines. Il réserva un excellent accueil à des personnalités extérieures, comme le montrent les contrats d'apprentissage où l'on trouve des enfants de représentants de professions diverses,



parisiens ou provinciaux. L'entrée dans le métier était facilitée par l'absence de corporation susceptible de limiter le nombre de places et d'édicter des règles strictes sur le comportement à adopter ou la nature de la production. Les graveurs bénéficièrent ainsi immédiatement d'une liberté d'entreprendre rare sous l'Ancien Régime, définitivement entérinée par Louis XIV en 1660 avec la proclamation de l'Édit de Saint-Jean-de-Luz. Ce dernier autorisait les graveurs à se présenter comme exerçant un art libéral, ce qui leur permettait de pratiquer leur profession sans autre contrainte que celle de ne pas offenser l'Église et le roi ; il garantissait également leur indépendance face aux libraires qui, en raison du lien entre l'imprimerie et la gravure, avaient un temps souhaité organiser une maîtrise à leur profit³.

- 5 L'apprentissage ou l'allouage n'étaient pas obligatoires pour devenir graveur ou éditeur d'estampes ; sans avoir à se faire recevoir maîtres, d'anciens garçons de boutique pouvaient ainsi récupérer le commerce de leur employeur ou ouvrir leur propre échoppe. La plupart du temps cependant, la transmission des murs de l'établissement et de l'art qui s'y exerçait se faisait au profit du fils premier né ou du gendre de l'occupant des lieux. De grandes dynasties apparurent rapidement rue Saint-Jacques, se consolidant les unes les autres, s'alliant par le mariage, construisant ensemble un système qui demeura cependant ouvert vers l'extérieur, dans lequel l'entraide et la collaboration accompagnaient la concurrence entre les différents acteurs. Les fils étaient régulièrement formés chez des amis et voisins pendant quelques années pour compléter l'apprentissage effectué au sein de leur famille. La transmission des plaques de cuivre et de la boutique allaient souvent de pair ; elle se déroulait au moment du mariage du premier-né ou un peu plus tard, lorsque le père – voire sa veuve – décidait de se retirer en faveur d'une nouvelle génération. Cet écosystème serré, où



les liens familiaux étaient extrêmement nombreux, a conduit certains auteurs à des descriptions pittoresques de la rue Saint-Jacques. Ainsi de Charles Maumené qui, en 1923, la dépeignit comme « un groupe compact, [...] vivant sur lui-même par des mariages qui en font une vraie tribu ; hommes, femmes, enfants, gravent ou vendent des estampes, dessinent ou peignent » ; il précise même que, dans le bas de l'artère : « La marmaille et les femmes grouillent [...], car, tout près est une fontaine monumentale, où vient puiser tout le quartier, et nombreux sont les enfants de ces dynasties de graveurs⁴ ».

6 Les boutiques de la rue Saint-Jacques étaient à la fois des lieux de vente et de création. Il s'agissait habituellement de structures organisées autour d'un graveur-éditeur dans lesquelles se retrouvaient, en plus de l'entourage direct constitué par son épouse et ses enfants, de multiples intervenants. La création des estampes, susceptible d'être assurée par un seul, était en effet souvent décomposée en un multitude d'actions, réalisées par différentes personnes, plus ou moins spécialisées : un artiste était généralement employé comme dessinateur pour fournir la composition, un graveur pour inciser le dessin et un autre pour le texte ; un imprimeur en taille-douce pouvait venir travailler sur les presses que contenaient les boutiques les plus importantes tandis que des enlumineurs étaient sollicités pour orner des lots d'estampes, proposées à la vente blanches ou en couleur. Des marchands grossistes, du personnel de boutique, s'ajoutaient aux représentants de ces diverses professions.

7 Le travail obéissait à des logiques et à des modes de réalisation différents en fonction des besoins qui pouvaient grandement différer d'une estampe à l'autre. Les graveurs-éditeurs évoluaient ainsi au sein de structures particulièrement souples, surtout si l'on compare leur situation à celle des artistes, des gens du livre ou des imprimeurs qui appartenaient à des corporations avec



lesquelles le monde de la gravure fut régulièrement en lutte. Les peintres de l'Académie de Saint-Luc souhaitèrent par exemple se voir réservée l'ornementation des estampes et la retirer aux simples enlumineurs ; les imprimeurs en taille-douce, érigés en communauté à la fin du XVII^e siècle, souhaitèrent de leur côté instaurer un *numerus clausus* pour avoir plus de poids dans la chaîne de production. Les graveurs-éditeurs parvinrent cependant toujours à faire reconnaître, contre les prétentions des diverses corporations, la liberté de leur métier, qui demeura très inclusif et accueillit un grand nombre d'acteurs. Les structures du monde de l'estampe demeurèrent ainsi fort dynamiques, même s'il ne pouvait pas toujours assurer assez de revenus pour tous – surtout dans le cas de familles nombreuses comme l'étaient régulièrement celles qui se formaient sous l'Ancien Régime, où avoir une dizaine d'enfants était relativement courant.

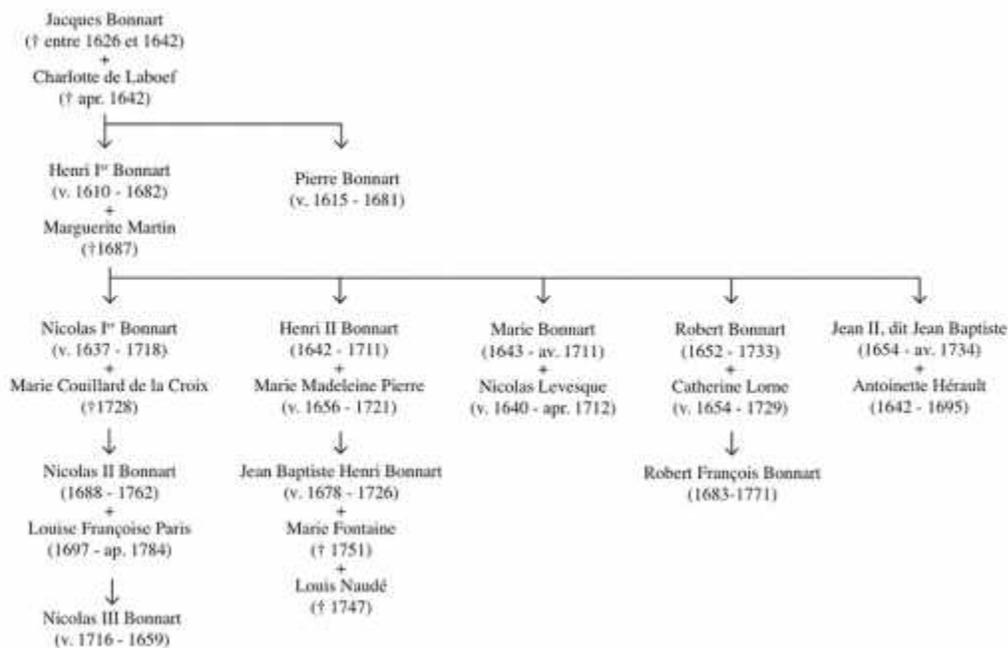
2. La famille Bonnart et son ascension rue Saint-Jacques

- 8 Issue d'une famille parisienne de la rive droite qui s'était essentiellement illustrée dans les métiers du vêtement, la dynastie Bonnart sut profiter de la liberté d'installation et d'entreprise offerte par l'Édit de Saint-Jean-de-Luz pour aboutir à une véritable réussite commerciale et faire vivre nombre de ses membres. Le père de ses deux fondateurs, Jacques Bonnart, était un tailleur d'habits évoluant aux alentours de la rue Saint-Denis (fig. 1). L'apprentissage effectué par ses deux fils, Henri I^{er} et Pierre, n'est malheureusement pas connu ; on sait simplement qu'ils devinrent tous deux, une fois leur père décédé, vers 1640, imprimeurs en taille-douce du côté de la rue Saint-Jacques. Ils exercèrent ainsi le métier le plus bas et le plus déconsidéré dans la hiérarchie de l'estampe, celui dont les compétences étaient le moins valorisées et les représentants



regardés avec le plus de suspicion. Ils y réussirent toutefois puisqu'ils ne se contentèrent pas d'être de simples ouvriers et possédèrent vite leurs propres presses, avant de s'élever socialement en quittant ce premier métier. Pierre Bonnart devint ainsi facteur de la Poste d'Auvergne et bourgeois de Paris tandis que Henri I^{er} ouvrit avec son épouse Marguerite Martin et ses enfants Bonnart une boutique de marchand d'estampes – ce qui représentait un parcours assez atypique rue Saint-Jacques, où les imprimeurs progressaient rarement de cette façon. Seule la célèbre famille Mariette, dont les Bonnart doublèrent en quelque sorte la trajectoire sur un mode mineur, paraît avoir emprunté un parcours similaire à cette époque⁵.

Fig. 1 – Arbre généalogique simplifié de la dynastie Bonnart



- 9 Les nombreux enfants de Henri I^{er} expliquent probablement pour une grande part son choix de s'établir marchand ; alors que seules deux filles avaient survécu des quatre enfants de Pierre Bonnart, son frère n'eut pas moins de onze rejetons parmi lesquels survécurent quatre garçons. Il les fit tous former à des métiers mieux considérés que celui qu'il avait initialement embrassé, conformément à une stratégie



d'ascension sociale qui semble avoir été chez lui établie dès le départ : alors qu'il n'était qu'un modeste imprimeur en taille-douce, les actes de baptême de ses enfants laissent en effet apparaître le choix d'un entourage de lettrés, d'écrivains-jurés ou de graveurs appelés à la célébrité, comme Robert Nanteuil. Son premier-né, Nicolas I^{er} Bonnart, apprit l'« art de graveures en taille douce » en effectuant un apprentissage chez l'un des graveurs-éditeurs les plus importants de la rue Saint-Jacques, Jean Ganière⁶. L'une de ses filles, Marie Bonnart, épousa d'ailleurs un apprenti du même atelier, Nicolas Levesque, au moment où Henri I^{er} décidait avec Marguerite Martin de créer la boutique de *L'Aigle*, dans laquelle vécurent et travaillèrent tous les enfants de la famille, élargie au gendre.

- 10 Le couple des fondateurs joua semble-t-il un rôle effacé au sein de cette entreprise, dirigée essentiellement par les deux aînés, Nicolas I^{er} et Henri II. C'est du moins ce qu'indique un acte notarié de juillet 1677 dans lequel les parents déclarent vouloir « rendre tesmoignage à tout le monde des bons soins que Nicolas Bonnard [...] et Henry Bonnard [...], freres, leurs enfants, ont eu pour eux depuis qu'ils ont eu l'age de pouvoir travailler chacun de leur vacation ; et l'union qui a toujours esté conservé entr'eux par le moyen duquel ils ont toujours vescu en commun [en] la boutique regie et gouvernée soubs le nom du sieur Bonnard et sa femme, nonobstant que ce soit lesdits Nicolas et Henry Bonnard qui l'ayt maintenu et entretenu de leur travail sans en avoir jamais demandé aucun acte de recognoissance à leursdits pere et mere⁷ ». À en croire ce texte, les deux frères, qualifiés respectivement de « marchand graveur en taille douce » et « peintre et graveur », assuraient la supervision des travaux de gravure et d'édition, laissant peut-être leur père se charger de l'impression ; ce sont probablement eux qui mirent le pied à l'étrier aux plus jeunes, qui embrassèrent des carrières artistiques dans le domaine de la gravure et de



la peinture – une possibilité permise par la boutique, les revenus qu'elle apportait et la production qui s'y déroulait, mais aussi les rencontres qu'elle occasionnait puisque les Bonnard eurent accès à partir des années 1670 au milieu des commandes royales. Le troisième fils, Robert Bonnard, devint ainsi assistant d'Adam-François Van der Meulen, avec qui ses parents étaient en relations, et exerça sous sa direction au sein de la Manufacture des Gobelins. Le quatrième, Jean-Baptiste Bonnard, devint lui-aussi peintre du roi et travailla comme graveur d'interprétation pour plusieurs grands éditeurs et auteurs parisiens, parmi lesquels figurent Guillaume Chasteau – dont il épousa finalement la veuve, Antoinette Hérault – et Charles Perrault. Une ascension sociale assez rapide se dessina ainsi, dans laquelle il apparaît évident que la famille, le travail en commun jouèrent un rôle fondamental, en complément des stratégies fructueuses des fondateurs de la dynastie.

- 11 Alors que Henri I^{er} approchait soixante-dix ans et que ses fils allaient se marier, le fonds de la boutique fut divisé en deux afin d'être transmis à ses deux aînés. Ils possédèrent alors chacun une enseigne – Henri II créant le *Coq* et Nicolas I^{er} récupérant *L'Aigle* qu'il déménagea au bas de la rue Saint-Jacques – et continuèrent à collaborer étroitement, séparés de quelques maisons seulement. Ils associèrent à leur œuvre de graveurs et éditeurs leurs autres frères et sœurs, perpétuant la tradition de travail en commun de la première boutique ; celle-ci continua pendant trois générations, poursuivie au fur et à mesure du développement de la famille (fig. 2). Cette dernière fut souvent alimentée par des mariages avec des personnalités extérieures au monde de l'estampe, issues de la bourgeoisie marchande du voisinage. Ces unions qui permettaient d'apporter des fonds – les épouses étaient souvent plus riches que les maris – et de tisser des liens avec d'autres types de métiers, notamment ceux des marchands pratiquant le commerce des apparences,



semblent avoir relevé d'une véritable stratégie. Elles constituent une constante familiale sur toute la période, les contrats de mariage permettant de s'apercevoir qu'environ 30 % des unions s'effectuèrent avec les métiers de la mode et du vêtement⁸ – tailleurs d'habits, marchands merciers ou perruquiers. De façon en apparence paradoxale, ces mariages expliquent sans doute une partie de la réussite des Bonnard dans le monde de l'estampe.

Fig. 2 – Jean-Baptiste Bonnard, *Le triomphe d'Arlequin Jason (planche supérieure)*, gravure à l'eau-forte et au burin éditée par Nicolas I^{er} Bonnard et Henri II Bonnard, 410 x 540 mm, 1684



Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Hennin, 5873

- 12 Une fois les boutiques mises en place, l'apprentissage eut visiblement lieu exclusivement au sein de la famille, aucun contrat n'ayant pu être retrouvé après celui de Nicolas I^{er}. Il est très difficile de savoir comment il se déroulait mais il fut manifestement efficace, si on en croit l'augmentation



régulière des réseaux de sociabilité, des commandes et de la production. Si la formation fut probablement de moins en moins tournée vers la gravure et l'impression au fil des générations, elle offrit sans doute à chacun les bases permettant d'assurer le fonctionnement de l'entreprise. Son caractère commun permit à certains d'occuper des charges dont les retombées profitèrent à tous sans que le rythme de la production ne soit affecté. La famille s'implanta ainsi de façon durable au sein de la communauté des peintres et sculpteurs de la ville de Paris, l'Académie de Saint-Luc, où presque tous ses membres se firent recevoir – ce qui leur offrit une place dans le commerce de l'art, mais aussi, pour certains d'entre eux, dans l'enseignement artistique. Robert et Robert-François Bonnard devinrent ainsi professeurs de dessin tandis que Henri II fut un des responsables de la communauté à la fin du XVII^e siècle. Cela lui donna l'occasion de la représenter lors de cérémonies importantes au cours desquelles il fut amené à offrir ses hommages à quelques uns des personnages de la Cour représentés dans les gravures de mode dont il faisait commerce⁹. La multiplication de ces fonctions aurait sans doute été impossible sans la présence continue de la famille et de ses travailleurs, qui assurèrent avec engagement et loyauté la continuité du commerce et de la production.

- 13 Loin de fragmenter l'activité, l'existence de deux boutiques offrait divers avantages que quelques documents d'archives permettent de mettre en évidence. L'augmentation de la surface commerciale de la dynastie s'accompagna par exemple d'une mutualisation de certains moyens et de la pratique d'envois groupés vers la province et l'étranger – en particulier l'Italie et la péninsule ibérique – à l'aide des mêmes prestataires. Ces expéditions étaient une condition importante du développement des enseignes pour lesquelles il était crucial d'écouler hors de Paris une production dont le succès européen engendrait de nombreuses copies sur



lesquelles leur bénéfice était nul. Les estampes publiées au *Coq* et à *L'Aigle* montrent également l'entente persistante entre frères, mais aussi cousins d'une même génération. Durant tout le règne de Louis XIV, ils créèrent ensemble des gravures plus ou moins complexes, se répartissant les tâches entre le dessin, la gravure et l'édition (fig. 3). Cette proximité et cette complémentarité dans le travail sont particulièrement nettes pour les deux premières générations, avant de s'estomper quelque peu ; les descendants de ces dernières se mirent en effet, de plus en plus au fil des ans, à sous-traiter le dessin et la gravure des planches à des intervenants extérieurs, se contentant d'assurer le commerce des estampes qui en étaient tirées.

Fig. 3 – Nicolas I^{er} Bonnard d'après un dessin de Jean-Baptiste Bonnard, *Fabio Brûlart de Sillery*, gravure à l'eau-forte et au burin, 225 x 170 mm, vers 1692-1700





Collection particulière

3. Créations et collaborations

- 14 Si les membres de la dynastie mirent souvent en avant une sorte de spécialité – l'impression, le dessin, la gravure ou l'édition –, la vie commune au sein des boutiques les avait tous rendus extrêmement polyvalents ; la plupart des représentants de la famille était ainsi capable de dessiner et graver ainsi que de peindre ou, au moins, d'enluminer les



estampes¹⁰. Ces compétences concernaient les femmes autant que les hommes – et parmi elles, les filles nées au sein des boutiques mais aussi les conjointes qui épousaient la carrière en même temps que leur mari et apprenaient à ses côtés rapidement le métier¹¹.

- 15 Cette collaboration peut très concrètement s'observer sur les estampes publiées à *L'Aigle* et *Coq*, qu'il s'agisse d'images d'actualité ou de dévotion, de gravures d'interprétation ou d'articles de papeterie. Ces dernières portent généralement les traces de plusieurs mains, agissant sous la forme de binômes parfois clairement exprimés dans la lettre, en particulier dans la production de la seconde génération de la famille : Jean-Baptiste dessinait et gravait par exemple pour Nicolas I^{er}, qui gravait et éditait des compositions de Robert, lequel fournissait également en dessins préparatoires son frère Henri II etc.¹² Les dessinateurs répondaient aux demandes des éditeurs, qui dessinaient eux-mêmes à l'occasion et étaient susceptibles de co-éditer ensemble certaines compositions ou de se partager des plaques. Certaines feuilles préparatoires à des gravures portent même les traces de plusieurs mains et évoquent, au-delà de la séparation des tâches et de la spécialisation, la pratique de corrections, discussions et améliorations du travail en commun en vue de la création du produit final. Une émulation, faite d'échanges et de va-et-vient, se produisait entre les deux boutiques, mais aussi entre les deux peintres qui travaillaient successivement pour elles comme dessinateurs ou graveurs.

- 16 Ce fonctionnement familial est particulièrement intéressant à observer dans le cas des images de mode connues sous le nom « bonnart », produites à partir des années 1680, au moment où les deux aînés s'installent dans leur boutique et où les deux plus jeunes se mettent à leur service. Ces feuilles qui firent la célébrité de la famille consistent en des représentations d'un mannequin « de qualité » – c'est-à-dire



issu des sphères de la Cour – présenté à l'avant d'un fond blanc, accompagné d'un titre et, régulièrement, de quelques vers. Les quatre frères de la deuxième génération furent à l'origine de dizaines d'images de ce type, faites pour susciter le désir en même temps qu'une réflexion ironique sur le pouvoir de la mode, avant d'en décliner la formule dans une production encore plus importante, inventant de nouvelles catégories iconographiques comme celle du « portrait en mode » représentant des célébrités de la Cour sous forme de mannequins, généralement sans se soucier aucunement de leur apparence réelle ; ils rhabillèrent également à la mode des typologies traditionnelles de l'estampe comme les allégories, les figures mythologiques ou les scènes de genre.

- 17 Ses habitudes de travail mirent rapidement la dynastie Bonnart en position de dominer ses concurrents dans la catégorie, devenue au fil des ans de plus en plus large, des images de mode. Son organisation compartimentée et soudée constituait un atout indéniable auquel s'ajoutaient les avantages représentés par l'importance numérique de la famille et ses rapports avec des peintres de la Cour – amis et fréquentations de Robert et Jean-Baptiste – dont les compositions inspiraient grandement celles des modes gravées. Son ouverture vers l'extérieur, et notamment vers les milieux du tissu ou des marchands de nouveautés, permit également un suivi attentif des variations de l'apparence et la réalisation rapide des procédures d'actualisation nécessaires pour se présenter comme de véritables experts en matière de mode – un phénomène caractérisé par la mutation permanente, l'inconstance et la nouveauté. Les frères Bonnart se distinguèrent ainsi de leurs concurrents en effectuant de nombreux changements d'état de leurs plaques (fig. 4). Ils intégraient entre deux tirages diverses modifications au sein de leurs cuivres, concernant les habits, la coiffure, les accessoires ou le texte, qui leur permettaient d'obtenir à peu de frais l'illusion d'une nouvelle image.



Particulièrement rentable, ce procédé qui permettait à une production datée de demeurer séduisante nécessitait réactivité et connaissance des attentes la clientèle. La maîtrise totale du processus de création, du dessin – généralement sous-traité à des peintres de l'Académie de Saint-Luc chez les autres graveurs-éditeurs – jusqu'à l'impression, permettait aux Bonnard d'agir plus rapidement que leurs confrères, souvent moins à l'aise avec la temporalité dévorante de la mode.

Fig. 4 – Anonyme, *Dame en habit d'été* (états I/II et II/II), gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnard, 270 x 200 mm, vers 1680-1690



Collection particulière

- 18 D'autres composants que le changement d'état nourrirent les images de mode des Bonnard et participèrent au succès de ces estampes dont la formule avait initialement été élaborée par d'autres – et notamment par le peintre, dessinateur et éditeur Jean Dieu de Saint-Jean¹³. Avec beaucoup d'intelligence commerciale, les Bonnard y adjoignirent

plusieurs éléments comme le quatrain inséré en marge inférieure ou le jeu avec la réputation et la célébrité à l'œuvre dans les portraits en mode. Leur organisation leur permit de donner un retentissement important à ces innovations, d'un point de vue qualitatif mais aussi quantitatif, peu d'éditeurs pouvant rivaliser avec eux sur ce terrain. Ils donnèrent ainsi rapidement le *tempo* à toute la rue Saint-Jacques qui leur emboîta le pas et se mit à produire, dans la plupart de ses boutiques, des images fortement influencées par les leurs. Ils finirent même par donner le ton à la production vendue sous le nom de Jean Dieu de Saint-Jean qui fut l'auteur d'un portrait en mode représentant les sœurs Loison avant que sa veuve n'en publie à son tour du duc et de la duchesse de Bourgogne, se pliant à la mode de ce type d'effigies lancée par la dynastie. La reprise des nouveautés mises en avant par la famille Bonnart, souvent copiée directement, conduisit à une grande homogénéité formelle des images de mode parisiennes qui justifia plus tard leur regroupement sous le terme « bonnart ».

- 19 De manière générale, au sein des premières générations, alors qu'existaient les deux boutiques, une vision égalitaire semble avoir régné. Aucun frère ne prit en effet le pas sur l'autre et tous travaillèrent en accord par ricochets et jeux d'échos. Les propriétaires de *L'Aigle* et du *Coq* œuvrèrent ainsi ensemble en faveur de l'élaboration des portraits en mode, Nicolas I^{er} en transformant des images d'anonymes de la Cour en « portraits » par simple changement d'état et Henri II en mettant en avant un slogan publicitaire rapidement repris par son frère puis par toute la rue Saint-Jacques : « Touts les Portraits de la Cour, se trouvent Chez Henry Bonnart, au Coq, avec privilege » (fig. 5). Il est ainsi extrêmement difficile, voire totalement impossible, de savoir qui emboîte le pas à l'autre lorsque des estampes très proches sortent des deux boutiques – d'autant plus que les rares échanges clairement établis eurent lieu dans un sens ou



dans l'autre selon les cas. Les transferts de composition et le partage d'idées sont constants dans leur production, marquée par une grande unité. Celle-ci n'empêcha cependant pas l'apparition de particularités dès la fin du XVII^e siècle. L'analyse précise des estampes, de leur gravure et de leur lettre, dessine ainsi un versant plus soucieux de brillance et de fini à *L'Aigle* et un autre plus facétieux, tourné vers l'érotisme voire la grivoiserie au *Coq*, notamment à l'origine d'états « dévoilés » de certaines allégories en mode impensables dans la boutique de Nicolas I^{er} (fig. 6). Cette inflexion personnelle donnée, par le changement d'état, à des plaques qui auraient initialement pu se trouver indifféremment dans l'une ou l'autre des deux boutiques est très caractéristique de la façon dont les Bonnart parvinrent à affirmer leurs spécificités tout en œuvrant, ensemble, à la couverture de la totalité du spectre des images de mode.

Fig. 5 – Anonyme (Nicolas I^{er} Bonnart ?) d'après un dessin de Robert Bonnart, *Dame en habit garni d'agrément* (états I/II et II/II), gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Nicolas I^{er} Bonnart, 280 x 290 mm, vers 1690-1694



Rijksmuseum, RP-P-2016-8-7 ; collection particulière

Fig. 6 – Anonyme d’après un dessin de Robert Bonnard, *Le Soir* (état I/II), gravure sur cuivre à l’eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnard, 275 x 190 mm, vers 1690-1700



Collection particulière

20 🍪 L'homogénéité et la variété posent de nombreuses questions

difficiles à résoudre dès lors qu'il s'agit d'étudier finement l'œuvre des Bonnard et les structures familiales qui ont permis son élaboration. Les documents d'archives et les estampes apportent une aide précieuse, cependant souvent insuffisante pour appréhender les relations au sein de la famille, où les accords non-écrits étaient la règle. Au-delà des particularités qui peuvent émerger au sein d'une enseigne et des dessins qui permettent parfois de comprendre la genèse d'une création précise, de multiples problèmes apparaissent au moment de démêler les auteurs d'une planche. Les signatures individuelles sont la plupart du temps absentes des estampes et leur présence ne fait souvent référence qu'à un seul intervenant, même lorsque plusieurs personnes ont participé à la création ; les dessins préparatoires permettent de s'en rendre compte lorsqu'ils subsistent, à l'instar de la sanguine *Damon jouant de l'angélique*, signée par Robert Bonnard, à l'origine d'une estampe où ne figure, à deux reprises, que le nom de son frère Nicolas I^{er}, dont une sous l'intitulé potentiellement trompeur « n. B. f. » (« Nicolas Bonnard fecit ») (fig. 7). Lorsque le processus de création a pu être éclairci, la question de savoir à qui doit être attribuée une planche subsiste, notamment dans la perspective d'un catalogage. Il semble bien difficile de choisir d'attribuer la paternité d'une composition, fruit d'une commande plus ou moins précise, au dessinateur plutôt qu'au graveur ou à l'éditeur. Les Bonnard n'utilisent en effet jamais le terme « invenit » – qui accompagne habituellement le nom de la personne reconnue comme l'inventeur de la composition – dans leurs gravures de mode, pour lesquelles il est particulièrement difficile de démêler la question de l'initiative. S'il est relativement aisé de deviner à partir de critères stylistiques l'auteur d'un dessin ou d'une gravure, et ainsi d'envisager la répartition des tâches entre les intervenants, l'origine exacte des différentes séries – et notamment le degré d'autonomie des dessinateurs – restent



pour le moment impossibles à préciser.

Fig. 7 – Robert Bonnard, *Damon jouant de l'angélique*, sanguine, 230 x 170 mm, vers 1690. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Réserve B 6 e boîte in-fol. Nicolas I^{er} Bonnard d'après un dessin de Robert Bonnard, *Damon jouant de l'angélique*, gravure à l'eau-forte et au burin, 275 x 195 mm, vers 1690



Collection particulière

- 21 Cette situation d'enchevêtrement étroit des mains au service d'un commerce familial a conduit les historiens à développer, pour évoquer les Bonnard, le motif des quatre frères unis, réalisant des œuvres attribuables à l'un ou à l'autre, dont la provenance exacte serait impossible à démêler et finalement indifférente. Cette idée, qui peut sembler commode, empêche toutefois l'analyse précise de l'activité de l'entreprise, nécessairement nourrie du parcours singulier de ses acteurs. Elle mérite également d'être largement nuancée du point de vue de la famille elle-même



puisqu'elle a pour corolaire l'évacuation des nombreuses personnes qui gravitaient autour des quatre frères et de leurs fils, et en particulier des femmes, qui jouèrent un rôle important au sein des enseignes mais furent presque toujours passées sous silence et entièrement oubliées dans le tableau d'une famille travaillant dans une parfaite entente, avec beaucoup de fluidité. L'activité de ces dernières n'est généralement possible à appréhender qu'après le décès de leur mari, lorsqu'elles exercent en tant que veuves, même si elles conservent alors souvent le nom de leur époux sur les plaques rééditées ou créées par leurs soins. Cette habitude, qui les rend invisibles au premier abord, s'observe notamment dans le double portrait des jumelles de France, Élisabeth et Henriette, publié au *Coq* par la veuve de Jean-Baptiste-Henri Bonnart, Marie Fontaine, sous le nom de son mari (fig. 8). Elle ne l'empêcha toutefois pas de publier plus tard d'autres cuivres sous celui de « veuve Bonnart », alors que des désaccords apparaissaient avec la branche de *L'Aigle*.

Fig. 8 – Anonyme, *Madame Élisabeth et Madame Henriette de France, avec leur nourrice*, gravure à l'eau-forte et au burin publiée par Marie Fontaine sous le nom de Jean-Baptiste-Henri Bonnart, 285 x 195 mm, vers 1727





Ces deux Princesses sont filles de LOUIS XV. Roy de France et de Navarre et de MARIE LECZINSKI Reine de France. Elles naquirent à Versailles, aux vœux de toute la France, par un heureux accouchement, ce fut le 14. Cloust 1727. avec toutes les Cérémonies ordinaires, l'aînée naquit vers les onze heures du matin, et la seconde environ 12. Minutes après. M^r. Varanchan de Marseille, a l'honneur de nourrir Madame de France, et M^r. Rozymont à Ivroire en Auvergne, nourrit Madame de Navarre.

A. Paris chez J. B. Monnier et J. Jouquet au Cor.

Collection particulière

4. Héritages et conflits. La gestion de la réputation

- 22 Comme celle des femmes, la question de la gestion de l'héritage familial, dans ses dimensions artistiques et commerciales, fut généralement éludée par les historiens de la dynastie Bonnard¹⁴. L'étude de la trajectoire et des choix



des enfants et petits-enfants de quatre frères à l'origine du succès des gravures de mode semble pourtant fondamentale pour comprendre les enjeux du travail en famille et mesurer le poids que cette dernière est susceptible d'exercer sur les destins individuels. Elle nécessite l'évocation de figures comme celles de Jean-Baptiste-Henri, Nicolas II et Nicolas III Bonnart, qui s'occupèrent du *Coq* et de *L'Aigle* après le règne de Louis XIV. Ces derniers paraissent avoir été assez peu à même d'élaborer des innovations commerciales comparables à celles qui avaient permis à leurs prédécesseurs de rencontrer le succès et semblent s'être davantage attachés à s'appropriier les acquis des boutiques qu'à retrouver leur dynamisme.

- 23 Au fur et à mesure des années, le poids des planches anciennes fut en effet de plus en plus important dans les fonds ; les successeurs de Nicolas I^{er} et Henri II ne s'en débarrassèrent pas, les conservèrent et les rééditèrent sous une forme grise à force de retirages et de rafraîchissements. Dans le domaine de la mode notamment, les représentants des troisième et quatrième générations n'engagèrent pas de nouvelles séries et se contentèrent de rééditer de vieilles planches en menant un travail minimal d'actualisation, généralement limité à la coiffure et au fond, sur des cuivres usés où la nouvelle signature seule – apposée notamment sous la forme « Nicolas Bonnart fils » – offre une lisibilité de qualité. Ils publièrent et vendirent ainsi des planches de mode qui n'avaient plus aucun rapport avec les apparences alors en faveur et se firent les diffuseurs d'une imagerie datée, périmée du point de vue de l'habit, dont il est difficile de penser qu'elle pouvait, en raison de la mauvaise qualité du nouveau travail de gravure, avoir le charme de l'ancien (fig. 9).

Fig. 9 – Anonyme (Nicolas I^{er} Bonnart ?) d'après un dessin de Robert Bonnart, *Anne Marie d'Orléans* (état II/II), gravure à l'eau-forte et au burin publiée



par Nicolas II Bonnard, 295 x 200 mm, vers
1720-1730



Tous les Portraits de la Cour et autres se trouvent chez N. Bonnard, fils rue S. Jacques à l'Égüe A. P.

*Anne Marie d'Orléans Duchesse de Savoie.
Princesse de Piémont Reine de Sardaigne et de Sicille née le 27 août 1669.*

Bibliothèque nationale de France, Département des
Estampes et de la Photographie, Ed 113 fol (2), fol. 97

24 Les Bonnard continuèrent cependant à bénéficier d'une
bonne réputation au sein du milieu de l'estampe dont



témoigne par exemple, en 1766, une pièce d'un procès dans laquelle la boutique de *L'Aigle* est présentée comme « une des meilleures » dans son genre et Nicolas III comme quelqu'un d'« irréprochable dans ses mœurs & dans sa conduite¹⁵ ». La gestion de l'image avait alors clairement pris le pas sur la création et les membres de la dynastie fait le choix de concentrer la production et d'entretenir la marque familiale. Ce désir est particulièrement visible dans la politique de rachat et de concentration de plaques menée au cours du XVIII^e siècle qui permit de faire passer aux mains de l'héritier de la branche de *L'Aigle* les cuivres du *Coq* avant de procéder à la fusion des deux fonds. Les héritiers de *L'Aigle*, n'assurant plus eux-mêmes la création et la réalisation de nouvelles plaques, devinrent alors surtout des éditeurs et marchands d'estampes communes, pour la plupart sans rapport avec l'actualité, et mirent en avant une sorte de légende familiale.

- 25 Nicolas II et Nicolas III soulignèrent en effet l'importance que revêtaient à leurs yeux leurs ancêtres et leur héritage ; ils firent notamment référence à ces derniers pour appeler à la continuité, aux moments où pouvaient être menées des opérations de restructuration des fonds. Ce fut le cas lorsque Marie Fontaine fut contrainte de vendre aux enchères celui de son défunt mari, Jean-Baptiste-Henri, dont elle avait continué à s'occuper pendant près de dix ans après sa mort. Elle fut en effet obligée d'accepter le plan élaboré par Nicolas II au profit de son fils Nicolas III, qui consistait à le faire bénéficier du fonds du *Coq* en récupérant l'enseigne et de très nombreuses planches de cuivres de son cousin. Mise devant le fait accompli – Nicolas II ayant racheté le fonds une fois celui-ci acquis par un de ses amis –, Marie Fontaine fut obligée de ratifier cette cession devant notaires. Elle déclara alors consentir :



« à la vente de [l'enseigne] en ce qu'elle donne droit audit sieur Bonnard fils [Nicolas III] de se servir de ladite enseigne

que cede et abandonne audit sieur Bonnard fils, pour en faire poser une semblable representant un cocq exterieurement à la boutique qu'il occupera, semblable à celle qu'avoit ladite demoiselle veuve Bonnard à la boutique qu'elle vient de quitter, renonceant à pouvoir ceder le meme droit à toute autre personne, et ce en consideration de ce que ledit sieur Bonnard fils est de sa famille qui depuis plus de quatre vingts ans s'est servy de la meme enseigne et qu'il se trouve aujourd'huy [...] propriétaire d'une grande partie du fonds dont elle a jouy¹⁶ ».

26 La référence à ces quatre-vingts ans est largement exagérée, de même que les liens entre Nicolas III et son grand-oncle Henri II qu'il n'avait en fait jamais connu. Elle permet cependant de bien comprendre l'importance pour les Bonnard de la conservation et de la récupération de l'héritage ainsi que le péril que pouvaient représenter les femmes, éléments extérieurs indispensables mais aussi potentiellement dangereux pour la continuité du commerce. Il s'agissait en fait bien pour Nicolas II et Nicolas III d'évacuer Marie Fontaine, sans fils susceptible de reprendre le fonds, du commerce et de la famille. La conservation de l'héritage, mis entre les mains d'un père et de son fils, semble à partir de ce moment avoir toujours pris le pas sur la création et l'innovation ; rééditant largement les anciennes plaques de cuivre, les Bonnard se tournèrent vers un public conservateur qui ne les empêcha toutefois pas de gagner très correctement leur vie.

27 Le choix de la continuité à tout prix qui fut celui des héritiers, dont il est difficile de dire s'il fut vraiment réfléchi, subi ou né des circonstances, distingua quoiqu'il en soit les Bonnard d'autres représentants de grandes dynasties nées en même temps que la leur, comme celle des Mariette. Son dernier représentant, Pierre-Jean Mariette (contemporain de Nicolas II et Nicolas III et comme eux descendant d'un imprimeur en taille-douce), dont le père était devenu l'un des plus importants marchands d'estampes de la rue Saint-



Jacques, décida en effet de mener une carrière légèrement différente qui le conduisit surtout à s'illustrer comme expert et connaisseur, avant de se défaire de son héritage et d'acheter une charge de secrétaire du Roi¹⁷. C'est finalement un drame familial qui signa la fin de la dynastie Bonnart, mise en péril par le regroupement et la concentration des fonds. La mort inattendue de Nicolas III Bonnart, alors que son père venait de se retirer du commerce et que son fils, Jean-Nicolas, était âgé de quatre ans et ne devait pas lui survivre longtemps, conduisit à une situation de crise entre sa veuve et ses parents, qui tentèrent de récupérer une partie des plaques mais ne purent s'occuper de nouveau de la boutique, rapidement liquidée au cours d'une grande vente aux enchères à laquelle participèrent de nombreux représentants de dynasties dont les membres avaient largement croisé la route des Bonnart au fil des ans. Se produisit alors la dispersion et l'émiettement du fonds que la famille avait tant voulu éviter ; les plaques de cuivre qui le composaient revécurent sous de nouveaux noms, dans une relative indifférence, avant que ne naisse sous la plume des historiens le motif de quatre frères étroitement unis dans le commerce et la création.

Notes

1. Sur la famille Bonnart, nous renvoyons à : Pascale Cugy, *La dynastie Bonnart et les bonnarts. Peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, 2017.
2. Sur l'histoire de la gravure à Paris, voir : Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, 1986.
3. Plusieurs projets de corporation, émanant parfois de graveurs, furent formulés mais rapidement abandonnés. Voir : Rémi Mathis, « Le "S" de Lavenage". L'homme à l'origine de l'ultime tentative d'ériger les graveurs en corps de métier (1660) », *Nouvelles de l'estampe*, 252, 2015, p. 31-35 ; Peter Fuhring, Louis Marchesano, Rémi Mathis, Vanessa Selbach (dir.), *Images du Grand Siècle : L'estampe au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris, 2015, p. 9-35.



4. Charles Maumené, « Petits graveurs de portraits de la cour de Louis XIV (partie 1) », *L'Amateur d'estampes*, n° 3, mai 1923, p. 68-74.
5. Sur les Mariette, voir : Maxime Préaud, « La dynastie Mariette : De l'Espérance aux Colonnes d'Hercule », Pierre-Jean Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, Paris-Lisbonne, 1996, vol. 1, p. 329-371.
6. Archives nationales, Minutier central, CX-129, 11 février 1655.
7. Archives nationales, Minutier central, VI-557, 12 juillet 1677.
8. Voir par exemple le mariage de Robert Bonnart avec Catherine Lorne, fille d'un barbier-perruquier (Archives nationales, Minutier central, LVII-134, 11 août 1680), celui de Nicolas II Bonnart avec Louise-Françoise Paris, fille d'un tailleur d'habits (Archives nationales, Minutier central, XI-431, 24 novembre 1715), celui de Nicolas III Bonnart avec Catherine-Thérèse Landry, fille d'un marchand mercier (Archives nationales, Minutier central, CXII-688, 5 mai 1743) ou encore celui de Catherine Levesque avec Jean-Baptiste Malescotti (Archives nationales, Minutier central, XVII-534, 26 novembre 1711).
9. « Cérémonie faite dans la Chapelle de S. Symphorien, présentement appelée S. Luc », *Mercure galant*, décembre 1705, p. 95-105.
10. À côté des prénoms directement portés sur les estampes, quelques témoignages évoquent l'activité des différents membres de la famille, comme celui du *Livre commode* de 1692 qui indique que « Mesdemoiselles Bonnard [...] peignent aussi en mignature ». Nicolas de Blégny, *Le Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris, et le trésor des almanachs, pour l'année 1692*, Paris, 1692, tome 2, p. 98.
11. Pascale Cugy, « Les épouses de la dynastie Bonnart. Miniaturistes, éditrices ou marchandes d'estampes à Paris sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », *Nouvelles de l'estampe*, 261, 2018, p. 28-44.
12. Sur les dessins préparatoires des membres de la seconde génération de la famille Bonnart, voir notamment : Barbara Brejon de Lavergnée (dir.), *Dessins français du XVII^e siècle : Inventaire de la collection de la Réserve du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, 2014, n° 13-30. (Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/editionsbnf/1024>). ISBN : 9782717726190. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.editionsbnf.1024>).



13. Sur cet artiste, voir : Jonathan Dunford, Corinne Vaast, « Jean Dieu de Saint-Jean (1654-1695). Dessinateur de gravures de mode et peintre

d'un portrait de Marin Marais », *Iconographie musicale : enjeux, méthodes et résultats*, n° 10, 2008, p. 172-181.

14. L'historiographie s'est surtout concentrée sur la dimension novatrice de la production de la deuxième génération et son lien avec la mode. Voir par exemple : Charles Maumené, « Petits graveurs de portraits de la cour de Louis XIV », *L'Amateur d'estampes*, n° 3, mai 1923, p. 68-74 ; Raymond Gaudriault, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris, 1988 ; Kathryn Norberg, Sandra Rosenbaum (éd.), *Fashion Prints in the Age of Louis XIV: Interpreting the Art of Elegance*, Lubbock, 2014.

15. Maître Caillard, *Mémoire pour Marie-Claude Le Sage, Marchand Drapier à Paris, Appelant. Contre Catherine-Thérèse Landry, sa femme, veuve en premières nœces de Nicolas Bonnard, Marchand d'estampes, Intimée*, Paris, Imprimerie de Chardon, 1766, p. 23.

16. Archives nationales, Minutier central, XVII-701, 23 décembre 1736.

17. Sur Pierre-Jean Mariette, voir récemment Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur : Pierre-Jean Mariette, 1694-1774, et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, 2017.

Auteur

Pascale Cugy

**Institut national d'histoire de l'Art
(INHA)**

pascale.cugy@free.fr

Du même auteur

**Dessins français du XVII^e siècle,
Éditions de la Bibliothèque
nationale de France, 2014
Artistes (Delamonce-Le Brun)**



***in Dessins français du XVII^e
siècle, Éditions de la
Bibliothèque nationale de
France, 2014***
***Artistes (Leclerc-Vouet) in
Dessins français du XVII^e
siècle, Éditions de la
Bibliothèque nationale de
France, 2014***
Tous les textes

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

CUGY, Pascale. *Apprendre, créer et travailler en famille. L'exemple de la
dynastie Bonnard, marchande d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*
In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux,
transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de
l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08
décembre 2021). Disponible sur Internet :
<<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4123>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux,
communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en
ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches
historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021).
Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources->



[electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928](https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928)>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Apprentissages circassiens et culture familiale : l'exemple de la compagnie Alexis Gruss

Natalie Petiteau

Résumé

La piste est un haut lieu de création artistique et culturelle puisqu'elle réunit des arts nombreux : musique, danse, acrobatie, jonglerie, mime, arts équestres... Elle met en scène des artistes tellement complets qu'elle est aussi un lieu d'apprentissage. La dernière compagnie qui en France perpétue les arts circassiens dans le respect des pratiques affirmées au XIX^e siècle, celle d'Alexis Gruss, est un excellent laboratoire de ces processus : héritages familiaux depuis sept générations, fondation de la première école de cirque en France, apprentissage au sein de la famille où chaque nouveau membre trouve un « père d'élève », selon le terme consacré dans le monde du cirque, parmi ses parents ou ses oncles et tantes. La communication proposée étudiera donc tous les processus



d'apprentissage artistique au sein de la famille d'Alexis Gruss.

The track is a high place of artistic and cultural creation since it brings together many arts: music, dance, acrobatics, juggling, mime, equestrian arts... It stages artists so complete that it is also a place of learning. The last company in France to perpetuate the circus arts in the respect of practices affirmed in the 19th century, that of Alexis Gruss, is an excellent laboratory of these processes: family heritage for seven generations, foundation of the first circus school in France, learning within the family where each new member finds a "pupil's father", as the term is used in the circus world, among his parents or his aunts and uncles. The proposed paper will therefore study all the artistic learning processes within Alexis Gruss' family.

Entrées d'index

Mots clés :

cirque, Alexis Gruss, lieu d'apprentissage, héritage familiale

Index by keyword :

circus, Alexis Gruss, place of learning, family heirloom

Texte intégral

Introduction

- 1 Le monde contemporain du spectacle vivant est marqué par la grave crise qui touche actuellement les cirques dits traditionnels. Au début de mai 2018, on a annoncé la mise en redressement judiciaire du cirque Pinder, tenu par Gilbert Edelstein, ultime péripétie pour l'une de ces enseignes qui ont tant de fois changé de mains. Les médias ne s'en émeuvent guère, tant les défenseurs de la cause animale l'emportent. Ces condamnations en viennent hélas à toucher y compris une enseigne qui est toujours restée entre les mains de la même famille et qui honore la piste des origines, vouée avant tout aux arts équestres : la compagnie Alexis Gruss, dont le fondateur est l'un des plus prestigieux noms du monde circassien.



- 2 Née en 1971, son entreprise est héritière d'une histoire fort riche qui a commencé sous le Second Empire. Aujourd'hui elle est la seule enseigne circassienne à offrir des spectacles entièrement conçus, réalisés et produits par les membres de la famille d'Alexis Gruss. Elle est aussi la seule à rester fidèle au cirque des origines, qui a commencé à cheval. La piste d'Alexis Gruss demeure un haut lieu de création artistique et culturelle puisqu'elle réunit, comme le veut la tradition circassienne, des arts nombreux : musique, danse, acrobatie, jonglerie, mime, arts équestres... Sur cette piste Gruss, tous les tableaux sont présentés par des membres de la famille qui maîtrisent toute la totalité des arts de la piste, même si chacun est plus particulièrement spécialisé dans l'une ou l'autre branche. Par ailleurs chacun brille particulièrement dans les disciplines liées à la présentation des chevaux, que ce soit en liberté, en haute école ou en voltige. Les Gruss savent réinventer les tableaux qui ont fait la réputation des inventeurs de la piste, à commencer par Astley et par les Franconi¹. Leurs numéros de jockey, leurs poses équestres ou leur maîtrise d'une poste à 17 chevaux en font des virtuoses inégalés en France de la voltige équestre, véritable patrimoine culturel immatériel qui mériterait d'être protégé bien mieux qu'il ne l'est actuellement.
- 3 Cette richesse même de la piste Alexis Gruss en fait un lieu d'apprentissage des arts particulièrement intéressant. Elle est un excellent laboratoire pour l'observation des processus de transmissions artistiques et de création de spectacles vivants : on y lit le poids des héritages familiaux depuis sept générations, le rôle de la fondation de la première école de cirque en France, les modalités d'apprentissage au sein de la famille où chaque nouveau membre trouve un « père d'élève », selon le terme consacré dans le monde du cirque, parmi ses parents ou ses oncles et tantes.



1. La formation d'une famille circassienne

1.1. Le pantre et la danseuse de corde

- 4 La tradition orale familiale a conservé le souvenir d'une rencontre, en Alsace, entre un tailleur de pierre, Charles Gruss, et une danseuse de corde et écuyère, Maria Martinetti, en 1854 : le cirque du père de Maria aurait demandé l'hospitalité à la famille Gruss, comme il avait l'habitude de le faire chaque hiver dans ses villes et villages de passage. La fascination que Maria Martinetti aurait exercé sur Charles Gruss aurait conduit celui-ci à tout quitter pour suivre ce cirque itinérant et devenir à son tour artiste circassien.
- 5 En réalité, c'est en novembre 1868 que le couple est officiellement uni devant le maire de Sainte-Marie-aux-Mines². Mais la date est mythique dans l'histoire du cirque, elle la date de la fondation du cirque Pinder, en Angleterre (1854)³. C'est aussi cette date à laquelle on dit que Théodore Rancy, autre fondateur d'une grande dynastie circassienne, aurait rencontré son épouse⁴... Reste que 1854 peut très bien correspondre à la date à partir de laquelle les Martinetti se sont produits en public, « il n'y a pas de tradition familiale sans réalité originelle... »
- 6 En revanche, le mois du mariage, novembre, correspond au contenu du légendaire familial qui souligne que la rencontre se serait faite au début de l'hivernage. Mais en ce cas, comment se fait-il que Charles Gruss soit déjà identifié comme acrobate ? L'était-il avant la rencontre ? À moins, plus probablement, que celle-ci ait eu lieu plusieurs mois auparavant et que le mariage ait été conclu à l'issue d'une période où les jeunes gens auraient eu le temps de se connaître et où Charles Gruss aurait pu faire son apprentissage auprès de sa nouvelle famille⁵. Sans doute était-il ainsi plus disponible pour se tourner vers de nouveaux horizons familiaux et professionnels.
- 7  Il est donc difficile, dans l'état actuel des sources connues, de savoir ce qu'ont été ses apprentissages. Sans doute sont-ils

faits à la faveur d'une rapide intégration dans sa nouvelle famille et dans un nouveau réseau professionnel. Car si la famille Gruss est celle de pantres (individus étrangers au monde du cirque), celle des Martinetti, venue d'Italie, est résolument circassienne⁶.

1.2. Une forte endogamie

- 8 Les alliances des Martinetti puis celles dans lesquelles s'engagent les héritiers de Charles et Maria Gruss forment une généalogie qui atteste d'une forte endogamie. Deux des trois sœurs de Maria se marient dans des familles également circassiennes ou artistes : Eugénie épouse Joseph Farina, identifié comme banquier, et Marguerite épouse Alphonse Robba, identifié comme artiste lyrique, frère d'un « gymnasiarque ». Or ce frère épouse l'une des filles de Charles et Maria Gruss.
- 9 Deux enfants du premier couple Gruss épousent quant à eux des petits-enfants d'Eugénie Martinetti et Joseph Farina : du mariage d'Antoinette Paulina Farina avec Jacques Philippe Ricono, identifié comme écuyer, sont nés Eugène et Célestine qui épousent respectivement Louise et Armand Gruss.
- 10 À la troisième génération, Alexis Gruss épouse une contorsionniste et équilibriste, Lucienne Beautour, issue elle aussi d'une très célèbre famille de cirque. À la quatrième, Alexis junior et son frère Patrick épousent des jeunes femmes nées Bouglione : Gipsy est la fille de Firmin et Sandrine celle de Joseph. Quant à Isabelle, sœur d'Alexis et de Patrick, elle épouse un Ringenbach, descendant lui aussi des Ricono et appartenant lui aussi à une famille circassienne.
- 11 Enfin, à la cinquième génération, Stephan Gruss, fils d'Alexis et de Gipsy, porteur, donc, tout à la fois des traditions Gruss, Martinetti, Robba, Ricono et Bouglione, épouse Nathalie Figuié, apparentée non seulement aux Bouglione mais aussi aux Zavatta. La sixième génération qui est aujourd'hui en



piste est donc circassienne dans chacune des gouttes de son sang et représente à elle seule la quasi-totalité des grands noms du monde de la piste !

- 12 Or, les conversations quotidiennes dans les familles contribuent à diffuser au jour le jour un savoir-faire qui n'est inscrit dans aucun livre. De plus, de telles conversations entretiennent la connaissance d'une mémoire familiale qui nourrit le sentiment identitaire et qui donne la certitude qu'il n'est point de plus bel avenir que le métier d'artiste de cirque.

1.3. Des alliances avec les ménageries

- 13 Mentionnons enfin que dans le processus de diffusion des savoirs qui forgent l'identité circassienne, les alliances avec les familles foraines détentrices de ménageries ont également comptées. Car il y eut un temps où cirques et ménageries étaient distincts. Mais à force de se côtoyer dans les foires, ces structures se sont mêlées et les animaux des ménageries ont été finalement présentés sur les pistes des cirques.

- 14 Dans le cas des Gruss, une telle alliance n'est intervenue qu'à la troisième génération : André Gruss, père d'Alexis junior, a épousé Maud Lautour, dont le père était forain, tenant ménagerie, manèges et premiers cinémas ambulants. La famille maternelle de Maud Lautour, les Poisson, était une famille de forains dont la ménagerie a existé depuis la fin du XVIII^e siècle, selon la tradition familiale. La tante de Maud Lautour, Julia Poisson, était célèbre dans le monde du spectacle, sous le nom de Miss de Sandowa : elle avait repris la célèbre danse serpentine de Loïe Fuller pour la présenter dans une cage aux fauves, ce qui lui avait valu les honneurs du *Petit Journal*, en décembre 1893⁷. Mais cela n'a pas empêché que le nom des Gruss soit avant tout associé aux chevaux.



2. L'affirmation d'une identité écuyère

2.1. La disparition précoce d'un chef de famille

15 Charles Gruss et Maria Martinetti ont eu deux fils et trois filles. L'aîné des fils semble avoir quitté le monde du cirque pour devenir exploitant agricole en Haute-Saône, peut-être même éleveur de chevaux⁸. Armand, le second fils, a pour sa part perpétué la tradition des Martinetti. S'il a débuté, selon la tradition familiale, comme hercule forain, il aurait ensuite assumé l'héritage des Martinetti en se passionnant pour les chevaux et en devenant un excellent écuyer. Son épouse, Célestine Ricono, était-elle aussi, écuyère⁹ : le 29 août 1903, *La Sentinelle*, quotidien socialiste de Genève, la qualifie d'écuyère superbe, remarquable par l'harmonie parfaite de ses évolutions hippiques. Elle décède en 1929, son fils André, âgé de 10 ans, achève de grandir sous l'autorité de sa tante Hélène Ricono, épouse d'Édouard Sturla¹⁰, si bien qu'André a ainsi bénéficié au quotidien de l'influence de deux grands autres noms du monde circassien. Or, Armand meurt jeune lui aussi, en 1934, à l'âge de 53 ans.

16 La troisième génération Gruss doit donc rapidement voler de ses propres ailes et s'emploie d'abord dans les cirques familiaux des Ricono-Sturla, qui se distinguent par leurs numéros de jockeys et leur maîtrise de la voltige équestre. Ils auraient aussi travaillé dans de célèbres cirques parisiens, tel Médrano, mais encore dans les cirques stables de Reims, Valenciennes, Rouen, Lille, Amiens. S'ils peuvent s'y distinguer, c'est en raison de l'efficacité des apprentissages familiaux dont ils ont bénéficié, en dépit de la disparition précoce de leurs parents, c'est grâce à leur appartenance à un réseau familial d'artistes de cirque très dense, au sein duquel ils ont été chaque jour au contact d'hommes et de femmes riches de savoirs et de savoir-faire à leur transmettre.



2.2.– Un patriarche redouté

17 Le fils aîné d'Armand, Alexis, né en 1909, s'impose rapidement comme chef de la famille. Il a très tôt appris auprès de son père le soin et le dressage des chevaux¹¹. Directeur artistique quand son frère André, né en 1919, assume tout le travail technique, il gère son cirque comme il l'entend et en vient même à se séparer de son frère sans l'en prévenir, en 1969.

18 Alexis junior, fils aîné d'André, souligne qu'il a eu de la chance de grandir dans un milieu animé par la passion du spectacle et l'amour de la piste. Mais il souligne que cette sensibilité vient surtout des femmes du lignage, les Martinetti, les Ricono. Il sait qu'il ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui sans son oncle, certes, mais il insiste sur le fait que ce n'est pas de lui qu'il tient ses talents d'écuyer.

« Quand je rentrais de l'école, nous répétions, mes cousins et moi, c'est là qu'[intervenaient] mon oncle et mon cousin Philippe, surtout mon cousin Philippe, c'est mon oncle qui mettait les répétitions en route, mais c'est Philippe qui assurait le fonctionnement de nos répétitions, de ses frères et sœurs et de moi, et de ma sœur [Bella] »¹².

19 Il n'en demeure pas moins qu'il a beaucoup observé son père et son oncle. Les témoignages qu'il livre sur sa propre formation illustrent la force de la pédagogie par l'exemple :

« L'exemple était là, une formidable impulsion. Mes cousins et moi n'avions pas besoin de beaucoup de conseils, il suffisait de regarder. La manière dont mon oncle tenait la chambrière m'a beaucoup influencé. Personne ne nous disait "fais comme ci ou comme ça". En revanche, on nous indiquait ce qui était mauvais, les gestes à éviter »¹³.

20 Alexis Gruss insiste beaucoup sur le fait quand dans la formation des artistes de sa famille, on est avare de compliments sur ce qui est bien fait, ce sont les applaudissements qui viennent dire ce qui est réussi :



« Avec mon oncle, les réussites passaient inaperçues mais quand nous rations, nous nous en apercevions tout de suite,

il nous rappelait à l'ordre avec la chambrière. Ce n'était ni méchant, ni agressif, mais nous comprenions »¹⁴.

- 21 Son cousin Philippe, né en 1935 (de 9 ans son aîné), était un excellent pédagogue de qui Alexis a beaucoup appris, y compris dans le travail avec les chevaux : son oncle Alexis, le père de Philippe, donc, avait des méthodes très vives, fondées sur la soumission des chevaux, tandis que Philippe travaillait autrement. C'est de lui qu'Alexis tient sa façon d'éduquer les chevaux, car il travaillait comme commis à ses côtés. Il montait les chevaux, par exemple, pour les aider à faire les pirouettes.

« Philippe était gaucher, il avait une adresse phénoménale avec la chambrière, il touchait le cheval exactement à l'endroit où il voulait, quand il voulait, avec la dose qu'il fallait, et il me l'a appris. C'est comme cela que je me suis mis à travailler main gauche main droite, car lui ne travaillait que de la main gauche »¹⁵.

- 22 C'est de Philippe enfin qu'Alexis a appris à enseigner :

« C'est en l'imitant que j'ai formé mon petit frère Patrick et ma petite sœur Martine, qui avaient respectivement six et douze ans de moins que moi »¹⁶.

- 23 Le mode de transmission dans une famille circassienne élargie peut donc reposer sur la fratrie tout autant que sur la filiation. Toutefois, Alexis insiste sur le fait que c'est de son père qu'il a appris les techniques de montage et de démontage d'un chapiteau et l'organisation de la route¹⁷. En revanche, il a également complété sa formation auprès d'écuyers n'appartenant pas à sa famille. Son oncle avait signé un contrat avec un cirque d'Amsterdam, en 1960, où travaillaient d'autres écuyers, Carl et Hans Strassburger et Otto Schumann, brillants écuyers qui, comme Baucher, osaient se produire sur la piste. C'est avec eux qu'Alexis a découvert d'autres méthodes. Otto Schuman est venu travailler avec les Gruss dans leurs quartiers d'hiver à Reims l'hiver 1961-1962 :



« c'est lui qui a formé mon cousin Rodolphe, et de là on a monté un quadrille, c'est Rodolphe qui avait eu cette idée-là, il a monté un quadrille pour faire un numéro de haute école »¹⁸.

- 24 Alexis faisait partie des quatre cavaliers de ce groupe et a travaillé la façon de se tenir à cheval avec cet écuyer bauchéiste convaincu. Il est depuis particulièrement attentif à toutes les rencontres qui sont pour lui sources d'apprentissages.

2.3. Les principes d'éducation d'Alexis Gruss

- 25 Les réflexions d'Alexis Gruss¹⁹ sur les bons principes d'enseignement des arts du cirque se sont nourries de ses expériences avec ses chevaux : travailler avec 50 chevaux, c'est inventer 50 façons de les former. Son écurie ressemble à une classe de 50 élèves dont il est le maître, mais il a pour eux 50 méthodes d'enseignement différentes et il a devant lui 50 premiers de la classe. Il ne cherche pas à les plier à ses désirs, mais il s'adapte à eux afin de trouver ce qu'il peut faire de mieux avec eux. On ne dresse pas les chevaux, souligne Alexis Gruss, on les éduque, c'est-à-dire que l'on travaille dans le respect de ce qu'est chacun d'eux. Or respecter signifie s'adapter. Il s'agit d'être présent à l'autre, sans quoi rien ne se transmet. Il est inutile de leur faire violence, il faut respecter la spécificité de chacun et c'est ainsi que l'on en fait un artiste. Or il en va de même avec les élèves, hommes ou femmes. Par ailleurs, ses principes d'enseignement se nourrissent de sa lecture des grands traités des écuyers du XIX^e siècle²⁰ : les arts du cirque ont tout intérêt à faire des emprunts à la philosophie de Baucher, qui invite à élever son intelligence sur la ruine des préjugés : Alexis Gruss admire ici l'art de se défaire, dans le travail avec le cheval, des idées préconçues qui entravent les rapports avec l'animal et empêchent un apprentissage dans le respect et l'harmonie²¹.



- 26 La base de tout, souligne Alexis Gruss, est d'apprendre à apprendre, ce qui n'est pas inné : « apprendre à apprendre, c'est apprendre à se taire et à écouter »²². Mais en pratique, la vraie transmission se fait plus encore par le geste que par la parole ou par l'écriture. Le geste est chose éphémère et donc fragile, si on ne l'entretient pas on le perd, si on ne le transmet pas on le perd également : la pédagogie par l'exemple est donc la règle de l'enseignement au sein de la famille.
- 27 De plus, l'art qui s'exprime sur la piste est le fruit du travail effacé par le travail, au point que le public ne prend pas conscience des heures de répétition qui sont derrière chaque tableau, il ne voit pas les efforts qui sous-tendent chaque performance. La beauté que l'on donne à voir sur la piste s'obtient par la simplicité. L'artiste, qu'il soit homme ou animal, est là pour sublimer la nature. En cela, le cirque produit de la magie, mais surtout pas de l'illusion. Tout y vrai. La force de ce spectacle vivant que donne aujourd'hui encore la compagnie Alexis Gruss réside dans cette énorme masse de travail liée à la volonté de n'en laisser voir que la beauté qui en résulte.
- 28 C'est pourquoi Alexis Gruss a inculqué à chacun de ses élèves le principe selon lequel le cirque est une école de vie. Reflet de la société, il est un moyen d'éducation et d'exemple. Il est une grande famille aussi, où l'entraide et la solidarité permettent à chacun de progresser et de trouver sa voie. Il est enfin un lieu où tout est défi et où l'on ne peut pas tricher. Enseigner les arts du cirque, c'est donc aussi inculquer ces nobles principes aux plus jeunes générations. Et c'est avec ces principes qu'Alexis Gruss a fondé son école de cirque, en 1974. Quand Silvia Monfort lui a proposé de faire cette école pour préserver les arts de la piste, il a aussitôt voulu trois écoles en une : la première était celle de l'acrobatie, proche des gymnastes, la seconde était l'école de danse classique, la troisième celle du mime, et chacune est indissociable de



l'autre.

« La danse est nécessaire pour se présenter, se tenir correctement, marcher, saluer, conclure, donner une impression de facilité. Le mime est un langage universel indispensable à la formation d'un auguste. Quant à l'acrobatie, elle est à l'origine de tout exercice de cirque »²³.

29 Il n'a pas hésité alors à recourir à des professeurs venus d'autres horizons, notamment pour la danse, mais il a aussi employé son oncle, époux de Marthe Gruss, André Taillefer, notamment pour les initiations au trapèze.

30 Afin d'éviter aux arts du cirque l'enfermement, Alexis Gruss a donc développé des partenariats créatifs avec des praticiens d'univers artistiques autres que le cirque : musique symphonique, danse, théâtre, opéra, cinéma... Ainsi, en 2001, avec Claude Santelli, il a créé *La flûte enchantée*. Il ne conçoit pas la transmission des arts du cirque sans l'apprentissage de l'ouverture aux autres formes artistiques. Elles contiennent nombre de sources de renouvellement qui doivent permettre au cirque de durer. La transmission du savoir-faire circassien est aujourd'hui comme hier au cœur de ses préoccupations, elle doit se faire en réunissant les anciens et les nouveaux, et non pas en éliminant les premiers au profit des seconds. Livrer en héritage le savoir de sa famille est la plus belle chose qu'il estime pouvoir donner aux plus jeunes générations. L'éducation, qui seule modifie le comportement humain et animal, est indissociable de l'enseignement : elle seule permet d'aller plus loin, plus haut, plus fort. Mais l'enseignement des arts du cirque, qui doit être pensé pour préserver une tradition, doit également être fait pour permettre l'évolution des numéros. Il doit permettre une permanente réinvention de la tradition.

3. Itinéraires d'enfants gâtés ?

31  Le film de Claude Lelouch, *Itinéraire d'un enfant gâté*, où

Jean-Paul Belmondo, alias Sam Lion, joue le rôle d'un artiste qui a dû quitter le cirque après un accident, commence avec des images tournées au cirque Alexis Gruss. Les trois fils de Gipsy et Alexis, Firmin, Armand et Stephan, jouent respectivement Sam à 6, 13 et 15 ans. Mais ont-ils eu, eux aussi, des itinéraires d'enfants gâtés ?

3.1. Les enfants du cirque national

32 Alors que leur père est le fondateur de la première école de cirque en France, Stephan, Armand, Firmin et Maud, la cinquième génération Gruss, n'ont jamais mis les pieds dans une école de cirque... Ils ont eu pour père d'élève et pour mère d'élève essentiellement leur propre père et leur propre mère. Alexis est fier de leurs réussites. Il le dit par exemple à propos de son aîné Stephan, « fou de son métier », jongleur par ce que sa mère, Gipsy, lui a transmis, et voltigeur à cheval par ce que son père lui a appris. Il a si bien opéré la synthèse de ces deux disciplines qu'il est aujourd'hui le meilleur jongleur à cheval du monde²⁴. Gipsy a tenu à apprendre à ses quatre enfants une discipline spécifique²⁵ :

« elle s'est toujours dit qu'elle s'était mariée à un Gruss, que la spécialité des Gruss c'était les chevaux, mais que si un jour il y avait des problèmes, que la famille devait se séparer, elle voulait que ses quatre enfants aient des disciplines propres »²⁶.

33 Et puis, souligne Alexis, Gipsy savait bien qu'il est plus facile de prendre un avion pour aller se faire connaître dans un gala à l'étranger avec cinq massues dans une valise qu'avec un cheval²⁷... Elle a donc enseigné le jonglage à Stephan, les équilibres à Armand (1974-1994), l'échelle libre à Firmin et le fil à sa fille Maud. Or, Gipsy ne pratiquait pas la totalité de ces disciplines, mais elle a demandé l'aide d'autres gens du métier, son frère notamment, afin de savoir comment enseigner les équilibres à Armand et l'échelle à Firmin. Ces spécialités ont été tout de même imposées aux enfants, car il



faut commencer tôt, à un âge où il n'est guère possible de faire des choix raisonnés et définitifs. La première fois que Stephan a été mis sur un cheval, devant son père, il a hurlé de peur, mais Alexis lui a pris la main et lui a fait caresser l'encolure du cheval :

« Ses petits doigts sont passés dans la crinière et l'expression de son visage a changé. L'éducation commence là. Pour donner le goût, il faut parfois aller au-delà de ce que semble souhaiter l'enfant »²⁸.

34 Il y a là un apprentissage par lequel Alexis est lui-même passé, comme il le raconte en 2003 :

« Je me souviens de la première fois, lorsque mon père en sueur m'a volé des bras de ma mère pour me mettre sur le cheval. Je me souviens de ma peur jusqu'à ce que mon père me mette la main sur l'encolure. Je me souviens encore de ce que j'ai ressenti. La même chose que mon fils Stephan plus tard. Et ses enfants. Prendre la main, la passer sur l'encolure... »²⁹.

35 Par ailleurs, Stephan marchait à peine que sa mère lui envoyait des balles pour qu'il les rattrape³⁰. Armand, né en 1974, a été très tôt initié à l'art clownesque par son grand-père André qui l'amusait, tout petit, en le maquillant en Auguste³¹. Mais ce qui peut être jeu au départ, dans de petites répétitions encadrées, dans le cas de Maud, par sa grand-mère, Violette Bouglione, peut devenir parfois une contrainte lorsqu'il s'agit de travailler plus intensément, avec plus de concentration. Pourtant, dès l'âge de 12-13 ans, Maud s'entraînait déjà seule.

36 Maud insiste sur le fait que les deux plus jeunes enfants de Gipsy et Alexis, Maud et son frère Firmin³² ont grandi dans le contexte du cirque national. Cette énorme entreprise était beaucoup sur les routes, produisant des spectacles magnifiques. Si les enfants suivaient le mouvement des voyages, avec un maître d'école qui était à leurs côtés, ils ne voyaient leurs parents que de loin, car ils étaient accaparés



par le travail. Elle garde de son père l'image d'un homme qui travaillait sans cesse, et elle souligne qu'elle et ses frères ont été élevés dans un univers de travail. Si bien que leurs parents ne se sont pas occupés des deux cadets « dès le départ », soit 4-5 ans. C'est vers 7 ans que Firmin a commencé à faire de l'acrobatie à cheval avec son père, il a fait partie du spectacle vers 8 ans, comme on le voit dans *Itinéraire d'un enfant gâté*. Gipsy a commencé à apprendre le fil à Maud également vers 7 ans. Maud souligne que c'est sa mère qui s'est occupé d'elle pour ce qu'elle appelle le « travail de saltimbanque », différent, donc, du travail avec les chevaux. Les voyages toutefois empêchent souvent l'entraînement quotidien, contrairement à ce qui s'est passé pour Gipsy, qui a grandi surtout au cirque d'hiver Bouglione. De plus les programmes des spectacles peuvent faire disparaître pendant une année le numéro de fil³³.

37 L'enseignement de la voltige équestre a été dispensé par Alexis. À la suite de la mort d'Armand, en 1994, il a décidé que Firmin et Maud pouvaient arrêter l'école et il les a initiés aux numéros de jockey en les faisant répéter tous les matins, de 8 heures à 10 heures 30.

« tous les matins, on ne faisait que du jockey, que du jockey, et en deux ans il nous a formés pour tout ce qu'on sait faire encore maintenant, mais c'était vraiment *hard* »³⁴.

38 Firmin, plus âgé de deux ans, avait pour sa part déjà des bases, mais l'histoire de leurs apprentissages nuance quelque peu le cliché d'enfants de la balle initiés dès qu'ils apprennent à marcher : la nécessité, pour leur père, de faire fonctionner le cirque national les a privés de ce dont Stephan et Armand ont pu bénéficier. En revanche l'environnement familial a été fondamental, comme en témoigne Firmin :

« J'avais mon grand-père, j'avais mon père, mon oncle, ma mère, et dans chaque domaine, je pouvais m'adresser à l'un d'eux et demander conseil »³⁵.

39 Il faut ici souligner qu'à compter de 1994, Alexis a engagé



son entreprise dans une nouvelle organisation en procédant à une semi-sédentarisation : il cesse les tournées en province et installe son chapiteau, de mai à septembre, dans le parc du château de Piolenc, en Vaucluse : ainsi la famille cesse de perdre temps et énergie en montage et démontage de chapiteau et retrouve du temps pour former les plus jeunes et créer les nouveaux spectacles. Alexis Gruss a ainsi été visionnaire en matière d'économie des entreprises circassiennes, ayant compris bien plus tôt que ses confrères que se produire sous chapiteau itinérant ne pouvait plus être rentable en raison des charges croissantes et du frein qu'un tel mode de vie constitue à la création.

40 C'est donc entre Paris et Piolenc qu'à la sixième génération, les enfants de Stephan apprennent le travail en liberté avec Alexis, leur grand-père, tandis que c'est leur père qui les initie à la voltige et au jonglage à cheval³⁶. Firmin Gruss souligne qu'il y a, dans cette éducation, un véritable challenge « car on a peur de rater », l'enjeu est de devenir maître et de faire en sorte que l'élève dépasse ensuite ce maître. Son témoignage livre avec précision la palette des disciplines dans lesquelles les enfants de la famille sont soigneusement éduqués :

« Je forme [...] mes filles à l'équilibre, pour qu'elles aient un aplomb, ce qui va leur permettre de pratiquer toutes les disciplines de notre métier, que ce soit debout sur un cheval au galop, debout sur l'échelle, ou debout sur un fil, cela va aussi leur permettre de jongler sur un agrès ou un cheval, et on va le cultiver et le développer, au quotidien, pour permettre d'avoir le choix. Parce que si on forme un artiste à un exercice, il est limité, si en revanche on forme à une base, il va avoir une ouverture ».

41 On apprend aussi aux enfants à jongler, pour leur donner de la motricité, des réflexes. [...] On leur apprend également la musique, pour le rythme, le feeling. On veille de plus particulièrement à la pratique des assouplissements, car le



corps a besoin de souplesse, d'aisance. [...] Enfin l'équilibre et la gymnastique sont nécessaires pour muscler les cuisses, les bras. On fait donc pompes, tractions, abdos. Et on entretient. Il faut un équilibre entre toutes ces choses pour arriver à être un artiste accompli »³⁷.

- 42 Firmin souligne également l'importance de la danse, en insistant sur ce qui fait la différence entre la compagnie Alexis Gruss et les autres compagnies circassiennes :

« Nous formons nos enfants à travers la danse, comme je l'ai dit tout à l'heure, qui apporte les principes, la grâce, l'élégance, la fierté. J'aime voir ma mère quand elle est avec mes filles : elle leur dit, devant la glace, "Crâne-toi". C'est cela notre métier. Aujourd'hui on le vulgarise. Je ne comprends pas que dans les écoles de cirque on dise "ne vous maquillez pas, ne vous coiffez pas, ne saluez pas, ne tendez pas la pointe de pied", j'ai même entendu des gens dire "c'est une nouvelle forme artistique, c'est comme la danse contemporaine". Non ! ceux qui sont dans des ballets comme ceux de Béjart sortent de la danse classique, ils savent tendre la pointe de pied et ensuite on leur dit de ne pas le faire, mais il faut savoir la tendre pour ne pas la tendre ! Aujourd'hui ils ne savent pas tendre la pointe de pied et ils se prennent pour Béjart ! c'est le problème »³⁸.

3.2. Créer en cassant les codes

- 43 Alexis Gruss a pérennisé, depuis 1971, un cirque de création. Ce qui est présenté sur sa piste est le fruit des inventions Gruss, et est articulé autour de la présence du cheval et sur le répertoire des origines du cirque. Infatigable novateur, sa piste a été, depuis 1974, le lieu de 43 créations qui, jusqu'en 2003, ont été entièrement signées par lui. En 1976, par exemple, il crée les poses équestres, en s'inspirant d'un ancien numéro dont il avait autrefois entendu la description dans la bouche de son oncle et de son père, mais il le perfectionne tout en le simplifiant, renonçant notamment aux œillères pour le cheval et au panneau pour l'écuyer³⁹. De



surcroît, sa rencontre avec Silvia Monfort, en 1974, a été déterminante puisque Alexis a appliqué sur sa piste les principes du théâtre, y compris en renonçant aux spectacles fondés sur une simple succession de numéros, mais en inventant le spectacle de cirque pensé suivant une trame narrative donnant son titre au spectacle, ce que toutes les autres pistes ont ensuite imité.

« Nous avons monté chaque représentation comme un spectacle, autour d'un thème, avec un titre, des rebondissements, des moments d'émotion très forte, d'autres très rapides et une fin chaleureuse et familiale »⁴⁰.

- 44 Depuis, Stephan, le fils aîné, a pris le relais de la direction artistique, mais les tableaux équestres sont encore pour partie inventé par lui, tel le quadrille que ses petits-fils vont présenter dans *Origines*, pour la saison 2018-2019. Ainsi sur la piste Gruss, si la tradition est source d'inspiration, la nouveauté est en même temps toujours au programme et toujours signée Gruss.

« Je coordonne à partir d'une idée centrale, précise Stephan Gruss à propos de ses mises en scène. J'ai longtemps pensé au thème du cinéma avant de trouver ce qui ferait le lien entre les numéros et empêcherait le spectacle d'être répétitif. Je discute avec chacun de ses envies. Là, pour le cinéma, j'ai associé haute école équestre et danse, ce qui a un peu surpris. Je ne m'enferme pas dans le domaine du cirque. Je suis un grand spectateur. Je vais tout voir. J'aime beaucoup le Quatuor, j'ai adoré *Le jazz et la diva* avec Lockwood et Caroline Casadesus, je vais voir Bartabas... Je suis parti observer ce qui se faisait à Las Vegas : la performance est de moins en moins visible, gommée par des effets extérieurs. Personnellement, j'aime partir de la musique. C'est elle qui m'inspire les images, les visions. Dans *Ellipse*, il y a 90 musiques différentes ! »⁴¹.

- 45 Un tel travail a été reconnu par le monde circassien. En 1981, Alexis a été honoré du Grand Prix national du cirque, distinction qui revient à Gipsy en 1988 puis à Stephan en



1995. Gipsy, élue reine du cirque à Madrid en 1970, premier prix Rastelli de jonglerie en Italie, a été également couronnée Dame du Cirque à Monte-Carlo en 2001. Sa fille Maud a reçu la même distinction en 1998. Auparavant, Stephan, dès 1985, à l'âge de treize ans et demi, a reçu une médaille d'or au Festival Mondial du Cirque de Demain. Enfin Alexis a reçu à Monte Carlo un clown d'or en 2001, Stephan et son épouse Nathalie ont été honorés d'un clown d'argent pour leur pas de deux équestre en 1998. En 2002, Firmin a été inscrit au livre des records comme recordman du monde d'équilibre de bras sur échelle libre. Mais aucun Gruss ne s'endort sur ses lauriers.

- 46 Lorsque, à sa demande, le nouveau spectacle *Quintessence* a accordé une place à un numéro de fil, Maud a inventé une présentation totalement inédite de pointes sur fil mou. Il s'agissait d'un numéro dont sa mère avait eu l'idée, mais qu'elle n'avait jamais réalisé elle-même. Elle explique l'invention de ce numéro en soulignant que les Gruss n'aiment pas faire comme les autres. Ils créent toujours en ayant le souci de se distinguer, ceci est dans l'ADN de la famille. Chaque artiste de la compagnie crée en ayant la volonté de se détacher de ce qui serait trop facile, de ne pas rentrer dans des cases, de ne pas suivre un mouvement. Maud estime que le fait d'avoir eu des parents dotés d'une forte personnalité les a encouragés dans cette voie.

« je pense qu'ils nous ont contaminés, et il est vrai que moi, dans tout ce que je fais, j'ai toujours envie de faire à ma sauce, tout en restant modeste, il ne faut pas non plus penser qu'on est capable de tout faire ».

- 47 Elle reconnaît que le but est aussi de se faire plaisir en inventant des tableaux inédits et en se lançant, pour cela, de véritables challenges. C'est donc Maud qui choisit les rythmiques sur lesquelles elle souhaite présenter son numéro, elle pense aussi le costume qui est en harmonie avec la musique. Enfin, elle demande à ses frères et à son époux



de trouver le moyen de détendre peu à peu son fil de façon à lui permettre de terminer son numéro en pointes sur le fil mou sans qu'elle ait à descendre du fil. La technique a donc dû suivre la volonté créatrice, ce qui souligne l'importance de l'entraide familiale. L'exemple de ce numéro illustre aussi le poids des compétences techniques des membres de la compagnie.

3.3. L'enrichissement des expériences par l'insertion dans les réseaux européens

48 La compagnie Alexis Gruss a très vite eu une dimension internationale. En 1978, après que le Cirque à l'Ancienne se soit produit durant deux saisons devant Beaubourg, il est accueilli à Berlin dans le cadre du Festival d'Automne. La compagnie Alexis Gruss y est alors reçue avec chaleur. Chaque soir, durant un mois, elle a dû refuser des spectateurs faute de places suffisantes. Lors de sa dernière représentation, elle est l'objet de sept rappels successifs qui ont duré plus d'un quart d'heure. En février-mars 1981, dans le cadre de la Biennale du Théâtre et en plein carnaval, le chapiteau d'Alexis Gruss est établi là où aucun cirque n'a jusqu'alors été accueilli : sur le campo San Angelo, à quelques mètres de la place Saint Marc, à Venise. Dans les années 1980, la compagnie Alexis Gruss rencontre les écoles de cirque de plusieurs pays de l'Est, de Budapest à Bucarest en passant par Moscou. En 1984, elle s'installe pour deux mois au Nord de Stockholm, à Furuvik, dans un parc qui met à disposition de la troupe un cirque en bois qui, quelques semaines plus tôt, accueillait le cirque de Moscou. La presse suédoise salue alors le cirque national français comme l'égal du cirque soviétique. En 1986, le cirque Gruss est invité à se produire sous le chapiteau de son célèbre homologue allemand, le cirque Krone, à Munich. En juin 1994, la compagnie Alexis Gruss se produit à l'hippodrome de Madrid.



49 Alexis entretient toujours des liens étroits avec les familles Krone en Allemagne et Knie en Suisse, dont le travail dans ces pays équivaut à celui qu'il mène en France. Les fils aînés de Stephan, Charles et Alexandre, ont complété leur apprentissage en allant travailler une saison chez Knie, en 2016. Ils y ont passé neuf mois, avec leurs propres chevaux. Ils y ont préparé leurs prestations destinées au nouveau spectacle *Quintessence* et ont bénéficié des conseils d'acrobates italiens qui travaillaient aussi sous le chapiteau des Knie. L'insertion dans le réseau international des grandes familles de cirque est une garantie supplémentaire pour la qualité des créations.

50 Appartenir à la famille d'Alexis Gruss c'est avoir la chance de travailler dans une compagnie d'exception, qui seule sait encore, en France, créer des spectacles de A à Z, qui seule maîtrise un savoir-faire équestre qui pourrait disparaître si la compagnie venait à être victime de la conjoncture défavorable qui, par le discours des animalistes, frappe tous les chapiteaux, avec ou sans animaux sauvages. De ce fait, les itinéraires des membres de la jeune génération ne sont que partiellement ceux d'enfants gâtés. S'ils ont la chance de pouvoir mener un travail exceptionnel, ils le font aujourd'hui encore dans des conditions souvent très difficiles. Le destin de la famille a parfois été chaotique et aujourd'hui encore l'avenir n'est pas forcément assuré. Pourtant, la compagnie se bat pour que son travail soit reconnu à sa juste valeur : elle est aujourd'hui le seul conservatoire des arts de la piste des origines, elle crée en faisant la synthèse entre les héritages du XIX^e siècle et les inventions du cirque du XXI^e siècle, ce dont témoigne la création de la saison 2018-2019 : *Origines*. Elle n'entre dans aucun moule, et cette exceptionnalité, mal comprise par les pouvoirs publics, la prive de certaines aides pour lesquelles elle prend la peine et le temps de remplir de volumineux dossiers : mais les inventions des Gruss se prêtent mal à l'enfermement dans



l'écriture d'un argumentaire formaté par l'administration. Stephan invente en travaillant et non en écrivant, il pratique beaucoup de métiers, de chauffeur de poids-lourd à artiste en passant par celui de monteur de chapiteau et de père d'élève, mais il serait contre-productif de le prier de se couler dans le moule d'un rédacteur de dossiers destinés au Ministère de la Culture.

- 51 Pour conclure sur les termes exacts de la problématique du colloque, l'apprentissage artistique des membres de la compagnie Alexis Gruss se fait en un lieu bien spécifique, la piste, par la transmission d'un savoir-faire familial et par l'insertion dans un réseau qui est celui des grandes familles de cirque. Même si le travail se fait en famille, il y a bien affirmation du rôle du maître par le père ou la mère d'élève. Et si l'apprentissage, pour un circassien, ne s'achève jamais, arrive tout de même un temps où la maîtrise des disciplines est suffisante pour que chacun devienne un véritable artiste soucieux de créer en toute liberté. Chacun est capable d'inventer, avec les ingrédients recueillis auprès des aînés, les fragments de spectacles qui, chaque année, font l'originalité et la renommée de la piste Alexis Gruss.

Fig. 1. Armand Gruss





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 2. Apprentissage de Firmin Gruss





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 3. Firmin Gruss et son oncle Patrick





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 4. Gipsy Gruss enseigne la danse à ses petites filles





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 5. Firmin Gruss initie sa fille Jeanne aux équilibres





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 6. Firmin Gruss et sa fille Célestine





Archives de la famille Alexis Gruss

Fig. 7. Maud Florees, née Gruss, et sa fille Venicia





Archives de la famille Alexis Gruss

Bibliographie

François Baucher, *Méthode d'équitation basée sur de nouveaux principes*, Paris, Dondey-Dupré, 1843, 239 p.

Jacques Bruyas, *Les cent ans du cirque Rancy, histoire d'une illustre famille de cirque*, Lyon, éditions Bellier, 1983, 23 p.

Antoine Cartier d'Aure, *Traité d'équitation*, Paris, Leclère, 1834, 146 p.

Joëlle Chabert, *Rêver les yeux ouverts*, Desclée de Brouwer, 2002, 212 p.

James Fillis, *Principes de dressage et d'équitation*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, 376 p.



Patrice Franchet d'Espèrey, *La main du maître. Réflexions*

sur l'héritage équestre, Paris, Odile Jacob, 2007, 396 p.

Alexis et Firmin Gruss, *Se ducere*, Éditions universitaires d'Avignon, 2018, 112 p.

Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs, 1760-1860*, avec une préface de Daniel Roche, Paris, Belin, 2018, 442 p.

Alexis L'Hotte, *Questions équestres*, Paris, Plon-Nourrit, 1906, 248 p.

Natalie Petiteau, *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la compagnie Alexis Gruss, des origines à nos jours*, Nîmes, Print Team, 2018, 192 p.

Natalie Petiteau, « Un écrin pour une noblesse circassienne. Le château de Crochant à Piolenc, lieu de sédentarisation de la Compagnie Alexis Gruss », dans Anne-Marie Cocula, Michel Combet [textes réunis par], *Châteaux et spectacles*, Bordeaux, Ausonius, 2018, p. 81-93.

Monica J. Renevey [dir.], *Le grand livre du cirque*, Genève, édito Service, 1977, 2 volumes, 456 p. et 449 p.

Henri Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque Paris*, Julliard, 1978, 632 p.

Notes

1. Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs, 1760-1860*, avec une préface de Daniel Roche, Paris, Belin, 2018, 442 p.

2. Archives départementales du Haut-Rhin, état civil, actes de mariage Sainte-Marie-aux-Mines, 1868, acte du 3 novembre 1868 (en ligne). Charles Gruss, âgé de 24 ans, fils d'un maçon, est alors désigné comme acrobate, et Maria Martinetti, âgée de 20 ans, est-elle aussi identifiée comme acrobate. En 1854, Maria n'avait donc que 6 ans...



3. Henri Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque Paris*, Julliard,

1978, 632 p. ou Monica J. Renevey [dir.], *Le grand livre du cirque*, Genève, édito Service, 1977, 2 volumes, 456 p. et 449 p.

4. Jacques Bruyas, *Les cent ans du cirque Rancy, histoire d'une illustre famille de cirque*, Lyon, éditions Bellier, 1983, 23 p.

5. Son père est décédé quand il avait 18 ans, sa mère quand il en avait six.

6. Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 6 M 72 (en ligne). Le père de Maria, lors du mariage, est identifié comme artiste gymnaste ou, dans d'autres actes, comme écuyer, et sa famille apparaît bien comme itinérante : Maria est domiciliée officiellement à Sainte-Livrade, dans le Lot-et-Garonne, qui est en réalité le dernier domicile fixe connu de sa mère. Et alors que Maria est née à Noves, dans les Bouches-du-Rhône, le 11 mars 1848, aucun Martinetti n'apparaît sur les listes nominatives de recensement de cette commune en 1846.

7. Alexis Gruss, Joëlle Chabert, *Rêver les yeux ouverts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 21.

8. En tout cas, Alexis senior avait acheté des chevaux dans la famille, en Franche-Comté, après la seconde guerre mondiale...

9. Tradition familiale rapportée par Joel Rehde et transcrite sur son site : <http://rehde.typepad.fr/cirque-gruss-jeannet/les-ancetres-gruss.html>

10. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 124.

11. Mais Alexis Gruss senior se révèle très vite d'un abord très rude et avait des rapports difficiles avec son frère comme avec ses enfants et avec ses neveux.

12. Entretien avec Alexis Gruss, 25 juin 2017.

13. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 24.

14. *Idem*, p. 26.

15. Entretien avec Alexis Gruss, 12 juillet 2017

16. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 26.

17. *Idem*, p. 27.

18. Entretien avec Alexis Gruss, 12 juillet 2017.

19. Entretiens avec Alexis Gruss, juillet 2016. Voir également l'ouvrage de Joëlle Chabert, *Rêver les yeux ouverts*, Desclée de Brouwer, 2002, 212 p.

20. Les grands traités d'équitation du XIX^e siècle sont ceux du comte Antoine Cartier d'Aure, *Traité d'équitation*, Paris, Leclère, 1834, 146 p. ; François Baucher, *Méthode d'équitation basée sur de nouveaux*



principes, Paris, Dondey-Dupré, 1843, 239 p. ; James Fillis, *Principes de dressage et d'équitation*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, 376 p. ; Alexis L'Hotte, *Questions équestres*, Paris, Plon-Nourrit, 1906, 248 p.

21. Sur le rôle de Baucher dans la science équestre : Patrice Franchet d'Espèrey, *La main du maître. Réflexions sur l'héritage équestre*, Paris, Odile Jacob, 2007, 396 p.

22. Entretien avec Alexis Gruss, 24 juin 2017.

23. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 82.

24. Entretien avec Alexis Gruss, 11 juillet 2017.

25. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 55.

26. Entretien avec Maud Florees, née Gruss, 22 juillet 2017.

27. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 55.

28. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 161.

29. *Le Figaro*, 12 novembre 2003.

30. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 162.

31. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 165.

32. Nés en 1980 et 1982, alors que Stephan est né en 1971 et Armand en 1974.

33. Et il est arrivé que Maud interrompt son travail de fildefériste pendant deux ans.

34. Entretien avec Maud Florees, née Gruss, 22 juillet 2017.

35. « Arts circassiens et corps sublimés », leçon de l'Université populaire d'Avignon, 15 mai 2018, transcrite dans Alexis et Firmin Gruss, *Se ducere*, Éditions universitaires d'Avignon, 2018, 112 p.

36. Ils ont fait leur premier numéro à l'âge de 13 ans. Les filles de Firmin, Jeanne (née en 2006) et Célestine (née en 2010) n'ont réellement commencé les entraînements que depuis la saison 2017-2018, sous la conduite de leur père, mais aussi de leur grand-mère, Gipsy, qui veille notamment à leur formation en danse.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*. Les filles de Maud, Gloria (née en 2011) et Venecia (née en 2015), aiment venir voir les entraînements sous le chapiteau et par jeu elles s'initient quelques instants avec leur oncle Firmin aux sangles aériennes. Mais la petite dernière, Venecia, manifeste déjà une vive passion pour les chevaux et est apparue en piste, devant la selle de sa mère, dans un numéro de haute école, durant l'hiver 2017-2018.



39. *Rêver les yeux ouverts*, ouvrage cité, p. 85.

40. *Idem*, p. 95.

41. Gilles Costaz, *Cirque Gruss : un breilan d'as*, Le Point, 27 novembre 2012 (https://www.lepoint.fr/culture/cirque-gruss-un-breilan-d-as-27-11-2012-1534063_3.php).

Auteur

Natalie Petiteau

**Professeure d'histoire
contemporaine, Avignon
Université, Laboratoire Culture et
communication**

Du même auteur

**La mémoire royaliste de
1814-1815 in *Rien appris, rien
oublié ?*, Presses universitaires
de Rennes, 2015**

**Destins de combattants de
l'Empire : l'exemple des
Vauclusiens in *La plume et le
sabre*, Éditions de la Sorbonne,
2002**

**Conclusion in *Napoléon et les
Amériques*, Presses**



universitaires du Midi, 2009

Tous les textes

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

PETITEAU, Natalie. *Apprentissages circassiens et culture familiale : l'exemple de la compagnie Alexis Gruss* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4437>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Le bousillage. La part illégale de liberté industrielle devenue geste artistique verrier officiel

Stéphane Palaude

Résumé

En France, la fin des années 1960 marque le début du déclin des verreries à la main où l'on souffle à la bouche. Mais c'est aussi l'époque où le bousillage, travail effectué par le verrier sur son temps libre à l'usine, donc illégal, est reconnu comme geste artistique verrier officiel à l'extérieur.

In France, at the end of 1960's, mouth-blowing glassfactories begin to decline. But, in the same time, end of day glass, an illegal glasswork made during free time in factories, turn into official glassmaker artistic expression outside.



Entrées d'index

Mots clés :

France, bousillage, années 1960, verrerie, art populaire

Index by keyword :

France, end of day glass/whimsy, 1960's, glassfactory, folk art

Texte intégral

- 1 L'art du verre est un art très ancien et le soufflage à la bouche que l'on croyait impossible à remplacer, perd de sa force de représentation dans le second ^{xx}e siècle, c'est-à-dire à mesure que la machine, semi-automatique d'abord, puis entièrement automatique ensuite, prend la place du souffleur. Pourtant, à la fin des années 1960, deux éléments caractérisent toujours le métier de verrier : premièrement l'apprentissage qui s'effectue « sur le tas » près de dix années durant et deuxièmement l'absence véritable de formation artistique dans la majorité des établissements industriels. Cette absence est compensée parfois sous l'effet indirect du nomadisme de l'ouvrier, ce dernier acquérant et/ou faisant démonstration d'autres « façons » en changeant de site, voire de pays. Or, dans une verrerie industrielle, quoiqu'officiellement ceci soit assimilé à du détournement, on bousille. L'ouvrier verrier a la possibilité de travailler pour lui avec l'outillage et le matériau vitrifiable de l'usine. Fermant les yeux, la direction y gagne, car cela ressemble étrangement à de la formation professionnelle déguisée. Les verriers se regardent les uns les autres, s'entraident même lors de la réalisation d'un bousillage et *de facto* progressent dans l'exercice de leur art, pour ceux qui le souhaitent. À la fin des années 1960 débute aussi cette lente agonie des verreries à la main d'où va surgir la transformation du savoir-faire verrier en un véritable geste de création artistique. « Reconnu » en 1967, le bousillage y est pour



beaucoup. L'homme cesse alors d'être un simple exécutant « sur le four » en s'exprimant *via* les techniques et notions acquises, d'un côté, sur la place de « fantaisie », de l'autre, avec la pratique du bousillage. L'ouvrier devient artiste.

1. La question de l'apprentissage en verrerie

- 2 La question de l'apprentissage du métier de verrier n'a jamais été véritablement traitée. On sait seulement que l'usine est le seul lieu de transmission jusque loin dans le xx^e siècle.
- 3 Rien d'étonnant à ce que l'étude de la formation professionnelle verrière soit absente de cet imposant travail paru dernièrement sous les deux volumes des *Cahiers d'histoire du CNAM*¹. En effet, peu d'auteurs s'y sont intéressés toutes époques confondues. Alors, en interrogeant simplement des anciens du métier, eux-mêmes le tenant de leurs anciens, on comprend que de tout temps, l'apprentissage du métier de verrier s'est toujours effectué « sur le tas », en l'occurrence à l'usine, et « sur le four », c'est-à-dire devant l'ouvreau, ouverture par laquelle on cueille le verre chaud malléable. Cela réclame près de dix années.
- 4 S'il faut remonter presque aux origines, c'est au sein de la cellule familiale – quoique souvent élargie – que l'art du soufflage du verre se transmet. Dès lors, on évoque rapidement, d'un côté, l'anoblissement, réponse fiscale pour retenir des personnels hautement qualifiés sur un territoire donné jusqu'à l'adoption du système du privilège exclusif (un lieu, un temps donné, une fabrication spécifique, voire les trois à la fois), et, de l'autre, l'endogamie, ce fameux entre-soi verrier qui ne doit plus avoir cours désormais. Car, on omet souvent que si les antiques familles du verre n'avaient dû compter que sur leurs propres forces vives, les verreries françaises auraient pu disparaître. Et l'art du verre en France



ne doit pas nécessairement à un apport extérieur, italien ou allemand, même s'il en a largement bénéficié dès le xv^e siècle. La tactique de l'entre-soi verrier permet d'assurer la mainmise d'un groupe sur un secteur d'activités à la haute qualification et donc de maintenir un niveau de rémunération avantageux. Elle sera battue en brèche au fil du temps.

5 Le verrier voyage beaucoup. Son embauche et son salaire se négocient à la veille de tout démarrage de campagne de fabrication dont la durée varie de quatre à six mois pour en atteindre dix à l'époque industrielle. On évite les mois des grandes chaleurs. Avant la Révolution française, nobles et roturiers – puisqu'ils ne peuvent plus être anoblis ou si peu depuis la rédaction de l'*Armorial général de France* – partagent une même passion, celle de la maîtrise du matériau vitrifiable. Ils se traitent d'égal à égal. Et ce lien fort qui ne relève d'aucun compagnonnage puisque celui-ci n'existe pas en verrerie, survit aux changements politiques. La profession a toujours été ouverte à ceux qui veulent s'y intéresser. De fait, à partir du moment où les verreries sont créées de l'alliance du capital et du savoir-faire, le nombre de « familles » du verre s'accroît, sans pour autant que les rangs verriers deviennent pléthoriques. Compte tenu des besoins croissants en verre sur les marchés locaux et internationaux, le nombre d'établissements de la spécialité augmente invariablement jusqu'à la mise en place d'une sorte de régulation des activités dès les années 1930, avec les omniums verriers et sur fond de mécanisation.

6 Le problème de l'apprentissage du métier de verrier est lié à celui du renouvellement des générations ouvrières dans les rangs desquelles on puise parmi les plus jeunes. Dix années « sur le tas » nécessitent de s'y trouver tôt. On apprend en regardant les plus anciens œuvrer tout en occupant le premier poste d'une « place » de travail, celui de porteur à l'arche de recuit. L'arche n'est autre qu'un four où la



température – moins élevée que dans l'unité de fusion – décroît lentement afin de stabiliser le matériau vitrifiable auquel l'équipe vient de donner une forme précise. Quant à la « place » des origines industrielles, celle-ci comporte un souffleur, son grand-garçon (ouvrier en second) et son gamin (ouvrier de grade le moins élevé). Si ces appellations vernaculaires trahissent l'antique transmission au sein de la cellule familiale, à l'ère industrielle, il ne s'agit plus que de noms. Pour preuve, en 1789 à la verrerie d'Anor (Nord), le gamin Fischer est père de quatre enfants !

- 7 L'accroissement du nombre de verreries sur le territoire national nécessite de recourir à un vivier de jeunes garçons voire même, au début du xx^e siècle, à des femmes et des filles au sujet desquelles les actes et textes officiels restent muets. Car le(a) porteur(e) à l'arche reçoit un salaire fixe assez minime, tel un manoeuvre, et passe inaperçu(e). Les autres membres de la « place » sont rétribués à la pièce et au *prorata* de ces grades qui nous sont davantage connus. Le personnel constitutif de chaque équipe se trouve augmenté dans la première moitié du xix^e siècle à mesure que – bien avant l'apparition du taylorisme – l'on divise les tâches afin d'optimiser le rendement, une « place » de gobeleterie (services de table) pouvant être montée avec huit personnes.
- 8 L'atelier, la manufacture puis l'usine sont un seul et même lieu de transmission du savoir-faire verrier : unique. Or, l'apprentissage « sur le tas » est tout en nuances.

Fig. 1 – Poisson bousillé, xx^e siècle, coll. part. Le poisson représente le bousillage par excellence puisqu'il n'a qu'une fonction décorative tout en concentrant nombre de gestes techniques verriers à chaud. Et puis il y a les grains de verre de couleur...





Cliché S. Palaude

2. Le bousillage

- 9 Le système de la rétribution à la pièce oblige à transmettre le savoir-faire quasi en-dehors du temps de production, soit en fin de journée, soit en bousillant, et toujours à l'ouvreur.
- 10 En fin de journée « sur le four », soit après 10 à 12 heures de travail, entrecoupées des pauses réglementaires, s'opère un roulement formateur sur la « place » : le porteur à l'arche devient cueilleur et ainsi de suite jusqu'au souffleur relégué au rang de porteur. La facture des pièces façonnées est plus ou moins heureuse et cette production peut, selon les cas, fournir une rétribution complémentaire à l'équipe, bien modeste. On comprend donc mieux pourquoi cette pratique se déroule à la fin de la journée de travail, l'équipe ayant déjà une rémunération assurée en fonction de ce qui a été produit tout au long de celle-ci. C'est par ce roulement des postes qu'il est possible de découvrir les capacités de chacun. Tous les jeunes apprentis ne présentent toutefois pas les mêmes dispositions physiques, manuelles et intellectuelles. On peut très bien demeurer au grade de porteur à l'arche, de cueilleur (ex-grand-garçon) ..., toute sa vie professionnelle durant parce que c'est là qu'on excelle, qu'il n'y pas de place libre au grade supérieur ou simplement que tout s'y est arrêté.
- 11 🍪 Pour Michel Pigenet, citant Michel Chabot, le cueilleur

s'entraîne sur les temps de repos. « Peu importe l'allure des premières ébauches qui, invariablement, rejoignent le tas des « bousillés », l'essentiel tient dans l'assurance que l'apprenti prend peu à peu et à la compréhension qu'il acquiert, par la pratique, des conseils prodigués² ». C'est un peu réducteur. En effet, s'il y a inéluctablement de la fierté dans la capacité que l'on développe pas à pas à maîtriser le matériau vitrifiable, tout ne ressemble pas à un bousillé, présumé dans cette citation, de mauvaise facture. Les innombrables paraisons (masses de verre chaud) que le porteur à l'arche s'entraîne à « percer » pour ainsi créer la bulle originelle de soufflage, n'ont rien de spectaculaire ni de récupérable hormis dans le « cachon », bac de recyclage des déchets en verre générés au cours de la fabrication. Chez les verriers, toute ébauche insatisfaisante y est jetée comme n'importe quelle pièce « normale » qui présenterait une défectuosité. En outre, se faire la main sur les temps de repos nécessite d'avoir déjà acquis un bon début de dextérité.

- 12 Pour saisir toute la complexité du modelage du matériau vitrifiable chaud, il existe un exercice « doux » puisqu'il se réalise, non pas sous la contrainte du salaire aux pièces, mais sous celui du temps libre, rare certes, quoique disponible : faire du bousillage. Cela se déroule soit sur les temps de repos, soit en fin de journée. Les Anglais appellent d'ailleurs leurs bousillés *end of day glass* (verre de fin de journée). Certains auteurs y voient l'utilisation du verre resté dans le fond du pot de fusion à la fin du temps de travail, donc de mauvaise qualité ; réducteur là encore. Cette assertion ne tient pas devant un four à bassin à fonte continue où le verre « bon à travailler » coule en permanence. Toute fabrication réalisée au sein d'un établissement verrier est la propriété du maître de verreries. Sortir de l'usine un objet à ses fins propres constitue un acte de détournement légalement répréhensible. Pourtant, nous invitons le lecteur à parcourir l'ouvrage de Robert Kosmann à la gloire de la perruque³.



- 13 Paradoxe de la verrerie, travailler pour soi relève de la formation professionnelle. Or, dès les années 1930, les syndicalistes tirent la sonnette d'alarme car cette pratique illégale et répandue ne doit aucunement constituer un substitut à une véritable formation professionnelle dispensée au sein de chaque usine. Autre paradoxe de la verrerie, il est bien évident qu'en cette aube du XXI^e siècle, alors que la signification du verbe « bousiller » tend invariablement vers de la destruction partielle ou totale, insister ici sur le fait qu'il s'agisse d'un acte de création, qui plus est d'art populaire reconnu comme tel à partir de 1967 (cf. *infra*), relève de la gageure. Le bousillage vient même *a contrario* de cet « imaginaire usiné et standardisé » sur lequel insiste Pierre Musso⁴.
- 14 Bousiller, c'est partager une même passion, celle de la maîtrise du matériau vitrifiable, et modeler à l'envi en s'imposant des défis parfois, seul ou à plusieurs, défis qui n'ont rien à voir avec ceux de la production courante. Les verriers se regardent les uns les autres, se jaugent, s'entraident lors de la réalisation d'un bousillage pour peu qu'ils gardent conscience de leur humilité devant le verre chaud qui vit. *De facto* ils progressent dans l'exercice de leur art ; du moins pour ceux intéressés. On bousille à l'usine pour faire un cadeau – surtout – ou parce qu'on a besoin d'un petit quelque chose à la maison (un plantoir pour le jardinage, par exemple) ou pour effectuer un échange de bons procédés avec des voisins. Normalement, mais peut-on parler de normalité dans un cas de détournement, à l'origine, il n'y a aucune visée de vente à des tiers moyennant monnaie sonnante et trébuchante.
- 15 Si la direction ferme les yeux quant au fait que l'ouvrier verrier fabrique pour lui une pièce en verre, part infime de matière extraite du circuit de fabrication, elle ne peut invoquer le fait que cela se passe à son insu. En effet, tout objet en verre fraîchement façonné réclame son recuit dans



l'arche et il est impossible de ne pas avoir vu sur des pièces bousillées à la sortie de celle-ci. Un bousillé se réalise donc en connaissance de toutes les parties présentes au sein de l'usine. Les dirigeants en sont les premiers intéressés, certes à cause de cette formation professionnelle indirectement dispensée à moindre frais pour l'entreprise, mais aussi parce qu'il n'est pas rare qu'un événement privé soit l'occasion d'en recevoir un. La lampe à pétrole monumentale du mariage Imbert-Deharvengt (1882) exposée au Musverre à Sars-Poteries (Nord) en est l'exemple parmi les plus spectaculaires⁵. Or, la majorité des bousillés a des airs bien plus humbles. Cette production marginale à caractère utilitaire, décoratif et personnel, ne doit en aucun cas correspondre à celle commercialisée. Sinon comment les releveuses d'arche feraient-elles pour comptabiliser ce qui doit être payé à chaque équipe ?

16 Chaque bousillé est par nature unique, bien que l'on rencontre des sortes de séries. François Jannin mentionne les « buvoirs » argonnais⁶. Ces récipients utilisés par les verriers en bouteilles d'Argonne pour se rafraîchir « sur le four » au siècle passé. Ils ont tout de la fiasque du XVII^e siècle, mais avec un modelage du sommet du col réalisé au moyen des fers à embouchures de bouteillerie industrielle (lèvre et bague dites champenoises). Leur nombre ne devait pas être bien grand. Tous les verriers ne bousillent pas et pour ceux qui s'exécutent, certains donnent dans la monoproduction (presse-papiers, par exemple). D'autres sont arrêtés par les dimensions de l'arche de recuit (épées et cannes, autre exemple), par leur imagination, par leurs capacités manuelles ou encore par l'absence d'aide dont ils auraient besoin pour apporter des « boutons » de verre chaud⁷.

17 Le bousillage constitue un moyen d'apprendre le métier de verrier. Mais dans une usine où tous les modèles sont standardisés, donner libre cours à son imagination n'est pas



chose aisée.

3. L'inspiration verrière

18 L'art du verre est un art très ancien et aujourd'hui encore l'on est surpris de la beauté des pièces gallo-romaines. Or, en pleine ère industrielle, comment trouver l'inspiration verrière ?

19 Si les ouvriers verriers concourent depuis très longtemps au façonnage de pièces standardisées, la nature-même ainsi que la raison d'être du bousillage les obligent à faire preuve d'imagination. Ils n'y sont pourtant pas poussés car le bousillage est prohibé depuis longtemps. Ainsi, le contrat du 17 juin 1651 signé entre le verrier altarais Giocepo Castellano (Joseph Castellan) et les Bonhomme, maîtres des Verreries de Liège (Belgique actuelle), est-il précis : l'Italien « ne pourra fabriquer aucun verre pour son compte » puisqu'un salaire mensuel lui est garanti⁸. On retrouve l'interdiction dans le règlement d'atelier du 24 décembre 1819 affiché chez Zoude, à Namur (Belgique actuelle)⁹. Et l'article 4 du règlement d'administration intérieure de la gobeletterie de Trélon (Nord) à la fin du XIX^e siècle est derechef clair : il est défendu à tout ouvrier « de fabriquer pour son usage personnel, tant dans les ateliers que dans la halle de fabrication, des outils et objets en verre sans autorisation spéciale¹⁰. » S'il y a interdit, il y a existence.

20 Le plus vieil exemple de bousillé, c'est en Haute-Saône que nous l'avons retrouvé. En effet, à l'occasion d'une naissance, le directeur et intéressé en la verrerie royale de Champagny, le sieur Neuvesel, expédie à son cousin Guenot des « amusettes en palliestres de ver [pour son] fanfan. » L'heureux père envoie immédiatement ses remerciements dans une lettre datée de Vesoul, le 23 février 1788¹¹. Nul ne sait qui a réalisé ces amusettes ni leur forme précise. Mais dans la nature-même de la pièce, on saisit tout le caractère d'un bousillage façonné dans un établissement alors



entièrement voué à la fabrication du verre à vitres, des bouteilles et des cloches de jardin. Quel intérêt a le verrier à s'adonner au bousillage ? Aucun véritablement à l'origine ! Pour mémoire, la place est rétribuée aux pièces. Plus on façonne d'objets en verre, plus le salaire de chaque coéquipier s'élève et le verrier gagne bien sa vie comparativement à d'autres secteurs d'activités. Le métier est dur, c'est un fait. Il demande un long apprentissage « sur le tas », c'est un autre fait. Mais cessons de marteler que l'ouvrier verrier est un gagne-misère. C'est oublier que certains d'entre eux sont devenus maîtres de verreries à leur tour par le truchement de l'alliance du capital et de leur savoir-faire.

21 Étymologiquement, bousiller signifie bâtir avec de la boue, puis, plus tard, avec de mauvais matériaux, enfin élever une construction qui ne va pas perdurer. Ailleurs, on parle de gâter¹². Mauvais, mauvais, c'est ici que l'adjectif qualificatif prend sa source en écho à ce mauvais verre ou cette mauvaise facture dont il est question plus haut. L'argot des tranchées de la Première Guerre mondiale achève de placer le verbe parmi les synonymes de détruire. C'est en verrerie tout l'inverse pourtant. Le bousillé n'est ni un objet raté ou une maladresse d'apprenti, ni un chef-d'œuvre, même pour ceux les plus aboutis, étant donné que le compagnonnage n'existe pas dans ce secteur d'activités. En réalité, il y a de tout, depuis les pièces d'un novice qui rivalisent difficilement avec celles d'un ancien, jusqu'à des pièces d'une rare beauté et d'une grande hardiesse d'exécution. Si chacun bousille à sa façon, tout le monde ne le fait pas nécessairement, faute d'envie, d'aptitude, de place disponible « sur le four », d'intérêt...

22 Autre particularité : lorsque l'ouvrier verrier est lancé dans son bousillage, impossible pour lui de s'arrêter. Le matériau vitrifiable ne peut être délaissé un instant. Il faut lui donner sa forme définitive d'un seul allant avant de le déposer dans



l'arche de recuit. Le verre se travaille à chaud et ne diffère guère de celui de la fabrication courante. Quand il bousille, le verrier compose donc avec le matériau vitrifiable disponible dans l'établissement où il est employé. La palette des couleurs en bouteillerie comme dans le flaconnage est de beaucoup moins large que celle en gobeletterie, mais plus riche que celle en verrerie à vitres. Pour compenser, le bousilleur peut user de grains de verre de couleurs diverses et variées, d'une plus ou moins forte section, et à la condition que les compositions intrinsèques des différents verres « cordent », c'est-à-dire s'accordent. À défaut, l'objet bousillé se rompra sous l'effet des tensions internes. La distinction d'avec la production courante de l'usine passe aussi par l'ajout de pastillages, de cordons, de « boutons » en verre chaud modelé ou non ..., voire par la déformation de modèles existants.

23 Celui qui bousille s'inspire d'abord de valeurs sûres, celles que l'on connaît d'avant et qui ne sont plus au catalogue. Ainsi, les presse-papiers, très en vogue en France jusque dans les années 1850, sont-ils repris à leur compte par les bousilleurs à la fin du XIX^e siècle. La souris farceuse que l'on remplit d'eau et qui vous asperge le visage par sa queue recourbée lorsque vous lui soufflez dans le museau, est une production connue en 1830 de la verrerie Colnet frères du Houÿ-Monplaisir à Fourmies (Nord). Car un exemplaire en verre bleu entre dans les collections du Musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres (Hauts-de-Seine) cette année-là¹³. L'animal revient en force chez les verriers vers la même époque que le presse-papier. Du moins la tradition nous l'a-t-elle rapporté.

24 Rares sont les textes mentionnant des exemples de création artistique verrière populaire. Le premier connu, dans lequel d'ailleurs on ne cite aucunement le terme de bousillage, est dû à la plume du rapporteur de la visite du 18 octobre 1896 réalisée par une centaine de membres du Cercle des



employés de bureau de la région du Havre (Seine-Maritime) à la verrerie en bouteilles de Gravelle (Gravelle-Sainte-Honorine, aujourd'hui quartier du Havre). Sous l'œil bienveillant du directeur de l'usine, M. Tourres, les ouvriers façonnent devant les visiteurs « quelques fume-cigarettes en verre » dont s'emparent plusieurs amateurs parmi le groupe, en guise de souvenir. Le Cercle reçoit en outre des mains du même directeur « une canne en verre très élégamment fabriquée¹⁴ ».

25 Le deuxième texte consiste en une nouvelle publiée en 1942, *Le verrier*, par Marius Renard, ancien directeur de l'Institut provincial des Arts et Métiers du Hainaut (Belgique). Dans celle-ci, le terme de bousillage n'apparaît pas non plus. Après tout, cette pratique est illégale et il n'est pas possible d'en esquisser la moindre promotion, surtout dans un ouvrage destiné au recrutement des futurs apprentis verriers. Pourtant, l'un des protagonistes, Émile Troussart, jeune garçon qui, au fil du temps et de l'apprentissage « sur le tas », est devenu ouvrier de grand place (le plus haut grade ; voir plus loin), se remémore « tous ses travaux de fantaisies [...] à commencer par le classique petit cheval que tout verrier qui se respecte, a le souci de réaliser ». Et Marius Renard lui-même d'ajouter : « rappelez-vous le temps où le bon verrier montrait comme ses œuvres de maîtrise, le vase avec appliques de verre coloré, la canne à spirale, le cheval au galop, la souris, etc., toutes sortes de bibelots d'un art à la fois naïf et charmant¹⁵ ». Connus comme expressions d'art populaires dès 1929 au moins, les bousillés sont peu mis en lumière, parce que nés de détournement sans doute.

26 Rien n'est fait pour trouver l'inspiration dans une verrerie où le travail est segmenté et répétitif. Toutefois, il est possible de regarder en direction de la « fantaisie ».

4. La « fantaisie »

27  Les rares catalogues de verreries dont nous disposons,

présentent des standards de leurs époques respectives. Or, à l'usine, il existe une petite division particulière : la « fantaisie. »

28 Les fabrications en grandes séries se multiplient à mesure que le XIX^e siècle s'avance. Mais si chaque grand établissement verrier ou cristallier propose des têtes de service spécifiques et renouvelées, au final, dans la grande majorité des cas, on en revient pour ainsi dire aux mêmes types de pièces : cylindrique, œuf, hollandais pour ne citer que les plus courants en matière de verres à boire, par exemple. Il demeure cependant une niche en gobeletterie : la « fantaisie. » Dans une verrerie industrielle, les meilleurs verriers finissent à deux endroits : la « grand place » et la « fantaisie ». Sur la première, on réalise les pièces en verre les plus imposantes, sachant que plus l'objet est grand, plus les défauts seront visibles à l'œil nu du futur client. Sur la seconde, on reprend les anciennes habitudes bien connues depuis l'époque gallo-romaine : pastillages, cordons rapportés puis travaillés, boutons de verre etc. Il ne s'agit pas de ressortir de vieux modelages puisque, par exemple, la fabrication des baromètres à eau nécessite toujours d'user de décors rapportés à chaud. Sur d'autres pièces, on ajoute aussi des grains de verre de coloris divers.

29 On parle de « fantaisie » par opposition aux services courants. Au passage, les Anglais utilisent le terme de *whimsy* qui signifie à la fois fantaisie et bousillage ; c'est dire le lien entre ces deux mots. L'idée n'est pas de créer des modèles haut de gamme, mais des pièces qui attirent le chaland et dont l'utilité demeure le plus souvent décorative. On modifie une coupelle en aplatissant deux bords que l'on relie avec un cordon pour en faire une corbeille. On aime marier les couleurs, telles le bleu « clair de lune » et l'ambre à la Belle Époque. Aucun établissement en gobeletterie n'échappe à cette mode. Or, cette production dite de « fantaisie » a été occultée dans le mouvement de



reconnaissance de cet art populaire qu'est le bousillage à partir de 1967. Comme la pièce ne correspond pas à une fabrication courante connue, elle devient nécessairement un bousillage. Et on est allé un peu vite en besogne.

30 Le cas le plus frappant est celui de ce verre à jambe de la fin du XIX^e siècle, verre à jambe creuse dans laquelle est emprisonnée une fève de galette des rois¹⁶. Si l'exécution requiert une très grande dextérité de la part de l'ouvrier verrier, au départ, l'objet a tout d'un bousillage. Puis, lorsque l'on y regarde de plus près et surtout à l'aune du nombre croissant d'exemplaires aujourd'hui préservés dans les collections privées, il faut se rendre à l'évidence, nous sommes devant une production dite de « fantaisie », c'est-à-dire une fabrication industrielle de niche qui se distingue des canons habituels certes, mais une production d'usine tout de même. Dès lors, la prouesse du verrier avec sa fève peut amener d'autres ouvriers du verre à reproduire le geste en bousillant, sur place dans l'établissement ou bien dans un autre. Il est juste indispensable que l'objet soit différencié.

31 La place de « fantaisie » reconquiert ses lettres de noblesse à partir des années 1950. En effet, la donne a complètement changé. En gobeletterie, secteur que l'on croyait inaccessible à ces machines automatiques qui ont relégué les hommes au rang, non plus de verriers, mais de simples conducteurs et autres mécaniciens depuis vingt ans déjà en bouteillerie industrielle, par exemple, la concurrence devient âpre. Inéluctablement, les maîtres de verreries pressentent la fin du travail à la main et du soufflage à la bouche, hormis pour des segments très réduits. Le gobelet se fabrique par centaines sur des monstres mécaniques de plus en plus au point. Certes, le coût d'acquisition des nouvelles technologies est élevé et tous ne peuvent investir de telles sommes, mais l'avenir des sites industriels verriers passe par là.

32  Reste à la verrerie manuelle l'espoir de la « fantaisie. » De la vallée de la Bresle, pourtant fortement axée sur le

flaconnage, jusqu'au Hainaut belge en passant par le site axonais de Blérancourt, on cite les frères Bernard et leurs réalisations¹⁷. Les grands plats décoratifs en forme de bois de cerf font bientôt leur apparition. C'est une question de survie et les dernières verreries à la main s'y accrochent puisque la machine est en train de leur ravir la place des productions d'échelle. De la « fantaisie » à la verrerie d'art, il n'y a plus qu'un pas à franchir.

- 33 Le bousilleur peut trouver son inspiration dans les réalisations en « fantaisie », place dans laquelle les dernières verreries à la main placent leurs espoirs face à la mécanisation.

5. Le verrier reconnu artiste

- 34 Rien n'est fait à l'origine pour développer un quelconque sens artistique chez le verrier. Et pourtant, celui-ci va être reconnu artiste, honneur distinctif rendu bien *a posteriori*.

- 35 Impossible de passer sous silence « l'effet Sars-Poteries. » La redécouverte et l'exposition des bousillages sarséens au grand jour dans ce petit village du département du Nord par l'abbé Mériaux, en 1967, constituent l'élément déclencheur. Le monde découvre les bousillés et ceux-ci sont même reconnus alors comme étant autant d'expressions de cet art que l'on dit depuis peu populaire. Les bousillés se retrouvent tout à coup propulsés de l'ombre vers la lumière. Or, aucune étude scientifique n'est menée. Tout objet ressemblant à du bousillage entre d'un coup dans la famille des bousillés... Et dans les collections muséographiques françaises. De véritables légendes de verre se créent : l'encrier-revanche, la canne de conscrit, l'épée du noble verrier... Comme il s'agit d'une production non officiellement reconnue par toute entreprise de verrerie, aucun document circonstancié n'existe ; du moins, à l'époque.

- 36  L'histoire de la « bouteille-passion » exposée au Musverre à Sars-Poteries (Conseil départemental du Nord, inv. n°

967.28.2) nous éclaire sur les innombrables difficultés d'interprétation. Pour mémoire, ce contenant est un objet de dévotion lié au culte marial de Liesse-Notre-Dame (Aisne). Empli d'eau de la fontaine miraculeuse, on y voit surnager des ludions en verre portant les instruments de la Passion du Christ, instruments stylisés, miniaturisés et modelés au chalumeau. En 1821, « le verre [de la bouteille] se tire de la verrerie du Nouvion[-en-Thiérache (Aisne) et] les figures d'émail, qu'on voit suspendues dans l'intérieur [...], sont fabriquées dans les ateliers de Saumur » (Maine-et-Loire)¹⁸. La bouteille de la passion est donc un article de commerce propre au culte de Notre-Dame de Liesse, un objet assemblé exclusivement à Liesse-Notre-Dame et diffusé à travers la France par les pèlerins. La provenance du contenant en 1821 nous fait avancer que le début de la production des bouteilles-passion à Liesse-Notre-Dame serait concomitant à la reprise en main de la verrerie novionnaise du Garmouzet en 1785 par la famille – de verriers – Caton. La bouteille de la passion reste en vogue jusque vers les années 1850. Or, la pièce présentée aujourd'hui à Sars-Poteries comme un bousillé n'est en fait qu'une reproduction tout en étant une authentique œuvre exécutée par un verrier retraité : Alexandre Soudart. Elle relève davantage de la « bricologie », ce qui n'enlève rien à la qualité de l'exécution et à la très grande dextérité de l'exécutant qui a « bricolé » au chalumeau dans son petit atelier domestique, une copie de ce qu'il a vu exposé en la basilique Notre-Dame. Il en réalisera plusieurs qu'il vend sur place à chaque fois qu'il effectue le pèlerinage. Ce n'est donc pas un bousillé au sens strict.

37 *A posteriori*, cette reconnaissance un peu tardive du bousillage voit se développer tout un secteur de reproduction, voire de production en propre d'objets bousillés qui deviennent quasi une contre-production pour les derniers établissements verriers à la main dès la fin des années 1970. Quelle incroyable floraison de petits paniers à



dragées, d'épées, d'animaux... Les uns sont des copies d'à-propos, les autres de véritables bousillés que leurs auteurs, fiers de voir reconnaître le bousillage, s'amuse à façonner à l'envi sur leur temps libre forcément plus long puisque le salaire à la pièce est remplacé par une rétribution mensuelle assortie d'une prime au rendement. Très vite, il faut remettre de l'ordre face au développement grandissant de véritables « détournements » organisés dans les dernières verreries à la main voire dans celles semi-automatiques.

38 Ne jetons cependant pas le verre aux verriers car leur aptitude à façonner des objets de fantaisie pour eux-mêmes est parfois mise à profit par leur entreprise. Cela permet d'occuper les meilleurs dans les périodes difficiles. Ainsi estimons-nous, que c'est au cours de la grave crise des années 1920-1921 que les premiers épis de faitage en verre se voient soufflés par quelques bons verriers de Sars-Poteries. Pur défi personnel, l'objet n'a aucune autre utilité. La direction acquiesce en attendant que le carnet de commandes se remplisse. Selon la légende locale, les épis finissent sur les toits des habitations occupées par des verriers ; signe de reconnaissance. Ce serait effectivement possible car Marie-Louise Imbert, dernière maître de verreries sarséennes, veille à ce que chacun de ses ouvriers puisse devenir propriétaire au sortir de la Grande guerre¹⁹. Il y a là conjonction d'effets : crise et accès à la propriété.

39 Ailleurs, à Bagneaux-sur-Loing (Seine-et-Marne), les bousillés donnent aux verriers le moyen d'améliorer leur subsistance puisqu'ils les troquent contre de la nourriture dans les campagnes aux alentours de la verrerie durant la Seconde Guerre mondiale²⁰. Pourtant, à l'origine, le bousillage ne constitue pas un moyen d'améliorer l'ordinaire du verrier ni de sa famille. Il le devient ici par nécessité et sur un temps assez court.

40 Mais il y a mieux : le bousillé peut aller jusqu'à venir au secours de l'établissement-même dans lequel il est façonné.



Si la « glette » (palet de marelle) est une des plus simples expressions d'art populaire verrier, elle entre dans le catalogue de vente des Verreries Réunies de Sars-Poteries en mai 1930 dans l'espoir d'augmenter les rentrées financières d'une société anonyme victime de la crise mondiale. Cinquante ans plus tard, aux Verreries de Saint-Just (Loire), la direction demande aux bousilleurs de pouvoir commercialiser momentanément leurs bousillages afin d'améliorer les finances d'un établissement au bord du dépôt de bilan.

41 Mais « l'effet Sars-Poteries » a son revers. Les méprises abondent, y compris dans l'interprétation historique. Le contrat d'embauche des ouvriers spécialisés à la verrerie de Faymoreau (Vendée) en 1836 ne précise que les niveaux de rétribution et rien en ce qui concerne le bousillage ; tandis que Florence Regourd y semble avoir découvert le contraire²¹. Pourquoi ? Parce que l'étude du métier de verrier est ici réalisée à rebours, dopée par « l'effet Sars-Poteries ! » Plus tard, on prétendra que le bousillage constitue une « habitude ouvrière » tolérée au fil du temps par le patronat²². C'est oublier un peu vite que ce dernier en a usé, voire abusé largement, se dispensant de la sorte de son obligation de formation professionnelle pour ne citer que le cas le plus flagrant. D'autant que cette habitude n'est pas aussi répandue que l'on a tôt fait de le croire. Reconnaissons tout de même qu'avec les bousillés, nous évoluons à la limite du détournement, acte répréhensible, condamnable, condamné parfois et les débordements des années 1970 n'ont rien arrangé. Toutefois, nous ne comprenons pas comment Jean-Paul Van Lith a pu en arriver à la conclusion que le bousillage représente un « droit acquis par l'usage²³. » Ce n'est pas parce que cette pratique est éclairée par les feux de l'art populaire à partir de 1967, qu'elle y gagne en légalité.

42  Pourtant, cette part illégale de liberté industrielle est devenue alors un geste artistique verrier officiel. Et ce geste

sera mis à profit par les derniers ouvriers verriers à la main qui vont gagner l'artisanat d'art afin qu'il perdure. Car ce n'est pas sur une machine automatique qu'il est possible de bousiller. Encore que le verrier sache faire montre d'imagination devant elle tout en ne maîtrisant absolument plus la quantité dont il a besoin puisque ce sont des ciseaux automatiques qui déterminent à la sortie du « feeder » (canal d'amenée du verre chaud) un poids de matériau vitrifiable prédéfini en fonction du type de pièce à fabriquer. Et puis, « sur le four » il n'y a plus aucune canne de soufflage, ce long tube métallique, symbole du travail à la main avec lequel le verrier cueille le matériau vitrifiable pour y insuffler l'air de ses poumons et donner une forme. Or, il y a toujours moyen...

Conclusion

- 43 Aussi loin que remonte la mémoire collective, il n'existe qu'un seul moyen de transmettre les gestes du verrier : « sur le tas » et « sur le four. » Tous les hommes du verre sont unis par une même passion, celle de la maîtrise du matériau vitrifiable, maîtrise teintée d'humilité car le verre chaud vit. On s'entraîne en fin de la journée de travail. On pratique aussi le bousillage, activité pourtant assimilable à du détournement. Mais, paradoxe verrier, dans ce dernier cas, il s'agit d'un acte de formation professionnelle déguisé dont les résultats ne sont pas nécessairement de mauvaise qualité. Il y a de tout et, surtout, rien qui vienne en concurrence avec la production normale de l'usine. C'est un cadeau que l'on souhaite faire, un amusement d'ouvrier, un entraînement. Il y a tant de raisons de s'y adonner. Puis à la fin des années 1960, débute la lente agonie des verreries à la main et du soufflage à la bouche, agonie d'où va surgir la transformation du savoir-faire verrier en un véritable geste de création artistique. Et le bousillage, exposé au grand jour à Sars-Poteries à partir de 1967, y est pour beaucoup. La part



illégal de liberté industrielle devient dès lors un geste artistique verrier officiellement reconnu ; mais pas en usine. L'homme cesse alors d'être un simple exécutant usinier en s'exprimant via les techniques et notions acquises, d'un côté, sur la place de « fantaisie », de l'autre, avec le bousillage. Le verrier devient artiste verrier et son art survit. Aujourd'hui, il existe plusieurs formations professionnelles qui enseignent les diverses techniques du verre. Toutefois, si, de l'imagination débordante de l'impétrant(e) naît en atelier de superbes œuvres, elles ne peuvent relever du bousillage, « art » populaire par nature industriel. Il s'en produit d'ailleurs toujours, y compris dans les verreries automatiques, pour peu que l'on veuille y prêter attention.

Notes

1. Clair Juillet, Michaël Llopart (coord.), « Former la main-d'œuvre industrielle en France. Acteurs, contenus et territoires (fin XIX^e et XX^e siècles) », *Cahiers d'histoire du CNAM*, I/II et II/II, Vol. 9-10, 2018/1 & 2.

2. Michel Chabot, *L'Escarbille, Histoire d'Eugène Saulnier, ouvrier verrier*, Paris, Presses de la Renaissance, 1978, p. 44-45 ; cité par Michel Pigenet, *Les ouvriers du Cher (Fin XVIII^e siècle – 1914), Travail, espace et conscience sociale*, thèse de doctorat en Histoire, dir. Maurice Agulhon, Université de Paris I, 1987, t. 2, p. 825.

3. Robert Kosmann, *Sorti d'usines, La « perruque », Un travail détourné*, [Paris], Syllepse, 2018, 179 p. Voir de surcroît Étienne de Banville, *L'usine en douce, Le travail en perruque*, Paris, L'Harmattan, 2001, 109 p.

4. Pierre Musso, *La religion industrielle, Monastère, manufacture, usine, Une généalogie de l'entreprise*, [Paris], Fayard, 2017, p. 631.

5. Conseil départemental du Nord, inv. n° 967.4.13.1, hauteur 103,7 cm.

6. François Jannin, « La fabrication des bouteilles en Argonne, Des origines au XX^e siècle », *Horizons d'Argonne*, n° 34, 1977, p. 15.

7. Sur le bousillage en verrerie, voir Stéphane Palaude, « Le bousillage : l'art sous sa vraie lumière », dans *Les Verriers de l'ombre ou le souffle populaire*, Rina Margos (dir.), catalogue d'exposition, 11 septembre – 7 novembre 2010, Couillet, imp. Stimanne, 2010, p. 7-13 ; Stéphane



Palaude, « Le bousillage. Détournements et appropriations des techniques et des outils de production chez les ouvriers verriers à la fin du XIX^e siècle », *RH19, Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012/2, p. 111-126 ; ou encore Stéphane Palaude, « Les bousillés de Sars-Poteries », dans *Les bousillés, Les créations des verriers de Sars-Poteries*, Anne Vanlatum et Stéphane Palaude (dir.), catalogue d'exposition, 29 mai – 25 novembre 2013, Musée-atelier départemental du verre à Sars-Poteries, Mons-en-Barœul, imp. Monsoise, 2013, p. 9-35

8. Jean Yernaux, « Contrats de travail liégeois du XVII^e siècle », *Bulletin de la commission royale d'histoire*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1941, p. 278.

9. Alain Douchamps, *La Verrerie Zoude et les Cristalleries namuroises (1753-1879), Contribution à l'étude de la croissance économique de la Belgique aux XVIII^e et XIX^e siècles [...]*, Kortrijk-Heule, UGA, 1979, p. 125.

10. Voir Stéphane Palaude, *Trélon, Charleville & Glageon, trois verreries réunies*, catalogue de l'exposition courant du 28 juin au 12 octobre 2014, Atelier-musée du verre à Trélon, site de l'Ecomusée de l'Avesnois (Nord) & du 8 novembre 2014 au 8 mars 2015, Musée de l'Ardenne de Charleville-Mézières (Ardennes), Milan, Silvana Editoriale, 2014, 96 p.

11. Arch. dép. Haute-Saône, Vesoul, 74 J 3.

12. On retrouve ces significations dans la traduction anglaise du verbe bousiller : *to build mith mud* (construire avec de la boue) ou *to bungle* (gâcher) ; Louis Chaffurin, *Larousse de poche, Français-Anglais, Anglais-Français, version revue et mise à jour par Jean Mergault*, Paris, Larousse, 1980, p. 38.

13. Alexandre Brongniart, Denis-Désiré Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris, Leleux, 1845, p. 348.

14. G. Flagollet, « La verrerie de Gravelle, Compte rendu de notre Visite d'études du 18 octobre 1896 », *Recueil haurais des employés de bureau*, n° 58, 5^e année, 5 décembre 1896, p. 343.

15. Marius Renard, *Le verrier*, Bruxelles, Office de publicité, 1942, p. 17 et 26. C'est entre le 1^{er} juin et le 15 septembre 1929 que sont pour la première fois présentés au public belge des chevaux en verre, lors de l'*Exposition des arts populaires et primitifs* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Belgique) ; Gaston Pulings, « L'art populaire à Bruxelles », *L'Art vivant*, n° 112, 5^e année, 15 août 1929, p. 634. Puis un couple d'équidés harnachés du Borinage (Hainaut, Belgique) est reproduit photographié en 1931, accompagné d'un cygne aux lignes épurées, de deux cerfs en décubitus sternal, chacun à la tête surmontée d'une croix



latine (en rapport avec le culte de Saint-Hubert probablement), et de deux salerons au centre de chacun desquels surgit une colonnette sur laquelle repose un coq lui-même surmontée d'une nouvelle colonnette au sommet de laquelle est posé un autre coq plus petit, l'ensemble étant *de visu* constitué de bousillés incontestablement ; Institut international de coopération intellectuelle, *Art populaire, Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} congrès international des arts populaires, Prague, MDCCCXXVIII*, Paris, Duchartre, t. 1, 1931, Belgique, planche 7, Fig. 1 et 2. « Verreries exécutées par des ouvriers du Borinage ». La figure 2 présente les chevaux seuls et la figure 1 tout le reste.

16. Sylvain Delhoumi, *Les fèves anciennes, Un voyage illustré au fil des époques*, Caen, ipss, 2015, p. 87-91.

17. Stéphane Palaude, « Werner Garcia, De Boussu à Trélon, Du bousillage à la création artistique », dans *Les Verriers de l'ombre ou le souffle populaire, op. cit.*, p. 24-25.

18. Édouard Pingret, *Monuments, établissements et sites les plus remarquables du département de l'Aisne, avec notices explicatives de J-B-L. Brayer*, Paris, Engelmann, 1821.

19. Aux dires d'Alice Coudray, sa proche collaboratrice ; Anonyme, « Retour aux sources, Marie-Louise Imbert, L'intelligence et le cœur », *L'École à l'hôpital*, 1994.

20. Edwige Sauzon-Bouit, « Les bousillés des verreries de Bagneaux-sur-Loing dans les collections du musée du verre et de ses métiers de Dordives », dans *Les bousillés, Les créations des verriers de Sars-Poteries, op. cit.*, p. 43.

21. Florence Regourd, « L'embauche à la verrerie de Faymoreau : contrat et coalition (1836-1838) », *Enquêtes et traditions*, [t.] X, *Tradition et changement dans l'Ouest*, Centre de recherches sur l'histoire du monde atlantique, Université de Nantes, 1985, p. 15.

22. Philippe Gillet, *Pochet – Le Courval, Les Maîtres du verre et du feu, Quatre siècles d'excellence*, Paris, Perrin, 1998, p. 118.

23. Jean-Paul Van Lith, *Dictionnaire du verre* [Quimper], Vial, « Tradition et patrimoine », 2016, p. 17.

Auteur

Stéphane Palaude



**Dr en Histoire, président
AMAVERRE (Association de
Médiatisation des Arts du Verre
par l'Étude, la Recherche et la
Réalisation d'Événements)**

amaverre@gmail.com ;

palaude.s@hotmail.com

Du même auteur

**La difficile gestion des
ressources humaines autour
d'un four de verrerie à la fin de
l'Ancien Régime en France *in*
Travail et entreprises en
Europe du Nord-ouest (XVIII^e-
XX^e siècle), Presses
universitaires du Septentrion,
2011**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre



PALAUDE, Stéphane. *Le bousillage. La part illégale de liberté*

industrielle devenue geste artistique verrier officiel In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4383>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Transmission de savoir-faire musicaux à l'époque moderne : la relation de maître à élève et l'évolution des techniques de jeu instrumentales

Cyril Lacheze et Marion Weckerle

Résumé



La transmission des savoir-faire de maître à élève a joué un rôle fondamental dans la musique, y compris la musique savante européenne,

puisque l'apprentissage de cet art repose sur les interactions orales entre le maître de musique et l'élève. Dès lors, de quelles sources peut-on disposer en histoire pour appréhender son importance dans la transmission et la modification des techniques de jeu des différents instruments ? Les traités servant de supports pédagogiques, ainsi que l'iconographie, permettent d'aborder les modalités de jeu ainsi que leur transmission, et laissent entrevoir des évolutions et des logiques relevant tant de la technique pour elle-même que d'aspects sociaux. Leur compréhension est d'autant plus cruciale que l'interprétation de la musique ancienne est une discipline historique appliquée. Notre article propose donc le cas d'étude de deux instruments montrant les différents aspects que l'on peut relever à travers ces sources, à travers différentes époques esthétiques et modalités d'apprentissage : le violon, instrument roi de l'époque moderne, et la clarinette qui apparaît au début du XVIII^e siècle pour se populariser durant les XVIII^e et XIX^e siècles.

The transmission of master-to-pupil know-how has played a fundamental role in music, including European scholarly music, since learning this art is based on oral interactions between the music master and the pupil. Therefore, which sources can be of use in history in order to understand its importance in the transmission and modification of playing techniques of various instruments? Treatises used as teaching materials, as well as iconography, make it possible to approach the playing techniques as well as their transmission, and suggest evolutions and logics relating both to the technique itself and to social aspects. Their understanding is all the more crucial, since the interpretation of early music is an applied historical discipline. Our article therefore proposes the case study of two instruments showing the different aspects that can be detected through these sources, throughout different aesthetic periods and ways of learning: the violin, king instrument of the modern era, and the clarinet that appeared at the beginning of the 18th century and became popular during the 18th and 19th centuries.

Entrées d'index

Mots clés :

Histoire des techniques, musique, savoir-faire, musique ancienne, musique historiquement informée, violon, clarinette

Index by keyword :



History of techniques, music, know-how, early music, historically

informed music, violin, clarinet

Texte intégral

Introduction

- 1 Comme toute forme artistique, la musique requiert des artistes la pratiquant une connaissance de fondements théoriques, un certain degré de maîtrise technique, et une capacité d'expression personnelle en lien avec l'environnement culturel (qu'il s'agisse de s'y conformer ou de s'en éloigner). Si la théorie peut potentiellement être mise à l'écrit et apprise par un individu isolé, la technique et l'« artistique » sont par contre généralement considérés comme devant faire l'objet d'un apprentissage oral avec une transmission directe auprès d'un maître¹, la première en tant qu'élément requérant un contrôle matériel du maniement de l'instrument², et le second un jugement stylistique subjectif. Il est cependant manifeste que la musique évolue dans le temps (ainsi que dans l'espace et les milieux sociaux), impliquant donc soit une transmission incomplète du savoir-faire, soit une modification de celui-ci entre deux phases de transmission, mais dans tous les cas une évolution traversant ces phases. Nous nous proposons dans le cadre de cet article d'explorer la place prise par ces phases d'apprentissage oral dans la transmission et l'évolution globales de la musique dite « savante européenne », notamment en ce qui concerne la technique pour laquelle la subjectivité est la moindre, et plus spécifiquement pour la musique dite « ancienne », pour laquelle il est impossible d'avoir accès directement au processus de transmission de manière ethnographique, ce qui pose une difficulté méthodologique particulière. Ceci implique également de se pencher sur les processus de reconstitution et de restitution mis en œuvre depuis environ un demi-siècle pour chercher à comprendre et rejouer cette musique selon les techniques employées à son époque, selon



les principes de la « musique ancienne (ou interprétation) historiquement informée »³. Nous nous appuyerons pour ce faire en premier lieu sur l'exemple du violon, instrument apparu au XVI^e siècle pendant la Renaissance⁴, ayant subi des transformations organologiques⁵ comme techniques importantes pendant les époques baroque (1580-1750) et classique (1750-1800), avant de se stabiliser plus nettement au XIX^e siècle. Pour les périodes plus récentes, la clarinette permettra de bénéficier de la plus grande profusion de sources au XIX^e siècle : en effet, apparue vers 1700, celle-ci s'est lentement développée au XVIII^e siècle avant de connaître un gain d'intérêt et des modifications importants aux époques classique et surtout romantique (1800-1900), l'instrument actuel ne s'étant pas généralisé avant le XX^e siècle.

1. Apprendre le violon, XVI^e – début XVIII^e siècles

- 2 Les sources à la fois support, produit et témoin du processus d'enseignement des instruments de musique pour l'époque moderne sont généralement regroupées sous le terme générique de « traités »⁶. Concrètement, il s'agit de plusieurs types d'écrits, généralement imprimés, fournissant des informations en partie semblables mais dont les natures, objectifs et destinataires sont différents. Concernant le violon, une vingtaine environ apportent des données relativement précises sur le jeu entre le milieu du XVI^e siècle et le premier tiers du XVIII^e siècle. Concrètement, le XVI^e siècle fut marqué dans le domaine de la rédaction des techniques par le phénomène de la « réduction en art », compilation ordonnancée des savoirs concernant un sujet, mais portant peu sur la pratique en elle-même (domaine de praticiens ne sachant pas forcément lire et apprenant dans tous les cas par oral)⁷. Ainsi, dans le domaine musical, la théorie et son application dans le cadre du chant



polyphonique sacré étaient effectivement traitées, mais la musique instrumentale très peu. On peut citer comme exceptions le *Musica und Tablatur* de Hans Gerle, en 1546, spécifique aux instruments à archet, mais uniquement la viole et le rebec, le violon étant alors trop peu répandu pour être pris en compte⁸ ; ainsi que l'*Épitomé musical* de Philibert Jambe de Fer, en 1556, qui préférait s'attarder sur la viole, instrument des « gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz », plutôt que sur le violon, dont on « us[ait] en dancierie » et que les amateurs lettrés, cible commerciale de l'ouvrage, étaient alors peu susceptibles de pratiquer⁹. On peut rattacher à cette lignée d'ouvrages de réduction en art deux publications tardives, du début du XVII^e siècle : ce type d'écrit prenait alors des proportions considérables, mettant d'ailleurs en lumière son inadéquation à exposer clairement la totalité d'un savoir en expansion, mais permettant alors d'y inclure des données sur les instruments. Il s'agissait précisément du sujet du second livre du *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius en 1619¹⁰, consacrant une demi-page et une planche à la famille du violon¹¹. Celle-ci n'était que présentée de manière succincte et théorique, sans aucune volonté didactique quant à son jeu. Marin Mersenne pouvait y consacrer une douzaine de pages dans la plus imposante *Harmonie universelle* en 1636¹². La présentation générale y était plus détaillée, avec des planches comportant des repères pour la définition des parties des instruments, et une discussion sur la manière de les accorder et les notes produites par chaque doigt sur chaque corde. Un paragraphe était consacré à la « perfection de la Pratique », accompagné d'une fantaisie tenant lieu d'exemple musical et de quelques diminutions¹³. Il ne s'agissait toutefois là que d'une intégration de quelques données pratiques dans un discours toujours avant tout théorique, même si portant sur les instruments : aucune transmission du savoir-faire lui-même n'était réellement



envisagée *via* cet écrit (par lui-même ou simplement en tant que support). Le *Traité des instruments* de Pierre Trichet, vers 1640, en était proche mais en plus succinct, et sans exemples musicaux : celui-ci, de manière générale, faisait surtout cas des mentions d'instruments dans les textes antiques, par définition manquantes pour le violon, inventé à l'époque moderne¹⁴.

- 3 Les diminutions, rencontrées avec Mersenne, furent au centre des premiers ouvrages plus nettement didactiques pour les instruments, par exemple le *Dolcimelo* manuscrit d'Aurelio Virgiliano vers 1600¹⁵, essentiellement un ensemble de pièces avec diminutions sans explication particulière, et pouvant se jouer au violon comme sur de nombreux autres instruments de dessus¹⁶, par exemple la flûte ou le cornet. Le *Scolaro* de Gasparo Zannetti, en 1645¹⁷, procédait également de la même logique, cette fois spécifiquement dédiée à l'apprentissage du violon avec la présentation non seulement des partitions à travailler, mais également de tablatures, élément nettement plus rare et clairement didactique¹⁸. Dans d'autres zones géographiques, il s'agit également de la forme prise par l'*Epidigma* allemande de Matthias Kelz en 1669¹⁹, qui malgré son sous-titre d'*exercitationum musicarum* peut quasiment être considérée comme un recueil de pièces à part entière, ou dans un certain nombre d'ouvrages de l'éditeur anglais John Playford, au moins autant des recueils de thèmes à la mode que des ouvrages didactiques, et ce pour de nombreux instruments dont le violon pour l'*Apollo's Banquet* en 1669 et *The Division Violin* en 1684²⁰.

- 4 Playford, cependant, publia également des ouvrages plus didactiques, et en particulier *An Introduction to the Skill of Musick*, en 1654²¹. Celui-ci comprenait les principes généraux du solfège, un certain nombre de règles de composition, et une partie traitant de la pratique instrumentale *via* des explications rédigées et des exemples



musicaux, fournissant ainsi un guide relativement complet et pratique de la musique à destination des amateurs bourgeois, public cible de l'ouvrage. Dans les premières éditions²², la partie instrumentale se cantonnait quasiment exclusivement à la viole, alors toujours instrument phare en Angleterre, et le texte ne citait le jeu du violon que pour affirmer qu'il était impossible à décrire en mots, car ne se reposant pas sur les frettes²³ comme celui de la viole. Cette partie s'étoffait toutefois par la suite, dans l'optique d'un apprentissage sans maître, l'introduction de l'ouvrage arguant qu'il était préférable d'apprendre dans un livre plutôt que par simple imitation²⁴. Pour contourner l'écueil précédemment noté, il était tout simplement recommandé de placer temporairement des frettes sur l'instrument, destinées à être supprimées une fois l'apprentissage effectué ; l'enseignement lui-même reposait sur quelques indications quant à la tenue du violon et aux doigtés²⁵, une table des ornements²⁶ et quelques morceaux à la mode faisant office d'exercices, certains présentés avec une tablature comme chez Zannetti. Il s'agissait là des fondements des méthodes d'apprentissage à proprement parler, qui n'ont donc commencé à se développer que vers la fin du XVII^e siècle, sans encore prendre en compte l'ensemble des techniques de jeu de l'instrument. Ainsi, le *Compendio Musicale* manuscrit de Bartolomeo Bismantova, en 1677²⁷, était lui aussi explicitement destiné aux apprenants mais se concentrait presque intégralement sur la question des coups d'archets²⁸.

- 5 La fin du XVII^e siècle est cependant particulièrement renseignée pour les traités de l'aire germanique. En 1677, année de publication de l'ouvrage de Bismantova en Italie, fut également rédigé le *Musicalischer Schlißl* de Johann Jacob Prinner²⁹, personnage évoluant dans les actuelles Autriche et République tchèque, notamment autour de Kroměříž et au contact de violonistes réputés tels Johann



Heinrich Schmeltzer ou Heinrich Biber. Cet ouvrage ne se présentait pas à proprement parler comme destiné à l'apprentissage, mais plutôt à la culture générale sur les instruments présentés (ceux de la famille du violon constituant un chapitre), avec toutefois un certain nombre de données pratiques voire d'opinions personnelles de l'auteur. Le choix de présenter les familles en détail implique une attention particulière portée à la basse et à la taille de violon, mais également au violon sopranino, avec chacun un sous-chapitre³⁰. Si la principale donnée fournie pour la basse, la taille et le violon sopranino avait trait aux doigtés, la partie sur le violon soprano y ajoutait la tenue de l'instrument, en distinguant celle, contre la poitrine, de « virtuoses réputés » de la connaissance de l'auteur, et ses recommandations personnelles correspondant globalement à la tenue de violon moderne ; la partie sur la tenue de l'archet, là encore, distinguait la tenue des « véritables artistes » et une version perçue comme fautive. Encore une fois, si ces informations peuvent éventuellement être employées concrètement dans le jeu, on ne peut y voir de dimension pédagogique.

- 6 Ce type d'ouvrage, sous une forme imprimée, se développa ensuite une dizaine d'années plus tard, avec notamment le *Idea Boni Cantoris* de Georg Falck en 1688³¹. Cette fois, les étapes principales de l'apprentissage du violon étaient nettement mises en avant, encore qu'il s'agissait du seul instrument présenté, quasiment en guise d'appendice après une très longue partie théorique : tout d'abord comment accorder l'instrument, cinq points quant à la tenue et position du violon et de la main gauche, autant quant à l'archet et à la main droite, et enfin les règles habituelles des coups d'archets, recoupant plus ou moins celles données par Bismantova une décennie plus tôt. De même, le *Compendium musicæ instrumentalis chelicæ* de Daniel Merck, en 1695, était nettement présenté comme un ouvrage d'apprentissage d'après son titre³². Là encore, la majeure



partie de l'ouvrage se rapportait à la théorie générale de la musique, avec quelques chapitres en lien avec le violon et les instruments assimilés. Le chapitre IV traitait des principes fondamentaux de la main gauche et ne faisait pas mystère de la présence présumée d'un maître, mais donnait un certain nombre de conseils et d'exercices, pratiques mais également intellectuels. Les deux chapitres suivants se penchaient, eux, sur les coups d'archets (binaires et ternaires), toujours proches de ceux évoqués précédemment. Le huitième et dernier chapitre présentait quelques éléments plus avancés ou annexes : des doigtés pour monter jusqu'en quatrième position³³, quelques conseils d'accord et de lecture de clés, et enfin des conseils de tenue. L'auteur concluait en conseillant sur les pièces à travailler, n'en ayant pas inclus dans son ouvrage, et sur l'intérêt pour les apprenants de se rendre aux concerts et autres réunions artistiques.

- 7 Il faut enfin souligner en 1697 le *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst* de Daniel Speer, publié une première fois une décennie avant quasiment sans référence aux instruments³⁴ ; cette nouvelle édition ajoutait quelques pages sur une grande variété d'entre eux, mais sous forme de présentation générale agrémentée d'exemples musicaux plus que dans une optique pédagogique. L'année suivante, la préface du *Florilegium Secundum* de Georg Muffat renseignait de manière très détaillée sur les coups d'archets employés par la bande française de Vingt-Quatre Violons du Roy dirigée par Jean-Baptiste Lully, dans le but de faire connaître ceux-ci dans l'espace germanique³⁵ : il ne s'agissait ainsi pas de former à proprement parler des apprenants, mais plutôt de faire prendre par l'exemple de nouvelles habitudes à des musiciens déjà professionnels et en place.
- 8 Par contre, le milieu des années 1690 correspond en Angleterre à un développement soudain de réels « tuteurs » spécifiquement dévolus au violon³⁶. Dans la lignée des recueils antérieurs de John Playford, mais présentant à



présent les airs musicaux comme des exemples et exercices et ajoutant des explications didactiques proches de celles proposées par les auteurs allemands, il faut en premier lieu citer *The Gentlemen's Diversion* de John Lenton, publié en 1693³⁷, qui servit presque immédiatement de modèle à une série d'exemplaires courant pendant le demi-siècle suivant, à commencer dès 1695 par le *Nolens Volens* de Salter³⁸. Cette lignée anglaise mise à part, ce fut ensuite la France qui vit à son tour le développement de ces méthodes, avec en 1711 une méthode manuscrite de Sébastien de Brossard peu maniable³⁹, mais surtout la *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* de Michel Pignolet de Montéclair⁴⁰, suivie en 1718 par les *Principes de violon* de Pierre Dupont⁴¹. Si ces derniers étaient organisés sous forme d'un dialogue entre le professeur et l'élève, l'écrit de Montéclair prenait la forme d'une suite de leçons sur une ou quelques pages, traitant chacune d'un point précis : lecture des notes, doigtés, coups d'archet, ou encore exercices à deux voix (une pour l'élève et l'autre pour le maître) faisant méthodiquement travailler diverses danses. Cette organisation, encore développée en 1738 dans l'*École d'Orphée* de Michel Corrette⁴², laissait ici clairement apparaître le modèle des « méthodes » encore employées de nos jours dans l'apprentissage de la musique.

- 9 Les divers « traités » concernant le violon permettent ainsi d'appréhender une mise en place très progressive d'une méthode d'apprentissage « outillée » par un manuel pendant l'époque moderne, laissant apparaître en creux une prédominance certaine à la fois d'un enseignement purement oral, mais également par imitation, que l'on peut rapprocher de l'autodidactisme. Les plus anciens traités étaient ainsi purement spéculatifs au point d'à peine même s'intéresser aux instruments, et les éléments pédagogiques ne sont apparus que progressivement, souvent sous forme d'études plus que d'exercices ou de conseils, pour ne prendre une forme de support de cours qu'au début du XVIII^e siècle



– forme qui, dans les grandes lignes, est toujours la leur aujourd’hui. Cette relative fixité de la forme depuis cette époque n’a cependant pas empêché une évolution du fond enseigné, à présent nettement mieux renseigné, comme permettent de le constater les traités pour clarinette.

2. Apprendre la clarinette, début XVIII^e – XIX^e siècles

- 10 L’évolution du jeu de la clarinette dans ses différentes écoles techniques est en effet perceptible à travers l’étude des méthodes publiées pour cet instrument à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, période à laquelle il se popularisa. Un élément déterminant dans la production du son, lorsqu’on souffle dans une clarinette, est l’emploi de la langue, des lèvres et des dents et leur interaction avec le bec et l’anche⁴³, formant l’embouchure. En l’absence d’iconographie suffisamment détaillée et abondante pour déterminer de manière sûre ces éléments discrets, alors que l’iconographie du violon a permis de distinguer des postures du corps, les méthodes sont les principales sources sur ces aspects du jeu. En effet, nous avons pu réunir une quarantaine de traités, édités principalement en France et en Allemagne, mais nous ne disposons pas, au moment de l’écriture de cet article, de corpus équivalents dans d’autres pays, et cet aspect n’a pas été traité non plus dans la bibliographie consultée (en raison d’un manque de sources ou d’un effet de source⁴⁴). Nous pouvons donc observer l’évolution du jeu de la clarinette dans ces deux pays, et comprendre plus en détail les transferts d’instruments, de techniques et de pratiques autour de la clarinette depuis l’Allemagne et la Bohême vers la France à partir des années 1740. En effet, la clarinette, parente du chalumeau sur le plan organologique, fut inventée en Bavière dans la famille de luthiers nurembergeois Denner, et les premiers interprètes en France – tout du moins au sujet desquels l’on trouve des sources –



furent des musiciens originaires de l'aire germanique. Les plus anciens ensembles connus en France comportant des clarinettistes furent l'orchestre privé d'Alexandre de La Pouplinière, ainsi que l'Opéra de Paris pour l'interprétation d'*Acanthe et Céphise*, comportant les mêmes quatre musiciens : Schencker, Flieger, Louis et Gaspard Procksch, sous l'égide du compositeur Jean-Baptiste Rameau⁴⁵. Outre quelques écrits de type encyclopédique du XVIII^e siècle comportant des articles visant à expliquer ce qu'est une clarinette ou des notions théoriques de musique, la majorité des sources concernant la clarinette fut rédigée, d'une part par des éditeurs de musique à destination d'un public amateur et d'une pratique de la musique de loisir, et d'autre part par des clarinettistes reconnus comme virtuoses, ou des professeurs de clarinette du Conservatoire de Paris (actuel Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse). Ceux-ci purent utiliser ce moyen pour toucher un cercle de pratiquants de la clarinette plus étendu que le milieu dans lequel ils évoluaient, ainsi que leur classe dans le cas du conservatoire. Rejoignant en cela les typologies dégagées pour le violon, le premier type de méthode s'efforçait de minimiser la part théorique pour proposer directement des morceaux simples à jouer et populaires, tels que des danses ou des airs connus, jusqu'à parfois ne donner aucune explication sur la tenue de la clarinette et la technique d'embouchure permettant de produire le son⁴⁶. En revanche, le second type comporte généralement une demi-page à une page d'explications sur l'embouchure et une ou deux tablatures, c'est-à-dire les schémas explicatifs indiquant le placement des doigts pour jouer les différentes notes. La chrono-typologie de ces écrits permet de mettre en évidence différentes écoles de jeu, ainsi que des techniques qui ne sont plus pratiquées ou qui ne sont plus enseignées dans le cadre du conservatoire (Fig. 1).



Fig. 1. Synthèse des traités donnant des indications

sur la technique d'embouchure de la clarinette. Entre parenthèses, le pays d'origine de l'auteur lorsqu'il ne coïncide pas avec le pays d'édition de la méthode : (A) désigne l'Allemagne, (RU) le Royaume-Uni, (P-B) les Pays-Bas, (S) la Suisse.

Date	France	Autres	Embouchure 1	Embouchure 2	Embouchure 3
1732		Majer (A)	X		
1764	Roeser (A)		X		
1768	Diderot et d'Alembert (éd.)			X	
1776	de Castillon (A)		X		
1785	Vanderhagen (P-B)		X		
1796	Blasius		X		
1796	Vanderhagen (P-B)		X		
1800	Michel ou Yost		X		
1802	Lefèvre (S)		X		
[1803]	Backofen		X	X	
1808	Demar		X		
1810		Fröhlich (A)	X	X	
1821		Müller (A)			X
1824		Backofen (2e éd) (A)	X		X
1826	Rybicki		X		X
1826	Vaillant		X		X
1829	Carnaud		X		X
1835	Berr (A)			X	
1834	Gambaro		X		
1836	Berr (A)			X	
s.d. (1781-1838)	Baissières-Faber		X	X	
1841	Nadaud		X		
1851	Nadaud		X		
1855	Cornette		X		
1865		Baermann	X	X	X
1868	Kellner (A)			X	
1875	Boscher			X	
1900	Magnani				X

- 11 L'embouchure 1 consiste à tenir le bec et l'anche avec les lèvres uniquement, sans que les dents n'entrent en contact avec l'un ou l'autre, et avec l'anche positionnée vers la lèvre supérieure. Celle-ci n'est à notre connaissance plus pratiquée, y compris par les clarinettes jouant sur des



répliques d'instruments d'époque. L'embouchure 2 en est une variante se différenciant uniquement par la position de l'anche, tournée cette fois vers la lèvre inférieure. Elle a également disparu du conservatoire et de la pratique du répertoire classique et romantique, mais il est possible de la rencontrer chez des clarinettistes ou saxophonistes spécialisés dans l'interprétation du jazz. L'embouchure 3, quant à elle, diffère considérablement des deux autres : les dents du haut sont posées sur le bec, l'anche est tournée vers la lèvre inférieure et l'instrumentiste enveloppe le tout avec les lèvres pour éviter les fuites d'air. Cette dernière embouchure constitue la norme dans la pratique et l'enseignement du répertoire classique et romantique.

- 12 D'après ces méthodes, l'embouchure 1 était la plus utilisée jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Or, contrairement au caractère statique de cette technique de jeu, qu'intuitivement on aurait pu être tenté d'associer à un instrument immuable, la facture de la clarinette évolua significativement, avec en particulier l'adjonction successive de plus en plus de clés sur l'instrument. Le rôle des clés était de faciliter les doigtés, c'est-à-dire les positions des doigts sur l'instrument et les trous devant être bouchés ou non, de faciliter l'émission de certaines notes, ou encore d'en corriger le timbre ou la justesse pour se rapprocher du son désiré. Ainsi, des clarinettes pourvues de différents systèmes de clétage étaient produites simultanément, la tendance allant globalement vers l'augmentation du nombre de clés sur le corps de la clarinette et donc l'alourdissement de celle-ci. Les clarinettistes durent donc apprendre des doigtés en partie nouveaux en passant des clarinettes à quatre ou cinq clés – dites clarinettes classiques dans la littérature du fait que leur existence coïncide avec la période classique en histoire de la musique, la seconde moitié du XVIII^e siècle – à des clarinettes à six, neuf, dix, douze ou encore treize clés⁴⁷. Concernant l'embouchure employée, celle-ci ne montre de flexibilité dans



les sources écrites qu'à partir des années 1800. La deuxième embouchure n'apparaissant que dans quelques traités, rédigés par des auteurs germaniques principalement, elle n'a probablement été utilisée que par une minorité de clarinettistes, d'autant que plusieurs de ces auteurs indiquent deux embouchures dans leurs textes, sans se prononcer en faveur de l'une ou de l'autre. Appliquée à la clarinette à treize clés d'Iwan Müller, cette variante permet probablement une meilleure prise de la bouche sur le bec et sur la clarinette, donnant plus de liberté au pouce droit – qui servait à tenir la clarinette – celui-ci étant nécessaire pour actionner une clé.

13 À partir de 1821, les méthodes étaient majoritairement destinées à la clarinette qualifiée d'« ordinaire » dans les textes, c'est-à-dire la clarinette classique, et à la clarinette d'Iwan Müller. Son inventeur en fit la promotion notamment en France *via* sa méthode traduite en français, mais aussi en présentant sa clarinette à l'Exposition nationale de l'Industrie à Paris en 1823 et en en faisant la démonstration devant un jury au Conservatoire de Paris, bien que ce dernier ne fut pas convaincu par l'instrument et sa technique de jeu. Une des raisons fut probablement la modification en profondeur de l'embouchure : si les techniques 1 et 2 peuvent être considérées comme des variantes l'une de l'autre, l'embouchure 3 préconisée par Müller – qu'il utilisait lui-même pour jouer – modifie profondément le rôle des lèvres et des dents. Or, c'est l'embouchure 1 qui était enseignée au Conservatoire, par Jean-Xavier Lefèvre, qui occupa le premier poste de professeur de clarinette dans cette institution de 1795 à 1824.

14 S'il est ainsi possible d'identifier des écoles techniques, leur formation et leur transmission est fortement liée au statut de soliste virtuose ou d'enseignant des clarinettistes, les deux pouvant aller de pair. Les clarinettistes du Concert Spirituel, principale organisation de concerts publics à Paris de 1725 à



1791, sont un cas emblématique puisque des solistes, ayant été les élèves les uns des autres, s'y succédèrent : Joseph Beer, Michel Yost, Heinrich Baermann, et son propre fils Karl. Jean-Xavier Lefèvre, élève de Yost, joua dans plusieurs orchestres majeurs, dont le Concert Spirituel, avant de devenir le premier professeur de clarinette du Conservatoire et de rédiger une méthode à l'intention de ses élèves. L'on peut donc raisonnablement penser que l'école originale du Conservatoire était celle du Concert Spirituel, formée par des interprètes d'origines géographiques diversifiées (Bohème, France, Suisse pour Lefèvre). La technique a pu s'appliquer à toutes les clarinettes puisque l'on connaît notamment la méthode de Backofen pour clarinette et cor de basset préconisant d'utiliser l'embouchure 1 ou 2 pour jouer de cette grande clarinette⁴⁸. Le glissement progressif que l'on observe dans les sources écrites vers une adoption définitive de l'embouchure 3, fut fortement corrélé, d'une part à la clarinette à treize clés de Müller, d'autre part au développement de la clarinette au système à dix-sept clés dit « système Boehm », initialement développé pour les flûtes traversières, et qui a conféré à la clarinette l'aspect contemporain qu'on lui connaît, le plus répandu (l'autre étant le système allemand Oehler à vingt-deux clés). Celui-ci a pu favoriser l'emploi de la troisième embouchure du fait du poids de plus en plus important des clarinettes avec l'adjonction de clés : sur ce système, le pouce gauche est très peu mobile, le droit entièrement sollicité pour tenir la clarinette, et l'embouchure peut permettre une meilleure stabilité de l'instrument. Par ailleurs, l'utilisation de « jeux » de clarinettes de différentes tailles, en particulier les plus petites, diminua au profit de la clarinette en si bémol et d'un bec volumineux.

- 15 Les écrits des clarinettes du XVIII^e et du XIX^e siècles inspirent toujours le jeu et l'enseignement actuel de la clarinette, puisque les méthodes contemporaines s'inspirent



encore largement de méthodes du XIX^e et du tout début du XX^e siècles. Bien que remaniées par les éditeurs, elles continuent de se référer dans leurs titres aux professeurs du Conservatoire de Paris de cette période, comme Carl Baermann ou Hyacinthe Klosé⁴⁹. Certains morceaux inclus dans la méthode de Jean-Xavier Lefèvre, ses sonates, sont toujours édités, avec l'accompagnement adapté pour piano, et régulièrement travaillés par les élèves des conservatoires. De même, lorsque l'évolution des goûts musicaux et des techniques a fait disparaître certaines pratiques anciennes, y compris pour le violon de l'époque moderne, les données à visée pédagogique ou informative contenues dans ces sources permettent dans certains cas de reconstituer une vision au moins partielle de ces pratiques (par exemple la tenue ou les coups d'archet).

- 16 *A contrario*, certains éléments n'ont pas été transmis par les supports écrits, puisqu'une partie de l'apprentissage se faisait oralement et directement entre le professeur et l'élève, et la reconstitution des modes de jeux anciens des différents instruments ne saurait se passer de l'expérimentation et de l'étude d'autres types de sources lorsqu'elles existent. Ainsi, dans notre corpus concernant les clarinettes, seules quatre méthodes fournissent des indications sur la fabrication personnelle des anches – produites aujourd'hui industriellement, mais qu'il incombait historiquement aux clarinettes de confectionner eux-mêmes. L'une, celle de Vaillant⁵⁰, se contente de signaler l'inadéquation de l'écrit pour expliciter la fabrication des anches et recommande cet apprentissage en observant les gestes de son professeur. Les trois autres donnent des explications assez sommaires, montrant les difficultés que peuvent poser la description précise d'une chaîne opératoire⁵¹ reposant sur des connaissances empiriques et en particulier sur des perceptions sensorielles : l'anche ne doit être ni trop « forte » ni trop « faible », ce qui dépend largement du niveau du



clarinettiste et de ses sensations, notamment celle de facilité ou de difficulté lorsqu'on souffle dans l'instrument, la seconde pouvant se traduire par l'essoufflement. La recherche d'une compréhension fine des mécanismes alors en jeu et perdus avec la mémoire orale, à des fins d'étude voire de restitution, passe alors par une redécouverte et un réapprentissage empirique de ceux-ci, guidés par quelques rares indices et pouvant nécessiter plusieurs années d'efforts incertains (faute d'assurance quant à la viabilité des choix effectués) avant d'aboutir.

Conclusion

- 17 Cette exploration des textes liés à l'apprentissage musical des XVI^e au XIX^e siècles permet de constater d'importantes diversités et évolutions de ceux-ci dans leur forme, leur usage, la pédagogie sous-tendue, ainsi que le fond de l'enseignement. Les plus anciens exemplaires, jusqu'au début du XVII^e siècle, participaient principalement du phénomène de réduction en art et ne constituaient en réalité pas des ouvrages d'enseignement musical, mais plutôt d'enseignement théorique à destination de lettrés. La notion d'ouvrage support de la transmission musicale en tant que telle ne s'est développée qu'au cours du XVII^e siècle, avant tout sous la forme de recueils : soit d'exemples musicaux formant des cahiers d'« études », pouvant servir de cahiers de travail à un apprenant sous la direction d'un maître, soit comme recueils d'airs à la mode pour un usage plus autodidacte. Les méthodes à proprement parler, comportant introduction théorique pouvant être porteuse d'une culture propre liée à une « école », exercices à proprement parler, puis morceaux de travail, ne se sont développées qu'à partir du XVIII^e siècle. Il s'agit là des premiers ouvrages comportant des informations réellement précises sur les modes de jeu, dans leur partie théorique, la reconstitution des pratiques antérieures devant s'appuyer sur des sources nettement plus



hétérogènes. Ces méthodes, notamment au XIX^e siècle, montrent cependant des phénomènes forts de concurrence entre ces différentes « écoles », amenant à la prédominance de l'un ou l'autre enseignement selon des rapports interpersonnels entre musiciens et professeurs (souvent les mêmes personnes). En ce sens, les méthodes sont ainsi à la fois un support de l'enseignement et un vecteur du savoir enseigné qui pouvait ne pas être en adéquation exacte avec la pratique du professeur « réel » : les méthodes tiennent donc une place centrale liée à un enjeu dans la définition et la diffusion des pratiques « académiques ». Toutefois, ne pouvaient y être formalisées que les pratiques potentiellement descriptibles en quelques phrases à l'écrit : ainsi, la transmission des gestes techniques les plus complexes a toujours été laissée aux soins du professeur et de sa démonstration gestuelle et orale, même en plein XIX^e siècle, conduisant à une perte de données sur des pans entiers de la pratique qu'il convient toujours de rechercher en grande partie par l'expérimentation.

Bibliographie

Sources manuscrites

Archives Nationales, AJ/13

Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/18 à 24.

Archives départementales du Val-d'Oise, 55J 385-388

Domaine de Rueil, papiers de famille. Cahiers de musique, XVIII^e siècle.

Sources imprimées

Abraham, *Principes de clarinette*, Paris, Frère, c. 1782.



Anonyme, *Gamme de la clarinette*, Paris, s.n., 1790.

Anonyme, *The Clarinet Instructor by Which Playing on That Instrument Is Rendered Easy to anyone unacquainted with Music as it contains a Compleat Scale. Capital Performer on the above Instrument, to which is added Six new Duos for two Clarinets and a quintetto for Horns, Clarinets and a Bassoon*, Londres, Longman & Broderip, 1780.

Jacob Adlung, Johann Ernst Bach, *Anleitung zu der Musikalischen Gelehrtheit*, Erfurt, J. D. Jungnicol, 1758.

Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition... mit einem Anhang: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen Musikalischen Instrumente*, Leipzig, Johann Gottlob Emmanuel Breitkopf, 1790.

Francesco Antolini, *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri istromenti da fiato*, Milan, C. Buccinelli, 1813.

Johann Georg Heinrich Backofen, *Anweisung zur Clarinette mit besonderer Hinsicht auf die in neuern Zeiten diesem Instrument beigefügten Klappen nebst einer kurzen Abhandlung über das Basset Horn*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1824.

Carl Baermann, *Vollständige Clarinett Schule von dem ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen*, Offenbach, J. André, 1865-75, 2 vols.

Carl Baermann, *Exercices journaliers de la méthode de clarinette opus 63*, Schott, Mainz, 2015.

Frédéric Beer, *Méthode complète de clarinette*, Paris, Désiré Kelmer, 1891.



Frédéric Beer, *Traité complet de la clarinette à quatorze clefs*, Paris, E. Duverger, 1836.

Frédéric Beer, *Méthode complète de clarinette à quatorze clefs*, Paris, J. Meissonnier, 1836.

Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, s.l., s.n., 1677.

Georges E. Blake, *A new and complete preceptor for the clarinet, Being an Introduction to the Art of Playing on that Instrument Explained in the most simple and comprehensive manner and A selection of the newest & most Favorite Airs, Song tunes, Marches*, Philadelphia, Blake, 1804.

Frédéric Blasius, *Nouvelle méthode de clarinette et raisonnement des instruments*, Paris, Porthaux, 1796.

Charles Bochsa, *Méthode instructive pour la clarinette*, Paris, Imbault, 1808.

A. Boscher, *Méthode de 2^e clarinette en si bémol (extraite de la méthode générale d'ensemble)*, Paris, David, 1875.

A. Boscher, *Méthode de petite clarinette en mi bémol (extraite de la méthode générale d'ensemble)*, Paris, David, 1875.

Paul Bouillon, *Méthode élémentaire pour la clarinette*, Paris, Union musicale, 1876.

Jean Carnaud, *Nouvelle méthode de la clarinette moderne à six et à treize clefs*, Paris, Collinet, 1829.

Victor Cornette, *Méthode de clarinette*, Paris, Colombier, 1855.



Michel Corrette, *L'école d'Orphée. Méthode pour Apprendre facilement à joïer du violon Dans le goût François et Italien ; Avec des Principes de Musique Et beaucoup de Leçons à I, et II Violons. Ouvrage utile aux commençants et a ceux qui veulent parvenir à l'execution des Sonates, Concerto, Pieces par accords Et Pieces a cordes Ravallées*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738.

Michel Corrette, *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte traversiere avec les principes de Musique, des Aroettes et autres Jolis Airs en Duo. Ouvrage utile et Curieux qui conduit en très peu de tems a la parfaite connoißansse de la Musique et à Jouer à Livre ouvert les Sonates, Concerto, et Symphonies. Nouvelle édition, revûe, corrigée et augmentée de la Game du Haut-bois et de la Clarinette*, s. l., s. n., 1773.

Sébastien de Brossard, *[Fragments d'une méthode de violon]*, s.l., v. 1711.

Sébastien Démar, *Nouvelle méthode pour la clarinette*, Orléans, Démar Sébastian, 1808.

Pierre Dupont, *Principes de violon par demandes et par réponce, par lequel toutes Personnes, pourront apprendre d'eux-mêmes a Jouer, dudit Instrument*, Paris, l'Auther, 1718.

Johann Philipp Eisel, *Musicus Autodidactos oder der sich selbst Informierende Musicus*, Erfurt, Johann Michael Funcken, 1738.

Georg Falck, *I. N. SS. T. Idea Boni Cantoris, das ist : Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen*



; *Aus Verschiedenen berühmten Musicis colligirt, und der Music-Liebenden Jugend zu sonderbahrer Lust-Erweck-und nützlichen Begreifung zusammen geschrieben, und heraus gegeben, Nürnberg, Wolfgang Moris Endter, 1688.*

Joseph Fröhlich, *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, Bonn, s.n., 1810.

Jean-Baptiste Gambaro, *Méthode de clarinette à six clefs avec la manière de faire les anches*, Paris, Gambaro, 1834.

Hans Gerle, *Musica und Tablatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten, Welcher massen die mit grundt und art irer composition, aus dem gesang in die Tablatur zu ordnen und zu setzen ist, sambt verborgner Application unnd kunst, darin ein ytlicher liebhaber und anfenger berürter Instrument so darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster mensurlich durch Tegliche ubung leychtlich kumen kan, Von newem Corrigirt und durch auß gebessert, Nürnberg, Formschneider, 1546.*

Jacques Hotteterre, *Méthode pour apprendre à jouer en très peu de tems de la Flute traversière, de la Flute à bec et du Haut-bois... Augmentée des Principes de la musique et des Tablatures de la Clarinette et du Basson*, Paris, Bailleux, 1775.

Elias Howe, *Howe's New Clarionet Instructor*, Boston, Oliver Ditson & Company, 1850.

Philibert Jambe de Fer, *Epitomé musical des tons, sons et accordz, ès Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, Violes, & Violons. Item. Vn petit deuis des accordz de Musique ; par forme de dialogue interrogatoire & responsif entre deux interlocuteurs, P. & I*, Lyon, Michel du Bois, 1556.



Franz Kellner, *Méthode complète pour la clarinette Boehm et ordinaire*, Paris, Alphonse Leduc, 1868.

Franz Kellner, *Méthode complète pour la clarinette Boehm et ordinaire, 2^e partie*, Paris, Alphonse Leduc, 1879.

Matthias Kelz, *Epidigma harmoniæ, novæ, variæ, raræ, ac curiosæ duarum fidium vulgarium*, Ausburg, Sumptibus Andrea Goebel, 1669.

Hyacinthe Klosé, *Méthode complète de clarinette. Nouvelle édition en cinq parties entièrement refondue, révisée, mise au courant de la technique moderne et considérablement augmentée d'exercices et d'études*, Alphonse Leduc, Paris, 1997, 2 vols.

Henry Lazarus, *New and Modern Method for the Albert and Boehm System Clarinet*, Londres, Lafleur & Son, 1881.

Jean-Xavier Lefèvre, *Méthode de clarinette*, Paris, Naderman, 1802.

John Lenton, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693.

Aurelio Magnani, *Méthode complète de clarinette système Boehm*, Paris, Evette et Schaeffer, 1900, 3 vols.

Joseph Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum, das ist, Neu-eröffneter Theoretischund Practischer Music-Saal, darinnen gelehret wird wie man sowohl die Vocalals Instrumental-Music gründlich erlernen, auch die heut zu Tag üblichund gewöhnlichste, blasend, schlagend und streichende Instrumenten in kurzer Zeit und compendieuser Application in besondern Tabellen mit leichter Mühe begreifen könne. Nebst einem Appendice derer anjefo gebräuchlichst Griechisch Lateinisch Italiänisch und*



Französisch musicalischen Kunst-Wörter nach Alphabetischer Ordnung eingerichtet und erkläret. Zum nützlichen Gebrauch aller und jeder Music-Liebhaber zusammen betragen und mitgetheilet, Schwäbisch-Hall, Georg Michael Majer, 1732.

Daniel Merck, Cependium Musicæ Instrumentalis Chelicæ. Das ist: Kurtzer Begriff, Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye. Der Jugend und andern Liebhabern zu Gefallen aufgesetzt, und auf Begehren guter Freunde zu öffentlichem Druck befördert, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695.

Marin Mersenne, Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, Où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, 22 vols.

Georg Muffat, Suavoris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum, Passau, Georg Adam Höller, 1698.

Iwan Müller, Anweisung zur der neuen Clarinette und der Clarinette-alto, nebst einigen Bemerkungen für Instrumentenmacher, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1821.

L. Nadaud, Méthode pour la clarinette, Paris, Nadaud, 1841.

L. Nadaud, Méthode pour la clarinette à 6 et 13 clefs, Paris, Joly, 1851.

Michel Pignolet de Montéclair, Méthode Facile pour apprendre à joüer du Violon avec un Abregé des Principes de Musique necessaires pour cet Instrument. Paris,



L'Auteur, 1711.

John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing on the Violl. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint*, Londres, John Playford, 1654.

John Playford, *A Brief Introduction to the Skill of Musick. In two Books. The First contains the General Grounds and Rules of Musick. The Second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin*, Londres, William Goodbid, 1664.

John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing on the Violl. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint*, Londres, John Playford, 1671.

John Playford, *Apollo's Banquet: Containing Instructions, and Variety of New Tunes, Ayres, Jiggs, and several New Scotch Tunes for the Treble-Violin*, Londres, John Playford, 1669.

John Playford, *The Division Violin: Containing A Collection of Divisions upon several Grounds for the Treble-Violin. being the first Musick of this kind made publick*, Londres, John Playford, 1684.

Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici. Tomus Secundus. De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618.

Johann Prinner, *Musicalischer Schlissl*, Salzbourg, s.n., 1677.



Jean-Baptiste Robinet (dir.), *Supplément à l'Encyclopédie*

ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Amsterdam, Rey, 1776-1777, 4 vols.

Valentin Roeser, *Principes de clarinette. Avec la Tablature des Meilleurs Maîtres pour cet Instrument et plusieurs Duo pour cet Instrument*, Paris, s.n., 1760.

Valentin Roeser, *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris, Mercier, 1764.

François Rybicki, *Méthode pour la clarinette*, Paris, Arnaud, 1826.

Salter, *Nolens volens. Or, you shall learn to play on the violin whether you will or no, being an new introduction for the instructing of young practitioner on that delightful instrument, digested in a more plain and easy method than any yet extant, together with a choice collection of ayrs compos'd by the most ingenious masters of ye age*, Londres, Thomas Cross, 1695.

Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst, Wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren, und Componiren lernen soll*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687.

Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst, Wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren, und Componiren lernen soll*, Ulm, Christian Balthasar Kühne, 1697.

Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, s.l., s.n., 1640.



Pierre Vaillant, *Nouvelle méthode de clarinette à cinq et à*

treize clefs, Paris, Pierre Vaillant, 1826.

Amand Van der Hagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette*, Paris, Boyer, 1785.

Amand Van der Hagen, *Nouvelle méthode de clarinette divisée en deux parties*, Paris, Pleyel, 1796.

Paul de Ville (dir.), *Lazarus Clarinet School: A New and Modern Method for Clarinet Boehm and Ordinary System, Revised, Compiled and Enlarged*, Londres, Carl Fischer, 1881, 3 vols.

Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati, passaggi, e diminutioni così per voce, come per tutte sorte d'instrumenti musicali; con loro accordi, e modi de sonare*, s.l., s.n., v.1600.

Michel Yost, *Méthode de clarinette*, Paris, s.n., 1800.

Gasparo Zannetti, *Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparar a suonare di violino, et altri stromenti*, Milan, Carlo Camago, 1645.

Bibliographie

Joan Blazich, *Amand Vanderhagen's Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette (1785) and Nouvelle méthode de clarinette (1796): Complete Translations and Analyses of the First Classical Clarinet Treatises. Thèse de doctorat en musicologie*, Cincinatti, Université de Cincinatti, 2005.

Malcom Boyd, John Rayson, « The Gentleman's Diversion. John Lenton and the first violin tutor », *Early Music*, vol.10 n°3, juillet 1982, p. 329-332.



David Boyden, *The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin*

Music, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Luc Charles-Dominique, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 2000.

David Charlton, « Classical Clarinet Technique: Documentary Approaches », *Early Music*, n°16, 1988, p. 396-406.

Georges Cucuel, *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle : l'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch*, Paris, Fischbacher, 1913.

Pascal Dubourg-Glatigny, Hélène Vérin (dirs.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

Florence Gétreau, *Voir la musique : Les sujets musicaux dans les œuvres d'art du XVI^e au XX^e siècle*, Abbeville, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2009.

Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1985.

Eric Hoeprich, *The Clarinet*, New Haven, London, Yale University Press, 2008.

Eric Hoeprich, « Clarinet Reed Position in the 18th Century », *Early Music*, vol. 12, n° 1, 1984, p. 48-55.

Eric Hoeprich, « The Earliest Paintings of the Clarinet », *Early Music*, vol. 23, n° 2, 1995, p. 258-266.

Luc Jackmann, *Early clarinet performance as described by modern specialists, with a performance edition of Mathieu Frédéric Blasius's II^e Concerto de Clarinette*, Greensboro, Université de Caroline du Nord, 2005.



Jean Jeltsch, *La clarinette à six clés : un jeu de clarinettes du facteur parisien Jean-Jacques Baumann*, Courlay, Fuzeau, 1997.

Cyril Lacheze, *La tenue du violon à l'époque baroque*, Université Paris 1, Mémoire de Master 2 d'Histoire, 2013, 2 vols.

Lionel de La Laurencie, « Rameau, son gendre et ses descendants », *Le Mercure Musical*, n°7, 1911, p. 14-27.

Colin Lawson (éd.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Greta Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2006.

Ingrid E. Pearson, « 18th- and 19th-Century Iconographical Representations of Clarinet Reed Position », *Music in Art*, vol. 25, n°1/2, 2000, p. 87-96.

Albert Rice, *The Baroque Clarinet*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Albert Rice, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Corinne Walker, *Musiciens et amateurs : Le goût et les pratiques de la musique à Genève aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, La Baconnière, 2017.

Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, Londres, R. Hale, 1971.

Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, Londres, Weston Pamela, 1977.



Notes

1. Il existe cependant des cas assez fréquents d'apprentissage autodidacte, notamment dans la musique populaire, dans lesquels celui-ci passe par un processus d'essais-erreurs-corrections, et/ou l'observation du travail d'autres artistes. Jimi Hendrix est un cas emblématique pour la guitare électrique : n'ayant jamais pris de cours au niveau technique, il n'en revendiquait pas moins un grand nombre d'influences d'un point de vue stylistique. Toutefois, la « transmission » se faisant dans ces cas en sens unique et sans intervention volontaire du « maître », nous ne les prendrons pas en compte ici.

2. Ceci s'applique également à la voix, considérée comme un instrument à part entière et requérant une formation technique pour être utilisée efficacement et sans danger.

3. David Boyden, *The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford, Oxford University Press, 1990. Greta Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2006.

4. Les termes employés pour décrire la périodicité sont ceux spécifiquement utilisés dans le domaine de la musique. Les dates correspondantes sont généralement plus tardives que celles attribuées dans les autres arts comme la littérature, la peinture ou l'architecture.

5. L'organologie désigne l'étude des instruments de musique en tant qu'objets matériels.

6. Il est extrêmement difficile de trouver des sources documentant plus directement le processus d'apprentissage : l'iconographie renseigne plus sur le rôle du cours comme faire-valoir de nature sociale ; les cahiers d'apprenants (Archives départementales du Val-d'Oise – 55J 385-388 – Domaine de Rueil, papiers de famille. Cahiers de musique, XVIII^e siècle.), souvent tardifs, sont peu nombreux et hétérogènes ; et les partitions annotées dans le cadre de cours sont quasiment inexistantes pour ces époques. Les contrats d'apprentissage, plus nombreux (Luc Charles-Dominique, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 2000 ; Corinne Walker, *Musiciens et amateurs : Le goût et les pratiques de la musique à Genève aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, La Baconnière, 2017) renseignent eux aussi avant tout sur des aspects sociétaux. En conséquence, si les « traités » sont loin de permettre d'appréhender tous les éléments entrant en jeu dans le cadre de la transmission du savoir-faire musical, ils n'en demeurent pas moins le corpus le plus cohérent et exploitable à disposition.



7. Pascal Dubourg-Glatigny, Hélène Vérin (dirs.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

8. Hans Gerle, *Musica und Tablatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten, Welcher massen die mit grundt und art irer composition, aus dem gesang in die Tablatur zu ordnen und zu setzen ist, sambt verborgner Application unnd kunst, darin ein ytlicher liebhaber und anfinger berürter Instrument so darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster mensurlich durch Tegliche ubung leychtlich kumen kan, Von newem Corrigirt und durch auß gebessert*, Nürnberg, Formschneider, 1546.

9. Philibert Jambe de Fer, *Epitomé musical des tons, sons et accordz, ès Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, Violes, & Violons. Item. Vn petit deuis des accordz de Musique ; par forme de dialogue interrogatoire & responsif entre deux interlocuteurs. P. & I.*, Lyon, Michel du Bois, 1556.

10. Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici. Tomus Secundus. De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618.

11. Le violon, comme la plupart des instruments, n'est qu'un représentant d'une « famille » comprenant un certain nombre de formes semblables de dimensions variables. Les représentants actuels de la famille du violon, outre celui-ci et quelques formes expérimentales, sont l'alto, le violoncelle et la contrebasse ; toutefois celle-ci était nettement plus étendue à l'époque baroque, avec de nombreux intermédiaires dont les noms et formes exactes dépendent de la date et de la région considérées.

12. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, Où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, 22 vols.

13. Les « diminutions » désignent un procédé d'ornementation de la ligne mélodique typique des XVI^e et début du XVII^e siècles, consistant en un ajout de notes rapides à une phrase constituée de valeurs longues. Celles-ci nécessitent un entraînement relativement poussé pour pouvoir être improvisées de manière adéquate et maîtrisée durant l'exécution.

14. Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*. s.l., s.n., 1640.

15. Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati, passaggi, e diminutioni cosi per voce, come per tutte sorte d'instrumenti musicali; con loro accordi, e modi de sonare,*



s.l., s.n., v.1600.

16. Ce terme désigne les instruments, plutôt aigus, susceptibles de jouer les parties solistes et virtuoses, par opposition aux basses jouant les parties les plus graves et fondamentales pour l'harmonie, et les tailles assurant la complétion de la polyphonie.

17. Gasparo Zannetti, *Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparare a suonare di violino, et altri stromenti*, Milan, Carlo Camago, 1645.

18. La partition correspond à la représentation graphique de la musique à produire, sous forme de notes, représentant les sons, placées sur une portée de cinq lignes. Il s'agit de la notation employée par défaut pour le violon. La tablature, au contraire, note le geste : sur un ensemble de quatre lignes représentant les quatre cordes de l'instrument, des numéros indiquent les doigts qui doivent être posés pour produire chaque note, mais ne notent donc pas directement le résultat sonore. Elle ne permet pas de noter la musique aussi précisément qu'une partition, mais est plus aisément abordable pour un apprenant, puisque celui-ci n'a pas à traduire le résultat sonore voulu en geste, mais peut directement appliquer le geste noté. Les tablatures sont employées à notre époque presque exclusivement pour la guitare, mais, si elles étaient plus répandues au XVII^e siècle (pour l'orgue notamment), elles n'ont jamais été la norme pour noter des parties de violon.

19. Matthias Kelz, *Epidigma harmoniæ, novæ, variæ, raræ, ac curiosæ duarum fidium vulgarium*, Ausburg, Sumptibus Andrea Gœbel, 1669.

20. John Playford, *Apollo's Banquet: Containing Instructions, and Variety of New Tunes, Ayres, Jiggs, and several New Scotch Tunes for the Treble-Violin*, Londres, John Playford, 1669. John Playford, *The Division Violin: Containing A Collection of Divisions upon several Grounds for the Treble-Violin. being the first Musick of this kind made publick*, Londres, John Playford, 1684.

21. John Playford, *A Brief Introduction to the Skill of Musick. In two Books. The First contains the General Grounds and Rules of Musick. The Second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin*, Londres, William Goodbid, 1664.

22. John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing on the Violl. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint*, Londres, John Playford, 1654, p. 54.



23. Les frettes désignent des cordes de boyau fixées sur le manche perpendiculairement à celui-ci, formant ainsi des « cases »

correspondant chacune à une note, et simplifiant ainsi l'explication du jeu de l'instrument bien qu'il ne s'agisse pas de leur but premier. Toujours en usage sur les guitares, elles étaient également présentes sur les violes, mais sont absentes sur les violons.

24. L'« imitation » ne désigne probablement pas ici l'apprentissage auprès d'un maître que l'on « imiterait », mais plutôt le fait de reproduire d'oreille la pratique d'autres violonistes sans réel enseignement de ceux-ci, ce que l'on retrouve parfois actuellement dans la musique traditionnelle. John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing on the Violl. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint*, Londres, John Playford, 1671, p. 101-102.

25. Les doigtés désignent le choix technique du doigt à employer pour jouer chaque note. Si le résultat sonore est globalement le même quel que soit le doigt choisi, pour la technique de cette époque du moins, le doigté d'une note dépend des doigtés des notes précédentes et conditionne celui des notes suivantes, dans un but de cohérence et donc de facilité technique.

26. Remplaçant progressivement les diminutions au cours du XVII^e siècle, les « ornements » sont également des éléments improvisés sur la ligne mélodique, consistant à ajouter des figures virtuoses ponctuelles sur certaines notes, plutôt qu'à « remplir » les notes longues.

27. Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, s.l., s.n., 1677.

28. Le « coup d'archet » désigne le sens dans lequel l'archet est frotté sur la corde. Avec un archet baroque, l'un des sens (le tiré, dans lequel la main droite s'éloigne du violon) donne une dynamique et une force nettement plus importantes que l'autre (le poussé, où la main droite se rapproche de l'instrument), d'où l'intérêt d'une gestion raisonnée des coups d'archets.

29. Johann Prinner, *Musicalischer Schlissl*, Salzburg, s.n., 1677.

30. La basse de violon correspond à l'époque à un instrument généralement posé à terre, de dimensions intermédiaires entre celles des actuels violoncelle et contrebasse, et destiné exclusivement à un rôle d'accompagnement. Une forme nettement plus compacte, couramment dénommée *violoncello da spalla*, était conçue pour être portée. Le violoncelle à proprement parler est un intermédiaire tenu entre les jambes, apparu progressivement pour s'orienter vers un jeu plus soliste. Quant à la « taille », désignée par Prinner par le mot « violettl », ce vocable plus propre à la musique française désigne des intermédiaires



entre le dessus de la famille, à savoir le violon soprano (soit le violon à proprement parler) et la basse : il est possible de les assimiler génériquement à l'alto actuel, mais avec de nombreuses variantes de dimensions. Quant au violon sopranino, il s'agit d'un instrument décrit comme possédant quatre cordes et accordé une quarte au-dessus du violon (ou une tierce pour la chanterelle). Il serait possible de l'assimiler à une pochette, mais il ne semble pas particulièrement lié à la danse, et peut être joué en ensemble avec les autres membres de la famille voire des violes : un tel instrument étant très peu connu et référencé par l'organologie, bien que des exemples existent, nous lui donnons le nom de « violon sopranino » pour le distinguer du violon habituel, techniquement un violon soprano.

31. Georg Falck, *I. N. SS. T. Idea Boni Cantoris, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen ; Aus Verschiedenen berühmten Musicis colligirt, und der Music-Liebenden Jugend zu sonderbahrer Lust-Erweck-und nutzlichen Begreifung zusammen geschrieben, und heraus gegeben*, Nürnberg, Wolfgang Moris Endter, 1688, p. 186-193.

32. Daniel Merck, *Cependium Musicæ Instrumentalis Chelicæ. Das ist: Kurtzer Begriff, Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye. Der Jugend und andern Liebhabern zu Gefallen aufgesetzt, und auf Begehren guter Freunde zu öffentlichem Druck befördert*, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695.

33. Désigne le fait de rapprocher la main gauche du cordier pour atteindre des notes plus aiguës. La maîtrise de la quatrième position, sans être la plus élevée pratiquée à l'époque pour les virtuoses, était tout à fait suffisante pour jouer la musique la plus courante.

34. Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst, Wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren, und Componiren lernen soll*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687. Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst, Wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren, und Componiren lernen soll*, Ulm, Christian Balthasar Kühne, 1697.

35. Georg Muffat, *Suavis Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum*, Passau, Georg Adam Höller, 1698.



36. Malcom Boyd, John Rayson, « The Gentleman's Diversion. John Lenton and the first violin tutor », *Early Music*, vol.10 n°3, juillet 1982, p. 329-332.

37. John Lenton, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693.

38. Salter, *Nolens volens. Or, you shall learn to play on the violin whether you will or no, being an new introduction for the instructing of young practicioner on that delightful instrument, digested in a more plain and easy method than any yet extant, together with a choice collection of ayrs compos'd by the most ingenious masters of ye age*, Londres, Thomas Cross, 1695.

39. Sébastien de Brossard, [*Fragments d'une méthode de violon*], s.l., v. 1711.

40. Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode Facile pour apprendre à joüer du Violon avec un Abregé des Principes de Musique nécessaires pour cet Instrument*, Paris, L'Auteur, 1711.

41. Pierre Dupont, *Principes de violon par demandes et par réponce, par lequel toutes Personnes, pourront apprendre d'eux-mêmes à Jouer, dudit Instrument*, Paris, l'Autheur, 1718.

42. Michel Corrette, *L'école d'Orphée. Méthode pour Apprendre facilement à joüer du violon Dans le goût François et Italien ; Avec des Principes de Musique Et beaucoup de Leçons à I, et II Violons. Ouvrage utile aux commençants et a ceux qui veulent parvenir à l'execution des Sonates, Concerto, Pieces par accords Et Pieces a cordes Ravallées*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738.

43. L'anche est la languette de roseau dont la mise en vibration, lorsqu'on souffle dans la clarinette, produit le son.

44. Notre corpus est constitué de sources que nous avons pu trouver en ligne ou dans les bibliothèques et centres d'archives français.

45. Archives Nationales – AJ/13 – Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/18 à 24. Georges Cucuel, *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle : l'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch*, Paris, Fischbacher, 1913. Lionel de La Laurencie, « Rameau, son gendre et ses descendants », *Le Mercure Musical*, 7, février 1911, p. 14-27. Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, Londres, Pamela Weston, 1977.



46. Par exemple : Elias Howe, *Howe's New Clarinet Instructor*, Boston, Oliver Ditson & Company, 1850. Henry Lazarus, *New and Modern*

Method for the Albert and Boehm System Clarinet, Londres, Lafleur & Son, 1881.

47. Albert Rice, *The Baroque Clarinet*, Oxford, Oxford University Press, 1992. Albert Rice, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

48. Bien que le mot « clarinette » désigne par défaut aujourd'hui toujours le même instrument, la clarinette se décline en une famille d'instruments de différentes tailles, et donc jouant dans des registres divers, dont le cor de basset.

49. Carl Baermann, *Exercices journaliers de la méthode de clarinette opus 63*, Schott, Mainz, 2015. Hyacinthe Klosé, *Méthode complète de clarinette. Nouvelle édition en cinq parties entièrement refondue, révisée, mise au courant de la technique moderne et considérablement augmentée d'exercices et d'études*, Alphonse Leduc, Paris, 2 vols, 1997.

50. Pierre Vaillant, *Nouvelle méthode de clarinette à cinq et à treize clefs*. Paris, Pierre Vaillant, 1826.

51. Concept emprunté à l'ethnologie : la chaîne opératoire décrit toutes les étapes de la fabrication et de l'usage d'un objet.

Auteurs

Cyril Lacheze

**Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine, Équipe d'Histoire des Techniques
cyril.lacheze@univ-paris1.fr**

Du même auteur

**Utiliser les sources textuelles en
archéologie moderne et**



contemporaine **in**
L'archéologie **:** **science**
plurielle, **Éditions** **de** **la**
Sorbonne, 2018

Marion Weckerle

**Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne, Institut d'Histoire
Moderne et Contemporaine,
Équipe d'Histoire des Techniques**
**[marion.weckerle@malix.univ-
paris1.fr](mailto:marion.weckerle@malix.univ-paris1.fr)**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : [http://www.openedition.org.ressources-
electroniques.univ-lille.fr/6540](http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540)

Référence électronique du chapitre

LACHEZE, Cyril ; WECKERLE, Marion. *Transmission de savoir-faire musicaux à l'époque moderne : la relation de maître à élève et l'évolution des techniques de jeu instrumentales* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4302>. ISBN : 9782490296330.



Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Un modèle d'apprentissage pour artistes et artisans au XVIII^e siècle : l'École de dessin de Jean- Baptiste Descamps à Rouen

*An Education Template for Artists and Craftsmen in
Eighteenth-Century France : Jean-Baptiste Descamps's
Drawing School in Rouen*

Gaëtane Maës

Résumé



L'article étudie le cas particulier de l'École de dessin fondée en 1740 par

Jean-Baptiste Descamps à Rouen et qui est devenu un modèle à imiter dans un grand nombre de villes manufacturières françaises au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit de montrer que la diversité de l'apprentissage proposé par Descamps a une double origine qui, dans son cas, ne relève pas du contexte français : celle-ci s'ancre, d'une part, dans sa formation en Flandre où il a pu observer le fonctionnement de l'École de dessin de l'Académie de Bruges, et d'autre part, dans sa connaissance de la théorie de l'art septentrionale. La réussite de Descamps, qui est admis à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à Paris en 1764, invite par conséquent à envisager la recherche en histoire de l'art dans une perspective transfrontalière et non plus strictement nationale.

The article is focused on the case study of the drawing school founded by Jean-Baptiste Descamps in Rouen in 1740. The school became a template to create new design schools in the French major manufacturing cities between 1750 and the Revolution. The author shows that the pragmatism and the diversity of Descamps's teaching principles come from his Flemish theoretical and practical education, and not from the French background as often suggested. In 1764, Descamps became a member of the prestigious 'Académie royale de Peinture et de Sculpture' in Paris and this success highlights the importance of further research in a cross-border perspective.

Entrées d'index

Mots clés :

apprentissage, école de dessin, éducation, manufacture, France, Flandre, xviii^e siècle, Jean-Baptiste Descamps

Index by keyword :

apprenticeship, drawing school, education, manufacture, France, Flanders, Eighteenth-century, Jean-Baptiste Descamps

Texte intégral

- 1 Autour de la thématique de l'apprentissage bénéficiant d'un regain d'intérêt depuis quelques décennies¹, de nombreux travaux récents se sont penchés sur le XVIII^e siècle et plus particulièrement sur le cas de la France. Ce choix s'explique notamment par le fait que le modèle académique fondé par



Colbert sous Louis XIV s'épanouit pleinement au siècle des Lumières en proposant un type de formation aux arts directement concurrent de l'apprentissage traditionnel assuré par les corporations depuis le Moyen Âge. Cette situation a inspiré l'ouvrage fondamental publié par Daniel Roche en 1978 sous le titre *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, et qui a lui-même suscité des recherches ultérieures centrées sur la question de l'enseignement du dessin². À l'aube du XVIII^e siècle, le dessin acquiert en effet une importance accrue : les théories de John Locke ont non seulement renforcé sa fonction cognitive et mémorielle dans le champ du savoir, mais le développement des manufactures et du commerce a également démontré son utilité dans la formation des ouvriers. Cette évolution, qui a entraîné la multiplication des écoles de dessin entre la Régence et la Révolution, est désormais connue dans ses grandes lignes. Des travaux récents, ou en cours, ont parallèlement mis en relief la spécificité de certains établissements ayant joué un rôle exemplaire³. Parmi ceux-ci, je souhaiterais revenir ici sur le cas de l'École de dessin fondée à Rouen par Jean-Baptiste Descamps parce qu'il me conduira à nuancer la notion de « modèle académique français »⁴ et d'insister sur la nécessité d'envisager la recherche en histoire de l'art de manière transfrontalière⁵.

- 2 Peu connu de nos jours, Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) est un peintre né à Dunkerque en 1715 au sein d'une famille flamande, et c'est donc à Anvers qu'il choisit d'acquérir sa formation de peintre⁶. Vers 1738-1739, il se rend toutefois à Paris où il espère trouver des débouchés professionnels plus nombreux que dans les Pays-Bas autrichiens. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture, où il fait un bref passage comme élève de Pierre Dulin (1669-1748), avait en effet réactivé le principe de Salons artistiques réguliers depuis 1737 et cet événement ne pouvait que stimuler l'intérêt des



jeunes peintres. Confronté à la concurrence forcée de la capitale, Descamps réalise toutefois rapidement que ses talents s'épanouiraient plus facilement en province et il finit par s'installer à Rouen où un notable l'encourage à fonder une école de dessin. Ce dernier, qui n'est autre que le parlementaire Pierre-Robert Le Cornier de Cideville (1693-1776), neveu de Fontenelle et ami de Voltaire, souhaite en effet développer les activités de sa ville natale, ainsi que celles de la récente Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts locale⁷. Ouverte en 1740, l'École de dessin de Rouen fonctionne d'abord sur des fonds privés, mais grâce aux efforts conjoints de Cideville et de Descamps, elle rencontre un succès rapide couronné d'abord par son rattachement à l'Académie de Rouen en 1746, puis par l'attribution d'une pension royale à Descamps en 1750 le libérant définitivement des aléas des souscriptions privées. Cette reconnaissance officielle valide le fait que l'École gratuite est devenue un modèle que de multiples villes de province cherchent alors à imiter, certaines allant jusqu'à tenter de débaucher Descamps pour en faire le directeur de leur futur établissement. Cette prompte reconnaissance publique conduit naturellement à s'interroger sur les raisons qui en ont été les fondements.

1. Un établissement utile et exemplaire

- 3 Posée dès 1667 par Colbert dans l'édit relatif à l'établissement de la manufacture des Gobelins⁸, la question de la formation des artisans et des ouvriers œuvrant à la production des objets de luxe n'avait reçu jusqu'au début du XVIII^e siècle que des solutions limitées dans leur ampleur et dans leur durée⁹. La problématique revient néanmoins au premier plan dès les années 1730 où l'école des Gobelins est réouverte afin de former une soixantaine d'ouvriers qualifiés.



Ce cas ponctuel ne résolvait cependant pas un besoin généralisé qui est exposé publiquement en 1746 par Antoine

Ferrand de Monthelon (1686-1752), fils d'un peintre-émailleur du roi et auteur d'un article publié dans le *Mercur de France* sous le titre de « Projet pour l'établissement d'Écoles gratuites de Dessein »¹⁰. Le texte émerge du constat qu'il est dangereux de laisser la jeunesse pauvre sans occupation entre l'enseignement primaire assuré par les écoles charitables jusque l'âge de dix ans environ, d'une part, et le placement en apprentissage quelques années plus tard, d'autre part. L'auteur propose alors de remplir ce vide par une formation au dessin car, explique-t-il :

« Le Dessein forme le goût pour tous les ouvrages, il produit la fécondité de l'imagination, & donne la facilité de l'exécution ; il élève l'ouvrier au-dessus de son état ; rien ne l'arrête ; rien ne lui paroît difficile ; il conçoit, il enfante de nouveaux projets & les amène à une heureuse exécution »¹¹.

- 4 Ferrand de Monthelon, qui termine son article par un appel à souscription afin de pouvoir ouvrir et diriger un établissement de ce nouveau genre, n'oublie pas d'insister sur la finalité économique de l'enseignement du dessin. Il précise en effet :

« Cette nouvelle sorte d'éducation proposée pour la jeunesse fourniroit nécessairement de bons Apprentis qui deviendroient utiles à leurs Maîtres par le profit qu'ils tireroient des ouvrages de ces industriels enfans, & ne les employant uniquement qu'à leur travail, ils en feroient d'excellens ouvriers, chacun dans leur profession. De plus, la nouveauté des modes qu'ils inventeroient, jointe à l'excellence du travail, feroit estimer & rechercher leurs ouvrages tant au dedans qu'au dehors du Royaume, ce qui rendroit le commerce plus florissant »¹².

- 5 Cette prise en compte des fonctions diversifiées du dessin, qui est bien connue à propos de l'École gratuite ouverte en 1766 à Paris par Jean-Jacques Bachelier (1724-1806)¹³, est en fait celle qui a été mise en pratique dès les années 1740 à Rouen par Jean-Baptiste Descamps¹⁴. Si ce dernier a



organisé des cours suivant les phases de l'enseignement appliquées à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture – dessin d'après les Maîtres, d'après la bosse, d'après le modèle vivant, il a parallèlement veillé à faire assurer des leçons d'anatomie, de perspective, de géométrie pratique et d'architecture civile et militaire. Or, cette vision pragmatique du dessin permettant de former à la fois des dessinateurs suffisamment doués pour envisager une carrière d'« artiste », et d'autres destinés à des professions plus artisanales, ne lui vient pas des exemples français, mais de sa culture flamande, et plus précisément du modèle de Bruges.

- 6 Contrairement à ce qu'a écrit Pevsner¹⁵, l'académie la plus importante des Pays-Bas du Sud dans la première moitié du XVIII^e siècle est en effet celle de cette cité flamande, car elle a bénéficié de l'expérience et du dynamisme d'un peintre ayant séjourné neuf ans à Paris et en Italie. Trois ans après son retour au pays natal en 1732, cet homme nommé Matthijs de Visch (1701-1765) établit une école de dessin privée à Bruges se muant en Académie à partir de 1739¹⁶. De cette date à 1755, l'établissement accueille environ 150 élèves chaque année et prend le pas sur les Académies d'Anvers et de Bruxelles avant leur réorganisation à partir de 1749 et de 1764, ainsi que sur celle de Gand établie seulement vers 1751-1752¹⁷. La prééminence de Bruges est attestée par le fait que la ville de Lille la prend pour modèle en 1755, lorsqu'elle projette de mettre en place une école de dessin¹⁸. Un incendie détruit cependant les bâtiments de l'Académie brugeoise en 1755, ce qui conduit à recourir à la protection de Charles de Lorraine pour sa reconstruction et la met alors au même niveau que les autres académies des Pays-Bas autrichiens durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cet exemple flamand me paraît important à prendre en compte car il conduit à moduler les notions de frontière et de modèle français, et plus spécifiquement parisien.



2. Une stratégie de la reconnaissance publique

- 7 Pour cela, il est nécessaire de mentionner que Toulouse est l'autre ville du royaume qui est parvenue à mettre en place un enseignement gratuit du dessin comparable à celui de Descamps dès le début du XVIII^e siècle¹⁹. Après avoir vu s'ouvrir et se fermer plusieurs cours privés entre 1700 et 1735, les Capitouls décident en effet de soutenir une école de dessin dont les statuts s'établissent progressivement entre 1746 et 1750 pour devenir partie intégrante de l'Académie royale de Toulouse, une fois celle-ci fondée en 1751²⁰.
- 8 Les points de convergence entre ces différentes initiatives indépendantes les unes des autres montrent bien que la nécessité d'un enseignement pluraliste du dessin était dans l'air du temps. L'École de Descamps ne met donc pas en place des principes originaux et nouveaux, mais contrairement à Toulouse, elle est devenue le modèle à imiter pour de nombreuses villes françaises. Pour expliquer cette prééminence, il faut signaler que Descamps a rapidement utilisé les tribunes publiques pour faire connaître son initiative. Dès 1746, son *Projet pour l'établissement solide à Rouen d'une école gratuite de dessin* est imprimé à Rouen et s'il fait écho à l'article de Ferrand de Monthelon cité plus haut, Descamps évoque un projet concret illustrant une expérience initiée plusieurs années auparavant, tandis que Ferrand aspire à créer une école imaginée sur le papier. Le périodique *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matières du temps*, qui reproduit et commente le texte de Ferrand de Monthelon en avril 1748, ne manque pas de souligner cette différence notable car le rédacteur anonyme termine son texte par la présentation détaillée de l'École de Rouen²¹. On y lit ceci :

« Dans le même temps que M. Ferrand publioit son projet pour Paris, c'est à dire en 1746, M. Descamps, Peintre et membre de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres établie



à Rouen, pensoit à faire dans cette dernière ville un établissement tout pareil. Il y avoit déjà six ans qu'il y avoit formé une École publique de Dessenin ».

- 9 Outre ce premier article, la notoriété de l'établissement normand se construit, par ailleurs, pas à pas à travers celle de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen qui, dès sa création en 1744, fait insérer chaque année un compte rendu de ses séances publiques dans le *Mercure de France*. Les travaux des membres et des élèves de chaque composante sont passés en revue, mais une attention particulière est accordée à l'École de dessin. Ainsi, en novembre 1747, il est précisé que la séance fut ouverte par un discours relatant « l'établissement de l'École gratuite de dessein, de son utilité & de ses progrès, dont on est redevable au zèle de Descamps, Professeur & Académicien, & à la protection des personnes les plus distinguées de l'Académie en particulier, & de Messieurs de Ville »²². En décembre 1751, l'historique de l'École est à nouveau exposé pour annoncer que son utilité a été reconnue par le roi lui-même, puisque « Sa Majesté, par un Arrêt de son Conseil du 7 Janvier, a accordé sur les octrois une somme annuelle de 1500 liv. pour la pension du Professeur, & les frais de l'École & du modèle »²³.
- 10 Il est inutile de donner d'autres exemples car les articles se répètent d'année en année en renforçant la célébrité de l'École rouennaise et de son professeur Descamps. Une forme d'apothéose intervient en outre en 1764, lorsque ce dernier est reçu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour l'ensemble de ses talents et de ses travaux²⁴. Enfin, un second temps fort survient en 1767 lorsque Descamps est couronné par l'Académie française pour son *Discours sur l'utilité des Écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* qu'il avait rédigé afin de répondre à un concours proposé par une personne anonyme l'année précédente²⁵. Il est probable que le prix afférent de deux cents livres ait pour



origine Jean-Jacques Bachelier, car celui-ci venait d'ouvrir son école gratuite à Paris et avait besoin de susciter des souscriptions pour doter les élèves²⁶. Ulrich Leben a clairement montré que Bachelier avait non seulement conçu son projet à partir de la situation française, mais qu'il avait – comme Descamps – également nourri sa réflexion par les exemples préexistant à l'étranger, et en particulier en Angleterre et en Irlande²⁷.

3. Les sources d'une école modèle

- 11 Quoiqu'il en soit, à partir des années 1750, l'École de Rouen devient le modèle de référence que de nombreuses villes françaises ont souhaité imiter. Après la mort de Descamps survenue en 1791, son fils rapporte que :

« Descamps fut non seulement consulté par les magistrats des villes où ces établissemens eurent lieu depuis la création de son école, mais les artistes, les amateurs et protecteurs des écoles projetés, même de celles qui étoient en activité lui demandèrent des renseignemens sur l'organisation, l'entretien, la police, et surtout ce qui étoit capable d'alimenter ce genre d'étude. Parmi les académies anciennement établies, dans la correspondance [de Descamps père], j'ai trouvé, les villes d'Anvers, Marseille. Celles à établir furent Lyon, Bordeaux, Nantes, La Rochelle, Rheims, Poitiers &c. Il refusa plusieurs de ces directions malgré les avantages qui lui furent proposés, tant il étoit attaché aux habitans d'une ville qui lui avoient souvent donné des preuves de leur reconnoissance et de leur estime »²⁸.

- 12 Ces affirmations sont confirmées par les archives encore conservées à l'Académie de Rouen : Descamps a été consulté pour la plupart des établissements cités et, dans le cas de Reims et d'Anvers, il a effectivement été sollicité pour en prendre la direction. Ses principes pédagogiques se sont par ailleurs propagés à travers son *Discours sur l'utilité* de 1767, qui est traduit en suédois en 1778 et édité une seconde fois



en 1789.

- 13 La pensée de Descamps a donc incontestablement trouvé écho dans la France entière et au-delà, mais pour en expliquer le succès précoce, il me semble nécessaire de revenir sur sa genèse. Tous les travaux récents consacrés à l'École de dessin de Rouen cloisonnent en effet la réflexion de Descamps au périmètre français en occultant sa formation en Flandre. Son enseignement aurait tantôt été inspiré par celui que l'Académie de Saint-Luc de Paris tentait de mettre en place dans la première moitié du XVIII^e siècle²⁹, tantôt par les cours établis dans les manufactures royales³⁰. Or, si l'on retourne aux archives et aux documents relatifs aux Pays-Bas autrichiens, on observe que le principe d'un enseignement rendu gratuit par la souscription des notables et le soutien de la municipalité, ainsi que celui de la diversité des cours pour répondre à des besoins distincts – deux éléments que Descamps a mis en place à son arrivée à Rouen – sont ceux appliqués à l'École de Bruges à partir de 1735. Voici un extrait du règlement de cet établissement retrouvé dans les archives de Lille :

« L'accadémie où l'école de dessein [de Bruges] doit sa naissance et son institution au zèle de plusieurs connoisseurs et amateurs de cette ville, elle y fut établie en 1717 sous la protection de St Luc avec permission du Magistrat et l'aplaudissement du public.

Cette académie consiste en un protecteur, un trésorier, un greffier, un maître directeur et un grand nombre de confrères.

Tout séculier ecclésiastique, de toute qualité et sexe, y sont admis confrères indistinctement à condition de payer dix escalins argent de change à leur entrée et autant chaque année jusqu'au jour de leur décès.

Ceux qui veulent apprendre le dessin en figure ou architecture, les étrangers comme les habitans de cette ville, tous, généralement peuvent fréquenter ces écoles gratuitement pourveu qu'ils y soient admis par le directeur



de l'accadémie et inscrit au nombre des écoliers.

Le Magistrat de cette ville luy a donné par provision de maison et de quoi survenir aux frais, bois, charbons et huile »³¹.

- 14 Plus loin, on apprend que les leçons élémentaires données aux débutants sont suivies de cours répartis en deux écoles : d'une part, celle de la figure où on donne « des leçons aux plus avancés qui modèlent ou travaillent en bosse » ou « d'après le modèle », et d'autre part, celle d'architecture. À partir de ces éléments que l'on retrouve à l'identique dans l'École de Rouen dès ses débuts, il paraît beaucoup plus justifié de supposer que c'est l'Académie de Bruges qui a inspiré Descamps avant ou après son départ pour la France. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que Descamps était en relations suivies avec Matthijs de Visch, le directeur de l'établissement, et il le remercie publiquement en 1753³².
- 15 Les principes que Descamps expose dans son *Discours* de 1767 sont, par ailleurs, fortement imprégnés par la théorie de l'art septentrionale et notamment par les ouvrages de Karel van Mander et d'Arnold Houbraken³³, qui ont été les sources principales de Descamps pour écrire sa quadrilogie sur les peintres du nord, autre source de sa renommée³⁴. Il défend ainsi le principe de la vocation que la nature insuffle à chaque enfant comme le recommande Karel van Mander dès 1604 dans son *Schilder-boeck*³⁵. Certes, ce postulat est largement discuté par la suite, et dans le contexte français, on peut notamment mentionner la conférence donnée sur ce sujet à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1750 par le graveur Jean-Baptiste Massé³⁶. Ce dernier applique cependant ce principe aux seuls élèves destinés à la carrière artistique en leur recommandant de suivre le genre pour lequel ils sont doués, ce qui est repris l'année suivante par le chevalier de Jaucourt dans l'article « Peintre » de *l'Encyclopédie*³⁷.
- 16  Descamps, lui, a une vision plus large et plus pragmatique

prenant en compte les différents corps de métiers liés au dessin³⁸. Dans le prolongement des idées défendues par les théoriciens septentrionaux (Van Mander, Van Hoogstraten), mais aussi par John Locke, ou encore par Jean-Jacques Rousseau, il encourage ainsi les parents à être attentifs aux prédispositions naturelles des enfants dans le choix d'une profession³⁹. Il conseille ensuite de se conformer à leur talent en fonction de leurs moyens et de leur origine sociale. Plus loin dans son discours, il cherche ainsi à démontrer que l'éducation est dépendante de l'utilité du métier en introduisant une distinction nette entre les habitants des campagnes et ceux des villes. Selon lui, les paysans n'ont pas besoin d'apprendre à lire ou à écrire, car cela leur est inutile, tandis que la formation des ouvriers sert aux arts et au commerce⁴⁰.

- 17 Cette doctrine de l'utilité le conduit à préconiser la multiplication d'écoles gratuites indépendantes des corporations, et là encore cette idée s'explique par le contexte de sa formation flamande. Comme il l'expose dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* publié en 1769, des cités importantes comme Anvers auraient vu périr la production artistique locale parce que les corporations dilapidaient leurs ressources au détriment de l'enseignement dont elles avaient la charge⁴¹. Pour cette raison, Descamps recommande aux autorités de pallier cet inconvénient en organisant et en protégeant elles-mêmes les structures de formation des jeunes gens. Il explique en effet que c'est grâce à la protection étatique sur les arts mise en place par Colbert que la France a pu surpasser l'Italie et la Flandre⁴². Au sein de ce dispositif protégé, il évoque la libéralisation des maîtres, mais il insiste surtout sur la formation de qualité dont ont pu alors bénéficier les ouvriers des manufactures et qui est désormais assurée par les écoles gratuites de dessin. Descamps construit donc un propos historique où la France succède à ses voisins dont elle a attiré



les forces vives grâce à son mécénat royal. Par ce moyen, elle est devenue un modèle que les nations sont invitées à imiter si elles souhaitent l'égaliser.

18 Pour toutes ces raisons, la double culture de Descamps est, selon moi, un facteur essentiel pour comprendre le succès de son enseignement qui, sans être particulièrement nouveau, a su tirer parti de traditions différentes. Le contexte de son éducation en Flandre le conduit ainsi à rejeter les corporations qu'il rend responsable de l'affaiblissement des arts dans les Pays-Bas autrichiens, mais il n'adopte pas pour autant le modèle académique parisien dans son intégralité, une fois installé en France. Sa culture pragmatique l'a en effet amené à sélectionner les éléments permettant de répondre à des besoins précis. De Bruges, il adopte le principe de la gratuité pour les élèves et celui de la pluridisciplinarité des cours ouvrant la formation à l'ensemble des métiers recourant au dessin. De l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, il reprend les trois étapes du dessin – d'après les maîtres, d'après la bosse et d'après le modèle vivant – conduisant à l'excellence.

19 En bref, Descamps envisage le dessin comme le trait d'union entre les arts libéraux et les arts mécaniques. Dans tous les cas – et c'est une raison de sa réussite –, il prolonge son enseignement par le placement de ses élèves chez des confrères afin de leur assurer un avenir concret. Cet aspect nous permet aujourd'hui de connaître les conditions de l'apprentissage au XVIII^e siècle par les contrats subsistants. À toutes fins utiles, je reproduis ci-dessous celui rédigé en 1752 pour Jean-Jacques-André Le Veau (1729-1786) que Descamps confie à son confrère Jean-Philippe Le Bas, graveur à Paris. Ce type de document répond à des critères standardisés et cet exemple devrait permettre la comparaison avec ceux établis dans d'autres contextes, tâche que je laisse à d'autres car elle sort du cadre de cet article.



« Nous soussignés Jacques Philippe Le Bas, Graveur du

Cabinet du Roy membre de l'académie Royale de peinture, associé de celle des Sciences de Rouen demeurant à Paris rue de la harpe Paroisse St. Severin, et Jean Jacques Le Veau Bourgeois de Rouen y demeurant rue aux ours place de St. andré, sommes convenus des articles suivans.

1°. que le Sr. Le Bas logera Jean Jacques André le Veau fils du dit Sr. Le Veau soussigné, le nourrira, le chauffera et éclairera, le blanchira, et luy enseignera l'art de la Gravure au burin et à l'Eau forte, et cela pendant l'espace de quatre années consecutives à commencer du vingt aoust mil sept cent cinquante deux.

2°. que le dit Le Veau fils sera obligé de se mettre a l'ouvrage en été et en hiver aux heures qui luy seront indiquées, et ne pourra quitter le soir avant le temp prescrit ; le dit Le Veau fils ne pourra s'absenter un seul jour pendant le temp de son engagement sans une permission de Sr. Le Bas. Tout ce que le dit Le Veau fils fera pendant les quatres années sera au profit de Sr. Le Bas sans qu'il puisse rien exiger pour payement, excepté la quatrième ou derniere année que le Sr. Le Bas s'oblige à payer deux cent livres pour gratification et qui sera donnée au dit Sr. Le Veau fils soit en partie au commencement de la derniere année ou le tout à la fin.

3°. moyennant tout ce qui est dit ci dessus il ne sera point permis de faire ou d'entreprendre aucuns ouvrages de Gravure au dit Sr. Le Veau quand meme il les graveroit le dimanche, sans avoir la permission de Sr. Le Bas son maitre à qui apartient tout ce qu'il pourra faire pendant le temp sus dit.

4°. Et au cas que le dit Le Veau vint à quitter le Sr. Le Bas avant son temp fini, les Sr. Le Veau Pere et fils sont engager solidairement à payer cent Ecus par chaque année de son temp pour le dedommagement au profit du Sr. Le Bas, excepté en cas de mort ou de séparation volontaire des parties contractantes. Les quels quatres articles, nous promettons executer fidellemens de part et d'autre sous les peines de droit, fait double à l'égard du Sr. Le Bas à Paris ce 25 aoust, et à l'égard du Sr. Jean Jacques Le Veau Pere à Rouen ce dix neuf aoust mil sept cent cinquante deux.



J. P. Le Bas

Premier graveur du Cabinet du Roy »⁴³.

20 Il me reste à conclure en insistant sur la nécessité de croiser les sources au-delà des frontières territoriales afin d'envisager l'histoire des arts et des artistes dans un rapport de réciprocité, et non plus de prééminence comme le voulait la traditionnelle notion d'« influence ». Sur ce point, le cas de Descamps est révélateur des approximations que l'on peut faire lorsqu'on cloisonne trop systématiquement la recherche historique à un contexte strictement national. À mes yeux, retourner aux sources de la formation flamande de Descamps est en effet le seul moyen de comprendre comment cet homme, qui se définissait comme « étranger et artiste »⁴⁴, est devenu un modèle à imiter dans toute la France, son pays d'adoption.

Notes

1. Voir notamment : Bert De Munck, Dominiek Dendooven, *Al doende leert men: leertijd en ambacht in het Ancien Regime (1500-1800)*, (cat. exposition, Ypres, 2003), Bruges, 2003. Steven A. Epstein, Maarten Prak (ed.), *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge-New York, 2008. Anna Bellavitis, Martina Frank, Valentina Sapienza (ed), *Garzoni. Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa in età moderna*, Universitas Studiorum, 2017. Maarten Prak & Patrick Wallis (eds.), *Apprenticeship in Early Modern Europe*. Cambridge, 2019.

2. Arthur Birembaut, « Les écoles gratuites de dessin », dans *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, éd. par R. Taton, Paris, 1986, p. 441-476. Reed Benhamou, « Public and private art education in France, 1648-1793 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, t. 308, 1993, p. 1-182. Renaud D'Enfert, *L'enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*, Paris, 2003. Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, 2006. Audrey Millet, *Les dessinateurs de fabrique en France, XVIII^e-XIX^e siècles*, thèse de doctorat inédite, université Paris VIII, 2015, dir. Philippe Minard. Je ne partage pas toutes les conclusions de ces auteurs, mais ils apportent une documentation solide et abondante sur la question.



3. Sur le cas de Rouen : Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse de doctorat inédite, université Paris I, 2007, dir. Daniel Rabreau. Frédéric Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat inédite, université de Paris VIII, 2010, dir. Philippe Minard. Sur le cas de Toulouse : Marjorie Guillin, « *L'anéantissement des arts en province ?* » *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*, thèse de doctorat inédite, université Toulouse-II Le Mirail, 2013, dir. P. Julien. Depuis 2016, le programme de recherches ACA-RES [*Les Académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle*] développé par Anne Perrin-Khelissa et Émilie Roffidal fédère les travaux en mettant en ligne des synthèses sur chaque ville, ainsi qu'un nombre important d'archives inédites <https://acares.hypotheses.org/>.

4. Dans le chapitre consacré aux écoles de province (p. 115-136), Jean Locquin commence par admettre leur grande diversité pour néanmoins conclure que « de toute façon, la Province est tributaire de Paris ». Jean Locquin, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978 (1^{er} éd. 1912), p. 136.

5. Sur cette question, voir : Gaëtane Maës, Jan Blanc, « Pour une étude dynamique des échanges artistiques », dans *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, éd. par Gaëtane Maës et Jan Blanc, actes colloque, Lille, 2008, Turnhout, 2010, p. 7-14.

6. Sur Descamps, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Gaëtane Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout, 2016.

7. L'Académie de Rouen existe de manière officieuse au moins dès 1741, mais elle n'obtient ses lettres patentes qu'en juin 1744. Voir : François de Beaurepaire, Odile Le Bertre-Turban, François Burckard, « L'Académie de Rouen à travers ses archives. L'évolution de l'Académie », dans *250^e anniversaire de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen : tradition et modernité (1744-1994)*, Rouen, 1994, p. 23-65.

8. Chantal Gastinel-Coural, « La manufacture des Gobelins et son rayonnement », dans *13^e arrondissement : une ville dans Paris*, éd. par G.A. Langlois, Paris, 1993, p. 90-107. Jean Vittet, *Les Gobelins au siècle des Lumières : un âge d'or de la manufacture royale*, (cat. exposition, Paris, Galerie des Gobelins, 2014-2015), Paris, 2014, p. 13-23.

9. Voir : Paul Mantz, « L'enseignement des arts industriels avant la



Révolution », *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII (1865), mars, p. 229-247.
 Louis Courajod, *L'École royale des élèves protégés [...] suivie de Documents sur l'École royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris, 1874, p. LXIII. F. Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin*, op. cit., p. 149-207.

10. Antoine Ferrand de Monthelon, « Projet pour l'établissement d'Écoles gratuites de Dessen », *Mercure de France*, mars 1746, p. 67-74.

11. *Ibid.*, p. 69.

12. *Ibid.*, p. 70.

13. Ulrich Leben, « La fondation de l'École Royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », dans *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806). Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, éd. par H. Mouradian et al. (cat. exposition, Versailles, musée Lambinet, 1999), Paris, 1999, p. 76-85.
 Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2004.

14. Descamps écrit en 1746 : « Où peut-être mieux placée une École de dessein que dans un Pays rempli de Manufacture, & animé par toutes les espèces de Commerce ? Le dessein est nécessaire, non seulement pour tous les Arts, mais pour toutes les professions. Il n'y a presque point d'Artisans qui ne puissent trouver dans cette science des moyens d'exercer son métier d'une manière plus parfaite, plus régulière et plus lucrative : c'est donc le service le plus important qu'on leur puisse rendre, que de donner à nos Enfants, dans cette partie, des Instructions gratuites et suffisantes ». Jean-Baptiste Descamps, *Projet pour l'établissement solide à Rouen d'une école gratuite de dessin*, Rouen, s.d. [1746], p. 2.

15. Pevsner écrit : « Quant à celles [les Académies] de Bruges et d'Utrecht, nous n'avons pas trouvé la moindre information concernant leur activité au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Mais il est vrai que ces deux institutions ne prirent jamais une réelle importance ». Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940 [trad. française, Paris, 1999, p. 129]. Sur le contexte général des Académie d'art dans les Pays-Bas du sud, voir : Gustaaf De Wilde, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven, 1941.

16. Sur De Visch et l'Académie de Bruges, voir Dominiek Dendooven, Joël Snick, *Matthijs De Visch (1701-1765)*, Lo-Reninge, 2001, p. 46-63.

17. Pour Anvers, voir : Bert De Munck, *Technologies of learning: apprenticeship in Antwerp guilds from the 15th century to the end of the Ancien Régime*, Turnhout, 2007



18. Gaëtane Maës, « L'École de dessin de Lille : les hommes et leurs

réseaux », *Les papiers d'ACA-RES*, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, mis en ligne en avril 2017. <http://acares.hypotheses.org/les-papiers-daca-res/actes-des-journees-detude>

19. J'écarte ici volontairement les écoles qui ont échoué à s'inscrire dans la durée.

20. Sur le sujet, voir : Jean Penent, *et al.* (dir.), *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, (cat. exposition, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 2001), Paris, 2001, et plus particulièrement l'article de Fabienne Sartre, « De l'École de dessin à la Société des Arts », p. 28-33, et celui de Michel Taillefer, « La Société des Beaux-Arts et la création de l'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture (1746-1750) », p. 34-47.

21. « Projet d'un établissement d'une École gratuite de Dessein », « Observation sur le mémoire précédent », « Établissement d'une École de Dessein à Rouen », *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matieres du tems*, avril 1748, p. 262-274.

22. « Séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen », *Mercure de France*, novembre 1747, p. 57-62 (p. 57).

23. « Séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen », *Mercure de France*, décembre 1751, p. 6-13 (p. 9).

24. L'annonce du nouveau titre de Descamps est faite à l'occasion de la parution du dernier volume de son ouvrage, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, Paris, Jombert, 1753-1763, 4 vol. : « Il n'est plus question de faire connoître cet ouvrage, dont la réputation est faite parmi les artistes, les amateurs, et les gens de lettres de France et des pays étrangers. Le quatrième et dernier volume qui vient de paroître ne mérite pas moins leur suffrage que les précédens. Le frontispice est décoré du nouveau titre dont l'Académie royale de Peinture et de Sculpture vient d'honorer l'auteur. Le choix d'un corps si éclairé est le fruit des talens et des travaux de M. Descamps, et nous ne croyons rien hasarder en applaudissant au nom du public au prix dont cette compagnie, la première de l'Europe en son genre, vient de couronner le mérite d'un artiste si estimable à tous égards ». Anonyme, « La 'Vie des peintres flamands' par M. Descamps, Peintre du Roi », *Mercure de France*, août 1764, p. 104-110 (p. 105).

25. Jean-Baptiste Descamps, *Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers, discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française en 1767*, Paris, Regnard, 1767 ;



2^e édition : Paris, Imprimerie royale, 1789. Traduction en suédois par la Société d'Israel Lannér : *Om nyttan af fria teknings-scholor för handtverkerierne. Afhandling, som uti franska academien vunnit priset: af herr J.B. Descamps... Öfversättning från fransyskan*, Stockholm, Tryckt hos And. J:son Nordström, 1778.

26. Descamps cite d'ailleurs Bachelier au début de son discours : « Comme citoyen zélé pour le bien général, je vais hazarder mes réflexions ; & si j'ai le bonheur de me rencontrer avec celui [M. Bachelier, peintre du Roi, & directeur des écoles gratuites] qui a conçu l'idée d'un si bel établissement, je me féliciterai de mes efforts. » J.-B. Descamps, *Sur l'utilité*, op. cit., p. 4. Voir aussi : Jean-Jacques Bachelier, *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques, Prononcé par Bachelier à l'ouverture de l'École gratuite de Dessin, le 10 Septembre 1766*, Paris, Imprimerie nationale, 1792.

27. U. Leben, *L'École royale*, op. cit., p. 23-29. L'auteur évoque notamment l'école ouverte à Londres par William Shippley entre 1753 et 1758.

28. Jean-Baptiste-Marc-Antoine Descamps, *Éloge de Jean-Baptiste Descamps (1806)*, manuscrit présenté à l'Académie de Rouen, 1806 [Rouen, Bibliothèque municipale, Archives de l'Académie de Rouen, C30], reproduit *in extenso* dans Gaëtane Maës, *De l'expertise à la vulgarisation*, op. cit., p. 361-372.

29. A. Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin*, op. cit., p. 214-245 (p. 215-216).

30. F. Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin*, op. cit., p. 60-148 (p. 83).

31. Lille, Archives municipales. Les archives de l'école de Bruges ayant brûlé en 1755, son règlement m'est connu par la copie envoyée par la municipalité brugeoise au Magistrat de Lille en 1755.

32. Descamps évoque son amitié avec De Visch dans l'avertissement de premier tome de *La vie des peintres* par ces mots : « Je dois un témoignage public de ma reconnoissance à quelques illustres amis qui m'ont aidé dans cet ouvrage. M. Mathieu de Visch, Peintre et Directeur de l'Académie de Bruges, malgré ses occupations importantes, m'a fait part de ses savantes recherches ». J.-B. Descamps, *La vie des peintres*, op. cit., I, p. xv-xvj.

33. Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, 1604. Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlansche Konst-schilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721, 3 vol.



34. J.-B.Descamps, *La vie des peintres, op. cit.*

35. « 5. La nature inspire à chaque enfant une vocation particulière : En effet, la Nature possède à plusieurs niveaux / une galerie ou passerelle dans laquelle / se trouvent tous les outils des Arts et Métiers / Tous les jeunes enfants y passent / avant même de téter au sein maternel / et la généreuse Nature met à chacun / un Instrument dans les mains / pour gagner son pain dans ce Monde ». [*Karel van Mander : Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, traduction et présentation par Jan Willem Noldus, Paris, 2008, p. 12]. Descamps reprend ce principe dans le tome 3 de *La vie des peintres* : « Parmi les génies les plus sublimes, il seroit difficile d'en nommer un seul qui ait excellé également dans tous les genres. Quel est le Peintre qui ait été à la fois, dans le degré le plus éminent, Peintre d'Histoire, de Portrait & de Paysage. Heureux celui qui a pour Maître la Nature, & qui apprend d'elle précisément la manière pour laquelle il est né. » [J.-B. Descamps, *La vie des peintres, op. cit.*, III, p. 181-182].

36. Jean-Baptiste Massé, « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », 4 avril 1750, repr. dans *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, éd. par J. Lichtenstein, Ch. Michel, Paris, 2007-2013, 6 tomes, V/2, p. 466-488.

37. « Un *peintre* doit connoître à quel genre de peinture il est propre, & se borner à ce genre. Tel demeure confondu dans la foule, qui seroit au rang des illustres maîtres, s'il ne se fût point laissé entraîner par une émulation aveugle, qui lui a fait tenter de se rendre habile dans des genres de peinture pour lesquels il n'étoit point né, & qui lui a fait négliger ceux auxquels il étoit très-propre ». [Jaucourt, « Peintre », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, Paris, 1751-1772, 26 vol., XII (1751)].

38. Sur le contexte général et plus ancien de l'éducation dans les Pays-Bas, voir : Bert de Munck, Hilde de Ridder-Symoens, « Éducation and Knowledge: Theory and Practice in an Urban Context », dans *City and Society in the Low Countries, 1100-1600*, éd. par B. Blondé and al., Cambridge, 2018, p. 220-254.

39. Voir aussi : « Graat a peu fait d'Élèves : Il disoit à tous ceux qui lui en proposoient, faites apprendre un métier à vos enfants, au lieu d'un Art, puisqu'ils ne sont point assurés de devenir des Peintres habiles ; en apprenant un métier, ils ne seront point du moins exposés à la misère ». [J.-B. Descamps, *La vie des peintres, op. cit.*, II, p. 417].



40. « J'assure seulement que les arts, les métiers & les manufactures sont

beaucoup moins nuisibles à l'agriculture que l'usage d'enseigner à lire et à écrire dans les campagnes. C'est l'industrie qui peut seule augmenter la population, d'où naît la richesse & la force d'un État ». [J.-B. Descamps, *Sur l'utilité, op. cit.*, p. 42].

41. Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, p. xij-xv.

42. « C'est à ces Académies que l'on doit tous les progrès dans les Arts, & la perfection dans toutes les manufactures. Que l'on jette un regard sur la France avant le règne précédent ; l'ignorance la plus grossière obscurcissoit une Nation capable de tout produire, tandis que l'Italie & la Flandre vantoient les Artistes célèbres que leurs Académies avoient formés. Leurs Manufactures furent leur richesse, & ce ne fut qu'à prix d'argent qu'il nous fut possible d'en obtenir la possession. Notre engourdissement cessa tout à coup, & c'est peut-être une preuve certaine de l'intelligence de la Nation. Un seul homme nous forma tous : ce fut Colbert. Ce sage Ministre, dans la mémoire excitera l'admiration & la reconnaissance dans tous les tems, est à peine chargé du Ministère, qu'il change la face de la France : le Commerce, les Sciences, les Lettres, les Arts, tout est protégé : des Académies sont établies, des Manufactures de toute espèce, sont encouragées : les pensions & les privilèges attirèrent de toute part des Étrangers, qui en portent parmi nous leur industrie, y furent enrichis & honorés. Des Ouvriers presque ignorés alors, se formèrent bientôt sous les yeux des Artistes habiles qui composoient les Académies. Les travaux dans tous les genres furent portés à leur perfection ; les Tapisseries des Gobelins l'emportèrent sur celles de Bruxelles ; celles de Beauvais acquirent la même distinction, & celles d'Aubusson augmentèrent en mérite : la main d'œuvre changea si subitement, qu'on auroit peine à le croire, si nous n'avions pas les exemples sous les yeux. C'est aux Arts que les Métiers devoient cette perfection. Les grands Artistes ne dédaignoient pas de se charger d'instruire des hommes grossiers accoutumés à des routines qui sont autant de préjugés. » [J.-B. Descamps, *Sur l'utilité, op. cit.*, p. 35-37].

43. Rouen, Bibliothèque municipale, Archives de l'Académie, A1.

44. J.-B. Descamps, *La vie des peintres, op. cit.*, I, p. xiv.

Auteur

Gaëtane Maës



**Univ. Lille, CNRS, UMR
8529 – IRHiS – Institut de
Recherches Historiques du
Septentrion, F-59000 Lille, France
gaetane.maes@univ-lille.fr**

Du même auteur

**Entre divertissement et utilité :
fonctions de quelques
anecdotes picturales au XVIII^e
siècle in *L'anecdote entre
littérature et histoire*, Presses
universitaires de Rennes, 2015**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

MAËS, Gaëtane. *Un modèle d'apprentissage pour artistes et artisans au xviii^e siècle : l'École de dessin de Jean-Baptiste Descamps à Rouen* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4048>. ISBN : 9782490296330.



Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

De l'École des beaux-arts à la Grande Chaumière, le désenchantement de Xu Beihong à Paris

Philippe Cinquini

Résumé

Les annotations de la main du peintre chinois Xu Beihong (1895-1953) sont précieuses pour classer plusieurs centaines d'œuvres réalisées au cours de ses études en France de 1919 à 1927 et conservées aujourd'hui dans son musée à Pékin. Avec ce corpus et les archives, le cheminement de Xu Beihong précise, jour après jour parfois, l'évolution de son travail à l'époque. L'École nationale supérieure des beaux-arts fut le point central mais d'autres lieux à Paris, telle l'académie de la Grande Chaumière, comptèrent dans son parcours. D'une place à l'autre s'articulait une



initiation artistique autant qu'un désenchantement personnel, comme les deux faces d'un même processus sans lequel l'œuvre futur, autant sa peinture d'histoire centrée sur le corps que ses célèbres chevaux peints à l'encre, n'aurait pu voir vu le jour à son retour en Chine.

The annotations of the Chinese painter Xu Beihong (1895-1953) are invaluable for the classification of hundreds of his artwork collected by his museum in Beijing and created during his period of study in France from 1919 to 1927. Through these cross-referenced archives, it is possible to follow his path, and day after day sometimes, the development of his work at that time becomes clear. The National School of Fine Arts of Paris (*École nationale des beaux-arts de Paris*) remains at the core, but some of his works involve other places in Paris, such as *la Grande Chaumière*, a liberal teaching studio. From one place to another, Xu Beihong's experience was an artistic invention and personal awaking, like two sides of the same coin, without which his future opus, including his history painting centered on human body and his famous horses painted in ink, would not have occurred after his return to China.

Entrées d'index

Mots clés :

Art moderne, Chine, Beaux-Arts, Enseignement dans l'art, Dessin académique, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Académie de la Grande Chaumière, Xu Beihong (1895-1953), Lucien Simon (1861-1945), Paul Valéry (1871-1945)

Index by keyword :

Modern Art, China, Fine-Arts, Artistic education, Academic drawing, The National School of Fine Arts of Paris Académie de la Grande Chaumière, Xu Beihong (1895-1953), Lucien Simon (1861-1945), Paul Valéry (1871-1945)

Texte intégral

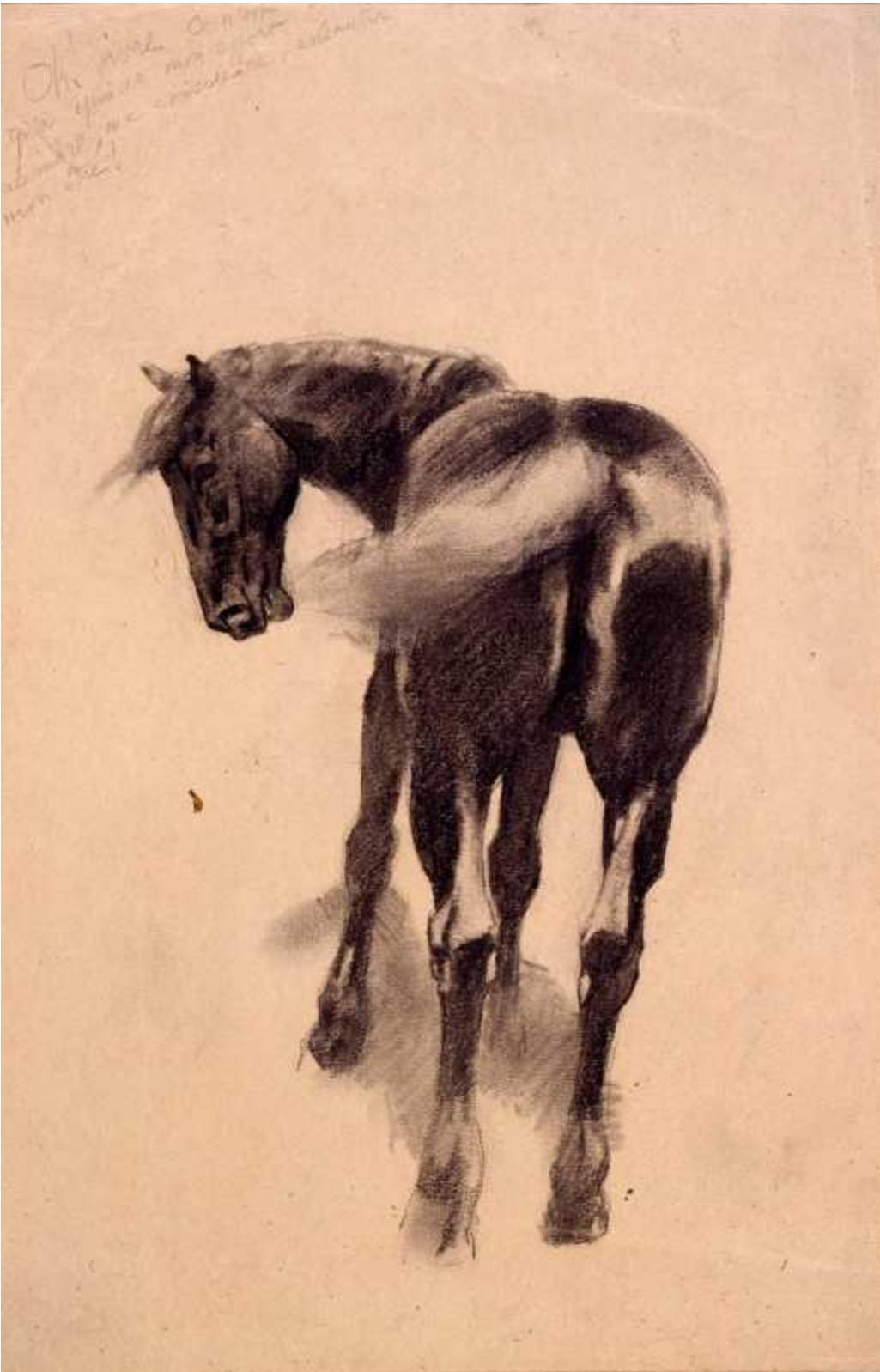
« Oh ! vivre, n'est qu'à épuiser mon effort,
éteindre ma conscience, anéantir mon être ! »

- 1  Cette phrase écrite au crayon dans un coin du *Dessin 777* (fig. 1) conservé au musée Xu Beihong à Pékin¹, intrigue ; elle n'a pas de rapport évident avec le sujet de l'œuvre : un cheval

noir au pelage luisant décrit avec un réalisme mimétique. Mais le paradoxe se résout lorsque le texte inspiré d'un poème de Paul Valéry² complète la manière typique d'un élève de l'École des beaux-arts de Paris. Ainsi, l'image de l'accomplissement technique et le commentaire d'une souffrance psychologique (et poétique) forment le miroir d'une « double vie » du peintre Xu Beihong en France. Entre les deux, un espace s'ouvre, celui des expériences ; la vie et l'œuvre s'y mêlent éclairées par la littérature, le rêve, l'imagination, par tout ce qui faisait la substance d'un étudiant *liufa* 留法 (étudiant chinois en France) : « Ju Péon »³. Sous cet angle, l'histoire de Xu Beihong (1895-1953) prend de l'épaisseur et avec lui, celle des artistes chinois en France.

Fig. 1. *Un étalon noir*, Xu Beihong, Dessin 777, pierre noire sur papier clair, vers 1925, 12,2 x 17,7 cm





© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 2 Signalons que les annotations de la main de Xu Beihong sont précieuses pour classer ses dessins. Pour la période qui nous intéresse en France, environ cent cinquante sont à relever



dans les collections du musée à Pékin et beaucoup donnent une date ; par analogie et divers recoupements, plusieurs centaines d'autres dessins peuvent être rapprochés des premiers, classés, mis en ordre ; ainsi, on peut suivre année après année, mois après mois, jour après jour parfois, l'évolution du travail de Xu Beihong durant sa période française comprise entre 1919 et 1927. Fort de cet outil et de ce corpus, le cheminement de Ju Péon se précise. L'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris reste le point d'ancrage, le centre le plus important. Néanmoins, certaines œuvres imposent un détour par d'autres lieux à Paris où Xu Beihong vécut et travailla dans la précarité. Son expérience fut une sorte d'initiation⁴ et d'une place à l'autre s'articule une chronique du désenchantement de Ju Péon en France. D'abord, il y eut le doute existentiel et la quête d'idéal qui le tenaillaient. Sa vie privée (voire intime) et son état d'esprit éclairent d'une lumière particulière la fin de son parcours à l'École des beaux-arts de Paris. Sa relation avec sa compagne Jiang Biwei 蒋碧薇 (1899-1978) est une clé pour comprendre sa recherche d'un idéal féminin en peinture. On a le sentiment que la désillusion personnelle fut la pente indispensable à une progression artistique. Ensuite, il faut observer ce qu'il fit hors de l'École après l'avoir quittée fin 1924. Or, on voit que Xu Beihong a fréquenté la Grande Chaumière comme les autres *liufa*, ceux précisément considérés par l'historiographie comme plus modernes que lui. Xu Beihong, « *Against the Modern* » en référence homologue à son maître Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929)⁵, aurait travaillé dans un bastion du « formalisme »⁶. Bien entendu, de l'École des beaux-arts à la Grande Chaumière, il apparaîtra plus avant que Ju Péon complétait Xu Beihong et ce qu'il devait rapporter en Chine.



1. Les derniers temps à l'École des beaux-arts : doute existentiel et quête d'idéal

3 Brièvement et pour mémoire, le temps de Xu Beihong en France a débuté en mai 1919. Xu Beihong s'y était préparé depuis des années au point d'apprendre le français à l'université Aurore à Shanghai⁷. Son entrée à l'École des beaux-arts de Paris en octobre 1920 fut précédée d'une formation préparatoire en dessin de trois mois à l'Académie Julian⁸. Il dut continuer ces exercices dans les galeries du musée de l'École avant de s'inscrire dans l'atelier de François Flameng (1856-1923) souvent remplacé par son collègue Fernand Cormon (1845-1924). Lorsque Flameng décéda en février 1923, Lucien Simon (1861-1945) lui succéda à la tête de l'atelier inauguré un demi-siècle plus tôt par Léon Gérôme. En avril 1921, Xu Beihong se présenta au concours des places (concours d'admission) où il y brilla aux deux épreuves obligatoires de dessin, d'après l'antique et d'après le modèle vivant⁹. Reçu, il était désormais « élève officiel » de l'École ; ce nouveau statut le plaçait au sommet de la hiérarchie des élèves dans la mesure où la plupart, et davantage encore les étrangers, ne parvenaient pas à franchir l'écueil du concours ; ils restaient « aspirants » ou pires, « rapins ». Le cursus d'excellence que Xu Beihong voulait suivre avait déjà été tracé par ses prédécesseurs chinois ; la génération de Wu Fading 吴法鼎 (1883-1924) arrivée avant la guerre de 1914 en avait fixé le principe à la suite des Japonais passés par Julian, l'École et l'atelier (hors École) de Raphaël Collin (1850-1916)¹⁰. Mais Xu Beihong allait donner à cette trajectoire une bien plus grande portée, dans ses moyens et dans ses résultats.

4 Pas de diplôme à l'École des beaux-arts de Paris ; l'élève sortait distingué selon sa réussite aux concours et la reconnaissance acquise auprès de ses professeurs, ce qui constituait les premiers éléments de la consécration. Pour les Français, avec le Grand Prix de Rome, s'ouvrait le Salon, les commandes publiques et privées ; la carrière était lancée. Pour les étrangers exclus du Grand Prix et des récompenses,



la voie était plus compliquée mais ils pouvaient espérer retirer dans leur pays le bénéfice de leur éducation en France. Dans ce système, Xu Beihong fut parfaitement lucide des limites de son effort et des gains qu'il pouvait obtenir. En dehors de la formation académique, il démontra sa capacité à se constituer un réseau qui allait au-delà des camarades et des professeurs. Modeste peintre lettré et campagnard, n'avait-il pas déjà atteint en Chine les premiers cercles de l'intelligence et du pouvoir¹¹ ? À l'École des beaux-arts, le système était archaïque, égalitaire et démocratique ; les élèves, une trentaine en moyenne dans un atelier de peinture, beaucoup moins chez les sculpteurs, réglaient leurs affaires entre eux, souvent contre l'administration de l'établissement, sous l'aile bienveillante et protectrice du professeur, du « patron », du « maître » dont l'autorité était relayée par le « massier » élu par ses camarades¹². C'était un milieu potache, viril et violent¹³. Xu Beihong supporta l'École à l'ancienne, celle du XIX^e siècle ; elle perdura jusqu'à l'entrée en nombre des femmes dans les ateliers fin 1923. Li Jinfa 李金发 (1900-1976) raconte dans ses mémoires qu'il avait dû écrire une lettre à son professeur pour trouver une protection et échapper aux brimades que les anciens élèves faisaient subir aux nouveaux¹⁴. Le comble fut atteint en 1919 lorsque les ateliers se remplirent d'anciens combattants qui apportèrent avec eux une ambiance de fin du monde. Finalement, l'autorisation concédée aux femmes de s'inscrire dans tous les ateliers, et non plus seulement dans ceux de peinture et de sculpture qui leur étaient réservés, permit la pacification. Un nouveau rapport entre les sexes put s'établir à l'École et dans la communauté des jeunes artistes. Cette situation, Xu Beihong la vécut au moment où il revint d'Allemagne.

- 5  Ce séjour en Allemagne avait duré de fin juillet 1921 à mars 1923, soit une période de vingt mois. Certains auteurs ont réduit la part française tout en stigmatisant une expérience

allemande qui vit le jeune Ju Péon côtoyer Arthur Kampf (1864-1950)¹⁵ ; à leurs yeux, cette rencontre aurait été déterminante dans l'orientation académique et nationaliste du jeune Chinois. Par conséquent, il serait également coupable de ne pas avoir cueilli en Allemagne les fruits de l'expressionnisme et d'autres avant-gardes du début des années 1920. Il est plus exact de voir que tout en reconnaissant des qualités artistiques à Kampf et surtout à Adolf Menzel (1815-1905), Xu Beihong partageait avec sa génération un attrait pour la pensée allemande généralement comprise par le prisme français, avec un goût pour la dimension révolutionnaire, humaniste et romantique supplémentaire qu'elle apportait de Goethe à Kollwitz¹⁶ à travers les yeux de *Jean-Christophe* de Romain Rolland¹⁷. Dans ses *Mémoires*, Xu Beihong rapporte qu'il travaillait dix heures par jour à Berlin tout en étant assailli par le doute¹⁸. En fait, personne ne sait exactement ce que Xu Beihong fit en Allemagne. Certes, il dessina sur le vif les lions en cage du zoo de Berlin, copia les maîtres dans les musées et ses académies montrent un certain relâchement technique car il n'était plus dans le cadre de l'École des beaux-arts de Paris. Une étude documentée reste à faire sur le séjour allemand de Xu Beihong et dans l'intervalle, elle manque aux historiens. Par ailleurs, les archives françaises disent qu'il rentra plusieurs fois à Paris alors qu'il vivait en Allemagne. Ju Péon est noté comme présent dans son atelier à l'École des beaux-arts de Paris en novembre 1921, janvier, mars et juin 1922. Aussi, sa période allemande ne peut pas être séparée de sa période française et l'exposition à Strasbourg en 1924 devait coïncider avec la circulation des artistes chinois entre les deux rives du Rhin¹⁹. Quoi qu'il en soit, et en dépit d'une dimension internationale, la part française domine largement son parcours en Europe.

6  De retour à Paris au printemps 1923, Xu Beihong resta sans interruption à l'École des beaux-arts jusqu'en novembre

1924, soit durant quinze mois de travail intense. Il revenait à la source car sa formation n'était pas finie ; il retrouvait la « caste » qu'il avait choisie et qui l'avait reconnu à travers sa réussite au concours d'admission. Ju Péon n'était pas le seul Chinois et il avait l'étoffe d'un meneur guidant les nouveaux venus qui commençaient à arriver en nombre à l'École depuis la Chine. Par exemple, Sun Peicang 孙佩苍 (1890-1942)²⁰ intégra l'atelier Lucien Simon au moyen d'une recommandation de Fernand Cormon que Xu Beihong, « un ancien », facilita ; de même, Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977) le rejoignit dans le même atelier avant qu'il ne l'eût présentée à Pascal Dagnan-Bouveret. Cet effort d'orientation, Xu Beihong n'eut de cesse de le poursuivre en France et après son retour en Chine. Son objectif était de faire de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris le bastion des étudiants chinois ralliés à la tendance réaliste qu'il incarnait. La fondation en janvier 1933 de « l'Association des artistes chinois en France *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui* » devait sanctionner sa tutelle sur le phénomène chinois à l'École des beaux-arts ; une photographie célèbre le montre présidant l'assemblée des membres de l'association (fig. 2), hommes et femmes, tous passés par la rue Bonaparte et réunis ce jour chez Huang Xianzhi 黄显之 (1907-1991).

Fig. 2. Photographie de Xu Beihong à Paris au printemps 1933 parmi les membres de l'Association des artistes chinois en France, Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, Xu Beihong Yishu Wenji, 徐悲鸿艺术文集





Recueil artistique de Xu Beihong, Yinchuan, Ningxia Renmin Chubanshe, 1994, p 20

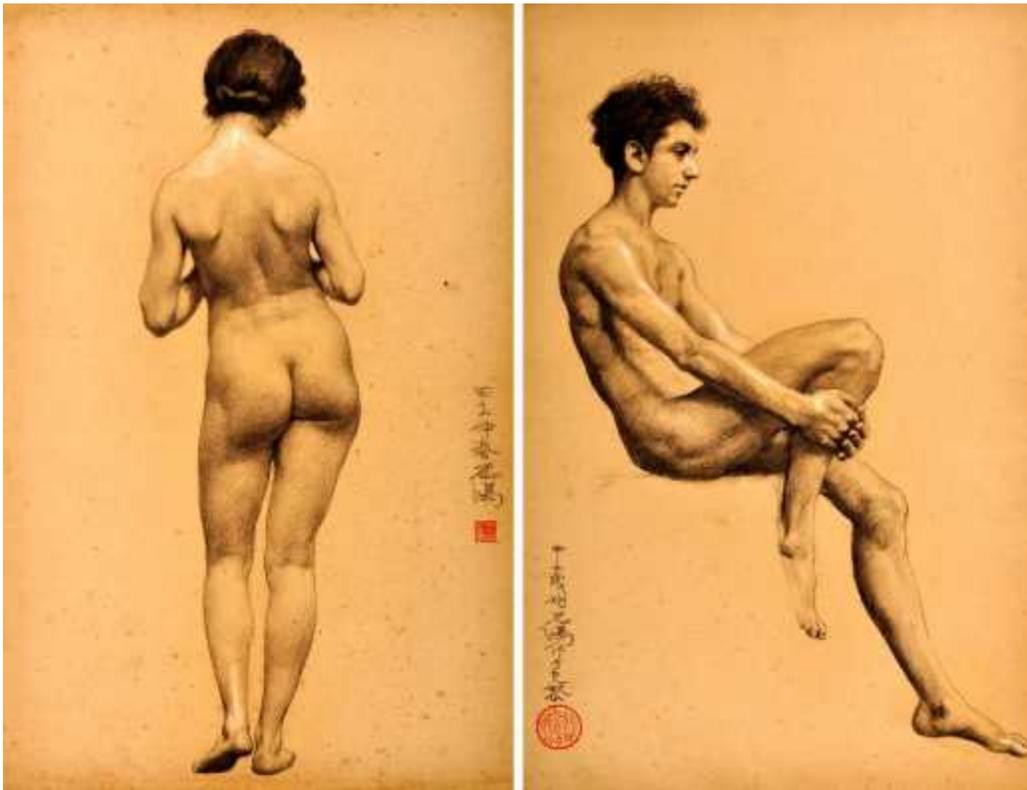
- 7 Or, en 1923, aux doutes qui le taraudaient et dont à son retour d'Allemagne Ju Péon s'était confié à son maître Pascal Dagnan-Bouveret, s'ajoutait désormais la pression du temps. Avec une entrée en 1920 et une naissance déclarée en 1894, Ju Péon ne pouvait pas rester à l'École des beaux-arts au-delà de l'année 1924-1925 à cause de la limite d'âge. L'École, temple de la religion du Beau idéal tournait à la dystopie pour ses adeptes, lorsque la mort administrative de l'élève était impitoyablement décrétée à trente ans.
- 8 Xu Beihong poursuivit son travail en atelier avec le dessin d'après le modèle vivant et copiait aussi d'après les maîtres dans les musées. Dans la première catégorie, on retrouve la même maîtrise dans ces deux dessins, parmi les plus connus, *Dessin 750* de mars 1924 et *Dessin 755* du début 1924 (fig. 3). Ce « couple » incarnait l'accord parfait entre un féminin et un masculin moderne, comme un summum dans le dessin académique pratiqué par Ju Péon à Paris. La progression technique et artistique avait été remarquable depuis les premiers dessins datés de novembre 1920. Pour le travail dans les musées, retenons le dessin d'une sculpture de



Barye conservée au Louvre, *Dessin 694*, annoté en français « Péon d'après Barye Louvre 1923 ». On passe de l'image naturaliste du lion en cage à l'image d'une sculpture d'un fauve. Il s'agissait de dépasser le réalisme mimétique et ce type d'exercices favorisa la stylisation qui devait s'opérer plus tard dans les encres de Xu Beihong. Une évolution était en cours et elle le poussait de la forme pure vers la mise au point de « types ». Pour les copies encore, l'*Huile 38* reprend le tableau de Pierre-Paul Prud'hon créé en 1808 et conservé au Louvre, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. La toile comporte l'annotation en français, « Péon d'après Prud'hon Paris 1925 ». L'admiration de Xu Beihong pour Prud'hon est bien connue et il rédigea une biographie du peintre en chinois avec un album de ses œuvres. Parallèlement, Xu Beihong fit son propre album, celui de ses dessins et de ses peintures, le *Beihong Huiji*²¹. Cet effort de récapitulation participait d'une stratégie de retour en Chine, avec l'idée d'y diffuser des *exempla*.

Fig. 3. Une académie à l'École des beaux-arts, jeune femme, Xu Beihong, Dessin 750, 32 x 50 cm et Une académie à l'École des beaux-arts, jeune homme, Dessin 755, 32.5 x 50 cm, pierre noire sur papier clair, 1924





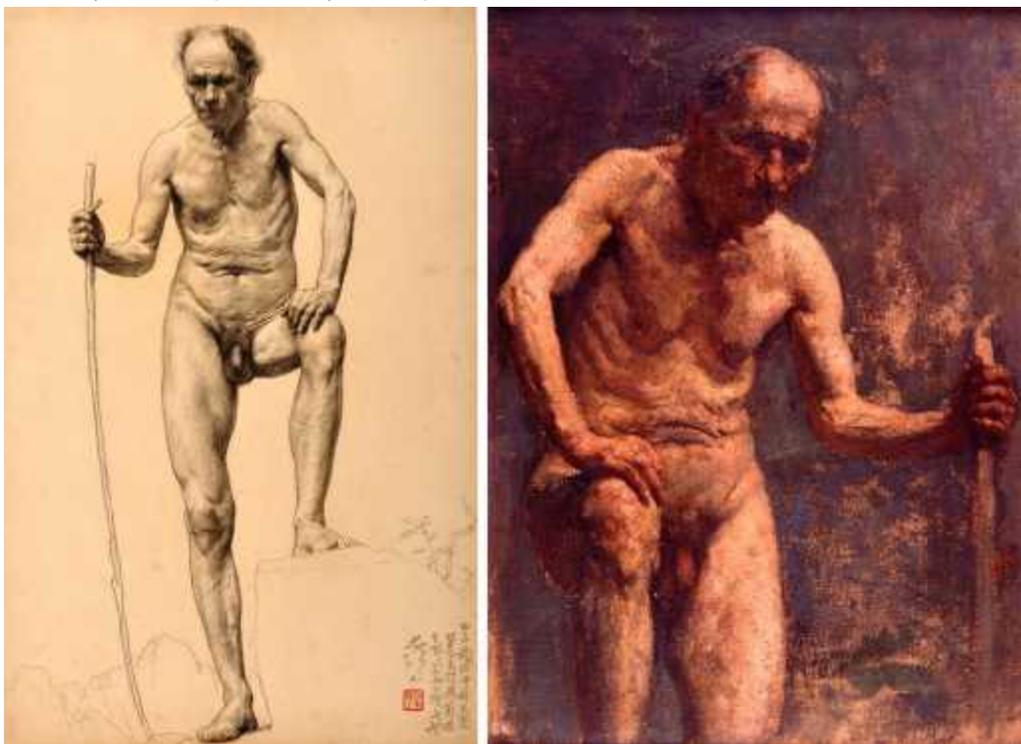
© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 9 Durant cette dernière période à l'École des beaux-arts, le passage du dessin à l'huile fut une préoccupation constante pour Xu Beihong. Après ses réticences dans l'atelier Flameng (le dessin d'abord), il franchit un pas décisif après son retour d'Allemagne. Il y eut le portrait d'une vieille allemande exposé au Salon des artistes français de 1923, mais aussi des exercices réalisés en atelier. Dans le *Dessin 753* et l'*Huile 8* (fig. 4), nous retrouvons le même modèle et la même pose. Ainsi, durant la même semaine, Xu Beihong a produit un dessin et une huile aboutis. Le dessin est un beau travail scolaire, typique des ateliers de Flameng, de Cormon ou de Lucien Simon. En face, l'huile joue sur les contrastes ; la figure émerge du conflit entre la lumière et l'ombre ; Xu Beihong s'était beaucoup intéressé à Rembrandt en Allemagne. Pour ses vieillards comme pour d'autres sujets, le jeune Chinois réussissait à dépasser le simple enregistrement de la réalité, tout en comprenant parfaitement la différence entre le dessin et la peinture. Il donnait enfin des images vivantes inspirées et ses figures avaient désormais du



mordant et de l'énergie.

Fig. 4. Une académie à l'École des beaux-arts, vieux modèle, Xu Beihong, Dessin 753, pierre noire sur papier clair, 32,2 x 50 cm, 1924 et Huile 8, huile sur toile, 68 x 50 cm, 1923



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

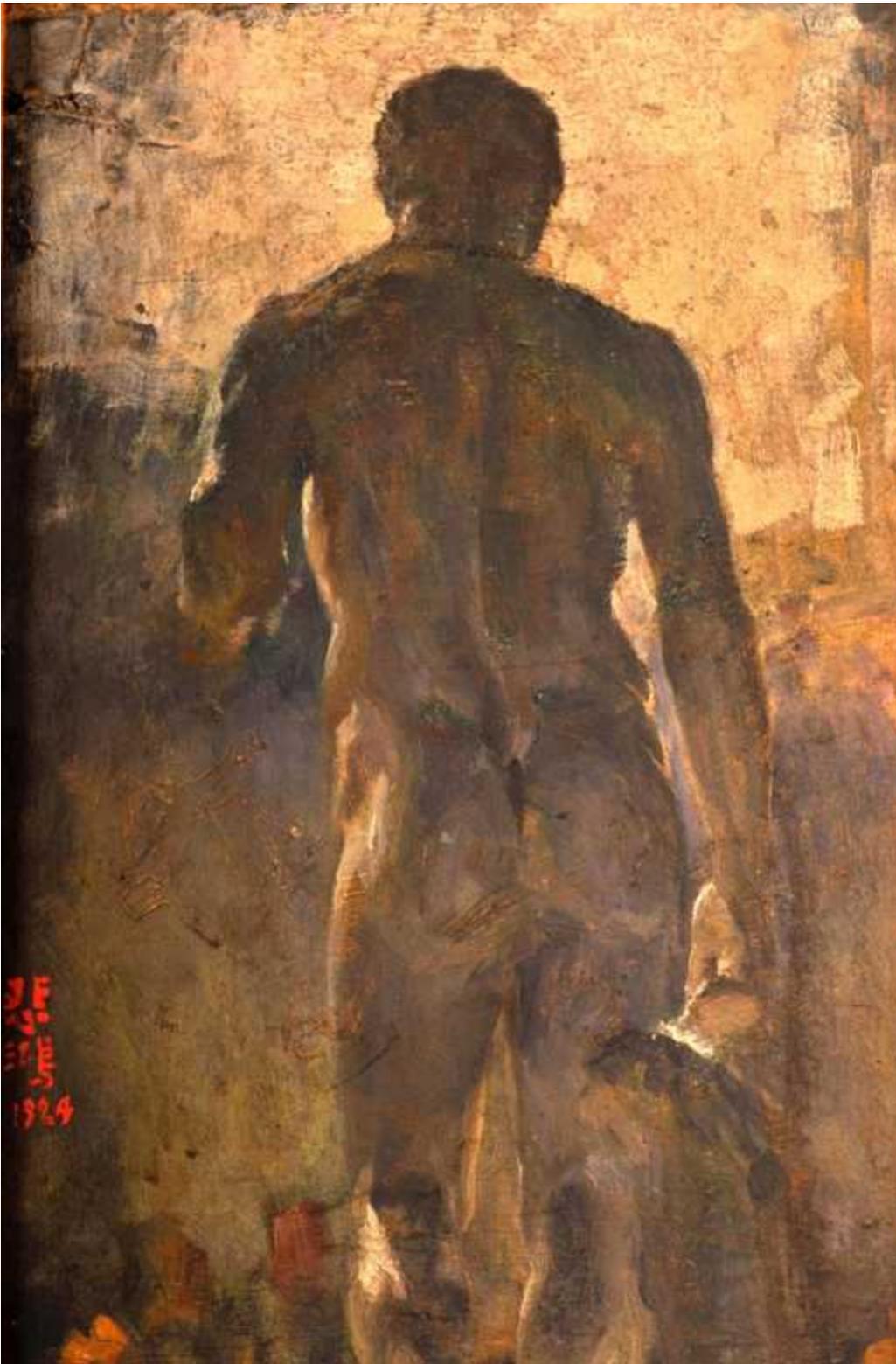
- 10 L'*Huile 54* (fig. 5) de Xu Beihong montre le Doryphore de Polyclète. Le moulage est rendu selon le même point de vue que la figure dessinée d'après l'antique du peintre marseillais François Carrera (1889- ?) élève de Fernand Cormon et lauréat du concours en 1914²². L'antique est vue de dos, en contre-jour, avec à l'arrière-plan d'autres candidats assis sur les gradins de l'amphithéâtre. Depuis Gustave Moreau, les élèves avaient pris l'habitude de restituer autour de la figure le décor de l'atelier ou de la salle de concours. Or, on ne connaît pas de travail peint à l'huile fait d'après l'antique dans les collections de l'École des beaux-arts et cette petite toile de Xu Beihong (38 x 20 cm) serait presque un *unicum*. Peindre à l'huile un plâtre avec l'intention de le rendre de chair et vivant, manifeste une recherche artistique teintée



d'ironie²³. De même, les dessins préparatoires de l'*Huile 57*, avec un modèle féminin suspendu aux branches d'un arbre, sont à la fois techniquement remarquables et pleins d'humour. Ce jeu qualifie une partie de la production de Xu Beihong à l'École des beaux-arts ; dans l'esprit, elle était orientée vers le Salon mais elle témoigne aussi de l'assurance technique de son auteur qui passait aisément d'une technique à l'autre.

Fig. 5. *Un moulage d'antique à l'École des beaux-arts*, Xu Beihong, Huile 54, huile sur papier, 38 x 20 cm, 1924





© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 11 Les travaux que nous venons d'évoquer illustrent l'activité de Xu Beihong chez Lucien Simon. Les archives montrent que de mars à juillet 1923, puis d'octobre 1923 à juillet 1924, Xu Beihong fut noté présent deux cent quatre-vingts jours dans



l'atelier Simon, soit presque vingt jours par mois en moyenne²⁴. C'est considérable et son assiduité fut plus importante chez Lucien Simon que dans l'atelier Flameng, même en comparaison de l'année 1921 quand « aspirant », il préparait le concours d'admission. Alors pourquoi Xu Beihong parla-t-il si peu de son dernier maître à l'École des beaux-arts de Paris ? Une photographie de l'atelier nous aide à comprendre la prise de position de Xu Beihong à l'époque. La présence de deux élèves chinois, Yang Huaguang 杨化光 (1905-1993) et Qin Xuanfu 秦宣夫 (1906-1998), ainsi que de l'artiste moderne indienne la plus célèbre aujourd'hui, Amrita Sher-Gil (1913-1941), permet d'établir que la photographie fut prise entre janvier et juillet 1932. Pour d'autres années, d'autres clichés montrent d'autres élèves chinois dans l'atelier Simon. Aucune encore, malheureusement, n'est connue de nous pour les années 1923 et 1924. Toutefois, même si des images étaient retrouvées, y verrions-nous pour autant Xu Beihong ? Ce serait-il prêté au jeu de la photographie de groupe ? On peut en douter. L'atelier Lucien Simon fut fréquenté par une quinzaine d'élèves chinois et gageons que Xu Beihong préférerait s'identifier aux élèves de la période précédente qui eurent encore affaire aux vieux maîtres du XIX^e siècle : François Flameng, Fernand Cormon²⁵, Pascal Dagnan-Bouveret et Albert Besnard, tous issus du sérail de l'École. En somme, Xu Beihong voulait apparaître doublement distingué : être issu de l'ancienne tradition de l'École des beaux-arts et appartenir à la première génération des artistes chinois en France, celle des « précurseurs ».

Fig. 6. *Modèle féminin*, Xu Beihong, Dessin 595, pierre noire sur papier clair, 47 x 35 cm, 1921 (le texte autographe date de 1925)





© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 12 Il y eut la performance et la distinction, mais aussi le désenchantement. La pente du doute existentiel mena Ju Péon à la quête artistique d'un idéal féminin. Cette souffrance venait moins du manque d'argent et des difficultés matérielles que d'une mélancolie rythmée par les soubresauts de sa relation avec sa compagne Jiang Biwei. Dans cette dérive intime émergèrent les éléments d'un spleen intérieur qui allait compter dans la maturation de l'artiste. La complainte du double discours se poursuivait et elle s'exprime par exemple dans le *Dessin 753* (fig. 4) évoqué plus haut. Cette feuille qui constitue un de ses meilleurs travaux à l'École des beaux-arts fut annotée en chinois : « *Début de l'année Jiazi, fait à Paris, c'est le moment le plus misérable depuis mon arrivée en Europe, je ne sais à qui en parler et qui accuser* ». Avec le texte du *Dessin 595* (fig. 6), en janvier 1925, Xu Beihong fermait enfin le cycle de l'École des beaux-arts de Paris. Il jetait un regard rétrospectif sur l'année 1921 en projetant de son expérience française une image ambivalente : celle du succès et de la difficulté, voire

du succès par la difficulté. La nature de cette image n'était pas neutre ; elle était même stratégique car elle devait servir de levier en Chine à un retour offensif contre ses adversaires. Après le « voyage » de Liu Haisu en Europe²⁶, Xu Beihong eut beau jeu de lui rappeler en 1932 ce qu'avait été un véritable parcours d'études en France tracé en suivant le sillon du naturalisme et de la formation académique à l'École des beaux-arts. Xu Beihong n'avait pas supporté de voir Liu Haisu diffuser en Chine une photographie le montrant aux côtés d'Albert Besnard (1849-1934). Aussi, dès le début des années 1920, Xu Beihong s'était construit un personnage qui allait porter à plein ses effets dans les années 1930 lorsqu'il s'agirait de ferrailer contre les formalistes²⁷.

13 Il est inscrit en chinois sur le *Dessin 595*, « Au printemps de l'année Xinyou [1921], j'ai réussi l'examen à l'École des beaux-arts de Paris. Le cours en atelier termina à midi et je suis allé passer l'examen de dessin. Je n'avais pas assez de temps pour manger ; j'ai pris seulement deux croissants et bu de l'eau ; cette situation dura deux semaines. Le 26 avril 1921, c'était le Salon de la Nationale des beaux-arts, cinq jours avant le Salon des artistes français. Quand je suis allé voir, c'était le mois de mars du calendrier lunaire chinois ; il neigea soudainement et je n'avais pas de veste ; dans la salle d'exposition, il faisait très froid et je suis rentré malade. Je voulais me réchauffer avec une douche, mais je fus pris d'un mal de ventre ; plus tard, ce mal d'estomac se révéla incurable. Ah ! Si j'avais eu assez d'argent pour avoir une veste, la situation serait différente. Quatre ans ont passé, et depuis, je souffre d'une terrible douleur. Les gens voient mes œuvres mais ils ne savent pas à quel point j'ai souffert pour elles. Mais jusqu'à mon dernier souffle, je ne pourrai pas m'arrêter. Janvier de l'année Yichou (1925), noté par Beihong ».

14  Chez Xu Beihong, la douleur physique était comme le symptôme d'une aliénation et de l'assimilation d'une autre

culture : renoncer à ce qu'il avait été auparavant en Chine tout en accomplissant le destin qu'il s'était choisi. Xu Beihong eut des tendances suicidaires en Chine et son intérêt en France pour un tableau de Dagnan-Bouveret, une *Ophélie*²⁸ qu'il voulut absolument acquérir à son retour à Paris en 1926, est significatif de l'attachement à son maître mais aussi de son penchant pour certains sujets. Avec les autres, le texte du *Dessin 595* est le fil d'une crispation qui le tarauda tout au long de sa vie d'artiste. Mais la souffrance subie, dépassée par la discipline, appelait un dénouement et une rédemption.

- 15 Deux autoportraits de l'année 1924 se répondent dans un troublant face-à-face, l'*Huile 104* et le *Dessin 222* (fig. 7). Le tableau présente Xu Beihong en costume cravate assis sur une chaise et tourné vers lui-même, comme son propre spectateur ; l'artiste est chez lui, dans leur chambre. Il est accoudé au dossier de la chaise, un verre à la main et un livre dans l'autre. Derrière, des œuvres sont entreposées contre le mur et un pupitre à partitions rappelle la présence, c'est-à-dire l'absence de l'être aimé : Jiang Biwei. Il y a une forte tension psychologique dans ce tableau et une fragilité de la figure entourée d'objets mais isolée. Avec son verre, Ju Péon a l'air d'un « buveur d'eau » de la première bohème parisienne, celle décrite par Henry Murger au milieu du XIX^e siècle²⁹. À ce regard extérieur porté sur soi-même répond le dessin sur papier gris. Le blanc de l'annotation autographe est une épitaphe qui nomme le sujet animé par d'autres rehauts, particulièrement les yeux qui scintillent dans la pénombre. Le visage est cadré, tête de face et suspendue dans le vide. Nous sommes au mois de novembre 1924 et c'est précisément le dernier moment où Ju Péon est présent dans l'atelier Lucien Simon à l'École des beaux-arts de Paris. Séparé de tout contexte, le visage est d'une neutralité lucide et sauvage. C'est un portrait lunaire, la tête d'un Pierrot. Au buveur d'eau un peu emprunté fait face un Gilles,



étrangement juvénile, enfant dans l'artiste, artiste enfant. À travers ces deux portraits, Xu Beihong alias Ju Péon, poursuit son odyssée, un voyage funambule entre l'angoisse de périr et celle d'échouer.

Fig. 7. Deux autoportraits de Beihong, Huile 104, huile sur toile, 70 x 49 cm, 1924 et Dessin 222, pierre noire sur papier gris et rehauts blancs gouachés, 24,7 x 31,7 cm, 1924



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 16 Les travaux personnels de l'année 1924 traduisent cette double face du « héros », acteur et spectateur inquiet de son périple. Jiang Biwei fut sa muse ou sa Calypso. Trois dessins et deux huiles nous font pénétrer dans l'intimité d'un couple, mais d'un couple désuni. Comme nous l'avons déjà signalé, durant l'année scolaire 1923-1924, Xu Beihong fit du zèle. Il resta de manière continue dans l'atelier Lucien Simon d'octobre 1923 à juillet 1924, cumulant deux cent cinq jours de présence sur dix mois dont vingt-trois jours en juillet qui était généralement déserté par les élèves en mal de vacances.



Les registres nous montrent qu'il fut noté présent avec Pan Yuliang et aussi Yves Brayer (1907-1990), mais eux-mêmes

s'échappèrent avant lui. Les éphémérides indiquent qu'une crue de la Seine inonda Paris en janvier 1924 et qu'une canicule s'abattit sur la capitale vers le 10 juillet. Le *Dessin 396* (fig. 8) est annoté en français : « Péon 11 juillet 1924 Paris ». Ju Péon dessina dans la chaleur de l'été, une Biwei allongée. La jeune femme est en chemise de nuit, simplicité et naturel de l'intimité ; le corps est suspendu sans repère, bras pensifs et chevilles croisées ; c'est un ange, elle vole comme dans un décor de plafond maniériste, ou bien est-ce une Hersé ³⁰? Jiang Biwei est étendue devant les yeux du peintre, une belle endormie en pleine journée qui s'ennuie en attendant Mercure.

Fig. 8. *Modèle féminin*, Xu Beihong, *Dessin 396*, pierre noire sur papier clair, 31,2 x 22,5 cm, 1921



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 17 On retrouve le même sujet ou presque dans le *Dessin 617* titré en français « La sieste ». Dans ce sommeil des sens, le visage de Biwei prend une tournure plus sombre, irréaliste et onirique. Dans l'*Huile 15*, elle devient un chat noir qui caresse un gros chat blanc. C'est la belle et derrière se tient la



bête, Xu Beihong, dont le visage est autant couleur de terre cuite que le visage de Jiang Biwei est d'albâtre sous le casque de ses cheveux noirs. Les traits du peintre sont marqués, inquiets et crispés jusqu'à la douleur. La production de l'École des beaux-arts offrait vers la même époque des couples où s'opposaient nettement l'homme à la peau mate et la femme à la peau claire³¹ comme un paradigme pictural dans lequel Ju Péon se situe précisément avec sa femme. Dans sa *Gouache 13* (un pastel, en fait), copie d'un tableau d'Aimé Nicolas Morot (1850-1913)³², s'exprime ce rapport entre *Eros* et *Thanatos*, l'amour et la mort. À travers la figure de Salomé ou de Judith, le mâle couleur de terre est condamné à périr de la main de la belle, orientale et blanche ; elle tient le cuivre qui recevra le sang et la tête coupée.

- 18 Son interprétation de Jiang Biwei fut le refuge qu'il se donnait dans la peinture pour une relation marquée par la difficulté à communiquer jusqu'à l'impasse sur le plan physique. L'image projetée de sa compagne en France se découvre davantage en 1924 avec le *Dessin 616* (fig. 9). Cette restitution complexe puise dans la recherche menée avant son départ en Allemagne d'une beauté idéalisée ; comme dans le *Dessin 49*, le rendu peut être qualifié d'*ingresque* car il altère le réalisme pour dégager une personnalité à la fois individualisée, incarnée mais également typique, glorifiant un type ; l'admirateur de Prud'hon se rappelait les dessins de l'ami de Robespierre ainsi que le portrait de Joséphine conservé au Louvre. Sur le *Dessin 616*, l'envoi en chinois indique : « *fin automne de l'année Jiazi, dessiner Biwei dans le miroir, Beihong* ». Si Biwei fut une Vénus, où était son miroir ? Ju Péon tenait ce rôle alors qu'elle jouait de la flûte, mystérieuse et charmeuse. Des mots inscrits à la plume au coin supérieur gauche du dessin sont de la main du poète Fernand Gregh (1873-1960) qui a signé : « C'est un musicien qui peint la minute : Le paysage a l'air de sortir de la



flûte ». Pourquoi Fernand Gregh ? Et dans quelles circonstances eut lieu la rencontre entre cet ami de Proust et le jeune Chinois ? Avec cette marque, resurgit la sensibilité poétique d'avant la Première Guerre mondiale dans laquelle Xu Beihong puisait encore dans les années 1920.

Fig. 9. *Jiang Biwei dans le miroir*, Xu Beihong, Dessin 616, 1924, 31,7 x 48,5 cm, et *Le son de la flûte*, Huile 17, huile sur toile, 80 x 39 cm, 1926



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 19 Le tableau de 1926, *Huile 17* (fig. 9), tiré du dessin de 1924, gagne en profondeur. *Le son de la flûte* oscille entre prud'honisme (osons le mot) et symbolisme. Point notable, avec une dimension très graphique, l'huile ressemble vraiment au dessin ; le visage conserve cette image idéale de Jiang Biwei et le type qu'elle incarnait, avec une peau d'ivoire, une chevelure d'ébène, le visage percé par deux grands yeux noirs à la prunelle brillante et un contour des



paupières prononcé. C'est aussi l'huile de Xu Beihong la plus orientale ; on peut même parler d'un « extrême-orientalisme » dans le sujet et dans la manière, si ce n'est déjà le format vertical et étroit comme un rouleau chinois. La figure et le décor montrent encore une influence chinoise dans le trait, les couleurs et les fondus alors que les coulures rappellent un travail qui aurait pu être fait à l'encre, même si on retrouve aussi cet élément chez ses maîtres académiques français comme Albert Besnard. Sur ce point, l'énergie mise dans le travail à l'huile a progressé avec la mise en place des fonds car ils sont moins l'arrière-plan neutre que l'élément à part entière de la composition et de l'animation même de l'œuvre et du sujet principal. La différence est nette avec son portrait de Jiang Biwei à l'éventail de 1920 (*Huile 32*), ses portraits faits en Allemagne et même son autoportrait de l'année 1924 (*Huile 104*). Il y a un élément supplémentaire, soit le jeu de la matière. Xu Beihong paraît moins préoccupé par le détail mimétique et la singularité des motifs dans la composition que par l'unité donnée au tableau vu dans son ensemble à travers la matière picturale dont il a modulé la quantité par la touche. Lumière et couleur parviennent à un niveau d'unité jamais atteint auparavant par l'artiste qui a compris la leçon de Rembrandt tout en tenant compte d'un contexte moderne, le sien : artiste chinois à Paris dans les années 1920.

- 20 Faut-il voir ici une tentative de « siniser », de nationaliser la technique à l'huile ? C'est certain, mais cette expérience réussie ne déboucha pas sur une manière typique de l'artiste. Xu Beihong a visiblement exploré puis délaissé une voie picturale à l'huile franchement synthétique et nous ne trouvons pas dans son corpus d'autres exemples de cette « peinture à l'huile à la chinoise ». Xu Beihong ne devait pas poursuivre dans cette direction qui le maintenait dans l'éclectisme dont il sentait le danger d'une peinture habile et affectée. Xu Beihong voulait aller au-delà, mais pour cela il



fallait suivre son inclination pour le désenchantement.

2. À la Grande Chaumière et dans l'atelier privé : camaraderie et ironie

21 Le temps de sa scolarité à l'École des beaux-arts de Paris s'acheva en novembre 1924. La période qui suivit, de fin 1924 à septembre 1925, précéda son premier retour en Chine ; là-bas, il donna plusieurs conférences qui rendirent compte de son séjour en France, de ce qu'il en tirait sur le plan pratique et théorique, d'une manière qui était déjà un programme et une offensive³³. À l'été 1926, Xu Beihong revint à Paris, puis début mars 1927, il voyagea en Italie, fit son *tour* : Milan, Venise, Florence, Rome. Comme il l'écrivit, il retrouvait de « vieux amis » : le Forum, Naples et Pompéi, les splendeurs de l'Antiquité et de la Renaissance. Fin mars 1927, il était de retour en France et toujours dans la gêne matérielle ; il fit ses adieux à Pascal Dagnan-Bouveret avant de rentrer en Chine. Le couple allait-il mieux ? Xu Boyang 徐伯阳 (1927-2019) fut conçu avant le départ de Xu Beihong en avril³⁴. Le voyage se fit via Singapour alors que plusieurs de ses œuvres étaient exposées au Salon de la Société nationale des beaux-arts. La boucle de ses études en France était bouclée.

22 Or, le cursus à l'École interprété comme l'appartenance à une élite n'était pas suffisant. La belle maîtrise technique et artistique qui s'exprimait à l'École et par l'École (pensons à *L'Esclave et le Lion*, le Prix de Rome que Ju Péon s'est donné à lui-même³⁵) appelait une suite hors des Beaux-Arts.

23 En réponse à cette question et pour l'année 1924, nous voyons une paire dans les *Dessin 89* et *Dessin 90*. Dans le premier (fig. 10), Xu Beihong a donné en français le nom du modèle et le lieu de production : « Lily Grande Chaumière Paris 1924 Péon ». Ce travail est très intéressant car le personnage adossé à un mur a l'air d'en sortir comme un haut-relief. On retrouve le même modèle allongé dans *Dessin 90* : beauté pleine, formes généreuses pour une figure placée



dans une atmosphère ouatée. Au-delà d'un travail qui se démarque déjà de ce qu'il faisait rue Bonaparte, ce qui compte ici tient à ce que Xu Beihong signale fréquenter l'Académie de la Grande Chaumière. C'est un point essentiel car cette information, inédite à vrai dire, complète le profil de son parcours en France.

Fig. 10. Lily Grande Chaumière, Xu Beihong, Dessin 89, pierre noire sur papier clair, 23 x 31 cm, 1924



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 24 Celui-ci se compose de cinq étapes : entraînement préparatoire au dessin académique à l'Académie Julian considérée comme l'annexe de l'École des beaux-arts, les galeries du musée à l'École des beaux-arts toujours pour le dessin mais uniquement d'après l'antique, l'atelier à l'École des beaux-arts pour le dessin et la peinture d'après nature sous la férule d'un maître, la réussite au concours d'admission comme consécration de l'élève, enfin, après l'École, la Grande Chaumière, académie libre par excellence pour une sorte de formation post-académique. La Grande Chaumière joua un rôle important jusqu'à la fin de la vague chinoise à l'École des beaux-arts de Paris. Dans les années 1950, Liu Ziming 刘自鸣 (1927-2014), originaire de Kunming et précisément formée avant son départ en France par Xu Beihong au *Beiping Yizhuan* (Institut de l'art de Pékin qui précéda l'Académie centrale actuelle), fut une élève de l'atelier Narbonne³⁶, la dernière parmi les Chinois à réussir le concours d'admission à l'École. Dans ses mémoires³⁷, Liu Ziming raconte qu'elle fréquentait naturellement la Grande Chaumière en plus de ses études rue Bonaparte. Dans l'académie libre de Montparnasse, elle rencontra Pan Yuliang et son professeur fut Yves Brayer ; ces derniers avaient été les camarades de Xu Beihong plus d'un quart de siècle auparavant dans l'atelier de Lucien Simon à l'École des beaux-arts. Dans la mémoire collective en Chine, la Grande Chaumière est davantage attachée aux leçons du sculpteur Antoine Bourdelle (1861-1929)³⁸. Pourtant, bien d'autres maîtres y enseignèrent : Émile Othon Friesz (1879-1949) par exemple, mais aussi Lucien Simon qui partageait son temps entre la rue Bonaparte et la rue de la Grande Chaumière. En 1924, Xu Beihong y aura retrouvé son patron, donc des habitudes familières, mais aussi des nouveautés. Les archives manquent pour étudier la Grande Chaumière mais les témoignages concordent pour décrire une académie



« libre », dégagée des règlements de l'École des beaux-arts (et aussi de ses séances de bizutage). L'académie était ouverte aux hommes et aux femmes, dans une atmosphère bon enfant, moyennant un modique ticket payant. L'intérêt consistait à pouvoir dessiner une plus grande variété de modèles, notamment féminins, et les changements de pose du modèle au cours de la séance. En conséquence, les élèves gagnaient de la souplesse dans l'exécution de la figure.

25 Aux cinq étapes, il faudrait en ajouter une sixième : l'atelier privé. En effet, Xu Beihong occupa un atelier situé près de l'Arc de Triomphe, probablement au 8 avenue de Friedland. Dans ce quartier bourgeois et excentré par rapport à la vie artistique de l'époque, il s'agissait naturellement d'une chambre, petite pièce située au dernier étage d'un immeuble de rapport, sous les toits. Robert Fernier (1895-1977), un ancien de l'atelier Cormon (et comme Ju Péon, un élève déclaré de Pascal Dagnan-Bouveret) a raconté cette habitude des étudiants de l'École des beaux-arts de louer un petit studio seul ou avec d'autres camarades ; les jeunes artistes venaient y peindre mais pas seulement ; c'était également le terrain de jeux moins artistiques et plus érotiques³⁹.

26 Dans l'*Huile 58* (fig. 11), Jiang Biwei pose habillée et à demi allongée sur le lit en train de lire. Ce tableau intitulé *La lecture* est connu ; il fut publié dans le magazine *Liangyou* du 30 août 1927 pour avoir été exposé au Salon à Paris de la Nationale des beaux-arts⁴⁰. Tous les éléments du décor se retrouvent dans la *Gouache 4* (un pastel, fig. 11). L'atelier rue de Friedland n'était visiblement pas le domicile du couple et nous pensons que Xu Beihong le partageait avec un camarade de l'atelier Cormon : Zhong Huang⁴¹. On remarque une sorte de couvre oreiller roumain, un papier peint art nouveau au mur, et les mêmes objets que ceux du lieu où posèrent à d'autres moments des modèles nus, comme dans la *Gouache 2* (un pastel, fig. 11). Une jeune femme occupe une place particulière dans cette production mi-scolaire, mi-



artistique. Dans des pastels et dans des dessins de février à août 1925, on reconnaît le même modèle dont Xu Beihong fit le portrait dans le *Dessin 97* avec l'annotation : « Hélène Péon Paris 1925 ». Il fit avec cette « Hélène » une huile remarquable, l'*Huile 34* (fig. 12)⁴².

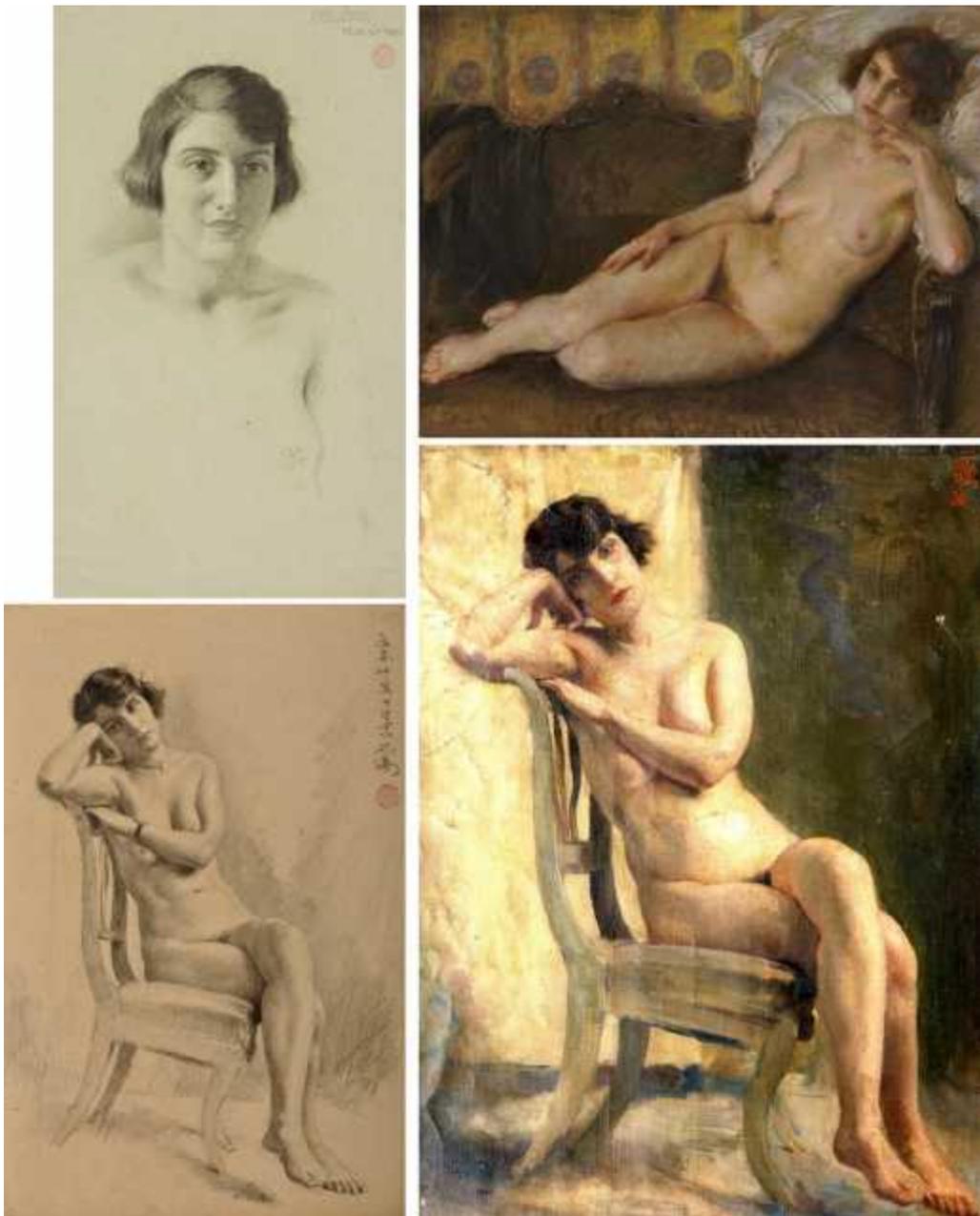
Fig. 11. *La Lecture*, Xu Beihong, Huile 58, huile sur toile, 85 x 66 cm, Biwei allongée, Gouache 2, pastel sur papier gris, 50 x 65 cm, et un modèle féminin dans le même studio, Gouache 4, pastel sur papier, 50 x 63 cm, entre 1925 et 1927



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

Fig. 12. *Hélène*, Xu Beihong, *Dessin 97*, pierre noire sur papier clair, 28 x 47 cm, *Gouache 3*, pastel sur papier, 50 x 65 cm, *Dessin 597*, pierre noire sur papier clair, 32 x 49.5 cm, *Huile 34*, huile sur toile, 74 x 54 cm, 1925





© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 27 Dans ce contexte, la socialisation de Xu Beihong en France est une question intéressante. Elle concerne les relations établies avec des maîtres français, on pense à Dagnan-Bouveret et ses amis rencontrés les dimanches à Neuilly, les professeurs à l'École des beaux-arts, par extension Albert Besnard et nous le signalions plus haut, des écrivains comme Paul Valéry et Fernand Gregh, mais aussi les relations moins hiérarchiques avec ses camarades français. Généralement, on a l'image d'une personnalité en retrait, posture de Xu



Beihong qui aurait correspondu autant à son identité d'étudiant étranger qu'à son style, soit à une forme de timidité doublée d'une fierté qui maintenait le personnage hors du bruit et des frasques de ses collègues français de l'École des beaux-arts. D'ailleurs, Xu Beihong ne mentionne clairement qu'un seul de ses camarades d'atelier : « Burada », le Roumain Sever Buradescu⁴³.

28 Pourtant, il faut nuancer cette perception et plusieurs œuvres des collections du musée Xu Beihong, nous y invite. D'abord, le jeune Xu Beihong partageait les signes extérieurs communs à l'ensemble de ses camarades, artistes et élèves de l'École des beaux-arts de Paris. Toutes les photographies en témoignent, et Ju Péon s'est fait fort de porter le costume typique de l'élève de l'École ou de l'artiste « Beaux-Arts ». Sa tenue dans la Cour du Mûrier en 1933 en témoigne, autant que la plupart des autres clichés de l'époque : costume en velours noir, lavallière, large chapeau. Une fiction permet de mieux nous en rendre compte : *La Femme nue*⁴⁴. Sorti sur les écrans en 1932, ce film a valeur de document. Dans la première scène, la caméra se promène sur un boulevard parisien ; on y voit défiler les façades des immeubles haussmanniens mais aussi les derniers étages où précisément s'entasse la population des étudiants, des artistes et des modèles. Ensuite, à la terrasse d'un café, très parisien encore, une foule se presse ; parmi elle, un jeune homme, l'air un peu « zazou »⁴⁵, croque fébrilement sur son carnet à dessin les jeunes femmes qui sont assises aux tables voisines. À l'une d'entre elles, l'héroïne est accompagnée d'un homme plus mûr ; c'est un artiste et elle son modèle. Or, l'artiste plus âgé porte exactement la même tenue que celle de Xu Beihong ; il incarne la génération plus ancienne, celle des Beaux-Arts dans les années 1910 et au début des années 1920. Le scénario jette le modèle dans les bras de l'artiste plus jeune ; au final, l'histoire donne raison à l'artiste plus mûr et protecteur ; il retrouvera son égérie fatiguée par



l'ambition dévorante du jeune arriviste qui s'est dévoyé en suivant la mode.

29 Au-delà de l'apparence, du style et de la question de génération, Xu Beihong eut des relations avec des camarades et surtout de jeunes françaises. Nous y voyons un trait de caractère qui excluait Xu Beihong des ambiances trop mâles ou trop festives ; le paroxysme était atteint chaque année durant le Bal des Quat'z'Arts ; mais cette situation avait un lien avec son œuvre qui plaçait au premier plan les modèles et figures féminines. C'est une des caractéristiques majeures de sa production française et elle tranche en contenu avec sa production en Chine qui devait se recentrer nettement sur la figure masculine. Si tous les grands tableaux de Xu Beihong allaient renouveler l'image de l'homme chinois comme type principal dans la peinture à l'huile et à l'encre, ce fut relativement tard qu'une œuvre à l'encre fit de même pour la femme chinoise⁴⁶.

30 Dans le registre des amitiés féminines, le *Dessin 220* est le portrait que Xu Beihong a réalisé d'une jeune personne assise sur une chaise, parfaitement habillée, les jambes allongées et un livre à la main ; on pense davantage à une camarade d'atelier qu'à un modèle. On peut y reconnaître un Xu Beihong plus détendu dans l'environnement de l'École et des ateliers qui s'étaient largement ouverts aux élèves femmes ; les murs furent repeints en blanc pour couvrir des décennies de graffitis obscènes. La période héroïque commencée en 1863, et qui avait atteint son point d'orgue avec le retour des « gueules cassées » en 1919, s'achevait au milieu des années 1920. Xu Beihong vécut cette transition entre François Flameng et Lucien Simon. Le *Dessin 522* (fig. 13) est remarquable car la jeune femme représentée était la compagne et future épouse de Chang Yu (dit Sanyu 常玉, 1900-1966), Marcelle Charlotte Guyot de La Hardrouyère ; écrit de la main de Xu Beihong, on lit en français sur la feuille l'envoi suivant : « La pensée au



Lointain À Mademoiselle Marcelle de La Hardrouyère très amicalement Ju Péon 2 déc. 1926 ». Justement, la jeune femme était élève à la Grande Chaumière ; elle y avait rencontré Sanyu et probablement Ju Péon avec lui. Marcelle a reconnu plus tard sa proximité avec Xu Beihong, à un moment particulier où Sanyu était en Chine. Marcelle, « *Ma* », signala même un portrait à l'huile que Xu Beihong fit d'elle à Paris et qui aurait trouvé acquéreur à l'époque⁴⁷.

Fig. 13. La pensée au lointain, portrait de Marcelle, compagne de Sanyu, Xu Beihong, Dessin 522, pierre noire sur papier clair, 31,3 x 23,2 cm, 1926



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 31 Jusqu'au bout, Xu Beihong a poursuivi en France son étude du modèle vivant ; il alla jusqu'à l'érotisme et l'humour, le tout sacrifiant à une ironie typique de la tradition des beaux-arts⁴⁸. Il y avait d'abord le jeu du dessin qui consistait à accumuler le maximum de points de vue du modèle, à observer le nu sous toutes ses faces. Ce procédé apparaît nettement dans une série de dessins réalisés entre 1926 et 1927 avec le même modèle. Son nom, « Suzy Lapôtre », n'est

donné qu'en 1927 (*Dessin 763*) mais on la reconnaît déjà de dos en octobre 1926 (fig. 14)⁴⁹. Xu Beihong avait ses habitudes et il utilisait des modèles sur une assez longue période, en séances successives d'une heure avec un tarif horaire. Ce système était le plus efficace et le moins onéreux pour un artiste désargenté à Paris. Au cours des dernières années à Paris, jusqu'en 1927, Xu Beihong travaillait à la fois à la Grande Chaumière et dans son atelier privé selon une alternance qui reste à préciser mais qui pouvait être quotidienne, voire entre la matinée et l'après-midi⁵⁰.

Fig. 14. *Susy Lapôtre, Xu Beihong, Dessin 7, pierre noire sur papier clair, 26,5 x 48 cm, Dessin 8, pierre noire sur papier clair, 35,5 x 48 cm, Dessin 105, pierre noire sur papier clair, 34,7 x 48 cm, Dessin 117, pierre noire sur papier clair, 24 x 31,5 cm, Dessin 600, pierre noire sur papier clair, 31,5 x 24 cm, Dessin 707, pierre noire sur papier clair, 30,3 x 45,2 cm, Dessin 761, pierre noire sur papier clair, 23,6 x 31,2 cm, Dessin 763, pierre noire sur papier clair, 24 x 31,5 cm, pierre noire sur papier clair, 1926 et 1927*





© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

- 32 Xu Beihong explora aussi la sensualité et l'orientalisme auquel elle fut souvent associée dans la peinture de tradition académique. Dans l'*Huile 53*, c'est une « Égyptienne », une Esméralda avec un corps et des yeux de braise. La *Gouache 7* (un pastel) n'est pas sans ambiguïtés car on y voit une  jeunette qui sort du lit avec des pieds innocents. La *Gouache*

6 (une gouache) est drolatique ; elle rappelle une scène du film de Jean-Paul Paulin ; le modèle s'y déshabille en chantant dans l'atelier du peintre. L'aquarelle de Xu Beihong est tellement exagérée qu'elle semble effectivement citer la scène d'un film muet, ou bien une image suggestive publiée dans un magazine illustré, ce qui était la norme à l'époque aussi bien à Paris qu'à Shanghai. On est frappé de voir à quel point art et sexualité sont associés dans les tabloïds *Haipai*, tels *Liangyou* ou *Shanghai Pictorial*⁵¹. On utilisait sans scrupule des images de tableaux et des photographies de modèles pour montrer des femmes nues et vendre du papier. Ensuite, sous l'influence fascisante du *Guomindang*, les jeunes femmes en maillot de bain ou dans d'autres tenues de sport prirent le relais pour incarner l'érotisme dans les magazines. Quant à l'*Huile 72* de Xu Beihong, peinte dans son atelier à Paris, elle est franchement sulfureuse ; le modèle est vu assis dans un fauteuil avec le peignoir ouvert. Comme toujours, le modèle qui n'est pas entièrement dénudé mais en déshabillé, porte une charge érotique bien plus forte (fig. 15).

Fig. 15. Le modèle en peignoir, Xu Beihong, Huile 72, huile sur toile, 90 x 60 cm, 1925





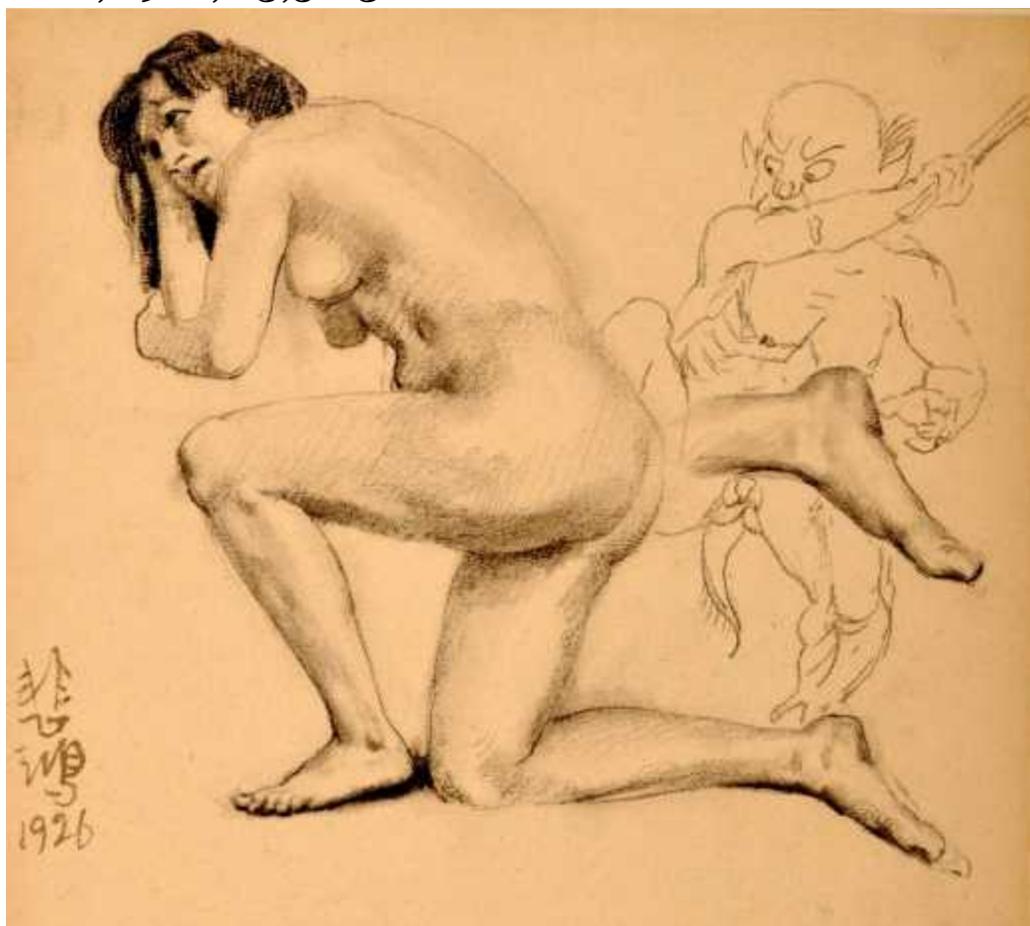
© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong, et sa reproduction dans Xu Beihong, *Beihong Huiji 悲鸿绘集* Collection des peintures de Beihong, Shanghai, Zhonghua Shuju, 1926

33 Nous ne revenons pas en détail sur la *Vénus endormie* de Xu Beihong, tableau qui fut récemment présenté par une maison de vente comme antérieur à *L'Esclave et le lion* ; il est en fait des dernières années françaises, à situer entre 1925 et 1927⁵². Les dessins préparatoires se comprennent dans le contexte que nous évoquons ici, hors École des beaux-arts, soit à la Grande Chaumière, soit dans l'atelier privé rue de Friedland. Le plus piquant est que Xu Beihong utilisa ces dessins pour réaliser une composition à l'huile dans une manière de « peinture d'histoire », avec un rappel mythologique qui correspondait à un goût répandu au Salon⁵³ ; la belle est nue et allongée dans l'herbe ; elle redoute (ou regrette) l'intervention des satyres que l'on distingue au loin, en lisière de forêt. Xu Beihong a produit ici un tableau parfaitement ironique.

34  Enfin, l'érotisme se mêle parfois à l'humour grivois. C'est ce

que nous montrent les *Dessin 109* et *Dessin 118*. Le premier est annoté en chinois « Hiver de l'année Bingyin, Beihong », soit l'hiver 1926, la chronologie pose problème mais on y voit un grotesque brandir un hachoir derrière le modèle occidental. Le *Dessin 118*, avec indiqué « Beihong 1926 », met en scène la flagellation érotique du modèle par un autre grotesque (fig. 16). On pense aux corps des fantômes, visages grimaçants et oreilles pointues que *Zhongkui* soumet à son pouvoir. Sont-ce des inventions de Xu Beihong qui mélangent aussi des influences européennes, tels les démons de Michel-Ange⁵⁴?

Fig. 16. *La flagellation du modèle par un grotesque*, Xu Beihong, Dessin 118, pierre noire sur papier clair, 1926, 23,5 x 31 cm



© Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong

35 🍪 Le désenchantement du jeune Xu Beihong que l'on suit de l'École des beaux-arts de Paris à la Grande Chaumière en

passant par son atelier privé avenue de Friedland, associe l'artiste vainqueur au Ju Péon intime, blessé, toujours obsédé par le dessin et la figure. Comment interpréter cette circulation de la rigueur académique à la formation plus libre, ce flirt avec la « bohème », et jusqu'à l'ironie dans l'art ? Comment le faire sans être écrasé par l'œuvre majeur et à venir, notamment la peinture d'histoire réalisée à son retour en Chine et dont en 1933 il apporterait à Paris un des fleurons⁵⁵? Il convient déjà de s'en tenir à l'époque et de voir qu'entre 1919 et 1927 Xu Beihong n'avait encore rien fait ou presque, mais que tous les principes nécessaires à la réalisation de son œuvre futur existaient. Cette chronique ne vise pas non plus à placer Ju Péon dans le pot commun des artistes étrangers de « l'École de Paris », au contraire ; Xu Beihong ne fut pas Foujita.

36 À travers lui et ses camarades, on voit que l'École des beaux-arts de Paris fut le pivot de la présence des artistes chinois en France (ils y constituèrent le contingent étranger le plus nombreux) ; elle a été la source où puisa un art moderne chinois capable de se distinguer de l'avant-garde européenne et de résoudre un paradoxe : critiquer l'académisme tout en prônant la persistance des valeurs qui le fondaient. On retrouve ici la connexion entre les artistes *liufa* et le vaste mouvement du « Retour à l'ordre »⁵⁶.

37 Dans notre esprit, le désenchantement de Xu Beihong fait écho au désenchantement du monde de Max Weber, *Entzauberung der Welt*. Réduisant la magie dans le réel, il correspondait à un naturalisme vu comme nécessaire à la modernité⁵⁷. Aussi, faut-il voir la dimension humaniste du projet artistique de Xu Beihong et d'un œuvre mûri sous le « soleil noir » du naturalisme⁵⁸. En Chine, cet humanisme naturaliste s'exprimait par la compassion, valeur ancienne et qui eut au XX^e siècle une portée inédite et importante dans la révolution chinoise ; en ce sens, Xu Beihong appliqua les idées de Cai Yuanpei élaborées dans les années 1910 selon le



modèle français révolutionnaire, laïc et républicain. Ce naturalisme donnait à l'art une fonction bien précise dans le dualisme moderne qui séparait la nature et la culture, et encore davantage quand Dieu et la religion n'assuraient plus ni le lien ni la séparation. Dans cet espace disponible, l'art naturaliste nourri par la science et la liberté était un dévoilement du réel ; le dessin y jouait un rôle crucial. Aussi, la progression de Xu Beihong fut aussi la descente de Ju Péon, à travers une sorte d'ascèse libératrice, de « catharsis » qui lui permit de séparer le bon du mauvais ; la souffrance était le prix de cette initiation ; l'artiste moderne était un combattant pessimiste et Xu Beihong a pourfendu l'éclectisme, soit l'imitation des maîtres du passé, mais aussi la mode, celle des avant-gardes.

38 Finissons par le début, avec Paul Valéry. En reprenant le *Dessin 777* (fig. 1), avançons sans erreur qu'il n'y aurait pas eu de dessin naturaliste sans la mélancolie (à l'antique) et que sans cet accord artistique et sentimental à Paris, les chevaux à l'encre n'auraient pas vu le jour en Chine ; à son retour, Ju Péon commença à en mettre au point le prototype (fig. 17)⁵⁹. Le cheval fut un sujet commun au peintre et au poète ; ce qu'en dit Valéry chez Degas en 1937 se voit et se comprend dans les encres de Xu Beihong. Pas de hasard, on y retrouve les photographies d'Eadweard Muybridge (1830-1904) et d'Étienne-Jules Marey (1830-1904), toute l'anatomie artistique de XIX^e siècle poursuivie par Paul Richer (1849-1933) jusqu'en 1922 à l'École des beaux-arts de Paris : « Le Cheval marche sur les pointes [...] », et toujours la maîtrise du dessin⁶⁰.

Fig. 17. Cheval broutant, Xu Beihong, image d'une encre sur papier





Publiée dans *Beiyang Huabao* 北洋画报 *The Pei-Yang pictorial news*, Tientsin, Tianjing, Tianjing beiyang meishu yinshuasuo, 30 décembre 1930, n. 571, p. 3

- 39 Le plus vertigineux est que Ju Péon ait effectivement connu Paul Valéry. Le plus grand poète français de l'époque donna un texte à l'exposition du musée de Paume organisée en 1933⁶¹. Valéry y écrit en guise de conclusion : « En peu d'années, les jeunes artistes chinois ont eu connaissance de l'ensemble des œuvres européennes. Ils sont en possession de deux passés, le leur et le nôtre ». Cette phrase doit marquer notre compréhension du mouvement *liufa* et du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Tant pour Valéry que pour Xu Beihong, le passé n'était pas dépassé mais la source d'un questionnement perpétuel et indispensable à la nouveauté.

Notes

1. En référence au classement par type d'œuvre et à la numérotation des œuvres dans les collections du Musée Xu Beihong ; la rubrique *Dessin* (*Sumiao* 素描) comprend 787 numéros ; *Huile* (*Youhua* 油画) 112 etc. Le Musée commémoratif Xu Beihong (*Xu Beihong*



Jinianguan 徐悲鸿纪念馆) est un musée public fondé en 1954 à Pékin. Reconstitué dernièrement sur le même site, il conserve plus de 1200 œuvres originales de Xu Beihong ainsi que la collection d'œuvres d'artistes chinois et étrangers qu'il avait accumulées au cours de sa vie. <http://www.xbhjng.com/web/enterhall/index.html?ind=0>

2. En effet, les mots de Xu Beihong sont une « citation », au sens artistique, du *Cimetière marin* et de l'exergue de Pindare qui précède le poème de Paul Valéry (1871-1945). La traduction proposée par A. Puech (coll. Budé) en 1922 est : « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible » ; celle de Saint-John Perse en 1908 : « N'aspire point, ô mon âme, à une existence immortelle, et n'assume aucune œuvre que tu ne puisses parfaire » ; une autre par Paul Valéry lui-même au cours de l'été 1920 : « N'applique pas, ô mon âme, ta recherche à la vie immortelle, mais capte les sources mêmes de l'effort humain ». Alors que Valéry s'apprêtait à publier son *Cimetière marin* orné de l'exergue de Pindare, Xu Beihong entamait à l'Académie Julian sa formation préparatoire en dessin pour entrer à l'École des beaux-arts de Paris.

3. « Ju Péon » est le nom que Xu Beihong (1895-1953) s'est donné en France. « Péon » fait penser à « Léon » (tel Léon Bonnat) et « Ju » rappelle le prénom « Jules » ; l'équivoque se retrouve dans le formulaire d'inscription de Xu Beihong dans l'atelier de François Flameng en date du 14 novembre 1920, Archives Nationales, Paris (AJ 52 1149) ; « Ju Péon » correspond à la transcription en français de la prononciation en chinois (celui de sa région natale à Yixing) de « Xu Beihong 徐悲鸿 ».

4. « *Initiation, n.f.* 1. 传授神秘教义 (古宗教的) *Enseigner une doctrine religieuse mystérieuse (une ancienne religion)* ; 2. 授秘义之仪式 *Enseigner un rituel secret* ; 3. 入会礼 Cérémonie d'entrée ; 4. 传授, 教导 *Enseigner, guider. 传授秘之仪式 Enseigner le rituel secret* », Zai Shou Chong, *Mofan Fahua Zidian 模范法华字典 Nouveau Dictionnaire Français-Chinois*, Shanghai, The Commercial Press, 1923, p. 370.

5. Gabriel P. Weisberg, *Against the Modern, Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, Piscataway, Dahesh museum of art, Rutgers university press, 2002.

6. Le mot « formalisme » est utilisé par les historiens chinois pour définir le clivage fondamental entre la tendance moderniste et la fidélité au réalisme académique ; Nalu 纳录, « Ziran zhuyi, Weimei zhuyi, Xingshi zhuyi 自然主义、唯美主义、形式主义 Naturalisme, esthétisme, formalisme », *Yuwen Xuexi 语文学习 Apprentissage le chinois*, 1958, n. 7, p. 35. Cette notion est reprise par Eric Janicot : « Si l'on tenait à déterminer un illusoire élément de rupture, il se situerait du côté de



l'académisme. L'opposition entre naturalisme et formalisme, les deux faces d'un même mouvement, relève plus des ambitions personnelles et des circonstances historiques que de la pratique artistique engagée dans la mise au point de formules hybrides, expressions de la modernité chinoise » ; Éric Janicot, *L'Esthétique moderne chinoise : l'épreuve de l'Occident*, Paris, Editions You Feng, 2007. p. 28 ; et encore dans le même ouvrage, sous le titre, « La critique du formalisme d'Occident » p. 56-57, en référence aux positions de Feng Zikai 丰子恺 (1898-1975) sur l'art occidental et son influence en Chine.

7. Dans l'enseignement supérieur, le succès français dans la formation des élites chinoises fut augmenté par la fondation à Shanghai en 1903 de l'Université Aurore (*Zhendun Daxue* 震旦大学) par laquelle passa Xu Beihong en 1916. Aurore avait un financement municipal et public alors même que l'enseignement était assuré par des religieux.

8. Archives de l'Académie Julian, Archives Nationales, Paris (63AS/1-63AS/9).

9. Le dessin de l'épreuve d'après l'antique est conservé au musée Xu Beihong à Pékin, *Dessin 133*.

10. Kimiko Niizeki, « Kuroda Seiki et son séjour d'étude à Paris – La rencontre avec Raphaël Collin », dans *De Kuroda à Foujita – Peintres Japonais à Paris*, éd. par Kimiko Niizeki, Paris, Fragment international, Maison de la Culture du Japon à Paris, 2007, p. 16-22. Sur les rapports entre les Japonais et les Chinois à travers Raphaël Collin, voir Xu Bingxu 徐炳旭, *Chenbao Fukan* 晨报副刊, Pékin, Chenbaoshe, 6 avril 1924, Numéro 75 ; notamment le parcours de Wu Fading, premier élève Chinois inscrit à l'École des beaux-arts en février 1914 et premier admis au concours des places en 1918 ; le second admis fut Xu Beihong en 1921.

11. Avant de partir en France, le jeune Xu Beihong avait pu côtoyer de grands réformateurs chinois et s'en inspirer : Kang Youwei (康有为, 1858-1927) et surtout sur le plan idéologique Cai Yuanpei (蔡元培, 1868-1940).

12. Alain Bonnet (éd.), *L'Enseignement des arts au XIV^e siècle - La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006. Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, Alain Bonnet, *L'Éducation artistique en France, Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII-XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.



13. Robert Fernier, *17 Quai Malaquais (Atelier Cormon)*, Paris, Édition Pontarlier, impr. Camille Faivre, 1934.

14. Chen Houcheng 陈厚诚 (éd.), Li Jinfa, *Li Jinfa huiyilu 李金发回忆录 Mémoires de Li Jinfa*, Shanghai, Dongfang chuban zhongxin, 1998, p. 51-52.

15. De 1915 à 1924, Artur Kampf fut directeur de l'École supérieure des beaux-arts de Berlin (*Universität der Künste Berlin*). Il fut un des quatre peintres de la liste d'exception (*Sonderliste*), les « irremplaçables » parmi les mille et quelques noms de la *Gottbegnadeten-Liste* établie par Joseph Goebbels en 1944. Sur les rapports entre Xu Beihong et Artur Kampf, voir John Clark, « Trajectories of the National: Xu Beihong and Arthur Kampf in Inter-Asian Comparison », dans *Quanqiuhua yu minzuhua: 21 shiji de Xu Beihong yanjiu ji zhongguo meishu fazhan 全球化与民族化: 21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展 Globalisation and Ethnicisation: Xu Beihong Art Research and Development in 21st Century China* (actes de colloque : Pékin, 2013), éd. par Wang Wenjuan 王文娟, Pékin, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2014, p. 405-424.

16. L'œuvre de Käthe Kollwitz (1867-1945) fut diffusée en 1931 grâce à l'écrivain et intellectuel Lu Xun 鲁迅(1881-1936) ; voir les cinq volumes du Lu Xun Museum Shanghai 上海鲁迅纪念馆, *Banhua Jicheng: Lu Xun Cang Zhongguo Xiandai Muke Quanji, 版画纪程: 鲁迅藏中国现代木刻全集, Chemin de la gravure : catalogue raisonné des gravures modernes sur bois chinoises de la collection de Lu Xun*, Nanjing, Jiangsu Guji Chubanshe, 1991.

17. Un des deux livres de chevet de Xu Beihong, avec *La Guerre et la Paix* de Léon Tolstoï. Liao Jingwen 廖静文, *Xu Beihong yisheng - Wode huiyi, 徐悲鸿一生——我的回忆, La vie de Xu Beihong - mes mémoires*, Pékin, Zhongguo Qingnian Chubanshe, 1982, p. 396.

18. Xu Beihong, « Beihong Zishu 悲鸿自述 Récit de Xu Beihong » (rédigé en avril 1930), Xu Beihong, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Nanjing, Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2007, p. 14

19. *Exposition chinoise d'art ancien et moderne, organisée sous le patronage général de la République à Strasbourg et du Ministère plénipotentiaire de Chine en France, Palais du Rhin mai - juillet 1924*, éd. par Tépéou Liou [Liu Jipiao], préface de Tsai Yen-Pei [Cai Yuanpei], Strasbourg, Association des Artistes Chinois en France, 1924.

20. Au sujet de Sun Peicang qui deviendrait directeur de l'Institut franco-chinois de Lyon en 1930, voir Sun Yuan 孙元, *Xunzhao Sun Peicang, 寻找孙佩苍, Chercher Sun Peicang*, Guilin, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, 2014.



21. Si son travail consacré à Prud'hon fut perdu avant de pouvoir être publié en Chine, plusieurs albums personnels sont connus, par exemple

Xu Beihong, *Beihong Huiji 悲鸿绘集 Collection des peintures de Beihong*, Shanghai, Zhonghua Shuju, 1926.

22. Figure dessinée d'après l'antique, pierre noire sur papier clair, 63 x 48,5 cm, 1914, FDA 202, Beaux-Arts de Paris.

23. Pour le coup, la référence la plus évidente proviendrait d'Allemagne à travers les deux *Atelierwand* d'Adolph von Menzel ; le premier tableau de 1852 est conservé à l'*Alte Nationalgalerie* de Berlin, le second de 1872 à la *Kunsthalle* de Hambourg. Sur les rapports entre les moulages et le modèle vivant, voir Emmanuel Schwartz, « L'anatomie face à l'antique, de l'usage du moulage dans l'enseignement académique », dans *Figures du corps – Une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts*, éd. par Ph. Comar, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2010, p. 83-93.

24. Archives Nationales, Paris (AJ52 473), « Contrôle de présence des élèves. Ateliers de peinture et de sculpture, cours du soir, enseignement simultané des Trois arts, galeries du Musée des études (peintres, sculpteurs et architectes. Années 1910-1911 à 1920-1921 » ainsi que Archives Nationales, Paris (AJ52 931), équivalent pour les années 1921-1922 à 1928-1929.

25. Sur l'importance de Cormon, voir Chang-Ming Peng, « Fernand Cormon's *Cain*: Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting », dans *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, éd. par Petra ten-Doesschate Chu et Laurinda S. Dixon, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 238-246.

26. Sur la différence entre « étudier à l'étranger » (留学 *liuxue*) et « voyager » (旅 *lǚ*), voir Liu Haisu, « Ouzhou Zhongguo Huazhan Shimo 欧洲中国画展始末 *Les circonstances de l'exposition de peinture chinoise en Europe (1935)* », dans Liu Haisu, *Liu Haisu Sanwen Jingxuan 刘海粟散文精选 Recueil choisi d'essais de Liu Haisu*, Pékin, Renmin Wenxue Chubanshe, 2011, p. 182 : « Haisu a voyagé en Europe, et compte tenu de la compréhension croissante de l'art oriental par les Européens, il a prévu de propager l'art chinois à l'étranger ».

27. Philippe Cinquini, « Étude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaine universités Lille. Nord de France – Belgique*, n° 11, mars 2013, p. 121-154.

28. Pascal Dagnan-Bouveret, *Ophélie*, 1910, huile sur toile, 73 x 56 cm, Musée Xu Beihong (Pékin) ; reproduit dans Xu Qingping 徐庆平, Emmanuel Schwartz, Philippe Cinquini, *Dashi Yu Dashi: Xu Beihong Yu*



Faguo Xueyuan Dajia Zuopin, 大师与大师: 徐悲鸿与法国学院家作品, Un maître et ses maîtres : Xu Beihong et la peinture académique française, éd. par Cinquini Philippe, Shanghai, Shanghai jiekoulin wenhua yishu fazhan youxian gongsi - Shanghai Culture & Art Cinquini, 2014, p. 264.

29. Henry Murger (1822-1861) fut l'auteur de *Scènes de la vie de bohème* publié en 1851 et dont Puccini tira son opéra *La Bohème* en 1895. Murger avait passé sa jeunesse parmi les « Buveurs d'Eau » (ceux qui n'ont pas assez pour s'offrir une autre boisson au comptoir) qui constituaient un groupe d'artistes bohémiens du Quartier latin.

30. Un des tableaux les plus célèbres des collections de l'École est le *Mercur, Hersé et Aglaure* de Nicolas Poussin (vers 1624-1625), provenant du cabinet de Jacques-Édouard Gatteaux, MU 69, Beaux-Arts de Paris.

31. Par exemple, Yves Brayer, *Geneviève de Brabant*, Prix de Rome de Peinture 1930, PRP 180, Beaux-Arts de Paris.

32. Le pastel de Xu Beihong est une copie du *Hérodiade* d'Aimé Morot (1880) ; ce tableau traduisait dans la veine orientaliste l'épisode biblique évoqué dans le dernier des *Trois contes* de Flaubert publié en 1877 et intitulé *Hérodiade*. Ceci-étant, nous ne savons pas si Xu Beihong a vu le tableau ou bien s'il s'est inspiré d'une gravure.

33. Xu Beihong, « Meishu Zhi Qiyuan Jiqi Zhendi, 美术的起源及其真谛, Origine et Vérité des beaux-arts », *Shenbao*, Shanghai, 8 mars 1926. Publié dans Wang Zhen, Xu Boyang, *Xu Beihong Yishu Wenji, 徐悲鸿艺术文集, Recueil artistique de Xu Beihong*, Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 1994, p. 47-49.

34. Le *Dessin 584* conservé au musée Xu Beihong à Pékin est titré, portrait de Xu Boyang, est daté et signé en français : « *Léonard à 3 mois Péon 1928* ».

35. Par son sujet et son format (123 x 153 cm), *Nuli Yu Shi 奴隶与狮 L'Esclave et le lion* correspondait à un Prix de Rome alors même que les élèves étrangers ne pouvaient concourir. Le tableau ne figure pas dans les collections publiques à Pékin mais le musée commémoratif Xu Beihong conserve les dessins préparatoires qui datent de 1924. En provenance de Singapour, là où Xu Beihong perdit pendant la guerre une partie importante de son travail réalisé en Europe, l'œuvre a été vendue 7 millions de dollars en novembre 2006 chez Christie's Hong Kong. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/xu-beihong-4829401-details.aspx>

36. Eugène Narbonne (1885-1973) fut chef d'atelier à l'École des beaux-



arts de 1939 à 1953. Archives Nationales, Paris (AJ 52 35).

37. Liu Ziming 刘自鸣, *Liu Ziming Huaji 刘自鸣画集 Catalogue de peintures de Liu Ziming*, Kunmjing, Yunnan meishu chubanshe, 2000, p. 10-24.

38. Cao Qinghui 曹庆晖, « Zhongguo liuxuesheng he faguo diaosu dashi budeer 中国留学生和法国雕塑大师布德尔 Les Étudiants chinois et maître de sculpture français Bourdelle », dans *Zhongguo jinxindai meishu liuxue shiliao yu yanjiu gongzuofang 中国近现代美术留学史料与研究工作坊, Workshop on Historical Materials and Research in Chinese Modern and Contemporary Art Study Abroad*, éd. par Hua Tianxue, Cao Qinghui, Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2019, p. 116-197.

39. Fernier évoque l'atelier que loue un camarade. Il lui sert autant à peindre que de garçonnière. Robert Fernier, *op. cit.*, 1934, p. 46.

40. *L'Huile 58*, soit *Du shu 读书 La lecture*, est conservée dans les collections du musée Xu Beihong à Pékin ; dans le *Liangyou*, N. 18 du 30 août 1927, p. 19, le tableau est signalé « dans le Salon de Paris-Meishu Zhan ». Le catalogue du Salon de la Société nationale des beaux-arts signale : « JU(PÉON), Chinoise[sic], né à Nirrin (Chine orientale). – 74, avenue des Gobelins. 644. *Portrait de Mme Péon*. 645. *Portrait de M.H...* 646. *La lune de miel de mon ami H...* 647. *La source*. 648. *Le repos du Modèle* ».

41. Zhong Huang (Tzon Kounine), né à Shanghai en 1900 devint élève de Cormon en février 1920. Il est le 6^e élève chinois arrivé à l'École des beaux-arts, avant Xu Beihong 7^e dans la liste ; il habita également rue Du Sommerard et avenue des Gobelins ; en 1925, il envoya au Salon de la Société nationale des beaux-arts un tableau intitulé *Portraits de M. et Mme Ju Péon* avec pour adresse d'artiste « 8, avenue de Friedland » ; « Kounine » est tiré du nom de l'anarchiste Michel Bakounine (1814-1876).

42. Le modèle « Hélène » est reconnaissable au moins dans *Dessin 97*, *Dessin 756*, *Gouaches 3*, *Huile 34* dans les collections du musée Xu Beihong à Pékin.

43. Sever Buradescu (1896-1968), dit « Burada », fut admis dans l'atelier Flameng le 13 janvier 1921 et reçu au concours d'admission le 12 mai 1922. Voir Tudor Octavian, *Viața și opera pictorului Sever Burada*, București, Pro Editura și Tipografie, 2010.

44. Avant la mise en scène de Jean-Paul Paulin (1902-1976) en 1932, *La Femme nue*, pièce d'Henry Bataille (1872-1922) créée en 1908, fut adaptée une première fois au cinéma en 1926 par Léonce Perret (1880-1935).



45. « Zazou » apparaît en 1938 dans la chanson de Johnny Hess (1915-1983), *Je suis swing* et le terme est inspiré du « Zaz Zuh Zaz » de Cab Calloway (1907-1994) en 1933. Si le mot est un peu prématuré pour décrire Pierre Bernier dans *La Femme nue*, il traduit assez bien l'évolution du personnage entre la version de 1926 et celle de 1932 ; l'allure très moderne du jeune peintre renforce le contraste avec son aîné dont l'apparence (et la morale) demeure traditionnelle.

46. Xu Beihong, *Shan Gui 山鬼 Déesse de la montagne (Renwu 35)*, encre sur papier, 1943, 111 x 63 cm, Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong.

47. Rita Wong donne le texte de la lettre qu'elle a reçue en mai 2001 de Marcelle de La Hardrouyère (1904- ?) : « Je n'ai pas servi de modèle à Sanyu, ça ne me plaisait pas. J'ai souvent été modèle pour le visage. M. Xu Béihong avait fait mon portrait à l'huile et l'avait vendu à un amateur. Étant à court d'argent, il était bien content ». À notre connaissance, le *Dessin 522* n'a jamais été identifié ni publié comme montrant Marcelle de La Hardrouyère, compagne de Sanyu. <http://www.artofsanyu.org/document-info.php?lang=en&Page2=2&keyword=marcelle>

48. Dans le genre, *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel (1863, musée d'Orsay) est assez convaincant. Et déjà au Japon, les nus de Kuroda Seiki avaient fait scandale, voir Fernand Ganesco, *Shocking au Japon. De l'Évolution de l'art dans l'Empire du Soleil-levant*, dessins de Georges Bigot, Paris, Claude et Cie, 1905.

49. « Susy Lapôtre » apparaît dans les *Dessins 7, 8, 105, 117, 600, 707, 761, 763* du musée Xu Beihong à Pékin.

50. Le 2 février 1927, le *Dessin 121* montre dans une pose différente le même modèle utilisé la veille pour le *Dessin 701* ; les deux séquences semblent se dérouler dans son atelier privé alors que le 2 février, une autre feuille, *Dessin 741*, montre un modèle masculin qui correspondrait davantage à une séance à la Grande Chaumière.

51. *Liangyou Huabao 良友画报 The young companion*, Shanghai, Liangyou yinshua gongsi 良友印刷公司, publié du 15 février 1926 au 10 octobre 1945. *Shanghai Huabao 上海画报 Shanghai pictorial*, (n. 1-847), Shanghai, Shanghai Huabaoshe 上海画报社, publié de juin 1925 à décembre 1932.

52. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/modern-contemporary-asian-art-evening-sale-hko628/lot.1034.html>

53. Dès 1920, le catalogue du Salon de la Société des artistes français fourmille de tableaux dont les éléments suggestifs contrastent avec les effets picturaux de la Grande Guerre. Citons uniquement à la lettre B du



catalogue, et parce qu'elles sont illustrées, les scènes triviales de Louis-François Biloul (n. 156), d'Alice Binet (n. 159), d'Eugène Boulet-Cyprien (n. 218), de Gertrude Bricard (250), de Camille Boiry (n. 181), en excluant les Lédas, sirènes et autres Salomé d'autres peintres rangés sous la même la même initiale ; parmi les maîtres de Xu Beihong, figurent les envois de Pascal Dagnan-Bouveret, *Oréade* (n. 436) et surtout *Primavera* (n. 437) dont la sensualité tranche avec son *Portrait du Maréchal Joffre* (n. 435) non reproduit.

54. *Le Jugement dernier* dont la copie par Xavier Sigalon (1787-1837) couvre le fond de la Chapelle de l'École des beaux-arts de Paris.

55. Xu Beihong, *Jiufanggao* 九方皋 (*Renwu* 54), grande encre sur papier, 139 x 351 cm, 1931, Pékin, Musée commémoratif Xu Beihong.

56. Annick LANTENOIS, « Analyse critique d'une formule « retour à l'ordre » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995/1 (n° 45), p. 40-53. <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-1995-1-page-40.htm>

57. À propos du désenchantement de Max Weber, Jean-Luc Nancy dit qu'il faut « *Exiger que les Lumières soient menées plus loin : jusqu'au point où l'obscur luit de sa clarté propre* », Jean-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Editions Galilée, 2005.

58. Émile Zola, *Germinal*, 1885, le dernier paragraphe : « *Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelaines continuaient. Les camarades étaient tous là, [...] Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. [...] Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre* ».

59. *Beiyang Huabao* 北洋画报 *The Pei-Yang pictorial news*, Tientsin, Tianjing, Tianjing beiyang meishu yinshuasuo, 30 décembre 1930, n. 571, p. 3.

60. L'article « Cheval, danse et photo » dans Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1937. Les textes furent élaborés à partir de 1929 et publiés une première fois ensemble en 1936 par Ambroise Vollard.



61. *Exposition de la peinture chinoise* 中国美术 - Exposition d'art chinois contemporain : Paris, Musée du Jeu de paume, mai-juin 1933, organisée

par le Musée des écoles étrangères et contemporaines à Paris, [avant-propos de Paul Valéry] ; [préf. de Georges Salles] ; [introd. de Ju Péon], Paris, Musée du Jeu de paume, 1933.

Auteur

Philippe Cinquini

**Chercheur, Xu Beihong Art
Research Institute, Université
Renmin, Pékin**

philippe@cultureartcinquini.com

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

CINQUINI, Philippe. *De l'École des beaux-arts à la Grande Chaumière, le désenchantement de Xu Beihong à Paris* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4192>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Enseigner l'art par l'art

Nathalie Poisson-Cogez

Résumé

En 1984, à Dunkerque commence au sein de l'École Régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou une aventure collective initiée par son directeur Jean Geslin. La pédagogie s'y articule autour d'expositions d'art contemporain (Sophie Calle, Roman Opalka, Marcel Mariën, ...) et de la contribution de critiques tels Jan Hoet ou Régis Durand. L'artiste Pierre Mercier (1946-2016) figure parmi les premiers enseignants et impulse une dynamique en revendiquant à l'instar de Robert Filliou : « Enseigner et apprendre comme activités artistiques ». Il met alors en place « des ateliers à la fois théoriques et pratiques dans lesquels plusieurs enseignants artistes ou non, interviennent simultanément ». La disparition de Pierre Mercier en mars 2016, la journée d'étude, les expositions et la publication qui lui ont été consacrées en 2017 au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg et au Lille Métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut de Villeneuve d'Ascq ont donné l'occasion de plonger dans l'histoire de cette institution placée sous tutelle du Ministère de la Culture devenue - *via* le processus de Bologne et la réforme LMD - un établissement d'enseignement supérieur. Que s'est-il joué à cet endroit ? Quelles prémices y ont été posées qui puissent encore être revendiquées aujourd'hui ? À partir de cette étude de cas, il s'agira également d'étudier plus largement en quoi et comment les écoles supérieures d'art revendiquent d'être aujourd'hui des espaces spécifiques pour l'apprentissage de la création.



In 1984, the École Régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou in Dunkirk began a collective venture initiated by its director Jean Geslin. They started to articulate pedagogical methods around exhibitions of contemporary art (featuring artists such as Sophie Calle, Roman Opalka and Marcel Mariën) and the contribution of critics such as Jan Hoet or Régis Durand. The artist Pierre Mercier (1946-2016) is one of the first teachers and, similarly to Robert Filliou, advocates "Teaching and learning through artistic activities". He then puts in place "workshops both theoretical and practical in which several teachers, whether artists or not, intervene simultaneously." Following the passing of Pierre Mercier in March 2016, the exhibitions and the publications were dedicated to him on the 2017 Study Day at the *Musée d'Art Moderne et Contemporain* in Strasbourg, at the Lille Métropole modern art museum, and the *Musée d'Art Moderne, Art Contemporain et d'Art Brut* in Villeneuve d'Ascq. This event provided a unique opportunity to dive into the history of the École Régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou placed under the supervision of the Ministry of Culture which became, via the Bologna process and the LMD reform, an institute of Higher Education. What took place there? What foundations were established that can still be claimed today? From this case study, it will also be necessary to broaden our research into where and how Higher Art Institutions claim to be specific spaces for learning through creation today.

Entrées d'index

Mots clés :

enseignement, Écoles supérieures d'art, ERBA Dunkerque, Pierre Mercier

Index by keyword :

teaching, Écoles supérieures d'art, ERBA Dunkerque, Pierre Mercier

Texte intégral

« Moi, qui crois que tout artiste doit être son propre maître, je ne puis songer à me constituer professeur. Je ne puis pas enseigner mon art, ni l'art d'une école quelconque, puisque je nie l'enseignement de l'art, ou que je prétends, en d'autres termes, que l'art est tout



individuel, et n'est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition. J'ajoute que l'art ou le talent, selon moi, ne saurait être, pour un artiste, que le moyen d'appliquer ses facultés personnelles aux idées et aux choses de l'époque dans laquelle il vit »

Gustave Courbet, Paris, 25 décembre 1861¹

- 1 Peut-on enseigner l'art ? Comment former les artistes ? Quelle pédagogie et quel mode de transmission pour la création ? En étudiant l'exemple singulier de l'école d'art de Dunkerque à partir de la figure de l'artiste-enseignant Pierre Mercier, il s'agit d'analyser le contexte plus global de l'enseignement en école d'art aujourd'hui. Basée sur le « projet » personnel de l'étudiant, la pédagogie propre aux écoles d'art placées sous tutelle du Ministère de la Culture mérite d'être explicitée. En ce début du XXI^e siècle, les écoles des « beaux-arts » se sont transformées en « écoles supérieures d'art » au travers d'une réforme structurelle. Comment parviennent-elles à poursuivre leurs missions et à conserver leurs particularités tout en s'adaptant au contexte spécifique de l'enseignement supérieur auquel elles sont désormais associées ?
- 2 En janvier 2017, Christophe Boulanger² m'a invitée à contribuer à la journée d'étude *Pierre Mercier. D'Ici-là*³, organisée par le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg en collaboration avec la HEAR (Haute École des Arts du Rhin). J'ai alors proposé de m'intéresser à la figure de « l'artiste pédagogue ». Ce fût l'occasion d'explorer la façon dont Pierre Mercier a assuré sa mission d'enseignant à l'ERBA (École Régionale des Beaux-Arts) de Dunkerque mais aussi d'étudier plus globalement l'histoire de cette institution née d'une aventure collective à laquelle il a collaboré.
- 3  Dès lors, de nombreux contacts ont été pris avec différents

acteurs de l'école : Jean Geslin (directeur de 1984 à 1992) ; Veerle van Durme (directrice de 1993 à 1999) ; des enseignants encore actifs à l'école : Philippe Robert, Albert Clermont, Catherine Delvigne, Richard Skryzak, mais aussi ceux l'ayant quitté plus ou moins récemment comme Jean Attali, Jean-Sylvain Bieth ou encore Bertrand Gadenne... Ont aussi été interrogés d'anciens étudiants, comme Richard Schotte (élève en 1985 et aujourd'hui responsable du Département art et médiation des musées Dunkerque) ; l'artiste Mohamed El Baz. Enfin, les archives de Pierre Mercier mises à disposition par ses ayants droits ont été consultées au LAM de Villeneuve d'Ascq et ont permis d'accéder à des références, de nombreuses notes manuscrites, des cahiers, des comptes-rendus, sachant qu'il n'était pas toujours aisé de dater ces documents et de distinguer la période dunkerquoise de la période strasbourgeoise⁴. À noter également, que dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas retrouvé d'archives documentaires, ni photographiques dans les fonds conservés par l'école de Dunkerque. Nous renvoyons donc aux images présentes dans la publication *Douces Épisodes*⁵ de Philippe Robert éditée à cent exemplaires en 2017 qui comporte aussi nombre d'anecdotes qui esquissent l'histoire de cette aventure humaine partagée.

- 4 Le contexte de la réforme qui a touché les écoles d'art depuis les années 2000 sera posé en guise de propos liminaire. Suivront trois parties qui concernent plus spécifiquement les expérimentations pédagogiques mises en œuvre à l'école d'art de Dunkerque depuis sa création en 1984 : Pierre Mercier artiste-pédagogue – Face à l'art – Enseigner et apprendre.

Propos liminaire : La réforme des écoles d'art



« Une institution en crise est plus réflexive, plus

incline à l'interrogation sur soi, qu'une institution
pour laquelle tout va de soi »⁶

Pierre Bourdieu, 1998-1999

- 5 Il existe en France un réseau des écoles supérieures d'art publiques sous tutelle du Ministère de la Culture constitué de quarante-quatre écoles (10 écoles nationales et 34 écoles territoriales) dont la majorité fait partie de l'Andéa – Association Nationale des Écoles d'Art⁷. Elles accueillent à ce jour plus de 11 000 étudiants⁸. La plupart de ces établissements sont issus des écoles municipales des Beaux-Arts qui dispensaient sur l'ensemble du territoire un enseignement académique basé sur le dessin formant les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes, ou encore pour certaines d'entre elles aux différents métiers d'art.
- 6 À l'issue des événements de mai 1968, une première réforme de l'enseignement avait conduit à la modernisation du Prix de Rome (supprimé en 1971) et à l'autonomisation des écoles d'architecture⁹. En ce début du XXI^e siècle, les écoles ont traversé une nouvelle période de mutation décisive¹⁰. Alors que les écoles nationales bénéficient du statut d'Établissement Public National (EPN), à compter de 2007, les écoles territoriales ont été contraintes dans le cadre de la RGPP (Révision Générale des Politiques Publiques) par le Ministère de la Culture et de la Communication et les collectivités territoriales qui les financent de changer de statut afin d'accéder à l'« autonomie ». La constitution en EPCC¹¹ (Établissement Public de Coopération Culturelle) a occasionné simultanément un certain nombre de regroupements de sites : TALM (Tours-Angers-Le Mans) ; EESAB (École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne qui réunit Rennes, Brest, Quimper, Lorient) ; École supérieure d'art du Nord-Pas de Calais (Dunkerque-Tourcoing), ... À noter également cette singularité française qui positionne les



écoles sous tutelle du Ministère de la Culture alors que dans d'autres pays – notamment anglo-saxons – l'enseignement supérieur artistique est pleinement intégré aux universités.

- 7 Le second point de réforme concerne l'intégration des écoles d'art à l'espace européen de l'enseignement supérieur suite aux déclarations de Bologne (1999) et aux différentes étapes de structuration qui les ont suivi¹². Ce processus a conduit à la mise en place de la semestrialisation et des crédits ECTS (European Credit Transfer System) ; au développement de la recherche et de la professionnalisation ; à l'amplification de la mobilité internationale des étudiants, des enseignants ainsi qu'à une procédure d'habilitation des diplômés via l'autorité administrative qu'est l'HCÉRES (Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur). Ainsi, le DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) qui valide le second cycle de deux ans confère au grade de Master (depuis 2012) et le DNA (Diplôme National d'Art) qui valide le premier cycle de trois ans confère au grade de Licence (depuis 2018). En ce qui concerne le troisième cycle, les réflexions sont en cours depuis plusieurs années. Certains établissements délivrent un DSRA (Diplôme Supérieur de Recherche en Art), d'autres délivrent un doctorat en co-tutelle avec l'université¹³. En matière de recherche, la question a suscité nombre de réflexions donnant lieu à plusieurs colloques et publications menées tant du côté du Ministère de la Culture que par les Départements Arts des universités. Pour n'en citer que quelques-unes notons : le colloque international « Chercher sa recherche – Les pratiques et perspectives de la recherche en école supérieure d'art »¹⁴ organisé à Nancy par la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la Culture et de la Communication (12, 13 décembre 2005) ; le séminaire pluridisciplinaire « La recherche en art(s) »¹⁵ organisé en partenariat avec le Collège international de philosophie sous la direction de la philosophe Jehanne Dautrey (décembre



2007 – septembre 2008) ; les « Rencontres de la Recherche » qui se sont tenues aux Laboratoires d'Aubervilliers et au Théâtre de la Commune (1, 2 et 3 décembre 2014). Au cœur de ces réflexions se trouve en particulier la question de la recherche-création¹⁶ abordée par Pierre-Damien Huyghe sous l'angle de la recherche « en » art¹⁷ qu'il distingue de la recherche « sur » l'art (histoire de l'art, sociologie et philosophie de l'art) et de la recherche « avec » l'art qui s'opère à partir d'une expérience artistique donnée. Il s'interroge : « Qu'est-ce que cela peut vouloir dire de chercher « dans » l'opération elle-même, dans le « fait de faire », dans le fait de faire œuvre d'art ? »¹⁸

- 8 Dans les écoles supérieures d'art, la pédagogie par le projet se développe notamment au travers des ARCs (Ateliers de Recherche Création), dont la particularité réside dans l'articulation théorie/pratique, l'encadrement collectif et la place accordée à l'expérimentation. Pascal Simonet, artiste et enseignant à l'ESAD Toulon Provence Méditerranée précise : « Enseigner la création par la création, cette expression sonne un peu comme un postulat de tautologie. Pour autant, la création, l'art ne s'enseignent pas. Seules les modalités, les processus de la création peuvent s'enseigner par une approche de l'expérience, par une approche empirique, quasi phénoménologique. »¹⁹
- 9 Dans ce contexte de mutation, les restrictions budgétaires, les dissensus politiques, les enjeux de développement stratégique ont conduit à des bras de fer entre l'État, les régions et les villes pour le financement de ces établissements et à une mise en concurrence des écoles entre elles. Certaines ont été contraintes à la fermeture, à l'instar de l'école d'art de Rueil-Malmaison en 2011 ou celle de Perpignan fermée le 30 juin 2016. Menace qui pèse encore à ce jour sur d'autres établissements. L'autre point de tension reste le statut des enseignants qui occupent les postes de PEA (Professeur d'Enseignement Artistique) et dont les



missions ont nettement évolué sans que ne soient révisés leurs cadres d'emploi au sein de la fonction publique territoriale²⁰. Les notes trouvées dans les archives de Pierre Mercier témoignent de sa vigilance permanente face à ces mutations, ses interrogations au cours de ses missions de coordinateur pédagogique notamment.

1. Pierre Mercier (Mercus-Garrabet 1946 – Lille 2016)

« Je considère en effet que l'enseignement (et l'apprentissage qu'il peut induire) est une de mes activités artistiques essentielle, même si cette activité et les productions qu'elle entraîne n'ont pas pour public, celui officiel, des galeries, des musées ou institutions académiques »²¹

Pierre Mercier, 2004

- 10 Décédé en 2016, Pierre Mercier a bénéficié d'un hommage rendu conjointement par le Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS) et au Lille Métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut de Villeneuve d'Ascq (LAM) avec les expositions : « Pierre Mercier - Rien n'a jamais cessé de commencer » présentée du 28 avril au 30 juillet 2017 à Strasbourg et « Pierre Mercier - Les règles du jeu » présentée du 18 novembre 2017 au 22 avril 2018 à Villeneuve d'Ascq. Parallèlement, la journée d'étude « Pierre Mercier. D'ici là », organisée au MAMCS à Strasbourg en partenariat avec la HEAR (Haute École des Arts du Rhin) en avril 2017 a été suivie de l'édition de *Pierre Mercier - Catalogue déraisonnable*²² en novembre 2017 avec les contributions d'artistes – notamment d'anciens étudiants – et d'historiens de l'art. L'artiste Pierre Mercier, qui produit à ses débuts par le biais de la photographie, puis par celui de la vidéo et de la performance, a été Professeur à l'École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque de 1984 à



1998, puis Professeur d'Enseignement Artistique à la HEAR de Strasbourg de 1998 à 2011. Dans un texte daté du 12 décembre 2006 intitulé : *Les Bourgeois de Calais à Kinshasa* et publié sur son site personnel, il énonce : « C'est dire que tous les dispositifs de transmission d'un projet, d'une idée, d'une information, d'un savoir ou d'une mémoire « m'intéressent ». Mais, ces « choses » sont depuis plusieurs années maintenant au cœur de mon travail artistique et de mon travail d'enseignant qui, pour moi, sont une seule et même « chose » »²³.

Fig 1. Pierre Mercier (Lille, 1985), Photographie (détail) auteur anonyme



Archives Pierre Mercier

- 11 Cette aventure de « pédagogie artistique » commence à Dunkerque en 1984 où Pierre Mercier est recruté par le directeur Jean Geslin. Le curriculum vitae qui accompagne sa lettre de candidature à l'École des arts décoratifs de Strasbourg en avril 1998 pour le poste de Professeur de sculpture spécifique :

« 1984 : Est sollicité pour assurer à l'école des beaux-arts de Dunkerque le poste de Professeur de culture générale.

1986-1993 : Expositions et publications. Éditions : À bruit secret avec Philippe Robert.

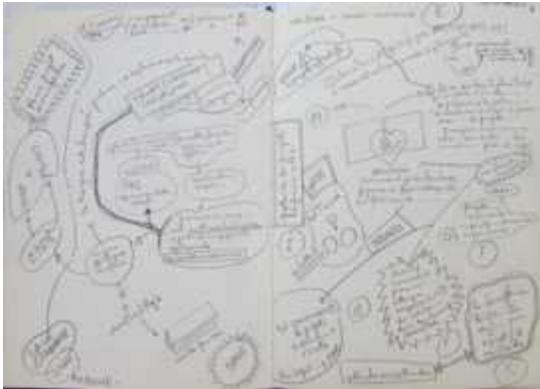


1986 : Met en place une cellule de culture générale avec un professeur d'histoire de l'art²⁴ et un professeur de

philosophie²⁵ devient coordinateur pédagogique et favorise toute tentative qui permet de rendre évidentes et pertinentes les interventions théoriques de chaque enseignant.

1996 : Met en place, avec l'ensemble des enseignants de l'école, des ateliers à la fois théoriques et pratiques dans lesquels plusieurs enseignants artistes ou non, interviennent simultanément. »²⁶

Fig. 2. Pierre Mercier, Carnet (2008-2009)



Archives Pierre Mercier

2. Face à l'art

« La mission la plus noble consiste à plonger les élèves dans l'atmosphère de l'art et de les y laisser respirer librement »²⁷

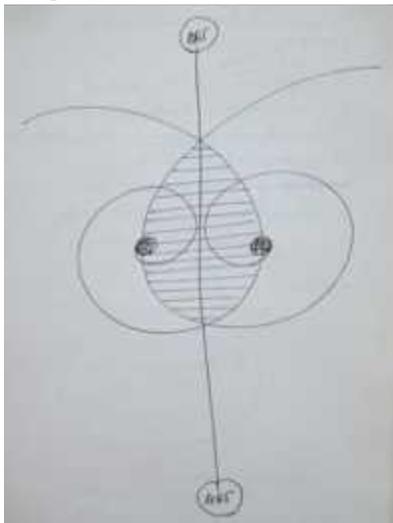
Markus Lüpertz, 2013²⁸

- 12 Le premier directeur de l'ERBA, Jean Geslin²⁹ qui, à l'époque, arrive de l'école d'art de Poitiers adopte pour son projet pédagogique une posture délibérée qui est celle de permettre aux élèves d'être confrontés directement aux œuvres. En 1988, dans le catalogue consacré à François Morellet, il affirme qu'« une des idées directrices qui commande le projet de l'école consiste à établir des liaisons entre la présentation de l'art dans un lieu d'enseignement et la prise en charge d'une formation artistique. »³⁰ Cette revendication est assumée également par les artistes enseignants Albert Clermont³¹ qui affirme : « Enseigner l'art



par l'art »³² et Jean-Sylvain Bieth³³ qui signale « Comme si on étudiait la littérature sans jamais lire un livre »³⁴.

Fig. 3. Pierre Mercier, Notes (1996)



Archives Pierre Mercier

- 13 La plaque située dans l'actuelle EMAP (École Municipale d'Arts Plastiques) de Dunkerque rappelle que l'École Régionale des Beaux-Arts « Georges Pompidou » a été inaugurée le samedi 29 novembre 1984 par Claude Prouvoyeur, Sénateur maire de Dunkerque et Jean-François Broch, adjoint à la culture en présence de Michel Delebarre³⁵, Ministre du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle. Au départ, l'école municipale a pour vocation de développer la pratique pour les amateurs. Elle bénéficie d'ateliers de techniques et de pratiques, d'une salle d'exposition, d'une bibliothèque-documentation et d'une salle audio-visuelle³⁶. Jean Geslin décide d'en faire une école diplômante contre l'avis du Ministère de la Culture qui finira par valider ce choix³⁷. Jean-Pierre Greff (Directeur de la Haute école des arts décoratifs de Strasbourg de 1993 à 2004) note la spécificité de cet établissement au sein de la carte nationale des enseignements artistiques de l'époque : « J'ai suivi d'assez près le projet auquel il [Pierre Mercier] a contribué à l'école de Dunkerque. Ce fut à une échelle très réduite – c'est une très petite école, les choses sont beaucoup



plus simples à organiser – mais il s'est produit aussi ce moment de cristallisation justement assez étonnant, où cette école de taille modeste est devenue l'un des lieux laboratoires les plus inventifs de l'enseignement artistique en France »³⁸.

14 Très vite, les locaux deviennent trop étroits. Alors que les pratiques amateurs restent rue du Jeu de Paume où elles demeurent encore aujourd'hui, l'école diplômante déménage dans le quartier de Rosendaël en 1987-1988 et s'installe dans l'ancien hôpital de Dunkerque. Bertrand Gadenne raconte : « Déjà à l'intérieur des locaux, il y avait des tensions fortes. Les professeurs de pratiques amateurs étaient très traditionnels : la peinture, le dessin... L'ERBA au contraire se tournait vers l'art minimal, l'art conceptuel. Les enseignants étaient engagés dans les expositions et les éditions. L'organisation de cette programmation était très culturelle et très politique. C'était devenu une sorte de nébuleuse. On ne comptait pas nos heures... »³⁹

15 Jean Attali quant à lui rapporte : « Je continue de penser que cette école, que je n'ai connue qu'à l'époque où elle occupait les bâtiments de l'ancien hôpital de Dunkerque, à Rosendaël, qui était maintenue dans un état de dénuement permanent, qui ne parvenait à recruter qu'un petit nombre d'étudiants... était un lieu exceptionnel de liberté et d'émancipation personnelle, un lieu d'incubation, un foyer de dialogue et de passion »⁴⁰.

16 En 1992, Jean Geslin quitte la direction et propose à Pierre Mercier de prendre sa succession, celui-ci décline en affirmant : « Je ne suis pas un premier, je suis un bon second »⁴¹. En effet, il sera coordinateur pédagogique dès 1986 et il assure néanmoins l'intérim de direction avant la nomination de la collaboratrice de Jan Hoet, Veerle van Durme (Directrice artistique et pédagogique de 1993 à 1999). Rejointe par le FRAC en 1996, l'école restera à Rosendaël jusqu'en 2012, date à laquelle elle déménage à nouveau dans l'ancien collège Arthur Van Eyck situé avenue de l'Esplanade



à proximité du Conservatoire de musique et d'arts dramatiques. En décembre 2010, l'ERBA fusionne avec l'ERSEP de Tourcoing pour former un EPCC commun. Le site dunkerquois de l'esä⁴² est identifié aujourd'hui comme une composante du Pôle art contemporain de Dunkerque avec le LAAC (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine) et le FRAC – Grand Large Hauts-de-France (Fonds Régional d'Art Contemporain). Inscrite dans un territoire spécifique marqué par l'espace maritime et l'héritage industriel, l'école bénéficie de la dynamique portée par le Learning center ville durable, mais aussi de celle des structures associatives liées aux arts contemporains telles que Fructôse⁴³ et La Plate-Forme – Laboratoire d'art contemporain⁴⁴ qui sont – comme l'esä - membres de 50° Nord, Réseau transfrontalier d'art contemporain⁴⁵.

- 17 Après cette brève chronologie, revenons-en aux débuts de l'aventure. Deux axes forts seront développés par la direction et l'équipe pédagogique alors en place : les expositions et les publications. Dès 1984-1985, débute un programme d'expositions assorties de l'édition de catalogues. François Broch, adjoint au Maire délégué à la culture⁴⁶ écrit : « Entre Galerie et Musée, Artistes et Collectionneurs, Producteurs et Public, Formation et Professionnalisation, l'école désormais doit se situer comme un relais actif, sans pudeur vis-à-vis du marché et comme acteur dans le débat à propos de l'art contemporain sur le terrain professionnel »⁴⁷. En ce qui concerne, les éditions elles sont nommées : Éditions « À bruit secret ». Ce titre choisi par Pierre Mercier et Jean-Sylvain Bieth est une référence à une œuvre de Marcel Duchamp datant de 1916⁴⁸ et marquera durablement l'Atelier Édition de l'école. Ce travail éditorial est poursuivi encore aujourd'hui par Philippe Robert (professeur depuis 1986, invité à rejoindre l'équipe pour développer cet axe) et Nicolas Cabos avec des workshops, et expositions. À partir de 2012, la mise en place du mémoire de DNSEP a été l'occasion de



proposer des formes éditoriales singulières qui se distinguent des modèles universitaires.

- 18 Le programme des expositions que nous avons pu établir ainsi que l'inventaire des catalogues et livres d'artistes des éditions *À bruit secret* (fig. 4) dévoilent une programmation assez audacieuse, axée sur l'art en train de se faire. Les différents témoignages recueillis laissent transparaître aussi l'autonomie laissée aux étudiants dans la réalisation des expositions : choix des œuvres, scénographie, accrochage, publication... Retenons entre autres : Sophie Calle, *Anatoli* en 1986 (ERBA – Centre d'art contemporain Orléans) ; Marcel Mariën, *À la recherche de l'heure exacte, 1013 ans avant l'an 3000* en 1987 (Galerie Isy Brachot Bruxelles-Paris) ; François Morellet en 1988 (Dunkerque – Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert Paris) ; Roman Opalka en 1990 (Isy Brachot Éditeur) ; Claude Rutault, *La peinture ne tombe pas du ciel N° 4* en 1995. Dans les expositions collectives, on note la présence d'œuvres de : Christian Boltanski, Philippe Cazal, Erik Dietman, Ange Leccia, Bernd Lohaus, Annette Messenger, Gaetano Pesce, Arnulf Rainer, etc. La place accordée également très précocement à l'art vidéo doit être soulignée, notamment avec l'exposition titrée : *On s'émerveille qu'une image arrive. Il pourrait ne rien y avoir*, dès 1986 sous le commissariat de Bertrand Gadenne et Richard Skryzak avec des œuvres de Naim Jun Paik pour laquelle Pierre Mercier est mentionné comme ayant participé au montage ; une exposition Jean-François Guiton en 1990 ou encore *Thierry Kuntzel, été, hiver* en 1991 en collaboration avec Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains. Cet inventaire révèle aussi les collaborations mises en place avec des galeries du secteur marchand et des institutions muséales à l'échelle régionale, nationale et internationale et la contribution de critiques visionnaires tels que Régis Durand (né en 1941) et Jan Hoet (1936-2014). Ce dernier interviendra en tant que professeur d'histoire de l'art



et de culture générale, il siègera au conseil d'orientation de l'école et au comité technique du FRAC. Il est l'un des fondateurs du SMAK à Gand (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) et en assure la direction de 1975 à 2003.

Fig. 4. Éditions À bruit secret, Bibliothèque de l'esä Dunkerque-Tourcoing



Photo : Nathalie Poisson-Cogez

3. Enseigner et apprendre

« Les jeunes doivent être impliqués dans un art de vivre enseigné aussi tôt que possible dans les écoles (ou dans ce qui les remplacera) – ou plutôt qu'enseigné, vécu par toutes les personnes concernées, de sorte que disparaisse la distinction entre enseigner et apprendre »⁴⁹

Robert Filliou, 1970

- 19 Le titre de cette partie est emprunté à un ouvrage de Robert Filliou publié en 1970 qui entre en résonance avec une revendication de Pierre Mercier : « Enseigner et apprendre comme activités artistiques »⁵⁰. Pierre Mercier explique « Je n'ai jamais pris le temps d'écrire quoi que ce soit, bien que j'ai toujours dit qu'il fallait absolument que les enseignants se mobilisent pour montrer que le travail qu'ils fournissaient dans les écoles d'art était susceptible d'être théorisé, et non une chose intuitive, donnée ainsi »⁵¹. En 2004, il apporte sa contribution au colloque « Art Enseignement



Expérimentation » organisé par les Musées de Strasbourg où sont abordées d'autres expériences de pédagogie artistique du XX^e siècle, notamment celles du Bauhaus et du Black Mountain College. Le Black Mountain College (1933-1957)⁵² est installé à Asheville en Caroline du Nord (États-Unis), où a émigré Josef Albers après la fermeture du Bauhaus fermé par les nazis en 1933. Le *Black Mountain College* – inspiré par les théories du philosophe pragmatique John Dewey (1859-1952)⁵³ – prônait le droit à l'expérimentation, la transversalité des pratiques, la suppression des hiérarchies traditionnelles, ainsi que des modes de gestion démocratiques et collectifs. Cette utopie qui traverse les questions artistiques, éducatives et politiques est défendue par son fondateur John Rice, qui soutient que « l'éducation qui y serait expérimentée devrait concerner l'individu dans sa totalité : « la tête, le cœur et les mains », et non pas l'individu divisé »⁵⁴.

Fig. 5. Robert Filliou. Édition 1998



Exemplaire conservé à la bibliothèque de l'esä Dunkerque

- 20 Un autre modèle existe en Allemagne, à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf dans laquelle Joseph Beuys sera étudiant (1947 – 1952) puis professeur (1961 - 1972) avant de



fonder la *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* en 1974. Markus Lüpertz (né en 1941), recteur de cette institution de 1988 à 2009, parviendra à « conserver la liberté de l'Académie contre cette tendance à la standardisation et à l'uniformisation »⁵⁵ énoncée en première partie.

- 21 Sans que nous ayons pu établir qu'il s'agisse là de modèles identifiés par les acteurs de l'ERBA, ces expériences partagent des caractéristiques communes. Pierre Mercier et l'équipe pédagogique de l'école d'art de Dunkerque défendent des principes fondamentaux que sont l'intérêt du travail collectif, la revendication de l'expérimentation permanente au travers du concept de « bricolage » ainsi que l'attention portée à l'émancipation des étudiants.

3.1. Du collectif

- 22 Jean Geslin à l'occasion d'un entretien explique que « c'est avec lui [Pierre Mercier] que j'ai pu développer le projet, d'une très haute qualité humaine, c'était quelqu'un de très intéressant sur le plan de la pédagogie »⁵⁶. Dans *Word wants words* de Céline Ahond, Pierre Mercier explique comment, au lieu de passer lui-même à temps complet, il incite le directeur à recruter d'autres enseignants de culture générale d'abord en histoire de l'art (Catherine Delvigne), puis en philosophie (Jean Attali). Il poursuit en disant : « J'avais monté ça en coordonnant, en faisant en sorte que les trois enseignants chargés de la « théorie » fassent un programme cohérent avec parfois des cours ensemble, pour analyser une problématique, un sujet ou un tableau »⁵⁷.

- 23 Aux enseignants déjà cités, s'ajoutent les figures – exclusivement masculines – de Gilles Bauthian, Pat Bruder, Laurent-Marie Joubert, Arnaud Labelle-Rojoux, Jean-Luc Poivret... Au-delà des moments intensément vécus, il faut noter que les fortes personnalités, les dissensions, les écarts de visions ont pu générer également de franches



engueulades, des brouilles temporaires voire définitives...

- 24 Pierre Mercier poursuivra ces expérimentations pédagogiques collectives à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg⁵⁸ où il arrive en 1998, notamment au sein du Groupe Art3 fondé en 2001 avec Éléonore Hellio et Francisco Ruiz de Infante. Ce groupe pédagogique est né suite au Festival *Avant les mouches* (La Chaufferie – Strasbourg 8-24 mars 2001) dont l'intention est spécifiée dans une note de travail : « On veut activer le temps du processus créatif, comme temps à partager publiquement ; On veut organiser un évènement de 15 jours pleins à la Chaufferie dans lesquels la danse, les arts plastiques, la musique, le théâtre, le cinéma, et autres manifestations humaines puissent dialoguer ; On veut mettre en place des manières intenses de rentrer en contact avec le spectateur »⁵⁹. D'autres événements suivront comme le Festival *La friche à feu* (1-16 mars 2002), *Espèces d'interzone* (27 mars – 10 avril 2003) qui poursuivent le triple objectif de : décroisonner les pratiques ; investir un espace-temps continu ; favoriser les porosités entre « créateur » et « spectateur ».

3.2. Bricolage

- 25 Cette idée d'une pédagogie expérimentale se développe au travers du concept de « Bricolage » adopté par Pierre Mercier. Cette approche est empruntée à Robert Filliou, au travers du « bien fait - mal fait - pas fait ». Philippe Robert raconte que ce « programme » consacré au bricolage débute lorsque Pierre Mercier lui propose de mettre en place un premier atelier consistant à fabriquer de la soupe⁶⁰. Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (1962)⁶¹ distingue le bricoleur de l'ingénieur. Alors que l'ingénieur aborde son travail de façon programmatique ; le bricoleur compose de manière hétérogène, informelle, non linéaire en usant largement de la sérendipité et du recyclage. Le bricoleur



prend appui sur un environnement et des ressources données, avec une forte capacité d'adaptation voire d'improvisation. Claude Lévi-Strauss affirme que « l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance »⁶². Mohamed El Baz, étudiant à l'ERBA de 1986 à 1989, reprend ce terme dans le titre générique « Bricoler l'incurable »⁶³ qu'il donne à son travail (1993-2003).

- 26 Dans un texte intitulé « Les débuts ont une fin » rédigé en 1992 à l'occasion de l'installation du FRAC à Dunkerque, Pierre Mercier écrit : « Il nous paraît important de signaler ici le fait que le laboratoire qu'est l'école de Dunkerque permet non pas de réitérer toujours les mêmes expériences mais d'inventer, c'est-à-dire découvrir, au fil des ans de nouveaux protocoles de formation avec les étudiants. L'école est ainsi traversée de flux dont elle est à l'affût. Ainsi nous bricolons au sens le plus noble de ce terme, avec les étudiants, des machines à penser, à représenter, à vivre, nous projetant dans le futur »⁶⁴. Cette importance du « faire » est revendiquée par l'anthropologue Tim Ingold, au travers de ses propres expériences pédagogiques à l'Université d'Aberdeen en Ecosse⁶⁵.

3.3. Émancipation

- 27 Dans un document intitulé « Ébauche de quelques réponses de principe à la proposition d'ordre du jour énoncée par Bertrand (Gadenne), Philippe (Robert), Jean-Sylvain (Bieth) » Pierre Mercier écrit : « On n'est pas là pour fabriquer de bons étudiants qui répondent à nos attentes, mais pour permettre à des individus de devenir des êtres libres et clairvoyants »⁶⁶. Il affirme aussi « il faut aller dans le sens de ce que [les étudiants] produisent, de ce qu'il font, pas contre »⁶⁷. Ces propos peuvent être rapprochés des réflexions de Jacques Rancière énoncées dans *Le maître ignorant, cinq*



*leçons sur l'émancipation intellectuelle*⁶⁸, ouvrage dans lequel le philosophe énonce l'idée que tout individu est en capacité d'apprendre, de comprendre n'importe quelle connaissance. Partant de ce postulat d'une égalité des intelligences, il affirme que « on peut enseigner ce qu'on ignore, si l'on émancipe l'élève, c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence »⁶⁹. Benoît Villain, étudiant à l'ERBA de 1996 à 2001, explique que ce qui l'a marqué durant sa formation était cette relation particulière avec les enseignants qui tendaient par leur attitude à supprimer toute hiérarchie verticale et descendante pour considérer les élèves comme des artistes, certes des artistes jeunes, en devenir, mais des artistes⁷⁰.

- 28 Thierry de Duve dans *Faire école*, un ouvrage rédigé après le projet avorté d'école des beaux-arts de la ville de Paris, qui lui avait donné l'occasion de s'interroger sur la pédagogie spécifique à l'enseignement artistique, développe la distinction entre le « modèle académique » et le « modèle-Bauhaus ». Il affirme que ce dernier « favorise l'invention, car tout progrès dans son expression signale une libération de la créativité de l'élève, une actualisation de son potentiel artistique »⁷¹. Il s'agit donc moins de transmettre des savoir-faire que de permettre aux étudiants de développer un potentiel personnel. Pour atteindre cet objectif sont mis en place dans les écoles d'art les rendez-vous individuels qui permettent à l'étudiant de (simultanément) montrer et expliciter le travail en cours. Les échanges et discussions avec les différents enseignants lui permettent ainsi de construire au fur et à mesure de l'élaboration des pièces plastiques un discours critique. Pour autant, les témoignages recueillis rapportent que lors de ces séances Pierre Mercier favorisait largement les « temps d'écoute et de silence »⁷². La maturation du projet se cristallise lors de la présentation du diplôme face à un jury constitué de professionnels du secteur⁷³ extérieurs à l'établissement (artistes, critiques,



commissaires d'expositions, etc.).

En guise d'ouverture

- 29 Ce travail a permis de regrouper un certain nombre d'informations relatives aux expérimentations pédagogiques mises en œuvre entre 1984 et 1998 par Pierre Mercier et l'équipe pédagogique de l'ERBA de Dunkerque. L'histoire de cette institution se construit sur la base des témoignages de ceux qui l'ont traversée et des traces qu'ils ont pu laisser. Elle pourra encore être augmentée. Il s'agit cependant de ne pas tomber dans l'écueil de figer par le récit un processus constamment mouvant, élaboré à partir de rapports multiples et complexes.
- 30 Si les pratiques pédagogiques telles qu'elles se développent encore aujourd'hui dans écoles d'art sont connues à l'intérieur de leur communauté, elles méritent d'être partagées plus largement. Au-delà de la transmission de savoirs théoriques et techniques, de savoir-faire, l'école d'art est en effet envisagée comme une « plateforme d'opportunités »⁷⁴ dans laquelle sont créées des situations favorisant l'expérimentation. Il est utile à ce stade de noter que Pierre Mercier était initialement éducateur spécialisé pour l'enfance et l'adolescence. Il a travaillé de 1970 à 1975 à l'hôpital de jour de Marseille dans un service de psychothérapie institutionnelle. Dans un carnet de note, il écrit : « L'école d'art travaille à la valorisation de soi. Se former à l'art ou par l'art ? »⁷⁵. Reprenant le postulat de Filliou : « art = vie », il affirme : « l'art peut-être une façon de penser, de vivre, de faire. Un acte de vie, d'imagination qui doit être accessible à tous »⁷⁶.

Bibliographie

Bibliographie



Céline Ahond, *World Wants Words*, Annecy, ESAA Éditions,

2006.

Pierre Bourdieu, « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », dans *Penser l'art à l'école*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 13-54

Monik Bruneau, André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art, Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours, Multiplicité des approches*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2007.

Collectif, *Pierre Mercier, Catalogue déraisonnable*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2017.

Collectif, *Chercher sa recherche – Les pratiques et perspectives de la recherche en école supérieure d'art*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011.

Collectif, Actes des Assises nationales des écoles supérieures d'art, Rennes, 6 et 7 avril 2006, 2 vol., Association de écoles supérieures d'art de Bretagne / École des beaux-arts de Rennes, Rennes, 2008 [https://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf ; https://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5c1dfe4ca2_Assises_2006_tome2.pdf].

Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), *Black Mountain College, Art, Démocratie, Utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Centre International de Poésie de Marseille, 2014.

Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?* Caen, L'Échoppe, coll. Envois, 2016.

Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.



Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire), nouvelle édition revue et augmentée*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou et lecteur s'il le désire*, Paris-Bruxelles, Archives Lebeer Hossman, 1998.

Fred Forest, *Repenser l'art et son enseignement : les écoles de vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Pierre Gosselin, Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création, Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps : de la recherche et de de ses enjeux, arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.

Annie Jacques, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

Irina Kirchberg et Alexandre Robert (dir), *Faire l'art, Analyser les processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Yves Michaud, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

Philippe Robert, *Douces Épisodes, en forme d'adresse*, Steenvoorde, Éditions du carreau, 2017.

Monique Segré, *L'école des Beaux-arts (XIX^e – XX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 1998.



Alan Speller, *Le Black Mountain College, Enseignement*

artistique et avant-garde, Bruxelles, La Lettre Volée, 2014.

Emmanuel Tibloux (dir.), *Demain l'école d'art. Actes des Assises nationales des écoles supérieures d'art*, Paris, Andéa, 2016.

Valérie Mavridorakis, Christophe Kihm (dir.), *Transmettre l'art. Figures et méthodes. Quelle Histoire ?* Dijon, Presses du réel, 2014.

Sites Internet

Site de Pierre Mercier : www.heuredepointe.net

Entretien avec Pierre Mercier sur le Mémoire artistique (mis en ligne le 7 avril 2013) : https://www.youtube.com/watch?v=umxZQe1DIoo&list=UU63lGwa_ocyGp0AJxNbL27w&index=37

www.chartes.psl.eu/fr/actualite/pedagogie-creation-artistique-sources-valorisations-histoire

Séminaire : Histoire de la pédagogie de la création artistique : état de l'art et perspectives [2016-2017], projet de recherche PSL, piloté par l'École nationale des chartes et Jean-Michel Leniaud, en collaboration avec les écoles d'art de PSL (CNSMDP, CNSAD, La Fémis, Les beaux-arts de Paris et l'ENSAD), (vidéos en ligne [archive]).

Notes

1. Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?* Caen, L'Échoppe, coll. Envois, 2016, p. 10.
2. Artiste, commissaire d'exposition, attaché de conservation au LAM de Villeneuve d'Ascq. Étudiant à l'ERBA de Dunkerque de 1986 à 1989.
3. 28 avril 2017 – Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.



4. Archives personnelles de Pierre Mercier en dépôt temporaire au LAM – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de

Villeneuve d'Ascq.

5. Philippe Robert, *Douces Épisodes, en forme d'adresse*, Steenvoorde, Éditions du carreau, 2017.

6. Pierre Bourdieu, « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question » dans *Penser l'art à l'école*, Arles, Actes sud, 2001, p. 16.

7. <http://www.andea.fr>. Créée en 1995, elle réunit initialement les directeurs et s'ouvre à partir de 2012 à la communauté des enseignants et des étudiants.

8. Jésus de Carlos, *Rapport, Filière enseignement artistique*, Conseil supérieur de la fonction publique territoriale, Séance plénière du 26 septembre 2018, p. 29. Consultable en ligne (https://www.csfpt.org/sites/default/files/41_-_rapport_filiere_enseignement_artistique.pdf).

9. Jean-Louis Violeau, « L'École des Beaux-Arts en 1968, disparition d'un système. Contestation et modernisation de l'État » dans *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, éd. par A. Jacques, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 531-553. Voir également : Christophe Smoyault-Muller, « L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, les écoles d'architecture : Genèse et évolution de l'enseignement et des lieux d'enseignement », septembre 2015 www.grandemasse.org/?c=actu&p=ENSBA-ENSA_genese_evolution_enseignement_et_lieux_enseignement

10. Voir « Écoles d'art, nouveaux enjeux », *Art press* 2, août 2011.

11. Le statut d'EPCC est créé par la loi du 4 janvier 2002, modifiée par la loi du 22 juin 2006, il a pour objectif d'assurer un équilibre entre les collectivités territoriales et l'état dans la gestion des structures culturelles à l'échelle locale et nationale. La date limite fixée par le Ministère de la Culture pour le passage en EPCC des écoles d'art était le 31 décembre 2010.

12. <http://www.ehea.info/page-ministerial-declarations-and-communicues>

13. Voir site de l'Andéa.

14. *Chercher sa recherche – Les pratiques et perspectives de la recherche en école supérieure d'art*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011.

15. Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.



16. Pierre Gosselin, Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création, Pour*

une compréhension de la recherche en pratique artistique, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006. Monik Bruneau, André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art, Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours, Multiplicité des approches*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2007.

17. Séminaire du CEAC (université de Lille) 2012 repris dans Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 11-14.

18. *Ibid.*, p. 13.

19. Pascal Simonet, « Enseigner la création par la création » dans *Demain l'école d'art - Actes des Assises nationales des écoles supérieures d'art*, éd. E. Tibloux, Paris, Andéa, 2016, p. 61.

20. Ce dossier est en suspens et nécessite un travail interministériel entre le Ministère de la culture, le Ministère de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation et le Ministère de l'Action et des comptes publics ; ainsi qu'une concertation avec l'Association des Maires de France et les collectivités territoriales.

21. Pierre Mercier, « Enseigner et apprendre comme activités artistiques », note dactylographiée non datée (2004). Archives Pierre Mercier. Publiée dans *Pierre Mercier, Catalogue déraisonnable*, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2017, p. 88-89.

22. Christophe Boulanger, Barbara Forest, Lidwine Prolonge, Pierre di Sciullo, (dir.), *Pierre Mercier – Catalogue déraisonnable*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2017.

23. <https://heuredepointe.net/spip/spip.php?article176>

24. Catherine Delvigne. Née en 1955. Professeur d'histoire de l'art à temps partiel en 1986. À temps complet à partir de 1988.

25. Jean Attali. Né en 1950. Professeur de philosophie contractuel à temps partiel de 1995 à 2007.

26. Archives Pierre Mercier en dépôt au LAM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq.

27. Cité par Isabel Rith-Magni dans « Académie de Düsseldorf, sous le signe de l'autonomie », Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion, mai 2016. <https://www.goethe.de/ins/fr/fr/kul/mag/20757573.html>

28. Artiste, Recteur de l'Académie de Düsseldorf de 1988 à 2009.

29. Né en 1938, Jean Geslin est directeur de l'ERBA de 1984 à 1992, date à laquelle il prend la direction de l'École nationale d'art de Limoges.



30. Jean Geslin, *François Morellet*, Paris, Liliane et Michel Durand-Dussert / Dunkerque, École Régionale des Beaux-Arts, 1988, p. 7.

31. Né en 1954, artiste et Professeur d'Enseignement Artistique à l'ERBA de 1986 à 2019, il est directeur du site de Dunkerque de septembre 2016 à janvier 2019.

32. Entretien mars 2017.

33. Né en 1955, artiste et professeur à l'ERBA de 1984 à 1999.

34. Entretien téléphonique avril 2017.

35. Né en 1946, Maire de Dunkerque de 1989 à 2014.

36. Jean-François Broch, *Catalogue de l'exposition inaugurale*, Dunkerque, ERBA, 1984, n.p. Ces locaux sont encore visibles aujourd'hui au 45 rue du Jeu de Paume à Dunkerque.

37. Entretien avril 2017.

38. Céline Ahond, *World Wants Words*, Annecy, ESAA Éditions, 2006, 08:42:11.

39. Entretien mars 2017.

40. Message électronique. Mars 2019.

41. Entretien avril 2017.

42. L'École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais / Dunkerque-Tourcoing est un EPCC - Établissement Public de Coopération Culturelle pour l'enseignement supérieur et la recherche en art. Il est constitué depuis 2011 entre les Villes de Dunkerque et de Tourcoing, l'État et la Région Hauts-de-France.

43. <https://www.fructosefructose.fr/>

44. <https://www.laplateforme-dunkerque.com/>

45. <http://www.50degresnord.net/>

46. Mandat du Maire Claude Prouvoyeur (1966-1989)

47. Jean-François Broch, *4/3 fig.*, Dunkerque, À bruit secret, 1985, n.p.

48. Marcel Duchamp, *À bruit secret*, 1916/1964. Original réalisé à New York en 1916. Réplique, réalisée sous la direction de Marcel Duchamp par la Galerie Schwarz à Milan en 1964. Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris – inv. AM 1986-291.

49. Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou et lecteur s'il le désire*, Paris-Bruxelles, Archives Lebeer Hossman, 1998, p. 24.



50. Texte dans les Archives Pierre Mercier (2004), publié dans *Pierre Mercier, Catalogue déraisonnable, op. cit.*, p. 88-89.

51. Céline Ahond, *World wants words, op. cit.*, 00:05:17

52. Voir : Alan Speller, *Le Black Mountain College, Enseignement artistique et avant-garde*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2014 et Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), *Black Mountain College, Art, Démocratie, Utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes /Centre International de Poésie de Marseille, 2014.

53. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2010. Voir également les travaux de Joëlle Zask, *Introduction à John Dewey*, Paris, Collection Repères N° 661, Éditions La découverte, octobre 2015.

54. Allan Speller, *op. cit.*, p. 11.

55. Isabel Rith-Magni, « Académie des Beaux-arts de Düsseldorf sous le signe de l'autonomie », Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion, Mai 2016. En ligne : <https://www.goethe.de/ins/fr/fr/kul/mag/20757573.html>

56. Entretien avril 2017.

57. Céline Ahond, *World wants words, op. cit.*, p. 00:26:25

58. Devenue la HEAR en 2008 par sa fusion avec l'école des Beaux-arts de Mulhouse-Le Quai et l'Académie de Musique de Strasbourg.

59. Fax envoyé par Francisco Ruiz de Infante. Archives Pierre Mercier en dépôt au LAM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq (non daté, non côté).

60. Philippe Robert, *Douces Épisodes, op. cit.*, p. 21.

61. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

62. *Ibid.*, p. 33.

63. <http://www.mohamedelbaz.com/>

64. Archives Pierre Mercier en dépôt au LAM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq (non daté, non côté).

65. Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Édition Dehors, 2017.

66. Archives Pierre Mercier en dépôt au LAM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq (non daté, non côté).



67. *World wants words*, *op. cit.*, 00:52:50
68. Jacques Rancière, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
69. *Ibid.*, p. 29.
70. Entretien de mars 2019.
71. Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire)*, Dijon, Presses du réel, collection MAMCO, nouvelle édition revue et augmentée, 2004, p. 33.
72. Richard Schotte, Entretien Avril 2017.
73. 3 membres pour le DNA. 5 membres pour le DNSEP. Dont un enseignant de l'école.
74. Jérémie Vandebunder, *Faire l'art, Analyser les processus de création artistique*, I. Kirchberg et A.Robert (dir), Paris, L'Harmattan, 2014, p. 26.
75. Carnet de notes. Archives Pierre Mercier en dépôt au LAM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq (non daté, non côté).
76. *Ibid.*

Auteur

Nathalie Poisson-Cogez

École supérieure d'art du Nord-Pas de Calais Dunkerque-Tourcoing, Chercheure associée au Laboratoire CECILLE (Université de Lille)

nathalie.poisson-cogez@esa-n.info

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021



Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

POISSON-COGEZ, Nathalie. *Enseigner l'art par l'art* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4463>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Paul Perdrizet et l'histoire de l'art médiéval à Nancy au début du XX^e siècle : entre formation intellectuelle et transmission des savoirs

Frédéric Tixier

Résumé



Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique à part entière s'institutionnalise.

Différentes chaires professorales sont alors créées dans les universités ou les grandes écoles et des réflexions sont menées sur des aspects d'ordre méthodologique. À Nancy, Paul Perdrizet (1870-1938), à la fois industriel et universitaire, marque de son empreinte l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Cependant, ce grand spécialiste de l'art antique a un second centre d'intérêt puisqu'il soutient en 1908, sous la direction du professeur Émile Mâle, deux thèses d'État consacrées à des questions d'iconographie médiévale. En parallèle, il dispense différents cours d'histoire de l'art du Moyen Âge (sur les primitifs italiens ou l'art symbolique notamment) selon une approche très influencée par les écrits d'Émile Mâle, en particulier son ouvrage fondamental sur *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen âge et ses sources d'inspiration* (1898). Dès lors, cette recherche questionne la conception méthodologique de Paul Perdrizet de l'art médiéval, son apprentissage, en partie autodidacte, de la discipline et sa manière de transmettre son savoir auprès de ses propres étudiants et à l'Université populaire de Nancy.

Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the History of Art as a scientific discipline became institutionalized. Various professorial chairs were then created in Universities or Grandes écoles and reflections were carried out on methodological aspects. In Nancy, Paul Perdrizet (1870-1938), both an industrialist and an academic, left his mark on the teaching of art history and archaeology. However, this great specialist in Ancient art had a second focus of interest, since in 1908, under the direction of Professor Émile Mâle, he defended two PhD devoted to questions of medieval iconography. At the same time, he taught various courses in the history of art of the Middle Ages (on Italian primitives or symbolic art in particular) according to an approach heavily influenced by the writings of Émile Mâle, in particular his fundamental work: *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen âge et ses sources d'inspiration* (1898). Therefore, this research questions Paul Perdrizet's methodological conception of medieval art, his partly self-taught learning of the discipline and his way of transmitting his knowledge to his own students and at the Université populaire de Nancy.

Entrées d'index

Mots clés :



Paul Perdrizet, Nancy, histoire de l'art, Moyen Âge, enseignement, Émile Mâle, iconographie, méthodologie, transmission, peinture italienne, art

symbolique, Gallé, photographie

Index by keyword :

Paul Perdrizet, Nancy, history of art, Middle Ages, teaching, Émile Mâle, iconography, methodology, transmission, Italian painting, symbolic art, Gallé, photography

Texte intégral

- 1 Personnalité nancéenne importante du début du xx^e siècle, Paul Perdrizet (1870-1938) est étroitement associé à l'histoire des établissements Gallé : en effet, gendre d'Émile Gallé, il préside – à la mort de ce dernier en 1904 et aux côtés de sa belle-mère Henriette Gallé-Grimm – à la destinée de l'entreprise familiale d'art et ce, jusqu'à sa fermeture officielle dans les années 1930¹. Parallèlement à cette carrière d'industriel, Perdrizet est également maître de conférences en langue et littérature grecques, avant d'obtenir en 1909 la création de la première chaire d'histoire de l'art et d'archéologie à la faculté des Lettres de Nancy². À la même période, il participe activement à l'enrichissement de la bibliothèque d'art et d'archéologie du riche couturier Jacques Doucet, par l'entremise de son ami René-Jean, le premier bibliothécaire de l'institution parisienne³. Chercheur infatigable aux intérêts multiples, Paul Perdrizet professe diverses leçons depuis la période antique jusqu'aux arts du Moyen Âge entre les années 1899 et 1919, date à laquelle il est appelé par Christian Pfister, son ancien collègue et nouveau doyen de l'université de Strasbourg, pour occuper le poste de professeur d'archéologie⁴. Dès lors, les vingt années passées par Perdrizet à l'université de Nancy lui permettent d'explorer divers champs de recherche, d'abord en tant qu'helléniste reconnu puis en médiéviste confirmé, et de marquer durablement son auditoire par son enseignement varié, à un moment-clé où en France, l'histoire de l'art et l'archéologie deviennent, après un très long cheminement, des disciplines universitaires à part entière⁵. Il s'agira donc



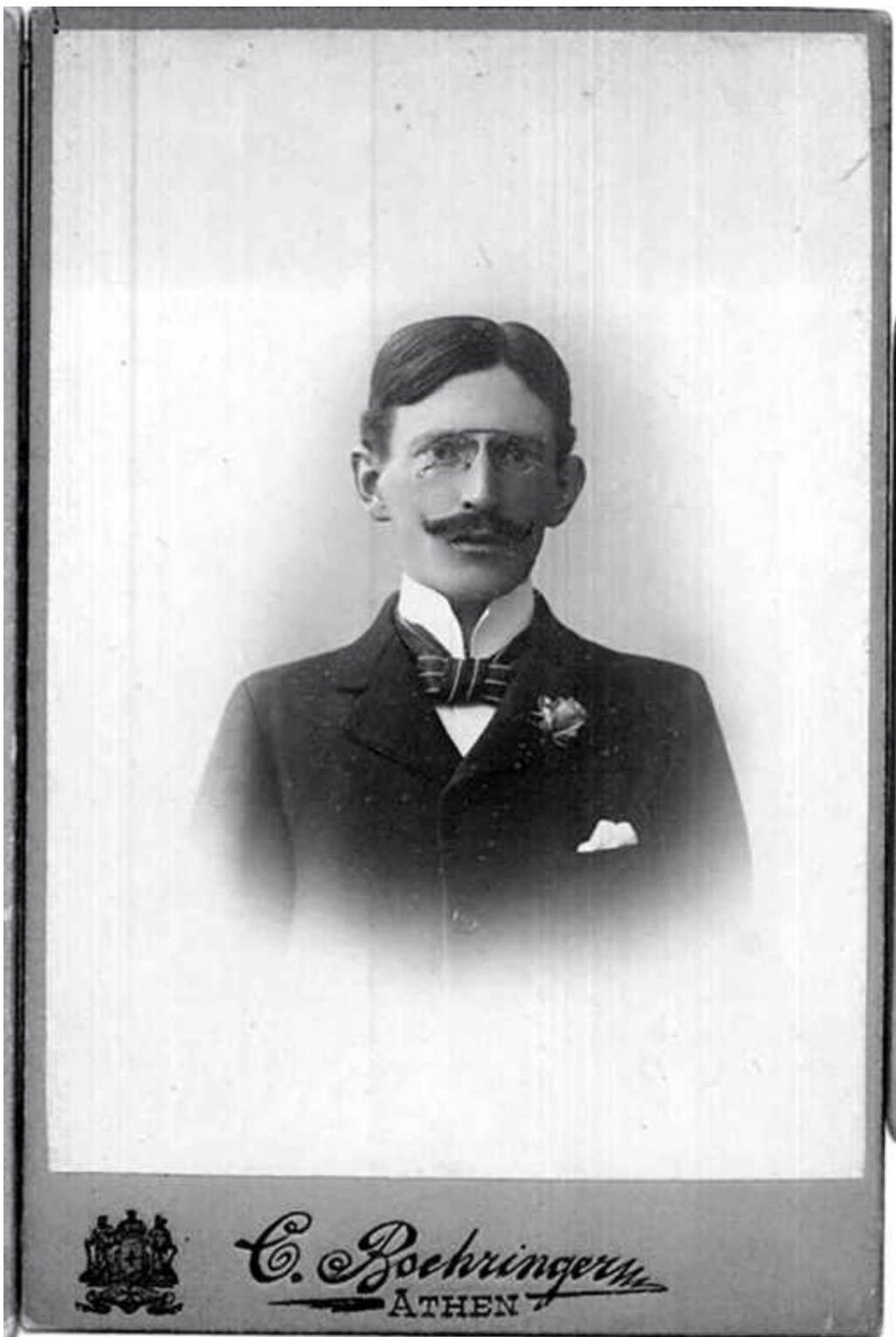
tout d'abord d'évoquer la figure de l'universitaire à travers le prisme de sa formation intellectuelle et de son apprentissage – quelque peu autodidacte – de l'histoire de l'art médiéval avant de poursuivre sur l'influence déterminante des travaux d'Émile Mâle dans la pensée du savant nancéen. Enfin, cette étude se conclura par quelques remarques d'ordre méthodologique sur le déroulement de plusieurs de ses cours à la faculté ou lors de leçons publiques sur l'art médiéval à l'université populaire de Nancy, qu'il s'agisse de *La peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIV^e siècle* de 1905 ou de *l'art symbolique du Moyen âge. À propos des verrières de St. Étienne à Mulhouse* de 1908.

1. De l'Antiquité au Moyen Âge : la formation académique de Paul Perdrizet

- 2 Émile-Paul-Frédéric Perdrizet est né le 22 juillet 1870 à Montbéliard au sein d'une famille de la petite bourgeoisie protestante (fig. 1)⁶. Son père, grand amateur de culture folklorique, lui transmet son intérêt pour la religion populaire, un thème de recherche qui occupera le futur universitaire tout au long de sa vie⁷.

Fig. 1 – Portrait de Paul Perdrizet à Athènes vers 1894





Archives Perdrizet, Université de Lorraine (Nancy)

- 3 Après de brillantes études classiques au lycée Michelet à Paris, il est reçu premier à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm en 1890⁸. Au cours de cette période, Paul Perdrizet se forme à la philologie avec l'historien Gaston Boissier et à l'archéologie classique en suivant les cours de

Maxime Collignon, grand spécialiste d'architecture, de sculpture et de céramique grecques⁹. Ce dernier sera d'ailleurs l'un des grands initiateurs d'une nouvelle manière d'enseigner la jeune discipline archéologique, en partie fondée sur le rôle des gypsothèques, véritables outils pédagogiques pour la compréhension des œuvres anciennes et des moyens efficaces d'apprentissage à l'usage des futurs étudiants français¹⁰. Agrégée de lettres classiques, Paul Perdrizet suit quelques cours d'épigraphie grecque à l'École Pratique des Hautes Études entre 1892 et 1893, avant de devenir membre de l'École française d'Athènes. Durant six ans, il fouille le prestigieux site de Delphes, mais aussi en Macédoine, en Égypte ou encore en Syrie du Nord. Entre 1899 et 1900, il occupe un poste de maître de conférences de langue et de littérature grecques (en remplacement de Louis Couve, alors très malade) à la faculté des lettres de Nancy, avant d'être rappelé pour un an à l'École française d'Athènes. De retour en France à partir de 1901, il s'attache à développer l'archéologie et l'histoire de l'art au sein de l'université nancéenne, en créant un Institut d'archéologie classique (IAC) avec sa bibliothèque spécialisée, son musée (comprenant des vases grecques, des tanagras, plusieurs galvanoplasties...) et une importante gypsothèque¹¹, lieux importants de la transmission des savoirs universitaires. Le 14 août 1906, Paul Perdrizet épouse Lucile Gallé, la seconde des quatre filles d'Émile Gallé, avant de s'impliquer progressivement dans la gestion de l'importante entreprise d'art (fig. 2).

Fig 2 – Paul Perdrizet et Lucile Gallé





Archives Perdrizet, Université de Lorraine (Nancy)

- 4 Pour autant, sa formation quelque peu classique d'archéologue ne le prédisposait pas à s'intéresser au Moyen Âge : en effet, Perdrizet n'a jamais, au cours de sa formation, véritablement suivi de cours d'histoire de l'art médiéval. En  cette seconde moitié du XIX^e siècle, de tels enseignements sont surtout professés à l'École des Chartes avec Jules

Quicherat¹² (à partir de 1847), au Collège de France¹³ puis à l'École du Louvre avec Louis Courajod (1841-1896)¹⁴ ou encore Émile Molinier (1857-1906)¹⁵. Si tous deux enseignent entre les années 1887 et 1893 une méthodologie basée sur une réelle proximité avec les œuvres, autrement dit « une étude méthodique des monuments » au sens large du terme¹⁶ ; cette période est pour Perdrizet le temps de l'École normale, de l'École Pratique des Hautes Études puis de l'École française d'Athènes¹⁷. Il est donc dans l'incapacité de suivre les précédents cours. Pourtant, les années 1905-1908 marquent un tournant majeur dans la recherche du savant universitaire puisqu'il décide, à la surprise générale de bon nombre de ses collègues, de consacrer ses deux thèses d'État à des questions d'iconographie médiévale¹⁸. Sa principale (ou grande thèse) est une étude du thème de la *Vierge de Miséricorde* (ou *Vierge au manteau* – fig. 3)¹⁹ tandis que la seconde (ou petite thèse/ thèse complémentaire) est un commentaire du *Speculum humanae Salvationis* (ou *Miroir du Salut humain*), l'un des traités de théologie latine les plus importants de la fin du Moyen Âge (fig. 4)²⁰.

Fig 3 – Page de titre de la grande thèse de Paul Perdrizet sur la *Vierge de Miséricorde*, 1908



LA
VIERGE DE MISÉRICORDE

ÉTUDE D'UN THÈME ICONOGRAPHIQUE



PAR

PAUL PERDRIZET

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES
DOCTEUR ÈS LETTRES
MAÎTRE DE CONFÉRENCES À L'UNIVERSITÉ DE NANCY

OUVRAGE CONTENANT QUATRE ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE
ET TRENTE ET UNE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS

ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR,

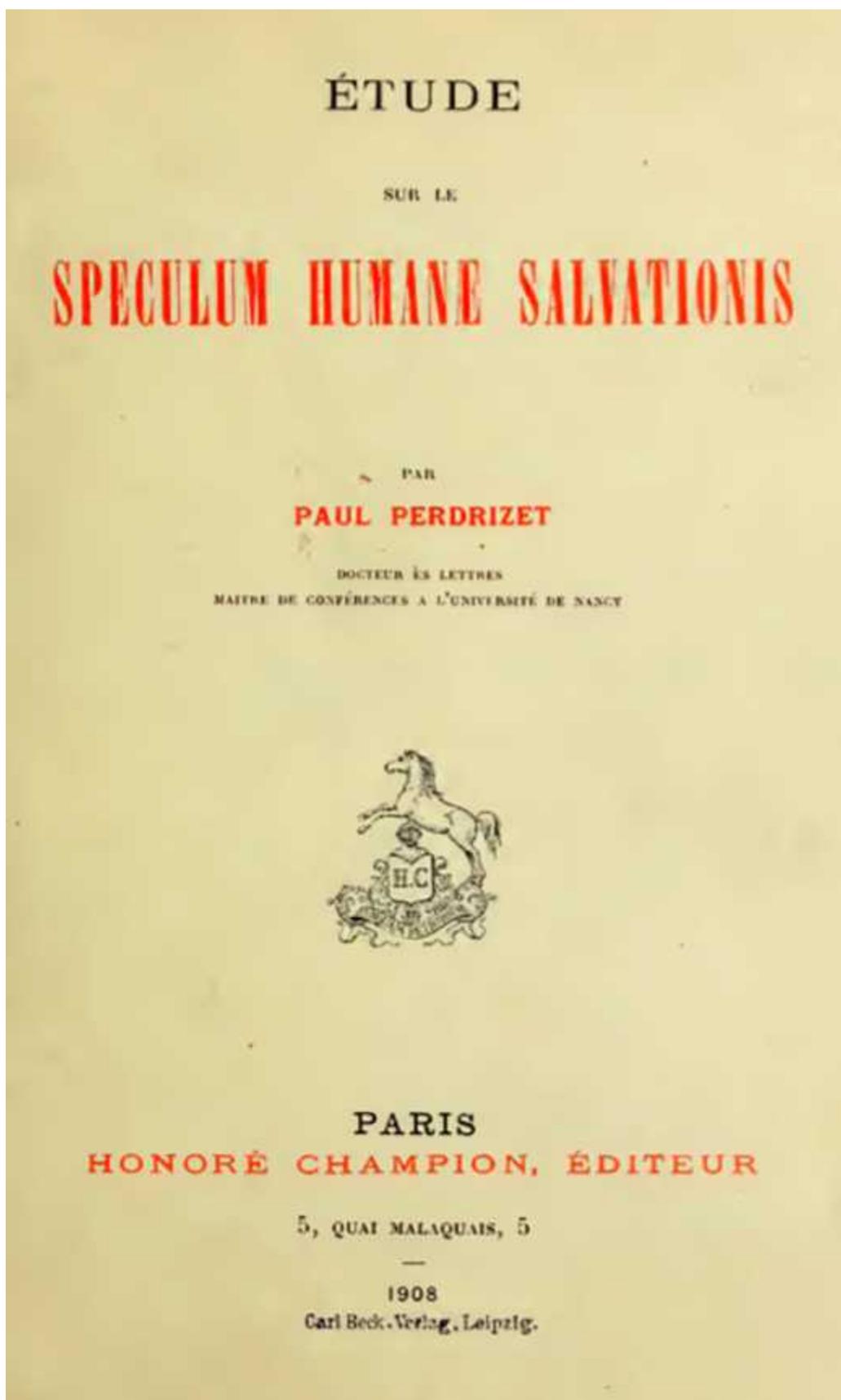
Libraire des Écoles françaises d'Athènes et de Rome,
de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire,
du Collège de France et de l'École Normale Supérieure.

4, RUE LE GOFF, 4

1908

Fig 4 – Page de titre de la petite thèse de Paul Perdrizet sur le *Speculum humanae Salvationis*, 1908





- 5 🍪 Le 20 mai 1908, la soutenance des travaux de Paul Perdrizet a lieu en Sorbonne sous la direction d'Émile Mâle, alors professeur d'histoire de l'art chrétien de l'université

parisienne (depuis 1906)²¹. C'est un réel succès même si les nouvelles orientations scientifiques du nancéen surprennent une large part de la communauté de ses collègues « Athéniens »²². De fait, il s'avère difficile d'expliquer un tel changement de la part de Perdrizet qui, d'archéologue helléniste reconnu, devient un spécialiste d'iconographie médiévale²³. Pour autant, plusieurs raisons peuvent sans doute être avancées pour expliciter une telle réorientation. La première d'entre-elles est évoquée par le principal intéressé dans l'introduction de sa thèse sur la *Vierge de Miséricorde* (fig. 5) :

« C'est une vieille statue lorraine qui a été la cause occasionnelle de cette étude. La Vierge de Mansuy Gauvain dans l'église de N.D. de Bon-Secours à Nancy, intéresse à la fois l'archéologue et l'historien : cet ex-voto, commémoratif de la victoire de René II sur Charles le Téméraire, est l'une des rares sculptures lorraines qui aient échappé aux ravages de la guerre de Trente Ans et de la Révolution : c'est, d'autre part, l'une des répliques les plus connues d'un type iconographique vraiment étrange, et aujourd'hui tout à fait suranné. J'ai été curieux de connaître l'origine et l'histoire de ce type singulier. Les livres qui en parlaient ne m'ayant pas satisfait, j'ai cru qu'il pourrait être utile de publier les résultats des recherches dont la statue de Gauvain a été pour moi le point de départ : ils ne seront peut-être pas complètement indifférents à l'étude de l'iconographie, ni même à l'histoire critique du catholicisme (...)»²⁴ ».

Fig 5 – Mansuy Gauvain, *Vierge au manteau*, début du XVI^e siècle, Notre-Dame-de-Bon-Secours, Nancy





Cliché Paul Perdrizet. Archives Perdrizet, Université de Lorraine (Nancy)

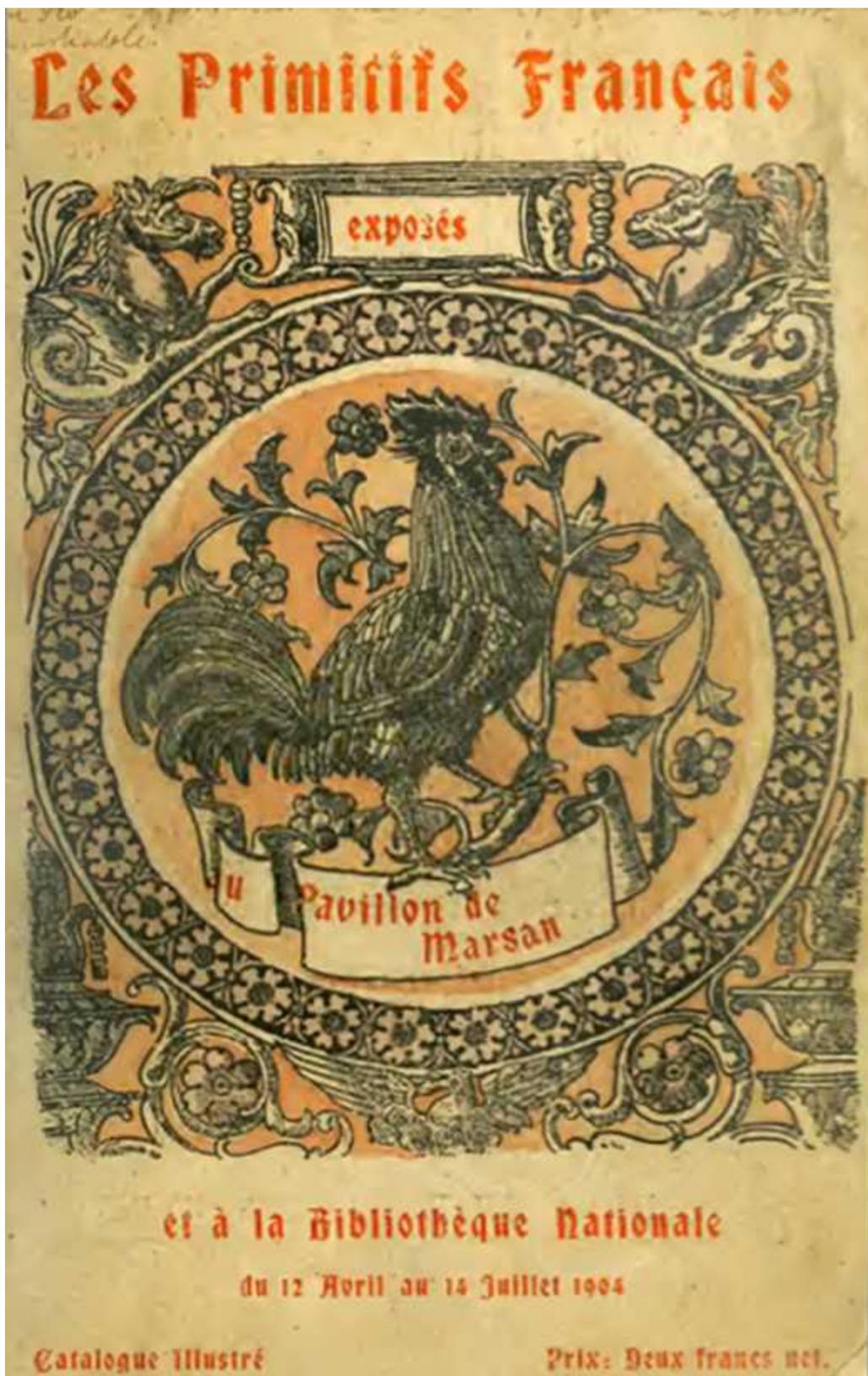
- 6 Mais l'intérêt de Perdrizet pour la célèbre statue lorraine semble trouver son origine dans une recherche antérieure qu'il mène en collaboration avec son ami et critique d'art René Jean sur les peintures de l'exceptionnelle collection d'œuvres d'art du marquis Giampietro Campana (1809-1880)²⁵. Achetée par Napoléon III en 1861, dispersée



dans plusieurs institutions françaises (le musée du Louvre...), la collection comprenait plusieurs tableaux de primitifs italiens représentant la Vierge au manteau²⁶. Ce long travail de reconstitution, publié en 1907²⁷, a également joué un rôle non négligeable dans le choix de Perdrizet de consacrer sa petite thèse au *Speculum humanae Salvationis*, dans la mesure où la Vierge protectrice est traditionnellement représentée soit en frontispice, soit au début du chapitre 38 des plus beaux manuscrits médiévaux du *Speculum*²⁸. Un dernier élément sans doute déterminant dans les nouvelles recherches de l'universitaire est la grande exposition rétrospective sur les *Primitifs français* organisée au Palais du Louvre et à la Bibliothèque nationale en avril 1904 (fig. 6)²⁹. Cette dernière fera d'ailleurs redécouvrir à un large public tout un pan exceptionnel de la création artistique de la fin du Moyen Âge³⁰. C'est également à cette période que Paul Perdrizet participe au Congrès archéologique de France, autour d'une communication centrée sur la célèbre toile peinte de la *Vierge au Manteau* des collections du musée Crozatier au Puy-en-Velay³¹. Ainsi, l'universitaire nancéen aborde l'art du Moyen Âge en marge d'une transmission institutionnalisée des savoirs de la discipline, alors en plein essor entre la seconde moitié du XIX^e et le début du XX^e siècle. Néanmoins, sa conception de la production artistique médiévale n'est pas complètement atypique dans la mesure où elle s'inspire pour une large part, des travaux du grand historien de l'art Émile Mâle.

Fig. 6 – Catalogue de l'exposition *Les Primitifs français* de 1904





2. La méthodologie d'Émile Mâle (1862-1954)

- 7  Premier doctorant d'Émile Mâle, Paul Perdrizet tient en

haute estime le célèbre professeur de la Sorbonne depuis la publication de sa thèse d'état en 1898 sous le titre *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* (fig. 7)³². En effet, la méthode proposée par Mâle dans l'interprétation des images médiévales semble correspondre en tout point à la formation et surtout aux attentes intellectuelles de Paul Perdrizet : le recours aux sources littéraires, de grandes connaissances de la pensée chrétienne ou symbolique du Moyen Âge et enfin, l'observation directe des œuvres d'art³³. En cela, Mâle souhaite s'éloigner de la conception de ses prédécesseurs tels Adolphe-Napoléon Didron, Charles Cahier, Xavier Barbier de Montault ou Eugène Viollet-le-Duc, qu'il juge trop romantique et/ou parfois anachronique³⁴. Sa vision de l'art français du XIII^e siècle dans laquelle les encyclopédies théologiques – à l'image du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais – auraient eu une influence considérable, était bel et bien partagée par Paul Perdrizet, comme le montre d'ailleurs la rédaction de sa petite thèse³⁵. Tous deux normaliens, agrégés de lettres classiques se destinant à l'art antique, les scientifiques avaient également de nombreux points communs. Cependant, Paul Perdrizet n'a jamais pu suivre les enseignements d'Émile Mâle, sa connaissance de la méthodologie du savant professeur de la Sorbonne est avant tout livresque. Une réelle admiration pour le grand historien de l'art semble perdurer tout au long de sa vie : ainsi, *La Vierge de Miséricorde* résonne tel un écho des préceptes d'Émile Mâle³⁶, même si – et c'est l'une des facettes du caractère de Perdrizet – celui-ci ne se prive pas de souligner les erreurs et les quelques points de désaccord avec son maître spirituel³⁷. Au final, la connaissance de Perdrizet (en particulier des thèmes iconographiques) est bien celle d'un autodidacte qui a su mettre à profit sa formation classique (langue grecque et latine, histoire antique) au service d'une



grande érudition. Son apprentissage de l'art médiéval passe, pour l'essentiel, par de très nombreuses lectures – notamment la thèse publiée d'Émile Mâle – sans oublier des voyages pour voir *in situ* les œuvres. En cela, Paul Perdrizet s'avère être un véritable bourreau de travail, ayant une grande soif de connaissances³⁸, et dont les judicieuses remarques constituent encore aujourd'hui d'intéressantes pistes de recherche.

Fig. 7 – Page de titre de l'ouvrage d'Émile Mâle sur *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1898



3. Paul Perdrizet et l'histoire de l'art médiéval à l'université des lettres de Nancy

- 8 En 1909, Paul Perdrizet obtient la transformation de la chaire d'histoire ancienne – vacante depuis le départ du byzantiniste Charles Diehl à la Sorbonne en 1899³⁹ – en la

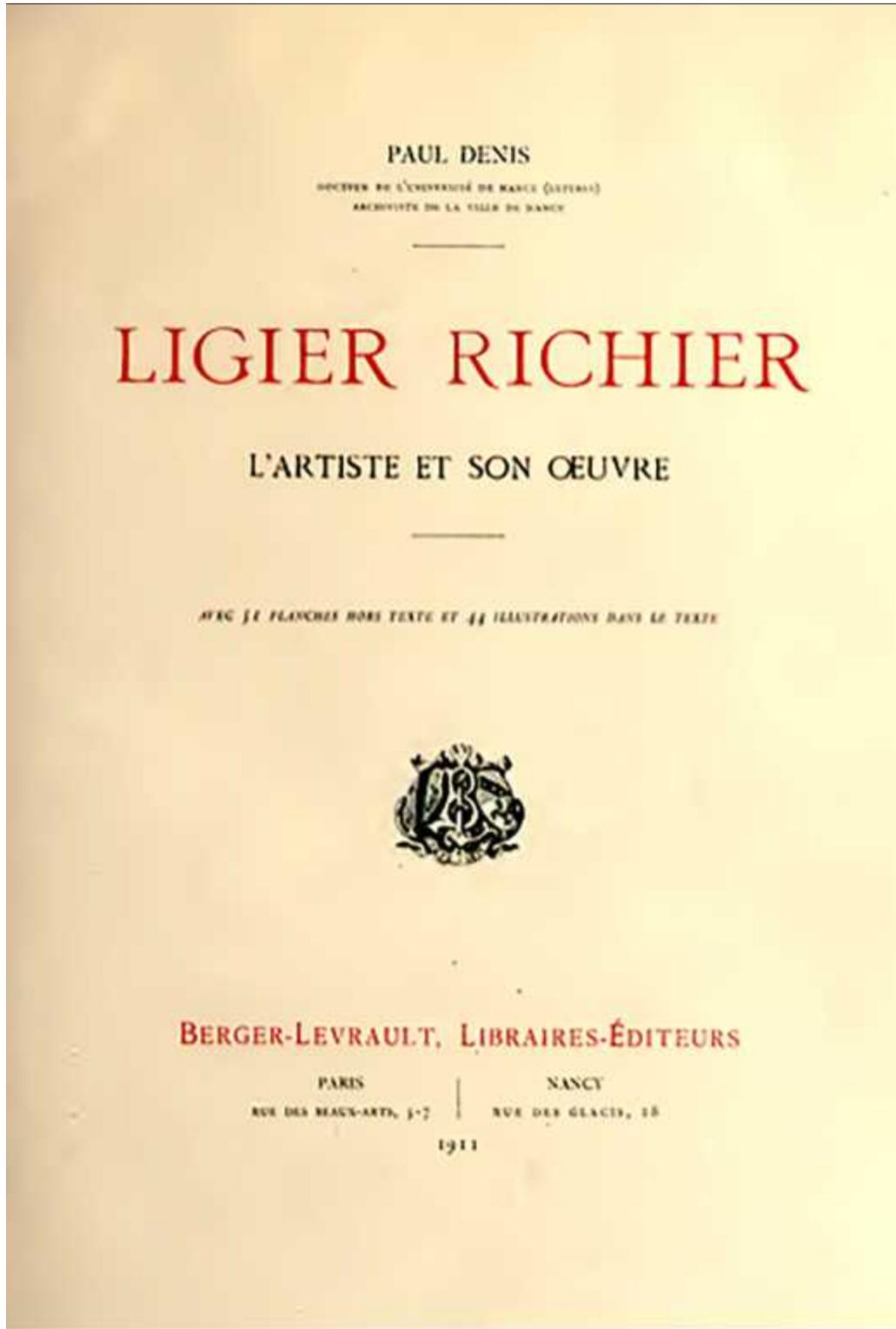
première chaire d'archéologie et d'histoire de l'art de l'université des lettres de Nancy. Jusqu'à sa nomination en tant que professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à l'université de Strasbourg (en novembre 1919)⁴⁰, il enseigne l'art antique et médiéval à ses quelques étudiants, au nombre de huit, lors de différents séminaires. Il donne également plusieurs cycles de conférences dans le cadre de l'université populaire de Nancy afin de « démocratiser l'histoire de l'art⁴¹ ». Le 3 juillet 1906 à la faculté des Lettres, Paul Perdrizet fait également soutenir la thèse d'université⁴² de Paul Denis intitulée *Le maître de Saint-Mihiel. Recherches sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier*⁴³. Celle-ci rassemble le doyen honoraire Émile Krantz, Robert Parisot, en charge des cours d'histoire de l'Est de la France et bien sûr, Paul Perdrizet, alors maître de conférences en langue et littérature grecques et rapporteur de la thèse⁴⁴. Pour autant, peut-on véritablement parler d'une transmission de maître à élève ? Bourguignon de naissance, résidant d'abord à Troyes, Paul Denis s'inscrit auprès de Perdrizet sans doute pour l'admiration qu'il porte à ses travaux mais aussi pour des questions pratiques. L'idée d'étudier l'œuvre de Ligier Richier lui vient des cours de Louis Courajod à l'École du Louvre puisque « la question de Ligier Richier était un point d'interrogation dans l'histoire de la sculpture et que le traiter serait rendre service à l'art français⁴⁵ ». Il emprunte également à l'historien d'art et conservateur du Louvre sa « méthode stylistique » tout en constituant un corpus d'œuvres du sculpteur lorrain (dans une volonté attributionniste). Toutefois, il ne faudrait pas mésestimer l'apport intellectuel de Perdrizet dans la recherche de Paul Denis, notamment dans la version remaniée de sa thèse, publiée en 1911 (fig. 8)⁴⁶. Selon Pierre Sesmat :

« L'édition de 1911 de la thèse subit d'intéressantes évolutions, consécutives certainement aux conseils pressants de Paul Perdrizet. À la fin de l'ouvrage, d'abord, était ajouté



un avant-dernier chapitre intitulé « Caractères généraux des œuvres de Ligier Richier » où Paul Denis tentait sa propre synthèse à propos de l'art du Maître de Saint-Mihiel⁴⁷ ».

Fig. 8 – Page de titre de l'ouvrage de Paul Denis sur Ligier Richier. *L'artiste et son oeuvre*, 1911



9 🍪 Des rajouts, corrections et autres compléments sont donc

demandés à Paul Denis, en particulier par Perdrizet lors de sa soutenance, afin d'améliorer la seconde édition de son ouvrage : celle-ci comprendra d'ailleurs un grand nombre de photographies en noir et blanc (fig. 9)⁴⁸. Par ses reproches, l'universitaire nancéen met surtout en exergue sa propre méthodologie de travail : un recours systématique aux sources textuelles, l'exactitude des références bibliographiques, la nécessité d'une définition du style de l'artiste et enfin, l'importance dans toute recherche d'un bilan historiographique. Outre son mémoire, Paul Denis présente au jury de soutenance, deux travaux complémentaires – à la demande de Paul Perdrizet – à savoir un recueil photographique des vitraux des XVI^e et XVII^e siècles de la ville de Troyes⁴⁹ et un descriptif des *quelques monuments romans de Meurthe-et-Moselle*⁵⁰. Les deux hommes resteront en bons termes jusqu'aux commentaires acerbes de Perdrizet quant à l'interprétation d'une iconographie mariale par Paul Denis⁵¹. Ces critiques virulentes marqueront alors la fin de la carrière d'historien de l'art de l'ancien doctorant⁵² !

Fig. 9 – Photographies en noir et blanc d'œuvres de Ligier Richier dans la seconde édition de l'ouvrage de Paul Denis



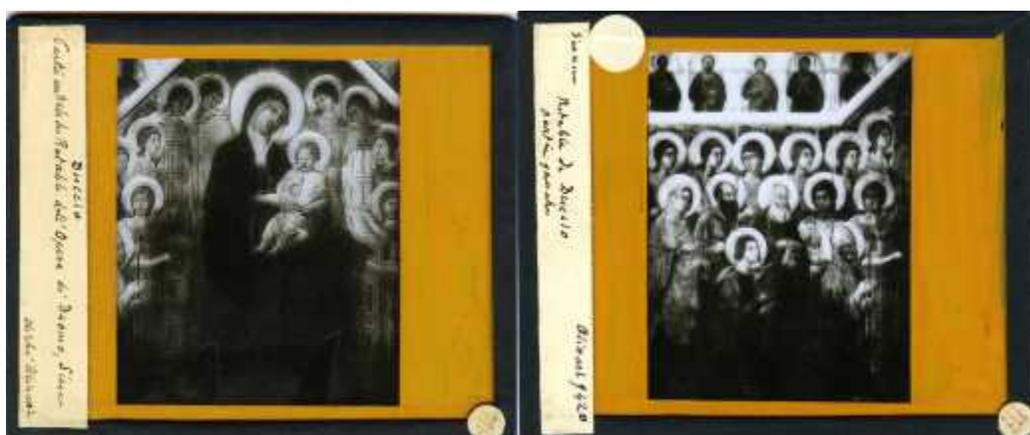


- 10 Un second volet de l'activité scientifique de Paul Perdrizet concerne son enseignement. Par chance, l'ensemble de ses intitulés de cours a été publié et l'université de Lorraine possède encore aujourd'hui une grande partie des plaques photographiques usitées lors de ses leçons⁵³. Dès juin 1904, Perdrizet consacre donc une première conférence à *la peinture française au XV^e siècle et l'exposition des primitifs français*⁵⁴. L'année suivante, il donne six grandes leçons sur la peinture religieuse italienne au Moyen Âge en traitant successivement de Cimabue, de Duccio et son retable de Sienne et enfin, de Giotto et ses suiveurs. Chaque conférence est également accompagnée d'un grand nombre de projections⁵⁵. Si l'intérêt de Perdrizet pour la peinture médiévale italienne recoupe une partie de ses propres recherches, il fait également suite à diverses critiques formulées par son public nancéen, à l'égard de ses précédents cours sur l'art et l'archéologie antiques, qui sont jugés bien trop « exotiques » (et/ou compliqués). En choisissant de traiter ce nouveau thème artistique, Perdrizet fait donc preuve d'une réelle capacité d'adaptation pédagogique en prenant en compte les remarques de son



auditoire⁵⁶ ! Dès ses premiers cours, l'universitaire utilise des plaques de verre comme supports iconographiques à la transmission de son savoir. En ce début du xx^e siècle, Perdrizet n'innove pas complètement puisque certains de ses prédécesseurs à l'université de Nancy – tel le byzantiniste Charles Diehl – se servaient déjà d'une lanterne magique⁵⁷. Dès lors, Perdrizet commande des clichés photographiques des principales œuvres qu'il souhaite commenter à son auditoire, soit en moyenne 10 à 15 illustrations par séance (fig. 10)⁵⁸.

Fig. 10 – Plaques de verre photographiques utilisées lors d'un cours de Paul Perdrizet



Archives Perdrizet, Université de Lorraine (Nancy)

- 11 Si certaines images sont sollicitées auprès d'amis ou de collègues, d'autres en revanche sont achetées au grand atelier photographique florentin des frères Alinari⁵⁹ ou bien sont « repiquées » directement dans des ouvrages d'art. Avec sa propre lanterne magique – offerte par la Société des Amis de l'université de Nancy – Paul Perdrizet use sans doute du système de projection à la fin de ses leçons en projetant l'une après l'autre et dans une totale obscurité, les différentes plaques de verre. Pour son cours consacré à la *Maestà* de Sienne par exemple, le professeur présente dix-huit illustrations à son public, dont plusieurs vues de détails du retable⁶⁰. Certains clichés proviennent des Alinari, d'autres sont commandés à la maison d'édition Galileo Lombardi⁶¹.



Enfin, un certain nombre est issu de l'ouvrage de Gustave Schlumberger sur *l'Epopée byzantine*, à titre de comparaison⁶². Dès lors, Perdrizet maîtrise parfaitement la bibliographie récente sur le peintre siennois et aborde l'œuvre de l'artiste dans une large perspective où s'entremêlent influences italiennes, byzantines et françaises⁶³. Sa démonstration se conclue par la question de l'attribution à partir d'un tableau entré en 1840 dans les collections du musée des Beaux-Arts de Nancy : une *Vierge à l'Enfant* (vers 1400) de Taddeo di Bartolo portant une signature apocryphe de Duccio (fig. 11)⁶⁴.

Fig. 11 – Taddeo di Bartolo, *Vierge à l'Enfant*, vers 1396-1397



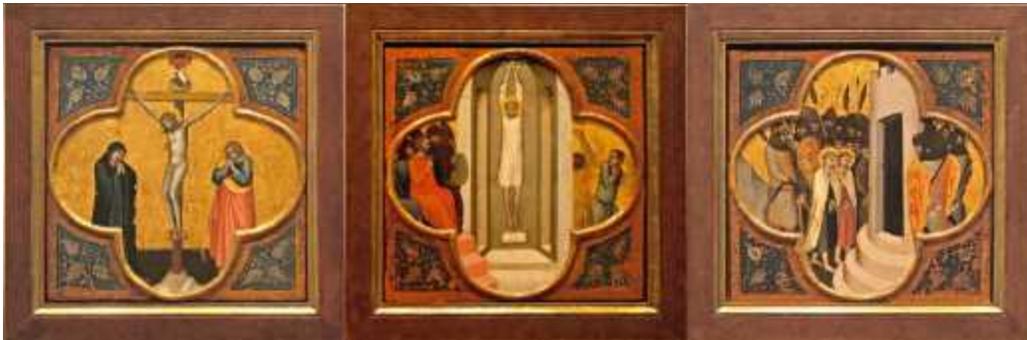


inv. 21, Musée des Beaux-Arts, Nancy

12 🍪 Avec cet exemple, Perdrizet participe également à

l'enrichissement des collections puisque c'est par son entremise que le musée fait l'acquisition de trois petits tableaux (prédelles) de Mello da Gubbio, découverts lors d'un voyage de l'universitaire en Italie au cours de l'été 1904 (fig. 12)⁶⁵.

Fig 12 – Mello da Gubbio, *La Crucifixion*, *Les martyres des saints Jacques et Marien*, vers 1348



inv. 1054, 1055 et 1056, Musée des Beaux-Arts, Nancy

- 13 Les années suivantes (jusqu'en 1908) permettent à Perdrizet d'aborder une seconde facette de l'histoire de l'art médiéval, en lien avec les recherches de sa petite thèse, à savoir la symbolique chrétienne. En effet, il propose – selon la même méthodologie évoquée précédemment – plusieurs conférences qui sont assez bien perçues par son auditoire grâce à l'utilisation de projections photographiques et ce, malgré la complexité de la question typologique⁶⁶. En partant d'une note d'Adolphe-Napoléon Didron dans l'édition du *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* : « L'Ancien Testament est la figure perpétuelle du Nouveau. On doit se rappeler ce principe constamment, lorsqu'on étudie la symbolique chrétienne. C'est la clef de l'iconographie tout entière, chez les Grecs comme chez nous (...)»⁶⁷, Perdrizet met en lumière l'influence d'un important traité de théologie du début du XIV^e siècle – le *Speculum humanae Salvationis* (ou *Miroir du Salut humain*)⁶⁸ – dans la constitution de grands programmes iconographiques du Moyen Âge. Si aucun cours sur la symbolique chrétienne du



professeur nancéen n'a été conservé, il est néanmoins possible d'avoir une petite idée du cheminement de sa pensée par le biais d'une conférence donnée en 1907 à la Société industrielle de Mulhouse⁶⁹. Publiée sous le titre *L'art symbolique du Moyen Âge. À propos des verrières de l'église St. Étienne à Mulhouse*⁷⁰, cette étude revient tout d'abord sur le rôle du *Speculum* dans la réalisation du programme iconographique des vitraux mulhousiens avant d'élargir le propos à d'autres grands chefs-d'œuvre, tels l'ambon de Klosterneubourg ou le retable du Saint-Sacrement de Dirk Bouts (collégiale Saint-Pierre de Louvain), pour souligner la récurrence du procédé typologique dans la création artistique médiévale⁷¹. En cela, Perdrizet s'inscrit bel et bien dans les pas méthodologiques d'Émile Mâle, qu'il a su adapter et transmettre lors de ses cours et autres conférences en « province », comme il l'écrira lui-même dans sa correspondance⁷². Les dernières leçons d'histoire de l'art du Moyen Âge du professeur nancéen ont lieu en 1908 lorsque ce dernier aborde des questions iconographiques liées à la Nativité, à l'Épiphanie ou encore à la Fuite en Égypte. Mais dès l'année suivante et jusqu'à la première guerre mondiale, les cours de Paul Perdrizet sont à nouveau consacrés à l'histoire de l'art et à l'archéologie antiques⁷³. Il faudra donc attendre la nomination en 1919 du professeur Marcel Bulard (1877-1952)⁷⁴, le successeur de Paul Perdrizet, pour voir programmer à la faculté des Lettres de Nancy, un cours d'histoire de l'art du Moyen Âge⁷⁵.

- 14 Aux termes de cette petite étude, que peut-on en conclure de la notion d'apprentissage et/ou de transmission des connaissances dans le milieu universitaire nancéen du début du XX^e siècle ? La figure de Paul Perdrizet marque incontestablement l'émergence de l'histoire de l'art et de l'archéologie en tant que discipline à part entière au sein de la faculté des lettres de Nancy. Le scientifique fut un archéologue et helléniste reconnu, à la brillante formation



académique (normalien, École française d'Athènes). En revanche, sa facette de médiéviste – toute aussi importante – apparaît beaucoup plus autodidacte, tant dans son apprentissage de la période du Moyen Âge, que dans la transmission de ses connaissances à quelques étudiants ou bien à un public averti. Par ailleurs, sa propre méthodologie scientifique s'inspire de celle de l'un des plus grands professeurs de Sorbonne – à savoir Émile Mâle – en un temps où le contexte bien particulier de l'Annexion allemande participe d'une réelle volonté de l'État de créer dans l'ancienne capitale du duché de Lorraine, un véritable lieu du savoir académique français.

Notes

1. Voir notamment Samuel Provost, « Paul Perdrizet, de l'Université aux Établissements Gallé, le parcours original d'un chercheur éclectique », *Annales de l'Est*, 65-2, 2015, p. 299-317, ainsi qu'*Id.*, « Quelle direction pour les Établissements Gallé après 1914. Les relations de Paul Perdrizet avec les artistes Gallé », dans *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, éd. par Aziza Gril-Mariotte, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 213-223.

2. Samuel Provost, « L'institut d'archéologie classique de la faculté des lettres de Nancy », dans *Nancy-Paris 1871-1939. Des bibliothèques au service de l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie*, éd. par Samuel Provost et Daniela Gallo, Paris, éditions des Cendres, 2018, p. 16-47, notamment p. 27-28.

3. Frédéric Tixier, « Paul Perdrizet et la constitution d'une bibliothèque idéale sur l'art du Moyen Âge », dans *Nancy-Paris, ibid.*, 2018, p. 145-164.

4. Sur Pfister, voir Valérie Serdon, « Christian Pfister et la création d'un enseignement universitaire d'histoire régionale à Nancy (1884-1902). Sources, contenus et supports pédagogiques », dans *Nancy-Paris, ibid.*, 2018, p. 117-144.

5. Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, 1998. En 1900, l'archéologue helléniste Georges Perrot édite même un petit ouvrage pour défendre et améliorer l'enseignement de l'histoire de l'art dans le secondaire (lycée). Cf. Georges Perrot, *L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire*, Paris,



Bibliothèque internationale de l'enseignement supérieur, 1900.

6. Charles Picard, « Éloge funèbre de M. Paul Perdrizet, membre de l'Académie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 82-3, 1938, p. 270-280.

7. L'étude des reliquaires avant la Réforme est d'ailleurs sa dernière recherche publiée avant son décès : Paul Perdrizet, « Survivances catholiques dans le Pays de Montbéliard », *Revue de l'histoire des religions*, 117, 1938, p. 5-49.

8. Samuel Provost, « Biographie de Paul Perdrizet », publication en ligne sur le site Archives Perdrizet : http://perdrizet.hiscant.univ-lorraine.fr/exhibits/show/biographie_de_paul_perdrizet/. Consulté le 4 juillet 2019.

9. Philippe Jockey, « Collignon, Maxime » dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. par Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, Paris, INHA, 15 décembre 2010 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/collignon-maxime.html?search-keywords=collignon>. Consulté le 4 juillet 2019.

10. Collignon s'inspire de la tradition de l'enseignement de l'archéologie en Allemagne. À ce propos, voir Soline Morinière, « Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle », *Anabases*, 18, 2013, p. 71-84, notamment p. 74. Paul Perdrizet fera de même à Nancy avec la création d'un musée archéologique et d'une gypsothèque, cette dernière sera malheureusement détruite lors de bombardements en 1918. Sur cet épisode, cf. Provost, « L'institut d'archéologie... », art. cit., p. 18-25.

11. Cf. note précédente.

12. Archiviste-paléographe, Jules Quicherat (1814-1882) est un archéologue-historien de l'art du Moyen Âge qui va notamment s'intéresser à la figure de Jeanne d'Arc. Cf. Jean-Michel Léniaud, « Quicherat, Jules », dans le *Dictionnaire critique*, op. cit., 20 août 2009 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/quicherat-jules.html>. Consulté le 5 juillet 2019.

13. Plusieurs leçons inaugurales au Collège de France portent sur l'histoire de l'art du Moyen Âge. Cf. Pierre Toubert, Michel Zink avec la collaboration d'Odile Bombarde, *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France, Leçons inaugurales*, Paris, Fayard, 2009.



14. Geneviève Bresc-Bautier, « Courajod, Charles Léon Louis », dans le

Dictionnaire critique, op. cit., 6 juillet 2016 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jamot-paul-1-1-2-1.html>. Consulté le 5 juillet 2019.

15. Michele Tomasi, « Molinier, Émile », dans le *Dictionnaire critique*, op. cit., 10 mars 2016 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html>. Consulté le 5 juillet 2019.

16. *Ibid.*

17. Tixier, « Paul Perdrizet ... », art. cit., p. 149-150.

18. Sur ce système académique français des deux thèses, voir Édouard Des Places, « Cent cinquante ans du doctorat es lettres (1810-1960) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1969-2, p. 209-228.

19. Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908a.

20. *Id.*, *Étude sur le Speculum humanae Salvationis*, Paris, 1908b. Notons que jusqu'au début du xx^e siècle, la seconde thèse devait être rédigée en latin (Perdrizet la rédigera en français, l'ayant préparée en 1908). Parallèlement, Perdrizet entre en contact avec un érudit mulhousien, le pasteur Jules Lutz. De cette collaboration paraîtra une édition critique en deux volumes du *Speculum* entre 1907 et 1909 : Jules Lutz et Paul Perdrizet, *Speculum humanae Salvationis : texte critique et traduction inédite de Jean Miélot (1448) : les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIV^e siècle*, 2 vol., Mulhouse, Imp. E. Méninger, Leipzig, Carl Beck, 1907-1909.

21. Willibald Sauerländer, « Mâle, Emile », dans le *Dictionnaire critique*, op. cit., 2 mars 2009 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/male-emile.html> Consulté le 8 juillet 2019.

22. En particulier son ami l'archéologue classique Georges Perrot. Cf. Tixier, « Paul Perdrizet... », art. cit., p. 160, note 8.

23. Claudia Rabel, « Un Athénien sous le manteau de la Vierge : Paul Perdrizet médiéviste et historien des images », dans *Paul Perdrizet : savant européen et industriel lorrain (1870-1938)*, éd. par Samuel Provost, Frédéric Tixier, à paraître en 2021.

24. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, op. cit., p. 1.

25. Sur la formation de la collection et sa dispersion, voir *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, cat. d'exposition (Paris,



musée du Louvre, 8 novembre 2018-18 février 2019), éd. par Françoise Gaultier, Laurent Haumesser et Anna Trofimova, Paris, Louvre Éditions, 2018.

26. Par exemple le triptyque du Maître de 1333, cf. *La collection du marquis Campana, ibid.*, p. 365, not. 357 ou encore un panneau de la Vierge de Miséricorde attribué à Pietro di Domenico da Montepulciano, *ibid.*, p. 370, not. 363.

27. Paul Perdrizet et René Jean, *La galerie Campana et les musées français*, Bordeaux, Éd. Féret & Fils, 1907.

28. Samuel Provost, « L'enluminure dans l'œuvre de Paul Perdrizet : autour du *Speculum humanae Salvationis* et des recherches sur la Vierge de Miséricorde », dans *Le XIX^e siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure au temps du livre industriel*, éd. par Marie Jacob et Chrystèle Blondeau, à paraître en 2021. P. Perdrizet (*Étude sur le Speculum, op. cit.*, p. IX) écrira d'ailleurs dans son introduction : « C'est l'étude du type iconographique de la Vierge de Miséricorde qui m'a conduit à m'occuper du *Speculum humanae salvationis*. La Vierge au manteau protecteur faisant le sujet de l'une des illustrations traditionnelles du *Speculum*, j'ai dû rechercher quelle était la date de ce livre à images, en quel pays il avait été composé, quelle en avait pu être l'influence iconographique ».

29. *Exposition des Primitifs Français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale, 12 avril-14 juillet 1904. Catalogue*, éd. par Henri Bouchot, Paris, Imp. Gazette des Beaux-Arts, 1904.

30. Sur l'importance de cette exposition, voir tout d'abord François-René Martin, « La gloire des primitifs français (1904-1945) », dans *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, cat. d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 février au 17 mai 2004), éd. par Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz, François-René Martin, Paris, RMN, p. 59-73 ; Antoine Schnapper, « Les "Primitifs français" au temps de Léon de Laborde », dans (collectif) *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan, Electa, Paris, RMN, 1994, p. 538-543. Plus récemment et pour une vision plus globale, Michela Passini, « Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien. Les Primitifs exposés à Bruges, Sienne, Paris et Düsseldorf (1902-1904) », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 15, 2010, p. 15-32.



31. Perdrizet reprend à son propre compte les théories déjà émises par Henri Bouchot, l'organisateur de l'exposition parisienne, quant à l'intérêt

du tableau. Voir tout d'abord Paul Perdrizet, « La *Mater omnium* du Musée du Puy », *Congrès archéologique de France*, Le Puy, 71, 1904, Paris, Picards & Fils, Caen, Delesques, 1905, p. 570-584. Plus récemment, Hélène Millet et Claudia Rabel, avec une contribution de Bruno Mottin, *La Vierge au Manteau du Puy-en-Velay. Un chef-d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Lyon, Fage Éditions, 2011, notamment p. 25-28 et enfin Rabel, « Un Athénien sous le manteau », art. cit.

32. Cette estime transparaît dans plusieurs lettres écrites par Perdrizet à Mâle et à René-Jean. À ce propos, cf. Tixier, « Paul Perdrizet... », art. cit., p. 150-151 ainsi que *Paul Perdrizet et René Jean. Correspondance 1905-1938*, éd. par Samuel Provost, Paris, INHA, 2020.

33. L'iconographie est pour Mâle un préalable à la compréhension de l'art médiéval : « l'iconographie a des règles précises et l'on pourrait presque dire que c'est une science exacte. Il est indispensable de connaître les lois de l'iconographie, c'est l'introduction naturelle à l'histoire de l'art du Moyen âge. On ne peut pas parler d'une façon raisonnable de la peinture et de la sculpture du Moyen âge si on ne commence par étudier les lois de l'iconographie ». Cf. Lyne Therrien, « L'enseignement universitaire de l'art médiéval en France entre 1802 et 1922 », dans *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, École française de Rome, Rome, 2005, p. 65-75. Pour Daniel Russo, Émile Mâle développe une « iconographie historique ». À ce propos, voir surtout Daniel Russo, « Émile Mâle (1862-1954) : l'invention de l'iconographie historique », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148/4, 2014, p. 1641-1650.

34. Pour autant, comme le signale Isabelle Saint-Martin, si Mâle juge sévèrement Adolphe-Napoléon Didron, il s'en est pourtant « fortement inspiré ». Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e-XX^e siècle*, PUR, Rennes, 2014, p. 80-81.

35. *Supra* note 20.

36. Tixier, « Paul Perdrizet... », art. cit., p. 146-152.

37. Le protestant Paul Perdrizet reproche ainsi la vision trop catholique des images médiévales d'Émile Mâle. Dans une lettre du 27 mai 1908, Émile Mâle demande à Paul Perdrizet de lui dresser la liste des corrections à apporter pour une troisième édition (en préparation) de *l'art religieux du XIII^e siècle* : « Je serai très heureux de recevoir les observations que vous m'annoncez. Nous avons beau faire, tout ce que nous écrivons, nous autres pauvres érudits, est plein d'erreurs. Les



travaux d'ambition ont au moins cet avantage de vous rendre modeste. Je suis donc très reconnaissant à tous ceux qui veulent bien me signaler des lacunes, des citations mal faites, des monuments mal décrits, enfin des erreurs de tout genre (...) ». Archives Perdrizet, Université de Lorraine.

38. Cet aspect des capacités intellectuelles de Perdrizet est d'ailleurs évoqué par Mâle dans la même lettre du 27 mai 1908 : « Tout le monde d'ailleurs a été surpris, comme moi, de votre puissance de travail et surtout de cette ardeur à tout connaître, qui vous ouvre le moyen âge après l'antiquité (...) ». *Ibid.*

39. René Dussaud, « Notice sur la vie et les travaux de Charles Diehl », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 89-4, 1945, p. 572-587, notamment p. 586.

40. À Strasbourg, Perdrizet aura comme étudiant André Grabar. Par son enseignement, Perdrizet lui fera découvrir le « fait religieux ». Maria Giovanna Muzj, *Un maître pour l'art chrétien, André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris, Cerf, 2005 (Coll. Histoire), notamment p. 19-20.

41. L'université populaire est mise en place à Nancy au lendemain de l'affaire Dreyfus. Cf. Françoise Birck, « Une université populaire à Nancy au début du siècle », *Les Cahiers lorrains*, 1, 1988, p. 31-46. Perdrizet y prend une part active tout comme son beau-père Émile Gallé.

42. À l'époque, une thèse d'université comprend un mémoire publié et plusieurs questions auxquelles doit répondre le candidat. Il s'agit d'un format plus réduit par rapport au doctorat d'État et propre à chaque université.

43. Cette première version fut publiée par le libraire-éditeur Berger-Levrault en 1906.

44. « Université de Nancy – Faculté des lettres – soutenance par M. Paul Denis d'une thèse pour le doctorat d'université », *Annales de l'Est et du Nord*, 1906, p. 609-626.

45. *Idem*, p. 610.

46. Paul Denis, *Ligier Richier. L'artiste et son œuvre*, Paris-Nancy, Éd. Berger-Levrault, 1911. L'ouvrage est dédié à Léon Germain de Maily et à Paul Perdrizet. Voir également la recension de l'ouvrage par Amédée Boinet qui met en exergue la théorie de Paul Denis, à savoir la tradition « française » dans l'art du sculpteur lorrain, en marge de toute influence italianisante. Amédée Boinet, « Paul Denis. *Ligier Richier. L'artiste et son œuvre* », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 74, 1913, p. 166-167.

47. Pierre Sesmat, « Denis, Paul », dans le *Dictionnaire critique*, *op. cit.*,



17 décembre 2008 : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/denis-paul.html> Consulté le 19 juillet 2019.

48. Soit 51 planches hors texte et 44 illustrations dans le texte.

49. « Université de Nancy – Faculté des lettres – soutenance par M. Paul Denis... », *op. cit.*, p. 626.

50. Non retrouvé à ce jour.

51. Paul Perdrizet, « Maria Sponsa Filii Dei », *Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine*, 1907, p. 100-108. Il écrit notamment : « Les lecteurs de ce Bulletin se rappellent l'étude récente de M. Paul Denis, sur la Vierge de Maxéville. Cette étude ne m'a pas convaincu. Je crois, comme M. Denis, la Vierge de Maxéville du XIV^e siècle ; mais sur tout le reste, je ne partage pas son avis (...) » (p. 100). À noter que Paul Perdrizet critique également l'interprétation d'Émile Mâle.

52. Ce dernier deviendra alors l'archiviste de la ville de Nancy. Cf. Sesmat, « Denis, Paul », *art. cit.*

53. Pour une étude complète du fonds, voir l'excellent mémoire de master 2 de Lucie Oswald, *Le fonds photographique de l'Institut d'Archéologie Classique de l'Université de Nancy : redécouverte d'un outil pédagogique et scientifique*, sous la direction de Samuel Provost, 2 vol., Mémoire de Master 2, université de Lorraine, Nancy, 2015-2016, non publié, notamment t. 2, p. 56-66.

54. Rappelons qu'il est alors en train de rédiger sa grande thèse d'état sur la Vierge de Miséricorde et sa petite thèse sur le *Speculum*.

55. Publiées sous le titre Paul Perdrizet, *La peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIV^e siècle*, Nancy, Imp. de l'Est, 1905.

56. Oswald, *op. cit.* p. 124.

57. Oswald, *op. cit.*, p. 161, note 558 et Provost, *op. cit.*, 2018, p. 17. En effet, Charles Diehl fait l'acquisition d'une première lanterne magique en 1888 pour la Faculté des Lettres de Nancy.

58. Pour certains cours (notamment pour Giotto), Perdrizet pouvait montrer plus de trente plaques photographiques, cf. Oswald, *op. cit.*, p. 160, note 553.

59. Fondée au milieu du XIX^e siècle, l'entreprise photographique des frères Alinari sera l'une des plus importantes dans le monde. Cf. Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Florence, Alinari, 2003.



60. Perdrizet, *La peinture religieuse en Italie*, *op. cit.*, p. 30.

61. Voir une lettre de Galileo Lombardi à Perdrizet quant à la commande de photographies. Archives Perdrizet, université de Lorraine ; cf. également Oswald, *op. cit.*, t. 1, p. 186.

62. Gustave Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, 3 tomes, Paris, Hachette et Cie, 1896-1905.

63. Daniela Gallo et Frédéric Tixier, « Introduction d'une leçon de Paul Perdrizet sur le retable de Duccio à la cathédrale de Sienne », dans *Le rôle de l'image dans l'enseignement de l'Archéologie et de l'Histoire de l'art à l'université de Nancy*, cat. d'exposition (Bibliothèque universitaire, Nancy, 28 novembre 2016-31 mars 2017), éd. par Daniela Gallo et Samuel Provost, Nancy, PUN-Edulor, 2016.

64. *DUCCIO me faciebat anno NCC LXXXXIII*. Sur le tableau, cf. Clara Gelly-Saldias, *Peintures italiennes et espagnoles XIV^e-XX^e siècle*, musée des Beaux-Arts, Nancy, 2006, p. 145, not. 175. Je tiens à remercier ici Muriel Mantopoulos, responsable du Centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Nancy, pour son aide précieuse.

65. À noter que les tableaux étaient à l'origine attribués à l'atelier de Giotto, cf. *Peintures italiennes...*, *op. cit.*, p. 129, not. 103-105.

66. Ou « méthode figurative » pour Émile Mâle.

67. Adolphe-Napoléon Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imp. royale, 1845, p. 93.

68. Pour Perdrizet, le *Speculum* aurait été écrit par Ludolphe le Chartreux à Strasbourg au début des années 1300. Aujourd'hui, on pense qu'il s'agirait plutôt d'une œuvre littéraire rédigée à la fin du XIII^e siècle ou début du suivant dans le nord de l'Italie (Bologne ?) et issue du courant de spiritualité franciscaine. Cf. Chiara Frugoni, Francesca Manzari, *Immagini di san Francesco in uno « Speculum humanae salvationis »*, Padoue, EFR, Rome, Centro culturale Aracoeli, 2006 (Coll. Biblioteca di Frati francesco 1), notamment p. 14-16. Je remercie ici Francesca Manzari pour son aide précieuse.

69. Il s'agit de sa conférence inaugurale en tant que nouveau membre de la société mulhousienne.

70. Paul Perdrizet, « L'art symbolique du Moyen Âge. À propos des verrières de l'église St.-Étienne à Mulhouse », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 77, 1907, p. 215-236.

71. Frédéric Tixier, « Introduction de la conférence sur *L'art symbolique du Moyen âge. À propos des verrières de l'église Saint-Étienne à Mulhouse* », dans *Le rôle de l'image dans l'enseignement de l'Archéologie*, cat. cit..



72. Lettre de Paul Perdrizet à Émile Mâle du 11 août 1905, archives Perdrizet, université de Lorraine.

73. Oswald, *op. cit.*, t. 1, p. 161 et t. 2, p. 60.

74. Normalien, archéologue spécialiste de l'île de Délos, Marcel Bulard réalisa une étude sur le scorpion dans l'art médiéval. Cf. Marcel Bulard, *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV^e, XV^e, XVI^e siècles : à propos de quatre peintures murales de la chapelle Saint-Sébastien, à Lanslevillard (Savoie)*, Paris, Boccard, 1935. Pour une nécrologie du professeur, cf. Charles Picard, « Marcel Bulard (1877-1952) », *Revue archéologique*, XLIII, 1954, p. 210-213.

75. En 1936, Marcel Bulard consacre en effet une année universitaire à l'étude de l'art roman français. Cf. Oswald, *op. cit.*, t. 1, p. 161.

Auteur

Frédéric Tixier

**Maître de conférences en histoire
de l'art médiéval, CRULH,
université de Lorraine, Membre
associé Univ. Lille, CNRS, UMR
8529 – IRHiS – Institut de
Recherches Historiques du
Septentrion, F-59000 Lille, France
frederic.tixier@univ-lorraine.fr**

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,
2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>



Référence électronique du chapitre

TIXIER, Frédéric. *Paul Perdrizet et l'histoire de l'art médiéval à Nancy*

au début du XX^e siècle : entre formation intellectuelle et transmission des savoirs In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4293>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Quand le musée se rapproche de l'école : débats, desseins, dispositifs

Yannick Le Pape

Résumé

Invités à travailler ensemble, les musées et l'école ont du mal à s'entendre sur le lieu d'exercice le plus approprié. D'un côté, les institutions culturelles se sont un peu trop vite identifiées à une seconde salle de cours ; de l'autre, le monde enseignant reste attaché au travail en classe, quitte à considérer la sortie au musée comme une simple parenthèse ludique. Sous cette querelle de territoire se cache surtout une controverse éducative : à l'école, les activités artistiques souffriraient du manque de contact avec les œuvres ; au musée, elles perdraient en exigence tant le cadre insolite de la leçon perturberait l'attention des élèves. Face à cette impasse, un dernier modèle restait donc à tester : le musée qui se déplace vers l'école. Mallettes pédagogiques, expositions itinérantes, muséobus ou visites virtuelles... autant d'initiatives qui permettent non seulement de renouveler l'enseignement des arts en



milieu scolaire mais aussi de s'adapter aux nouvelles exigences de solidarité éducative en temps de crise et aux modes de consommation des contenus culturels – continus et nomades – adoptées par les jeunes à l'ère du numérique.

Although they have to work together, museums and school remain disagree about the most appropriate place for art lessons. While cultural institutions do appreciate to be seen as an expanded classroom, teachers still highlight educational values of school context and consider guided tours as colorful end-of-the-year interludes. Controversy engages learning issues as well: art teaching in school is said to be quite artificial but museum appears such an unusual area for kids that they can't really focus on exercises. So that in-schools museums was to be tested as a last resort: travelling exhibitions, collection cases, online tours or museumobiles offer a range of educational displays that not only update art course for scholarships but also deal with recent standards of shared learning in crisis period as well as the new way young peoples do access cultural contents at the age of unlimited resources and digital nomadism.

Entrées d'index

Mots clés :

élèves, exposition, musée, médiation, numérique, travail en classe

Index by keyword :

pupils, exhibition, museum, cultural programs, digital resources, in-school activities

Texte intégral

- 1 Au musée d'Orsay, près de trois-quarts des groupes sont des groupes scolaires. C'est dire combien le monde enseignant a identifié le musée comme un espace possible de sensibilisation à l'art. Cette rencontre (« ce déclic entre le milieu scolaire et l'art¹ »), est d'ailleurs depuis longtemps placée sous le patronage d'un partenariat entre le ministère de l'Éducation nationale et celui de la Culture – le travail avec le ministère de la Ville et de la Jeunesse et des Sports n'ayant pas dépassé le stade des intentions en 1993 et 1997² –, qui s'attachent à faciliter l'accès au patrimoine pour



tous, « de la maternelle à l'université » comme le précisait le protocole signé en 1993³ et la circulaire parue au Bulletin officiel en 1998⁴. Les ambitions sont élevées : « L'éducation artistique et culturelle et sa généralisation constituent une priorité pour le Gouvernement » assure le ministère de la Culture⁵, qui s'inscrit dans la lignée du colloque d'Amiens de 1968, (*Pour une école nouvelle*), où la place des arts dans l'éducation avait été affirmée⁶. Reste à savoir comment se manifeste cet engagement dans la réalité même des élèves, dont l'initiation à l'art devra s'articuler entre deux « lieux » à la fois distincts et complémentaires : la salle de classe et la salle d'exposition.

1. Contexte : l'éducation artistique et ses « lieux »

- 2 La loi de refondation de l'école de la République (juillet 2013) a rendu obligatoire dans le cursus scolaire le « parcours d'éducation artistique et culturelle » (PEAC)⁷. Si le Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle rappelle que l'école demeure un « des lieux dédiés à l'art et à la culture⁸ », le guide de mise en application du PEAC insiste aussi sur « les lieux explorés » par les élèves au cours de leur scolarité⁹. Un des objectifs principaux est en effet « la fréquentation des lieux culturels », espaces légitimes du « territoire éducatif¹⁰ ».

1.1. Le musée comme (deuxième) école

- 3 La circulaire de 2013, qui précisait les modalités du PEAC, soutenait une nouvelle fois « l'activité de fréquentation des œuvres et des *lieux* culturels¹¹ ». Eduscol, le portail pour les professionnels de l'éducation, évoque aussi les « rencontres » avec « des *lieux* de conservation¹² ».
- 4 Ce leitmotiv du « lieu » dans les discours officiels montre que l'apprentissage des arts est bel et bien pensé en regard de l'espace où il s'organise. On l'a bien perçu lorsque



François Hollande a imposé aux musées parisiens en 2015 le principe de l'ouverture 7 jours sur 7 : ce qui constituait le jour de fermeture devra désormais être consacré à l'accueil des publics scolaires pour « offrir à la jeunesse de France toutes les conditions pour apprendre, s'émerveiller et s'émerveiller » (*Le Figaro*, 7 septembre 2015). Faire cours à l'intérieur du musée serait en quelque sorte le gage (la « condition ») d'une éducation aboutie dans ce domaine. Les dispositifs comme « La classe, l'œuvre » incitent précisément à solliciter les musées de proximité, et il s'agit en première instance de « renforcer les liens entre établissements scolaires et musées¹³ ». Le principe est ancien : on se souvient par exemple que le Fonds d'intervention culturelle, créé en 1971, avait soutenu le programme « Les jeunes Français à la découverte de leurs musées », en 1978. Jacques-Louis David, deux siècles auparavant, interpellait lui-même le Muséum en ce sens : « Il faut qu'il devienne une école importante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves¹⁴ ». Alexandre Lenoir, qui fit tant pour la sauvegarde du patrimoine à l'heure du vandalisme, insistait aussi sur l'importance du musée des Monuments français : « C'est là, écrivait-il, que la jeunesse trouvera des modèles sûrs¹⁵ ».

- 5 L'attribution d'ambitions pédagogiques au musée eut tant de succès que le modèle du « muséole¹⁶ » fit fortune à la fin des années 1980. Jack Lang, au moment de présenter son plan pour les arts et la culture, en 2000, n'hésitait pas non plus à croire que les équipements culturels constituaient « une véritable deuxième école¹⁷ » – Sarah Cohen évoqua à ce sujet le « phénomène de scolarisation de l'espace muséal¹⁸ ».

1.2. « Entrouvrir les portes »

- 6 Madeleine Rébérioux, qui fut co-administratrice du musée d'Orsay à sa création, en était elle-même convaincue : « Les musées doivent s'ouvrir aux enfants¹⁹ ». C'est donc que les musées étaient considérés comme des espaces « fermés »,



repliés sur eux-mêmes, qu'il fallait reconquérir pour les élèves. L'ENA, fin 1990, l'avait d'ailleurs relevé : « Le musée s'efforce d'apparaître aujourd'hui comme un lieu vivant, accueillant et *ouvert*²⁰ ». Fleur Pellerin, qui fut ministre de la Culture et de la Communication entre 2014 et 2016, constatait, elle aussi, qu'une circulation était nécessaire entre les deux mondes, mais elle préférait inverser le point de vue : « Il faut ouvrir les portes de l'école à l'art et à la culture ²¹ », jugeait-elle. Le protocole d'accord signé en avril 1983 entre les deux ministères avait précisément pour ambition d'« accroître l'ouverture des établissements scolaires sur leur environnement culturel²² ». Dès la fin des années 1970, les partenariats noués par l'école dans le cadre des PAE (projets d'actions éducatives), qui prolongeaient l'expérience du 10 % pédagogique de Joseph Fontanet (1973), incarnaient « la réalité et le sérieux de (cette) politique d'ouverture » des établissements scolaires²³.

- 7 Jack Lang se souvenait avoir été confronté à une véritable inimitié entre le monde de l'enseignement et celui de la culture, et il saluait la bonne volonté d'Alain Savary, de l'Éducation nationale, qui fut le premier à « accepte(r) d'entrouvrir les portes²⁴ ». En 1967, lors d'un séminaire animé par Marshall McLuhan, Harley Parker soulignait en tout cas « cette espèce de situation schizophrénique qui sépare le monde extérieur de l'école²⁵ ». En France, le ministère de l'Éducation utilisait des mots analogues en 2001 : « Il faut créer des passerelles entre l'école et le monde extérieur²⁶ », lisait-on. Trois ans auparavant, l'éducation artistique et culturelle avait fait l'objet d'une nouvelle circulaire et, à cette occasion, le ministère de la Culture jugeait qu'il demeurait pertinent de « rapprocher les établissements (culturels) des établissements scolaires²⁷ ». Comme le rappelle Pascal Colin, c'est là « un des enjeux les plus forts d'un plan national pour l'éducation artistique », dans la mesure où « la notion d'ouverture est



consubstantielle à celle de démocratisation²⁸ ».

1.3. Craintes mutuelles

- 8 Qu'à cela ne tienne, les musées ont d'emblée été anxieux à l'idée de voir des publics scolaires en leurs murs. En 1933, Paul Alfassa, conservateur au musée des arts décoratifs, relevait que si les musées s'étaient bien « convertis en théorie à (la) conception du musée qu'on pourrait appeler pédagogique », la mise en pratique de ces bonnes intentions se faisait attendre²⁹. Les musées craignaient de perdre leur expertise en histoire de l'art, comme lorsque Dominique Viéville, du musée de Calais, insistait en 1978 sur le fait que le musée travaillant avec l'école à la mise en place d'activités artistiques « se réservait le droit d'en assurer seul la coordination » et devait se protéger de toute « animatiomanie » – avec en toile de fond l'idée que les enseignants et les élèves ne viendraient chercher au musée qu'un espace de détente à valeur ludique³⁰.
- 9 Élisabeth Caillet, de son côté, réprimande « la logique scolaire utilisant l'équipement culturel comme illustration pure et simple des concepts et phénomènes que souhaitent étudier les enseignants³¹ » et les projets qui sont conçus sans aucune participation du musée. Il existe en effet une réticence du monde scolaire à l'égard des musées, comme le rappelaient Bernard Darras et Anna M. Kindler en 1998 lorsqu'ils constataient que la discipline des « arts plastiques (...) s'est longtemps construite contre l'histoire de l'art et les musées plutôt qu'avec eux³² ». On peut cependant reconnaître que c'est bien l'Éducation nationale qui supporta le plus les efforts d'« ouverture pédagogique » en développant dès les années 1960 différents dispositifs (tiers-temps pédagogiques, etc.) qui permettaient aux enseignants d'investir les musées³³.



1.4. Apports et lacunes du musée et de l'école

comme espaces d'apprentissage des arts

- 10 L'Unesco s'est elle-même prononcée après la guerre pour que les élèves aillent plus au musée, avec un argument intéressant : « Ces visites affineront la sensibilité de l'enfant ; elles fourniront des exemples concrets qui préserveront l'enseignement scolaire de l'abstraction, pour le maintenir en contact étroit avec la réalité³⁴ ». Ce qui est valorisé ici, c'est la *réalité* des musées, la « réalité du terrain » en quelque sorte, en opposition avec un autre espace, celui de la classe, jugé plus nébuleux et de nature trop conceptuelle. De quoi certainement agacer les enseignants, dont le travail est souvent mis en balance avec la liberté d'action du musée. Claire Merleau-Ponty le disait encore en 2014 : « À l'école, les programmes, le fait d'être en groupe de même niveau, la hiérarchie entre enseignants et apprenants et la centralisation pour faire des citoyens égaux, empêchent toute souplesse et toute adaptation aux originalités et besoins individuels. Le musée, lui n'a pas ces contraintes³⁵ ». Pour Bernard Darras, l'école diffuserait une sorte de « discours unique », une « version scolaire » de la culture, alors même que le musée, « lieu de synthèse », suggérerait une approche plus problématique ; il questionnerait même la nature profonde de l'art et les processus de réception³⁶.
- 11 Non que le musée soit toujours mis sur un piédestal. Nathalie Dupont rappelait en 2010 que l'endroit garde une réputation d'« espace peu attrayant³⁷ », au mieux d'« un lieu passif de méditation (...), de pensée, puis d'ennui³⁸ ». Si le musée est une école, c'est une « école de la répression », selon Bernard Deloche³⁹, tant les interdits s'y accumulent pour les visiteurs, qui n'ont le droit ni de toucher, ni de parler trop fort ni de bouger trop vite. Le musée souffre aussi d'un déficit d'estime en ce qui concerne sa valeur pédagogique : pour une partie des enseignants consultés dans le cadre d'une étude canadienne en 2006, l'école restait « l'environnement principal d'apprentissage⁴⁰ ». Pour Jean-



Paul Brighelli, la sortie scolaire au musée se discrédite parce qu'elle vaut surtout pour la délocalisation qu'elle suppose : elle sert à sortir les élèves de l'environnement scolaire vers ce que « les néo-pédagogues » considèrent comme un « lieu de vie ». Loin d'être un espace d'apprentissage, le musée ne serait qu'une zone d'animation futile, aux antipodes du « monde des livres » que serait l'école⁴¹. Une étude menée au musée d'art Esbjerg en 1997 avait en tout cas montré que nombreux étaient les enseignants pour lesquels le musée devait être « un lieu d'accueil convivial et confortable, afin que la visite soit une expérience excitante et plaisante pour les enfants », avant même d'être instructive⁴².

- 12 Au pire, si le musée est un lieu, il serait susceptible d'être pour les scolaires « un lieu de consommation culturelle desincarné⁴³ », ou même « un lieu de contre-éducation », selon Michel Van Praët et Bruno Poucet⁴⁴. À terme, la « pédagogisation » des visites au musée mènerait à un « désamour croissant » des équipements culturels chez les élèves, qui associeraient trop le lieu à l'école et à son quotidien⁴⁵. De façon plus pragmatique, il a aussi été remarqué que « la salle d'exposition se révèle être un lieu matériellement peu adapté pour développer des apprentissages (...). La classe, avec ses limites bien définies, ses chaises et bureaux, possède dans ce domaine des atouts indéniables⁴⁶ ».

2. Dispositifs : intervention en classe, dématérialisation et itinérance

- 13 Pour assurer les activités de sensibilisation à l'art, ni l'école ni le musée ne font donc l'unanimité. Étudier l'art à l'école ne convient pas et aller au musée apparaît tout aussi décevant : resterait donc à expérimenter le mouvement inverse, du musée vers l'école.



2.1. Le musée dans la classe

- 14 J. Van der Stigchel, du musée de La Haye, évoquait déjà cette idée en 1953 : « Lorsque l'emploi du temps des élèves ne permet pas des visites régulières au musée, l'un des éducateurs du musée se rend à l'école muni de diapositives et de matériel d'exposition. Le programme est alors appliqué non plus dans la salle de cours du musée, mais dans la salle de classe⁴⁷ ». Ce sont les personnels du musée qui, mimant les élèves effectuant le trajet de leur école jusqu'aux salles d'exposition, parcourent en miroir le trajet du musée jusqu'à la salle de classe. L'idée perdura. Avec le programme *Educalab*, le palais de Tokyo, à Paris, a repris il y a quelques années ce principe de médiateurs se déplaçant jusque dans les écoles.
- 15 On peut aussi se limiter au seul matériel pédagogique qui, cédé ou prêté aux écoles, fait entrer le musée dans la classe. En 1963-1964, l'Office central de la Coopération à l'École éditait déjà un recueil justement intitulé *Le musée à l'école*, qui comportait un ensemble de reproductions « agréées par le ministère de l'Éducation nationale » et accompagnées de fiches à destination des enseignants⁴⁸. Ce type de proposition s'est étoffé, avec notamment les malettes pédagogiques, qui permettent aux classes de disposer de ressources « multi-supports », comme le dit le Louvre, ou « multi-sensorielles », au musée de Barbizon (fig. 1) : fac-similés, manuels, contenus numériques, outils graphiques, etc. La mallette du Centre Pompidou, en 1979, était déjà riche en matériel créatif et les récentes « musées-valises » de la fédération Wallonie-Bruxelles comportent aujourd'hui des suggestions d'activités : prêtées gracieusement aux enseignants, elles intègrent des objets fournis par des musées de la région, des maquettes, des photos, des vidéos, des cartes, des moulages, etc.

Fig. 1 – La Malle pédagogique du musée départemental des peintres de Barbizon





© Yvan Bourhis / Musée départemental des peintres de Barbizon

2.2. Le musée à l'écran

- 16 Le musée du quai Branly, de son côté, propose des « e-mallettes » présentées comme « un corpus de documents » pour la classe, avec des pistes de travail utilisant des œuvres provenant aussi des réserves du musée.
- 17 L'évolution et la démocratisation des supports numériques ont en effet offert de nouvelles opportunités de dispositifs « hors les murs » et de visites à distance. Le module « Découverte » du site du musée d'Orsay permet ainsi aux enseignants de naviguer « depuis la salle de classe » parmi les collections, en suivant les suggestions de parcours et en bénéficiant de commentaires associés. Le château de Versailles a dès 2011 proposé une formule de « visites interactives à destination des scolaires », offrant aux élèves
- 🍪 la possibilité d'échanger avec le conférencier en visiophonie.

Le but était de s'adresser à des publics « éloignés de la culture⁴⁹ » et près de 200 classes en ont profité la première année. En juin 2013, le British Museum avait quant à lui choisi de retransmettre en direct une visite de son exposition *Pompeii* dans 120 cinémas en Angleterre (« Pompeii Live »), avec une séance dédiée aux publics scolaires, qui pouvaient profiter d'un parcours au sein du musée en se rendant dans la salle de projection la plus proche.

2.3. Le musée sur la route

- 18 L'idéal pour les élèves reste bien sûr de s'approcher réellement des œuvres du musée, dont on pourrait profiter à l'intérieur ou à proximité de l'école. C'est ce que proposent les différentes moutures de musées itinérants, « tous ces petits musées mobiles », comme les appelait Danielle Giraudy en 1988⁵⁰. On a beaucoup parlé du *Centre Pompidou Mobile*, pensé par Patrick Bouchain et Loïc Julienne en 2009 sur le modèle de l'architecture foraine. « Si le public ne vient pas à toi, à toi d'aller vers le public », résumait alors *Le Moniteur*⁵¹, et le Centre Pompidou capitalisa beaucoup sur la fréquentation des scolaires. L'expérience a été arrêtée après deux années et six étapes en France, victime d'un coût important pour les communes (200 000 €) et de la baisse des subventions. *Le Mumo*, le musée mobile, a été inauguré à la même époque et offrit aux écoles des visites gratuites⁵². Selon sa créatrice, Ingrid Brochart, le dispositif, récemment repensé (*Mumo2*, fig. 2), a été conçu en partenariat avec Matali Crasset pour « aller à la rencontre des enfants sur leur lieu de vie » : « Il permettra de reconnecter l'art (et) l'école » lit-on dans le dossier de présentation, et « la rencontre des publics scolaires » est une priorité⁵³.

Fig. 2 – *Mumo2* (conception Ingrid Brochart & Matali Crasset)





© Fanny Trichet

- 19 Le « muséobus » est un dispositif finalement assez répandu : le Musée des Confluences inaugura le sien en 2014 et le destina aux collégiens, qui y trouvaient une maquette tactile du musée, des photographies et des outils multimédias. Il en existe ailleurs : en Belgique, où des expositions de 18-24 mois sont conçues en collaboration avec plusieurs musées ; dans la Nièvre, où le muséobus de la conservation départementale, pensé en regard de « l'effort de démocratisation culturelle⁵⁴ », effectue des « tournée(s) d'écoles en collèges » ; ou encore en Seine-et-Marne, où le muséobus de la Direction du patrimoine est mis gratuitement à la disposition des collèges pour une durée d'une semaine. Ce muséobus a une longue histoire : on le doit au conservateur départemental chargé des arts et traditions populaires, en 1978, qui travailla avec l'Ensa pour l'aménagement du véhicule. Le dispositif était élaboré à l'intention des élèves : « Si l'école veut remplir son rôle, il est impérieux qu'elle soit ouverte sur l'extérieur, qu'elle ne soit plus un lieu clos où l'on parle de tout sauf de la vraie vie⁵⁵ », écrivait-on en 1981. En 1973, les musées de Marseille avaient



aussi lancé leur « mini-musée ambulant », où était aussi aménagé un espace atelier pour les élèves. Une douzaine d'années plus tard, le ministère de la Culture recensait 14 muséobus sur le territoire, notamment à Besançon, Chambéry, Le Mans. Le dispositif était alors envisagé comme « un instrument pédagogique de sensibilisation » et faisait office de « vitrine(s) itinérante(s) des musées⁵⁶ ».

- 20 Ce type de projet avait suscité un véritable intérêt aux États-Unis dès les années 1950, avec par exemple le *Travelling Trailside Museum* du Cleveland Museum ou le *Museumobile* de L'Illinois State Museum. Abraham Beer présenta devant l'ICOM en 1951 le principe d'Unité mobile pour exposition (*Mobile Exhibition Unit*) qui intégrait un espace pour les œuvres, une cabine de projection et un compartiment dépliant avec une scène pour le théâtre ou les concerts⁵⁷. À la même époque, en 1955, le muséobus du Virginia Museum of Fine Arts fut imaginé pour offrir aux expositions itinérantes un cadre plus sûr et plus commode⁵⁸. *L'Artmobile*, comme on l'appelait (fig. 3), parcourut plusieurs dizaines de villes de l'État, et l'entrée était réservée de 9 h à 15 h « à des groupes d'écoliers qui se succèdent tous les quarts d'heure⁵⁹ ». Dans les années 1970, pas moins de trois conservateurs étaient dédiés au projet. Après une interruption en 1994, le musée a relancé l'opération en 2015 sous le titre « VMFA on the road », en intégrant un dispositif d'éducation à distance, qui permet de relier en direct les écoles et les médiateurs du musée.

Fig. 3 – Richmond visitors visiting the Virginia Museum of Fine Arts Artmobile, Exhibition 2, Art from Ancient Egypt. August 1957





VMFA Photo Archives © Virginia Museum of Fine Arts

2.4. Le musée nomade

- 21 En complément de ces dispositifs mobiles ou dématérialisés, les écoles peuvent aussi devenir elles-mêmes le musée. De nombreux enseignants ont d'ailleurs pris l'habitude de réserver un espace de leur salle à l'affichage de reproductions constituant un « musée de classe » : « Je ne conçois pas une école sans de beaux posters représentant des œuvres artistiques, sorte de références ou modèles, atmosphère dans laquelle les enfants doivent baigner très tôt », écrivait en 2006 Annie Leroux, une enseignante du premier degré⁶⁰. L'Éducation nationale, dans les années 1980, conseillait d'ailleurs d'aménager un « coin musée » dans les classes⁶¹. Fondée en 1907 (sur un modèle suédois de 1897), la Société nationale des arts à l'école militait déjà pour l'utilisation en classe de reproductions de bonne qualité et préconisait de « choisir deux ou quatre emplacements pour les images d'art (et de) changer périodiquement ces images dans les cadres, les alterner de classe en classe, les varier⁶² ». Jean Lahor, un



critique d'art, insistait en ce sens pour sensibiliser les enfants aux « œuvres admirables » : « Je ferais de chaque école un petit musée local », conseillait-il⁶³. Cette culture visuelle faisait d'ailleurs partie de la formation des enseignants : de nombreuses copies, de tailles souvent importantes, décoraient les murs des classes normales (fig. 4). Les professeurs et les instituteurs avaient déjà coutume de recourir à « des spécimens d'imagerie », en grande partie des représentations pieuses ou des images d'Épinal, avec dans un second temps l'ambition d'initier les élèves au dessin, comme cela était évoqué lors de l'Exposition scolaire de 1867, à Paris⁶⁴.

Fig. 4 – École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses, salle de conférences. Photographie, vers 1900. Musée national de l'Éducation, inv. 1979.17251



© Réseau-Canopé - Le Musée national de l'Éducation

- 22 Les écoles peuvent aussi accueillir des expositions itinérantes. Le musée de Bretagne décline ainsi sa programmation temporaire sous forme d'expositions sur panneaux que les structures éducatives peuvent louer (fig. 5).



Le Centre Pompidou a développé une offre similaire à exploiter « dans le cadre scolaire », mais qui réclame un investissement plus important en termes de place (200 m²), de montage ou de budget (frais de déplacement des régisseurs, du commissaire, etc.). Ce ne sont là que la poursuite d'initiatives déjà anciennes : en 1979, l'Übersee-Museum de Brême avait imaginé une exposition en container suffisamment souple pour « la présenter aux élèves dans les cours de récréation⁶⁵ ». En 1967, les Musées royaux d'art et d'histoire avaient déjà organisé « des expositions itinérantes de matériel documentaire » ayant vocation à « étendre l'action du musée aux milieux scolaires éloignés, au moyen de photographies, de moulages et de textes » : « Cette extension ne peut que stimuler l'intérêt des écoliers⁶⁶ » lisait-on alors.

Fig. 5 – Exposition itinérante *Odorico, mosaïste Art déco* (Musée de Bretagne, du 2 avril 2009 au 3 janvier 2010)



© Les Champs Libres, Musée de Bretagne, Rennes

23 En France, la circulaire du 27 juillet 1988 préconisait la « création d'espaces pour l'art et la culture dans les établissements scolaires⁶⁷ ». Le Plan Lang-Tasca pour les arts et la culture justifiait ce choix en arguant qu'« il faut que l'élève rencontre des œuvres et, pour beaucoup d'enfants, l'École est le seul lieu où cette rencontre puisse se faire⁶⁸ ». Les différentes activités des classes à PAC orientées vers les arts plastiques⁶⁹ étaient d'ailleurs pensées pour « se dérouler(ont) majoritairement à l'intérieur de l'établissement », et les « sorties » étaient envisagées comme de simples compléments⁷⁰. Le plan suggérait en contrepartie de « renforcer la circulation et la présence des œuvres d'art à l'école » en s'associant aux musées pour « développer l'aménagement de lieux d'exposition dans les écoles⁷¹ ». Le ministère constatait en tout cas en 2006 que « les musées ont trouvé depuis quelques années une sorte de relais dans les Espaces d'art et de culture ouverts au sein de nombreux établissements scolaires⁷² ». Nous pouvons citer l'Espace Rencontre avec l'œuvre d'Art que le collège de Wasquehal a inauguré en 2017, consacré à l'art contemporain ; ou la galerie ouverte au sein du collège Paul Éluard de Gennes, dans l'Anjou (fig. 6), qui expose des œuvres de l'artothèque d'Angers et d'artistes invités.

Fig. 6 – DAMM 49 (Direction Associée des Musées Municipaux 49), exposition *Le combat dans l'œil* (Céline Cléron), au collège Paul Éluard de Gennes, 06 novembre – 05 décembre 2018





© photo J.-F. Masson

Conclusion : idéal et pragmatisme

24 Le procédé soulève des réserves, telles celles qu'émettait Jacques Hainard, conservateur de musée, à la fin des années 1980 : « Le musée doit garder sa spécificité de lieu (...) Le musée doit (attirer) le public en ses murs, car en exposant ailleurs on n'interpelle pas autant qu'au musée⁷³ ».

25  Reste que, dans la pratique, le principe du musée à l'école

demeure souvent le seul palliatif à des contraintes de temps, de distance ou de budget qui pour certaines écoles sont discriminantes – ce que Laurent Fleury nomme « la problématique de l'écart », aux facteurs aussi bien symboliques que matériels⁷⁴. Les musées sont parfois éloignés de l'école, et s'y rendre requiert l'organisation de déplacements laborieux et coûteux. Le problème est tel que, en 2008, Christine Albanel projetait de solliciter la SNCF pour favoriser les trajets des groupes scolaires jusqu'au musée et de concevoir un établissement national d'accueil pouvant héberger les élèves lors de leurs déplacements⁷⁵. Des initiatives ont déjà été menées dans ce domaine, comme à Cologne en 1976, où un service de bus gratuit reliait les musées et les écoles de la ville⁷⁶.

26 En 2013, pourtant, l'Observatoire des politiques culturelles constatait toujours que l'objectif du pôle « Voir » de l'éducation artistique et culturelle (les visites de musées) « est difficilement réalisé pour des raisons pratiques, telles que l'éloignement des équipements culturels, le coût des transports, et la difficulté de plus en plus grande de sortir les élèves des établissements scolaires⁷⁷ ». On peut d'ailleurs relever que la récente réforme des rythmes scolaires a créé une nouvelle contrainte en fractionnant les après-midis en créneaux trop courts pour pouvoir organiser une visite à l'extérieur de l'école. Charge alors aux équipements culturels de s'adapter en développant des « actions nomades⁷⁸ » : le principe est d'« aller au-devant des enfants là où ils sont, c'est-à-dire dans les locaux scolaires la plupart du temps, même en temps périscolaire »⁷⁹.

27 On comprend donc que le musée n'est pas seulement invité à franchir les portes de l'école, il y est en quelque sorte obligé pour répondre aux attentes des classes qui ne peuvent venir au musée ou qu'on ne peut accueillir faute de place, mais surtout pour accompagner les évolutions du cadre éducatif : évolution en termes de législation, qui restreignent les



activités organisées hors du périmètre sécurisé de l'école ; évolution des didactiques, aussi, qui démultiplient les moments et les interlocuteurs de la journée à l'école, rendant difficile la mise en place de séquences longues ; évolutions des pratiques, enfin, sous l'effet notamment du numérique, qui a rendu possible la visite de substitution et l'accès à distance aux ressources culturelles. Margaret Pfenninger, des musées de Strasbourg, rappelait à ce titre en 1994 que l'enseignement des arts « n'est point une question de propriété exclusive – ni de la part des musées, ni de la part des écoles⁸⁰ ». C'est ce que devinait déjà Patricia Fraisse, de la Direction des Musées de France, en 1994, lorsqu'elle jugeait que « les partenaires de la cité sont d'autres services publics, qui, comme "l'Institution muséale" peuvent aider les jeunes à construire du sens pour mieux se délecter devant une œuvre⁸¹ ». Dans les années 1970-1975, on avait d'ailleurs imaginé les équipements intégrés, qui faisaient cohabiter des établissements des ministères de l'Éducation nationale, de la Culture et du ministère de la Jeunesse et des Sports, l'objectif étant de disposer d'« un espace socio-culturel ouvert (et de) pratiques décloisonnées⁸² ». Le Centre Éducatif et Culturel de Yerres et celui d'Istres, qui s'en inspirait (avec un CES, une piscine, une bibliothèque, un théâtre de plein air et même un musée des technologies⁸³), sont emblématiques de ce type de complexes. Sans doute le concept avait-il une dimension effectivement utopique – et il fut d'ailleurs abandonné assez rapidement par les collectivités⁸⁴ – mais il y avait bien là une approche mutualisée de l'accès aux activités ludo-éducatives qui anticipait un peu les logiques de transmission et de consommation de la culture telles qu'elles sont aujourd'hui adoptées⁸⁵ : dans un monde où les contenus sont accessibles partout et en permanence (un monde où s'est opérée « la conquête de l'ubiquité et de l'instantanéité », comme le dit Jean Caune⁸⁶), le musée doit d'autant plus se confondre avec



l'école que la séparation des deux univers paraît anachronique. Sans compter que, à une époque de repli sur soi et du recul de la tolérance, les enjeux d'apprentissage de la citoyenneté et d'acceptation des différences supposent une continuité des actions à l'égard de la jeunesse qui n'autorise plus les différents acteurs sociaux à travailler séparément.

28 Du côté des musées, cela suppose une réelle mutation des pratiques, comme on l'a vu, mais aussi un bouleversement des mentalités et des habitudes de travail, sinon une refonte complète de ce lieu singulier. « Il reste à inventer des espaces où le public peut réellement construire sa propre opinion à partir des informations auxquelles il a accès », constatait récemment Paul Rasse qui poursuit : « Cela suppose de créer des (nouveaux) espaces de confrontation entre lui et l'œuvre, lui et le sujet de l'institution culturelle, lui et les autres visiteurs⁸⁷ ». En 1974, Peter F. Althaus, le directeur de la Kunsthalle de Bâle, rêvait déjà d'« un musée ouvert », « un lieu où la ville se réfléchirait » et où se jouerait surtout, du côté des visiteurs, « une prise de conscience critique, intellectuelle et visuelle⁸⁸ » plus qu'une simple expérience esthétique. « Mais peut-on encore le qualifier de musée ? », se demandait-il. On peut en tout cas comprendre que Patricia Fraisse, déjà citée, ait estimé à ce sujet – avec une malice que nous pouvons adopter pour conclure – que, face à de tels enjeux, « le musée doit sortir de ses murs, si ce n'est de ses réserves ».

Notes

1. Jacqueline Bloas-Gonin, « Les enseignants dans les musées, éducation et culture », dans *Musée et service des publics*, journées d'étude, éd. par Collectif, Paris, École du Louvre, Ministère de la Culture - Direction des Musées de France, 14-15 octobre 1999, Paris, 2001, p. 143-145. Jacqueline Bloas-Gonin était cheffe du bureau des actions éducatives au MESR.



2. Marie-Christine Bordeaux, « Une politique culturelle en faveur de l'éducation artistique et culturelle : En France », dans *Pour un droit à*

l'éducation artistique et culturelle - Plaidoyer franco-allemand, éd. par J.-P. Saez, W. Schneider, M.-C. Bordeaux, C. Hartmann-Fritsch, Berlin, B&S Siebenhaar Verlag, Grenoble, 2014, p. 79-94.

3. Protocole d'accord du 17 novembre 1993, « Mission pour le développement artistique ».

4. Voir sur ce point Véronique Castagnet-Lars, « L'éducation au patrimoine : les visées d'un dialogue à trois voix », dans *L'éducation au patrimoine. De la recherche scientifique aux pratiques pédagogiques*, éd. par V. Castagnet-Lars, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 11-42.

5. Voir en ligne : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle>.

6. Voir à ce sujet Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle », dans *Institutions et vie culturelles*, éd. par G. Saez, Paris, La documentation Française, 2004, p. 65-69 (voir p. 67).

7. Cette exigence de sensibilisation des élèves à l'art et à la culture ne va en effet pas de soi, comme le regrette par exemple Sylvie Lacerte, de l'Uqam, qui rappelle qu'aucune obligation de cet ordre n'est inscrite dans les cursus pédagogiques québécois. Sylvie Laverte, « Ré-articulations éthiques et critiques de la médiation artistique et culturelle », dans *Expériences critiques de la médiation culturelle*, éd. par N. Casemajor, M. Dubé, J.-M. Lafortune et al., Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2017, p. 197-214 (en particulier p. 205).

8. Didier Lockwood, « Avant-propos », dans *L'art à l'école. Réconcilier le sensé et le sensible*, éd. par J.-M. Pire, Paris, La documentation Française, 2012, p. 7-10.

9. Ministère de l'Éducation nationale, *Guide pour la mise en œuvre du parcours d'éducation artistique et culturelle*, Paris, 2013, p. 12.

10. Voir en ligne : http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.html#Objectifs_de%20l%27%C3%A9ducation%20artistique%20et%20culturelle. Consulté le 09 avril 2019.

11. « Le parcours d'éducation artistique et culturelle ». Circulaire n° 2013-073 du 3-5-2013. http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=71673

12. « Le parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève ». <http://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-d-education-artistique-et-culturelle.html>. Consulté le 09 avril 2019.



13. Voir en ligne : <http://eduscol.education.fr/cid73643/la-classe-l-oeuvre-2017-2018.html> ; <http://eduscol.education.fr/cid73643/la-classe-l-oeuvre-2017-2018.html>.

14. Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La découverte, 2009, p. 64. Voir aussi à ce sujet « Jacques-Louis David, ... sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum, fait au nom des comités d'instruction publique et des finances, 1793 », dans *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, éd. par N. McWilliam, C. Méneux et J. Ramos, INHA, 2014, mis en ligne le 07 juillet 2014, consulté le 13 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/inha/6166>

15. *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des Monuments français*, Paris, an VIII.

16. Bernard Deloche, « Apprenons à changer de modèle », dans *Tables rondes du premier Salon de la muséologie*, éd. par O. de Bary, Fr. Wasserman, Savigny-le-Temple, MNES, 1988, p. 17-20.

17. Cité par Micheline Debus, *L'éducation artistique et culturelle en partenariat avec l'école*, Strasbourg, CRDP d'Alsace, 2001, p. 87.

18. Sarah Cohen, *Quand l'enfant devient visiteur : une nouvelle approche du partenariat école/musée*, Paris, L'Harmattan, 2001. Cité aussi par Cécile Fortin-Debart, *Le partenariat école-musée pour une éducation à l'environnement*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 43.

19. Madeleine Rebérioux, « Le musée, lieu d'apprentissage », dans *Le futur antérieur des musées*, éd. par D. Benassayag, Paris, Éditions du Renard, 1991, p. 121-130.

20. École nationale d'Administration, promotion Victor Hugo, Seconde session de séminaire, *Grands musées et décentralisation culturelle : complémentarité ou concurrence ?*, rapport présenté par L. Bassano, M.-L. Baudrez, M. Bocoz et al., décembre 1990, p. 1.

21. Discours de Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de la Journée Nationale de Formation à l'éducation artistique et culturelle, au Musée National de l'Histoire de l'Immigration (Paris), le 14 décembre 2015. En ligne : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Discours-2012-2017/Annee-2015/Journee-Nationale-de-Formation-a-l-education-artistique-et-culturelle>



22. Ministère de l'Éducation nationale, Ministère de la Culture, *Éducation et Culture*, Paris, juin 1984, p. 1.

23. Jean Desmeuzes, *L'action culturelle à l'école*, Paris, Enfance heureuse, 1986, p. 238-241.

24. Cité par Micheline Debus, *op. cit.*, p. 83.

25. Marshall McLuhan, Harley Parker et Jacques Barzun, *Le musée non linéaire*, texte du séminaire tenu au musée de la Ville de New-York les 9 et 10 octobre 1967, Lyon, Aléas, 2008, p. 111.

26. Ministère de l'Éducation nationale, Direction de l'Enseignement scolaire, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle, *Le Plan pour les arts et la culture à l'école*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2001, p. 22.

27. « L'éducation artistique de la maternelle à l'université. Anita Weber explique la circulaire du 22 juillet 1998 », *Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication*, n° 38, 18 novembre 1998, p. 6-8.

28. Pascal Colin, *L'urgence de l'art à l'école : un plan artistique pour l'Éducation nationale*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013, p. 61.

29. *La revue de Paris*, avril 1933, cité par François Dagognet, *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 119.

30. Dominique Viéville, « Activité culturelle de Calais », *Musées et collections publiques de France*, n° 142, 3^e trimestre 1978, p. 51-53.

31. Élisabeth Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *Publics et Musées*, n°6, 1994, p. 53-73 (citation p. 61).

32. Bernard Darras, Anna M. Kindler, « Le musée, l'école et l'éducation artistique », *Publics & Musées*, n° 14, juillet-décembre 1998, p. 15-38 (citation p. 25).

33. Frédéric Poulard, « Les musées », dans, *Politiques et pratiques de la culture*, éd. par P. Poirrier, Paris, La documentation Française, 2010, p. 103-108.

34. Voir en ligne : <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2014/08/07/emmener-ses-enfants-au-musee-a-t-il-un-sens/>.

35. Marion Barratault, Justine Delassus, *De l'école au musée*, actes de la journée d'étude des 29-31 janvier 2014, Paris, CHCSC, École du Louvre, Université Paris 4, préface, p. 5-6. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01397580/document>

36. Bernard Darras, « Éducation artistique et culturelle à l'école et au musée », *Publics & Musées*, n° 14, juillet-décembre 1998, p. 9-14.



37. Nathalie Dupont, « Introduction », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2010/4, p. 7-18.
38. Daniel Lagoutte, *Pratiquer les arts visuels à l'école*, Vanves, Hachette éducation, 2015, p. 185-186.
39. Bernard Deloche, *Museologica : contradictions et logique du musée*, Mâcon, W/MNES, 1989, p. 44.
40. Vitor Matias et Tamara Lemerise, « Le partenariat musée-école aux yeux des enseignants du secondaire : un appui au principe, mais une implication concrète encore hésitante », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, n° 9 (1), 2006, p. 57-73 (citation p. 64).
41. Jean-Paul Brighelli, *La Fabrique du Crétin. La mort programmée de l'école*, Paris, Gallimard, 2006, p. 43-44.
42. Bajrne Sode Funch, « L'éducation artistique et le partenariat entre l'école et le musée », *Museum*, n° 194, 1997, p. 38-42 (voir p. 41).
43. Muriel Ryngaert, « Ce qu'il faut taire », dans *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*, éd. par S. Airaud, P. Coubertergues, A. Fabres et al., Vitry-sur-Seine, MAC/Val, 2006, p. 10-11.
44. Michel Van Praët M. et Bruno Poucet, « Les musées, lieux de contre-éducation et de partenariat avec l'école », *Éducation et pédagogie*, 1992, n° 16.
45. Sylvie Octobre, « Les horizons culturels des jeunes », *Revue française de pédagogie*, n° 163, avril-juin 2008, p. 27-38 (citation p. 33).
46. Éric Triquet, La relation école-musée, *Grand N*, n° 66, 1999-2000, p. 93-106 (97). Accessible en ligne : http://www-irem.ujf-grenoble.fr/revues/revue_n/fic/66/66n8.pdf, consulté le 02 avril 2019.
47. J. Van der Stigchel, « Programmes éducatifs et démonstrations pratiques », *Museum*, IV, 4, 1953, p. 246-248. Cité par Cora Cohen, Yves Girault, « Quelques repères historiques sur le partenariat école-musée ou quarante ans de prémices tombées dans l'oubli », *Aster*, n° 29, « L'école et ses partenaires scientifiques », 1999, p. 9-25 (voir p. 13).
48. Institut pédagogique national, *Le musée à l'école. Catalogue*, Paris, SEVPEN, 1963.
49. Voir en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Visiter-Versailles-a-distance>.
50. Nous renvoyons ici à *Tables rondes du 1^{er} salon de la muséologie*, op. cit., 1988, p. 75.



51. Milena Chessa, « Architecture foraine pour le Centre Pompidou

Mobile », *Le Moniteur*, <https://www.lemoniteur.fr/>, 9 novembre 2011.
En ligne : <https://www.lemoniteur.fr/article/architecture-foraine-pour-le-centre-pompidou-mobile-1020199>, consulté le 18 mai 2018.

52. Maureen Marozeau, « Un camion qui roule pour l'art », *Le Journal des arts*, n° 359, 16 décembre-5 janvier 2012, p. 21.

53. Consultable en ligne : <https://musee-mobile.fr/2/>.

54. An. B., « Le muséobus nivernais », *Pérégrinations culturelles*, 19 janvier 2011. En ligne : <https://peregrinationsculturelles.wordpress.com/2011/01/19/le-museobus-nivernais/>, consulté le 2 avril 2019.

55. Consulter à ce sujet *Museobus, animations 2*, Melun, Préfecture de Seine et Marne, 1981, p. 67.

56. Direction des musées de France, *Faire un musée. Comment conduire une opération muséographique*, Paris, La documentation française, 1985, p. 56.

57. Abraham Beer, "Recent Developments in Mobile Units", *Museum*, Vol. V, n° 3, 1952, p. 186-195.

58. L'histoire du projet est décrite dans "To Embroider Life". *Art-Museum-on-Wheels Planned for this purpose*, Extension Division Bulletin, n° 146, Charlottesville, novembre 1953.

59. Muriel B. Christison, « Le Muséobus du Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia, *Museum*, Vol. VIII, n° 1, 1955, p. 125-131.

60. Annie Leroux, *Enfants créateurs du futur*, Paris, Altess, 2006, p. 37.

61. Voir Nicole Pottrain, *Arts plastiques, école Maternelle, école élémentaire*, Arras, CRDP, 1988, p. 11.

62. *Société nationale des arts à l'école. Statuts, membres, opinions*, Paris, Larousse, 1907, p. 10.

63. *Ibid.*, p. 30.

64. Charles Defodon, *Promenade à l'Exposition scolaire de 1867. Souvenir de la visite des instituteurs*, Paris, Hachette, 1868, p. 18-19 pour les citations, p. 139-143 pour les considérations relatives à l'apprentissage du dessin en classe.

65. Volker Harms, « "Enfants africains constructeurs", exposition itinérante réalisée par l'ÜberseeMuseum de Brême pour les enfants de la République fédérale d'Allemagne et de Berlin-Ouest », *Museum*, Vol. XXXI, n° 3, 1979, p. 194-196.



66. P. Gilbert, « Le musée et l'art d'enseigner », *Museum*, Vol. XX, n° 4, 1967, p. 291-295.

67. Voir Micheline Debus, *op. cit.*, p. 18.

68. Ministère de l'Éducation nationale, Direction de l'Enseignement scolaire, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle, *Le Plan pour les arts et la culture à l'école*, *op. cit.*, p. 11.

69. « Les classes à PAC : présentation et état des lieux », dans *L'éducation musicale, de la maternelle à l'université*, éd. par H. Jarry, actes du colloque national, Dijon, 7-9 mars 2002, Dijon, CRDP de Bourgogne, 2003, p. 161-165.

70. Ministère de l'Éducation nationale, Direction de l'Enseignement scolaire, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle, *Le Plan pour les arts et la culture à l'école*, *op. cit.*, p. 14.

71. *Ibid.*, p. 28.

72. https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_463967/-l-art-peut-il-se-passer-de-commentaire-s, consulté le 2 avril 2019.

73. Jacques Hainard, « La muséologie de la rupture », dans *Tables rondes du premier Salon de la muséologie*, *op. cit.*, p. 57-59.

74. Laurent Fleury, « L'invention des politiques de médiation au plus près des institutions et du public. Pour une compréhension socio-historique d'un processus d'"action réciproque" », dans *Les mondes de la médiation culturelle, Volume 1 : Approches de la médiation*, éd. par C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas *et al.*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 73-90 (p. 75).

75. « Construire une éducation artistique et culturelle pour tous les élèves », communication de Christine Albanel en conseil des ministres, *Culture Communication*, n° 165, décembre 2008, p. 12-13.

76. Voir Reate Friedländer, « Découverte du musée par la création. Expérience du Service éducatif des musées de Cologne », *Museum*, Vol. XXVIII, n° 1, 1976, p. 15-27.

77. Marie-Christine Bordeaux (dir.), avec la collaboration de Anne-Cécile Nentwig, « Donner accès à l'éducation artistique et culturelle pour tous les collégiens : le Contrat départemental de développement culturel de l'Oise », *Observatoire des politiques culturelles*, apport d'étude, septembre 2013, p. 29.

78. François Lazujan, *L'action culturelle dans les rythmes scolaires*, Voiron, Territorial, 2014, p. 24.

79. *Ibid.*



80. Margaret Pfenninger, « Qu'est-ce que le musée ? », dans *L'École, le Musée : Croisement des savoirs*, actes du colloque organisé par le musée

des beaux-arts de Lille, Lille, 22-24 mars 1994, Lille, Palais des beaux-arts, 1995, p. 41-50.

81. Patricia Fraisse, « Le jeune public dans les musées », dans *Au bonheur des enfants. Manuel à l'intention des conservateurs et des services d'action culturelle des musées*, éd. par F. Dufreney et P. Dreyer, Lyon, Handicap international, programme France, 1994, p. 37-40 (p. 40).

82. Voir Hélios Privat, « Établissement intégré et innovation pédagogique », dans *École ouverte et développement culturel. Un instrument d'ouverture : les équipements intégrés*, éd. par R. Mallerin, Centre international d'études pédagogiques de Sèvres, CIEP, février 1985, p. 147-150. Hélios Privat était principal du collège Guillaume Budé, à Yerres, qui collaborait à un équipement intégré, le Centre éducatif et Culturel de la vallée de Yerres, regroupant un centre d'Action culturelle, une École nationale de musique et de danse, un centre sportif, une Maison pour tous, une bibliothèque et un centre social.

83. Catherine Blain et René Borruey, « Le Centre éducatif et culturel "Les Heures Claires" d'Istres : un éclat d'utopie dans la région marseillaise », *Histoire urbaine*, n° 20, 2007/3, p. 101-124.

84. Raymond Mallerin, « Les équipements intégrés : définition, objectifs, fonctionnement, situation », dans *École ouverte et développement culturel*, *op. cit.*, p. 101-103.

85. Concernant cet impact des technologies de l'information et de la communication sur l'accès à la culture, voir Didier Lockwood, « Trois enjeux : dissémination, mutualisation, formation », dans *L'art à l'école. Réconcilier le sensé et le sensible*, *op. cit.*, p. 189-191.

86. Jean Caune, *La médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 2017, p. 36.

87. Paul Rasse, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris- CNRS Éditions, 2017, p. 273.

88. « Le musée ouvert, une expérience pilote (1971), Entretien avec Peter F. Althaus », propos recueillis par Irmeline Lebeer, *L'art vivant*, n° 24, 1971, dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, volume 1, éd. par A. Desvallées, Mâcon, Éditions W/MNES, 1992, p. 424-432.

Auteur



Yannick Le Pape

Musée d'Orsay

yannick.lepape@musee-orsay.fr

© Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/6540>

Référence électronique du chapitre

PAPE, Yannick Le. *Quand le musée se rapproche de l'école : débats, desseins, dispositifs* In : *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/4507>>. ISBN : 9782490296330.

Référence électronique du livre

BIÈRE, Delphine (dir.) ; et al. *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 (généré le 08 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/irhis/3928>>. ISBN : 9782490296330.
Compatible avec Zotero

