

LISA **CORNALI** (ÉD.)
CYPRIEN **FUCHS**

PARENTÉS ÉLECTIVES

Figures et pratiques de la
filiation en histoire de l'art

PARENTÉS ÉLECTIVES

FIGURES ET PRATIQUES DE LA FILIATION EN HISTOIRE DE L'ART

LISA CORNALI, CYPRIEN FUCHS (ÉD.)

PARENTÉS ÉLECTIVES

FIGURES ET PRATIQUES DE LA FILIATION EN HISTOIRE DE L'ART

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2025
Rue du Tertre 10
2000 Neuchâtel
Suisse

www.aphil.ch

DOI: 10.33055/ALPHIL.00623

ISBN: 978-2-88930-659-6

ISBN PDF: 978-2-88930-660-2

ISBN EPUB: 978-2-88930-661-9

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2025.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Ouvrage publié avec le soutien de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Illustration de couverture : Dante Gabriel Rossetti, *Giotto Painting the Portrait of Dante*, 1852, aquarelle et crayon sur papier, 36,8 x 47 cm, collection privée (Wikimedia Commons).

Remerciements

Cet ouvrage réunit les réflexions partagées par de jeunes chercheuses et chercheurs issus des milieux académiques suisse, français, italien, belge et espagnol à l'occasion de deux journées d'études tenues à l'Université de Neuchâtel en octobre 2022 et mars 2023 grâce au soutien de la Fondation Maison Borel, de la Conférence universitaire de Suisse occidentale (CUSO) et de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel (IHAM).

Nous tenons tout d'abord à remercier la professeure Elizabeth Prettejohn (Université d'York) et le professeur Frédéric Elsig (Université de Genève) d'avoir bien voulu présider chacun l'une de ces journées et d'avoir ainsi permis un dialogue fructueux entre chercheurs confirmés et jeunes chercheurs. Notre reconnaissance va également à nos collègues présents lors de ces deux événements, et particulièrement à celles qui ont contribué à ce volume. Nous tenons par ailleurs à adresser nos remerciements aux professeurs de l'IHAM, Régine Bonnefoit, Valérie Kobi, Pierre Alain Mariaux et Laurence Terrier Aliferis pour leur appui et leurs conseils qui ont permis de mener à bien ce projet.

Publié avec le généreux soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) et de la Commission des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, ce livre doit enfin beaucoup aux formidables équipes d'Alphil. Nous exprimons notre

sincère gratitude à Alain Cortat de nous avoir fait confiance et d'avoir accepté avec enthousiasme et bienveillance d'éditer un volume d'articles de jeunes chercheuses en histoire de l'art. Nous sommes profondément reconnaissants à Anne-Caroline Le Coultre et Sandra Lena de leur accompagnement expert dans toutes les étapes de l'édition de ce volume, et de la relecture minutieuse et avertie de l'ensemble du manuscrit.

Lisa Cornali et Cyprien Fuchs

Introduction

« Et si au lieu de suivre le cours de l'histoire de l'art allant par exemple de Titien à Manet, on allait plutôt de Manet à Titien ? [...] en tant qu'historien on peut essayer d'approcher l'histoire de la peinture par le biais du regard que les artistes eux-mêmes ont posé sur la peinture. [...] Comment l'historien peut-il faire, sachant au départ que Manet, une dizaine d'années avant Olympia, a fait une minuscule copie de la Vénus d'Urbin, qui deviendra Olympia ? Cette filiation n'est donc pas une invention d'historiens, Manet lui-même en donne la trace. »¹

En histoire de l'art, la notion de filiation est fréquemment mobilisée pour nommer le rapport entre des artistes ou des œuvres. Elle fait pourtant rarement l'objet d'une circonscription et encore moins d'une définition, comme si son sens, évident, ne nécessitait aucune précision. La plupart du temps, la filiation désigne superficiellement la relation artistique qui peut s'établir entre deux figures créatrices, mais également entre des paysages artistiques ou des espaces culturels entiers. Elle peut qualifier une dépendance formelle ou de contenu d'un artiste ou d'un groupe d'artistes par rapport à un autre – contemporain ou antérieur, par le biais de la

¹ ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, 357 p., ici pp. 245-246.



Fig. 1. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay, RF 644. © Musée d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn/Patrice Schmidt.

formation ou non –, par rapport à un environnement social, intellectuel ou esthétique. Elle postule, dans tous les cas, le principe fondamental d'interdépendance des œuvres et de leur auteur qui ne pourraient être saisis que dans leur connexion à d'autres artistes, œuvres ou cultures: nul ne pourrait comprendre l'*Olympia* sans examiner les liens unissant ce tableau et Manet à la *Vénus d'Urbain* et au Titien (fig. 1 et 2).

Cette acception sommaire de la filiation n'est cependant pas satisfaisante puisqu'elle paraphrase la définition de la notion d'influence proposée par Hannah Baader dans la dernière édition du *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*². S'en contenter reviendrait à faire de la filiation un

² BAADER Hannah, «Einfluss», in: PFISTERER Ulrich (éd.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2^e édition, Stuttgart; Weimar, J. B. Metzler,

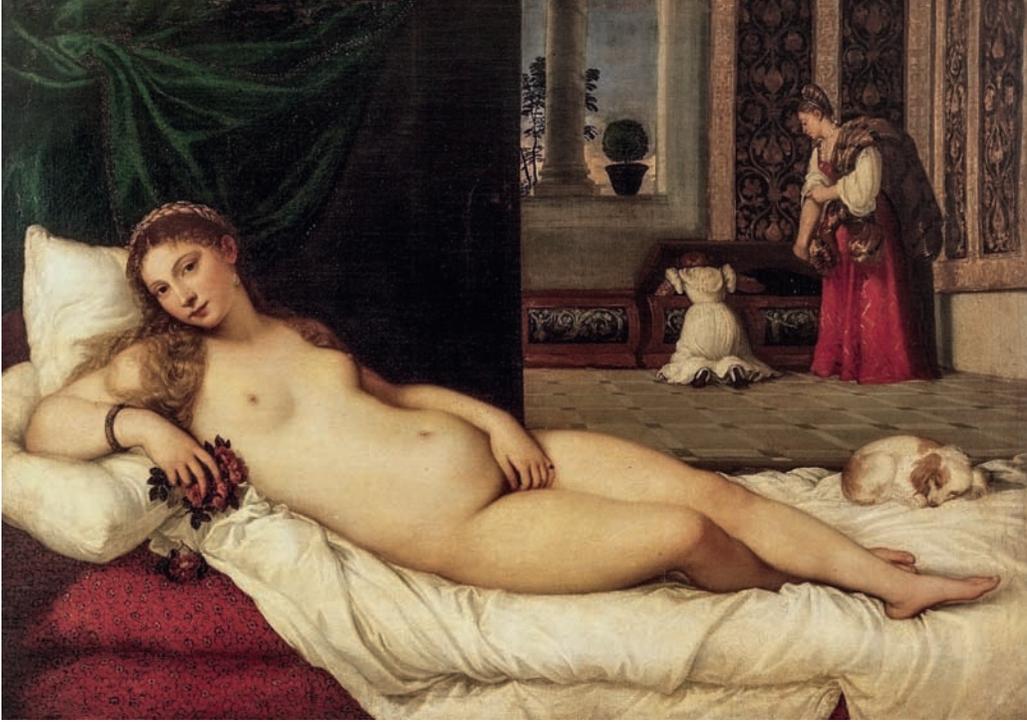


Fig. 2. Tiziano Vecellio (Le Titien), *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119,2 x 165,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

équivalent approximatif de l'influence, sans refléter ses spécificités et ses nuances implicites. Le mot « filiation », comme « influence » d'ailleurs, présente un sens en apparence si transparent qu'il est aisé de présumer en maîtriser la portée. Il grossit ainsi la foisonnante nébuleuse de termes génériques dont l'historien de l'art dispose pour qualifier les convergences et transferts artistiques : émulation, imitation, citation, transmission, référence, dépendance, hommage, héritage, reprise, copie... Or, tous ces vocables requièrent une détermination claire de leur rayon d'action propre. Dans sa digression contre la notion d'influence artistique, Michael Baxandall

2011, pp. 96-99. Baader prend garde à complexifier cette première définition dans sa notice. Elle rappelle notamment le mot latin à l'origine du terme moderne d'influence (*influxus*) qui fait référence dans le cadre de l'astrologie à l'action d'agents surnaturels (divinité, astre) sur un individu passif.

a notamment souligné la conséquence délétère de l'usage d'un mot qui sous-entend une action de l'influenceur sur l'influencé, alors même que c'est bien souvent un rapport inverse que l'on cherche à exprimer³. Ce n'est qu'en examinant l'agentivité – ou *agency* – des partis impliqués que le terme peut être pertinemment convoqué⁴. Convaincus du bien-fondé d'une telle remise en cause terminologique, nous entendons amorcer ici une réflexion sur la notion de filiation telle qu'elle est mobilisée dans le champ de l'histoire de l'art. Sans prétendre arrêter une définition rigide, nous espérons toutefois dégager quelques-unes de ses implications pour éclairer les modalités et avantages de son emploi.

Il faut tout d'abord relever que la notion de filiation trouve son origine en dehors de la discipline de l'histoire de l'art. Dans son sens premier, elle relève de l'organisation sociale puisqu'elle constitue un principe d'établissement des liens de parenté. Ces derniers, parce qu'ils représentent un modèle de classification et d'interprétation des rapports sociaux, constituent un code idéologique et manipulable : en gouvernant la transmission de la parenté, la filiation permet l'inclusion ou l'exclusion d'individus au sein de certains groupes. Contrairement à ce qui est trop

³ BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, 238 p., ici pp. 106-111. Kirk Ambrose a plus récemment soutenu que l'influence, du moins pour les études sur le Moyen Âge, continuait à offrir au XXI^e siècle un cadre interprétatif efficace, si tant est qu'on la considère comme « [...] un nœud au sein d'un réseau impliquant de nombreuses causes (sociales, économiques, géographiques). Dans cette perspective, la question de la genèse d'une œuvre tient moins à la description des particularités d'un agent (l'artiste, le commanditaire, etc.) qu'à la considération d'une constellation de causes se combinant dans et informant une œuvre » (AMBROSE Kirk, « Influence », *Studies in Iconography* 33, 2012, pp. 197-206, ici p. 198, traduit de l'anglais). Il reprend la distinction établie par Claire Farago entre l'explication d'une œuvre par le biais de l'intériorité de l'artiste – qu'elle qualifie d'intention – et par le biais de l'influence – qu'elle circonscrit à la désignation des facteurs externes (FARAGO Claire, « Influence », *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 35 (3), 2007, pp. 58-60).

⁴ Leo Steinberg propose de distinguer deux types de transferts : ceux qui privent l'artiste de toute volonté dans le processus (l'artiste est considéré comme reprenant à son insu les motifs d'autrui) ; et ceux qui concèdent une part d'implication à l'artiste. Voir STEINBERG LEO, « The Glorious Company », in : LIPMAN Jean, MARSHALL Richard (éd.), *Art about Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978, pp. 8-31, ici pp. 20-21.

souvent avancé, la filiation ne relève donc pas de la biologie (il convient ainsi de la distinguer de la consanguinité), mais essentiellement de la convention sociale⁵.

Cet aspect conventionnel tend toutefois à s'estomper derrière un ancrage apparemment biologique, naturel, voire sacré et donc non problématique, si bien que la généalogie se révèle comme une forme originelle de compréhension du monde au sein de l'espace géographique européen. Dans la mythologie gréco-romaine comme dans l'Ancien Testament, la représentation filiative identifie ainsi une origine et ancre un groupe ou un individu dans une histoire. Autrement dit, elle lui donne une place⁶. Jusqu'à sa constitution en discipline universitaire au XVIII^e siècle, la généalogie relève d'une forme de pensée qui, par un classement formel, cherche à établir des relations temporelles et spatiales répondant le plus souvent à des intérêts stratégiques de légitimation⁷.

En outre, la convention sociale millénaire de la filiation se construit et se conçoit avant tout par le vocabulaire, qui peut développer des effets de sens multiples selon un processus de réattribution de signification qualifiable de *fétichisme de la parenté*: dans ses usages métaphoriques, le langage filiatif en vient ainsi à nommer et à articuler les rapports sociaux dans les

⁵ Voir AUGÉ Marc, AGHASSIAN Michel, GRANDIN Nicole (éd.), *Les domaines de la parenté: filiation, alliance, résidence*, Paris, F. Maspero, 1975, 139 p., ici pp. 16-18. La théorie anthropologique débat depuis plusieurs décennies de l'articulation nature-culture, biologique-social, donné-construit au sein de la notion de filiation: BONTE Pierre, PORQUERES I GENÉ ENRIC, WILGAUX Jérôme «Introduction», in: BONTE Pierre, PORQUERES I GENÉ ENRIC, WILGAUX Jérôme (éd.), *L'Argument de la filiation. Aux fondements des sociétés européennes et méditerranéennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, pp. 11-35, ici §1-8. En outre, le texte introductif de l'exposition *Art ancien, art moderne et contemporain... Histoires de filiations* présentée au Musée de Saint-Étienne (14 mars-19 mai 2003) est un exemple de la compréhension commune de la notion d'influence comme relevant de la biologie (en ligne: <http://filiation.ens-lyon.fr/default.htm>).

⁶ BONTE Pierre, PORQUERES I GENÉ ENRIC, WILGAUX Jérôme, «Introduction», § 17-20.

⁷ HECK Kilian, JAHN Bernhard, «Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform», in: HECK Kilian, JAHN Bernhard (éd.), *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000, pp. 1-9, ici pp. 1-3.

sphères institutionnelles, professionnelles, politiques, religieuses⁸... ou encore artistiques. La filiation remplit donc essentiellement une fonction de construction, d'organisation et de désignation de la place des individus vis-à-vis d'autres individus, ou de groupes sociaux. Or, il s'agit là d'une problématique essentielle et récurrente de l'appréhension de l'art depuis la période antique. Employée d'abord littéralement, elle acquiert rapidement un sens métaphorique pour désigner une parenté spirituelle⁹ propre à être instrumentalisée tant par les praticiens que par leurs commentateurs.

Qu'elle recoupe des relations de parenté biologiques ou non, la notion de filiation artistique s'élabore dans la réflexion des Anciens sur les arts¹⁰. Elle gagne notamment en importance dans les textes composés par Xénocrate d'Athènes et Douris de Samos au tournant des IV^e et III^e siècles avant notre ère. Les *compendia* de biographies des sculpteurs et peintres hellénistiques s'attachent en effet à désigner ceux-ci par leur place dans des chaînes de filiation réelles ou artistiques ; la *Périégèse* de Pausanias reproduit ce genre d'enchaînements¹¹. Les inscriptions mentionnent implicitement des liens de filiation, notamment lorsqu'un sculpteur se trouve être le fils d'un autre. Dans certains cas, la « signature » d'une œuvre attire l'attention sur l'idée de transmission de connaissances entre un maître et son élève : le nom du maître se substitue à celui du père et relève alors d'une volonté d'affirmer, par un lien génétique fictif, un savoir-faire technique, voire l'appartenance à une école¹². Douris de Samos,

⁸ BONTE Pierre, PORQUERES I GENÉ ENRIC, WILGAUX Jérôme, « Introduction », § 27-28.

⁹ BONTE Pierre, PORQUERES I GENÉ ENRIC, WILGAUX Jérôme, « Introduction », § 48.

¹⁰ À ce sujet, voir PRIOUX Évelyne, SANTIN Eleonora, « Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66) », *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au III^e siècle* 7 (1), 2017, en ligne : <<https://doi.org/10.4000/aitia.1737>>, consulté le 30 janvier 2023 ; KRIS Ernst, KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, Paris, Éditions Allia, 2010, 155 p., ici pp. 33-35 et 46.

¹¹ PRIOUX Évelyne, SANTIN Eleonora, « Mimesis et filiation artistique... », § 10 ; PRIOUX Évelyne, SANTIN Eleonora, « Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique », *Orient-Occident* 19 (2), 2014, pp. 515-546, ici p. 521.

¹² PRIOUX Évelyne, SANTIN Eleonora, « Des écrits sur l'art... », pp. 515-516, 534 et 543. Cette substitution semble pourtant anecdotique dans l'art antique et a été repérée dans le cas de la chaîne Pasitélès-Stéphanos-Ménélaos.

Xénocrate d'Athènes, Posidippe, comme plus tard Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* développent tous un emploi de la filiation artistique pour penser les rapports d'imitation entre maîtres et disciples de la statuaire grecque, et pour penser la similitude et les différences stylistiques des artisans-artistes¹³.

À cet égard, on se souviendra avec Ernst Kris et Otto Kurz que l'historiographie des peintres et des sculpteurs s'élabore et s'appuie largement, dans l'Antiquité grecque, sur la structure du mythe en présentant l'artisan-artiste comme un héros culturel dont il convient tout à la fois de célébrer l'autodidaxie et d'ancrer « *la production individuelle dans la suite des générations* »¹⁴. La « *généalogisation* »¹⁵ permet justement de négocier cette ambivalence. Observée par Pline, elle ressurgit dans les mises en récit modernes d'artistes, à l'image du onzième chant du *Purgatoire* de Dante : « *Cimabue crut, dans la peinture / Tenir le champ, et Giotto à présent a le cri, / Si bien que la gloire de l'autre est obscure.* »¹⁶ Sur les modèles plinien et dantesque, Giorgio Vasari y recourt également et développe le thème du dépassement du maître par l'élève dans ses *Vies des meilleurs architectes, peintres et sculpteurs*. Dans la fameuse anecdote de la

¹³ PRIoux Évelyne, SANTIN Eleonora, « Mimesis et filiation artistique... », § 6, 10, 23-26.

¹⁴ KRIS ERNST, KURZ OTTO, *La Légende...*, pp. 33-35.

¹⁵ KRIS ERNST, KURZ OTTO, *La Légende...*, p. 33. Wolf-Dietrich Löhr et Stefan Weppelmann qualifient d'autohistoricisation (*Selbsthistorisierung*) ce même processus qu'ils considèrent comme une forme de pensée récurrente de la période médiévale : LÖHR Wolf-Dietrich, WEPPELMANN Stefan, « «Glieder in der Kunst der Malerei» – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition Werkstattpraxis und Historiographie », in : LÖHR Wolf-Dietrich, WEPPELMANN Stefan (éd.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Munich, Hirmer, 2008, pp. 13-43, ici p. 14. À ce sujet, voir BASCHET Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, 416 p. ; HECK Kilian, JAHN Bernhard (éd.), *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000, 265 p. ; KLAPISCH-ZUBER Christiane, *L'ombre des ancêtres : essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000, 462 p. ; LUGT Maaike van der, MIRAMON Charles de (éd.), *L'hérédité entre Moyen Âge et Époque moderne : perspectives historiques*, Florence, SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2008, 416 p.

¹⁶ « *Credette Cimabue nella pittura / Tener lo campo, e ora ha Giotto il grido / Si che la fama di colui è scura* » (DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie. Le Purgatoire* [vers 1316], traduction française de Jacqueline RISSET, Paris, Flammarion, 2005, 374 p., ici pp. 104-105).

découverte de Giotto di Bondone par un Cimabue ébloui par le talent du jeune berger, Kris et Kurz identifient un « *effort de généalogisation, exprimé dans le lien de maître à élève* »¹⁷ : au véritable géniteur de l'artiste-héros se substitue un nouveau père exemplaire¹⁸. Ce « *transfert de la paternité biologique à la filiation artistique* »¹⁹ s'opère encore plus clairement dans la *vita* de Tommaso Fiorentino, surnommé Giottino d'après le maître qu'il s'est choisi au détriment de son père biologique – pourtant peintre lui aussi²⁰. Les distinctions entre figure paternelle et figure du maître s'en trouvent brouillées²¹ : l'artiste en devenir se soustrait à ses géniteurs biologiques pour intégrer une nouvelle famille, artistique celle-ci²², au sein de laquelle des figures parentales de substitution informeront son développement²³. Dès lors, si la filiation artistique implique, comme la paternité biologique, une transmission dans le temps, elle remplit aussi, implicitement, une fonction de perfectionnement : pour surpasser ses aînés, il s'agit pour le fils d'emprunter à plusieurs figures

¹⁷ KRIS ERNST, KURZ OTTO, *La Légende...*, p. 37.

¹⁸ KRIS ERNST, KURZ OTTO, *La Légende...*, p. 46. Hélène Gaudin observe que « *la structure biographique elle-même opère ainsi le transfert du père biologique au(x) maître(s) artistique(s)* » : GAUDIN Hélène, « De la paternité biologique à la filiation artistique : héritage et appropriation dans les *Vies* de Giorgio Vasari », *Filiations* 3, 2014, en ligne : <https://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=130>, ici § 15.

¹⁹ GAUDIN Hélène, « De la paternité... », §12.

²⁰ VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [1550], édition sous la direction de Luciano BELLOSI et Aldo ROSSI, V. I, Turin, Einaudi, 2015, 537 p., ici pp. 169-170.

²¹ GAUDIN Hélène, « De la paternité... », § 14. Le topos du récit de mort brouille également ces distinctions puisque les disciples de l'artiste moribond remplacent ses enfants naturels.

²² Cennino Cennini recourt ainsi, dans l'introduction de son *Libro dell'Arte*, au champ lexical familial pour se présenter comme le cadet d'une lignée de peintres initiée par Giotto di Bondone et passant par Taddeo Gaddi et Agnolo Gaddi : LÖHR Wolf-Dietrich, WEPPELMANN Stefan, « *Glieder...* », en particulier pp. 18-22.

²³ KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Transmission of Intangible Goods in Vasari: Talent, Names, Kinship », in : HEWLETT Cecilia, HOWARD Peter (éd.), *Studies on Florence and the Italian Renaissance in Honour of F. W. Kent*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 181-198, ici pp. 183-184. Ce constat résonne dans l'étude par Françoise Waquet des rapports maître-élève au sein du milieu académique : « [...] *le maître n'existe pas en lui-même (et quels que soient sa science et son talent). Il est une création du disciple, et une création a posteriori* » (WAQUET Françoise, *Les enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2008, 336 p., ici p. 24).

tutélaires soigneusement sélectionnées. Dans la seconde édition des *Vies*, Vasari infléchit d'ailleurs la structure des biographies consacrées à ses contemporains pour y regrouper plusieurs artistes non pas unis par des liens de sang, mais par une affinité stylistique²⁴ : la filiation artistique devient un ressort de son projet visant à distinguer « *le meilleur du bon et l'excellent du meilleur* »²⁵ et à identifier les causes de l'amélioration ou de la détérioration des Arts. Elle se présente ainsi comme un instrument à disposition du commentateur pour établir des liens entre artistes, de l'ascendant vers le descendant ou du descendant vers l'ascendant. Sa dimension normative caractérise aussi la filiation comme outil dont l'artiste doit se servir pour se positionner par rapport à ses prédécesseurs et, par là même, légitimer et valoriser son travail²⁶.

²⁴ GAUDIN Héléne, « De la paternité... », § 14, 22-25.

²⁵ « [...] e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora, discorrendo, il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori, investigando quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quelli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi e in diverse persone » (VASARI Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], préface de la seconde partie, édition dirigée par Jacopo RECUPERO, Santarcangelo di Romagna, Editrice Italiana di Cultura, 2009, p. 169 ; « [...] je me suis efforcé non seulement de présenter ce qu'ils ont fait, mais aussi de choisir, chemin faisant, le meilleur du bon et l'excellent du meilleur, et de relever avec une certaine diligence les modes, les airs, les manières, les traits et les fantaisies des peintres et des sculpteurs, en cherchant autant que possible à faire connaître à ceux qui ne sauraient le faire par eux-mêmes les causes et les racines des manières, du progrès et du déclin des arts survenus à diverses époques et en diverses personnes »).

²⁶ Si le processus est notamment prôné par Giorgio Vasari dans ses *Vies*, on le retrouve encore défendu pour légitimer la pratique de la réappropriation dans l'art américain du xx^e siècle, comme le soulignent Jean Lipman et Richard Marshall : « *An artist may reuse existing images, along with other elements [...] because they may give the borrower and the newly formed work a place within the ongoing history of art* » (LIPMAN Jean, MARSHALL Richard (éd.), *Art about Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978, 159 p., ici p. 9 ; « *Un artiste peut réutiliser des images existantes conjuguées à d'autres éléments [...] parce que ceux-ci peuvent lui donner, ainsi qu'à son œuvre nouvellement formée, une place dans le continuum de l'histoire de l'art* »). Françoise Waquet rappelle que la recherche de dépassement du maître par l'élève relève d'une conception occidentale tandis que la conception orientale repose sur une perpétuation de la tradition du maître (WAQUET Françoise, *Les enfants...*, p. 14).

La filiation conserve donc son principe premier de classification dans une histoire de l'art informée dès ses débuts par le projet de penser et de nommer les rapports formels entre artistes et groupes d'artistes à travers l'évolution du style et la classification en écoles. Ce paradigme généalogique fondé sur des principes de classement morphologiques²⁷ se reflète progressivement, à partir de la fin du XVIII^e siècle, dans les pratiques d'exposition des collections d'art : dans le but de saisir des évolutions collectives, l'accrochage par école s'affirme par exemple au cours du XIX^e siècle²⁸. Sous la monarchie de Juillet, le journaliste et critique Théophile Thoré prône ainsi un arrangement des collections du Musée du Louvre propre à faire « *comprendre les mouvements des écoles, leurs lignées et leurs filiations* » dans lequel « *il faudrait subdiviser chaque grande école d'un pays en ses différentes branches, mettre les élèves à la suite du maître, et indiquer ainsi les transitions successives de l'art* »²⁹. Louis Réau, dans la première synthèse sur l'organisation des musées en France qu'il rédige en 1908, y fait encore écho : « *Ce qui importe avant tout c'est que le classement [des œuvres] soit logique et mette en évidence l'évolution des formes d'art, la filiation des artistes.* »³⁰ Premier directeur du Museum of Modern Art de New York, Alfred H. Barr Jr. suit la même logique dans l'exposition *Cubism and Abstract Art* (1936). Dans cette histoire téléologique des développements de l'art du début du XX^e siècle, il présente les différents *-ismes* comme les ancêtres et les descendants du cubisme : un schéma en couverture du catalogue d'exposition (fig. 3) visualise de manière saisissante cette généalogie stylistique³¹.

²⁷ HECK Kilian, JAHN Bernhard, *Genealogie...*, pp. 1-3.

²⁸ Voir POMIAN Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale*, 3 vol., vol. 1, *Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020, pp. 512-515 ; DESVALLÉES André, SCHÄRER Martin, DROUGUET Noémie, « Exposition », in : DESVALLÉES André, MAIRESSE François (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 133-173, ici pp. 139-140 ; DARGNIES Servane, « L'accrochage par écoles au musée du Louvre : art, philosophie et politique sous la Seconde République », *Romantisme* 3 (173), 2016, pp. 115-124.

²⁹ THORÉ Théophile, « À MM. les Directeurs du Musée du Louvre », *L'Artiste*, série 1, tome 11, 1836, pp. 281-283, ici p. 281.

³⁰ RÉAU Louis, « Archives, bibliothèques, musées – L'organisation des Musées II », *Revue de synthèse historique* 17 (51), 1908, pp. 273-291, ici p. 276. Sur Louis Réau, voir PAULAIS Julie, « Louis Réau », in : MAIRESSE François (éd.), *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone*, Paris, ICOFOM/ICOM, 2020, pp. 149-163, en ligne : <https://hal.science/hal-03944919/document>.

³¹ BARR Alfred H. Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, 248 p. ; NOYES PLATT Susan, « Modernism, Formalism, and Politics : The

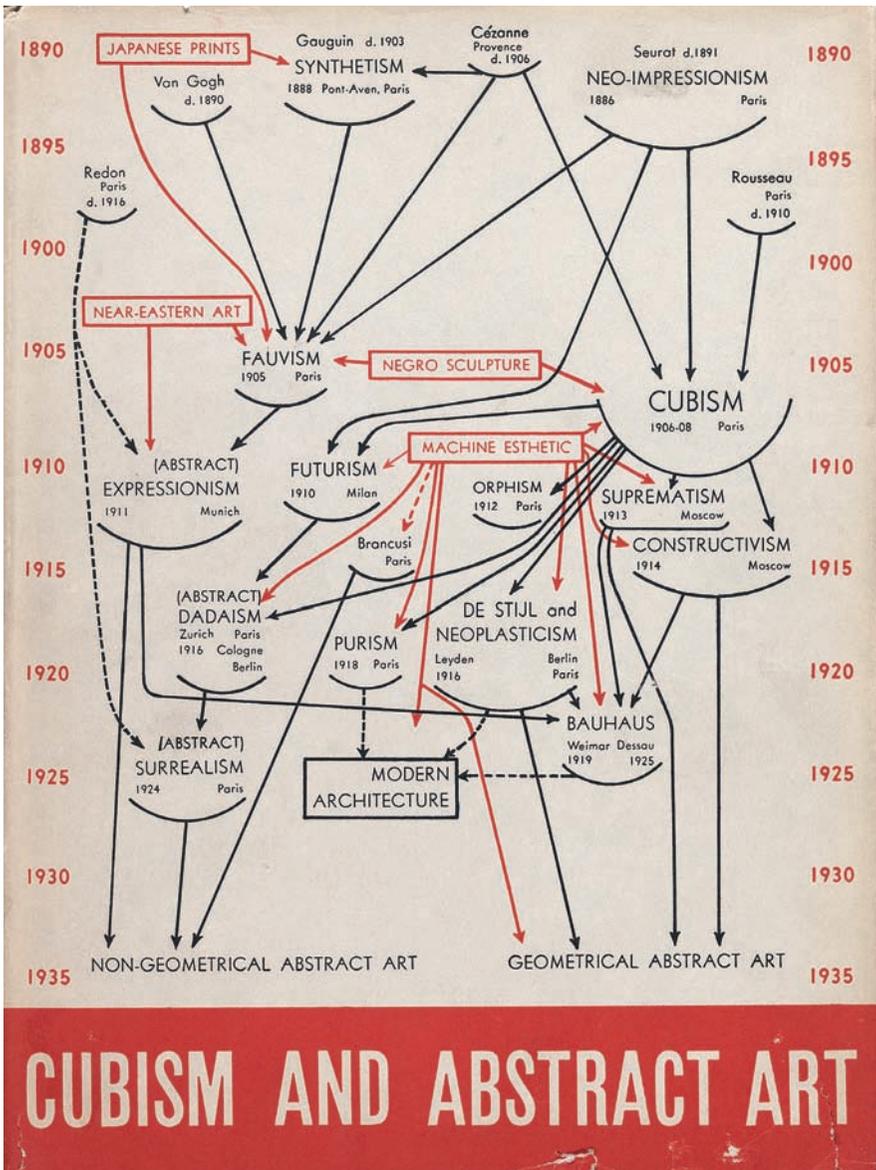


Fig. 3. Alfred H. Barr Jr., couverture du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* présentée au Museum of Modern Art de New York (2 mars-19 avril 1936), impression couleur, 19,7 x 26 cm. New York, The Museum of Modern Art Library, ARCH.822. © Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

Si, comme le laissent entendre ces exemples, les liens entre les artistes et/ou leurs travaux se saisissent d'abord au niveau morphologique, il ne s'agit toutefois pas de s'y cantonner. Daniel Arasse l'a bien perçu : le rapport formel qu'il constate entre l'odalisque du Titien et celle de Manet, cristallisé par une copie exécutée par ce dernier, dix ans avant la création de son *Olympia*, n'est qu'une *trace* de filiation effective³². Partant, ce sont les acteurs, la nature et les implications de l'association des deux peintres postulée par l'historien qui doivent interpeller ce dernier. Il s'agit de dépasser la recherche vaine d'images premières³³, le repérage stérile des copies et emprunts stylistiques entre œuvres et artistes, pour considérer ces éléments comme des indices de processus complexes relevant d'enjeux sociaux, psychologiques, économiques ou encore historiographiques.

“Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art», *Art Journal* 47 (4), 1988, p. 284-295 ; KANTOR Sybil G., *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, The MIT Press, 2002, 472 p., pp. 314-328.

³² Ce cas de figure rappelle la lettre que Pétrarque adresse à Boccace dans laquelle il lui expose la bonne manière d'imiter. Il ne s'agit pas, pour le poète, de reproduire le plus fidèlement possible la matière originale. La ressemblance doit être « [...] *comme celle d'un fils à son père* », un air du fils qui évoque le père sans pour autant tenir de la similitude exacte (PÉTRAQUE François, *Lettres de François Pétrarque à Jean Boccace*, traduction française de Victor Develay, XXIII, 19, Paris, Flammarion, 1911, p. 46). En d'autres termes, la filiation constitue pour Pétrarque un exemple d'imitation émulative, de bonne appropriation. À ce sujet : RECHT Roland, « Regarder l'art, en écrire l'histoire (I) 1 », cours donné au Collège de France le 06.11.2019 ; DELVALLÉE Ellen, *Poétiques de la filiation : Clément Marot et ses maîtres*, Genève, Droz, 2021, 976 p., en particulier pp. 11-13, 889-896. Delvallée défend dans son ouvrage l'emploi de la filiation en littérature pour traiter d'un rapport « [...] *qui n'est ni reproduction à l'identique, ni révolution radicale* » (p. 13).

³³ La quête des origines a toujours habité la discipline de l'histoire de l'art. Claude-Henri Watelet insistait déjà en 1792, dans la définition du terme « École » tirée de son *Dictionnaire Des Arts De Peinture, Sculpture et Gravure*, sur le besoin « [...] *de faire connaître non pas tous les grands artistes qu'elles ont produits, mais seulement les premiers maîtres qui ont imprimé le caractère qui les distingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces écoles* » (WATELET Claude-Henri, *Dictionnaire Des Arts De Peinture, Sculpture et Gravure*, T. 2, Paris, L. F. Prault, 1792, 708 p., ici p. 19). La tentative de Steinberg – volontairement expédiée – de retracer l'origine du motif de la pose si particulière du cheval du général Washington dans son portrait par John Trumbull montre bien la vacuité de cette entreprise pour elle-même (STEINBERG Leo, « The Glorious... », pp. 8-9).

L'artiste exploite le rapport causal sous-entendu par la notion de filiation pour se situer au sein de son paysage disciplinaire et valoriser son travail : tout en se positionnant comme *descendant*, comme *résultat*, il se révèle toutefois bien *l'artisan* de ce rapport puisqu'il adopte les maîtres qu'il choisit. Qu'il construise discursivement ou visuellement son lien à ses aînés, il ne peut finalement s'agir de filiation à proprement parler qu'au moment où ce rapport est revendiqué auprès d'un public compris plus ou moins largement (collègues, commanditaires, clients, critiques, émules), puisque ce rapport doit permettre à celui qui l'établit d'intégrer un groupe, une *lignée*. La filiation suppose donc une forme d'admission, de reconnaissance, et revêt un aspect performatif qu'une simple copie, par exemple, ne revêt pas toujours. On ne peut donc qualifier de filiation tout emprunt ou toute convergence formelle ou spirituelle entre deux artistes. C'est ce que révèle la contribution d'**Aude Briau** dans le présent ouvrage, qui souligne le rejet acté par Albrecht Dürer d'une filiation directe envers Martin Schongauer, alors même que leur proximité formelle a poussé plus d'un commentateur à supposer un contact entre les deux artistes. Si elle témoigne de ces mécanismes, la discrédence entre maîtres réels et maîtres déclarés par les exposants du Salon, analysée dans les pages qui suivent par **Claire Dupin de Beysat**, illustre l'enjeu mercantile de la filiation. **Marie Barras** le constate aussi par-delà le domaine des arts plastiques en examinant comment les magazines de mode new-yorkais acquièrent et consolident leur lectorat à l'aube du xx^e siècle en s'affiliant volontairement aux tendances parisiennes.

Si l'artiste peut construire sa filiation en *élisant* des figures tutélaires, il peut également le faire en *engendrant* sa descendance. Se former dans un atelier prestigieux peut être revendiqué comme un gage de qualité, de même que diriger un atelier peut valoir comme instrument de promotion : un atelier très fréquenté, donc une *descendance* abondante, démontre l'autorité et l'importance du chef d'atelier. Dans cette logique, l'emprise du maître peut parfois brider sa progéniture : la filiation se fait verrou et prend au piège le(s) fils³⁴. **Clara Lespessailles** analyse ici les échanges

³⁴ Le recours à la filiation dans le cadre d'un atelier comptant de nombreux membres pose, de fait, la question du partage de l'héritage du maître (WAQUET Françoise, *Les enfants...*, pp. 175-176).

épistolaires entre Ingres et ses élèves, en particulier Hippolyte Flandrin. Elle met en évidence l'ambiguïté des rapports au sein de l'atelier du maître qui brouille la frontière entre l'individu et le collectif, non sans entraver la liberté de mouvement et d'expression de ses membres.

Il est possible de distinguer, en anthropologie, des groupes de filiation et des unités de filiation, qui se constituent comme un ensemble d'individus se réclamant d'un même ascendant. Le groupe s'organise cependant en collectivité et se manifeste en actes, tandis que l'unité de filiation peut être reconstituée par la généalogie ou la revendication de descendance de certains individus indépendants³⁵. Si cette distinction anthropologique peut sembler s'éloigner du domaine de l'histoire de l'art, elle nous rend attentifs à des nuances qui tendent souvent à se confondre : l'atelier d'artiste agissant *en tant qu'atelier* se rapproche du groupe de filiation. L'unité de filiation renvoie, quant à elle, davantage à la reconnaissance par l'historien de l'art des sources d'inspiration communes chez des artistes isolés et/ou éloignés. Lorsqu'il examine l'héritage d'un artiste au cours du temps et dans l'espace, l'historien travaille ainsi sur des unités de filiation puisqu'il délimite un groupe ou une catégorie chronologique ou géographique dont les membres peuvent n'avoir entretenu aucun contact direct les uns avec les autres.

La filiation dont se sert l'artiste (ou le critique) pour légitimer sa création ou valoriser son travail se distingue dès lors de la filiation employée comme un outil méthodologique par l'historien de l'art qui construit une figure tutélaire ou reconstitue une descendance à partir d'observations formelles. De fait, son principe sous-tend la pratique du *connoisseurship*. **Frédéric Elsig** le rappelle ici dans son article inaugural et confirme en creux le postulat soulevé plus tôt : l'observation d'un rapport formel entre œuvres ne saurait se suffire à elle-même. Selon ce modèle, **Mireia Castaño** propose de partir de l'omniprésence de la touche du Maître du Roman de la Rose de Vienne dans les manuscrits enluminés provenant de la région lyonnaise pour reconstituer un foyer local d'enluminure au xv^e siècle gravitant autour de la figure de ce maître

³⁵ AUGÉ Marc, AGHASSIAN Michel, GRANDIN Nicole, *Les domaines...*, pp. 19-20. Cette distinction est surtout opérée par l'anthropologie anglo-saxonne.

anonyme. **Marine Thébaud** montre comment, à Rome au milieu du xvii^e siècle, le genre de la scène de bataille se développe dans le giron du Cavalier d'Arpin. En examinant les modalités d'appropriation de son langage chez plusieurs peintres, elle redéfinit la place du maître en tant que chef de file d'un nouveau genre pictural.

Les contributions d'**Anne-Clothilde Dumargne** et **Valentine Bernasconi** présentent des applications singulières de la filiation en tant que principe méthodologique. Confrontée à l'anonymat d'objets de dinanderie produits en masse en Europe du Nord entre le xiv^e et le xvii^e siècle, la première propose de définir des filiations qu'elle appelle *subsidiaries*, fondées sur un marquage vraisemblablement postérieur à la production plutôt que sur des rapports formels directs entre les objets. La seconde montre, enfin, comment les outils numériques peuvent nous permettre d'interroger notre conception formaliste de l'histoire de l'art. Grâce à l'extraction automatisée de poses adoptées par les figures d'un large corpus de tableaux renaissants italiens, elle propose d'aborder une filiation non plus stylistique, mais gestuelle et nous invite ainsi à reconsidérer le potentiel interprétatif de cette notion.

Au terme de ce bref tour d'horizon, force est de constater que la notion de filiation relève, en histoire de l'art, d'une étonnante malléabilité : identité variable du promoteur (artiste, critique, historien), pluridirectionnalité (ascendante ou descendante) et vaste éventail fonctionnel. Parce qu'il s'agit toujours d'une construction *motivée*, elle se présente aussi comme une notion susceptible de rendre un pouvoir actif à l'artiste, celui d'*adopter* ses pères comme sa descendance, mais également celui de modifier la perception a posteriori de constellations artistiques entières par-delà les frontières chronologiques et géographiques³⁶. Contre un déterminisme

³⁶ Elizabeth Prettejohn défend l'usage du terme *imitation* pour traiter de rapports contraires à la conception chronologique moderne qui considère le récent comme nécessairement supérieur à l'ancien. L'imitation permet selon elle d'inverser cette hiérarchie. Qui plus est, si l'artiste apprend du maître qu'il imite, il redéfinit également, par son regard neuf, la fortune critique de son modèle : « *Botticelli, Giorgione, Leonardo, Piero della Francesca, Van Eyck, Velázquez, Vermeer: these are among the artists who became masters when they were adopted by nineteenth-century pupils* » (PRETTEJOHN Elizabeth, *Modern Painters, Old Masters. The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First*

simpliste, mais aussi contre l'idée de rupture, elle permet de penser la continuité en termes nuancés. Il nous revient donc d'exploiter avec prudence son potentiel, en veillant toujours à expliciter qui affine ou s'affilie, et à quelles fins.

World War, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2017, 288 p., ici pp. 14-15). Baxandall relève un processus similaire entre Picasso et Cézanne (BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention...*, pp. 110-111). Delvallée introduit une nuance supplémentaire entre imitation et filiation: parler d'imitation dépossède l'artiste de son statut d'innovateur, quand recourir à la filiation « [...] invite au contraire à se souvenir d'où on vient, à manifester l'épaisseur d'un art poétique consacré par son ancienneté ininterrompue » (DELVALLÉE Ellen, *Poétiques de la filiation...*, p. 896).

Frédéric Elsig

Le *connoisseurship* et la notion de filiation

Au sens propre, la notion de filiation renvoie à un lien unissant un individu à son ou ses géniteurs. Dans le *connoisseurship*, la filiation peut être étendue à plusieurs types de relations stylistiques qu'il convient de saisir à trois niveaux distincts : celui de l'œuvre ; celui du style individuel ; celui du style collectif¹. À travers une sélection d'exemples tirés de nos recherches illustrant ses modalités d'emploi, cette contribution rappelle le rôle essentiel de la filiation dans l'étude empirique des œuvres et des artistes, étude qui constitue encore et toujours le fondement de la discipline de l'histoire de l'art.

Niveau de l'œuvre

Dans un sens large, la filiation peut être entendue comme la relation entre une œuvre et son modèle, relation directe ou indirecte (médiatisée par une ou plusieurs œuvres intermédiaires) qui relève tantôt de la citation (partielle ou complète), tantôt de la paraphrase plus ou moins libre et peut

¹ ELSIG Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2019, 168 p.

être distendue dans l'espace et le temps, comme il arrive fréquemment avec un modèle gravé : à titre d'exemple, le *Jugement de Pâris* gravé par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël (vers 1510-1520) a engendré nombre de dérivations de toutes techniques, régions et périodes telles que le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863).

En ce qui concerne le statut de la dérivation, il convient de bien distinguer deux principes : d'une part, celui de la copie, qui emprunte à son ou ses modèles l'invention et la disposition et s'en distingue par l'exécution ; d'autre part, le pastiche, qui n'en reprend que l'invention, en se trahissant à la fois par une disposition et une exécution propres. Le faux, qui se définit par une intention frauduleuse, se fonde précisément sur ces deux principes. C'est au principe de la copie que se rattache une *Stigmatisation de saint François* (collection particulière) dont la composition cite fidèlement le modèle de Jan van Eyck (connu en deux versions : Turin, Galleria Sabauda ; Philadelphia Museum of Art), mais dont la technique (tempéra sur conifère) et le style sec révèlent la main d'un peintre napolitain vers 1460, peut-être Colantonio, célébré par Pietro Summonte pour avoir produit des faux d'après Van Eyck pour Alphonse V d'Aragon. C'est du principe du pastiche que relève l'estampe *Les grands poissons mangent les petits* qui, exécutée par Jheronimus Cock en 1557, porte l'« invenit » de Jheronimus Bosch, mais dont la composition et les types morphologiques trahissent de toute évidence l'invention de Pieter I Bruegel.

La filiation entre une œuvre et son modèle s'observe également dans le processus de création : d'une part, dans la séquence entre une esquisse, une étude, une ébauche et l'œuvre définitive ; d'autre part, dans le transfert d'un modèle, notamment un patron dessiné fourni par un inventeur à un exécutant chargé de le traduire dans une technique spécifique (peinture, vitrail, broderie, tapisserie, orfèvrerie, sculpture, etc.). Dans ce contexte, il convient de bien distinguer entre les techniques autographes, dans lesquelles l'exécution revient en principe (mais avec nombre d'exceptions) à l'inventeur (dessin, enluminure, peinture), et les techniques allographes ou de report, dans lesquelles l'exécution incombe le plus souvent à une main distincte de celle de l'inventeur, comme l'illustrent entre autres les vitraux de Jean Chastellain réalisés d'après les patrons ou cartons de

Gauthier de Campes, puis Noël Bellemare ou les vitraux exécutés d'après Jean I Cousin et Baptiste Pellerin. Dans le cas où le peintre est aussi peintre verrier, l'inventeur et l'exécutant peuvent ne former qu'une seule personne, comme Jean Lécuyer à Bourges et, selon toute probabilité, Grégoire Guérard et le Maître de Dinteville, alias Bartholomeus Pons, entre Champagne et Bourgogne².

Niveau du style individuel

La notion de filiation concerne aussi (et avant tout) la relation qu'entretient une personnalité artistique, d'une part, avec celui ou ceux qui l'ont formée ou inspirée tout au long de sa carrière, d'autre part, avec ses disciples au sein d'un atelier et, dans un cercle élargi, ses émules proches ou lointains. De ce fait, elle constitue un présupposé à la pratique même du *connoisseurship*, notamment à la reconstitution d'une personnalité artistique, qui consiste à reconstruire son développement stylistique à travers les principes de l'unité et du « maillon intermédiaire » (une chaîne d'œuvres continue et cohérente), en cherchant à isoler les filiations qui en déterminent la formation, le développement et l'impact.

Le présupposé vaut aussi pour l'identification d'une personnalité artistique avec une personne historique lorsqu'il n'existe aucune œuvre signée ou documentée. Le cas le plus célèbre est celui de l'équation à une inconnue que formule Georges Hulin de Loo en 1909 pour établir l'identité du Maître de Flémalle, équation basée sur une relation triangulaire : puisque Rogier van der Weyden et Jacques Daret (deux peintres dont la production est alors connue grâce à des œuvres documentées) dépendent stylistiquement du Maître de Flémalle et qu'ils sont tous deux attestés dans l'atelier tournaisien de Robert Campin, alors le Maître de Flémalle doit être reconnu en Robert Campin³. En 1973, Charles Sterling recourt à une

² Sur l'organisation des métiers, voir HOCHMANN Michel, LEPROUX Guy-Michel, NASSIEU MAUPAS Audrey (éd.), *Pictor. Le métier de peintre à la Renaissance en Europe*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2023, 773 p.

³ HULIN DE LOO Georges, « An Authentic Work by Jacques Daret, painted in 1434 », *The Burlington Magazine* 15 (76), 1909, pp. 202-208.

équation analogue pour tenter de résoudre l'énigme de Jean II Changuet (peintre bourguignon documenté à Avignon de 1485 à 1495) qu'il propose d'identifier au Maître des Trois prophètes du Louvre en se fondant sur la filiation de deux de ses émules supposés : Josse Lieferinxe et Juan de Nalda⁴. Son argumentation est séduisante, mais soulève trois objections : d'abord, la filiation du Maître des Trois prophètes et de ses émules supposés n'est pas évidente ; ensuite, l'identité de Lieferinxe est aujourd'hui mise en question⁵ ; enfin, nous avons récemment découvert la seule œuvre documentée de Jean II Changuet (trois panneaux conservés à Gretz-Armainvilliers et provenant de l'église Notre-Dame de Dijon), laquelle peut être désormais attribuée au Maître de la vie de la Vierge, identifié autrefois à Lieferinxe⁶. C'est donc le Maître de la vie de la Vierge qui doit être reconnu en Jean II Changuet et auquel se réfèrent des peintres tels que Juan de Nalda et Juan de Borgoña, tous deux actifs en Castille après avoir œuvré à Avignon. Quant à Lieferinxe (peintre hennuyer attesté à Marseille de 1493 à 1503), on peut se demander s'il ne faut pas le reconnaître précisément dans le Maître des Trois prophètes du Louvre, caractérisé par une culture plus flamande (Hugo van der Goes), acclimatée à une tradition aixoise (amorcée par Barthélemy d'Eyck et dont dépend Marseille), et auquel se réfèrent des peintres tels que Hans Clemer, parent de Lieferinxe⁷. On peut ainsi distinguer deux filiations parallèles : celle du Maître de la Vie de la Vierge (Jean II Changuet ?), définie par une

⁴ STERLING Charles, « Pour Jean Changuet et Juan de Nalda », *L'Œil* 217-218, 1973, pp. 4-19. L'auteur avait auparavant établi l'identité de Lieferinxe : STERLING Charles, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *Revue du Louvre* 14 (1), 1964, pp. 1-22.

⁵ DECU TEODORESCU Carmen, « Une œuvre dijonnaise retrouvée : la *Crucifixion* du Parlement de Bourgogne », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 58-75. Voir aussi DECU TEODORESCU Carmen, « *L'Adoration des Mages* de Carpentras et l'atelier Changuet », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 128-141.

⁶ DECU TEODORESCU Carmen, ELSIG Frédéric, « Une proposition pour Jean Changuet », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 76-93. Voir aussi DECU TEODORESCU Carmen, ELSIG Frédéric, *Les Changuet*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, 162 p.

⁷ ELSIG Frédéric, « Remarques stylistiques sur le Maître des Trois prophètes », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 142-149.



Fig. 1. Filiation supposée de Jean II Chagenet: Guillaume Spicre ?, *Messe de saint Grégoire* (détail), vers 1450. Paris, Musée du Louvre; Maître de la vie de la Vierge (Jean II Chagenet ?), vers 1485-1490; Juan de Borgoña, *Sainte Famille* (détail). Cuenca, Museo Diocesano.

approche synthétique des volumes avec des drapés géométrisés (fig. 1), est enracinée dans la production dijonnaise (Guillaume Spicre) et filtrée par la tradition avignonnaise (Enguerrand Quarton) avant de se diffuser en Castille (Juan de Borgoña); celle du Maître des Trois prophètes (Josse Lieferinxe ?), caractérisée par une conception plus monumentale et des textures mieux définies (fig. 2), est enracinée dans la production flamande (Hugo van der Goes) et filtrée par la tradition aixoise (Barthélemy d'Eyck) avant de se diffuser en Piémont en se simplifiant (Hans Clemer).

Dans la dynamique d'un parcours individuel, chaque phase se trouve déterminée par une filiation particulière. L'une des tâches du connaisseur consiste donc à séquencer la trajectoire d'une personnalité en fonction de ses filiations successives, en mettant en évidence l'interdépendance de la datation et de l'attribution d'une œuvre. Prenons le cas de Giovanni Bellini, dont la longue carrière débute avec la *Transfiguration* du Museo Correr (vers 1455) et s'achève avec le *Festin des dieux* de Washington (1516),



Fig. 2. Filiation supposée de Josse Lieferinxe : Hugo van der Goes, *Adoration des bergers* (détail), vers 1480. Berlin, Gemäldegalerie ; Maître des Trois prophètes (Josse Lieferinxe ?), *Trois prophètes* (détail), vers 1500. Paris, Musée du Louvre ; Hans Clemer, Polyptyque (détail), vers 1498-1500. Saluces, cathédrale.

deux œuvres que nous aurions beaucoup de difficulté à attribuer à une même main s'il n'y avait pas toute une série de « maillons intermédiaires ». Son parcours peut être divisé en trois phases (mantegnesque, 1455-1475 ; antonellienne, 1475-1500 ; léonardesque, 1500-1516) qui peuvent à leur tour être subdivisées en microphases : par exemple, la phase mantegnesque intègre vers 1465 (retable de saint Vincent Ferrier) des effets lumineux, empruntés aux peintres flamands et peut-être à Piero della Francesca⁸. Autrement dit, le séquençage d'un parcours artistique constitue toujours une interprétation qui tient compte d'un contexte en mouvement (les réseaux des artistes et de leur clientèle en interaction) et dont dépendent, en retour, les datations et attributions des œuvres.

Au sein d'un atelier, le lien de transmission technique et stylistique entre un maître et ses disciples est parfois revendiqué, comme dans la *Vierge à l'Enfant* de Marco Zoppo (Paris, Musée du Louvre), signée « Zoppo de

⁸ LONGHI Roberto, « Piero dei Franceschi e la pittura veneziana », *L'Arte* 17, 1914, pp. 198-221 et 241-256.

Squarcione» et qui souligne ainsi la filiation de son auteur par rapport au peintre padouan Francesco Squarcione, véritable entrepreneur doté d'une importante équipe de peintres talentueux. Dans le cas d'un atelier familial et d'une dynastie d'artistes, il coïncide avec une filiation au sens propre, comme en témoignent nombre d'exemples documentés. C'est avec ce présupposé que l'on a parfois interprété les filiations stylistiques de certains artistes anonymes, comme l'enlumineur Maître François et son disciple, le Maître de Jacques de Besançon, identifiés respectivement comme François Le Barbier et son fils qui porte le même nom. Parfois la filiation est reconstruite et interprétée sur trois générations. En 1993, Nicole Reynaud reconstitue les personnalités du Maître de Dreux Budé, du Maître de Coëtivy et du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, qu'elle interprète comme trois générations d'un atelier familial et identifie respectivement à André d'Ypres, son fils Colin d'Amiens et son petit-fils Jean d'Ypres, actifs à Paris durant la seconde moitié du xv^e siècle⁹. Sa proposition judicieuse a été en partie corroborée par Catherine Grodecki qui, trois ans plus tard, a découvert un document (1495) désignant Colin d'Amiens comme l'auteur du patron d'une œuvre conservée, la *Mise au tombeau* de Malesherbes, sculptée par Adrien Wincart¹⁰. Elle suscite néanmoins des questions encore ouvertes : faut-il nécessairement considérer le Maître de Dreux Budé comme le père du Maître de Coëtivy et même comme un peintre de la génération précédente ? Doit-on forcément reconnaître dans le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne un fils du Maître de Coëtivy plutôt qu'un disciple, voire un émule hors de l'atelier ? Enfin, au vu de la longue carrière de Colin d'Amiens, le Maître de Coëtivy n'a-t-il pas continuellement mis à jour ses inventions et fourni lui-même (plutôt que la génération suivante) des patrons aux verriers et aux lissiers vers 1490-1500 ? Par un tel exemple, on peut mesurer les risques d'une identification qui vient cadenciser la reconstitution, en la figeant et en limitant ses possibles développements.

⁹ AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, 439 p., ici pp. 53-59 et 265-270.

¹⁰ GRODECKI Catherine, «Le maître Nicolas d'Amiens et la *Mise au tombeau* de Malesherbes. À propos d'un document inédit», *Bulletin monumental* 154 (4), 1996, pp. 329-342.

Hors de l'atelier, la filiation entre un maître et son ou ses émules peut être distendue dans l'espace et le temps, en fonction de l'impact plus ou moins profond exercé par une personnalité. En instaurant un nouveau langage, Giotto conditionne ainsi dès le début du xiv^e siècle non seulement la production florentine, mais aussi celle de foyers tels que Naples, Rimini et Milan. À Florence, son ascendant peut s'observer jusqu'au début du xv^e siècle. De même, Raphaël exerce un impact immédiat à Rome à travers ses équipes ramifiées. Médiatisées par l'estampe (notamment Marcantonio Raimondi), ses inventions seront largement et durablement diffusées.

Niveau du style collectif

La notion de filiation peut aussi s'appliquer aux relations qui unissent une personnalité avec l'ensemble de ses ancêtres artistiques pris globalement comme une « école » ou une période, d'une part, et avec l'ensemble de ses émules, d'autre part, pris là aussi comme une catégorie géographique ou chronologique. Dans le premier cas, pensons à des peintres tels que Théodore Rousseau et Narcisse Virgile Diaz de la Peña qui s'inspirent du paysage du Siècle d'or hollandais (notamment de peintres « raboteux » alors particulièrement prisés par le marché de l'art, tels Jacob van Ruisdael et Hobbema) et que l'on regroupera à la fin du xix^e siècle sous l'appellation d'« école de Barbizon »¹¹. Dans la critique d'art de la seconde moitié du xix^e siècle, puis chez les historiens de l'art de la première moitié du xx^e siècle (de Julius Meier-Graefe à Lionello Venturi et John Rewald), une généalogie de la modernité se construit. En opposition à la doctrine académique du dessin, elle relie les tenants de la couleur et de la matière picturale par-delà les siècles : Titien, Rubens, Velasquez, Goya, Delacroix, Courbet, Manet, les impressionnistes, puis les postimpressionnistes, notamment Van Gogh et Cézanne menant directement aux avant-gardes. Sous-tendue par une idéologie moderniste, cette généalogie joue alors un rôle essentiel dans la constitution de collections privées et publiques et, plus généralement, dans un goût auquel prennent part le marché

¹¹ CROAL-THOMSON David, *The Barbizon School: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny*, Londres, Chapman and Hall, 1890, 294 p.

de l'art, les connaisseurs et historiens de l'art¹². C'est dans ce contexte que l'on redécouvre le Caravage dont Roberto Longhi met en évidence les antécédents lombards (de Vincenzo Foppa à Peterzano en passant par les peintres de Brescia et Bergame : Salvoldo, Romanino, Moretto, Moroni), c'est-à-dire tout un filon « naturaliste » et « luministe » propre à la Lombardie¹³. Durant la première moitié du xx^e siècle, plusieurs expositions cherchent ainsi à célébrer des généalogies régionales ou nationales, comme en témoigne, entre autres, l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'art français* à Paris en 1937, qui vise à définir une identité culturelle reliant Jean Fouquet à Cézanne en passant par Nicolas Poussin¹⁴.

En parallèle, entre le milieu du xix^e et le milieu du xx^e siècle, l'histoire de l'art connaît son âge d'or, en construisant tout un ensemble de catégories géochronologiques pour appréhender la complexité organique de la production, comme la notion de « gothique international », conditionnée par une idéologie nationaliste, voire colonialiste, et formulée vers 1890 par Louis Courajod pour qualifier l'hégémonie d'un modèle français autour de 1400, antérieur au modèle italien de la Renaissance. C'est l'époque des grands corpus géochronologiques, toujours mieux illustrés et qui constituent encore des outils fondamentaux de la recherche : notamment celui des primitifs flamands par Max J. Friedländer (14 vol., 1924-1937), celui des primitifs florentins par Richard Offner (12 vol., 1930-1965), celui de la peinture espagnole du xiv^e au xvi^e siècle par Chandler R. Post (14 vol., 1930-1966) ou encore celui de la peinture « gothique » allemande par Alfred Stange (11 vol., 1934-1961).

Depuis la Seconde Guerre mondiale, l'esprit européen, cristallisé par le traité de Rome (1957) et réaffirmé par le traité de Maastricht (1993), ainsi qu'une approche plus globale ont entraîné un décloisonnement géographique et technique : d'une part, on ne cherche plus tant à définir des identités nationales qu'à reconstruire la dynamique des échanges

¹² MEIER-GRAEFE Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart, Hoffmann, 1904.

¹³ LONGHI Roberto, « Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia », *Proporzioni* 1, 1943, pp. 5-63.

¹⁴ *Chefs-d'œuvre de l'art français* [Exposition, Palais national des Arts, Paris, juin-octobre 1937], Paris, 1937, 605 p.

culturels nécessairement transfrontaliers, en accordant une attention aux unités immuables de la géographie naturelle (les reliefs, les cours d'eau et les mers) et aux réseaux des villes dans lesquelles l'activité des artistes et de leur clientèle se concentre; d'autre part, on vise de plus en plus à saisir la réalité des métiers, de leur organisation et de leur interaction, en accordant une attention au contexte de la production et de la réception. Ainsi, les catégories s'affinent et se précisent en fonction de l'objet, comme en témoignent non seulement des catégories anciennes, comme celle de «manierisme» (objet de réflexions lors du Congrès international d'histoire de l'art de New York en 1961) ou celle de «gothique international» (objet d'une importante exposition organisée au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 1962 par Otto Pächt sous l'égide du Conseil de l'Europe), mais aussi de nouvelles catégories forgées pour appréhender plus finement la production, comme celle de «Pseudo-Renaissance» formulée par Federico Zeri en 1983¹⁵. C'est dans cette dynamique que s'inscrit le programme genevois *Peindre en France à la Renaissance*, qui considère les principaux foyers artistiques du royaume de France aux xv^e et xvi^e siècles, en tenant compte de toutes les techniques impliquées par le métier de peintre et en mettant en évidence des axes déterminés par la géographie naturelle, des réseaux urbains, des traditions locales développées entre 1440 et 1530 environ (fig. 3) et qui parfois résistent plus longtemps face à des courants internationaux important un modèle plus standardisé, comme le «raphaélisme» diffusé à partir de 1525-1530¹⁶. Une nouvelle fois, le découpage géographique et chronologique constitue en lui-même une interprétation de la production et des courants stylistiques, tenant compte de l'état des recherches.

¹⁵ ZERI Federico, «Rinascimento e Pseudo-Rinascimento», in: PREVITALI Giovanni, ZERI Federico (éd.), *Storia dell'arte italiana. II. Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, Turin, Giulio Einaudi, 1983, pp. 543-572. Pour le manierisme, voir PINELLI Antonio, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin, Giulio Einaudi, 1993, 207 p.

¹⁶ Créé à l'Université de Genève en 2010, le programme a engendré, entre autres, une série de douze volumes collectifs, les deux premiers consacrés au cadre méthodologique (2011-2012), les suivants aux principaux foyers artistiques: Lyon (2014), Troyes (2015), Dijon (2016), Rouen (2017), Bourges (2018), Avignon (2019), Toulouse (2020), Amiens et Beauvais (2021), Angers et Tours (2022) ainsi que Paris (2023).



Fig. 3. Parmi les « traditions locales », celle de l'axe ligérien (Loire) relie Bourges et Tours, en s'enracinant dans l'art de Jean Fouquet et en se déclinant en différentes techniques : Jean Fouquet, *Vierge à l'Enfant*, vers 1450-1455. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Michel Colombe, *Vierge à l'Enfant*. Collection particulière ; Jean Colombe, *Heures de Louis de Laval*, vers 1480-1485. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 920, fol. 18v ; Jean Bourdichon, *Heures de Louis XII*, vers 1498-1499. Londres, British Library, Add. 35254, fol. 5 ; Jean Lécuyer, *Rose du paradis et Apparitions de l'archange Gabriel* (détail), vers 1520. Sens, cathédrale Saint-Étienne, baie 119.

Conclusion

Depuis la fin des années 1960, une idéologie de la rupture, fondée sur les principes du présentisme et du relativisme, n'a cessé de se développer, en se radicalisant et s'imposant à l'ère du numérique. Dans le domaine de l'histoire de l'art, elle se traduit par de nouvelles approches empruntées à d'autres sciences humaines et qui visent à se substituer aux méthodes fondamentales de la discipline, en rejetant l'étude des œuvres et des artistes – le *connoisseurship* –, en projetant les modes et les préoccupations actuelles sur l'écran du passé et en se bornant le plus souvent à déconstruire les catégories forgées et affinées au fil du temps (et par là même le concept même de filiation) sans savoir les utiliser et sans pouvoir remettre en question les corpus établis. Amorcée dans la sphère universitaire, cette idéologie se diffuse aujourd'hui dans le patrimoine et le monde muséal de manière inquiétante.

Dans ce contexte, il nous paraît urgent de refonder les principes d'une histoire de l'art appliquée aux œuvres et aux artistes, une « histoire patrimoniale de l'art »¹⁷. Car le patrimoine se rappelle sans cesse à nous, comme le montrent notamment les découvertes régulièrement réalisées dans les collections privées ou publiques ainsi que le flux constant du marché de l'art. À titre d'exemple, notons l'apparition récente d'un intéressant fragment montrant une tête de saint Pierre qui nous est parvenu sans identité (on nous l'a présenté comme une œuvre piémontaise). C'est en appliquant un travail de filiation (ce que l'histoire italienne de l'art appelle la « philologie ») que l'on peut en saisir les composantes linguistiques (un substrat picard, des composantes méditerranéennes, une acclimatation à la tradition avignonnaise), le replacer dans le cercle avignonnais de Nicolas Froment vers 1470 et même l'associer à deux autres fragments partageant le même dosage de composantes linguistiques et provenant d'un même retable (fig. 4)¹⁸. Nous pourrions multiplier ainsi les exemples qui montrent à quel point les catégories géochronologiques se sont affinées et précisées avec l'état des connaissances en fonction des objets et selon une dynamique propre : les niveaux empiriques des œuvres et des artistes viennent nourrir le cadre théorique des catégories, lequel leur fournit en retour les présupposés de la recherche, en produisant des résultats concrets (ceux-ci permettant de mesurer l'efficacité du cadre théorique).

¹⁷ Voir à ce sujet notre éditorial « Pour une histoire patrimoniale de l'art », *Revue de l'Art* 214 (4), 2021, pp. 5-6.

¹⁸ Le fragment du *Donateur avec saint Pierre* (bois, 43 x 35 cm, Londres, Sam Fogg, 2011) est publié comme « cercle de Nicolas Froment » par Charles Sterling (« Tableaux français inédits : Provence », *L'Œil* 425, 1990, pp. 51-53). Il est associé à un autre fragment de *Donateur* (bois, 30 x 25 cm, collection particulière) par Camille Larraz (« Nicolas Froment : de la Picardie à la Provence », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 109-115, ici p. 113). Nous l'avons rapproché du fragment de la *Tête de saint Pierre* (bois, 32,5 x 26,7 cm) peu avant son apparition sur le marché (Paris, Aguttes, 29 novembre 2023, lot 1).



Fig. 4. Cercle avignonnais de Nicolas Froment, fragments d'un même retable, vers 1470 : *Donateur*, collection privée ; *Donateur et saint Pierre*, Sam Fogg, Londres, 2011 ; *Tête de saint Pierre*, Aguttes, 29 novembre 2023, lot 1.

Résumé

Ce texte explore la notion de filiation dans le *connoisseurship*, appliquée aux œuvres, au style individuel et au style collectif. Il analyse les relations entre une œuvre et ses modèles, distingue entre copie et pastiche, et examine le processus de création. Il montre, en outre, que la filiation est essentielle pour reconstituer les parcours stylistiques des artistes. Le texte souligne l'importance des filiations stylistiques régionales et internationales, tout en critiquant les approches modernes qui rejettent les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art, en appelant à une « histoire patrimoniale de l'art » pour préserver et étudier les œuvres et les artistes dans leur contexte historique.

Abstract

This paper examines the notion of filiation in *connoisseurship*, applied to works of art, individual styles, and collective styles. It analyses the relationships between a work and its models, distinguishes between copy and pastiche, and examines the creation process. It shows, moreover, that filiation is essential for reconstructing the stylistic journeys of artists. The text highlights the importance of regional and international stylistic filiations, while criticising modern approaches that reject traditional art history methods. It calls for a heritage-based history of art to preserve and study works and artists within their historical context.

Mireia Castaño

Un « foyer » d'enluminure lyonnaise ? La filiation artistique à l'échelle de la ville

En raison des vagues de destruction et de reconstruction successives qui ont réduit considérablement son patrimoine médiéval, la ville de Lyon en tant que foyer artistique avant l'implantation de l'imprimerie en 1473 a été longtemps négligée par les historiens de l'art¹. Bien que les documents d'archives fassent état d'une densité artistique considérable, seules les œuvres dues à un enlumineur de premier plan, actif à Lyon entre 1425 et 1465 environ et baptisé par commodité Maître du Roman de la Rose de Vienne, témoignent de l'art produit dans la cité rhodanienne au milieu du xv^e siècle². Convaincue que le modèle cristallisé par une personnalité artistique de premier plan peut fonctionner comme pivot d'inspiration pour la création locale, nous nous sommes occupée durant ces dernières années de la redéfinition du milieu des collaborateurs du Maître du Roman de la Rose de Vienne, avec pour objectif d'esquisser un portrait collectif de l'enluminure lyonnaise durant cette période. À partir

¹ ELSIG Frédéric, « Introduction », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Lyon au xv^e siècle*, Milan, Silvana, 2014, pp. 9-15.

² CASTAÑO Mireia, *Le Maître du Roman de la Rose de Vienne*, Milan, Silvana, 2022, 224 p.

d'un exercice de filiation artistique, nous sommes parvenue à resituer vers Lyon un nombre non négligeable de manuscrits enluminés qui éclairent en partie une zone d'ombre de la cartographie artistique et permettent de s'interroger sur la vie intellectuelle de la ville durant une phase précoce de l'humanisme.

... « un fond de vérité artistique »

L'inscription géographique comme élément essentiel dans l'étude de l'objet artistique préoccupe depuis longtemps les historiens de l'art³. Si la répartition territoriale des œuvres en fonction de leur appartenance à une « école » est tout aussi ancienne que notre discipline, ce sont les nationalismes du XIX^e siècle et de la période de l'entre-deux-guerres qui ont théorisé le caractère national des arts et du style comme une donnée ethnique invariable. La culture en tant qu'« *ingrédient de la mystique nationale* » et l'assimilation de l'histoire de l'art à une matière au contenu hautement politique, capable de représenter le *genius loci*, fait de la géographie artistique un champ d'études à part entière durant les premières décennies du XX^e siècle⁴. En raison de ces présupposés problématiques, il n'est pas étonnant que la géographie artistique soit depuis longtemps devenue une direction de recherche stigmatisée même si, dans la vaste majorité des cas, la reconnaissance de l'unité stylistique d'un groupe d'œuvres reste indissociable de son lieu de création et que le lieu physique demeure une condition première de la création artistique⁵. Face à cette contradiction, dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale,

³ PASSINI Michela, *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, 344 p.

⁴ MARTIN François-René, « L'historiographie de la puissance : Réau et Francastel dans les années 1930-1940 », in : McWILLIAM Neil, PASSINI Michela (éd.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950) : pratiques, écritures, enjeux*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2023, pp. 403-417, pp. 403-405.

⁵ GAMBONI Dario, *La géographie artistique*, Zurich, Ars Helvetica, 1987, 236 p.; LORENTZ Philippe, « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'« écoles » », in : LORENTZ Philippe, PELTRE Christine, *La notion d'« école »*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 191-201.

une partie de l'histoire de l'art s'est focalisée sur la théorisation d'une nouvelle histoire spatiale, mettant l'accent sur la dynamique des échanges internationaux et des transferts culturels.

Contrairement à celle d'autres territoires de l'Europe occidentale, tels l'Italie, les Pays-Bas ou même l'Allemagne, l'étude des primitifs français n'est amorcée qu'au milieu du XIX^e siècle⁶. Ainsi, l'étude de la peinture produite en France à la fin du Moyen Âge est conditionnée dès sa naissance par un modèle unitaire qui conçoit les provinces et le fait régional comme des « résumés de pays » dépendant en dernière instance de la cour royale⁷. Dans le cas de Lyon, on citera Natalis Rondot, important érudit lyonnais qui explique que « *l'art n'a atteint que rarement à Lyon ces hauteurs que l'on observe, en notre pays, aux lieux où le souverain a fait montre de sa grandeur* »⁸. Même si l'étude de la cartographie artistique française a bénéficié au cours des dernières décennies d'une profonde réforme qui a posé les lignes de force d'une vision rénovée du fait régional, l'usage des termes « atelier » ou « école » fait encore débat⁹. Dans le domaine de l'enluminure française, l'ouvrage publié en 1993 par François Avril et Nicole Reynaud, intitulé *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, constitue toujours un ouvrage de référence¹⁰. Cependant, le cadre géographique de l'étude est

⁶ Pour une approche complète de l'historiographie des primitifs français, voir : THIÉBAUT Dominique, LORENTZ Philippe, MARTIN François-René, *Les Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, 182 p.; PASSINI Michela, « L'invention des primitifs français. Henri Bouchot, Louis Dimier et le débat sur l'art national », in : PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, pp. 83-100.

⁷ GRENIER Pascal, « Pour une histoire régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode », *Studiolo* 6, 2008, pp. 13-15.

⁸ RONDOT Natalis, *Les peintres de Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, Nourrit et C^e, 1888, 260 p.

⁹ GUILLOUËT Jean-Marie, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », *Histoire de l'art* 64, 2009, pp. 17-25; CASSAGNES-BROUQUET Sophie, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective* 1, 2014, pp. 83-98; GRENIER Pascal « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective* 1, 2014, pp. 13-26; LORENTZ Philippe, PELTRE Christine, *La notion d'« école »...*

¹⁰ AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, 440 p.

délimité dans l'introduction à une aire d'influence française basée sur « *un fond de vérité artistique* » ou sur une notion d'identité culturelle, en opérant des choix d'inclusion et d'exclusion qui, selon François Avril lui-même, ne manquaient pas d'arbitraire.

C'est dans cette importante étude que François Avril s'est intéressé à la ville de Lyon. Se fondant sur de nombreux indices liturgiques et relatifs aux commanditaires d'une série de manuscrits pour la plupart inédits, l'auteur ancre le Maître du Roman de la Rose de Vienne, un artiste dont la localisation était alors discutée, dans le milieu artistique lyonnais¹¹. La redécouverte en 1993 de cet artiste de premier plan et l'enracinement de son activité dans la ville rhodanienne entre 1430 et 1465 ouvraient une voie prometteuse pour tenter de clarifier la production artistique de Lyon avant l'arrivée de l'imprimerie. Comme pour tant d'autres dossiers présentés à la grande exposition de François Avril et de Nicole Reynaud, la reconstitution chronologique et géographique du Maître du Roman de la Rose a été acceptée de manière unanime par la critique. Bien que l'attractif corpus rattaché à l'enlumineur, riche en textes profanes abondamment illustrés, témoignait de son importance en termes de production et de qualité, il n'a pas su réveiller l'intérêt de l'historiographie postérieure, à la notable exception d'une étude de Frédéric Elsig, seule à prendre en compte la production lyonnaise antérieure aux années 1470¹². Dans son « *Dossier lyonnais* » publié en 2007, précisément dans un volume en hommage à François Avril, Elsig analysait les composantes culturelles du langage de l'enlumineur à la lumière des échanges entre la ville de Lyon et les foyers artistiques voisins. Le langage de l'artiste témoignait pour Elsig de la confluence du modèle avignonnais et du modèle bourguignon, deux tendances traversant la ville de Lyon au milieu du xv^e siècle, véhiculées par

¹¹ AVRIL François, « Lyon », in : AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 199-203; CASTAÑO Mireia, « Le Maître du Roman de la Rose de Vienne et sa clientèle à Bourges », in : ELSIG Frédéric (éd.), *Peindre à Bourges aux xv^e et xv^e siècles*, Milan, Silvana, 2018, pp. 48-57.

¹² ELSIG Frédéric, « Dossier lyonnais », in : HOFMANN Mara, ZÖHL Caroline (éd.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 89-97.



Ly commande le prologue du traic-
 lateur du liure de Jehan boetice.
 De ce de noblez homes & femmes.

Son traicson et
 Sommes meue
 l'omme for exer-
 tant en autrue
 sciencie speulature
 ou autrue puet ho-
 nestement muer son conseil ou expe-
 de bien en meulz . attendue la mu-
 tacion de choses & des temps & des
 lieux . Et aussi peut vng potier
 casser & rompre auun sien vaissel
 combien quil soit bien fait pour lui
 donner autre fourme qui lui seble

meilleur . Et cest lientee de muer
 la chose en meulz n'est pas domiee
 a l'omme pour seulement amender
 ou corriger sa propre oeuvre . Am-
 mesment achim de ce faire en la
 besongne d'autrui puis qu'on le
 face par bonee de courtoisie et par
 mouuement de pure charite qui
 en soy ne contient enue ne auoia-
 ce . **C**omme doncques ja pieeu
 Je lauens . a l'enboiteim et veigste
 d'auens . Eusse translate de la
 tin en francois le moue nial que
 Jay peu vng tre motable & exque
 liure de Jehan boetice De ce de
 noblez homes & femmes . En la



Fig. 1. Boccace et Mainardo de Cavalcanti avec Fortune à cheval. Maître du Roman de la Rose de Vienne, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 229, fol. 1. Reproduction: Bibliothèque nationale de France.

les axes naturels et commerciaux du Rhône et de la Saône respectivement¹³. Le présent travail et nos recherches des dernières années s'inscrivent dans la suite de cette étude, présentant une nouvelle manière d'appréhender la géographie artistique, ainsi que des travaux de Philippe Lorentz autour de la notion « d'école »¹⁴ et de la définition de « foyer » en tant qu'unité irréductible de la géographie artistique, également par Frédéric Elsig¹⁵.

De l'individuel au collectif : l'importance des petites mains

Nous avons récemment publié la première monographie consacrée au Maître du Roman de la Rose, issue de notre thèse de doctorat, avec l'objectif principal d'établir son catalogue d'œuvres, de reconstruire son parcours et de mesurer son importance au sein du foyer lyonnais d'enluminure¹⁶. Comme il était prévisible, l'une des conclusions principales de l'étude a été la constatation du monopole considérable que le modèle du Maître du Roman de la Rose de Vienne a exercé dans la production de manuscrits enluminés à Lyon entre 1425 et 1465 environ ; à peu d'exceptions près¹⁷, les manuscrits que l'on pouvait reconduire vers Lyon grâce à des indices soit liturgiques, soit héraldiques ou encore relatifs aux commanditaires présentaient des caractéristiques stylistiques communes, se rapportant de près ou de loin au modèle cristallisé par le Maître du Roman de la Rose. Dans une démarche qui voulait valoriser l'œuvre collective et dépasser les limites de l'étude monographique d'une seule et unique personnalité, le rôle du Maître du

¹³ ELSIG Frédéric, « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du xv^e siècle », in : NATALE Mauro, ROMANO Serena (éd.), *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Âge-Renaissance)*, Rome, Viella, 2007, pp. 215-246.

¹⁴ LORENTZ Philippe, « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'« écoles » », in : LORENTZ Philippe, PELTRE Christine, *La notion d'« école »*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 191-201.

¹⁵ ELSIG Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art*, Genève, Droz, 2019, 168 p.

¹⁶ CASTAÑO Mireia, *Le Maître du Roman...*

¹⁷ Le manuscrit MS M 1066 de la Pierpont Morgan Library de New York est à l'usage de Lyon, mais il est peint par un artiste amiénois. Pour ce manuscrit, voir : NASH Susie, *Between France and Flanders: Manuscript Illumination in Amiens*, Londres, British Library, 1999, 421 p., ici pp. 225-228.

Roman de la Rose en tant que pivot d'inspiration pour la création locale constituait un point de départ possible : la redéfinition des corpus d'artistes secondaires gravitant autour de l'enlumineur, des « petites mains » issues du même entourage, était décisive pour saisir les contours d'une communauté formelle, d'une « école » lyonnaise d'enluminure, autrement dit un « foyer » d'enluminure lyonnaise à cette époque¹⁸.

Un exercice analogue, fondé sur la filiation artistique, s'est révélé fructueux pour la compréhension d'autres foyers d'enluminure en France¹⁹. Pour la période qui nous intéresse, l'étude des satellites du Maître de Rohan²⁰ ou encore celle des enlumineurs provençaux à la suite d'Enguerrand Quarton et de Barthélemy d'Eyck sont révélatrices des différents aspects que les petites mains peuvent aider à clarifier. Dans le cas du Maître de Rohan, il s'agit d'une des personnalités artistiques les plus importantes de la première moitié du xv^e siècle en France : son langage extrêmement reconnaissable se retrouve dans un vaste corpus de manuscrits enluminés au long de quatre décennies, regroupés par l'historiographie sous l'appellation de « dans le style de Rohan ». Si le lieu de naissance de ce style fait encore l'objet de débats – les historiens de l'art l'ont cherché en Bretagne, en Auvergne, à Bourges ou à Troyes entre autres – l'existence de plusieurs enlumineurs travaillant dans le style de Rohan a permis de regrouper une bonne partie des manuscrits les plus précoces du groupe sous le nom de commodité de Maître de Giac et de déterminer grâce à ce corpus que la jeunesse du langage des Maître(s) de Rohan s'est développée entre Paris et Troyes autour de 1410-1420. Comme second exemple, nous avons choisi un foyer d'enluminure particulièrement fécond, la Provence, dont l'étude a reçu un nouveau souffle à partir d'un

¹⁸ LORENTZ Philippe, « L'étude de la peinture médiévale... », pp. 191-201.

¹⁹ REYNAUD Nicole, « Les Maîtres à nom de convention », *Revue de l'art* 42, 1978, pp. 41-52 ; LORENTZ Philippe, « Les "Maîtres" anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », *Perspective* 1, 2007, pp. 129-144.

²⁰ L'historiographie sur le Maître de Rohan est vaste ; pour une mise au point récente et complète, voir : PANAYOTOVA Stella, « The Rohan Masters: Collaboration and Experimentation in the Hours of Isabella Stuart », in : HOURIHANE Colum, *Manuscripta illuminata: Approaches to Understanding Medieval & Renaissance Manuscripts*, Princeton, 2014 (*The Index of Christian Art. Occasional Papers* 16), pp. 14-46.

article de François Avril publié en 1977²¹. Cette publication rendait les *Heures Morgan* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 358) au travail collaboratif de Barthélemy d’Eyck et Enguerrand Quarton et soutenait que, dès sa création, le manuscrit américain était devenu « *une source d’inspiration inépuisable* » ayant profondément marqué toute la production enluminée provençale jusqu’aux années 1470. Depuis, plusieurs auteurs ont contribué à affirmer la place primordiale de centres comme Avignon ou Aix-en-Provence²² en rattachant de nouveaux manuscrits à l’école provençale d’enluminure autour de ces deux grands maîtres. Dans cette dynamique, nous avons publié un important exemplaire du texte latin du *Romuleon* où la présence d’Enguerrand Quarton, le souvenir proche de Barthélemy d’Eyck et l’intervention d’un épigone provençal ayant participé au décor des *Heures Morgan* illustrent le lien continu des deux artistes principaux dans la création d’un idiome parfaitement reconnaissable²³.

Pour en revenir à Lyon, l’étude du parcours du Maître du Roman de la Rose de Vienne nous a permis de reconstituer la personnalité d’un enlumineur de qualité notable, dont les premières créations se retrouvent dans un manuscrit dû au maître principal. Dans un livre d’heures conservé à Paris (Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 13265) présentant quatre miniatures peintes par le Maître du Roman de la Rose de Vienne, François Avril signalait en 1993 la présence d’un « *remarquable collaborateur* »²⁴. À partir de ce manuscrit ayant appartenu à Alix de Gaste, nous avons commencé à reconstruire le parcours d’un maître anonyme, baptisé Maître de Gaste, à qui nous avons consacré un article

²¹ AVRIL François, « Pour l’enluminure provençale : Enguerrand Quarton peintre de manuscrits ? », *Revue de l’art* 35, 1977, pp. 9-40.

²² GRAS Samuel, « Le livre d’Heures Ms 2100 du Palacio Real : digne représentant de l’école provençale », *Congreso Asociación Internacional de Bibliófilos*, 2016, pp. 125-128 ; FAVRE Constantin, « Enguerrand Quarton et Pierre Villate », in : ELSIG Frédéric, *Peindre à Avignon aux XV^e et XVI^e siècles*, Milan, Silvana, 2019, pp. 97-107.

²³ CASTAÑO Mireia, « Un manuscrit du Romuleon latin autour d’Enguerrand Quarton et Barthélemy d’Eyck », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 83, 2021, pp. 471-482.

²⁴ AVRIL François, « Lyon », p. 199.



Fig. 2. *L'Annonciation.* Maître du Roman de la Rose de Vienne, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 13265, fol. 17. Reproduction : Bibliothèque nationale de France.

monographique en 2019²⁵. L'activité du Maître de Gaste est aujourd'hui attestée par une dizaine de manuscrits réalisés entre 1445 et 1475 environ. Sa dépendance vis-à-vis du Maître du Roman de la Rose de Vienne est évidente dans son langage et sa réutilisation – parfois maladroite – de formules mises en place par son aîné. Cependant, les manuscrits que nous lui attribuons montrent un certain degré d'indépendance et le détachent qualitativement de la constellation d'enlumineurs homogènes qui gravitent autour d'un artiste principal : un missel à l'usage d'Autun

²⁵ CASTAÑO Mireia, « Le Maître de Gaste : enluminure et broderie à Lyon au xv^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 81, 2019, pp. 65-79.



Fig. 3. *Présentation au Temple.* Maître de Gaste, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 13265, fol. 37v. Reproduction : Bibliothèque nationale de France.

enluminé par le Maître de Gaste à l'intention de l'évêque Jean Rolin (Autun, bibliothèque municipale, ms. S 134) témoigne de la capacité de l'enlumineur à travailler dans les régions limitrophes du Lyonnais et à trouver une clientèle propre. En outre, il faut noter que les manuscrits les plus tardifs attribués au Maître de Gaste s'éloignent sensiblement du modèle du Maître du Roman de la Rose de Vienne et regardent plutôt vers les artistes les plus en vue de la génération suivante à Lyon. Aujourd'hui, le Maître de Gaste constitue la seule personnalité artistique capable de nuancer l'apparente discontinuité entre la génération du Maître du Roman de la Rose et les artistes du groupe Guillaume Lambert, dont l'activité



Fig. 4. *Saint Matthieu.*
Maître de Louis de
la Vernade, Lyon,
Bibliothèque municipale,
ms. 6883, fol. 19.
Reproduction : Archives
de l'auteur.

débutent autour de 1470²⁶. Ainsi, la fin de la carrière de l'enlumineur et son éloignement progressif vis-à-vis de son maître illustrent parfaitement la valeur transitive de certains modèles artistiques.

Nous avons pu reconstituer la personnalité d'un second artiste rattaché à la production du Maître du Roman de la Rose de Vienne, sensiblement plus modeste que le Maître de Gaste. Nous l'avons baptisé

²⁶ BURIN Elisabeth, *Manuscript Illumination in Lyons (1473-1530)*, Brepols, Turnhout, 2001, 469 p.



Fig. 5. *Saint Jean*. Maître du Roman de la Rose de Vienne, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 1353, fol. 1. Reproduction : Bibliothèque nationale de France.

Maître de Louis de la Vernade, ayant enluminé en 1455 une glose du *Speculum regiminis* de Caton à l'attention du chancelier du duc de Bourbon et d'Auvergne (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2299)²⁷. Il s'agit d'un artiste actif à Lyon qui regarde de manière attentive l'enluminure savoyarde : dans un livre d'heures conservé à Lyon (bibliothèque municipale, ms. 6883), cet artiste reprend le répertoire du Maître du Roman de la Rose de Vienne à la fin de sa carrière, tant et si bien que l'on peut se demander si ce dernier n'est pas intervenu dans la conception de plusieurs peintures du manuscrit ; cependant, les enluminures du livre d'heures démontrent aussi une connaissance du scriptorium genevois, notamment du Maître du Prince de Piémont et du Maître du Missel Bonivard. Si le Maître de Louis de la Vernade ne représente pas une personnalité artistique de premier plan, la reconstitution de son corpus nous fournit une piste précieuse pour réévaluer l'étroite parenté existante entre l'enluminure lyonnaise et l'enluminure genevoise autour de 1460.

²⁷ PÄCHT Otto, THOSS Dagmar, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule I*, Vienne, Verlag des Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1974, 200 p.



Fig. 6. *Vierge à l'Enfant.* Maître du Prince de Piémont, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 655, fol. 20. Reproduction : Bibliothèque de l'Arsenal.

Le voisinage de ces artistes parmi d'autres à Lyon ainsi que leur collaboration, continue ou sporadique, avec l'enlumineur le plus en vue de la ville vers le milieu du siècle sont révélateurs d'un certain rapport collectif, qui se matérialise tant dans la reprise de schémas de composition et de répertoires iconographiques que dans les composantes communes de leur langage. L'étude et la reconstitution des corpus de ces enlumineurs secondaires rendent plus faciles des attributions au foyer lyonnais lorsqu'une nouvelle œuvre surgit sur le marché de l'art ou dans les réserves d'un musée ou d'une bibliothèque. Pour en citer un exemple récent, nous indiquons que dans le catalogue en ligne de la galerie Charles Edwin Puckett (Akron, Ohio, IM-1529) apparaît un feuillet découpé d'un livre d'heures représentant la *Visitation*, attribué à un suiveur du Maître de Saluces (Antoine de Lonhy)²⁸ ; en réalité, il s'agit d'une miniature lyonnaise qu'il faut rendre au Maître de Gaste. Il suffit de comparer la *Visitation* du marché américain avec la scène analogue d'un livre d'heures à l'usage de Lyon conservé à Stuttgart (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 328) pour rendre les deux peintures à une même main. Par ailleurs, le feuillet américain nous semble provenir d'un livre d'heures à l'usage de Lyon conservé aujourd'hui dans une collection privée (Akron, coll. Schwartz, ms. 56).

Terrain privilégié de l'expert – ou *connoisseur* –, la reconstitution de ces identités artistiques plus ou moins autonomes et la localisation de nouvelles œuvres dans un foyer artistique, fournissent une série d'informations qui dépassent les questions purement stylistiques. La possibilité de reconduire des œuvres d'art vers une région méconnue est fondamentale pour une lecture de ce territoire du point de vue de l'histoire culturelle des formes ; l'étude des manuscrits à peintures lyonnais permet, par exemple, d'esquisser le portrait de la vie intellectuelle et de la promotion artistique dans la ville avant l'installation de l'imprimerie. Dans cette perspective, nous nous sommes intéressés aux réseaux de commanditaires du Maître du Roman de la Rose et ceux de ses satellites pour constater que le rapport

²⁸ Nous remercions Constantin Favre de nous avoir signalé ce manuscrit. Celui-ci est consultable sur la galerie en ligne du marchand : https://www.cepuckett.com/inventory/index.php?no_cache=20230831084744&main_page=product_info&cPath=2_9_19&products_id=3740

collectif que ces artistes entretiennent au niveau des formes existe aussi au niveau des mécènes. Dans une ville comme Lyon, dépourvue de cour, de parlement et d'université à l'époque qui nous intéresse, la clientèle principale des manuscrits se résume au haut clergé et surtout, à certains groupes de la société laïque que l'on peut diviser en deux sous-groupes d'inégale importance : les hommes de loi et les médecins-astrologues²⁹.

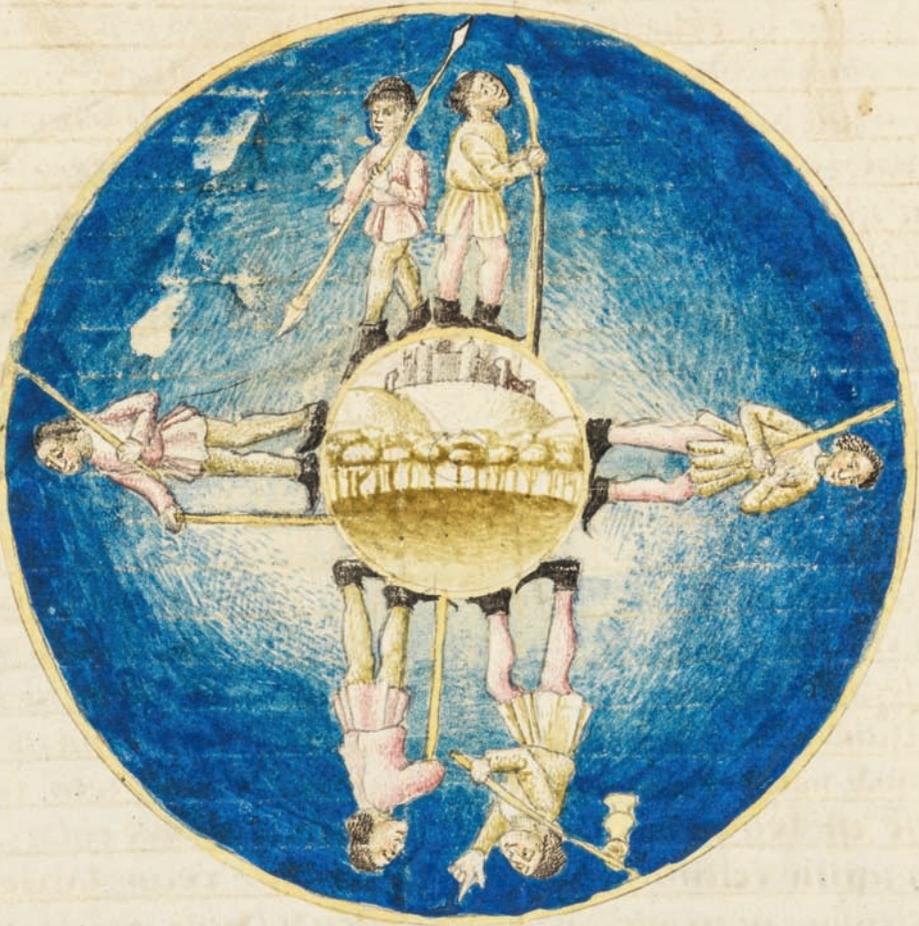
Dans le premier groupe, nous pouvons citer la commande d'un recueil de textes d'Alain Chartier confectionné à l'attention de Mathieu Thomassin, homme de loi d'importance entre le Dauphiné et le Lyonnais, occupant le poste de procureur fiscal général entre 1422 et 1431³⁰. Le manuscrit en question, conservé à Berlin, est enluminé par le Maître du Roman de la Rose de Vienne et le Maître de Louis de la Vernade (Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 C 7)³¹. La manière dont les peintures du cycle illustré sont partagées entre les deux artistes est révélatrice du phénomène de collaboration hiérarchique, qui s'expliquerait mieux si on l'imagine au sein d'un même atelier : nous constatons que les images confiées au Maître du Roman de la Rose de Vienne sont celles reposant sur une tradition iconographique moins riche, parfois inexistante. On peut se demander ici si le commanditaire a mandaté cette partie de l'illustration au peintre, étant conscient de sa remarquable capacité à inventer de nouvelles compositions sans modèle antérieur ; il est aussi envisageable d'imaginer que les deux enlumineurs se soient réparti le travail en confiant les iconographies les plus complexes au plus expérimenté des deux. En ce qui concerne le second groupe, nous pouvons signaler deux manuscrits contenant des textes de l'astrologue Louis de Langle enluminés à Lyon. Installé dans la ville autour de 1440, ce personnage commande pour lui-même en 1448 le décor d'un recueil de ses textes au Maître du Roman de la Rose de Vienne (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7321)³². Même si l'œuvre

²⁹ FÉDOU René, « Imprimerie et culture : la vie intellectuelle à Lyon avant l'apparition du livre », in : FÉDOU René (éd.), *Cinq études Lyonnaises*, Genève, Droz, 1966, pp. 1-27.

³⁰ DAUPHANT Laurent, « Mathieu Thomassin et l'espace dauphinois (1436-vers 1456) : naissance d'un humanisme géopolitique », *Journal des savants* (1), 2008, pp. 57-105.

³¹ CASTAÑO Mireia, *Le Maître du Roman de la Rose...*, 2022, p. 151, cat. 26.

³² CASTAÑO Mireia, « Astrologie et enluminure à Lyon en 1448 », *Rivista di storia della Miniatura* 26, 2022, pp. 208-209.



Tem ad hoc ut etiã me-
lius intelligat̃ rotundi

ad mediũ centri terre ibi rema-
neret nec ultra transire possent

Fig. 7. *Représentation de la Terre.*
Enlumineur lyonnais, Saint-Gall,
Kantonsbibliothek, Vadianische
Sammlung, VadSlg Ms. 427, fol. 11v.
Reproduction : E-Codices.

de Louis de Langle n'a connu qu'une faible diffusion, il est intéressant de noter que le plus ancien exemplaire décoré conservé de son traité *De figura seu imagine mundi*, écrit en 1456 et dédié à René d'Anjou (Saint-Gall, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 427) peut aussi être reconduit à Lyon grâce au langage de son cycle illustré³³. Celui-ci est peint par deux enlumineurs modestes dont le premier dépend complètement du modèle du Maître du Roman de la Rose de Vienne. Au-delà de ce lien de filiation stylistique, nous pouvons ancrer l'activité de cette petite main dans la ville de Lyon grâce à un missel qu'il enlumine à l'attention de Claude de Gaste (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 515), chanoine de la cathédrale Saint-Jean à partir de 1446, issu de la même famille qu'Alix de Gaste.

Le vide historiographique autour de l'enluminure lyonnaise du milieu du xv^e siècle a permis l'exercice de filiation que nous avons tenté de résumer au long de la présente étude. Face à ce que l'on pouvait considérer comme un centre artistique périphérique en termes de production de manuscrits enluminés, auquel seul un artiste – le Maître du Roman de la Rose de Vienne – semblait se rattacher, une analyse axée sur des critères de *connoisseurship* semblait s'imposer. L'objectif principal de l'enquête devait être celui d'étoffer le corpus d'enluminures produites à Lyon au milieu du xv^e siècle et d'analyser les relations que ces œuvres entretenaient entre elles. La notion de filiation devenait ainsi centrale dans une telle approche méthodologique : les œuvres resituées à Lyon au cours des dernières années présentent pour la majorité un lien de filiation avec la figure du Maître du Roman de la Rose de Vienne, qui semble marquer le ton de la production locale pendant quelques décennies. La possibilité de saisir en partie un « caractère propre » à l'enluminure lyonnaise permet sans doute de mieux intégrer la production artistique lyonnaise dans une géographie plus vaste et nous invite à l'appréhender à travers une dynamique d'échanges culturels avec les foyers artistiques qui l'entourent, à savoir Avignon, Genève ou encore Chalon-sur-Saône et Dijon.

³³ HAMBURGER Jeffrey, « Ludovicus de Angulo (Louis de Langle), *De Figura seu imagine mundi* », in : BERNASCONI REUSSER Marina, FLÜELER Christoph, ROUX Brigitte (éd.), *Die schönsten Seiten der Schweiz. Geistliche und weltliche Handschriften / Trésors enluminés de Suisse. Manuscrits sacrés et profanes*, Milan, Silvana, 2020, pp. 248-249, cat. 60.

Résumé

L'analyse de la production enluminée lyonnaise au milieu du xv^e siècle constitue le fil conducteur de la présente étude qui propose une réflexion sur l'intérêt d'un espace artistique que l'on connaît mal avant l'implantation de l'imprimerie. À partir d'une personnalité artistique de premier plan, le Maître du Roman de la Rose de Vienne, actif à Lyon entre 1425 et 1465, nous nous intéressons à la reconstitution d'identités artistiques gravitant autour, qui permettent non seulement de reconduire des œuvres vers un foyer artistique pratiquement désert, mais aussi de nous offrir de nouvelles clés pour une lecture du territoire du point de vue de l'histoire culturelle des formes.

Abstract

The analysis of illuminated manuscript production in Lyon during the mid-fifteenth century serves as the central theme in the current study. The research reflects on the significance of an artistic realm that, prior to the emergence of the printing press, remains relatively obscure. Focusing on a prominent artistic figure, the Master of the Roman de la Rose of Vienna, who was active in Lyon between 1425 and 1465, our study delves into the reconstruction of other artistic identities related to the main Master. This endeavour not only aids in reconnecting various works to an artistic hub that has largely been neglected, but also presents novel insights for interpreting the cultural and historical context of the region.

Marine Thébaud

Réflexions sur la filiation artistique du Cavalier d'Arpin à travers la peinture de batailles

«*Et parmi les artistes modernes de grand nom se trouve le Cavalier Giuseppe d'Arpino ; car il avait peu de génie pour écrire des histoires sacrées, mais beaucoup pour les histoires profanes, et surtout militaires.*»¹ La relecture de ces quelques mots du *Trattato della Pittura, e scultura, uso e abuto loro* (1652), révélant l'admiration de Pierre de Cortone pour les batailles du peintre Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, est l'occasion de revenir sur la filiation artistique de l'intéressé, mais aussi sur la genèse encore mal connue du genre de la peinture de bataille en Italie à l'orée du *Seicento*². Depuis les travaux pionniers de Fritz Saxl en 1939-1940

¹ «*E tra i moderni Artefici di grande nome può riporsi il Cavalier Giuseppe d'Arpino ; poiché egli poco genio haveva a condurre historie sacre, ma molto le profane, e massimamente le militari.*», CORTONA Pietro da, OTTONELLI Giovanni Domenico, *Trattato della Pittura, e scultura, uso e abuso loro*, Florence, Gio Antonio Bonardi, 1652, fol. 154. Voir aussi PIERGUIDI Stefano, «*Ed in vano l'ho cercate in terra*». *Guido Reni teorico del bello ideale*, Rome, Campisano, 2023, 552 p., ici p. 343.

² Au sujet du genre de la bataille au XVII^e siècle, voir SAXL Fritz, «The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1/2), 1939, pp. 70-87. ZERI Federico, «La nascita della "Battaglia come genere" e il ruolo del Cavalier d'Arpino», in: CONSIGLI VALENTE Patrizia (éd.), *La Battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parme, Silva, 1986, 446 p., pp. IX-XXVII ;

sur le développement du genre des batailles sans héros de Aniello Falcone à Naples au cours des années 1630, la critique contemporaine s'est principalement intéressée à l'évolution du genre de la bataille en Europe entre les XVII^e et XVIII^e siècles, et moins à l'origine de ce genre à Rome au cours des premières années du *Seicento*. C'est Federico Zeri le premier qui s'est intéressé en 1986 à cette question et notamment, au rôle du Cavalier d'Arpin dans cette affaire. La tradition de la peinture de bataille du XVI^e siècle, portée notamment par les modèles de la *Bataille de Ponte Milvio* de l'atelier de Raphaël au Vatican et les batailles florentines de Léonard de Vinci et Michel-Ange prévues pour le Palazzo Vecchio de Florence, s'est imprégnée des significations historiques, documentaires et commémoratives, tradition de laquelle à la fin du XVI^e siècle, Giuseppe Cesari choisit justement de s'écarter en préférant représenter la scène de bataille se suffisant à elle-même, centrée sur le fait d'armes. C'est ainsi que Zeri relate ce pivot de l'histoire des batailles à Rome et la diffusion de ce modèle à travers le cercle du Cavalier, alors même que les recherches sur l'atelier du maître n'avaient pas encore débuté. Peintre majeur du XVII^e siècle, à la tête de l'un des plus grands ateliers de Rome entre 1590 et 1640, le Cavalier comptait dans son cercle de nombreux collaborateurs, imitateurs et jeunes artistes qui ont copié son style et ses idées, de Rome jusqu'à Turin³. C'est donc au regard des études récentes sur le Cavalier et sur le genre des batailles que nous entendons

BARRETO Joana, DELON Gaspard et LAFILLE Pauline (éd.), *Vivre la bataille ? Expérience et participation dans les arts. XV^e-XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, 208 p. ; voir notamment l'introduction comportant une historiographie du genre de la bataille, et les notices dédiées aux artistes du genre dans SESTIERI Giancarlo, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Rome, De Luca, 1999, 691 p. ; TOSTMANN Oliver, « Cold Anger: Salvator Rosa as a Painter of Battle Pieces », in : EBERT-SCHIFFERER Sybille, LANGDON Helen, VOLPI Caterina (éd.), *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Rome, Campisano, 2010, 444 p., ici pp. 199-217.

³ Sur le Cavalier d'Arpin et son cercle, voir : WAZBINSKI Zygmunt, « Il Cavaliere d'Arpino ed il mito accademico: il problema dell'autoidentificazione con l'ideale », in : WINNER Matthias (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, actes de Congrès (Rome, 1989), Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1992, 586 p., ici pp. 317-363 ; RÖTTGEN Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rome, Ugo Bozzi, 2002, 634 p. ; BOLZONI Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: maestro del disegno: catalogo ragionato dell'opera grafica*, Rome, Bozzi, 2013, 455 p. ; CIRINEI Alfredo,

poursuivre la réflexion lucide menée par Zeri sur le rôle et l'influence du Cavalier d'Arpin dans le développement de la peinture de bataille en Italie au *Primo Seicento*.

En direction du genre : la création de la *Bataille des Romains et des Véliens* de Giuseppe Cesari

Les Canons des batailles : la reprise des modèles antiques et raphaéliques

Nous sommes à l'automne 1595 quand les *Consiglieri* du Capitole confient au jeune Giuseppe Cesari la décoration du salon des Horaces et des Curiaces au palais des Conservateurs, sur le thème de la gloire antique de Rome. Des six scènes peintes par l'atelier du maître quasiment jusqu'à sa mort en 1640, c'est la deuxième qui paraît former, selon Federico Zeri, un des prototypes du genre de la bataille au xvii^e siècle : la *Bataille entre les Romains et les Véliens* (1597-1601), représentant sous la forme d'une tapisserie monumentale une bataille antique, inspirée de Tite-Live, opposant Tullo Ostilio au camp des Véliens (fig. 1).

Pour comprendre la genèse de la fresque et l'héritage artistique laissé par Giuseppe Cesari, il convient de revenir sur la formation des jeunes peintres à Rome à la fin du xvi^e siècle : dans ses *De' Veri Precetti della Pittura* (1586), Giovan Battista Armenini évoque l'exercice de la copie d'après les œuvres antiques et modernes de la ville (la colonne Trajane, les fresques de l'École de Raphaël au Vatican ou les façades de maisons peintes par Polydore de Caravage) de façon à constituer un répertoire de modèles et de témoignages du patrimoine. Des témoignages qui allaient bientôt être valorisés à la fin du siècle lors de la rénovation de l'*Accademia di San Luca* en 1593 par Federico Zuccari et grâce à la diffusion d'estampes d'après ces modèles par Cherubino Alberti⁴. C'est vers *La Bataille de*

Devianze e patronage in ambiente artistico nella Roma della Controriforma: il ruolo del Cavalier d'Arpino, Canterrano, Arcane, 2020, 488 p.

⁴ ARMENINI Giovan Battista, *De' Veri Precetti della Pittura*, Ravenna, Tebaldini, 1586, fol. 51-69. Au sujet de l'*Accademia di San Luca*, voir SALVAGNI Isabella, *Da Universitas ad*



Fig. 1. Cavalier d'Arpin, *Bataille entre les Romains et les Véiens*, 1597-1601, fresque, Rome, Palais des Conservateurs, Salle des Horaces et des Curiaces. © Sovrintendenza Capitolina. Domaine public.

Ponte Milvio de Giulio Romano au Vatican (1524-1526) que le Cavalier regarde pour la reprise du format de tapisserie monumentale et de la figure centrale, qui enjambe un cheval couché au sol, mais aussi vers Polydore pour la composition en frise héritée des reliefs antiques. La formation de Cesari ne devait d'ailleurs pas exclure la consultation des grandes

Accademia. II. La fondazione dell'Accademia de i Pittori e Scultori di Roma nella chiesa dei santi Luca e Martina. 1588-1705, vol. II, Rome, Società romana di storia patria, 2021, 658 p. ; GEORGE Rachel, *De la Théorie à la Praxis : réflexions sur les pratiques du dessin à l'Accademia di San Luca di Roma*, de Federico Zuccari à Carlo Maratti, thèse de doctorat, École pratique des hautes études/Università degli studi Roma 2 « Tor Vergata », 2013. MATARAZZO Maria Gabriella, « Cherubino Alberti's engraving after Polidoro da Caravaggio: from chiaroscuro to sculpture », in : BLOEMACHER Anne, RICHTER Mandy, FAIETTI Marzia, *Sculpture in Print, 1480-1600*, Leyde ; Boston, Brill, 368 p., ici pp. 124-167.

collections d'antiques, comme le préconisait Armenini⁵, notamment dans la reprise du *Galatée mourant*⁶ de la collection de la famille Farnèse, avec qui le maître avait des liens étroits.

L'esprit des scènes de batailles

La création de *La Bataille entre les Romains et les Vèiens* ne se limite pas uniquement à l'usage d'un répertoire de modèles classiques. Pourquoi cette fresque a-t-elle suscité autant d'intérêt au début du XVII^e siècle? C'est en relisant le *Trattato della pittura e scultura: uso, e abuso loro* (1652) que nous en identifions sans doute la raison. L'admiration de Pierre de Cortone pour le Cavalier s'explique par la qualité de l'expression de ses scènes de bataille: «*Tout ce qu'il a découvert de plus valeureux [réside] dans l'expression des combats militaires.*»⁷ Le concept d'esprit des batailles est relié de façon plus générale à celui de «*spirito*» du style de Cesari. Ce terme, étudié par Stefano Pierguidi, correspondrait à la grande capacité des peintres maniéristes à inventer et à œuvrer rapidement⁸; et c'est justement avec ce vocable de «*spirito*» que le théoricien et collaborateur du Cavalier, Matteo Pagani, définit le style de la fresque capitoline dans son *Dialogo della Vigilanza* (1623)⁹. Vincenzo Giustiniani évoque à son tour dans son *Discorso sopra la pittura* l'importance de la «*fantasia*» qui guide la création des fresques capitolines, considérées comme les œuvres parmi les plus importantes de ce début de siècle à Rome¹⁰. Ce travail sur l'*invenzione*

⁵ ARMENINI Giovan Battista, *De' Veri Precetti...*, fol. 62.

⁶ *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Rome, De Luca, 1989, pp. 156-157.

⁷ «*tuttoche egli scoprisse il suo più pregiato valore nell'espressione de' militari combattimenti*», CORTONA Pietro da, OTTONELLI Giovanni Domenico, *Trattato della pittura...*, fol. 26; PIERGUIDI Stefano, «*Ed in vano...*», p. 343.

⁸ Le terme de «*Spirito*» apparaît dans quelques textes de la littérature artistique du XVII^e siècle, sans qu'il fasse l'objet d'une définition générale. Stefano Pierguidi en propose ici une définition et étude critique dans PIERGUIDI Stefano, «*Ed in vano...*», pp. 342-343.

⁹ PIERGUIDI Stefano, «*Ed in vano...*», pp. 342-343; PAGANI Matteo, *Dialogo della Vigilanza*, Rome, Grignani, 1623, fol. 40-41.

¹⁰ GIUSTINIANI Vincenzo, «*Discorso sopra la pittura*», in: GIUSTINIANI Vincenzo, BANTI Anna (éd.), *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Florence, Sansoni, 1981, p. 43. Voir aussi PIERGUIDI Stefano, «*Ed in vano...*», p. 343.



Fig. 2. Cavalier d'Arpin, *Nu étendu sur un lit*, sanguine, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Photographie de Volker-H. Schneider. Domaine public.



Fig. 3. Cavalier d'Arpin, *Étude pour trois hommes morts étendus par terre*, pierre noire, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Photographie de Volker-H. Schneider. Domaine public.

chère aux maniéristes, est favorisé par la pratique assidue du dessin, un art dans lequel le Cavalier était virtuose. Pour élaborer la composition d'une telle scène de bataille avec autant de figures en mouvement, un travail intellectuel traditionnellement très difficile à concevoir, Giuseppe Cesari a produit une grande quantité de dessins préparatoires¹¹. À ce titre, la pratique toscane du dessin de nu d'après modèle, portée par Zuccari à l'*Accademia di San Luca*, est utilisée pour étudier l'expression physique et psychologique des soldats : dans la fresque, le soldat allongé au-dessus d'un

¹¹ Voir les différentes notices de dessins de la bataille dans BOLZONI Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari...*, pp. 276-286.

cheval tombé au sol provient d'une étude vraisemblablement académique de *Nu étendu sur un lit* de Berlin (fig. 2)¹².

Ce travail sur les diverses attitudes émotionnelles et physiques de la figure humaine s'étend aussi à l'étude des variations d'un modèle, comme celui du guerrier tombé sur le devant de la fresque (fig. 3)¹³.

Ces études de figures permettent ainsi à l'artiste de modifier l'histoire et les personnages, focalisant l'attention sur l'essence de la bataille, le fait d'armes, souvent au premier plan, et le travail d'expression psychologique des figures meurtries. Cette réflexion donne du sens aux propos de Zeri qui définissait le « genre » des batailles comme une œuvre qui doit se « suffire à elle-même », autrement dit où l'attention au fait d'armes et à son expression est prioritaire¹⁴.

Le rôle du Cavalier d'Arpin dans la diffusion du thème des batailles durant le premier tiers du Seicento

Les collaborateurs et les imitateurs de l'Arpino à Rome au début du siècle

La première décennie du *Seicento* constitue le sommet de la carrière du Cavalier, nommé Prince de l'*Accademia di San Luca* en novembre 1599

¹² WAZBINSKI Zygmunt, « Il Cavaliere d'Arpino... », pp. 317-363 ; voir cat. 153 in : BOLZONI Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari...*, p. 286.

¹³ Voir cat. 150 in : BOLZONI Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari...*, p. 285. Ce modèle a ensuite été repris par Guido Reni dans la chapelle Pauline à la Basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome.

¹⁴ ZERI Federico, « La nascita della "Battaglia"... », p. XI. Je remercie Pauline Lafille de notre discussion au sujet de la transition de la scène de bataille entre le XVI^e et le XVII^e siècle : LAFILLE Pauline, *La scène de bataille comme « leçon » de peinture. Savoir, démonstration et transmission de l'art dans l'Italie de la Renaissance*, dans *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*, Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021, en ligne : <http://books.openedition.org/irhis/3968>, consulté le 17 septembre 2023 ; LAFILLE Pauline, « *Composizioni delle guerre e battaglie* » : enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVI^e siècle, thèse de doctorat (EPHE/PSL, 2017), à paraître.



Fig. 4. Antonio Tempesta, *Saul se tue après la défaite de son armée*, 1613, eau-forte, série dédiée à Cosme II de Médicis, Amsterdam, Rijksmuseum. © Rijksmuseum, Amsterdam / Prêt de la ville d'Amsterdam, 1957. Domaine public.

et « Chevalier de l'Ordre du Christ » en 1600. Cette notoriété récemment acquise forme un terrain propice à la diffusion du sujet de la bataille à travers son cercle, à commencer par son frère et plus fidèle assistant, Bernardino Cesari, qui reprend dans une *Bataille*¹⁵ la leçon de Polydore pour l'arrangement des chevaliers en frise, celle de Giulio Romano pour la figure centrale et celle de Giuseppe Cesari dans l'expression du combat au premier plan.

¹⁵ Œuvre présentée à Sotheby Londres (le 10 juillet 2008), lot 183, dans RÖTTGEN Herwarth, *Bernardino Cesari d'Arpino pittore*, Stuttgart, Opus magnum, 2019, 268 p., ici pp. 120-121.

La résonance des batailles du Cavalier lui gagna, durant les mêmes années, un collaborateur occasionnel, le peintre et graveur de batailles Antonio Tempesta, dont le répertoire de modèles a enrichi l'iconographie et les compositions des batailles. Si Marco Chiarini relève déjà une influence des fresques capitoline sur l'œuvre de Tempesta¹⁶, la circulation des modèles devait aussi se faire à travers la circulation de dessins: le modèle dessiné par le Cavalier (fig. 3) apparaît dans l'eau-forte de *Saül se tue après la défaite de son armée* de Tempesta en 1613 (fig. 4).

Si chez Cesari ce modèle évoque la ruse du soldat à terre, prêt à asséner un dernier coup, chez Tempesta il sert la narration biblique de la mort de Saül, une flèche plantée dans le dos. Par la suite, Tempesta exercera une influence notable sur Aniello Falcone, qui reprendra ce même modèle dans un dessin de la *Défaite de Saül* (Musée du Louvre)¹⁷, et sur Nicolas Poussin qui empruntera l'idée de la scène d'introduction sur le côté¹⁸. Même si la célébrité des batailles de Tempesta et de Poussin est encore considérable au cours des années 1620 à Rome, le rôle de Cesari dans le développement du genre de la bataille s'explique d'abord par la diffusion de ses idées et de son style, au sein de son cercle.

Imitateurs et collaborateurs de l'Arpino entre Rome et Turin

L'intérêt pour le Cavalier et pour le sujet de la bataille ont rencontré un écho particulier à la cour de Savoie à Turin, comme en témoignent l'affection du duc Charles Emmanuel I^{er} de Savoie pour l'Arpino dans le *Dialogo della Vigilanza* de Matteo Pagani et la présence de certaines œuvres du peintre dans l'inventaire de la collection ducale rédigé avant 1631¹⁹.

¹⁶ CHIARINI Marco (éd.), *Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX delle Gallerie Fiorentine*, Florence, Centro Di, 1989, 104 p., ici pp. 63-64.

¹⁷ SAXL Fritz, « The Battle Scene... », p. 72.

¹⁸ GATTA Francesco, « Alcuni inediti o poco noti dipinti a chiaroscuro di Antonio Tempesta dalle collezioni nobiliari romane del Seicento », *Studi di Storia dell'Arte* 31, 2020, pp. 103-118, ici p. 112.

¹⁹ PAGANI Matteo, *Dialogo...*, fol. 46; CAMPORI Giuseppe, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. Dal secolo XV al secolo XIX*, Modène, Carlo Vincenzi, 1870, 712 p., ici pp. 73-104.

Il est vrai que le Cavalier entretient des rapports soutenus avec la Savoie depuis la fin du xvi^e siècle, relations qui ont certainement favorisé le passage d'artistes de son cercle vers Turin, tel que Martin Fréminet, Louis Brandin et Marzio Ganassini²⁰.

Arrivé à Rome au cours de l'année 1595 et parti à Turin vers 1603, le peintre bourguignon Louis Brandin devient en 1623 le peintre officiel de Charles Emmanuel I^{er}, jusqu'à sa mort vers 1635-1640²¹. Brandin se spécialise dans le thème des batailles à Turin, où cinq de ses toiles sont recensées dans les collections ducales²². Il est probable que Brandin a vu les batailles du Cavalier à Rome, ou bien les dessins préparatoires de la fresque en copie dans les collections ducales turinoises²³. La nature de la relation entre Brandin et l'Arpino est cependant difficile à établir : à lire Giulio Mancini, Brandin s'inscrirait surtout dans le cercle des imitateurs de l'artiste²⁴. Le *Combat équestre* de Brandin à Turin (fig. 5) traduit la reprise du soldat de *Persée pétrifiant la Méduse* de la Casa di Bufalo de Polydore, l'agencement en frise symétrique à la manière d'un relief antique, repris chez Cesari, ainsi que l'attention à la mêlée et au style « arpinesque » des figures réalisées selon Mancini avec « *movenza, spirito et grazia* »²⁵. La mention de *spirito* évoque chez Brandin l'invention de figures expressives singulières, à l'image de celle qui se trouve au premier plan, la tête penchée en arrière.

²⁰ Le Cavalier comptait dans son entourage le cardinal Pio Emmanuel de Savoie, avec qui il fréquentait l'*Accademia degli Insensati* de Pérouse, ainsi que l'ambassadeur du duc de Savoie Onofrio Muti, qui apparaît dans le procès du Cavalier en 1607.

²¹ THUILLIER Jacques, « Du maniérisme romain à l'atticisme parisien : Louis Brandin, Jean Boucher, Pierre Brébiette, Laurent de La Hyre », in : ROSENBERG Pierre, VOLLE Nathalie et al., *La donation Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'École française*, Paris, Études de la revue du Louvre et des musées de France ; Réunion des musées nationaux, 1980, pp. 23-26 ; FAILLA Maria Beatrice, « Ludovico Brandin e la pittura di battaglia alla corte di Carlo Emanuele I », in : AGOSTI Giovanni, DARDANELLO Giuseppe, GALANTE GARRONE Giovanna (éd.), *Per Giovanni Romano*, Savigliano, L'artistica, 2009, pp. 78-79.

²² CAMPORI Giuseppe, *Raccolta di...*, pp. 85, 91, 92, 93.

²³ THUILLIER Jacques, « Du maniérisme romain... », p. 24 ; FAILLA Maria Beatrice, « Ludovico Brandin... », p. 79.

²⁴ MANCINI Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, éd. Adriana Marucchi, Rome, 1956 [1617-1621], p. 261.

²⁵ MANCINI Giulio, *Considerazioni...*, p. 261.



Fig. 5. Louis Brandin, *Combat équestre*, premier quart du XVII^e siècle, huile sur panneau, Turin, Galleria Sabauda. Sur concession du Mic-Musei Reali.



Fig. 6. Marzio Ganassini (attribué), *Scène de Bataille*, huile sur cuivre, 27,3 x 33,7 cm, Baltimore, Walters Art Gallery. © Acquis par Henry Walters avec la Massarenti Collection, 1902.

Au sein de l'équipe du Cavalier, le collaborateur Marzio Ganassini contribue au développement des batailles entre Rome et Turin durant le premier tiers du siècle²⁶. À Rome, sa production est bien connue de ses contemporains : selon Baglione, Ganassini aurait peint pour les marquis de Cesi, à côté de l'église de San Marcello al Corso, des scènes de bataille « *spiritose* », aujourd'hui disparues²⁷. Les rares toiles romaines qui nous sont parvenues traduisent bien le regard porté sur la *Bataille de Ponte Milvio*, mais aussi son intérêt pour les « *battaglie in piccolo* »²⁸ : une bataille identifiée à la Walters Art Gallery de Baltimore (fig. 6) évoque le modèle, le style et le dynamisme du combat au premier plan de la fresque capitoline du Cavalier.

Ces peintures de petit format pourraient certainement être rapprochées de la naissance de ce genre dans l'aire nordique, pionnière dans le domaine²⁹. Or, l'atelier et le cercle de Cesari comptent au cours de ces mêmes années des peintres flamands spécialisés dans les paysages, les natures mortes et les peintures de petits formats³⁰. Cette production de petites batailles est le signe d'un attrait progressif pour ce sujet sur le marché de l'art. La réputation de Ganassini finit même par susciter la curiosité du cardinal Maurice de Savoie, qui le fera demander à Turin : des paiements sont enregistrés en 1621, même si les œuvres qu'il a produites à cette époque ont disparu³¹.

²⁶ Au sujet de Ganassini, voir ZERI Federico, « La nascita della “Battaglia” ... », p. XXIII ; NICOLAI Fausto, « Novità sul pittore Marzio Ganassini », *Bollettino d'arte* 146, 2008, pp. 67-86.

²⁷ BAGLIONE Giovanni, *La vita de' pittori scultori et architetti*, Rome, Fei, 1642, fol. 165.

²⁸ ZERI Federico, « La nascita della “Battaglia ... » », p. XXIII ; BAGLIONE Giovanni, *La vita de' pittori...*, fol. 165.

²⁹ ZERI Federico, « La nascita della “Battaglia ... » », p. XXIII.

³⁰ Sur la relation de Cesari avec les spécialistes de l'aire flamande, voir : CAPPELLETTI Francesca, *Paul Brill e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Rome, Bozzi, 2006, 377 p., ici pp. 90-91 ; PALIAGA Franco, « Caravaggio nella bottega del Cavalier d'Arpino », in : COLIVA Anna, DOTTI Davide (éd.), *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, Milan ; Rome, Skira ; Galleria Borghese, 2016, pp. 89-103.

³¹ BAGLIONE Giovanni, *La vita de' pittori...*, fol. 165 ; ZERI Federico, « La nascita della “Battaglia ... » », p. XXIII ; BAUDI DI VESME Alessandro, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. II, 1966, p. 473.

Les jeunes artistes au contact du Cavalier d'Arpin : une transmission de l'esprit des batailles ?

Le Cavalier compte dans son entourage de nombreux jeunes artistes dont rares sont ceux qui se vouent au thème des batailles. C'est sans doute au cours des premières années du *Seicento* que le Cavalier doit intensifier ses activités d'enseignement, à en juger par l'âge plus précoce – environ quatorze ans – des aspirants peintres qui le fréquentent après le Jubilé de 1600. De nature souvent occasionnelle durant les premières années du siècle, la relation d'apprentissage se fait certainement plus soutenue à mesure que le Cavalier s'investit dans la formation de jeunes artistes à l'*Accademia di San Luca*, au fil des années 1620³². Le procès qui lui est intenté en 1607 pour possession illégale d'armes à feu évoque la façon dont il formait ses apprentis, au moins durant les premières années du siècle³³. Deux jeunes artistes proches du Cavalier, Francesco Bianchi dit l'Acquasparta et Giovan Domenico da Pontecorvo, décrivent dans ce procès un apprentissage quasi autodidacte, nourri de contacts occasionnels avec le maître qui corrigeait leurs dessins : les « *giovani* » s'exercent ainsi à travers la copie des collections d'antiques de la ville (Capitole, Farnèse), la copie des façades des maisons de Polydore, ou des œuvres de Michel-Ange et Raphaël dans la ville³⁴, ingrédients nécessaires en particulier à la peinture des batailles. La grande notoriété du Cavalier au début du siècle et sa présence fréquente sur le chantier capitolin constituaient certainement une attraction pour de nombreux aspirants peintres, mais il est difficile de savoir si le Cavalier dispensait réellement un enseignement durant ces années.

³² Élu prince de l'Académie de Saint-Luc en 1599 et 1629, il devient « *rettore dello studio* » en 1624 et maître d'atelier en 1630 sous le principat de Gian Lorenzo Bernini.

³³ Le procès a été retranscrit dans CIRINEI Alfredo, *Devianze e patronage...*, pp. 395-440.

³⁴ Voir les interrogatoires des deux artistes dans CIRINEI Alfredo, *Devianze e patronage...*, pp. 408-410.

Un changement de paradigme (1630-1650) : vers le genre de la bataille sans héros

La réputation du Cavalier pour le sujet de la bataille au cours de la décennie 1610 devait être encore forte au moment où le jeune Romain Michelangelo Cerquozzi, également appelé « *Michelangelo delle Battaglie* », le fréquenta vers 1614 : nous ignorons concrètement les enseignements que Cerquozzi reçut de lui, bien que Passeri indique que le jeune artiste commença sa formation « *sotto la disciplina di Giuseppino a disegnare con qualche spirito* »³⁵, peut-être encore dans le cadre d'un contact occasionnel où l'exercice du dessin devait servir à apprivoiser un patrimoine classique et à stimuler les idées personnelles. Cependant, la réputation du Cavalier et de son atelier dut sans doute faciliter le passage de Cerquozzi vers l'atelier d'un spécialiste de bataille, « *Giacomo Fiammingo* », identifié par la suite sous le nom de Jacob de Hase, chez qui il était « *lavorante* » en 1620-1621, avant de rejoindre l'atelier d'un autre « *battaglista* » flamand, Vincent Linckerbete³⁶. La figure de Jacob de Hase est sans doute à rattacher au cercle du Cavalier : bien que nous ne connaissions malheureusement aucune bataille du Flamand, des connexions stylistiques avec Cesari ont déjà été observées dans son *Baiser de Judas*³⁷. Au début du siècle, le Flamand logeait par ailleurs chez le notaire Pipino Paganelli, dont le fils, Francesco, appartenait au cercle de l'écrivain de comédies Giovanni Briccio, très proche du Cavalier³⁸.

³⁵ PASSERI Giovan Battista, *Vite de Pittori...*, fol. 299-300 ; LAUREATI Laura, « Michelangelo delle Battaglie », *Paragone Arte* 44, 1993, pp. 52-67 ; SESTIERI Giancarlo, *I pittori di battaglie...*, pp. 278-291.

³⁶ PASSERI Giovan Battista, *Vite de Pittori...*, fol. 299-300. Passeri souligne qu'après la mort de Cesari, Cerquozzi serait passé dans l'atelier de « *Giacomo Fiammingo* » ; or, le Cavalier ne meurt qu'en 1640. VODRET Rossella, *Alla ricerca di Ghiongrat, studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2011, 746 p., ici p. 330.

³⁷ BODART Didier, « "Le Baiser de Judas" du peintre anversois Jacques de Hase », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 56, 1974, pp. 27-31.

³⁸ VODRET Rossella, *Alla ricerca di...*, p. 239. Francesco Paganelli récitait des comédies avec Giovanni Briccio dans son *Indice*, voir MARITI Luciano, « Roma Capitale invisibile del Teatro del Seicento. Dossier. Parte seconda : Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti », *Teatro e Storia* 34, s. 4, 2013, p. 127.

La réputation de Cesari pour ses batailles durant les années 1630 s'essouffle déjà tandis qu'une nouvelle tendance se dessine. C'est précisément au cours de cette même décennie que Cerquozzi produit ses premières batailles imprégnées des modèles classiques et de nouvelles inventions formelles, comme l'introduction d'armes à feu, le modèle du cheval désarçonné ou l'incorporation des scènes quotidiennes. Au même moment, c'est sous l'impulsion de Michelangelo Cerquozzi, d'Aniello Falcone et, plus tard, de Salvatore Rosa, que la bataille devient progressivement un genre autonome à Rome et à Naples, celui des « batailles sans héros », qui atteindra sa maturité au cours de la décennie suivante, en phase avec la guerre de Trente Ans (1618-1648) qui stimule ce goût pour la chronique des événements contemporains.

Parallèlement au développement de ce filon du genre de la bataille, Francesco Allegrini, le fils de Flaminio Allegrini, fidèle élève et collaborateur du Cavalier d'Arpin, maintient une continuité avec la tradition classique. Pour autant, il ne peut pas réellement être défini comme un « *battagliista* » malgré sa contribution à ce genre de peinture³⁹. Après sa formation chez le Cavalier, sans doute vers 1637/1638, l'artiste passera à la mort du peintre, en 1640, dans l'atelier de Pierre de Cortone pour une durée inconnue. Des enseignements du Cavalier, nous pourrions supposer que l'Allegrini a repris la technique de dessin consistant à étudier les variations d'un modèle jusqu'à trouver son expression et composer une invention : dans un dessin qui lui est attribué, il s'inspire du *Gladiateur Borghèse*⁴⁰ pour étudier les positions des *Quatre soldats nus* (fig. 7)⁴¹.

³⁹ Sur Flaminio et Francesco Allegrini, voir NOCELLA Manuela, *Flaminio e Francesco Allegrini. Novità documentario e aggiunte al corpus delle opere*, GESP, Città di Castello, 2007, 79 p.

⁴⁰ HAMIAUX Marianne, *Les Sculptures grecques*, t. II, Paris, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 50-54.

⁴¹ BEAN Jacob, TURČIĆ Lawrence, *17th century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979, 299 p., ici cat. n° 45, fig. 45, p. 31.



Fig. 7. Francesco Allegrini (attribué), *Quatre soldats nus*, plume et encre brune, MET, New York.
© The Metropolitan Museum of Art, New York / Don de Cornelius Vanderbilt, 1880. Domaine public.

Si l'Allegrini commence à s'intéresser aux batailles dès les années 1640, l'exemple le plus emblématique de la continuité avec le langage de Giuseppe Cesari reste cependant la *Bataille de Muret*, peinte entre 1660 et 1663 au Palazzo del Seminario à Rome : l'arrangement symétrique et en frise, la tension dramatique, la variété des attitudes et des affects évoquent les leçons de Cesari.

Hommage à l'« Arpinate » durant la seconde moitié du xvii^e siècle

Après la mort de Giuseppe Cesari, se développe autour des années 1650 un attrait renouvelé pour les batailles de l'artiste, et ce, sous l'impulsion de Pierre de Cortone. Il se ressent notamment dans les commandes officielles et publiques où la renommée de l'artiste est directement en jeu⁴². Parallèlement aux batailles de l'Allegrini, Pierre de Cortone peint pour le compte de la famille Sacchetti la *Bataille d'Alexandre et Darius* (Pinacothèque Capoline)⁴³, réemployant l'intensité et la violence du conflit observées chez Cesari, mais aussi les motifs des fresques antiques et les figures de Polydore, pour lesquels un souci grandissant pour le patrimoine suscite un regain d'intérêt au cours du xvii^e siècle (fig. 8)⁴⁴.

En outre, Cortone emprunte probablement au Cavalier la figure du soldat un genou juché sur un cheval, l'autre jambe au sol, transperçant son adversaire de sa lance, motif que nous retrouvons dans un dessin qui peut être associé au cercle de Cesari⁴⁵. Ce rapprochement formel pourrait-il témoigner d'une circulation de dessins entre Giuseppe Cesari,

⁴² Sestieri pointait ce constat chez Pierre de Cortone, Francesco Allegrini et Guillaume Courtois, SESTIERI Giancarlo, *I pittori di battaglie...*, p. 15.

⁴³ Voir la notice de Patrizia Masini dans GUARINO Sergio, MASINI Patrizia (éd.), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*, Milan, Electa, 2006, 529 p., ici pp. 178-179.

⁴⁴ FISCHETTI Federico, « Pier Francesco Mola e la pittura di storia: il caso delle tele monumentali dell'Accademia d'Arte di San Pietroburgo », *Prospettiva* 139/140, 2010, p. 176.

⁴⁵ BOLZONI Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari...*, p. 418.

Francesco Allegrini et Pierre de Cortone, ou bien d'un usage au sein de l'*Accademia di San Luca*, fréquentée par chacun de ces peintres ?

Entre 1656 et 1657, Pierre de Cortone travaille pour le compte du cardinal Flavio Chigi, le neveu du pape Alessandro VII, personnalité qui se révélera fondamentale pour le mécénat des scènes de bataille, en particulier pour Pier Francesco Mola, Giovan Battista Pace et Guillaume Courtois. Cortone est chargé de réaliser les fresques à la Galerie de Montecavallo (actuel Palais du Quirinal), où son élève le plus important, Guillaume Courtois, surnommé *il Borgognone*, travaille à la réalisation de la *Victoire de Josué contre les Amorites* : la composition et les scènes évoquent les leçons de Cortone, l'usage des modèles de Polydore et de l'École de Raphaël, mais aussi le Cavalier d'Arpin par le style et la façon de rendre l'expression du conflit⁴⁶.

Notons qu'une dizaine d'années plus tard, vers 1664, les batailles du Capitole susciteront encore l'intérêt du cardinal Flavio Chigi, qui commandera au jeune élève de Pier Francesco Mola, Giovan Battista Pace, alors âgé de quatorze ans, d'en peindre des copies, aujourd'hui au Palais Chigi⁴⁷. À la même période, vers 1664-1665, Pier Francesco Mola, ancien élève du Cavalier au cours des années 1620, qui n'avait jamais évoqué auparavant le sujet des batailles, reprend ce thème dans deux peintures au format monumental : *Orazio Coclite défend le pont Sublicius* et *Marcus Curtius se jette dans le gouffre* (en collaboration avec Pace), conservées au musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg⁴⁸. La reprise de ce sujet par son élève a-t-elle réactivé chez Mola le désir de peindre des sujets de batailles dans la tradition romaine ?

L'effervescence concernant la *Bataille entre les Romains et les Véliens* de Giuseppe Cesari dut faire naître un engouement général au sein de son cercle très actif à Rome et à Turin à l'apogée de sa carrière entre 1600 et le début des années 1620. Un intérêt qui se nourrit de l'attrait progressif des

⁴⁶ MARABOTINI Alessandro, « Un disegno di Guglielmo Courtois e la "battaglia eroica" », *Commentari* 23, 1972, pp. 167-173 ; FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Pietro da Cortona e i cortoneschi*, Rome, Bulzoni, 1998, 263 p., ici pp. 182-183.

⁴⁷ FISCHETTI Federico, « Pier Francesco Mola... », p. 170.

⁴⁸ FISCHETTI Federico, « Pier Francesco Mola... », pp. 167-180.



Fig. 8. Pierre de Cortone, *Bataille d'Alexandre et Darius*, 1644-1655, huile sur toile, Rome, Pinacothèque Capitoline. © Sovrintendenza Capitolina. Domaine public.

commanditaires et collectionneurs proches du Cavalier pour le thème des batailles dans le style *arpineschi*. Cette diffusion ouvrira la voie, quelques années plus tard, vers 1630-1640, au développement plus mature du genre de la bataille sans héros sous l'impulsion de Michelangelo Cerquozzi, Aniello Falcone et Salvatore Rosa, et à travers l'accroissement de la demande sur le marché de l'art et celui des commandes privées. Ainsi, le rôle de Cesari dans l'éclosion et la diffusion du genre de la bataille se manifeste surtout dans l'attention à la lisibilité, à l'invention, à la composition et à l'expressivité du sujet, favorisée par la pratique du dessin, dénué d'un sens ou d'une histoire spécifique, puis transmise par l'intermédiaire du cercle du maître au début du siècle, voire après 1640 quand la bataille capitoline du Cavalier devient non seulement un modèle d'apprentissage pour les artistes, mais aussi une référence dans les commandes officielles et publiques vouées à la reconnaissance sociale et académique d'un artiste.

Résumé

Cet article étudie la filiation artistique du peintre Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, à travers le développement contemporain du genre de la bataille en Italie au cours du Primo Seicento. À la tête de l'un des plus grands ateliers de Rome entre 1590 et 1640, le Cavalier s'entoure de nombreux collaborateurs, imitateurs et jeunes artistes qui ont imité son style et copié ses idées, favorisant ainsi le développement du sujet de la bataille dans la direction du « genre » au fil des années 1630. En partant de la Bataille des Romains et des Véliens de Giuseppe Cesari (1597-1601) et de l'admiration de Pierre de Cortone pour l'esprit des scènes de bataille du maître (1652), cet article analyse le rôle joué par Cesari dans l'éclosion, la rénovation, la diffusion et la réception du sujet de la bataille chez les artistes de son cercle, de Rome à Turin, d'Antonio Tempesta à Pier Francesco Mola.

Abstract

This article examines the artistic affiliations of the painter Giuseppe Cesari, called the Cavaliere d'Arpino, through the contemporary development of the genre of the battle scene in Italy throughout the course of the Primo Seicento. As the head of one of the largest artistic workshops in Rome from 1590 to 1640, the Cavaliere surrounded himself with numerous collaborators, acolytes, and young followers who imitated his style and ideas, which during the 1630s spurred the evolution of battle imagery from a subject within history painting towards an independent genre. Beginning with Cesari's 'Battle of the Romans and the Etruscans at Veii' (1597–1601) and Pietro da Cortona's later admiration for Cesari's many painted battles (1652), this article analyses the role played by the Cavaliere d'Arpino in the development, diffusion and reception of the subject of the battle by the artists within his orbit, from Rome to Turin, from Antonio Tempesta to Pier Francesco Mola.

Anne-Clothilde Dumargne

**La filiation problématique des ustensiles
fabriqués en alliage de cuivre.
Le cas des chandeliers mobiles d'Europe
du Nord (xiv^e-xvii^e siècles)**

L'héritage qui subsiste aujourd'hui des siècles d'activité du travail métallurgique médiéval et moderne du cuivre et de ses alliages en Europe du Nord regroupe, si l'on s'en tient aux marchandises seules, un ensemble vaste et hétéroclite d'objets, de natures diverses (objets de collection, objets liturgiques, vestiges archéologiques), de fonction et de types différents (ustensiles, outils, accessoires, objets de culte, objets d'apparat, etc.), qui ont en commun de ne pas pouvoir être attribués avec certitude, en l'absence récurrente d'un marquage règlementaire, à un centre de production, à un atelier ou à un artisan spécifiques. Si l'origine, la provenance et l'époque de création de cette production restent indéterminables, à quelques exceptions près¹, l'absence de poinçons sur les marchandises n'en est pas

¹ La découverte d'ateliers en contexte archéologique constitue l'un des seuls cas de figure dans lequel l'origine des objets peut être déterminée, si la nature et l'état des vestiges le permettent. La question de la provenance d'objets retrouvés dans ce type de contexte reste, malgré tout, conjecturale dans la mesure où l'atelier peut réutiliser des marchandises qu'il n'a pas fabriquées. Lorsque les objets sont découverts dans des

la seule responsable. L'organisation et le fonctionnement de la production, qui s'est déployée progressivement à différentes échelles, à la fois locales et internationales, ont nécessité la mise en place de réseaux humains, mais aussi logistiques et commerciaux, impliquant la collaboration de multiples protagonistes, susceptibles d'avoir à des moments et à des endroits différents, manipulé, utilisé, acheminé, vendu, réparé, recyclé ou collectionné ce type de produit. Cette caractéristique, d'une vie non linéaire de l'objet produit en alliage de cuivre, relativise ainsi les questions d'origine, de provenance et d'attribution, qui ont dominé l'étude de cette production dans l'historiographie depuis la fin du XIX^e siècle. La possibilité de documenter les acteurs et certains centres de la production est réelle, mais elle demeure paradoxale. Si les sources sont susceptibles de révéler le panel de marchandises produites par un artisan, elles ne permettent pas de le lier formellement à tous les objets qu'il a produits. Ce lien est d'ailleurs particulièrement ténu lorsqu'il concerne les marchandises utilitaires modestes, à l'instar des chandeliers mobiles. L'historiographie de la métallurgie des alliages cuivreux n'offre qu'un panorama morcelé de la production et de son organisation. Certains noms d'artisans peuvent être identifiés, quelques vestiges d'ateliers ont été découverts, une partie des marchandises est encore conservée, mais ils ne peuvent être facilement associés. Partant de ce constat, poser la question de la filiation artistique de ces objets est problématique à plus d'un titre. D'abord, l'intérêt du questionnement s'écarte des finalités traditionnellement attendues en histoire de l'art – à savoir la mise en évidence d'une « parenté », d'un héritage ou d'une transmission artistique – dans la mesure où cette notion d'auctorialité se heurte ici à l'écueil aporétique de l'anonymat des objets et de leurs « créateurs ». Ensuite, la notion d'héritage artistique que sous-entend le concept de filiation paraît inadaptée pour caractériser des objets par définition non artistiques, dont la vocation est avant tout utilitaire. Il est pourtant possible de déceler certaines pratiques de filiation, mises en place au sein de cette production de masse et globalement standardisée, ayant permis à certains centres de production de manifester

contextes de consommation, ni l'origine, ni la provenance ne peuvent être déterminées. L'autre possibilité concerne la survivance d'un objet commandité, signé et/ou daté par l'artisan, dont les contrats ont été conservés.

leur identité, ou leur savoir-faire. Cette contribution propose de mettre en évidence ces pratiques à travers l'évocation d'un indice matériel rare et peu étudié – la présence d'un marquage – en prenant pour cas d'étude les chandeliers mobiles produits en alliage cuivreux, entre le XIV^e et le XVII^e siècle².

La question de la paternité des dinanderies dans l'historiographie : une filiation nationaliste

Les anciens travaux consacrés à l'étude des objets produits en alliage de cuivre – les « dinanderies » – ont longtemps été dominés par des questions d'attribution et de provenance et le cas des chandeliers ne fait pas exception. À partir de la fin du XIX^e siècle, l'affiliation artistique de ces objets, basée principalement sur une approche stylistique, est le sujet de débats nationalistes passionnés³. L'idée de filiation, mobilisée à cette époque par la communauté restreinte, mais dynamique d'érudits qui travaillent sur ces objets, devient une affaire de fierté nationale. Celle-ci est fondée sur la revendication d'une identité artistique caractéristique⁴ – allemande, belge ou encore française – permettant de distinguer des ensembles cohérents parmi les objets conservés⁵. Le préjudice d'une

² Ce travail a bénéficié du soutien de l'École universitaire de recherche PSGS HCH Humanités, Création, Patrimoine, Investissement d'Avenir ANR-17-EURE-0021 – Fondation des Sciences du Patrimoine.

³ Comme le montre très bien Sophie Balace, dans sa thèse: BALACE Sophie, *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat, Liège, Université de Liège, 2009, ici pp. 437-499.

⁴ Ainsi qu'en témoigne la recension belge dithyrambique de la visite, par l'abbé Lemaire, de la première grande exposition consacrée à la dinanderie en 1903 : « *Quel régal pour les yeux que cet ensemble de milliers de pièces en laiton, cuivre et bronze dont beaucoup sont de vrais chefs-d'œuvre ! C'est la révélation d'une page trop ignorée du livre de nos gloires passées et qui est bien propre à ranimer notre orgueil national et à nous rendre confiance dans le génie de notre race* », LEMAIRE R., « L'exposition de dinanderies à Dinant », *Bulletin des métiers d'art* 3, 1903-1904, pp. 52-54.

⁵ Pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, voir les arguments stylistiques avancés pour attribuer un ensemble d'aquamaniles à des artisans de Nuremberg dans MENDE Ursula, « Nürnbergger Aquamanilien und verwandte Gussarbeiten um 1400 », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1974, pp. 8-25.

telle approche comparatiste s'est révélé double. Premièrement, la filiation artistique de ces objets n'a été envisagée que sous le couvert de la « *supériorité* [stylistique] *d'un ensemble sur l'autre* »⁶. Deuxièmement, limitées et biaisées, par l'état des connaissances, des sources et des partis-pris de l'époque, les propositions d'attribution, engendrées par ces filiations supposées, ont été peu remises en question avant le renouvellement scientifique de ces quinze dernières années⁷.

De façon paradoxale, les indices matériels présents sur les objets sous la forme de poinçons, de monogrammes ou de marques permettant, au même titre que d'autres sources documentaires, de recontextualiser ce type de production ont rarement été mis en évidence dans le cadre de ces revendications nationalistes⁸. Walter Stengel est le premier, en 1918, à publier un article sur les marques inscrites par les artisans nurembergeois, visibles sur les objets en alliages de cuivre⁹. Presque au même moment, en 1922, un premier répertoire sommaire de marques recensées sur ce type de marchandise est publié dans une étude consacrée aux artisans du cuivre malinois¹⁰. Ce répertoire est enrichi, quelques

⁶ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses* 6 (1), 2003, pp. 149-162, ici p. 156. Ces travaux participent à ancrer l'idée selon laquelle l'attribution des objets en alliage cuivreux du début de la période médiévale doit se fonder sur un jugement stylistique dépréciateur à l'encontre des ateliers lotharingiens, qui se bornent, selon eux, à copier, en moins bien, l'excellence mosane, MEYER Erich, « Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse », in : FRANCASTEL Pierre, FEBVRE Lucien, *L'art mosan. Journées d'études Paris, 1952*, Paris, Colin, 1953, pp. 47-49, ici p. 48.

⁷ Le travail pionnier a été initié en 2009 par Nicolas Thomas et a abouti à un premier état renouvelé de la question lors du colloque organisé en 2014, voir THOMAS Nicolas, PLUMIER Jean, LEROY Inès, *L'or des dinandiers : Fondateurs et batteurs mosans au Moyen Âge*, Bouvignes, Maison du Patrimoine Médiéval Mosan, 2014, 136 p.

⁸ Contrairement à d'autres productions métalliques, notamment l'orfèvrerie et l'étain, pour lesquels des dictionnaires ou des inventaires onomastiques ont été fréquemment publiés.

⁹ STENDEL Walter, « Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede », in : VON BEZOLD Gustav, *Festschrift für Gustav von Bezold, Dr. phil. h.c., Kgl. bayer. Geh. Hofrat, I. Direktor des Germanischen Nationalmuseums, zu seinem 70. Geburtstag (17. Juli 1918)*, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1918, pp. 107-155

¹⁰ DOORSLAER Georges van, « L'Ancienne Industrie du Cuivre à Malines. IV. La Fonderie du Laiton et du Bronze », *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines* 27, 1922, pp. 117-184.

années plus tard, par trois nouvelles contributions relatives aux anciens Pays-Bas : un article consacré à la réglementation du marquage des cuivres bouvignois¹¹, un autre article évoquant, en guise de conclusion, le rôle de ces marques dans le renouvellement des problématiques relatives à l'étude des produits à base de cuivre¹² et enfin, l'exposition *Koper en brons* de 1957 qui fournit un nouveau répertoire de soixante-dix marques visibles sur des objets conservés dans les collections publiques et privées belges¹³. Depuis ces travaux, seules quelques contributions supplémentaires sont à signaler¹⁴. La raison en est simple : la quantité d'objets marqués est très faible par rapport au nombre d'objets conservés et, corollairement, à l'étendue présumée de la production. La présence de ces marques, tout comme leur absence, ne doit cependant pas être

¹¹ HAYOT Evariste, « Le marquage des cuivres bouvignois au XVI^e et au XVII^e siècle », *Le Guetteur Wallon* 95-96, 1938, pp. 185-190.

¹² SQUILBECK Jean, « Le poinçonnage des objets de bronze et de laiton », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 21, 1952, pp. 3-22.

¹³ BAUDOUIN Piet, JANSEN Adolf, *Tentoonstelling koper en brons*, Deurne, Provinciaal Museum voor Kunstambachten Sterckshof, 1957, 107 p.

¹⁴ Le travail fondateur de Stengel pour Nuremberg est complété par l'ouvrage de Lockner (LOCKNER Hermann P., *Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede*, Munich, Deutscher Kunstverlag, Forschungshefte, Bayerisches Nationalmuseum München, 1981, 329 p.), qui comprend cependant un certain nombre d'erreurs, mises en évidence par le collectionneur munichois Otto Baumgärtel, voir BAUMGÄRTEL Otto A., « Das Inventar der Katharina Amman von 1529 », *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 69, 1982, pp. 167-184 ; BAUMGÄRTEL Otto A., « Zu den Nürnberger Zapfhähnen und ihren Meistermarken », *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 64, 1997, pp. 97-120. On peut aussi mentionner l'étude des marques visibles sur un chandelier à sept branches, conservé à Klosterneuburg (MAZANETZ Gustav, « Marken und Zeichen am siebenarmigen Leuchter in Klosterneuburg », *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 2, 1962, pp. 175-192) ; le signalement de plusieurs marques retrouvées sur des objets archéologiques (BERTHON Aude-Amélie, « Les marques de fabricants sur les productions manufacturées métalliques au Moyen Âge et à l'époque moderne », *Bulletin Instrumentum* 42, 2015, pp. 41-48) ; l'étude du poinçon au R couronné, retrouvé sur plusieurs types d'objet en alliage à base de cuivre du XVIII^e siècle (MOOR Lise, « Le poinçon au R couronné », *L'Estampille-L'Objet d'Art* 342, 1999, pp. 72-82) ; le catalogue de l'exposition consacrée aux ustensiles domestiques marqués (BUTLER Roderick, BUTLER Valentine, *Study Collection of Marked Domestic Brass and Other Base Metalware, C. 1600-c.1900*, Honiton, Marwood House, 2001, 116 p.).

négligée dans le cadre d'une réflexion renouvelée sur la métallurgie des objets à base de cuivre et pas seulement dans le but de poursuivre des visées attributionnistes¹⁵. De fait, elles permettent d'interroger certaines caractéristiques de la production, liées à des procédés de filiation, qui ne sont clairement documentées ni dans les textes, ni dans les images, ni à travers les vestiges archéologiques.

Le marquage comme filiation technique et matérielle

Contrairement à l'orfèvrerie, les objets fabriqués en alliage de cuivre ont rarement été marqués. Par marquage, cette contribution comprend ici la présence de symboles, de monogrammes ou de poinçons, estampés ou gravés, dont la nature et la fonction ne sont pas toujours explicites. Ils sont généralement identifiés, dans les publications, comme des marques d'artisans, de marchands, de contrôle municipal ou corporatif¹⁶. À l'échelle de la production, en se fondant sur les répertoires sommaires précédemment évoqués, la présence de ces marques est influencée non seulement par le statut des objets dans la société (c'est-à-dire aux

¹⁵ Comme exemple pertinent, VAN VLIERDEN Christine, SMEYERS Maurits, *Merken opmerken: merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik: typologie en methode*, Leuven, Peeters, 1990, 224 p.

¹⁶ Pour une approche générale, consulter FRAENKEL Béatrice, *La signature: genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, 319 p., en particulier pp. 253-278. Sur les marques marchandes en particulier, GIRLING Frank Aldous, *English Merchants' Marks. A Field Survey of Marks Made by Merchants and Tradesmen in England between 1400 and 1700*, Londres, Oxford University Press, 1964, 123 p. ; ENGEL Evamaria, « Signum Mercatoris - Signum Societatis. Zeichen und Marke im Wirtschaftsleben deutscher Städte des Spätmittelalters », in : BLASCHITZ Gertrud, HUNDSBICHLER Helmut, JARITZ Gerhard, *Symbole des Alltags - Alltag der Symbole: Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1992, pp. 209-231 ; HAMY Ernest-Théodore, *Un naufrage en 1332, documents pour servir à l'histoire des marques commerciales au XIV^e siècle*, Bruxelles, J. Goemaere, 1892 ; HAYEZ Jérôme, « Un segno fra altri segni. Forme, significati e usi della marca mercantile verso il 1400 », in : CECCHI ASTE Elena, *Di mio nome e segno. 'Marche' di mercanti nel carteggio Datini (sec. XIV-XV)*, Prato, Istituto di studi storici postali, 2010, p. IX-XLVI.

catégories socioculturelles auxquelles ils sont destinés¹⁷), mais aussi par leur typologie et la façon dont l'activité professionnelle est organisée. Ainsi les productions monumentales, ou de prestige, commandées par les élites ont-elles, logiquement, plus de chance d'avoir été poinçonnées ou marquées par les artisans¹⁸. Certains types d'objets sont également plus susceptibles que d'autres d'avoir bénéficié d'un marquage pour des raisons législatives ou de fonctionnement d'ateliers¹⁹. L'étude de ces marques se heurte toutefois à plusieurs écueils : matériels, historiques et documentaires. Pour les chandeliers, en particulier, leur présence sporadique est la principale difficulté d'ordre matériel rencontrée. Il est difficile de tenter de quantifier cette présence, du fait de l'importante dispersion des exemplaires dans les collections publiques et privées. Même en supposant l'entreprise possible, la quantité d'exemplaires marqués conservés sous-estime certainement le nombre réel d'exemplaires qui ont

¹⁷ La présence seule de marques sur ces objets ne permet évidemment pas de résoudre entièrement la question de leur statut dans la société. L'archéologie peut ici jouer un rôle décisif dans la caractérisation des catégories socioculturelles auxquelles les usages de ces chandeliers étaient destinés. À ce propos, voir BOURGEOIS Luc, « En guise de conclusion. Catalogues de mobilier et approche matérielle des cultures médiévales et modernes : quelques éléments pour un débat », in : HENIGFELD Yves, HUSI Philippe, RAVOIRE Fabienne et BOURGEOIS Luc (éd.), *L'objet au Moyen Âge et à l'époque moderne : fabriquer, échanger, consommer et recycler, Actes du XI^e Congrès international de la Société d'archéologie médiévale, moderne et contemporaine, Bayeux, 28-30 mai 2015*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020, pp. 423-432 ; KOTTMANN Aline, « Materielle Kultur und soziale Affiliation : Erkenntnismöglichkeiten hinsichtlich einer sozialen Grenzziehung aus archäologischer Perspektive », in : KNEFELKAMP Ulrich, BOSSELMANN-CYRAN Kristian, *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter. 11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14.-17. März 2005 in Frankfurt an der Oder*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, pp. 81-92.

¹⁸ Jean Squilbeck a ainsi relevé une présence plus importante de poinçons, ou de marques, sur les balustres des clôtures de chœur par exemple, ainsi que sur les peintures sur cuivre (SQUILBECK Jean, « Le poinçonnage [...] », pp. 13, 20-21). Les marques listées dans le catalogue de l'exposition de 1957 ont également été recensées sur des fonts baptismaux ou sur des chandeliers de chœur (BAUDOIN Piet, JANSEN Adolf, *Tentoonstelling...*, pp. XXIV-XXXII).

¹⁹ C'est le cas des cuillères et des couteaux (BERTHON Aude-Amélie, *Les marques...*) ; mais aussi des cannelles, des dés à coudre et des poids dont la production est sous le monopole quasi exclusif des ateliers de Nuremberg, BAUMGÄRTEL Otto A., *Zu den Nürnberg...*

pu faire l'objet d'un marquage sur plusieurs siècles de production, du fait des destructions et du recours très fréquent au recyclage²⁰.

L'étude d'un corpus de presque 3 000 chandeliers, produits entre le XIV^e et le XVII^e siècle, a permis de dresser un premier état des lieux de la question, en identifiant le type de marques visibles sur ces objets et de questionner leur valeur et leur fonction. Le corpus n'est composé que d'exemplaires mobiles, transportables à la main, pourvus d'un système unique de fixation du combustible (une pique ou un binet). Les chandeliers monumentaux (pascals, lutrins et de chœur), ainsi que les chandeliers à plusieurs branches ont donc été exclus de cet ensemble. Ces chandeliers ont aussi bien pu être utilisés en contexte domestique qu'en contexte religieux. Une classification des objets, en fonction des usages supposés, n'a donc pas été jugée pertinente²¹. Ce corpus rassemble, par ailleurs, des chandeliers de provenances diverses : des collections de musées, des collections privées, des découvertes archéologiques, du marché de l'art et des catalogues d'expositions et de musées (fig. 1). Il regroupe, en outre, 473 modèles identifiés : 323 types de chandeliers à binets et 127

²⁰ THOMAS Nicolas, SAUSSUS Lise, « Cycle de l'objet, recyclage de la matière : réparer, détourner, fondre et refondre le cuivre et ses alliages (V^e-XVIII^e siècle) », in : HENIGFELD Yves, HUSI Philippe, RAVOIRE Fabienne (éd.), *L'objet au Moyen Âge et à l'époque moderne : fabriquer, échanger, consommer et recycler. Actes du XI^e congrès de la Société d'archéologie médiévale, moderne et contemporaine (30 mai 2015, Bayeux)*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 355-368 ; JANOWSKI Andrzej, « Zero Waste. Some Remarks About Copper Alloy Bowls Recycling in the High and Late Middle Ages », *Fasciculi Archaeologiae Historicae* 32, 2019, pp. 87-100 ; MÜHRENBURG Doris, « Recycelt, repariert oder wiederverwendet. Fehl- und Halbfertigprodukte im archäologischen Fundgut der Hansestadt Lübeck », *Medium Aevum Quotidianum* 45, 2002, pp. 20-37 ; REITH Reinhold, « Recycling im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit. Eine Materialsammlung », *Frühneuzeit-Info* 14, 2003, pp. 47-65.

²¹ Les sources écrites, iconographiques et archéologiques tendent à montrer que le chandelier à pique est préférablement utilisé en contexte religieux, tandis que le chandelier à binet est davantage utilisé dans le contexte domestique, mais ce n'est pas univoque et les contre-exemples sont nombreux. Sur cette question, voir DUMARGNE Anne-Clothilde, « Ornamenta ou Ministeria? Statut, perception et matérialité des chandeliers mobiles en alliages de cuivre dans l'espace ecclésial (XIII^e-XVII^e siècles) », in : DEKONINCK Ralph, BAERT Barbara, CLAES Marie-Christine (éd.), *Actes du colloque de l'International Symposium, Ornamenta Sacra. Iconological and Anthropological Study of the Late Medieval and Early-Modern Liturgical Objects in a European Context (1400-1800)*, Leuven, Peeters Publishers, 2022, pp. 59-87, notamment pp. 66-74.

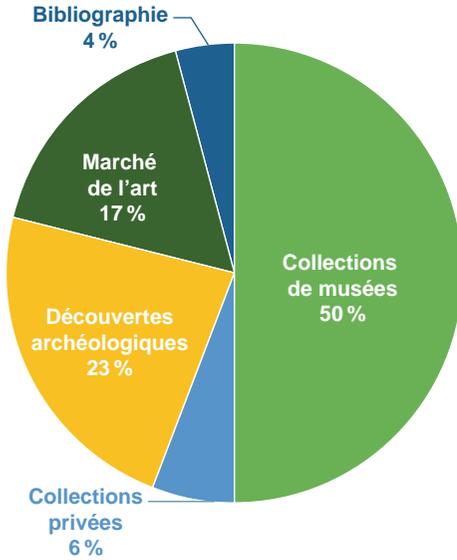


Fig. 1: Répartition de la provenance des chandeliers du corpus : 2 978 objets comptabilisés

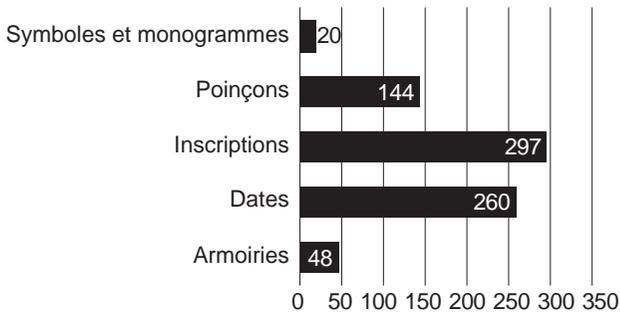


Fig. 2: Répartition du nombre de chandeliers répertoriés, par types d'indices matériels identifiés : 769 occurrences

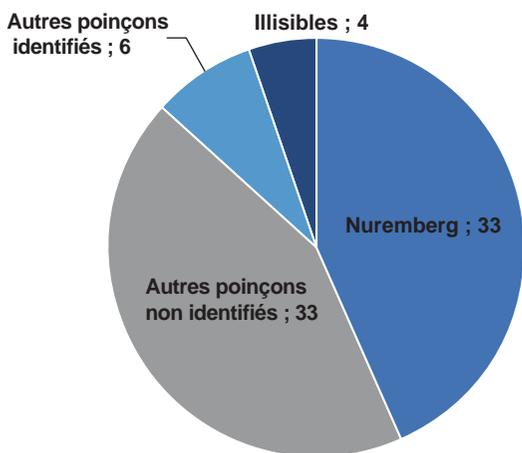


Fig. 3 : Répartition du nombre de marques poinçonnées : 76 occurrences pour 164 chandeliers identifiés

de chandeliers à pique. Cette répartition est cependant tributaire de la composition du corpus, dont la part majoritaire est issue des collections de musées, dans lesquelles se trouvent essentiellement des chandeliers à binet.

Sur 2 978 objets comptabilisés, plusieurs types d'indices matériels ont été répertoriés – qui ne représentent toutefois que 25 % du corpus total : des dates et des inscriptions, qui comprennent le plus grand nombre d'occurrences ; ainsi que des armoiries, des symboles, des monogrammes et des poinçons, qui sont minoritaires (fig. 2). Les poinçons, les symboles et les monogrammes représentent à peine 5 % du corpus total (fig. 3). Notons que seuls trois exemplaires, antérieurs au *xvi*^e siècle, comportent un monogramme (fig. 4, n° 18 et fig. 6) et que les poinçons, en particulier, n'apparaissent que sur des exemplaires des *xvi*^e et *xvii*^e siècles. Au total, 164 chandeliers du corpus portent une ou plusieurs de ces marques. Il s'agit de 76 poinçons pour 144 exemplaires et de 32 symboles et monogrammes, pour 20 autres chandeliers. Parmi les poinçons, 39 ont pu être identifiés : 33 sont attribuables à des ateliers nurembergeois (fig. 4, n° 1 à 9) et les 6 autres sont des marques de contrôle, ou de villes. Parmi la part restante, 33 poinçons n'ont pas été identifiés et les 4 derniers sont illisibles ou sont mentionnés sans être décrits. De même, aucune des 32 marques en forme de symboles et de monogrammes n'a été identifiée (fig. 4, n°s 16, 17, 19 et 20).



1. Poinçon de Stephen Schirmer, maître à Nuremberg en 1593. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. V. 2353B, h. 23 cm, d. 14,5 cm, fin XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



2. Poinçon de Melchior Schuster, maître à Nuremberg en 1654, mort en 1692. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 265, h. 17,6 cm, d. 16,6 cm, 425g, fin du XVII^e siècle. © ACD.



3. Poinçon de Georg Gecheid, maître à Nuremberg en 1597. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2367, h. 29,5 cm, d. 14,5 cm, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



4. Poinçon de Hans (Johann) Konrad Müller, maître à Nuremberg en 1693, mort en 1706. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. V. 2354, h. 29 cm, d. 14 cm, fin du XVII^e siècle. © ACD.



5. Poinçon de Nuremberg non identifié. Cologne, Museum für Angewandte Kunst, inv. H 526, h. 22,4 cm, d. 14,8 cm, 901g, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



6. Poinçon de Nuremberg non identifié. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. V 2383 A, h. 23,5 cm, d. 15 cm, 908g, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



7. Poinçon de Nuremberg non identifié. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. MA 3519, H. 25,5 cm, d. 12,5 cm, 899g, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



8. Hans Haubenthaler le Vieux ou le Jeune ?, maître à Nuremberg. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. HG 8387, h. 24,5 cm, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



9. Stephan Forster, maître à Nuremberg en 1637, mort en 1697. Wommelgem, Kerk van SS Pieter en Pauwel, h. 23 cm, XVII^e siècle. BALDOUIN Piet, JANSEN Adolf, *Tentoonstelling koper en brons...* p. 44, n° 247.



10. Poinçon R couronné, frappé entre février 1745 et février 1749 par édit royal. Collection privée, h. 33,2 cm, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



11. Lettre P, marque non identifiée, poinçonée. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. KG 250, h. 9 cm, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



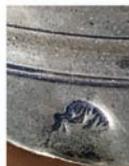
12. Lettre N, marque non identifiée, poinçonée. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2860 C, h. 45,8 cm, d. 19,3 cm, XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



13. Un personnage (une tête humaine de profil), marque indéterminée, poinçonée entre les lettres gravées DI. Collection privée, h. 15,4 cm, d. 11 cm, 539g (sous la base), XVII^e siècle. © ACD.



14. Un animal (une hermine?), marque indéterminée, poinçonée. Collection privée, H. 15,4 cm, d. 11 cm, 539g (sous la base), XVII^e siècle © ACD



15. Un motif indéterminé (un animal?), Marque poinçonée. Collection privée, h. 15,3 cm (sur la base), XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



16. Deux marques cruciformes, marques indéterminées, poinçonées. Collection privée, h. 16,5 cm, d. 8,5 cm, 477g (sur le nœud du fût), XVI^e - XVII^e siècle. © ACD.



17. Monogramme indéterminé, marque non identifiée, gravée. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 15/163, h. (sur la base), date 1609 et lettres AT, XVII^e siècle. © ACD.



18. Lettre K ou IR? marque non identifiée, gravée ? Rotterdam, Museum Rotterdam, inv. 14005-66, h. 26 cm, d. 13,8 cm (sur la base), découvert à Groenendaal, Rotterdam, XIV^e - XV^e siècle.



19. Un monogramme indéterminé dans un écu. Collection privée, h. 20,2 cm, d. 14, 3 cm, date 1640 gravée, XVII^e siècle. © ACD.



20. Un symbole indéterminé, tronqué et gravé. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 898, h. 18,4 cm, d. 13,6 cm, 476 g (sous la base)- XV^e - XVI^e siècle. © Marc-Henri Willot-Parmentier.

Fig. 4. Exemples de poinçons.



Cette identification est donc entravée par l'absence d'un répertoire de référence qui décrirait chaque marque rencontrée, associée à tous les objets porteurs de celles-ci²². Bien que facilitant certains parallèles et rapprochements entre les objets, un tel outil se trouverait cependant vite limité dans ses perspectives du fait de l'absence, dans la documentation, de listes mentionnant explicitement la marque respective de chaque protagoniste susceptible de marquer les chandeliers (artisans, contrôleurs, marchands, propriétaires). En outre, la fiabilité des différentes sources qui mentionnent ce type de marque (documents comptables, contrats,

²² Stengel le fait déjà remarquer pour les poinçons de Nuremberg : STENDEL Walter, *Die Merkzeichen...*, p. 107.



Fig. 5. Plaque insculpée de poinçons, Nuremberg, XVII^e siècle (?), alliage de cuivre, tôle martelée et poinçonnée, H. 3,7 cm, L. 10,2 cm (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Z14). © A.-C. Dumargne.

listes onomastiques, épitaphes ou encore plaques inscrites, dressées auprès du receveur général de la ville) doit aussi être interrogée. Le musée de Nuremberg possède par exemple une plaque de laiton, datée prudemment de la fin du XVII^e siècle, très semblable à une plaque d'insculpation, comprenant de multiples marques (fig. 5). Cependant, elle n'en remplissait sans doute pas l'usage auprès des autorités, car des armoiries familiales, n'ayant aucun lien avec l'activité des artisans, y ont été identifiées²³. Une autre difficulté concerne l'impossibilité de statuer sur le caractère pérenne des marques d'artisans. Walter Stengel rappelle à cet égard que le poinçon onomastique nurembergeois est susceptible d'évoluer par affiliation familiale ou simplement par abandon de la marque d'origine, au profit d'une nouvelle, rachetée ultérieurement²⁴. La troisième difficulté concerne la validité des marques apposées, parfois avec la signature de l'artisan, sur des documents comptables, ou des contrats : sont-elles nécessairement identiques à la marque frappée sur les marchandises que l'artisan fabrique²⁵ ? Enfin la question de la fraude, peut-être anecdotique compte tenu de la faible fréquence du marquage des

²³ STENDEL Walter, « Nürnbergger Messinggerät », *Kunst und Kunsthandwerk* 21, 1918, pp. 165-214, ici p. 214, fig. 2.

²⁴ STENDEL Walter, *Die Merkzeichen...*, pp. 110-111. Un règlement des statuts des fondeurs de Rouen, promulgué en 1612, précise également que « quand un maître demanderoit sa marque aux gardes, les gardes ne pourroient le faire sans appeler avec eux quatre anciens maîtres pour regarder sur la table s'il y avoit point de marque semblable à celle qu'il demandoit » (ROBILLARD DE BEAUREPAIRE Charles, « Notice sur les fondeurs de Rouen », *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure* 10, 1894, pp. 448-471, ici p. 463). La vente et l'achat de ces marques ont pu être soumis à un véritable marché, comme le suggère un document notarial génois, explicitant la vente d'une marque apposée sur des marchandises textiles en 1383 : « [a] trademark ... suitable for marking fustians on top and over the fold of every piece [and recorded in] a copybook [kept] by the provosts of the society and community of the Art of Fustian in Milan... the right of using the said mark... [and] all rights, suits, and advantages in and from these marks and on account of or by reason of them », cité et traduit de l'italien dans RICHARDSON Gary, « Brand Names before the Industrial Revolution », *NBER Working Paper Series* 13930, 2008, pp. 1-55, ici p. 25.

²⁵ Le même cas de figure se présente avec les marques utilisées par les marchands dans les documents comptables, qui peuvent être différentes de celles qu'ils apposent sur les marchandises elles-mêmes, voir BURGHART Marjorie, « Signata de mea marcha : les marques de marchands dans les comptes du péage de Chambéry (XV^e siècle) », *Médiévales* 66, 2014, pp. 141-158, ici p. 146, note 25.

alliages cuivreux, joue aussi un rôle non négligeable dans l'étude critique des sources permettant d'évaluer les pratiques de marquage de ces objets²⁶.

Les sources réglementaires, en particulier, contiennent très peu d'informations relatives à la nature des marques apposées sur les chandeliers, l'apparence de celles-ci ou leur mode d'administration. La distinction entre une marque onomastique, une marque marchande, ou une marque de contrôle n'est donc pas évidente. On peut envisager de les différencier en fonction de la façon dont elles ont été apposées sur les objets, le poinçonnage étant étroitement lié aux procédés de production et la gravure, à la mise en circulation des marchandises finies, ou semi-finies²⁷. Dans la pratique, les procédés du marquage étaient sans doute plus hétérogènes. Les marques ont notamment pu être apposées sur d'autres supports que les objets eux-mêmes, ce qui pourrait expliquer leur faible fréquence²⁸. Les mesures définies par le cadre réglementaire n'apportent, en définitive, des éclaircissements que pour les marques

²⁶ Elle concerne, semble-t-il, pour les alliages cuivreux davantage le commerce des marchandises usées et cassées, dont le métal est destiné au recyclage, comme l'attestent les dispositions prises à Bouvignes par le diplôme de Philippe IV, le 7 juin 1632, qui impose le marquage de ces objets pour « éviter semblables ruses et fineses » (BORNET Jules, *Cartulaire de la commune de Bouvignes*, Namur, Wesmael-Legros, 1862, pp. 146-147). À Tournai, les consaux de la ville prennent des dispositions dès 1414 pour endiguer les fraudes, concernant la vente de marchandise recyclable (LA GRANGE Amaury de, CLOQUET Louis, « Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville », *Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai* 20, 1887, pp. 283-382, ici p. 333).

²⁷ Plusieurs marques gravées, identifiées comme des marques de marchands, ont été découvertes sur des lingots de cuivre retrouvés dans cinq épaves, datées des XVI^e-XVII^e siècles, voir CRADDOCK Paul, HOOK Duncan, « An economic history of the post-Medieval world in 50 ingots: the British Museum collection of ingots from dated wrecks », *The British Museum Technical Research Bulletin* 6, 2012, pp. 55-68, ici pp. 60-61. Un poinçon indéchiffrable (deux clés croisées?) a cependant été découvert sur une feuille de laiton incomplète, a priori vierge, découverte dans la cargaison d'une épave marchande coulée au large de Zeebruges, LETTANY Hendrik, *The Zeebrugge shipwreck: a forgotten early sixteenth-century merchantman discovered off the Belgian coast*, Oxford, BAR Publishing, (BAR, 2898), 2018, ici p. 93, fig. b.

²⁸ Lors du transport des marchandises en lots, les marques étaient souvent apposées sur les contenants et non sur les contenus, voir CASSITTI Patrick, « Aspekte globaler Zirkulation von Kupfer und Messing in der frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Erforschung transeuropäischer Handelsrouten », *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 29, 2016, pp. 285-294, ici p. 290, fig. 10.

onomastiques et les marques de contrôle, sans qu'elles ne soient pour autant exhaustives. Une information transparait cependant clairement : l'apposition obligatoire d'un signe doit permettre d'identifier l'artisan, particulièrement pour assurer la qualité de l'alliage des objets. Dès 1305, à Paris, la lettre du Prévôt précise pour les chaudronniers : « *que touz euvrent d'un aloy du meilleur que l'on pourra, et que l'ouvré soit saignée des mestres du mestier pour bonne et pour suffisant [...] et avec ceu que l'œuvre qui ne sera bonne et suffisant soit forfète au Roy.* »²⁹ Le diplôme publié par Philippe II, en 1589, pour les batteurs de Bouvignes précise de la même façon que « *chacun maistre du dict mestier sera tenu marcquer son ouvraige d'une sienne marcque ordinaire, cognoissable, dont il mectra la semblable ès main de notre receveur général de nostre pays et comté de Namur, sans la pouvoir changer, [...] pour par ce moyen asseurer les achapteurs marchans de la bonté de l'ouvraige et qu'il est faict selon les ordonnaces du dict mestier et le dict placcart des dictes calmines de Lembourg, en payant un patart du cent pour la marcqz.* »³⁰ Il existe plusieurs autres exemples de textes normatifs réitérant cette injonction pour Malines³¹, Lyon³² ou encore, Nuremberg³³.

²⁹ LESPINASSE René de, *Les Métiers et corporations de la ville de Paris. XIV^e-XVIII^e siècle. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879, p. 498.

³⁰ HAYOT Evariste, *Le marquage...*, p. 188. La même année, les mêmes dispositions légales concernent les batteurs de Namur, SQUILBECK Jean, *Le poinçonnage...*, p. 4.

³¹ Il s'agit d'une des plus anciennes injonctions de ce type; elle date de 1320 (DOORSLAER Georges van, « L'Ancienne Industrie du Cuivre à Malines. I. Organisation corporative et développement industriel », *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines* 20, 1910, pp. 53-113, ici pp. 98-100).

³² En 1623, les fondeurs sont tenus de « *marquer leur ouvrage chacun a leur marque, laquelle marque chacun m^e lors qu'il lèvera boutique sera tenu mettre en l'hostel de ceste ville, et ce à peyne de confiscation des ouvraiges qui trouveront sans marque ou marquée d'autre marque que de celle du m^e quy l'aura faicte et de vingt livres d'admende* », BERGBAUER Bertrand, *Les mortiers français en bronze du XVI^e au XVIII^e siècle : production, iconographie et diffusion*, thèse de doctorat, Amiens, Université d'Amiens, 2012, ici p. 166.

³³ Quatre règlements subsistent dans les archives de la ville concernant les « Rotschmiede » sur l'usage des marques d'artisans, promulgués en 1538, 1626, 1632 et 1667. Le règlement d'avril 1626 précise : « *Es solle ieder meister bei straff fünff gulden alle seine gemachte arbeit mit seinem Zeichen bezeichnen und unbezeichnet nichts aus seiner werkstatt kommen lassen* » (« *chaque maître doit, sous peine d'une amende de cinq florins, marquer de sa marque tout le travail qu'il produit et ne rien laisser sortir de son atelier sans le marquer* »), STENDEL Walter, *Die Merkzeichen...*, p. 110.

À ces marques onomastiques s'ajoute l'obligation de faire figurer sur les marchandises une marque de contrôle, sans qu'il ne soit toutefois toujours précisé s'il s'agit de la marque de la ville ou celle d'un contrôleur en particulier. À Malines et à Bouvignes, les textes normatifs imposent cette règle au moins depuis la seconde moitié du xvi^e siècle, comme en témoignent les plaintes soulevées par les artisans, respectivement en 1572 et 1589, contre la rigidité du cadre réglementaire³⁴. Au regard du corpus étudié, ces règlements ont été unanimement très peu appliqués³⁵. De fait, rares sont les exemplaires marqués plus d'une fois, à l'instar de la paire de chandeliers à pique, conservée dans l'église de béguinage Saint-Alexius en Catharina de Malines, sur laquelle sont visibles trois marques : celle de la ville, certainement celle de l'artisan et peut-être celle du contrôle³⁶.

La notion de filiation ici introduite par l'existence de ces marques s'apparente à la transmission d'un héritage technique et matériel. À la lecture de ces statuts, les poinçons apposés sur ces objets semblent moins destinés à identifier un protagoniste en particulier qu'à évoquer une notion de qualité et à la revendiquer à une échelle sans doute plus internationale que locale³⁷. Il ne faut pas perdre de vue que la majorité des

³⁴ HENRI Alfred, « Les batteurs en cuivre de Bouvignes », in : DE PIERPONT E., *Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, XVII^e session, Congrès de Dinant, 9-13 août 1903*, Namur, Wesmael-Charlier, 1904, t. 2, pp. 821-853, ici p. 842 ; DOORSLAER Georges van, *L'Ancienne...*, p. 147. Le diplôme promulgué par Philippe II en 1632 pour régler l'activité et le commerce bouvignois précise que les objets étrangers entrant sur le territoire doivent comporter la marque de l'artisan qui les a fabriqués et celui de la ville de laquelle ils proviennent ; tandis que les objets fabriqués sur le territoire doivent être marqués du poinçon de l'artisan et de la marque « du commis à notre marque », BORGNET Jules, *Cartulaire...*, pp. 147-148, n° 128.

³⁵ Comme l'explique Peter Stabel, dans le cadre de l'étude de l'organisation corporative de la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge, « *les métiers n'ont pas pu (et probablement jamais voulu) contrôler avec succès les conditions de la production et des échanges, malgré la rhétorique d'un égalitarisme idéologique. En outre, l'économie orientée vers des échanges internationaux n'a pas permis de limitations excessives* », STABEL Peter, « Organisation corporative et production d'œuvres d'art à Bruges à la fin du Moyen Âge et au début des temps modernes », *Le Moyen Âge* 1, 2007, pp. 91-134, ici p. 134.

³⁶ SQUILBECK Jean, « *Le poinçonnage...* », p. 7. Image disponible à l'adresse URL : <https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=22191>, page consultée le 28 juillet 2024.

³⁷ Le métier avait tout intérêt à faire valoir cette qualité, non pas simplement pour exacerber les concurrences et maintenir le succès de la production, mais surtout pour s'assurer des

chandeliers mobiles produits à partir du xv^e siècle sont destinés au marché de l'exportation, en majorité de masse³⁸. Les chandeliers se démocratisent progressivement à tous les niveaux de classes sociales à partir de la seconde moitié du xiv^e siècle³⁹. À compter de cette date, le niveau de distinction sociale des ménages se mesure au nombre d'objets de ce type que le foyer possède : plus ce nombre est important, plus le foyer est aisé⁴⁰. Le répertoire

alliances durables avec les marchands, majoritairement garants de l'acheminement et de la vente des matières premières, voir STABEL Peter, *Organisation...*, p. 134.

³⁸ C'est ce qu'il faut déduire des stocks de marchandises inventoriés en 1529, dans l'atelier du fabricant de chandeliers nurembergeois Jörg Amman : 1 500 pièces, dont plus de 1 000 chandeliers, évaluées à plus de 400 florins, auxquels s'ajoutent 35 florins pour l'évaluation du matériel de l'atelier, c'est-à-dire une petite fortune, voir BAUMGÄRTEL Otto A., *Das Inventar...* ; GEIS Andreas, TACKE Andreas, « Werkstattproduktion eines Rotschmieds in Nürnberg. Das Inventar der Katharina Amman », in : TACKE Andreas, IRSIGLER Franz (éd.), *Der Künstler in der Gesellschaft: Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt, wbg Academic, 2011, pp. 195-212. Des quantités comparables de marchandises sont répertoriées dans le foyer du marchand parisien Pierre Clavier, lors de son inventaire après-décès en 1575. Parmi la marchandise en provenance d'Allemagne, reçue avant son décès, l'inventaire dénombre « cinquante grandz chandeliers de cuivre jaulne qui se demonstent a trois pieces, prisé la douzaine dix livres t., revenant le tout ensemble aud. pris a la somme de XLI l. XIII s. IIII d.t » et « quatre cent petitz chandeliers de cuivre jaulne, prisé la douzaine vingt solz t., revenant le tout ensemble aud. pris a la somme de XXXIII. VI. s. VI. d.t », DYON Soersha, « La marchandise façon de Paris : un exemple d'exportation parisienne en Allemagne durant le dernier quart du xvi^e siècle », *Documents d'histoire parisienne* 21, 2019, pp. 13-28, ici p. 21. Elles sont tout aussi importantes un siècle plus tôt, dans les comptes du marchand nurembergeois Hans Praun, qui écoule ses marchandises sur le marché vénitien entre 1471 et 1478, notamment 600 chandeliers de toutes sortes, « leuchter allerlei 600 toti pro fl 52 β 6 », POHL, 1968, p. 130, fol. 131v, ligne 15.

³⁹ Un exemple intéressant, mais plus tardif, est fourni par une enquête réalisée en 1567, auprès des batteurs de cuivre de Bouvignes, dans laquelle le bourgmestre souligne l'incapacité des artisans à répondre à l'ensemble des commandes qui émanent des marchands d'Anvers, dépassés par une demande annuelle trop forte. Le document mentionne le chiffre « XIIIm » qui reste obscur : s'agit-il de 12 000 livres de marchandises par an ? Voir DONNET Fernand, « Les batteurs de cuivre anversoïis », in : DE PIERPONT E., *Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, XVII^e session, Congrès de Dinant, 9-13 août 1903*, Namur, Wesmael-Charlier, 1904, pp. 883-897, ici p. 880.

⁴⁰ DUMARGNE Anne-Clothilde, « Ordinary Object for Priceless Lighting. Copper-alloy Candlesticks in Medieval and Early Modern England », in : DUTTS Rembrandt (éd.), *The Art of the Poor: The Aesthetic Material Culture of the Lower Classes in Europe, 1300-1600*, Londres ; New York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 151-160 ; THOMAS Nicolas, « Le

constitué pour cette étude contribue à suggérer que la présence ou non de marques sur les chandeliers mobiles n'est pas intrinsèquement liée à leur statut dans la société. Aucun poinçon n'est visible sur des exemplaires des XIII^e et XIV^e siècles, à une époque où ils sont encore essentiellement utilisés par les élites, notamment ecclésiastiques. Poinçonnés ou non, les chandeliers ne remplissent, par ailleurs, aucune des conditions (beauté, rareté et valeur) les assimilant à des marchandises de luxe⁴¹. La présence de marques ne dépend pas non plus de la typologie des objets, puisqu'elles apparaissent aussi bien sur les chandeliers à pique que sur les chandeliers à binet. En revanche, le poinçonnage de certaines de ces marques est soumis à la façon dont sont organisés certains ateliers, comme à Nuremberg, où leur nombre un peu plus fréquent s'explique par un encadrement étroit de l'activité métallurgique⁴². Dans ce cas, la présence de la marque onomastique est un signe visible de filiation professionnelle, garante d'un savoir-faire. Elle fonctionne certainement comme un indicateur statutaire de l'artisan, dont les compétences ont été validées par un apprentissage et par une formation reconnue par les autorités compétentes⁴³.

long Moyen Âge : de la commande à la production de masse», in : PERNOT Michel, *Quatre mille ans d'histoire du cuivre : fragments d'une suite de rebonds*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 161-180, ici pp. 165-167.

⁴¹ FELLER Laurent, «Évaluer les objets de luxe au Moyen Âge», *Anales de Historia del Arte* 24, 2014, pp. 133-146, ici p. 134. Même s'il est vrai que le lien entre statut social des utilisateurs, qualité des marchandises et présence de marques n'est jamais clairement perceptible à travers les sources écrites, notamment les inventaires après décès.

⁴² À Nuremberg, la structure réglementaire du métier qui travaille le cuivre et ses alliages se démarque fortement du système corporatif établi dans d'autres villes limitrophes et européennes. Le contrôle oligarchique exercé par le Conseil (*Rugamt*) de la ville proscribit et condamne toutes formes de rassemblement syndicalisé d'artisans, au profit d'un encadrement strict et punitif, excluant les tentatives d'émancipation des artisans sous forme de guilde. Le métier y est particulièrement replié sur lui-même et protégé de la concurrence extérieure par la surveillance vigilante des mobilités : aucun apprenti n'est autorisé à travailler, à moins qu'il ne soit né à Nuremberg et les expatriations se soldent souvent par la perte de la citoyenneté, voir à ce propos SCHUBERT Alexander, *Zwischen Zunftkampf und Thronstreit: Nürnberg im Aufstand 1348/49*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2008, 138 p., ici p. 102 ; DETTLING Käthe, «Der Metallhandel Nürnbergs im 16. Jahrhundert», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 27, 1928, pp. 98-241, ici p. 127.

⁴³ DE MUNCK Bert, «Skills, Trust, and Changing Consumer Preferences: The Decline of Antwerp's Craft Guilds from the Perspective of the Product Market, c.1500–c.1800», *International Review of Social History* 53 (2), 2008, pp. 204-233, ici p. 214.

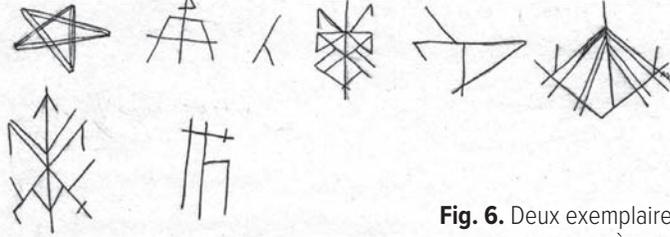
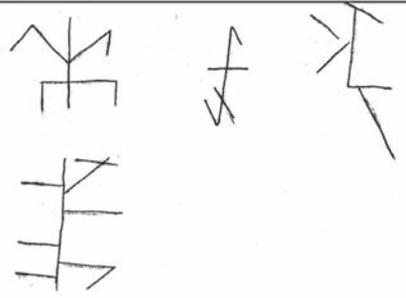
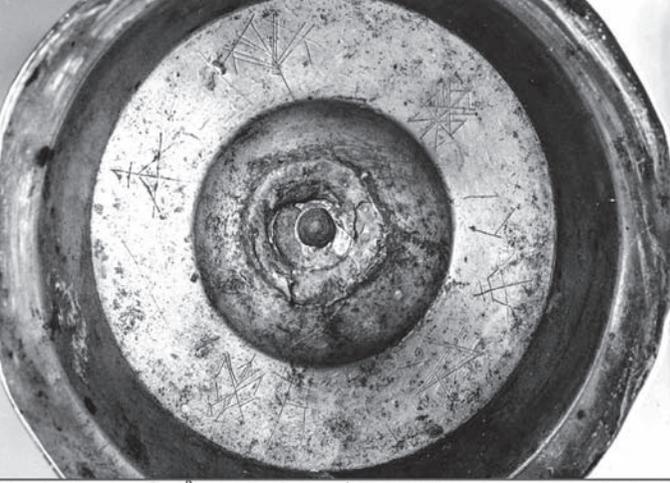


Fig. 6. Deux exemplaires de chandeliers gravés de marques de marchands (?). À gauche : détail de la base, gravée de huit types de marques et dessins de ces marques ; à droite : dessins des cinq marques présentes sur un autre exemplaire, alliage de cuivre, coulé, dimensions non renseignées (Oslo, Norsk Folkemuseum, inv. NF.05784-109 et inv. NF.05784-108). © Oslo, Norsk Folkemuseum.

La nature des symboles et des monogrammes gravés sur ces objets reste bien plus conjecturale, puisque le contexte de marquage est d'autant plus inaccessible que ces marques ne peuvent être identifiées. Elles peuvent être assimilées à des marques d'authentification ou de propriétés, sans certitude cependant. Le cas de deux chandeliers conservés au Norsk Folkemuseum d'Oslo, dont les bases respectives sont gravées de multiples symboles différents est, en ce sens, édifiant, mais particulièrement difficile à interpréter (fig. 6).

L'acquisition des chandeliers, de l'atelier au consommateur : une filiation identitaire ?

Les sources écrites n'offrent qu'un aperçu limité et inégal de la façon dont les consommateurs font l'acquisition d'un chandelier. Un particulier fait rarement appel à un artisan pour réaliser un objet sur commande⁴⁴. Les différentes étapes du cheminement des objets, de l'atelier au consommateur, ne sont donc pas faciles à déterminer. Contrairement aux exemplaires de prestige, les sources ne disent rien, ou presque, de la façon dont sont vendus les chandeliers mobiles, des types de modèles disponibles ou des conditions qui président aux choix des consommateurs. Face à la quantité et à la diversité des exemplaires produits, de quoi dépend l'achat d'un chandelier ? Le marquage des objets joue-t-il un rôle dans le processus d'acquisition ? Les centres de production ont-ils cherché à promouvoir leurs marchandises auprès des consommateurs par le biais de stratégies identitaires ?

Si les textes réglementaires fournissent une interprétation possible de la signification et de la valeur de ce marquage pour les autorités et pour les artisans, ils ne renseignent pas explicitement sur sa signification et sa fonction pour les consommateurs. De même, les contrats, les comptes et les inventaires ne se réfèrent jamais à la présence de ces marques dans le processus d'acquisition, ou de revente des objets. Pourtant, dans certains cas, les chandeliers en alliage de cuivre sont mentionnés dans ces documents par le biais de désignations spécifiques, liées à un concept de filiation identitaire. Plusieurs descriptions attestent l'utilisation d'appellations toponymiques – « façon de » – associées à ces objets. Les stocks de l'atelier nurembergeois de Jörg Amann contiennent par exemple

⁴⁴ On peut mentionner l'exemple spécifique du marché passé entre le fondeur Guillaume Mahieu et un marchand laboureur du Perche en 1632, pour la commande de deux chandeliers « *en cuivre jaune, en tiers point de 4 à 5 pieds de haut et de grosseur suffisante* », Archives Nationales de Paris, MC/ET/II/139. Il n'est cependant pas certain que la commande ait été destinée à l'usage du marchand. Il s'agit sans doute davantage d'une commande intermédiaire, « de transit », destinée à être réintroduite sur le marché sous une autre forme, ou selon d'autres modalités.

cent petits chandeliers de Cologne estimés à 8 florins⁴⁵. L'inventaire de Marin Prudent, fondeur parisien, mentionne de la même façon, en 1642, plusieurs chandeliers « façon d'Allemagne »⁴⁶. D'autres références peuvent être trouvées de chandeliers de Nuremberg⁴⁷, d'Angleterre⁴⁸ ou encore de Flandres⁴⁹. Il est peu probable que ces toponymes fassent référence à la provenance des objets et, encore moins probable, qu'ils désignent leur origine. L'idée de filiation identitaire qui transparait dans ces exemples, associant un centre localisé de production à la marchandise, est équivoque, en ce qu'elle laisse transparaitre des modes différents de conception des objets en fonction des protagonistes qui les manipulent. La qualification toponymique signifie-t-elle et recouvre-t-elle la même chose dans la

⁴⁵ BAUMGÄRTEL OTTO A., *Das Inventar...*, p. 182, « *hundert klein kolnisch leuchter um acht guldein* ».

⁴⁶ Archives Nationales de Paris, MC/ET/XIII/36, fol. 5r°. On trouve cette même référence dans l'inventaire des biens de Catherine de Médicis : « *deux chandeliers de cuivre façon d'Allamaigne à chacun desquelz y a six mèches* », BONNAFFÉ Edmond, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589: mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits*, Paris, A. Aubry, 1874, ici p. 152, n° 822.

⁴⁷ En 1540 dans un inventaire contenant quatre chandeliers nurembergeois, « vier Neurenbursche candelaers », DONNET Fernand, *Les batteurs...*, p. 897. Dans les comptes de l'église de Bellem en 1619, « *twee Nurenbergsche kandelaars voor den hooghen outaer* », BAUMGÄRTEL OTTO A., « Neurenbergse koperobjecten in de verzamelingen van het Museum Vleeshuis te Antwerpen », *Antwerpen, Tijdschrift der stad Antwerpen* 24, 1978, pp. 73-83, ici p. 79.

⁴⁸ Dans l'exécution testamentaire de Rogier le Creux en 1395, « *chincq candelers d'Angleterre* », SOIL DE MORIAMÉ Étienne Justin, « Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911 », *Annales de la société historique et archéologique de Tournai* 15, 1912, pp. XXXI-391, ici p. 141.

⁴⁹ Par exemple dans les inventaires après décès anglais de Nicholas Myssick en 1558, « *III Flanners candlestyckes* », dans celui de Jane Rigges en 1558, « *VII Flaunders candlestickes of laton* », ROBERTS Edward, PARKER Karen (éd.), *Southampton Probate Inventories, 1447-1575*, Southampton, University Press, 1992, ici pp. 128/157. Chez Guillem de Cabanelles, « *canelobres de llautó de Bruges* » (AMENÓS I MARTÍNEZ Lluïsa, « Lámparas de metal (s. XIII-XV) : Inventario tipológico elaborado a partir de las fuentes escritas e iconográficas », in : BARRIO MARTÍN Joaquín, CANO DÍAZ Emilio (éd.), *Metal España 2015. Actes del II Congreso de Conservación y Restauración del Patrimonio Metálico (Segovia, Real Casa de Moneda, 1-3 octubre 2015)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 111-120, ici p. 117). Chez l'apothicaire Francesc de Camp, « *IIII canalobres de coure obra de Flandres* » (LOPEZ PIZCUETA Tomás, « Los bienes de un farmacéutico barcelonés del siglo XIV : Francesc de Camp », *Acta historica et archaeologica mediaevalia* 13, 1992, pp. 17-73, ici p. 52).

comptabilité d'un marchand chargé du transit et de la distribution de ces objets que dans les inventaires, pour un notaire, chargé de l'évaluation, ou pour un consommateur, utilisant l'objet régulièrement? Sans doute pas⁵⁰. Que ces épithètes évoquent davantage la morphologie, le style des objets, ou des spécificités matérielles (notamment de qualité), elles semblent faire référence à ce que Gary Richardson a qualifié de « *conspicuous characteristics* », c'est-à-dire l'évocation de compétences ou de qualités incorporées, sous-entendues par ces appellations performatives, recelant une idée de valeur spécifique⁵¹. Elles fonctionnent ainsi certainement de la même façon que les marques apposées sur les objets. À la lecture des règlements et des ordonnances du métier, le concept de qualité, relatif à ce type de marchandise, est étroitement lié au contrôle exercé par les autorités sur l'approvisionnement et sur la composition de la matière première pour fabriquer l'alliage⁵². Or, comme l'a souligné avec pertinence

⁵⁰ La manière d'inventorier et d'estimer les marchandises est ici rapprochée de l'idée de « *culture of appraisal* », selon laquelle la description des objets dépend de la façon dont les protagonistes les perçoivent d'un point de vue socioculturel, voir SPAETH Donald, « "Orderly made" : re-appraising household inventories in seventeenth-century England », *Social History* 41 (4), 2016, pp. 417-435, ici pp. 422/434. Sur ce sujet, voir également BEAUDRY Mary, « Words for Things: Linguistic analysis of probate inventories », in: BEAUDRY Mary, *Documentary Archaeology in the New World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 43-50.

⁵¹ RICHARDSON Gary, *Brand Names...*, pp. 20-26. Également discuté dans VAN DAMME Ilja, « From a "Knowledgeable" Salesman Towards a "Recognizable" Product? Questioning Branding Strategies before Industrialization (Antwerp, Seventeenth to Nineteenth Centuries) », in: MUNCK Bert de, DRIES Lyna (éd.), *Concepts of Value in European Material Culture, 1500-1900*, Londres, Routledge, 2015, pp. 75-101, ici pp. 83-84.

⁵² Cette qualité est complexe à évaluer, car elle dépend de plusieurs facteurs, qui entrent dans la composition de l'alliage utilisé. Les alliages des chandeliers sont généralement des laitons (cuivre et zinc) et plus rarement des bronzes (cuivre et étain). La qualité finale du métal repose donc intrinsèquement sur celle des autres métaux qui entrent dans la composition de l'alliage – qui peuvent être plus ou moins affinés par l'artisan – et sur celle du minerai utilisé pour obtenir le zinc, la calamine. Pour des précisions concernant les techniques d'élaboration des alliages, voir THOMAS Nicolas, BOURGARIT David, « Les techniques de production des batteurs et fondeurs mosans au Moyen Âge (XI^e-XVI^e siècles) », in: THOMAS Nicolas, PLUMIER Jean, LEROY Inès, *L'or des dinandiers: Fondeurs et batteurs mosans au Moyen Âge*, Bouvignes, Maison du Patrimoine Médiéval Mosan, 2014, pp. 43-64, ici pp. 51-52; THOMAS Nicolas, BOURGARIT David, « La peine emporte-t-elle le profit? Économie de la production du laiton par cémentation

Bert De Munck, il n'existe pas un seul et même standard de qualité au sein de la profession pour rendre compte de la valeur du matériau utilisé⁵³. Il devait donc logiquement exister autant de marques de contrôle que de qualités d'alliages reconnues. Ce constat est d'autant plus évident pour la métallurgie des alliages cuivreux que les analyses pratiquées sur plusieurs types de marchandises montrent que les alliages se déclinent en un panel de plusieurs gammes, en fonction des dilutions opérées par l'artisan, selon des choix (commerciaux essentiellement, pour réduire les coûts de production) ou en raison de contraintes (techniques ou réglementaires)⁵⁴.

au Moyen Âge», in: THOMAS Nicolas, DANDRIDGE Pete (éd.), *Cuivre, bronzes et laitons médiévaux: Histoire, archéologie et archéométrie des productions en laiton, bronze et autres alliages à base de cuivre dans l'Europe médiévale (12^e-16^e siècles) [Actes du colloque de Dinant et Namur, 15-17 mai 2014]*, Namur, Agence Wallonne du Patrimoine, 2018, pp. 71-88. Cette qualité est également subordonnée à celle d'autres matières premières qui participent à l'élaboration des alliages: la terre, notamment pour la réalisation des moules de coulée, voir à ce propos THOMAS Nicolas, «L'importance de la derle pour les métallurgistes et le travail des terres plastiques réfractaires dans la vallée de la Meuse au Moyen Âge», in: PIECHOWSKI Cédric (éd.), *La derle – Li dièle. L'habile argile du Condroz. Vingt siècles de céramiques en terres d'Andenne*, Namur, Institut du patrimoine wallon, 2017, pp. 123-139.

⁵³ DE MUNCK Bert, *Skills, Trust...*, p. 217.

⁵⁴ THOMAS Nicolas, BOURGARIT David, VERBEEK Marie, ASMUS Bastian, «Commerce et techniques métallurgiques: les laitons mosans dans le marché européen au Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècles)», in: *Actes du colloque international L'archéologie au laboratoire, organisé par l'Inrap, la Fondation EDF et Universcience, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 27-28 janvier 2012*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 169-182. Pour l'analyse de la composition des alliages des chandeliers, voir DUMARGNE Anne-Clothilde, *Les chandeliers en bronze, en cuivre et laiton en Europe du XIII^e au XVII^e siècle. Production, diffusion et usages*, thèse de doctorat, Université Paris-Saclay – Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2019, ici pp. 649-678. Parmi les objets domestiques, l'équipement de la cuisine et notamment les chaudrons, marmites, aiguères et poêles, les réchauds ou encore les mortiers constituent une source de données fructueuses, voir WERNER Otto, «Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge. Teil 2-3», *Archäologie und Naturwissenschaften* 2, 1981, pp. 106-170; WERNER Otto, «Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge. Teil 4», *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, 7, 1982, pp. 35-174; DUNGWORTH David, MATTHEW Nicholas, «Caldarium? An antimony bronze used for medieval and post-medieval cast domestic vessels», *Historical Metallurgy* 31, 2004, pp. 24-34; MENDE Ursula, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum: Bestandskatalog*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2013, ici p. 444; BROWNSWORD Roger, «Medieval metalwork: an analytical study of copper-alloy objects», *Journal of the Historical Metallurgy Society* 38, 2004, pp. 84-105; RIEDERER Josef, «Die Berliner Datenbank von Metallanalysen kulturgeschichtlicher

De fait, les marques de contrôle ou d'authenticité utilisées par les centres de production ou les marchands devaient témoigner, pour le consommateur, de l'éclectisme du marché au sein d'une même gamme de produits et davantage de la bonne foi de l'artisan – produisant des objets de qualité, conforme à celle requise par l'encadrement du métier – que de son habileté à les fabriquer⁵⁵.

Conclusion

En tant que production de masse, les chandeliers ont été mis en circulation à différentes échelles, à partir de réseaux de sociabilités et d'approvisionnements d'ampleur variable, impliquant des rapports plus ou moins directs entre ceux qui fabriquent, ceux qui (re)vendent et ceux qui achètent. C'est pourquoi la configuration hétérogène et le caractère protéiforme des marchés commerciaux suffisent à expliquer la difficulté des autorités à fixer, de façon pérenne, l'obligation de marquer les marchandises fabriquées en alliages cuivreux. De cette anonymisation découle l'impossibilité d'établir une filiation d'auctorialité directe, permettant de lier les artisans aux objets qu'ils ont produits. Lorsqu'elles subsistent sur les objets, ces marques témoignent de l'engagement des

Objekte. II. Objekte aus Kupferlegierungen des 17./18. Jahrhunderts, der Renaissance und des Mittelalters», *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 17, 2000, pp. 143-216; RIEDERER Josef, «Die Metallanalyse als Mittel zur Datierung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Objekte aus Bronze und Messing», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2002, pp. 189-200; BARNET Peter, DANDRIDGE Pete, *Lions, Dragons & Other Beasts: Acquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, 205 p., New Haven, University of Yale Press, 2006, ici p. 56. Du côté des productions liturgiques, les lutrins, les encensoirs, les crucifix, les bénitiers ou encore les fonts baptismaux ont été étudiés de manière privilégiée surtout depuis la fin des années 1980 : RUETTE Monique de, «Brass founding workshops of the southern Low Countries and the Principality of Liege. A technical approach», *Journal of the Historical Metallurgy Society* 30, 1996, pp. 116-120; MARTINOT Lucien, DEMORTIER Guy, GUILLAUME Joseph, CHEVALIER Ann, COLMAN Pierre, «Dinanderies médiévales : la technologie au service de l'art et de l'histoire. Analyse PIXE et examen métallographique d'un ensemble de dinanderies médiévales conservées au Musée Curtius à Liège», *Feuillets de la Cathédrale de Liège* 27, 1996, pp. 3-10.

⁵⁵ DE MUNCK Bert, *Skills, Trust...*, p. 217.

artisans vis-à-vis des autorités et des consommateurs à fournir des marchandises conformes aux standards établis par le métier, en termes de compétences – acquises à travers une formation encadrée – et de qualité. Pourtant, devant l'absence généralisée d'un tel marquage, une question majeure subsiste : comment ce concept de qualité a-t-il été préservé, à la fois pour les autorités et les consommateurs ? Sur ce point, il semble que d'autres notions de filiation – technique, matérielle et identitaire – aient été mises en place au sein de la production. Bien qu'ambigus, les qualificatifs toponymiques associés à certains chandeliers « façon de », dans les documents notariaux et comptables évoquent notamment ces procédés de filiation. Ils témoignent d'une singularisation de la marchandise, dont les critères nous échappent, mais rejoignent sans doute ceux que le marquage suppose. Ces épithètes fonctionnent, pour les différents protagonistes qui interagissent avec ces objets et notamment les consommateurs, comme des indicateurs – matériels, techniques ou stylistiques – de la réputation des centres de production évoqués⁵⁶. Cette réputation s'est maintenue, malgré l'absence d'un marquage systématique, en contribuant à octroyer à ces objets un statut de marqueur social. Les sources montrent que les chandeliers sont engagés dans un cycle de vie dynamique qui échappe, par exemple, à l'inertie des productions monumentales et d'apparat. Quelle pertinence accorder ainsi à la qualité de ces ustensiles quand ils présentent l'avantage de pouvoir être réparés et recyclés presque indéfiniment ? Les legs testamentaires fournissent à ce propos des preuves de la propension des consommateurs à considérer les chandeliers comme des marchandises thésaurisées, réutilisables et transmissibles en legs ou en dots et qui méritent donc d'être ostensiblement exposées chez soi⁵⁷. Loin de porter

⁵⁶ L'appellation des chandeliers « de Flandres » fait peut-être référence à la standardisation et à l'uniformisation des techniques constatées dans les ateliers mosans, voir THOMAS Nicolas, BOURGARIT David, *Les techniques...*, pp. 61-63 ; THOMAS Nicolas et al., *Commerce...*, pp. 175-180.

⁵⁷ Les particuliers semblent très au fait de ces pratiques si l'on en croit le legs fait par Margaret Lemans à l'église de Bomley, dans le Kent, d'un bassin à transformer en chandelier, « *a basyn to make a candylsticke with* », voir DUCAN Leland Lewis, HUSSEY Arthur, *Testamenta cantiana: A Series of Extracts from Fifteenth and Sixteenth Century Wills relating to Church Building and Topography*, Londres, Mitchell, Hughes and Clarke, 1906, ici p. 7 ; ou encore celui de Maigne Després en 1377 qui lègue aux Frères de Saint-Augustin de Tournai « *mes vaissiaux de keuvre pour faire faire deux grans*

préjudice à la production, l'absence de marquage de ces marchandises utilitaires a donc contribué à définir un concept de qualité pluriel, qui n'est pas seulement fondé sur des critères matériels et techniques – garants de la « valeur d'usage » des objets – mais aussi sur une « valeur d'échange », révélatrice de critères socioculturels⁵⁸.

Résumé

L'anonymat de la production est l'un des écueils les plus problématiques relatifs à la recontextualisation de l'activité métallurgique du cuivre et de ses alliages durant la période médiévale et moderne. L'absence d'un marquage règlementaire systématique des objets de dinanderie empêche d'établir des liens de filiation précis entre les ateliers, les artisans et les marchandises qu'ils ont produites. En interrogeant la nature et la fonction des rares marques encore visibles sur les chandeliers mobiles, produits entre le XIV^e et le XVII^e siècle en Europe du Nord, cette contribution s'efforce de mettre en évidence les procédés de filiation subsidiaires, liés à l'évaluation de la qualité et à l'identité des marchandises, qui interviennent dans le cadre de leur diffusion en masse, à très grande échelle.

candelers de keuvre pour servir en l'église dessudite», LA GRANGE Amaury de, « Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVI^e siècle », *Annales de la société historique et archéologique de Tournai* 2, 1897, pp. 1-366, ici p. 96, n° 277. C'est ce que suggère, par ailleurs, le legs en 1405, de Jean Canard, évêque d'Arras, à son neveu qui bénéficie de l'acquisition de plusieurs objets, dont des chandeliers, « *pour en faire de tout à son plaisir, tant pour son user comme pour vendre, donner ou atrement aliéner* », TUETÉY Alexandre, *Testaments enregistrés au Parlement de Paris sous le règne de Charles VI*, Paris, Imprimerie Nationale, 1880, ici pp. 152, n° 392. Un exemple iconographique, parmi d'autres, de l'ostentation de chandeliers en alliage de cuivre se trouve dans MÉLIOT Jean, *Advis directif pour faire le passage d'outre mer*, Paris, BnF, Français 9087, fol. 1r.

⁵⁸ FELLER Laurent, « Introduction », in : FELLER Laurent, RODRÍGUEZ LÓPEZ Ana, *Objets sous contraintes : circulation des richesses et valeur des choses au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 5-22, ici p. 17.

Abstract

The anonymity of the production is one of the main issues relating to study of copper-based alloy metalwork in the medieval and early modern period. The absence of systematic regulatory marking of brassware objects prevented the establishment of precise relationships between workshops, craftsmen, and the goods they produced. This paper highlights the nature and the function of the rare marks still visible on some northern European mobile candlesticks produced between the fourteenth and the seventeenth century. It attempts to link these marks to subsidiary filiation strategies, related to the assessment of the quality and identity of the objects, which participated to their mass distribution on a very large scale.

Aude Briau

**Martin Schongauer (vers 1445-1491)
et Albrecht Dürer (1471-1528) : un demi-siècle
d'une filiation indirecte**

À la fin du xv^e siècle, les gravures de Martin Schongauer rayonnent à travers toute l'Europe depuis Colmar, alors ville libre du Saint Empire romain germanique. Séduisant artistes et artisans, elles suivent le réseau bien développé des voies commerciales du continent pour alimenter des ateliers aussi bien allemands, tchèques, néerlandais, français, espagnols ou italiens. Leurs compositions sont répétées tant sur de minuscules objets gravés que sur de très grands panneaux peints, dans la sculpture monumentale et dans les vignettes de livres imprimés. Elles inspirent tout autant des praticiens parfois malhabiles, parfois fameux comme Albrecht Dürer. Et c'est justement de l'influence si prégnante – bien que située hors d'une relation traditionnelle maître-élève – exercée par Martin Schongauer sur le plus célèbre graveur de la Renaissance septentrionale qu'il sera question ici.

Dès 1505, l'humaniste alsacien Jacob Wimpheling énumère les artistes les plus célèbres de son temps, parmi eux : Martin Schongauer et « son élève » Albrecht Dürer¹. Une assertion contredite moins de

¹ « *Eius Discipulus Albert tüerer* », WIMPHELING Jacob, *Epithoma rerum Germanica usq ad nostra tempora*, Strasbourg, Johann Prüß l'Ancien, 1505, fol. 39v-40r.

dix ans plus tard par Christoph Scheurl, humaniste de Nuremberg et ami d'Albrecht Dürer :

« Avec tout cela à l'esprit, il y a une chose que je ne peux passer sous silence. Jacob Wimpheling, que je n'ai jamais manqué de mentionner avec un certain respect, écrit au chapitre 69 de son Epitome que Dürer était un élève de Martin Schongauer de Colmar. Mais Dürer quand je lui ai montré cela, m'écrivit et me confirma oralement, que son père [...] voulut l'envoyer, lorsqu'il atteint sa treizième année, en apprentissage chez Martin Schongauer en raison de son excellente réputation et écrivit à ce dernier à cet effet, mais dans le même temps Martin mourut. C'est pour cette raison qu'il devint un élève pour trois ans dans l'école de notre mutuel voisin et concitoyen Michael Wolgemut. Plus tard alors qu'il était un compagnon ça et là en Allemagne, et qu'il vint à Colmar en 92, les orfèvres Caspar et Paul, et le peintre Ludwig, comme l'orfèvre George à Bâle, tous frères de Martin, lui firent un excellent accueil. Non seulement il ne fut jamais un élève de Martin, mais il ne le vit en vérité jamais, bien qu'il le souhaitât énormément. »²

Cette mise au point précoce et précieuse clôt rapidement un éventuel débat sur la formation d'Albrecht Dürer dans l'atelier de Martin Schongauer. Car, en l'absence du texte de Scheurl, la seule comparaison de leurs œuvres respectives suggère une formation du jeune Dürer dans l'atelier colmarien.

² SCHEURL Christoph, *Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen*, Nuremberg, 1515, cité dans : ASHCROFT Jeffrey, *Albrecht Dürer: Documentary Biography. Dürer's Personal and Aesthetic Writings, Words on Pictures, Family, Legal and Business Documents, the Artist in the Writings of Contemporaries*, 2 vol., New Haven; Londres, Yale University Press, 2017, 1180 p., ici vol. 1, pp. 417-418. Traduction de l'auteur. Malgré certaines réserves formulées à l'encontre de la fiabilité du texte de Scheurl (Armin Kunz, communication orale, octobre 2022; et SCHMITT Lothar, « La présence de Dürer à Bâle. Nouvelles réflexions sur une question ancienne », in : SCHMIDLIN Laurence (éd.), *La passion Dürer*, Milan: 5 Continents, 2014, pp. 458-465, ici p. 460, par exemple), celle-ci ne nous semble pas devoir être remise en question, en raison à la fois des liens d'amitié qui unissaient son auteur à Albrecht Dürer et de l'attention aiguë portée par ce dernier à son image à l'époque de la rédaction du texte.

L'historiographie a été longtemps empreinte d'une sorte de regret, celui d'un « rendez-vous manqué » entre les deux artistes³. En particulier, lorsque plusieurs années plus tard, Dürer, parti de Nuremberg en 1490 pour son tour de compagnonnage, ne parvient à Colmar qu'au début de l'année 1492, un an seulement après le décès de Schongauer. La recherche récente tempère néanmoins l'idée selon laquelle la ville alsacienne aurait été le but ultime du voyage de Dürer vers l'ouest – elle n'aurait constitué qu'une étape parmi d'autres dans le circuit du jeune Dürer – mais, par la même occasion, persiste à limiter l'influence de Schongauer à la période de formation de l'artiste (entre 1486 et 1494)⁴.

Cela dit, l'impact de Schongauer dans la création dürerienne revêt une force, une liberté et une longévité qui, en l'état des connaissances actuelles, ne connaît aucun équivalent. À ce titre, et en comparaison, l'influence presque insignifiante de Schongauer auprès de son seul élève connu, Hans Burgkmair l'Ancien, formé lui au sein de l'atelier colmarien, est éloquente.

Cette relation privilégiée de Dürer à l'art de Schongauer est tributaire d'un phénomène général – la dissémination des gravures de Schongauer à travers l'Europe⁵ – mais s'explique et se reflète également dans des aspects jusqu'à présent relativement peu étudiés. D'une part, les modalités de transmission du corpus schongauerien et, en particulier, le rôle sous-estimé mais néanmoins essentiel de certaines personnalités intermédiaires. D'autre part, la permanence de l'influence de Schongauer sur Dürer qui se manifeste bien au-delà de la période de formation de ce dernier. Enfin, il convient d'insister sur l'important rôle de vecteur joué par Dürer dans la diffusion des inventions de son prédécesseur.

³ Par exemple : ANZELEWSKY Fedja, *Dürer: Werk und Wirkung*, Stuttgart, Electa/Klett-Cotta, 1980, 275 p., ici p. 33.

⁴ Par exemple les deux expositions consacrées au jeune Dürer en 2012 : HESS Daniel, ESER Thomas (éd.), *The Early Dürer*, New York, Thames & Hudson, 603 p. et BUCK Stephanie, PORRAS Stephanie (éd.), *The Young Dürer: Drawing the Figure*, Londres, The Courtauld Gallery, 2013, 287 p.

⁵ Par exemple : SUCKALE Robert, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, 2 vol., Petersberg, Imhof, 2009, 463 p. et 320 p., ici vol. 1, p. 232.

Un si petit monde

Dans sa *Chronique familiale*, Albrecht Dürer décrit comment, après avoir été formé à l'orfèvrerie dans l'atelier paternel, il souhaite finalement s'orienter vers le métier de peintre, et comment son père – non sans un certain regret – accéda à sa requête en le plaçant en apprentissage dans l'atelier de Michael Wolgemut à Nuremberg (1486)⁶. À en juger par leur usage récurrent pour les œuvres produites dans son atelier (peintures de chevalet, miniatures, illustrations de livres, projets de vitraux, etc.), Wolgemut possédait un très grand nombre d'estampes de Martin Schongauer. Les variations qui en sont faites sont de nature multiple. Il peut s'agir de reprises de compositions entières – son *Baptême du Christ*⁷ suit fidèlement celle de Schongauer – ou, le plus souvent, de reprises de détails isolés et/ou réagencés, comme c'est le cas pour la figure de Joseph dans la *Nativité* d'un livre d'heures : vêtu d'un drapé similaire à celui de Jean dans la *Mise au tombeau* de Schongauer, le personnage a les traits de l'un des apôtres de la *Mort de la Vierge* du même graveur colmarien⁸. Le spectre des réemplois par Wolgemut et son atelier couvre à la fois des estampes célèbres et largement diffusées telles le *Cycle de la Passion* (fig. 6 et 8) et des images plus confidentielles comme le *Cerf et la Biche*⁹.

Cet emploi extensif du corpus schongauerien ne connaît pas d'équivalent à ma connaissance¹⁰ et pourrait refléter des liens privilégiés entre les ateliers franconien et colmarien. Cette donnée viendrait alors renforcer l'argument d'un séjour du jeune Martin Schongauer à Nuremberg dans les années 1460, précisément auprès de Hans Pleydenwurff, avant que ce même atelier ne soit

⁶ DÜRER Albrecht, *Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*, traduction et présentation par Pierre Vaisse, Hermann, Paris, 1964, 212 p., ici p. 51.

⁷ Michael Wolgemut, *Le Baptême du Christ*, in : FRIDOLIN Stephan, *Schatzbehälter*, Nuremberg, Anton Koberger, 1491, 34^e figure, s. p.

⁸ GEORGI Katharina, *Illuminierte Gebetbücher: aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff- Wolgemut Werkstatt*, Petersberg, Imhof, 2013, 239 p., ici pp. 135-143.

⁹ Elles sont indifféremment employées, parfois même simultanément, voir par exemple : Atelier de Michael Wolgemut, *Retable de sainte Catherine de Levinus Memminger*, vers 1485-1490, bois, 284 x 84 cm (pour chacun des volets), Nuremberg, église St. Lorenz.

¹⁰ Exception faite des graveurs contemporains qui se spécialisèrent dans la reproduction des gravures de Schongauer, voir LEHR Max, *Martin Schongauer und seine Schule 2*, vol. 6/9, Vienne, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1927, 415 p.



Fig. 1. Martin Schongauer, *Christ debout enseignant*, 1469, plume et encre noire, 20,7 x 12,4 cm, Londres, British Museum (1854,0628.23). © The Trustees of the British Museum.

justement repris par Wolgemut en 1472¹¹. Le dessin du *Christ debout bénissant* (fig. 1) est stylistiquement et techniquement ancré dans la production franconienne. Sa datation et son attribution à Martin Schongauer ne sont finalement redevables qu'à l'annotation manuscrite de Dürer en haut de la feuille: « *Ceci a été fait par le Beau Martin en l'an 1469* [Das hat hubsch martin gemacht jm 1469 jor]. » Si la feuille a effectivement été exécutée par le jeune Schongauer dans l'atelier Pleydenwurff-Wolgemut à Nuremberg, c'est peut-être là, alors qu'elle était demeurée dans l'atelier, que Dürer l'aurait obtenue près de vingt ans plus tard¹².

¹¹ SUCKALE Robert, *Die Erneuerung...*, pp. 215-241; KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer: eine Monographie*, Petersberg, Imhof, 2004, 288 p., ici pp. 227-234.

¹² KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer...*, pp. 68-69.

L'importante disponibilité des gravures de Schongauer chez Wolgemut est donc possiblement redevable aux liens personnels qui se seraient tissés entre Martin Schongauer et les artistes et artisans de Nuremberg et qui se seraient maintenus par la suite. Dans ce contexte, il faut également retenir deux autres éléments mentionnés par Scheurl : l'hypothétique correspondance entre Martin Schongauer et Albrecht Dürer l'Ancien, mais dont rien ne subsiste¹³, et l'hospitalité que les frères de Schongauer réservèrent à Dürer.

À l'issue de sa formation auprès de Wolgemut, Dürer effectue, comme c'était alors l'usage, un voyage de formation hors de sa ville natale (*Wanderjahre*). Au début de l'année 1492, il parvient à Colmar où il reçoit un « *excellent accueil* »¹⁴ de la part des frères du défunt Martin. L'expression employée par Scheurl semble témoigner également d'un réseau bien établi entre les deux ateliers, puisqu'il semble peu probable que les frères de Martin Schongauer aient accueilli n'importe quel jeune artiste de passage dans leur ville de cette manière. Sous cette qualification, on a souvent compris que la fratrie Schongauer avait ouvert à Dürer les portes de l'atelier, lui permettant de se familiariser avec des œuvres de Martin uniquement visibles *in situ*¹⁵. Là, Ludwig, Paul et Caspar Schongauer, eux aussi artistes, auraient pu jouer un rôle d'intermédiaire voire de substituts, dans la transmission de l'art de Martin Schongauer au jeune Dürer. Mais l'absence d'éléments concrets, tels que des témoins de la production artistique de ces hommes, restreint cette hypothèse.

¹³ KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer...*, p. 234.

¹⁴ SCHEURL Christoph, *Vita...*, voir *supra*, p. 2.

¹⁵ TIETZE Hans et TIETZE-CONRAD Erica, *Der junge Dürer: Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*, Augsburg, Benno Filser Verlag G.M.B.H., 1928, 447 p., ici p. 284 ; SMITH Jeffrey Chipps, *Dürer*, Londres, Phaidon Press, 2012, 448 p., pp. 42-43.

Dürer dans le Rhin supérieur

Les années de compagnonnage de Dürer constituent l'acmé de son exposition à l'art de Schongauer. Ses Vierges à l'Enfant (avec ou sans saint Joseph) (fig. 2)¹⁶ s'inspirent à la fois des gravures colmariennes telle la *Vierge à l'Enfant sur un banc de gazon*¹⁷, mais aussi de dessins qui devaient encore se trouver dans le fonds d'atelier comme la *Vierge à l'Enfant à l'œillet* (fig. 3). Ainsi, dans *La Sainte Famille* d'Erlangen (fig. 2), Dürer observe fidèlement la composition générale du sujet développé par Schongauer. Il reprend en particulier la physionomie caractéristique de ses Vierges : leur visage rond aux lourdes paupières et au large front, leurs doigts effilés et graciles, et la manière de dessiner les boucles de cheveux. Cette proximité avec le modèle est par ailleurs corroborée par l'inscription ultérieure au revers de la feuille : « *Martin Schön conterfait* », qui indique la confusion d'un des précédents propriétaires de la feuille quant à son attribution¹⁸. Pourtant l'œuvre montre aussi les premières inflexions de Dürer vis-à-vis de son maître d'adoption. Ainsi, chez Dürer, la tendresse et la proximité de la Vierge à l'Enfant sont plus exacerbées – et le seront presque toujours.

D'un point de vue technique, le système rationnel de hachures développé par Schongauer dans ses œuvres graphiques permet de suggérer textures et jeux de lumière subtilement modelés. Il est rapidement adopté par Dürer suivant ce que Stephanie Porras a qualifié « *d'imitation graphologique* »¹⁹.

¹⁶ Albrecht Dürer, *Vierge à l'Enfant avec deux études de draperies* (recto) / *Vierge à l'Enfant au pied d'un arbre et étude de main* (verso), vers 1491-1492, plume et encre brune, 20,5 x 19,7 cm, Londres, British Museum (1983,0416.2); Albrecht Dürer, *Sainte Famille*, vers 1492-1493, plume et encre brune, 29 x 21,4 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 4174).

¹⁷ Martin Schongauer, *Vierge à l'Enfant sur un banc de gazon*, vers 1475, gravure au burin, 12 x 8,3 cm (Lehrs 36).

¹⁸ Le *Christ bénissant* (fig. 1) a également longtemps divisé les spécialistes dans son attribution à Dürer ou à Schongauer, voir par exemple : TIETZE Hans et TIETZE-CONRAD Erica, *Der junge Dürer...*, p. 284.

¹⁹ PORRAS Stephanie, « Dürer's copies », in : BUCK Stephanie, PORRAS Stephanie (éd.), *The Young Dürer: Drawing the Figure*, Londres, The Courtauld Gallery, 2013, pp. 57-72, ici p. 60.



Fig. 2. Albrecht Dürer, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, 1491-1492, plume et encre brune, 20,8 x 20,4 cm, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung (H62/B 155).

© Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung.



Fig. 3. Martin Schongauer, *Vierge à l'Enfant à l'œillet*, vers 1475-1480, plume et encre brune, 22,7 x 15,9 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (KdZ 1377).
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.

Les trois dessins d'Erlangen, Londres et Berlin, considérés comme préparatoires à la première gravure au burin signée de Dürer, *La Vierge à l'Enfant à la libellule*²⁰, posent la question des circonstances de son apprentissage de la gravure en taille-douce, qui semble se dérouler au cours de ces années de voyage. Pourtant, il est difficile d'identifier après la mort de Schongauer un praticien virtuose actif dans le Rhin supérieur, capable d'enseigner directement à Dürer comment inciser une plaque de métal destinée à être imprimée²¹. L'entremise de l'un des frères Schongauer, Ludwig, dans la mesure où celui-ci est identifié comme l'auteur de quatre gravures marquées du monogramme «L+S», est souvent invoquée²². Or, en raison de la qualité plutôt médiocre de ces feuilles, cette hypothèse doit être définitivement rejetée: il ne peut s'agir ici d'un intermédiaire légitime entre Schongauer et Dürer²³. Il faut donc envisager que Dürer, par sa formation d'orfèvre et par ses qualités de dessinateur, se soit formé en autodidacte à l'art de la taille-douce²⁴. Seule son analyse fine des gravures de Schongauer lui aurait permis d'assimiler son vocabulaire graphique. Toutefois, la qualité des premières impressions de Dürer nécessite bien, quant à elle, un enseignement sous l'égide de praticiens aguerris et, là encore, bien que l'on ne puisse compter sur des sources archivistiques, les soupçons

²⁰ Albrecht Dürer, *La Vierge à l'Enfant à la libellule*, vers 1495, gravure au burin, 23,7 x 18,6 cm (SMS 2).

²¹ Bien que le burin soit l'un des principaux outils de l'orfèvre, la modulation des tailles d'un objet incisé et celle d'une plaque destinée à être imprimée est peu comparable. À ce sujet: FRITZ Johann Michael, *Gestochene Bilder: Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Cologne; Graz, Böhlau Verlag, 1966, 592 p., ici p. 438.

²² Le plus récemment: TEGET-WELZ Manuel, «Albrecht Dürer. Die Lehrjahre bei Michael Wolgemut», in: BAUMBAUER Benno, HIRSCHFELDER Dagmar et TEGET-WELZ Manuel (éd.), *Michael Wolgemut: mehr als Dürers Lehrer*, Ratisbonne, Schnell + Steiner, 2019, pp. 143-150, ici p. 150.

²³ L'hypothèse du maître BM, ancien membre supposé de l'atelier de Schongauer, aussi séduisante soit-elle, ne repose malheureusement sur aucun élément tangible, WEINBERGER Martin, «Zu Dürers Lehr- und Wanderjahren», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6, 1929, pp. 124-146.

²⁴ Par exemple: FEULNER Karoline, «Tradition und Innovation: Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik», in: SANDER Jochen (éd.), *Dürer - Kunst, Künstler, Kontext*, Munich; Londres; New York, Prestel, 2013, pp. 22-25, ici p. 23; Anton Würth (communication orale, mars 2023).

pèsent une fois de plus sur l'atelier colmarien, probablement toujours en activité en 1492, et dont la qualité des tirages est exemplaire²⁵.

Si les activités précises de Dürer à Colmar et la durée de son séjour dans la ville demeurent hypothétiques, ce qu'il y vit le marqua longtemps. Le détail des pivoinies du grand panneau de *La Vierge au buisson de roses*²⁶ par Schongauer semble l'avoir suffisamment séduit pour qu'il le reproduise dans la *Vierge aux multiples animaux* au même emplacement que dans l'œuvre originale, au niveau du coude droit de la Vierge²⁷. Selon toute vraisemblance, le dessin de Dürer a été exécuté lors de son voyage en Italie en 1505-1507²⁸. Pourtant, la très grande fidélité des fleurs à leur modèle d'origine et le laps de temps qui sépare l'exécution du dessin de son passage à Colmar (plus de dix ans) laissent supposer que Dürer était en possession d'un relevé du motif. Avait-il par exemple à portée de main l'*Étude de pivoinies* du Getty Museum²⁹ que Fritz Koreny considère comme une étude préparatoire au panneau de Schongauer, et qui lui aurait été cédé par les frères de l'artiste³⁰? Ou Dürer aurait-il exécuté lui-même une copie de ce détail lors de son passage à Colmar³¹?

À cette exception près, aucune autre œuvre connue de Dürer ne cite exactement Schongauer³². Il est pourtant hautement vraisemblable que

²⁵ Anton Würth (communication orale, août 2023).

²⁶ Martin Schongauer, *La Madone aux buissons de roses*, 1473, peinture sur bois, 200 x 115 cm, Colmar, église des Dominicains.

²⁷ Albrecht Dürer, *La Vierge aux multiples animaux*, vers 1503-1507, aquarelle, plume et encre noire, 31,9 x 24,1 cm, Vienne, Albertina (3066).

²⁸ METZGER Christof (éd.), *Albrecht Dürer*, Munich; Londres; New York, Prestel, 2019, 487 p., ici pp. 170-173.

²⁹ Attribué à Martin Schongauer, *Étude de pivoinies*, vers 1472-1473, gouache et aquarelle, 25,7 x 33 cm, Los Angeles, Getty Museum (92.GC.80).

³⁰ KORENY Fritz, «A Coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer», *The Burlington Magazine* 133 (1062), 1991, pp. 588-597, ici p. 596.

³¹ Se pourrait-il que la feuille du Getty soit justement un *ricordo* de Dürer lui-même exécuté sur un papier de réemploi de l'atelier colmarien? Sur le filigrane: KORENY Fritz, «A Coloured Flower Study...», pp. 595-596.

³² Pour l'inventaire des copies dessinées de Dürer, voir: PORRAS Stephanie, «Dürer's copies», p. 70, note 5. Il me semble que l'hypothèse de Thomas Schauerte au sujet de

Dürer ait réalisé des copies d'après ses gravures, soit à Nuremberg, soit au cours de ses années de compagnonnage, suivant ainsi la méthode traditionnelle pratiquée dans les ateliers. À son retour à Nuremberg en 1494, Dürer a déjà « [copié] *beaucoup d'œuvres de bons praticiens pour acquérir la liberté de main voulue*³³ ». Il se révèle alors un parfait héritier de la méthode de combinaisons et recombinaisons des motifs de Schongauer apprise chez Wolgemut³⁴, qu'il continuera d'appliquer tout au long de sa carrière.

Émulation formelle et technique

Établi à la tête d'un atelier dans sa ville natale à partir de 1495-1496, Dürer abandonne les formes du gothique tardif au profit d'une esthétique empreinte de l'influence italienne et de ses observations de la nature, en particulier de ses préoccupations sur les proportions du corps humain. Cela ne l'empêche pas de continuer à mettre régulièrement à profit ses connaissances approfondies et peut-être même complètes du corpus schongauerien³⁵. Les motifs en sont systématiquement déformés, détournés, réinterprétés, asservis à la créativité propre de Dürer, mais il est possible d'identifier certaines compositions et/ou détails qui ont sa préférence et qui se retrouvent cités sur le temps long. Par exemple, Dürer se réfère régulièrement à la *Passion* de Schongauer pour ses

la marque de l'imprimeur de Leipzig Kachelhofen, reprenant très fidèlement la gravure de Schongauer *Armoiries à la patte de grue et au coq* (Lehrs 100) et attribuée à Dürer, doit être encore discutée, voir SCHAUERTE Thomas, *Dürer & Celtis*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 2015, 208 p., ici pp. 25-29.

³³ DÜRER Albrecht, *Lettres...*, p. 163.

³⁴ Voir *supra*, p. 108.

³⁵ À partir des citations identifiées dans ses œuvres peintes (ANZELEWSKY Fedja, *Albrecht Dürer...*), dessinées (STRAUSS Walter (éd.), *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vol., New York, Abaris Books, 1974-1977) et gravées (SCHOCH Rainer, MENDE Matthias et SCHERBAUM Anna (éd.), *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Munich, Prestel, 3 vol., 2001-2004), on peut déterminer une partie des œuvres de Schongauer dont Dürer avait connaissance. En revanche, il est impossible de juger de celles dont il connaissait l'existence, mais qui n'ont pas fait l'objet de reprises dans sa production artistique.



Fig. 4. Martin Schongauer, *Ecce Homo*, vers 1475, gravure au burin, 16,3 x 11,5 cm, Colmar, musée Unterlinden (2006.3.3).
© Musée Unterlinden, Colmar.



Fig. 5. Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (*Passion sur cuivre*), 1512, gravure sur cuivre, 11,5 x 7,4 cm. Belfort, Musée d'art et d'histoire (E. 37).
© Musée(s) de Belfort.



Fig. 6. Albrecht Dürer, *Ecce Homo (La Grande Passion)*, vers 1498, gravure sur bois, 39,6 x 28,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (4600-1877).
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz.

propres représentations du même sujet (*Grande Passion, Passion verte, Petite Passion, Passion sur cuivre*). De l'*Ecce Homo* par exemple, dont Schongauer offre l'un des premiers modèles dans l'image imprimée (fig. 4), Dürer reprend pour sa *Grande Passion* vers 1498 la composition à deux niveaux unis par une forte diagonale. Cependant, il la fait pivoter de 45 degrés afin de lui donner une plus grande ampleur avec une percée sur le paysage (fig. 6)³⁶. En 1512, il conçoit une autre variante en respectant cette fois la vue de profil en plus de l'étagement de la version colmarienne, et en accroissant la monumentalité et la solennité de la scène (fig. 5).

Tandis que ses références formelles aux gravures de Schongauer sont constantes, Dürer complexifie très largement sa technique du burin. À l'inverse de Schongauer, chez qui on observe la recherche d'une certaine efficacité dans le tracé de chacune de ses lignes, Dürer renonce lui à la moindre économie dans son réseau de tailles, le mettant au service d'un rendu toujours plus illusionniste. Les accents de lumière résultent de rares zones de papier maintenues en réserve dans une composition toujours plus obscure. Si Schongauer travaillait à partir du « blanc », Dürer travaille désormais à partir du « noir »³⁷, proposant une maîtrise du médium – peut-être jamais égalée – qui culminera dans ses célèbres *Meisterstiche* (1513-1514).

³⁶ BRIAU Aude, « Martin Schongauer, *Ecce Homo* / Albrecht Dürer, *Ecce Homo (La Grande Passion)* », in : DELDICQUE Mathieu, VRAND Caroline, *Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance*, Paris, In Fine, 2022, pp. 64-65.

³⁷ SAYRE Eleanor A., « Stylistic development's in Dürer's intaglio prints », in : SAYRE Eleanor A. (éd.), *Albrecht Dürer, Master Printmaker*, Greenwich (Connecticut), New York Graphic Society, 1971, pp. xv-xviii.

Dürer comme relais

Les feuilles de Schongauer régulièrement mises à profit pour la création de nouvelles œuvres devaient constituer chez Dürer – comme elles l'étaient chez Wolgemut – un matériel important du fonds d'atelier à disposition du maître et de ses compagnons. Parmi eux, Hans Schäufelin conçoit en 1507 les illustrations du *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* d'Ulrich Pinder³⁸. Si de nombreuses scènes sont inspirées de la *Grande Passion* de Dürer, Schäufelin ne peut se référer à *L'Arrestation du Christ* que Dürer n'achèvera qu'en 1510. Par conséquent, il recourt à la représentation antérieure de Schongauer en lui agrégeant des éléments repris à Dürer (fol. 24v, fig. 7). À la composition générale et aux personnages de saint Pierre et Malchus tirés du premier (fig. 8), il adjoint le type de paysages développés par le second dans *La Grande Passion* (fig. 7), série à laquelle il emprunte également le personnage de profil à l'extrême droite de l'image et tiré du *Portement de croix*³⁹. De la même manière, l'*Ecce Homo* de Schäufelin (également conçu pour le livre de Pinder), s'inspire de l'original de Schongauer, mais cette fois clairement par l'entremise directe de Dürer et de sa *Grande Passion*.

Au début du xvi^e siècle, les estampes de Dürer bénéficient à leur tour d'un immense succès à l'échelle de l'Europe entière, constituant de nouvelles sources d'inspiration pour les graveurs. En réinterprétant les propositions dureriennes, ces derniers maintiennent – consciemment ou non – les inventions de Martin Schongauer. À l'instar de Schäufelin, pour leurs propres représentations de l'*Ecce Homo*, Hans Wechtlin à Strasbourg et Lucas Cranach l'Ancien à Wittenberg suivent la disposition de trois-quarts de la scène dans la *Grande Passion* (fig. 7), ainsi que d'autres détails : l'enfant dans le coin inférieur pour Cranach (fig. 9), l'ouverture

³⁸ MÜNCH Birgit Ulrike, « Cum figuris magistralibus: Das Speculum passionis des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürer-Werkstatt », *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 92, 2005, pp. 1-92, ici pp. 38-39.

³⁹ À noter par ailleurs que *L'Arrestation du Christ*, comme d'autres planches du *Speculum Passionis*, est révélatrice de la circulation des motifs dans l'orbite de Dürer puisqu'elle inspirera à son tour ce dernier pour sa *Petite Passion*. Albrecht Dürer, *L'Arrestation du Christ*, vers 1509, gravure sur bois, 12,8 x 9,8 cm (SMS 197).

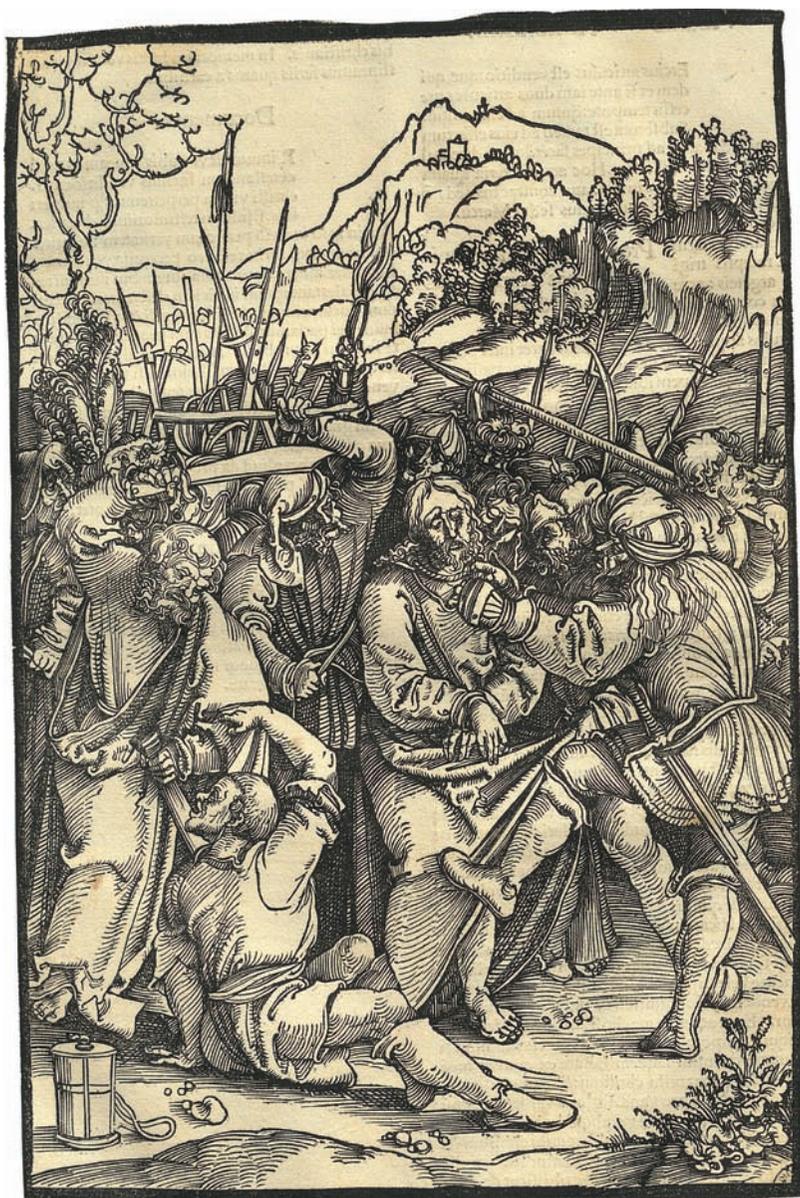


Fig. 7. Hans Schüpfelin, *L'Arrestation du Christ*, 1507, gravure sur bois, 23,2 x 15,8 cm, Dijon, Bibliothèque municipale (9961).
© Bibliothèque municipale de Dijon.



Fig. 8. Martin Schongauer, *L'Arrestation du Christ*, vers 1475, gravure au burin, 16,3 x 11,7 cm, Colmar, musée Unterlinden (2006.3.1).
© Musée Unterlinden, Colmar.



Fig. 9. Lucas Cranach l'Ancien, *Ecce Homo*, 1509, gravure sur bois, 24,8 x 17 cm, Liège, musée Wittert – Université de Liège (8150).
© Musée Wittert ULiège.

sur le paysage chez Wechtlin⁴⁰. Il n'en demeure pas moins que ces trois versions de Schaufelin, Wechtlin et Cranach conservent le contraste entre les deux groupes que marque l'estrade introduite pour la première fois par Schongauer.

« Un art reçu et appris, qui se sème, croît et donne les fruits de son espèce »⁴¹

Dürer ne rencontra jamais Schongauer, mais sut pallier efficacement ce coup du destin en se mesurant sur le long terme aux œuvres du maître qu'il s'était choisi. Par son entourage qui lui donna accès aux œuvres de Schongauer à Nuremberg, puis à Colmar, par l'observation assidue de ces dernières et par un travail d'imitation et d'interprétation, il adopta dans un premier temps la technique et le style du Beau Martin avant de s'en détacher, tout en intégrant au long de sa carrière certaines inventions formelles à ses œuvres propres, qu'il transmet à la génération suivante.

Bien que cet enseignement indirect ne soit pas le seul que retint Dürer, dont l'assimilation et l'utilisation permanentes d'inventions d'autres « maîtres » qu'il ne rencontra jamais (notamment Andrea Mantegna, Hans Pleydenwurff, Israhel van Meckenem) constituent l'un des ressorts de son talent, la filiation artistique qui le lie à Schongauer demeure prédominante, celle qu'a principalement retenue l'historiographie de Wimpfeling et Scheurl à Robert Suckale en passant par Lambert Lombard et Vasari⁴².

⁴⁰ Hans Wechtlin, *Ecce Homo*, 1506-1508, gravure sur bois, 21,3 x 16,9 cm. À ce sujet, voir KLEIN Alice, *Hans Wechtlin, peintre à Strasbourg à la veille de la Réforme*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2014, 1068 p., ici pp. 446-447.

⁴¹ DÜRER Albrecht, *Lettres...*, p. 197.

⁴² WITTERT Adrien, *Lettre de Lombard à Vasari. Notes sur la première école de gravure*, Liège, J. Gothier, 1874, pp. 142-144; VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.), vol. VII, Paris, Berger-Levrault, 1984, 327 p., ici p. 63; SUCKALE Robert, *Die Erneuerung...*, p. 215.

Résumé

L'influence de Martin Schongauer sur Albrecht Dürer est l'affaire d'une vie. De son apprentissage chez Michael Wolgemut jusqu'à ses œuvres tardives, Dürer emprunte sans cesse à celui qui fut son maître indirect, bien qu'il ne l'eût jamais rencontré. Pourtant une solide filiation artistique unit les deux hommes et se reflète dans l'assimilation du style et du vocabulaire technique de Schongauer chez le jeune Dürer. Si ce dernier s'en détache, à mesure qu'il trouve son propre langage artistique, il ne cesse de tordre, d'adapter et d'ajuster les inventions formelles de Schongauer à ses propres créations. Celles-ci deviennent à leur tour une source inépuisable d'inspiration pour une nouvelle génération de graveurs (Hans Schäufelin, Hans Wechtlin, Lucas Cranach, etc.) dont les œuvres continuent de refléter, par l'intermédiaire de Dürer, les modèles schongaueriens.

Abstract

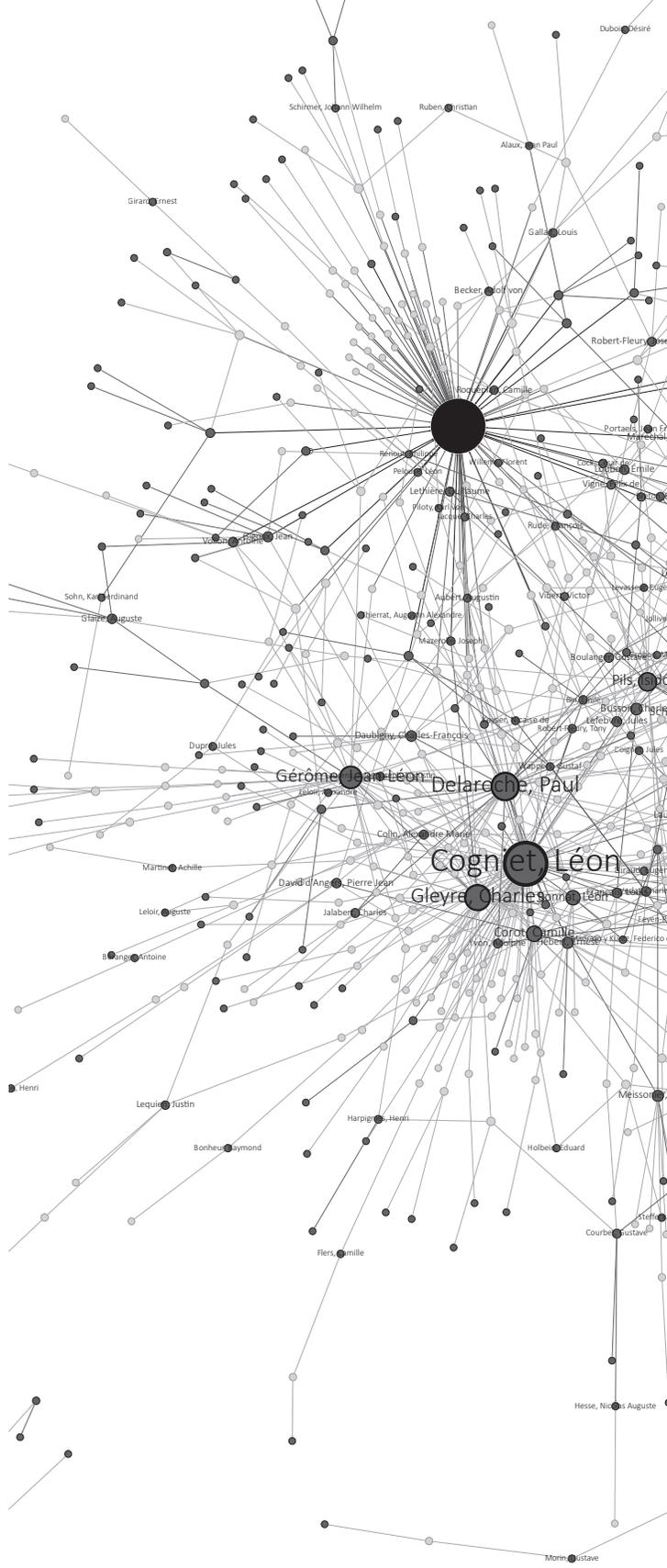
Martin Schongauer's artistic influence on Albrecht Dürer lasted for his whole career. From his apprenticeship with Michael Wolgemut to his very last works, Dürer continually borrowed from his predecessor, not directly but from his art production, as Dürer never had the opportunity to meet Schongauer. This strong artistic filiation is reflected in the young Dürer's assimilation of Schongauer's style and graphic language; and, if he progressively distinguishes from it as he acquires his own artistic style, he keeps adapting, adjusting, twisting Schongauer's inventions in his compositions. They become essential models for a new generation of printmakers such as Hans Schäufelin, Hans Wechtlin and Lucas Cranach the Elder, whose creations continue to show Schongauer's motives but through the mediation of Dürer.

Claire Dupin de Beyssat

**Le choix d'un maître. Filiations réelles
et prétendues des peintres médaillés
au Salon (1852-1880)**

À partir de 1852, les catalogues de l'*Exposition de peinture et de sculpture* de Paris mentionnent, pour chaque exposant, le nom de leur maître. Dans un contexte d'explosion du nombre d'exposants, cette mention devait probablement permettre au jury de faciliter son travail de sélection en certifiant du sérieux et du professionnalisme du candidat. L'information est transmise par l'artiste lui-même au moment de l'enregistrement de son envoi : purement déclarative, elle ne fait apparemment pas l'objet de vérification de la part des administrateurs du Salon, ni de rectification de la part des maîtres cités¹. Ces filiations déclarées, qu'elles soient réelles ou non, fonctionnent autant comme recommandations que comme prodromes de réputation. Dès lors, elles sont sujettes à des stratégies diverses, conscientisées ou non et parfois même changeantes de la part des artistes, selon la position qu'ils ambitionnent d'occuper sur la scène artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹ Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, série F/21 : Beaux-arts, Expositions (An III-1886), F/21/519 à 542 ; archives des musées nationaux, série X : Expositions, Salons, Expositions universelles, 20150042/1 à 134.



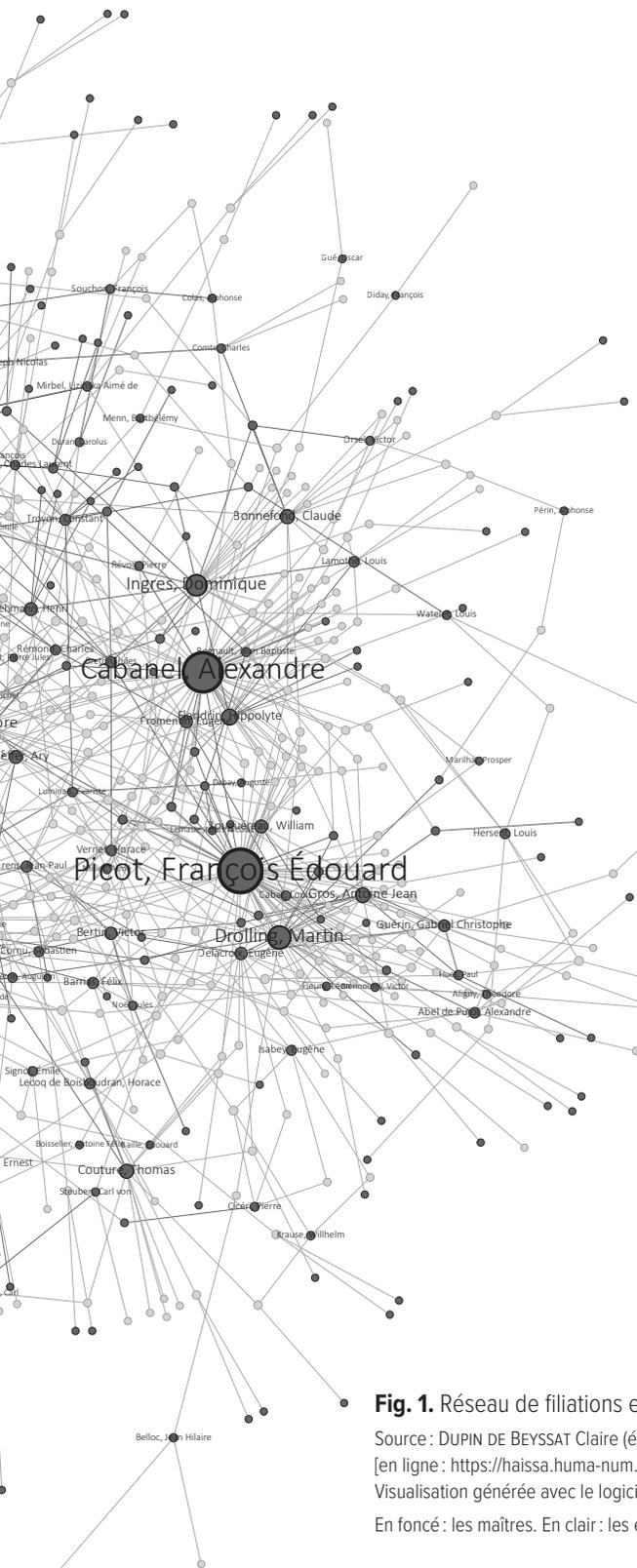


Fig. 1. Réseau de filiations entre les peintres médaillés et leurs maîtres
 Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020
 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/salons1848-1880/>].
 Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.
 En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En noir : l'autodidaxie.

De ce point de vue, se concentrer sur les peintres ayant été récompensés permet d'interroger l'efficacité de ces filiations réelles et prétendues sur les carrières artistiques. À partir du corpus des 619 artistes ayant obtenu une médaille dans la section « Peinture » du Salon entre 1848 (date d'apparition du jury des récompenses) et 1880 (date du dernier Salon officiel), un réseau de filiations les liant à leur(s) maître(s) a été reconstitué pour la période postérieure à 1852, date à laquelle apparaissent les mentions du maître dans les catalogues de Salon.

Les filiations revendiquées ont d'abord été établies à l'aide des catalogues de Salon². Elles ont ensuite été complétées par des recherches biographiques, afin d'identifier d'éventuels autres maîtres absents des catalogues du Salon. Leur recension est malheureusement conditionnée par l'état des sources et de la littérature existantes sur les peintres de Salon de la seconde moitié du XIX^e siècle : pour une très large majorité d'entre eux, il y a fort à parier que des informations sont encore manquantes et incomplètes.

L'examen de ce réseau révèle un maillage extrêmement dense, avec un nombre important de maîtres recensés (au total 424), tout en montrant la centralité de certains ateliers, ceux de Léon Cogniet (1794-1880), François Édouard Picot (1786-1868), Alexandre Cabanel (1823-1889), Paul Delaroche (1797-1856), Charles Gleyre (1806-1874) ou encore Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Ce paradoxe apparent s'explique en réalité par le caractère majoritairement composite des parcours de formation des peintres médaillés³ : les deux tiers d'entre eux ont étudié auprès d'au moins deux maîtres – un chiffre certainement sous-estimé au vu du caractère lacunaire des biographies réunies. La norme consiste manifestement à se former, successivement ou parallèlement, chez un petit maître et dans un grand atelier populaire. La trajectoire de Jean-Joseph Weerts (1846-1927) en rend compte : né à Roubaix, il se forme d'abord auprès de Constantin Mils (1816-1886), un peintre local ayant exposé deux fois seulement au Salon, puis auprès de Cabanel à

² SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons, 1801-1913*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2014, 23 volumes.

³ BONNET Alain, NERLICH France (éd.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, 397 p.

l'École des beaux-arts de Paris. À son premier Salon, il précise qu'il est élève « de MM. Cabanel et Mils »⁴ et rend par-là hommage à son premier maître. Néanmoins, l'ordre de mention montre que le jeune artiste a bien conscience que ces deux maîtres ne sont pas reconnus pareillement par les autres acteurs du système artistique, le public bien sûr, mais aussi le jury, l'administration et la critique. De fait, Mils est victime d'erreurs de transcription – il devient « Pils » en 1872⁵ – qui révèlent le peu de considération dont il bénéficie. Rapidement, l'omission de Mils témoigne de la conscience, chez Weerts, de la moindre influence de ce nom auprès des publics du Salon. Puisque ce maître, inconnu, ne permet ni d'attester une filiation esthétique ni de bénéficier, par ruissellement, de son prestige, il n'est pas utile de l'indiquer. À l'instar de Weerts, la plupart des peintres médaillés à avoir commencé leur apprentissage auprès de maîtres locaux, peu (re)connus en dehors de leur région d'activité, les font probablement disparaître du livret et privilégient la mention de maîtres reconnus, accroissant ici leur part dans les parcours de formation artistique.

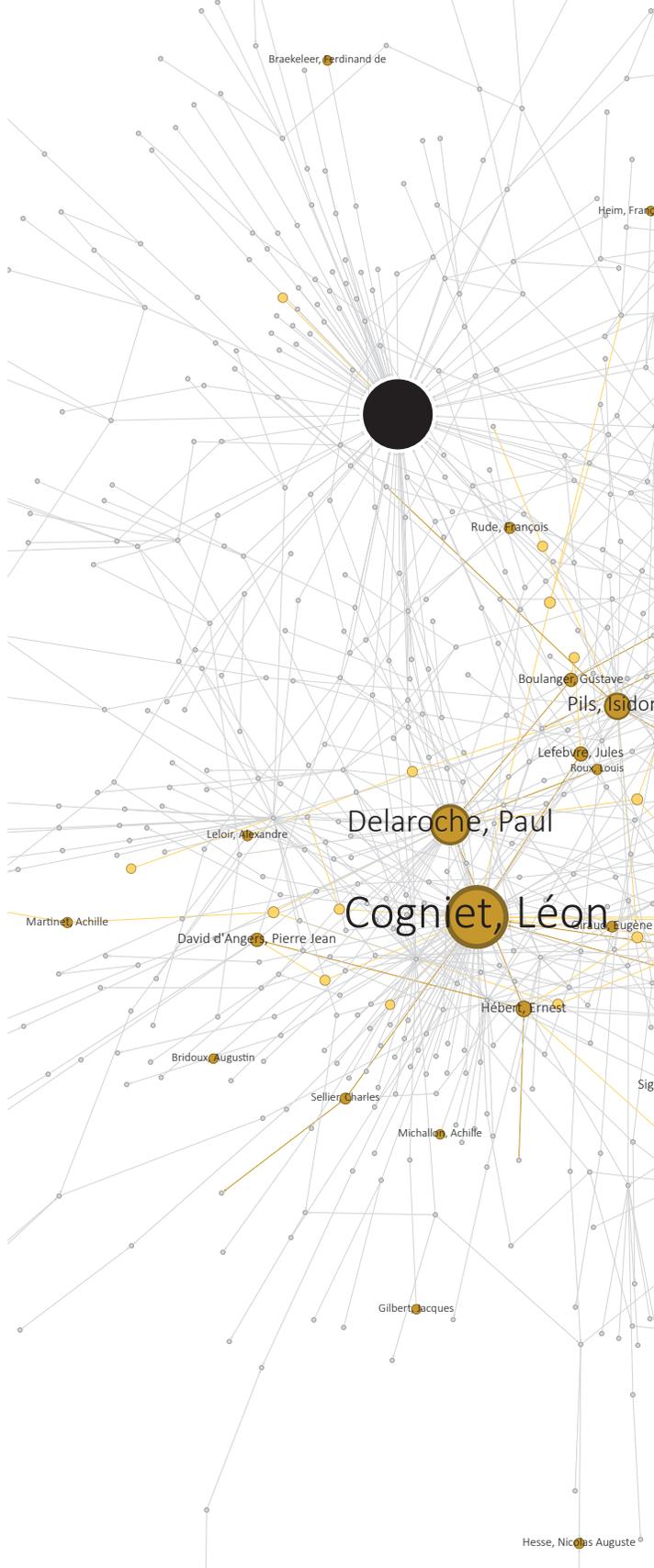
À quoi sert donc, pour les exposants au Salon, d'être « élève de », puis de le déclarer ou, au contraire, de l'omettre ? L'étude du réseau reconstitué entre les peintres médaillés au Salon et leurs maîtres, ici examiné pour la période 1852-1880, révèle les différentes fonctions, parfois contradictoires, souvent complémentaires, mais toujours stratégiques, qu'endossent les maîtres – qu'ils soient revendiqués ou niés – pour la construction des carrières et des réputations artistiques.

La persistance d'une reproduction académique

De façon évidente, se former auprès d'un maître permet aux prétendants à la profession artistique d'acquérir les compétences nécessaires à ce métier, que celles-ci soient techniques ou théoriques. Cette première fonction est particulièrement manifeste au vu de la persistance d'une

⁴ Catalogue du Salon de 1869, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, p. 326.

⁵ Catalogue du Salon de 1872, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, p. 231.



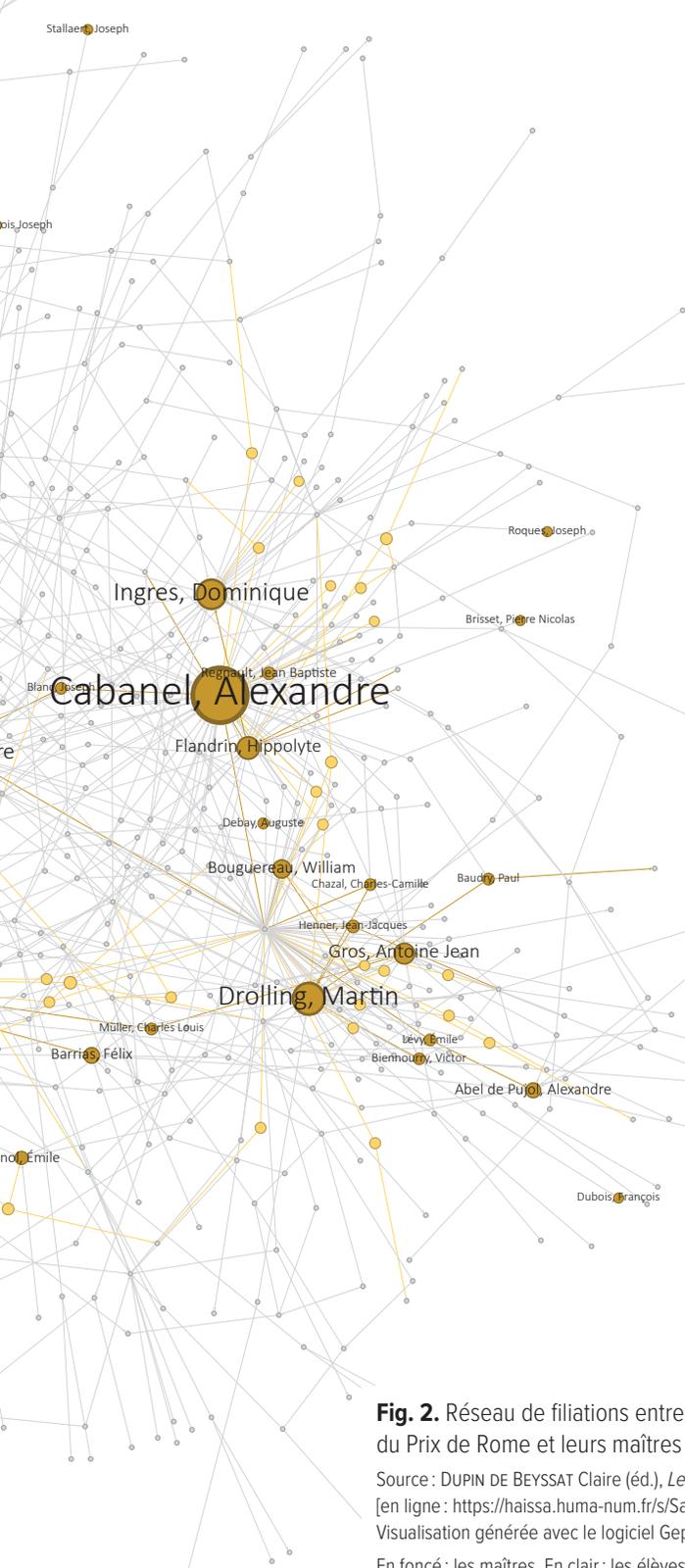
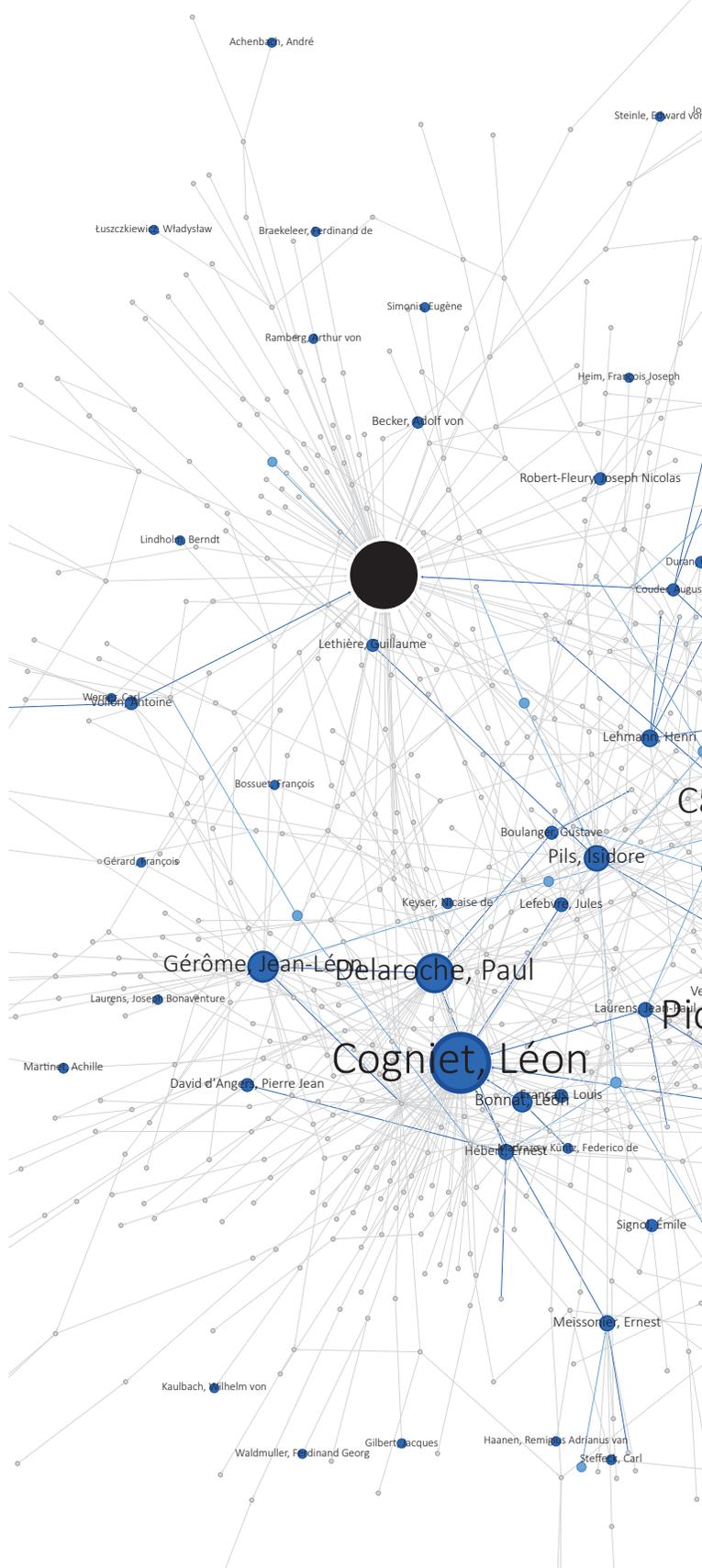


Fig. 2. Réseau de filiations entre les peintres médaillés lauréats du Prix de Rome et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En jaune : les lauréats du Prix de Rome. En noir : l'autodidaxie.



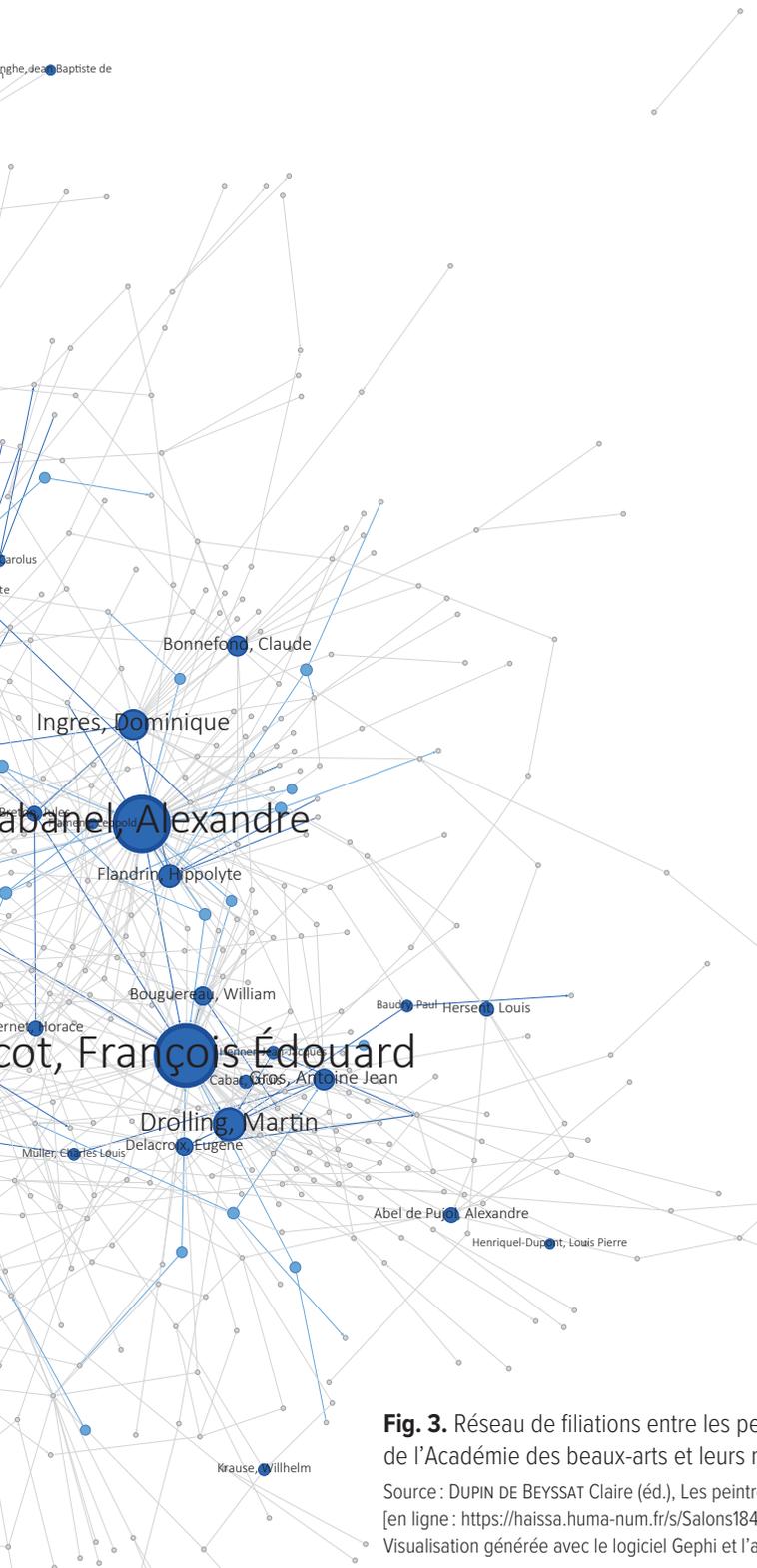


Fig. 3. Réseau de filiations entre les peintres médaillés membres de l'Académie des beaux-arts et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), Les peintres médaillés au Salon (1848-1880), 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En bleu : les membres de l'Académie des beaux-arts. En noir : l'autodidaxie.

reproduction des honneurs, en particulier académiques, où les élèves des maîtres décorés sont les plus susceptibles d'obtenir les mêmes distinctions, dans un transfert quasi filial des qualités requises pour satisfaire les critères de jugement qui président à l'attribution de ces récompenses.

Cela se vérifie d'abord en considérant la transmission du Prix de Rome : parmi les soixante-dix peintres ici étudiés l'ayant reçu, la quasi-totalité a été formée par un maître lui-même lauréat du Prix de Rome.

Ce constat, flagrant si l'on regroupe ces artistes dans un réseau spécifique, n'a rien d'étonnant ; il est même attendu, tant il paraît logique que ceux qui ont obtenu le Prix de Rome soient les plus à même de transmettre les compétences nécessaires pour l'obtenir. Les deux exceptions à cette règle sont Alphonse Monchablon (1835-1907), Prix de Rome en 1863, et Joseph Wencker (1848-1919), Prix de Rome en 1876. Dans le premier cas néanmoins, on peut considérer que Monchablon bénéficie tout de même d'une certaine transmission de Prix de Rome à Prix de Rome, son maître Sébastien Cornu (1804-1870) s'étant formé auprès de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et d'Hippolyte Flandrin (1809-1864), tous deux lauréats. Le cas de Wencker est plus surprenant, puisque Gérôme lui-même n'est pas élève d'un Prix de Rome : il est symptomatique des transformations, à la fois esthétiques et structurelles, que connaît la peinture d'histoire à la fin du siècle.

Un constat similaire s'impose lorsque l'on s'attarde sur les membres de l'Académie des beaux-arts. Parmi les peintres médaillés, ils sont quarante à devenir académicien au cours de leur carrière : seuls quatre ne sont pas élèves d'un membre de l'Académie des beaux-arts. Là encore, la reproduction des honneurs est particulièrement forte, au point même de former des dynasties d'académiciens sur plusieurs générations.

Cela est clairement visible autour de la figure de Cabanel : élève de Picot, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1863. Particulièrement influent, membre régulier du jury d'admission et de récompense au Salon, professeur et chef d'atelier à l'École des beaux-arts à partir de 1864, il est lui-même le maître de plusieurs peintres qui entreront à l'Académie. Les rares profils qui dérogent à cette règle révèlent la prise en considération progressive par l'institution académique des

évolutions artistiques survenues depuis 1848, en particulier la légitimité conquise par les genres dits mineurs : entrent alors à l'Académie des paysagistes, comme François-Louis Français (1814-1897) ; des peintres de genre comme Léon Lhermitte (1844-1925) ; des portraitistes comme Carolus-Duran (1837-1917) et même des peintres de nature morte comme Antoine Vollon (1833-1900).

Cette transmission quasi mécanique⁶ des distinctions académiques témoigne d'une inertie certaine de leurs critères d'attribution. Parce qu'il y a inertie, les précédents récipiendaires de ces récompenses sont jugés crédibles et aptes à préparer les prétendants à ces concours ou à ces statuts et sont donc convoités par ceux-ci. Parce qu'il y a inertie encore, les élèves formés par les anciens lauréats acquièrent effectivement les compétences requises et parviennent dès lors à obtenir ces honneurs. La logique de préservation corporatiste et de conservation esthétique de l'Académie des beaux-arts la place pourtant, au cours de la période, dans une position paradoxale. En tant que gardienne des traditions, elle se doit de promouvoir et de valoriser les artistes appliquant sa doctrine et issus de son sérail. Pour ne pas tomber en désuétude, elle est toutefois contrainte progressivement de s'adapter aux tendances qui ont la faveur des autres instances de reconnaissance – l'administration, les critiques, les amateurs – et à intégrer en son sein, on l'a vu, des artistes aux profils et aux pratiques hétérodoxes, avec lenteur toutefois et non sans une certaine réticence.

Peintres de figure : la formation par défaut

Dans un second temps, ce réseau montre que les peintres de figures, c'est-à-dire les peintres d'histoire, mais aussi de genre et de portraits, sont quasi omniprésents dans le parcours de formation des peintres médaillés : parmi les 424 maîtres recensés, 303 sont peintres de figures.

⁶ Si les lauréats du Prix de Rome ont majoritairement été formés par d'anciens lauréats du Prix de Rome, et les académiciens par des académiciens, il faudrait encore vérifier, en reconstituant le réseau global des exposants au Salon, si la réciproque est vraie.

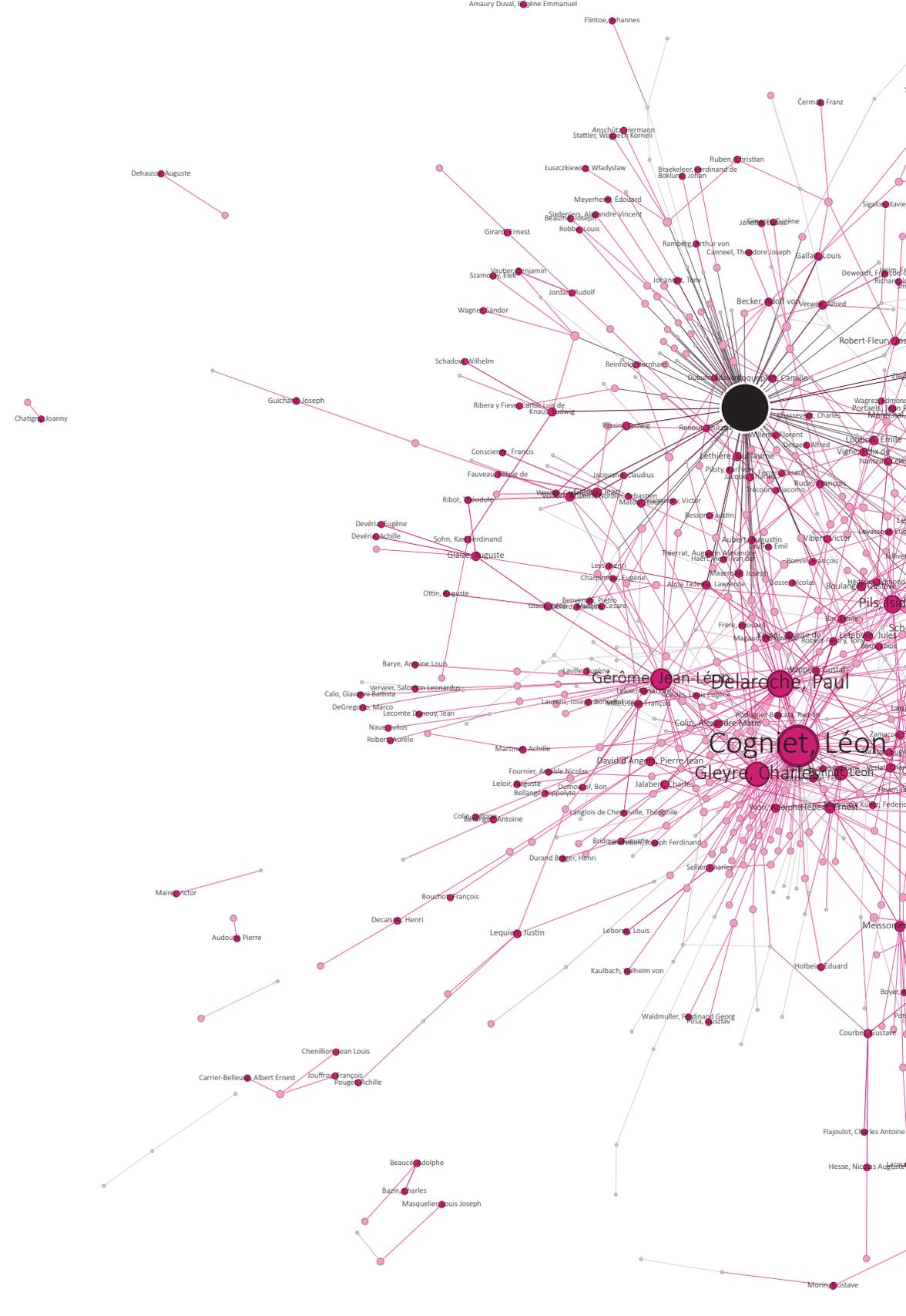




Fig. 4. Réseau de filiations entre les peintres de figure médaillés et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020, [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En rose : les peintres de figure.

En noir : l'autodidaxie.

Tasson François

Ainsi, les ateliers les plus populaires de la seconde moitié du XIX^e siècle sont ceux dirigés par des peintres de figure et, plus précisément, par des peintres d'histoire. Des dix maîtres les plus fréquemment mentionnés par les peintres médaillés au Salon, neuf sont peintres d'histoire⁷. Cette popularité se confirme encore lorsque l'on considère l'ensemble des peintres exposants au Salon entre 1848 et 1880. À l'École des beaux-arts de Paris, le personnel enseignant est lui aussi dominé par les peintres d'histoire et cette situation ne change pas avec la réforme de 1863⁸. Certes, le recrutement s'éloigne d'une logique corporatiste vis-à-vis de l'Académie des beaux-arts : les professeurs sont ainsi moins nombreux à être lauréats du Prix de Rome – une récompense quasi indispensable pour les professeurs d'avant la réforme de 1863⁹ – et ils sont parfois nommés avant d'être élus académiciens¹⁰. En revanche, avant comme après 1863, la pratique de la peinture d'histoire constitue une condition quasi nécessaire pour enseigner à l'École des beaux-arts.

L'exemple de Gustave Boulanger (1824-1888), nommé chef d'atelier en 1885, permet de comprendre pourquoi ce sont les artistes reconnus comme peintres d'histoire qui sont surtout nommés professeurs à l'École des beaux-arts. Étudiant dans l'atelier populaire de Paul Delaroche, élève à l'École des beaux-arts, il débute au Salon en 1848 avec *Indiens jouant avec des panthères*, une composition orientaliste, tout en remportant parallèlement, en 1849, le concours du Prix de Rome. Lorsqu'il revient de son séjour romain, il expose à Paris des compositions historiques, mythologiques ou allégoriques, dans la lignée de la formation académique reçue, ce qui lui vaut d'obtenir une médaille de seconde classe en 1857, un

⁷ Il s'agit, dans l'ordre décroissant du nombre d'exposants médaillés se revendiquant leur élève, de Cogniet, Picot, Cabanel, Delaroche, Gleyre, Michel Martin Drolling (1786-1851), Gérôme, Ingres et Camille Corot (1796-1875).

⁸ BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

⁹ Sur les dix professeurs de l'École des beaux-arts en poste avant la réforme de 1863, huit sont lauréats du Prix de Rome.

¹⁰ C'est le cas de Ferdinand Humbert (1842-1934) et Gabriel Ferrier (1847-1914), élus académiciens deux ans après être devenus chefs d'atelier, ou encore d'Aimé Morot (1850-1913) qui n'intègre l'Académie que douze ans après sa nomination à l'École.

rappel en 1859 et un deuxième rappel en 1863. Aux côtés de ces peintures d'histoire, Boulanger présente des œuvres orientalistes qui ont en réalité davantage la faveur des salonniers. Ainsi, dès 1863, fort de son exemption, il se spécialise dans une peinture orientaliste, parfois historique, souvent de genre, et expose de plus en plus rarement des compositions s'apparentant à la peinture d'histoire telle que définie par l'Académie des beaux-arts : cette orientation lui permet alors d'accéder à une reconnaissance unanime, auprès des institutions officielles et académiques, mais aussi auprès du public, des critiques, du marché et, surtout, de la communauté artistique. Le cas de Boulanger révèle ainsi les qualités désormais attendues d'un enseignant à l'École des beaux-arts : en tant que lauréat du Prix de Rome, il maîtrise les préceptes académiques et peut les transmettre à qui souhaiterait suivre cette voie ; en tant que peintre ayant pratiqué la peinture d'histoire, il dispose des compétences multiples nécessaires à cette production et donc, a priori, à celle des genres mineurs qui n'en seraient que des composantes ; enfin, en tant que peintre orientaliste distingué au Salon, il a prouvé sa capacité à produire une peinture estimée par la critique, récompensée par le jury et appréciée du public. D'une part, le quasi-monopole des peintres d'histoire sur le personnel enseignant de l'École des beaux-arts après 1863¹¹ témoigne donc de la prégnance de la doctrine académique, qui postule la supériorité de la peinture d'histoire en ce qu'elle nécessite la maîtrise de tous les autres genres, qui en sont de simples composantes. D'autre part, les réussites unanimes des peintres d'histoire au Salon font qu'ils sont jugés les plus à même de transmettre l'ensemble des compétences nécessaires pour faire carrière en tant qu'artiste, au-delà d'un quelconque positionnement esthétique, et de former de futurs artistes professionnels, dont la production pourra être achetée, appréciée et récompensée.

Dès lors, la formation proposée par des peintres de figures apparaît comme la formation par défaut, suivie y compris par ceux qui, durant leur carrière, se spécialiseront pourtant dans les genres de la peinture de paysage ou de nature morte. Parmi les 122 paysagistes à recevoir

¹¹ CHAPPEY Frédéric, «Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873)», *Romantisme* 26 (93), 1996, pp. 95-101 ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, 480 p., p. 430.

une médaille au Salon entre 1848 et 1880, cinquante-neuf se forment, exclusivement ou non, auprès de peintres de figure. La fréquence de ces parcours montre ainsi que les paysagistes ne constituent pas une communauté isolée. Elle rend compte aussi de l'apport réel de ces ateliers pour les peintres de paysage : un apport technique, d'une part, la pratique du paysage étant une composante certes subalterne, mais néanmoins nécessaire à la peinture d'histoire, et étant donc enseignée au sein de ces ateliers ; un apport symbolique, d'autre part, les apprentis paysagistes fréquentant certainement ces ateliers pour bénéficier, aussi, du prestige et de la recommandation du maître.

Paysagistes : des généalogies de plus en plus autonomes

Parallèlement à ces paysagistes se formant dans les mêmes institutions et les mêmes ateliers que leurs confrères peintres de figure, un tiers se forme exclusivement auprès d'autres paysagistes. Leur réseau révèle l'émergence progressive de véritables généalogies de maîtres à élèves strictement composées de peintres de paysage. Léon Herpin (1841-1880), par exemple, expose au Salon comme élève des paysagistes Jules André (1807-1869), Charles-François Daubigny (1817-1878) et Charles Busson (1822-1908). Le premier se présente comme autodidacte ; le deuxième a été formé par son père, le paysagiste Edmé-François Daubigny (1789-1843), et par le peintre d'histoire Delaroche ; le troisième a suivi l'enseignement des paysagistes Charles Rémond (1795-1875) et Français. Français se revendique quant à lui disciple de Corot et du peintre de figures Jean Gigoux (1806-1894). Herpin apparaît alors comme le dernier d'une lignée quasiment exclusivement paysagiste, qui s'autonomise par rapport au parcours traditionnel de formation artistique.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle s'établit en effet peu à peu une véritable école paysagiste qui se structure autour des noms de Jean-Victor Bertin (1767-1842) – quarante-cinq élèves parmi les exposants du Salon, dont six médaillés ; Français – vingt-neuf élèves au Salon, parmi lesquels quatre médaillés ; Daubigny – quarante-six élèves

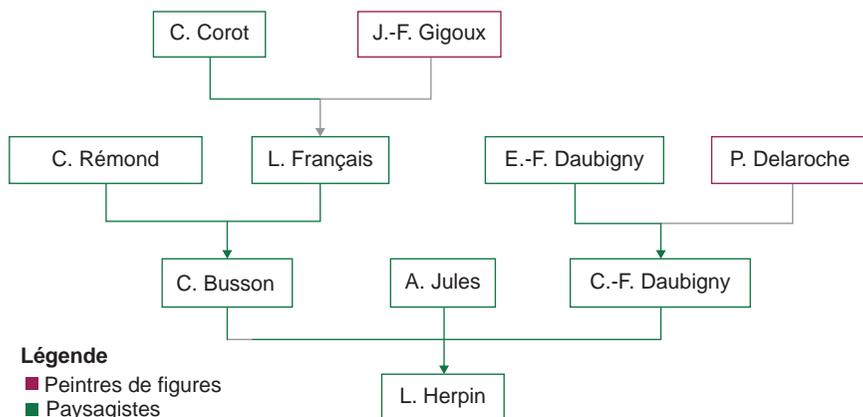


Fig. 5. Généalogie maître-élève autour de Léon Herpin

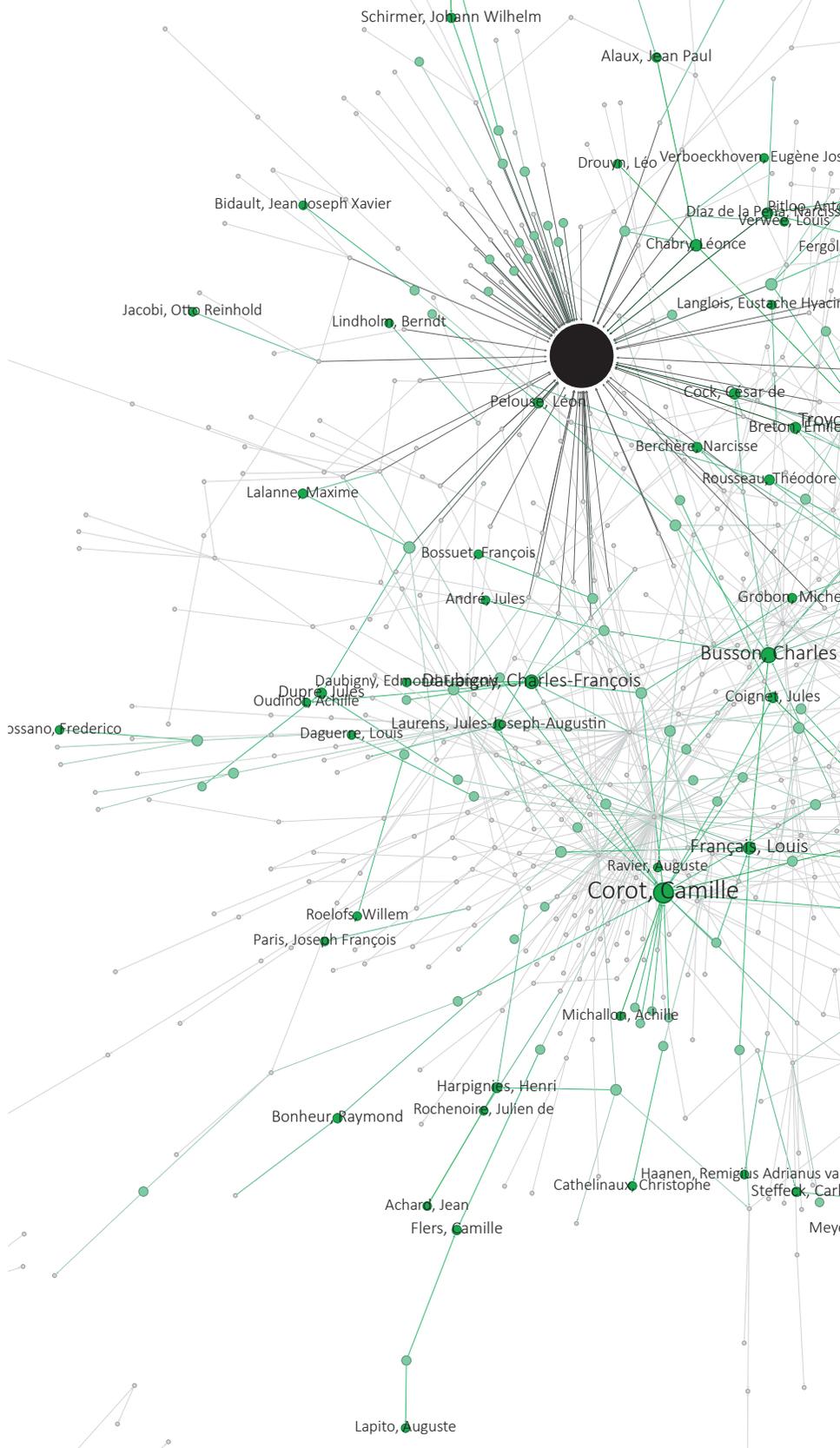
Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020
 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

au Salon, deux médaillés – ; Busson – trente-six élèves au Salon, dont trois médaillés – et surtout Camille Corot, avec plus de cent exposants au Salon se revendiquant son élève, dont treize médaillés.

Ces peintres s’imposent ainsi comme « maîtres » parmi les peintres de paysage, en dépit du fait qu’ils n’assument pas de réel rôle pédagogique. À l’inverse des maîtres-paysagistes de la génération précédente¹², qui ont véritablement tenu et géré des ateliers et/ou rédigé des traités pratiques et théoriques, Camille Corot s’est principalement contenté de distiller conseils, encouragements et remarques aux nombreux apprentis paysagistes qui gravitent autour de lui dès le début des années 1850¹³. Ni Busson, ni Daubigny, ni Français et ni Constant Troyon (1810-1865) n’ont, quant à eux, véritablement tenu d’atelier au sein duquel il serait possible de se former à la peinture de paysage. De même, aucun paysagiste ne sera par

¹² JOSEPHANS Frauke, « La nature conçue depuis l’atelier. La formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIX^e siècle », in : BONNET Alain, NERLICH France (éd.), *Apprendre à peindre...*, pp. 163-175.

¹³ PANTAZZI Michael, POMARÈDE Vincent, TINTEROW Gary (éd.), *Corot 1796-1875*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, 494 p., ici p. 204.



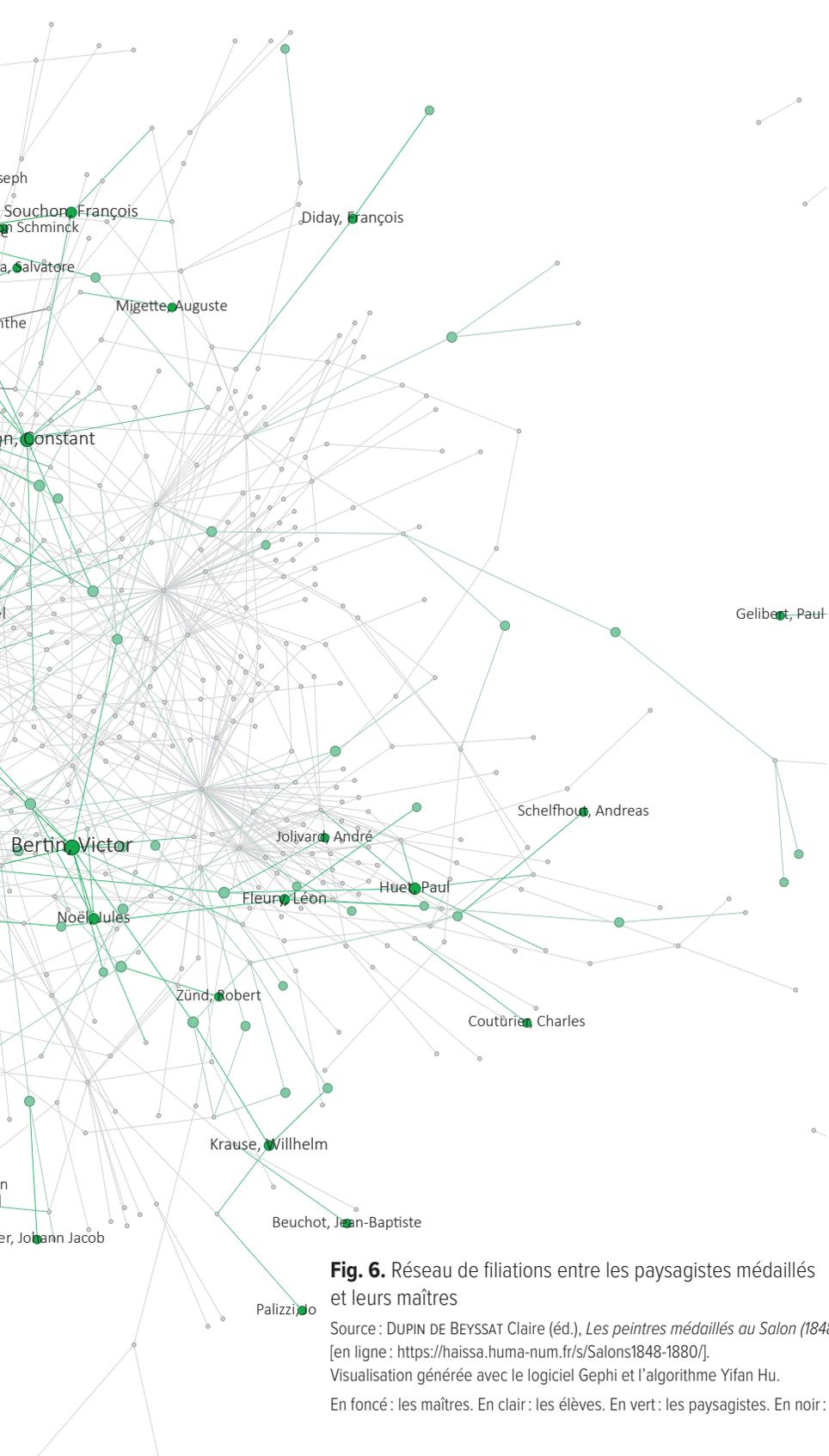


Fig. 6. Réseau de filiations entre les paysagistes médaillés et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En vert : les paysagistes. En noir : l'autodidaxie.

exemple nommé professeur et/ou chef d'atelier à l'École des beaux-arts au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle : les élèves de ces paysagistes s'apparentent donc plutôt à des disciples, et le titre de maître est davantage synonyme de « chef de file » que d'enseignant.

L'hyperspécialisation revendiquée des parcours de formation d'un tiers des paysagistes médaillés s'explique par deux raisons. Premièrement, la légitimité conquise par les paysagistes durant la seconde moitié du XIX^e siècle et, plus particulièrement, par ceux cités comme maîtres, permet aux aspirants paysagistes de se passer des ateliers de peintres d'histoire. Les futurs paysagistes s'autorisent à ignorer la recommandation et la tutelle de peintres de figure réputés et à ne se former qu'auprès de peintres de paysage, ceux-ci étant donc désormais perçus comme suffisamment légitimes pour occuper une position d'autorité, d'exemplarité et d'influence par leurs pairs. Deuxièmement, le triomphe de l'esthétique naturaliste et la valorisation croissante de la naïveté et de la subjectivité dans la peinture de paysage, au détriment des exigences d'équilibre et de clarté, entraînent une prise de distance vis-à-vis de l'enseignement artistique traditionnel qui passe notamment par la copie et l'imitation de formules plastiques. C'est autant le caractère virtuel de ces maîtres qui est prisé que le rôle qu'ils jouent au sein de cette nouvelle école du paysage naturaliste. Se déclarer « élève de » agit davantage comme un rattachement à une école au sens de communauté de principes esthétiques.

L'émergence d'une autodidaxie déclarée

Si la formation artistique auprès d'un maître et/ou au sein d'une institution représente la norme parmi les peintres médaillés, on doit s'interroger sur la présence manifeste de l'autodidaxie¹⁴ : ils sont soixante-et-onze à n'avoir, apparemment, aucun maître. L'autodidaxie est toutefois

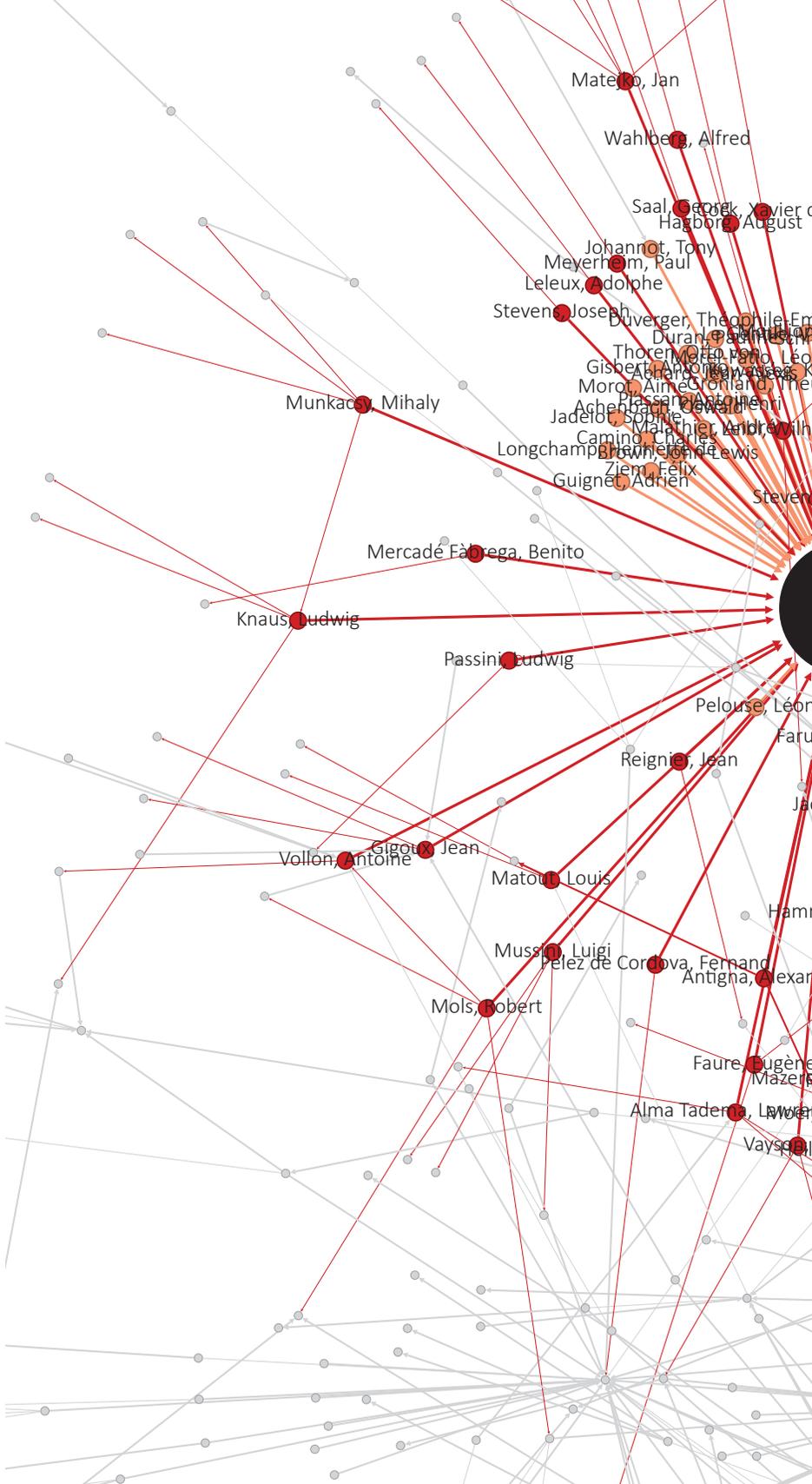
¹⁴ À ce propos, voir entre autres BÉRA Matthieu (éd.), *Les Études Sociales. L'autodidaxie* 176, février 2022, 320 p. ; BÉZILLE-LESQUOY Hélène, *L'autodidacte : entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003, 207 p. ; CURIGER Bice (éd.), *Les autodidactes : de Van Gogh à Pirosmanni*, Arles, Fondation Vincent van Gogh, 2020, 153 p. ; POLIAK Claude F., *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan, 1992, 253 p. ;

une pratique le plus souvent revendiquée de façon abusive : ainsi, seuls vingt-sept de ces soixante-et-onze sont de véritables autodidactes, du moins selon les sources disponibles. Les quarante-quatre autres omettent en réalité le nom du ou des maîtres auprès desquels ils ont effectivement étudié lors de leur enregistrement au Salon.

Chez les paysagistes médaillés, si l'autodidaxie réelle est déjà particulièrement surreprésentée, l'autodidaxie déclarée est aussi une stratégie fréquente. On peut citer, en guise d'exemple, les cas de Léonce Chabry (1832-1882), formé par les peintres bordelais Jean-Paul Alaux (1788-1858) et Léo Drouyn (1816-1896), puis de façon informelle par Troyon, mais qui les tait lors des dix-sept Salons où il expose ; de Robert Mols (1848-1903), qui ne mentionne aucun de ses maîtres – Jean-François Millet (1814-1875), Vollon, Jules Dupré (1811-1889) et Maxime Lalanne (1827-1886) – dans les livrets des trente expositions auxquelles il participe ; ou encore d'Édouard Imer (1820-1881), de César de Cock (1823-1904) et d'Émile Breton (1831-1902) qui omettent systématiquement leur maître, respectivement Émile Loubon (1809-1863), Félix de Vigne (1806-1862) et Jules Breton (1827-1906) lors de leur enregistrement comme exposant à plusieurs dizaines de Salons. Chez les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, cette autodidaxie déclarée s'inscrit en outre dans un positionnement esthétique qui valorise une peinture de paysage authentique et vraie, presque naïve, qui n'aurait pas été pervertie par une formation apparentée au formatage. Toute filiation est volontairement refusée, afin de renforcer l'originalité du paysagiste, comme le préconise d'ailleurs Corot à ses disciples : « *Il faut interpréter la nature avec naïveté, et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains. De cette façon seulement vous parviendrez à émouvoir.* »¹⁵ La naïveté, la sincérité, la simplicité et l'authenticité s'imposent ainsi peu à peu comme critères définissant et structurant l'école paysagiste contemporaine : « *Le seul*

VERRIER Christian, *Autodidaxie et autodidactes : l'infini des possibles*, Paris, Anthropos, 1999, 230 p.

¹⁵ Paroles prononcées chez Alfred Robaut (1830-1909) le 19 novembre 1872, citées dans COURTHION Pierre (éd.), *Corot raconté par lui-même et par ses amis. Pensées et écrits du peintre*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1946, 213 p., p. 84.



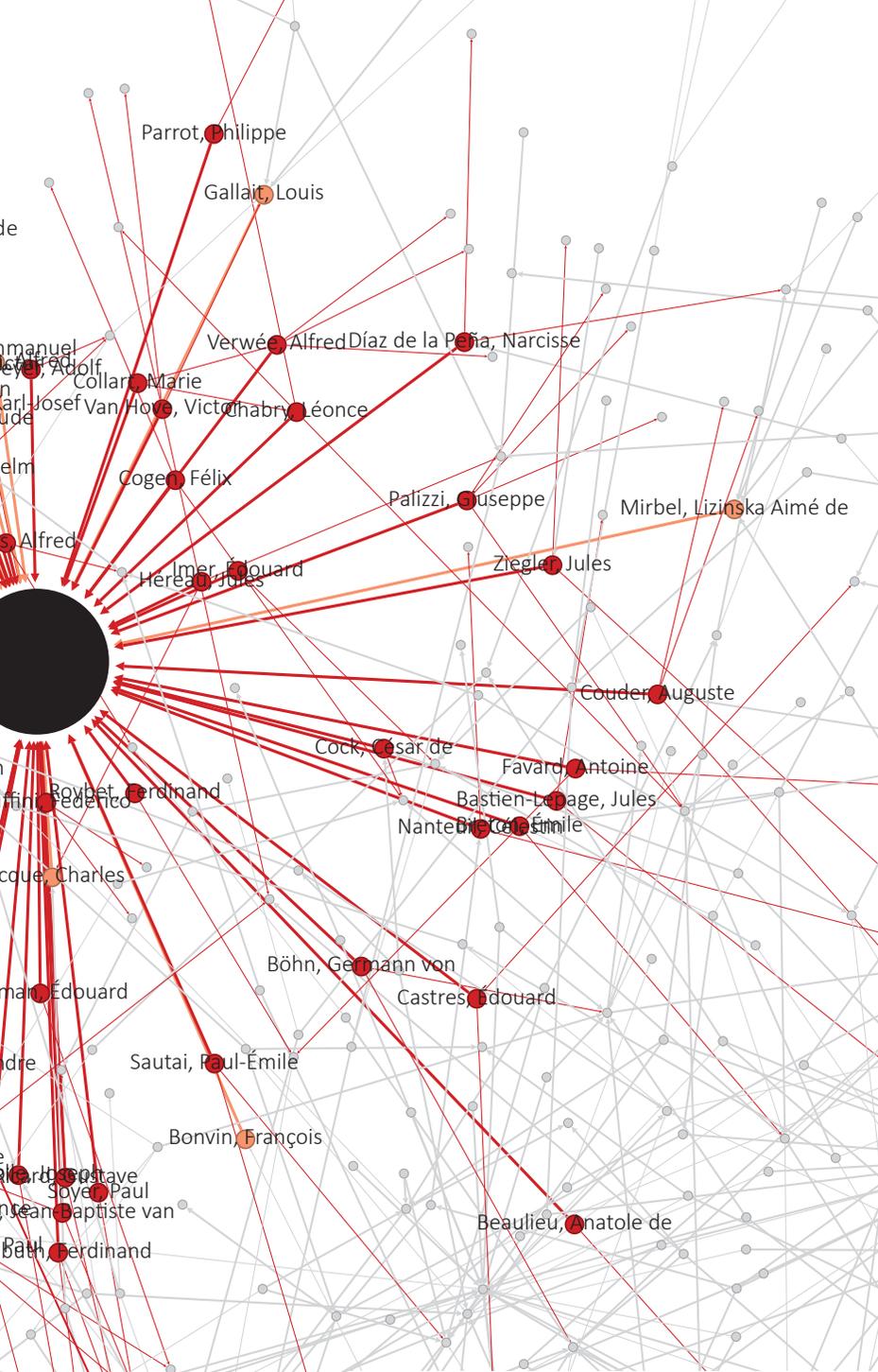


Fig. 7. Réseau de filiations entre les peintres autodidactes revendiqués et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En orange : les autodidactes déclarés.

En noir : l'autodidaxie.

genre où les peintres français semblent réunis en école est le paysage. Elle diffère des autres en ce qu'elle ne reconnaît pour maître que la nature, la campagne, et qu'elle n'adopte qu'un seul atelier, la nature.»¹⁶ Dans ce cadre, l'autodidaxie, qu'elle soit réelle ou déclarée, s'affirme donc comme une pratique progressivement valorisable par les paysagistes: elle incarne à l'extrême un rapport inaltéré et innocent au motif et constitue dès lors une réputation, non plus honteuse, mais avantageuse.

Les artistes étrangers forment le second profil qui recourt le plus à l'autodidaxie déclarée puisqu'ils sont un tiers à omettre leur maître lorsqu'ils exposent au Salon. L'exemple de Mihály Munkácsy (1844-1900) permet d'éclairer les raisons de ces fréquentes omissions. D'origine hongroise, l'artiste se présente au Salon comme élève «*de l'Académie de Düsseldorf*»¹⁷ – une mention vague et succincte qu'il fait en outre rapidement disparaître. Munkácsy est pourtant loin d'être un autodidacte: étudiant successivement aux Académies des beaux-arts de Pest, de Vienne et de Munich, il s'est formé à la peinture auprès d'Elek Szamossy (1826-1888) d'abord, puis de Sándor Wagner (1838-1919) et de Franz Adam (1815-1886), et enfin de Ludwig Knaus (1829-1910) et de Benjamin Vautier (1829-1898), à Düsseldorf donc. L'omission de ces maîtres au livret doit certainement, pour la plupart d'entre elles, à leur absence de réputation sur la scène artistique parisienne: ni Szamossy, ni Wagner, ni Adam n'ont jamais exposé à Paris. Leurs noms ne signifient donc rien pour les publics du Salon: ils ne font pas autorité auprès des membres du jury et n'indiquent aucune filiation esthétique aux critiques d'art. Pour cette raison probable, plusieurs artistes étrangers omettent d'indiquer leurs maîtres, inconnus en France, préférant parfois mentionner l'école fréquentée, soulignant alors le caractère institutionnel, et donc légitime, de la formation artistique reçue. C'est le cas de Federico Faruffini (1833-1869), élève «*de l'École/de l'Académie de Pavie*»¹⁸; de Jan Matejko (1838-

¹⁶ ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, 270 p., p. 215.

¹⁷ Catalogue du Salon de 1873, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, p. 173.

¹⁸ Catalogue du Salon de 1866, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume III, p. 86.

1893), inscrit comme élève « *de l'École des Beaux-Arts de Cracovie*¹⁹ » ou encore de Ludwig Passini (1832-1903), enregistré en tant qu'élève « *de l'Académie de Vienne*²⁰ ». Le refus de citer ses maîtres tend donc à confirmer l'importance des filiations déclarées au livret : l'information joue avant tout le rôle d'attestation de la qualité artistique du jeune exposant. Dès lors, si le maître n'est reconnu ni par l'administration, ni par le jury, ni par la critique, ni par le public, l'intérêt d'une telle recommandation est nul et le peintre peut s'en dispenser. Dans le cas des artistes paysagistes ou étrangers, surtout, cette autodidaxie revendiquée montre qu'il y a une reconnaissance, chez les exposants au Salon, du rôle réputationnel joué par le fait de se dire « élève de » : une telle étiquette positionne implicitement l'artiste et conditionne la manière dont ses envois sont reçus.

Étrangers et femmes : des filiations alternatives ?

Si l'autodidaxie déclarée est fréquente chez les artistes étrangers au Salon, en réalité, la quasi-totalité d'entre eux a bel et bien étudié auprès d'un ou plusieurs maîtres. Le profil de ces maîtres témoigne de parcours de formation, chez les peintres étrangers, plus ou moins intégrés au système français, sans que cela ne prédise, étonnamment, le niveau d'intégration de leur future carrière à la scène artistique française. Nombre d'entre eux se sont ainsi instruits exclusivement – du moins selon les informations biographiques disponibles – auprès de maîtres étrangers, le plus souvent issus de leur région ou pays natal. Parmi eux, se trouvent ainsi bien des peintres pour qui Paris n'est qu'une étape, à l'instar de Wilhelm Leibl (1844-1900), élève d'Hermann Heinrich Becker (1817-1885) à Cologne, puis de Arthur von Ramberg (1819-1875) et Karl von Piloty (1826-1886) à l'Académie des beaux-arts de Munich, et qui n'expose que cinq fois au Salon. Mais il existe aussi des peintres qui s'installent durablement en France et y font véritablement carrière. Ainsi, le Belge Gustave de Jonghe

¹⁹ Catalogue du Salon de 1875, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, p. 209.

²⁰ Catalogue du Salon de 1879, reproduit dans SANCHEZ Pierre, SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, p. 371.

(1829-1893), élève de son père puis de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles auprès de François-Joseph Navez (1787-1869) et de Louis Gallait (1810-1887), qui expose régulièrement au Salon entre 1855 et 1873. Si les peintres ayant étudié hors de France tendent à participer au Salon de façon plus sporadique – révélant le caractère incontournable de Paris dans les carrières artistiques européennes²¹ –, il est donc difficile d'en faire une loi et les contre-exemples sont nombreux.

En outre, une majorité des peintres étrangers (soixante-six) sont élèves d'un peintre français, parfois en complément d'une première instruction à l'étranger. Le réseau qui se dessine rend compte de la forte intégration des artistes étrangers au système de formation français et de la difficulté d'isoler une ou plusieurs nébuleuses étrangères.

Là encore, impossible de déterminer une stricte corrélation entre lieux d'apprentissage et espaces de construction des carrières : on voit coexister, d'une part, des immigrations éphémères telle celle d'August von Heyden (1827-1897), formé à Berlin par Carl Steffeck (1818-1890) et Eduard Holbein (1897-1875), puis dans les ateliers parisiens de Gleyre et de Thomas Couture (1815-1879), mais qui ne participe qu'à deux Salons et retourne rapidement en Allemagne pour y faire carrière ; et, d'autre part, des immigrations pérennes, comme celle de Giuseppe Palizzi (1812-1888), qui s'instruit d'abord à Naples auprès d'Anton Sminck Pitloo (1790-1837), de Gabriele Smargiassi (1798-1882) et de Salvatore Fergola (1799-1874), puis à Paris dans l'atelier de Troyon et qui ne quittera jamais la ville, exposant à tous les Salons de 1845 jusqu'à sa mort, parfois sous le nom francisé de Joseph. Ce qui transparaît alors de ces trajectoires hétérogènes, c'est la place centrale qu'occupent, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les institutions parisiennes de formation et/ou d'exposition dans les carrières artistiques européennes et qui vaut de s'installer à Paris de façon plus ou moins durable.

Enfin, les peintres femmes constituent un groupe d'*outsiders* d'un genre différent. Exclues de l'École des beaux-arts jusqu'en 1900, date à laquelle

²¹ À ce propos, voir CAZES Laurent, *L'Europe des arts : la participation des peintres étrangers au Salon, Paris 1852-1900*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, 837 p.

un atelier leur sera réservé²², écartées des nombreux ateliers qui pratiquent le nu, jugé indécent pour les femmes, les artistes femmes n'ont d'autre choix que de constituer des filiations alternatives, comme le montre leur position généralement marginale dans ce réseau.

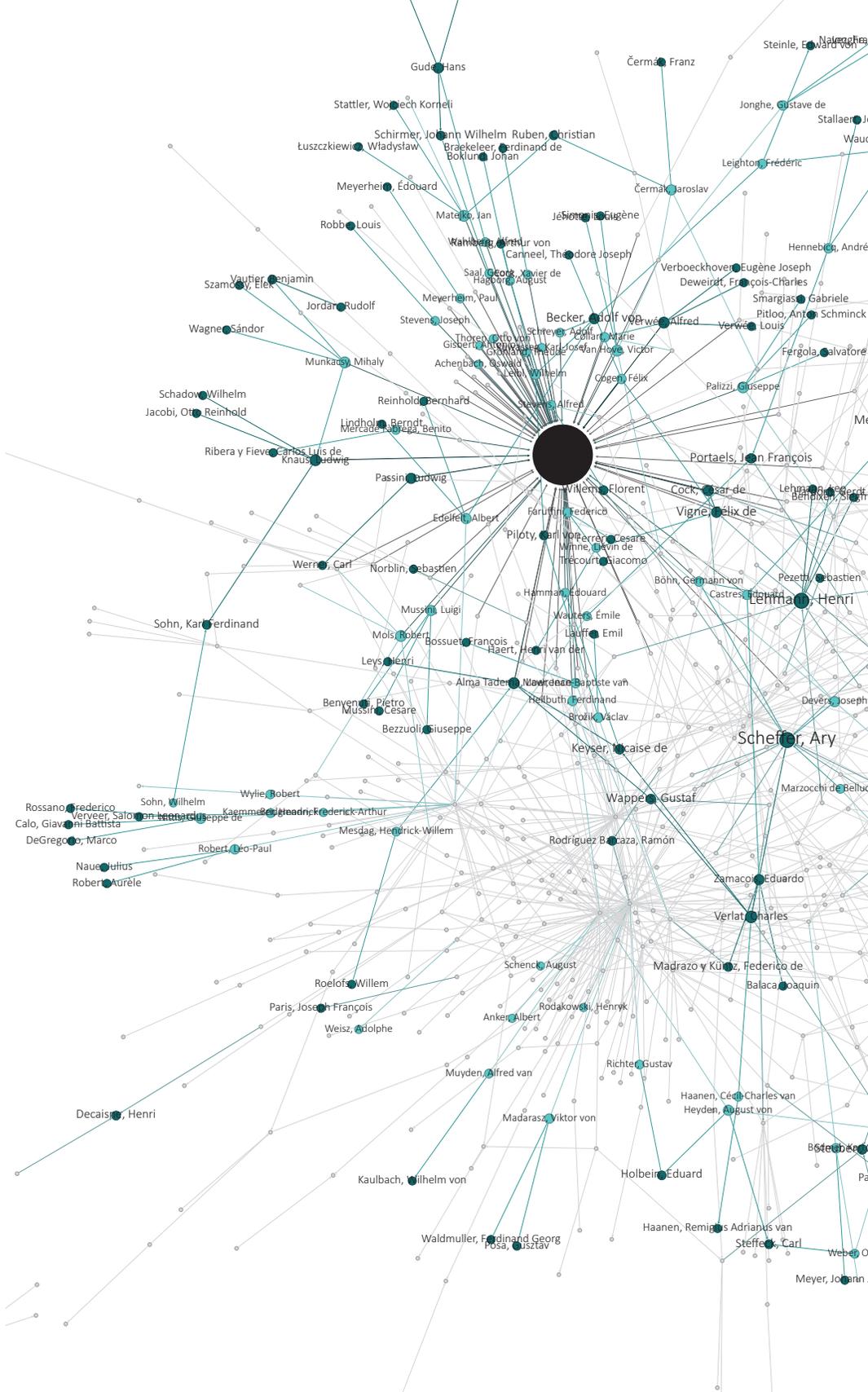
En revanche, les trajectoires d'apprentissage des artistes femmes ne sont pas, nécessairement, exclusivement féminines : s'il existe des maîtresses d'atelier²³, à l'instar d'Héloïse Colin (1819-1873), citée par quarante-six exposantes, et de Lizinska Aimé de Mirbel (1796-1849), citée par dix-sept peintres, y compris des hommes, la majorité des vingt-quatre peintres femmes médaillées au Salon se sont instruites auprès d'artistes hommes. Ainsi, les ateliers des femmes de Cogniet et de Charles Chaplin (1825-1891), étudiés par Michaël Vottero²⁴, sont représentés successivement par quatre peintres médaillées, puis une. Comme leurs confrères, la majorité des peintres femmes ont néanmoins fait leurs classes auprès d'artistes à la réputation négligeable – bien qu'ils ne s'agissent pas des mêmes –, sans que cela ne les empêche, manifestement, d'accéder elles-mêmes à la reconnaissance. Si les ateliers fréquentés par les prétendantes à la profession artistique révèlent les discriminations subies par les femmes, en particulier en termes de techniques et de genres picturaux jugés dignes d'être pratiqués par « le sexe faible », les trajectoires des artistes femmes sont en revanche symptomatiques, plus généralement, du caractère composite et de la place de ces petits maîtres dans le système de formation artistique au XIX^e siècle.

L'examen du réseau constitué par les peintres médaillés au Salon entre 1852 et 1880 et leurs maîtres rend donc compte de la coexistence, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, de modèles de formation très différents qui vont d'une reproduction académique encore prégnante à l'émergence de transmissions plus souples, voire purement virtuelles, y compris au sein des trajectoires individuelles elles-mêmes, qui comprennent

²² SAUER Marina, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, École des beaux-arts, 1991, 89 p.

²³ LAGRANGE Marion, SOTROPA Adriana (éd.), *Élèves & maîtresses : apprendre et transmettre l'art (1849-1928)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2023, 127 p.

²⁴ VOTTERO Michaël, « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin, la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *Histoire de l'art* 63, octobre 2008, pp. 57-66.



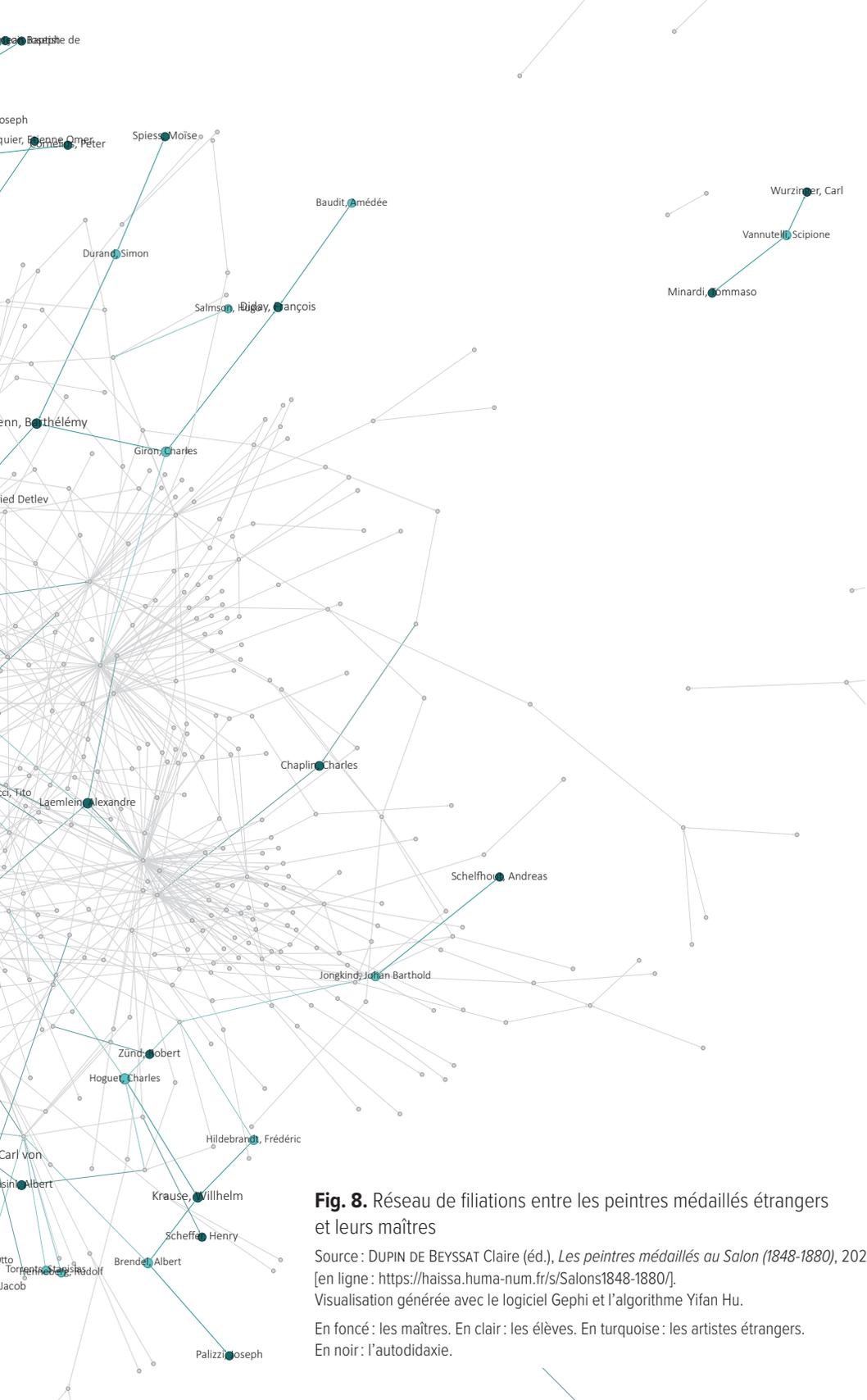
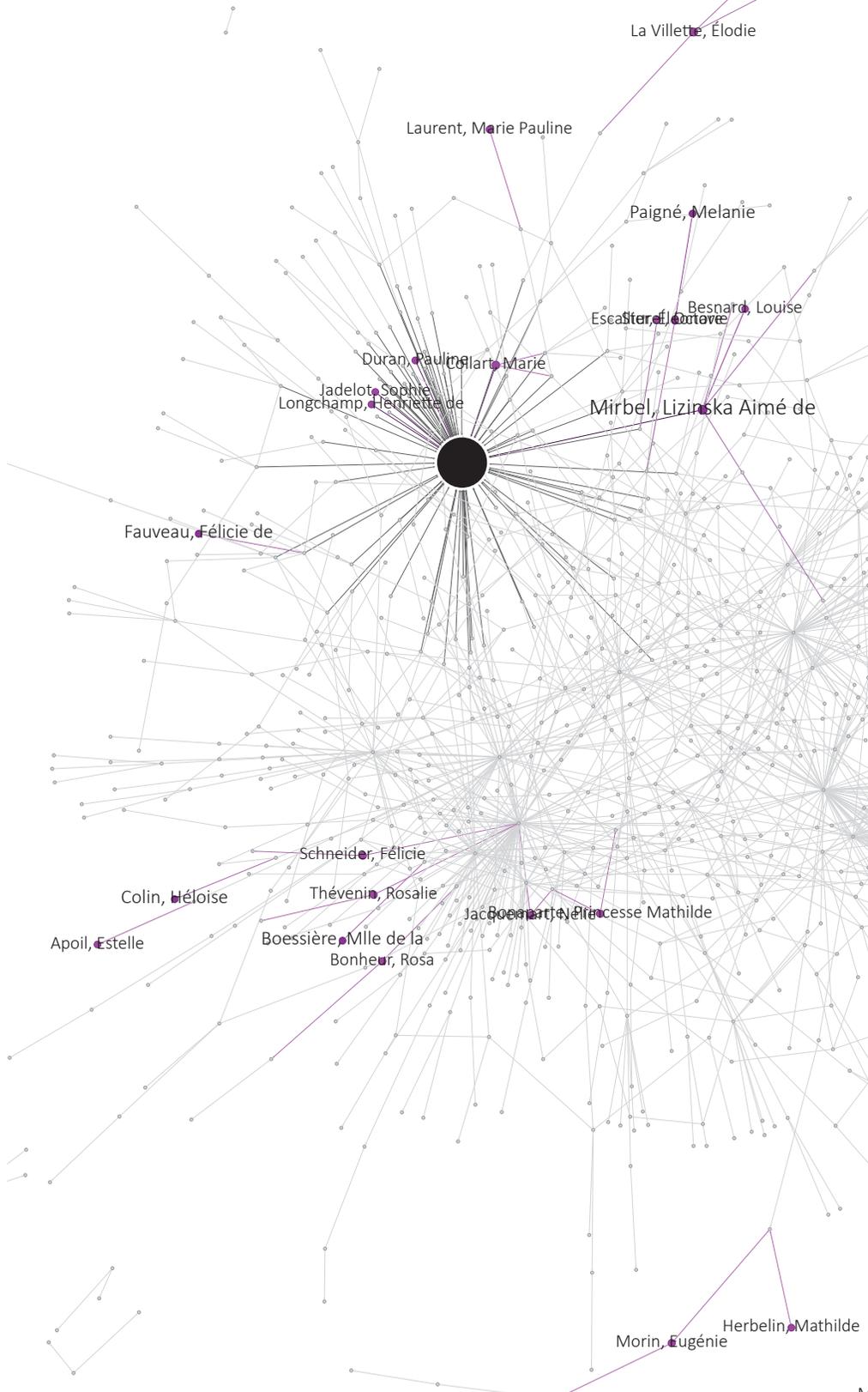


Fig. 8. Réseau de filiations entre les peintres médaillés étrangers et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].
 Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En turquoise : les artistes étrangers.
 En noir : l'autodidaxie.



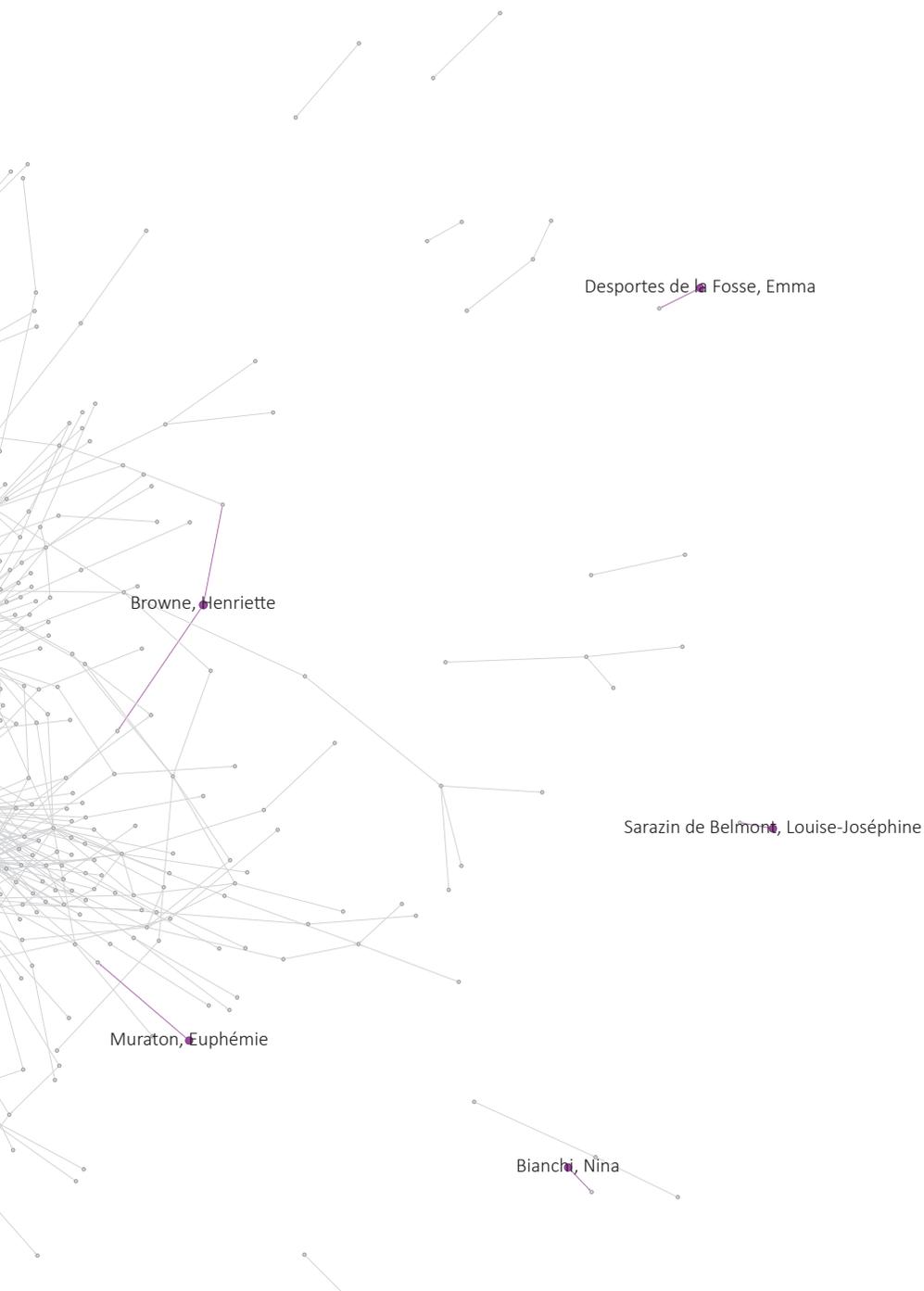


Fig. 9. Réseau de filiations entre les peintres femmes médaillées et leurs maîtres

Source : DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, 2020 [en ligne : <https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>].

Visualisation générée avec le logiciel Gephi et l'algorithme Yifan Hu.

En foncé : les maîtres. En clair : les élèves. En violet : les artistes femmes.
En noir : l'autodidaxie.

Tonvoisin, Domenica

majoritairement plusieurs maîtres. À ces modèles correspondent en pratique des conceptions distinctes – sans qu’elles soient toujours exclusives – du métier artistique. L’une considère l’artiste comme le dépositaire et le garant d’une tradition artistique et favorise donc une transmission verticale des compétences. L’autre fait de lui un créateur original et se distancie de la formation au profit de l’authenticité, de la simplicité et de la spontanéité.

Ce constat invite à reconnaître l’extrême diversité et complexité des systèmes de formation en vigueur à cette période. Certes, les grands ateliers, tenus par des artistes consacrés, continuent d’occuper des positions centrales, proportionnelles à la masse réelle des artistes qui les fréquentent, et apparaissent particulièrement efficaces dans la reproduction des honneurs académiques. Néanmoins, comme le révèle la densité de ce réseau, les petits ateliers ne sont pas en reste : à proportion égale d’élèves, ils ont même sans doute un meilleur « taux de réussite », du moins lorsque la réussite artistique prend la forme de médaille au Salon. Force est de constater l’importance des petits maîtres et de leurs ateliers, négligés jusqu’ici par l’historiographie en raison de leur faible résonance, mais qui gagneraient à faire l’objet d’études plus poussées.

Résumé

À partir d’un corpus composé des artistes ayant été médaillés au Salon, cette contribution propose une analyse du réseau constitué par les exposants et leurs maîtres déclarés entre 1852 et 1880, et, ce faisant, une recherche sur les effets produits par le choix d’un, de plusieurs ou d’aucun maître. Se concentrer sur les peintres ayant été reconnus permet d’interroger l’efficacité de ces filiations réelles ou prétendues sur la réussite d’une carrière artistique et d’observer, à cet égard, la coexistence de modèles de formation et de légitimation très différents qui vont d’une reproduction académique encore prégnante à l’émergence d’une autodidaxie revendiquée.

Abstract

Based on a corpus of artists who won medals at the Salon, this contribution analyses the network formed by exhibitors and their declared masters between 1852 and 1880, and, in so doing, investigates the effects produced by the choice of one, several or no masters. Focusing on painters who were recognised allows us to question the effectiveness of these real or pretended filiations on the success of an artistic career and so to observe the coexistence of very different models of training and legitimisation, ranging from the still-prevalent academic reproduction to the emergence of stated self-teaching.

Clara Lespessailles

**Hippolyte Flandrin – J.A.D Ingres :
l'atelier comme famille**

L'atelier dirigé par Jean-Auguste-Dominique Ingres durant près de quarante ans se distingue en tant qu'espace singulier de sociabilité engendrant des univers affectifs multiples. Il se présente non seulement comme un lieu institutionnel accueillant des élèves aux origines diverses, aux ambitions forcément variées, mais aussi comme un lieu fédérateur favorisant des relations fortes, établissant parfois des liens indéfectibles en son sein et même au-delà, par l'instauration de relations au caractère filial unique et perpétuel.

L'extrait du discours prononcé en 1867 par Henri Lehmann, alors qu'Ingres venait de disparaître, introduit ainsi cette question de la filiation : « *Cher et vénéré Maître, vos disciples que vous aimiez appeler vos enfants vous pleurent comme si vous fûtes leur père.* »¹ Cet éloge funèbre évoque d'emblée la filiation entre Ingres et ses élèves, définie ici dans son acceptation première, celle d'un lien parental unissant un père et ses enfants. Dès le vivant de ses membres, l'image familiale construite

¹ AUBRUN Marie-Madeleine, *Henri Lehmann, 1814-1882 : catalogue raisonné de l'œuvre* [Paris], Association Les Amis de Henri Lehmann, vol. 1, 1984, p. 33.

et entretenue dans l'atelier d'Ingres s'est forgée et imposée rapidement au sein de la critique contemporaine, puis dans l'historiographie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette image à la fois élective et dépréciative, qui va perdurer, n'a pas encore, en tant que telle, fait l'objet d'études approfondies. Si les liens d'affection et de déférence unissant Ingres et son élève favori, Hippolyte Flandrin, sont régulièrement soulignés, manque à ce jour une réflexion sur les liens de filiation entre les deux protagonistes². C'est cet angle inédit que ce travail propose d'étudier en s'appuyant sur une analyse détaillée et croisée de leur correspondance. Dans leur cas, la relation entre maître et disciple s'est construite spécifiquement à travers des représentations familiales, sur des modes multiples, qui vont bien au-delà d'une simple identification comme père ou comme fils. La diversité des modèles comportementaux qui en résulte est ici étudiée au regard de leurs actions car, s'ils agissent comme tels, c'est qu'ils se sont construits comme tels.

Le propos consiste ainsi à penser l'atelier d'Ingres comme une famille, une structure cognitive et sociale dans laquelle se construit et se reproduit un ordre affectif et où se nouent les enjeux de la filiation. Leur relation, fondée sur un mode électif, nous engage à analyser la teneur de leurs échanges, c'est-à-dire d'Ingres vers Flandrin, puis de Flandrin vers Ingres. Le langage utilisé, les mots, les paroles, mais aussi les actes, permettent de réexaminer cette relation de filiation longtemps perçue comme un lien exclusif.

² Sur la filiation entre Ingres et Hippolyte Flandrin, voir: MANGE Christian, «Hippolyte Flandrin et la filiation post ingriste dans le midi de la France», in: *Ingres et ses élèves*, actes du colloque international, Montauban, 8-10 octobre 1999, Montauban, Les Amis du Musée Ingres, 2000, pp. 89-97; SCIAMA Cyrille (éd.), *Hippolyte et Paul Flandrin: paysages et portraits*, Paris, Panama musées, 2006, 151 p.

Les élèves d'Ingres, une famille de substitution

Le roman familial d'Ingres

Il existe sans aucun doute un « roman familial » d'Ingres. L'expression freudienne permet certainement de saisir son enfance, sa relation avec ses parents, son ambition, toute la matière psychanalytique explorée par Richard Wollheim³. Il faut évidemment ajouter à cette matière les rapports qu'Ingres entretiendra avec ses élèves. Ingres est issu d'un monde bouleversé, d'un monde révolutionnaire, dans lequel la figure paternelle a été fortement dévaluée, parfois même déchue. Cette idée, qui domine dans l'imaginaire familial et la culture visuelle de l'époque d'Ingres, a été étudiée par Lynn Hunt dans un essai fondateur, par Carol Duncan qui a observé ces bouleversements dans l'iconographie des familles à la fin du XVIII^e siècle, et par François-René Martin qui, de son côté, y voit un motif sous-jacent traversant l'œuvre tout entière d'Ingres⁴. Il s'agit d'un monde dans lequel la figure paternelle est souvent absente. Thomas Crow décrit par exemple l'atelier de Jacques-Louis David dont est issu Ingres comme un lieu de « *l'histoire de pères absents, d'enfants restés sans pères et des substituts qu'ils leur cherchaient* »⁵. Il est vrai que cette image du père absent entre en résonance avec le schéma familial brisé vécu par Ingres,

³ WOLLHEIM Richard, *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987, 386 p.; WOLLHEIM Richard, *Un roman familial*, trad. de l'anglais par Odile de Lalain, Paris, C. Bourgeois, 1971, 352 p.; la notion de « roman familial » est développée par Sigmund Freud dans son article « Der Familienroman der Neurotiker », in : RANK Otto, *Der Mythos Von der Geburts des Helden*, Leipzig; Vienne, Deutick, 1909, pp. 64-68.

⁴ HUNT Lynn, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995, 262 p., pp. 31, 51-52; DUNCAN Carol, « Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art », *The Art Bulletin* 55 (4), 1973, pp. 570-583 (repris dans : BROUDE Norma, GARRARD Mary D. (éd.), *Feminism and Art History. Questioning the Literary*, New York, Routledge, 1982, pp. 200-219) et DUNCAN Carol, « Fallen Fathers. Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art », *Art History* 4 (2), 1981, pp. 186-202 (tous deux repris dans : DUNCAN Carol, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 230 p., ici pp. 3-26, 27-56); MARTIN François-René, *Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologies*, thèse d'HDR, Université Paris Nanterre, t. 1, vol. 1, 2021, pp. 39-40, 93-94.

⁵ CROW Thomas, *L'atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997 [1995], 453 p., ici p. 11.

entre un père inconstant et une mère malheureuse ; cette configuration familiale aurait provoqué chez lui, si l'on suit Wollheim, le besoin de se replier dans des univers familiaux fictionnels, fusionnels et fantasmés. Ne peut-on pas deviner qu'il ait cherché à recréer et à rejouer, en les inversant, ces histoires primitives, celle de sa propre famille, celle de l'atelier de David ensuite, au sein de l'atelier qu'il ouvre en 1825 à Paris puis à Rome, lors de son directorat à la Villa Médicis entre 1835 et 1841 ? C'est ce que nous allons nous efforcer de voir, à instruire tout d'abord et à commencer à interpréter ensuite.

À tout cela s'ajoute l'histoire du drame survenu dans son couple, la naissance d'un enfant mort-né en 1814, un événement ayant certainement eu une incidence directe sur son art, ses relations et notamment son rapport aux enfants. Ingres semble ainsi marqué toute sa vie par une soif inassouvie de paternité, entre manque et séduction, désir apparaissant dans sa correspondance au travers des témoignages d'affection et des déclarations d'attachement envers les « adorables » et « charmants » enfants de son cercle amical proche, notamment les enfants de la famille Baltard, les Desgoffe, et évidemment les Flandrin. Cette manière d'appréhender l'univers de l'enfance est particulièrement sensible dans la profusion de portraits d'enfants réalisés par Ingres. Il en est ainsi des portraits des sœurs Montaignu ou encore de Paule Baltard dont les caractéristiques mettent en évidence le sentiment de tendresse et d'affection qu'ils inspirent à l'artiste.

Ingres, *pater familias* de son atelier

Le besoin d'Ingres de se constituer une famille de substitution se concrétise *in fine* dans la création d'un atelier qui, pour lui, devient sa véritable famille. Or, si l'atelier forme une famille et fonctionne comme telle, tout du moins avec les élèves qui accèdent à ce plan supérieur, se déploient par conséquent les mêmes modalités et mécanismes qui la régissent. Ce nouveau cadre fantasmé et affectif, imaginé par Ingres, implique un imaginaire familial s'appuyant sur de multiples mots et images. L'atelier devient donc un lieu structurel dans lequel les divers récits peuvent former autant de romans. Ingres instaure rapidement

l'image d'un atelier devenu foyer, où règne une atmosphère souvent décrite par ses membres comme bienveillante, chaleureuse et conviviale, un lieu où les élèves se donnent des nouvelles pour reprendre l'anecdote contée par Amaury-Duval⁶. Ingres déclarait aux frères Balze, élèves de son atelier: « [...] *Enfin chers amis serai-je un jour assez heureux de vous revoir et pouvoir vous réunir autour de mon foyer?* »⁷ Rappelons toutefois que la famille est aussi un espace de pouvoir où se construit et s'exerce une autorité. Si l'atelier est une famille, les relations entre maître et élève qui s'y nouent, naturellement asymétriques et hiérarchiques, vont évoluer en fonction de jeux de pouvoir. Ingres se dit ainsi être « *l'heureux père d'une belle, grande et digne famille* », qu'il espère « *voir à Paris autour de moi [lui] en faisceau* »⁸. Ingres se plaît à donner l'image d'un maître absolu, voire despotique, devenant le point de convergence et d'attraction autour duquel gravitent ses enfants et d'où jaillit la lumière, l'exemple à suivre.

En chef d'atelier impérieux, Ingres établit un rapport de force avec ses élèves perpétuant un schéma de domination unilatérale qui contribue à entretenir l'image d'un homme souverain et inflexible. Sa correspondance ne dissimule en rien ses désirs de composer et d'imposer le rôle de patriarche régnant sur le foyer, sur l'atelier. Une véritable rhétorique autoritaire apparaît dans son discours, qui va jusqu'aux attributs du *pater familias* exerçant sur les siens une puissance absolue. Raymond Balze se souvient: « *M. Ingres tenait son atelier d'élèves très sévèrement [...] chacun gardait le plus profond silence, attentif à ses paroles.* »⁹

Ingres est ainsi connu pour son autorité, mais également pour s'être positionné par ses actes, ses gestes et ses mots en une véritable figure

⁶ AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres: édition critique de l'ouvrage publié en 1878*, introduction, notes, postface et documents par Daniel Ternois, Paris, Arthena, 1993, 462 p., p. 82.

⁷ Lettre n° 382, Ingres à Paul [et Raymond] Balze, Paris, 25 août 1846, in: TERNOIS Daniel (éd.), *Lettres, 1841-1867: de l'Âge d'or à Homère déifié*, t. 1, préface de Stéphane Guégan, Paris, H. Champion, 2016, pp. 336-337.

⁸ Lettre n° 10, Ingres à Hippolyte Flandrin, Paris, 18 août 1840, in: TERNOIS Daniel, « Lettres inédites d'Ingres à Hippolyte Flandrin », *Bulletin du musée Ingres* 11, juillet 1962, p. 19.

⁹ BALZE Raymond, *Ingres son école, son enseignement du dessin*, Paris, Imp. Pillet et Dumoulin, 1880, pp. 2 et 13.



Fig 1. Paul Flandrin, *Ingres conversant avec Hippolyte et Paul Flandrin, et Alexandre Desgoffe*, plume et encre noire sur papier, folio 16 recto de l'album, 7,8 x 17,2 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon. © Lyon MBA. Photographie de Martial Couderette.

paternelle tant aimée, honorée et admirée, que crainte et redoutée. Rares sont ceux qui osent le défier, lui ou son autorité. Mais il n'est pas un maître distant et absent, il est affectueux, attentif à la vie de ses élèves. Les marques de sollicitude remplissent la correspondance d'Ingres avec ses élèves, où se dévoile un univers affectif fort, témoignage du lien filial existant dans l'atelier. Dans une lettre de Victor Mottez, l'artiste mentionne son maître sous l'appellation « *le Père Ingres* »¹⁰ et rappelle ses bienfaits. À l'occasion d'une « *véritable fête de famille* » en l'honneur de Flandrin et de son rétablissement, Ingres confiait : « *Il m'est bien doux de pouvoir vous le dire dans cette réunion composée presque en totalité de mes élèves, car, mes élèves, ce sont mes enfants.* »¹¹

Le maître se positionne ainsi en figure paternelle remplissant les devoirs familiaux, c'est-à-dire ceux de « nourrir, éduquer, protéger »

¹⁰ GIARD René, *Le peintre Victor Mottez d'après sa correspondance (1809-1897)*, Lille, Librairie René Giard, 1934, 242 p., p. 166.

¹¹ VINET Ernest, « La chronique des arts et de la curiosité », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 mars 1863 [p. 2].

symboliquement et littéralement, fonctions exposées notamment par Françoise Waquet¹². Le maître exerce ces fonctions en formant, guidant, aidant le disciple, ce qui se concrétise, notamment, par l'obtention de nombreuses commandes pour ses élèves. Les copies des Loges et des Chambres du Vatican de Raphaël confiées par Ingres et Adolphe Thiers aux frères Balze entre 1835 et 1847 en sont une illustration.

Au-delà des nombreuses proclamations, relevant de la filiation, énoncées par Ingres employant les termes de « père » et de « fils », il existe dans son attitude, ses gestes et ses mots, des marques concrètes de préférences parmi ses élèves, ses enfants. Au sein du système familial apparaît la figure de l'enfant favori, de l'enfant préféré. Parmi les quelque trois cents artistes qui, à des degrés divers, ont pu prétendre avoir été élève d'Ingres, il existe des cas attestant ce schéma traditionnel de prédilection. Ingres manifeste ainsi un attachement unique aux frères Balze qu'il considère comme ses enfants adoptés en raison de l'ancienneté de la relation qu'il entretient avec leur père biologique. Les frères Balze bénéficient ainsi du tutoiement de la part d'Ingres, privilège quasi unique n'étant pas même accordé à ses amis les plus proches, Charles Marcotte et Édouard Gatteaux.

La transposition du modèle et du système familial à la vie de l'atelier engendre par conséquent des phénomènes propres à l'univers familial qui dépassent la relation verticale du maître à l'élève. C'est ainsi que l'atelier devient aussi un espace fraternel où se jouent des relations à la fois d'entente et de dissidence entre les élèves. Ingres discute par exemple avec son élève Claudius Lavergne de ses « frères en art »¹³ pour qualifier ses condisciples.

Le schéma de la division des tâches s'opérant au sein d'une famille se manifeste aussi dans l'atelier, par la répartition du travail entre les élèves, et notamment dans le cadre de leurs collaborations multiples ou en binômes. On citera à nouveau l'exemple des copies des Loges et des Chambres du Vatican, objet d'un travail collaboratif entre élèves d'Ingres : les frères

¹² WAQUET Françoise, *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir, XVII^e-XXI^e siècles*, Paris, A. Michel, 2008, 325 p.

¹³ Lettre n° 858, Ingres à C. Lavergne, Paris, 10 décembre 1863, in : TERNOIS Daniel (éd.), *Lettres, 1841-1867...*, p. 1003.

Balze suivis par Paul Flandrin, frère d'Hippolyte et Philippe Comairas. Les liens fraternels existent entre élèves et se manifestent, au-delà de leur durée, par des marques d'engagement fort, notamment comme devenir parrain des enfants des autres, ou même de veiller et aider, à l'exemple de Paul Chenavard qui s'occupera, à la mort de son ancien condisciple Joseph Guichard, de sa fille Isabelle¹⁴. Ces liens dépassent le simple cadre amical, car ils impliquent des responsabilités qui engagent des vies entières.

Un ensemble de métaphores familiales surgissent ainsi dans cet univers fusionnel et affectif contribuant à l'établissement de liens singuliers entre les protagonistes : pour exemples, la dispute en affection du maître, reliée au complexe de Caïn ; la crainte de l'autorité du père contée par Amaury-Duval dans ses *Souvenirs*¹⁵ ; l'abandon du père vécu par Jean-Louis Lacuria ou du fils par Joseph Guichard ; voire le schéma du fils prodigue en la personne de Théodore Chassériau, qui toutefois ne revint jamais et dont Ingres ne pardonna jamais l'écart vers Delacroix et sa soif d'indépendance. Le maître le vécut comme une trahison et déclara : « *Ne me parlez jamais de cet enfant-là.* »¹⁶

Flandrin, du favori à l'élú

Une forme de prédilection plus marquée apparaît dans la relation qu'entretient Ingres avec Hippolyte Flandrin. Le disciple fait l'objet d'une forme d'élection, jouissant d'une faveur spéciale le plaçant au-dessus des autres. Davantage aimé, il bénéficie d'une relation privilégiée avec Ingres, qui se manifeste en diverses circonstances tout au long de leur vie ainsi que par des marques affectives plus intimes présentes dans leur correspondance

¹⁴ GRUNEWALD Antoinette, *Paul Chenavard, lyonnais : 1807-1895, peintre et philosophe, et son environnement*, Paris, s. n., 1983, vol. 5, t. 3 (2), p. 688.

¹⁵ Voir dans AMAURY-DUVAL [Eugène], *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878 ; AMAURY-DUVAL [Eugène], *L'Atelier d'Ingres*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1924 ; AMAURY-DUVAL [Eugène], *L'Atelier d'Ingres*, édité par Daniel Ternois, Paris, Arthéna, 1993.

¹⁶ DENIS Maurice, *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 116.

à travers un discours véritablement épictictique : « [...] *l'intérêt que l'on vous porte, mon bien cher, il n'y a qu'une voix; tout vous aime ici et ailleurs et moi je suis celui qui vous aime certainement le plus.* »¹⁷ Très rapidement, Ingres, en apprenant le dénuement d'Hippolyte Flandrin à son arrivée à Paris, lui offre la gratuité complète de la formation à l'atelier; il parvient à lui obtenir de nombreuses commandes comme celle du décor de la frise de la nef de Saint-Vincent-de-Paul en 1848. Le maître et l'élève semblent aussi entretenir une certaine vie sociale commune rythmée par des dîners réguliers; à la mort de Madeleine Chapelle, épouse d'Ingres, Hippolyte Flandrin recueille son maître désespéré et s'occupe de lui¹⁸. Enfin, à la suite de la mort prématurée de Flandrin en 1864, trois ans avant celle du maître, Ingres réalise en hommage à son élève préféré un projet d'épithaphe où est inscrit : « *La mort elle-même regrette le coup qu'elle vient de porter!* »¹⁹

La préférence pour Hippolyte Flandrin est perceptible au sein même des lettres échangées entre Ingres, lors de son directorat à la Villa Médicis, et ses élèves partis réaliser des séjours italiens hors de Rome. Le maître adresse une seule et même lettre pour tous, mais écrit en premier lieu à Hippolyte Flandrin, son interlocuteur privilégié, puis dans une seconde partie de la lettre aux autres élèves, la place étant plus réduite pour eux et le ton bien moins affectueux²⁰.

Ce favoritisme transparait aussi dans les éloges exprimés par Ingres dans les lettres adressées à son cercle amical rapproché. À son ami Varcollier par exemple, il déclare : « *J'ai la conscience de vous avoir présenter [sic] d'honnêtes gens [...] en foi de quoi Flandrin en tête. Que je suis heureux de ce que vous m'en dites, de lui surtout.* »²¹

¹⁷ Lettre d'Ingres à H. Flandrin, de Rome, 22 novembre 1838, in : TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 11.

¹⁸ Voir lettre d'Hippolyte Flandrin à Paul Flandrin, 2 août 1849, cité in : FLANDRIN Louis, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Laurens, 1902, p. 147.

¹⁹ FOUCART Jacques, FOUCART Bruno (éd.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternité picturale au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, 303 p., p. 137.

²⁰ TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », pp. 8-9.

²¹ Lettre n° 284, Ingres à Varcollier, Rome, 31 août 1840, in : TERNOIS Daniel (éd.), *Lettres, 1841-1867...*, pp. 914-915.

Mais plus qu'un favori, Hippolyte Flandrin est avant tout, pour Ingres, son héritier. Le maître projette sur lui tous ses espoirs de descendance, le voit ainsi succéder à la tête de son école et figurer par conséquent à la tête de la famille. Flandrin est l'élu, celui qui poursuivra et transmettra la doctrine et les idéaux ingresques. D'ailleurs, le maître ne tarde pas à l'encourager à ouvrir son propre atelier à son retour de la Villa Médicis : « *Eh! oui, mon cher, au plus vite ouvrez votre école, j'aime encore assez mon ingrat et fou de pays pour lui désirer ce bienfait. [...] Et quant à moi je ne rouvrirai plus jamais, mais ça me sera un bonheur de la voir continuer par vous, vous qui en êtes si digne et si capable [...]* »²² Ce témoignage constitue une véritable approbation paternelle envers l'aîné de la famille. Derrière cette citation apparaît l'image de la passation de pouvoir, car l'acte de transmettre se fait par cette permutation, le fils devenant père, induisant une continuité, une inscription généalogique et une forme d'immortalité.

Les condisciples de l'atelier sont également favorables au choix du maître et se positionnent ainsi en frères cadets d'Hippolyte Flandrin, offrant toute leur confiance et leur respect à l'aîné. Alexandre Desgoffe le somme ainsi d'ouvrir son atelier : « *Puisque M. Ingres est fatigué, c'est à vous de continuer ce qu'il a commencé, vous êtes le seul qui soyez capable de le faire.* »²³ Le double portrait présentant les profils superposés d'Ingres et d'Hippolyte Flandrin réalisé par James Pradier, élève de l'atelier, confirme le statut suprême de l'élève auprès de ses condisciples comme successeur direct du maître.

Hippolyte Flandrin endosse le rôle du frère aîné, ayant pour responsabilité l'avenir de la famille à la mort du père et devenant le modèle à suivre pour la postérité. Ingres lui écrit : « [...] *surtout bien entendu tous vos camarades bien bons et mille fois heureux et vos beaux succès, et heureux de vous ressembler.* »²⁴

²² Lettre d'Ingres à Flandrin, Rome, 26 mars 1839, in : TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 14.

²³ Lettre n° A. 46, Desgoffe à Hippolyte et Paul Flandrin, Rome, 24 et 26 novembre 1839, in : TERNOIS Daniel (éd.), INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Lettres de France et d'Italie : 1804-1841*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Ternois, Paris, H. Champion, 2011, pp. 875-876.

²⁴ Lettre d'Ingres à Hippolyte Flandrin, Rome, 22 novembre 1838, in : TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 14.

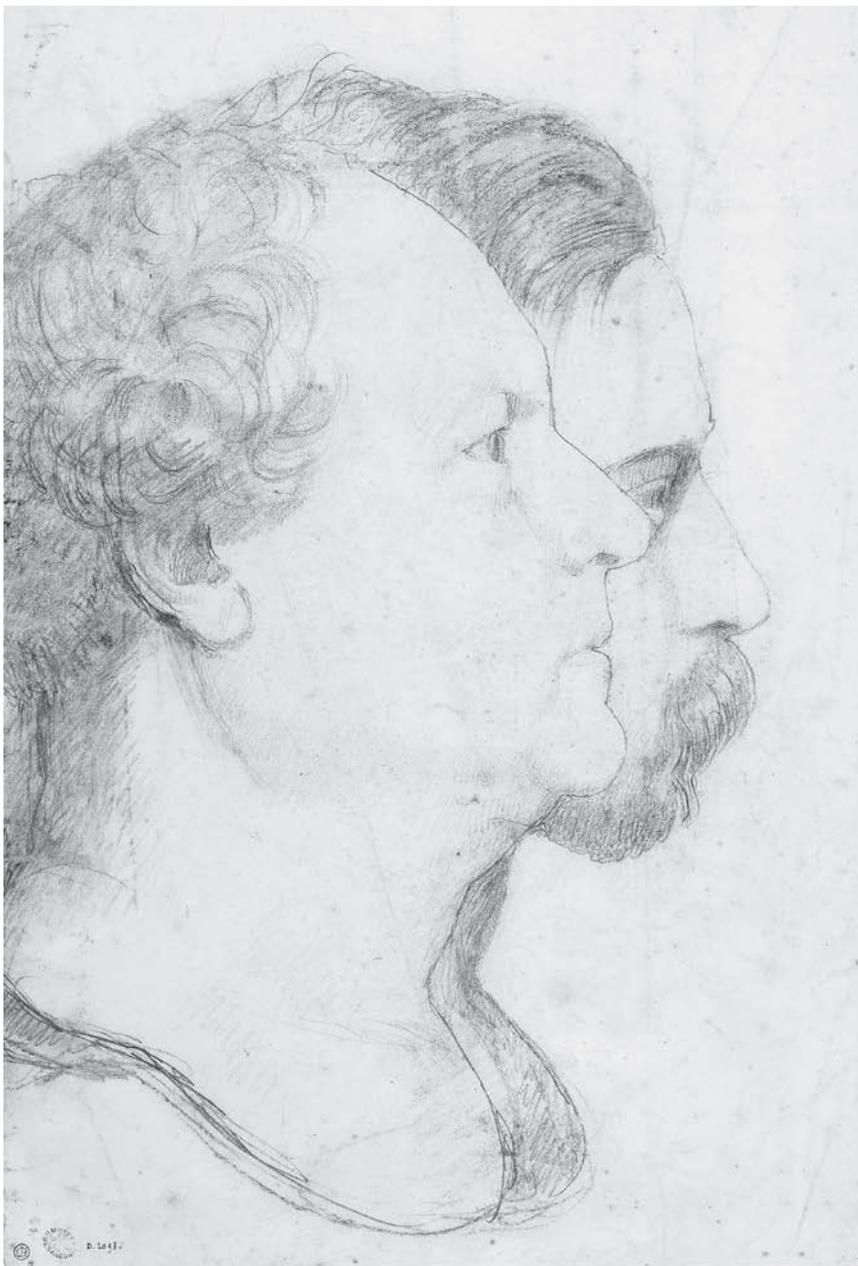


Fig. 2. James Pradier, *Profils superposés d'Ingres et d'Hippolyte Flandrin*. Crayon sur papier. Au verso en bas à gauche, au crayon Pradier, 45 x 31 cm. Besançon, musée des Beaux-Arts. Photographie de Charles Choffet.

Le poids de la filiation

Cette forme d'attachement, d'approbation et de protection envers Hippolyte Flandrin correspond à la conduite naturelle d'un père envers son fils. Ingres cherche à le protéger, le conseiller, mais aussi le prévenir des aléas de la vie et des obstacles à surmonter. Plusieurs exemples dans ses lettres permettent d'entrevoir ainsi le phénomène de transfert de la figure paternelle vers celle du fils que semble avoir opéré Ingres. Le maître envisage sa carrière entière comme une demande jamais satisfaite de justice et de réparation, une déception lancinante, sans cesse ressassée, tendant vers un sentiment de persécution et de paranoïa. Cette injustice vécue apparaît comme un complexe propre à Ingres ; il semble chercher à la perpétuer, la transmettre à son élève préféré, à son fils. Dans une lettre à Hippolyte Flandrin, Ingres évoque l'injustice vécue par son élève quant à l'emplacement de l'une de ses toiles au Salon et s'insurge « [...] *mais, mon cher, voilà donc que cela recommence ! Eh bien, moi qui dormais avec ma conscience, j'aurais donc aux yeux de cette écurie fait le mal.* »²⁵ Ingres perçoit dans cet événement un schéma répétitif de persécution, un cycle d'injustices se reproduisant chez ses élèves. Selon lui, l'histoire se rejoue, le sort s'acharne sur lui et sa famille et il les imagine alors tous maudits. En 1830, lors d'un concours pour le prix de composition historique à l'École des Beaux-Arts, Hippolyte Flandrin échoue de peu, à seulement quatre voix, ce qui provoque l'indignation de son maître qui prend ce résultat comme une véritable offense : « *Voilà, celui qui méritait une médaille, mais on a fait une injustice horrible. [...] J'en ai été malade, car en vous maltraitant, on maltraite mes enfants.* »²⁶ Et, toujours parlant de Flandrin, il s'exclame : « *Voilà l'agneau qu'ils ont égorgé !* »²⁷ Ce que vit Flandrin fonctionne en miroir de ce qu'a vécu Ingres, de la même façon qu'un père se voit en son fils par transfert.

²⁵ Lettre d'Ingres à Hippolyte Flandrin, Rome, 22 novembre 1838, in : TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 13.

²⁶ DELABORDE Henri, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin : accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître par le Vte Henri Delaborde*, Paris, Plon, 1865, p. 131.

²⁷ DELABORDE Henri, *Lettres et pensées d'Hippolyte...*, p. 151.



Fig. 3. Ingres J.-A.D.,
Portrait d'Hippolyte Flandrin,
1855, crayon graphite sur papier,
33 x 25,5 cm. Lyon, musée des
Beaux-Arts. © Lyon MBA.
Photographie d'Alain Basset.

Ingres s'est forgé une histoire au sein de laquelle l'injustice doit être réparée et les persécutions vengées. En se positionnant en artiste maudit, en père maudit, il exige alors de sa descendance et de sa postérité dont Flandrin est l' élu, de le venger: « *Ayez du courage, mon ami, vous êtes jeune, vous n'êtes pas las de combattre la trop puissante médiocrité, vengez-moi, vengez-vous, vengez l'art.* »²⁸

Ingres reproduit le schéma traditionnel du père transmettant à son fils l'ensemble de ses valeurs, un schéma qui, dans ce cas précis, se transforme en une transmission des névroses du maître. Entre ainsi en jeu la question du poids de la filiation, entraînant à sa suite les structures perverses et paranoïaques propres à Ingres, auxquelles ses élèves doivent faire face en les assumant.

²⁸ Lettre d'Ingres à Hippolyte Flandrin, Rome, 22 novembre 1838, in: TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 13.

À l'ombre du père, « être Flandrin sans devenir Ingres »

Le fils cherchant l'approbation du père

La relation maître-élève engendre naturellement un rapport inégal de domination et de soumission entre les protagonistes, l'élève infantilisé étant ainsi sujet à divers mécanismes d'ordre affectif. Au-delà de se sentir fils et de se dire fils, il agit comme tel car il s'est construit de cette façon. Flandrin fait preuve dans sa relation avec Ingres d'une grande docilité et d'une grande déférence. Son attitude respectueuse, sa personnalité simple, loyale, parfois candide sont les plus compatibles avec les attentes du maître. Il n'entre ainsi jamais en conflit avec Ingres et est aux antipodes de l'élève rebelle. Hippolyte Flandrin n'a jamais cessé d'affirmer son unique désir, celui d'obtenir en tout la satisfaction et l'approbation de son maître. En 1832, il écrit à son condisciple Victor Bodinier : « *Puissé-je arriver à le satisfaire! C'est là que se bornent mes désirs.* »²⁹ Les médailles, les prix ne sont rien face au jugement du maître, et il poursuit : « *Je préférerais bien son approbation à la médaille.* »³⁰ Cette recherche peut-être inconsciente de l'approbation du père entraîne parfois un sentiment d'idolâtrie et de soumission consentie.

Les hommages au père

Ces marques de déférence, d'admiration, sont perceptibles dans la correspondance, mais elles le sont aussi tout particulièrement dans les portraits-hommages réalisés par l'élève pour son maître. Témoignages de reconnaissance et d'admiration, ces portraits reprennent les traits à peine dissimulés d'Ingres. Hippolyte Flandrin représente ainsi son maître en saint Léon, au sein de l'une des processions de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, en gage de remerciement à son maître qui lui a permis d'obtenir cette commande.

²⁹ BODINIER Guillaume, *Un ami angevin d'Hippolyte et de Paul Flandrin : correspondance de Victor Bodinier avec Hippolyte et Paul Flandrin (1832-1839)*, Angers, G. Grassin, 1912, p. 8.

³⁰ BODINIER Guillaume, *Un ami angevin...*, p. 8.



Fig. 4. Hippolyte Flandrin, Portrait d'Ingres en pape Léon X dans la frise *Les Saints Docteurs dans la procession des hommes*, Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1848-1853, cire sur fond d'or.

Il semble aussi avoir inclus son profil dans un dessin intitulé *Saint Louis faisant bénir l'oriflamme dans l'abbaye de Saint-Denis avant son départ pour la Terre sainte en 1248* (manufacture de Sèvres).

Dans une lettre adressée à Hippolyte Flandrin, Philippe Comairas tient un discours élogieux à propos de son troisième envoi de Rome, intitulé *Saint Clair premier évêque de Nantes, guérissant les aveugles*, daté de 1836. En évoquant l'un des aveugles guéris, il déclare: «*Il m'est possible de reconnaître des traits de M. Ingres, mais on m'a dit que c'était le menuisier de l'Académie.*»³¹ Malgré le doute existant sur la véritable identité du modèle, il est possible de voir en cette figure une forme insolite de vénération pour le maître à un stade très précoce de la carrière du jeune Flandrin.

La filiation se manifeste également par le mode d'enseignement, celui de la copie qui, pour Ingres, est un principe absolu érigé au sommet de son enseignement. Si la copie peut être perçue comme une forme de continuum de son art, les élèves en copiant le maître peuvent en quelque sorte devenir sa main. À plusieurs reprises, dans la presse artistique, Hippolyte Flandrin a été accusé de copier son maître, d'en être son imitateur, cela attestant un processus de mimétisme, à l'image de la filiation, celle d'un fils souhaitant ressembler, reproduire, imiter jusqu'à égaler la figure paternelle.

³¹ Lettre d'Hippolyte Flandrin à Philippe Comairas, 24 août 1836, dans FOSSIER François (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome – Jean-Auguste-Dominique Ingres (1835-1841)*, t. VI, Paris, Éditions De Boccard, 2015, p. 131.



Fig. 5. Détail de l'hypothétique portrait d'Ingres issu du carton de vitrail pour *Saint Louis prenant la croix pour la troisième fois*, 1843. Mine de plomb sur calque, 28 x 29 cm, Cabinet des arts graphiques du Louvre. © RMN-Grand Palais. Photographie de S. Maréchalle.

Que l'hommage au « patriarche » demeure une pratique relativement fréquente dans l'histoire de l'art, l'exemple de l'*Hommage à Cézanne* de Maurice Denis, bien que postérieur, en témoigne avec éloquence. En revanche, l'hommage au « père » reste plus rare. La relation entre Jacques-Louis David et son élève Jean-Germain Drouais, élève doué disparu prématurément, est assimilable à ce lien filial si unique qui peut se manifester entre un maître et son élève, analogue à celui qui se forme entre Ingres et Hippolyte Flandrin.

Les « pièges » de la filiation

Mais l'exemple de Flandrin semble répondre davantage à une logique de perpétuation du lignage primant sur l'individu, c'est-à-dire que le fils désigné comme héritier n'accède au statut de maître qu'à la mort de ce dernier. C'est ainsi qu'à la suite des encouragements d'Ingres à ouvrir un atelier, Flandrin s'est senti tiraillé non seulement par son désir, comme il le déclare, de « proclamer [Ingres] régénérateur de l'art »³², mais aussi

³² FLANDRIN Louis, *Hippolyte Flandrin: sa vie et son œuvre, précédé d'une lettre de M. Ferdinand Brunetière*, Paris, Renouard, 1902, p. 140.

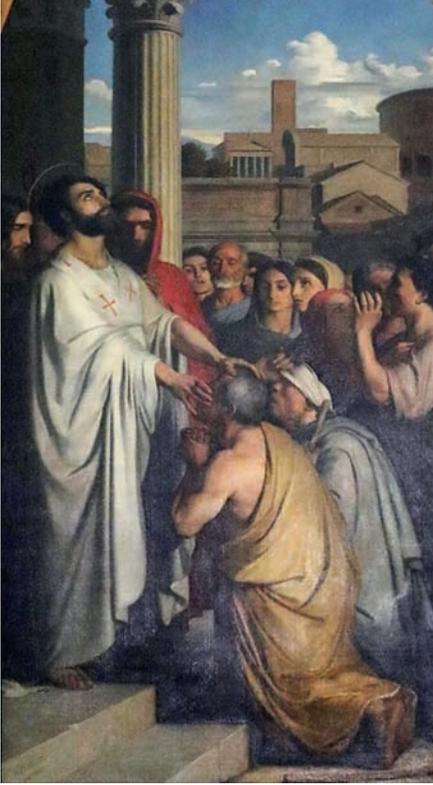


Fig. 6. Hippolyte Flandrin, 3^e envoi de Rome, *Saint Clair premier évêque de Nantes, guérissant les aveugles*, 1836, huile sur panneau, détruit, incendie de Nantes.

par sa crainte de n'être qu'un pâle écho de la parole du maître, de sa voix unique et ce, d'autant plus qu'à cette période le maître est encore vivant. Son attachement absolu à la doctrine d'Ingres est précisément ce qui l'empêche de jouer le rôle qu'on attend de lui. Se substituer au maître serait pour lui une « hérésie »³³. Son affranchissement est ainsi impossible, car son régime vocationnel correspond à celui d'une relation filiale d'élection, dans lequel son choix est consenti et désiré : celui de ne demeurer que le suiveur, le messager d'Ingres. L'espoir donné à Flandrin par Ingres de devenir son héritier est donc une illusion, le maître vivant dans un régime d'ipsité romantique. Le début du XIX^e siècle, marqué par l'âge révolutionnaire et démocratique, a engendré des bouleversements profonds dans la condition des artistes et créé une forme d'individualisme, faisant notamment émerger la notion de souveraineté de l'artiste³⁴. Ingres

³³ FLANDRIN Louis, *Hippolyte Flandrin...*, lettre du 12 avril 1839, p. 140.

³⁴ MARTIN François-René, « Heur et malheur de l'artiste. Problèmes de souveraineté dans la représentation des vies d'artistes (1780-1820) », *Romantisme* 3 (169), 2015, pp. 33-42.



Fig. 7. Hippolyte Flandrin, *Copie d'après l'autoportrait d'Ingres à l'âge de vingt-quatre ans (d'après Ingres)*, vers 1831-1832. Crayon graphite et estompe sur papier, 29,5 x 23,2 cm. Lyon, musée des Beaux-Arts. Photographie. © Lyon MBA. Photographie de Martial Couderette.

se situe de fait dans cette démarche et cherche sans cesse une forme de singularité. L'ambiguïté réside précisément à cet endroit, l'idiosyncrasie du maître le rendant intrinsèquement incapable de transmettre cette distinction recherchée et sa personnalité despotique prenant le pas. Les élèves, et particulièrement Hippolyte Flandrin, sont ainsi pris dans ce que l'on pourrait appeler les « pièges » de la filiation et font face à une impasse pour vivre leur indépendance.

Des ambiguïtés relationnelles

L'ambiguïté perdue ainsi dans les rapports d'Hippolyte et d'Ingres et se manifeste dans leurs échanges épistolaires. Le maître y déploie un ensemble de manifestations affectives très variées qui ont souvent tendance à inverser les rôles, voire à les multiplier. Ingres, signant régulièrement ses lettres par le terme de « meilleur ami » à son élève préféré, fait alors de Flandrin l'un de ses camarades les plus intimes ; il est son confident, celui en qui il a une entière confiance, une personne qui l'apaise, le rassure, le conseille et le guide. Il lui déclare : « *Vos jugements si sains et si sages qu'ils font loi pour moi.* »³⁵ Leur relation, fondée sur une profusion de sentiments, est liée à une forme d'amour absolu et semble combiner toutes les relations possibles et donc, se traduire par des processus d'inversion. Thomas Crow a notamment décrit ce phénomène pour Jacques Louis David et son élève Jean-Germain Drouais³⁶, chacun des deux protagonistes devenant à tour de rôle le maître, l'élève, le père, le fils, le frère, le meilleur ami...

Toutefois, en dépit de ces paradoxes relationnels, les liens qui unissent Ingres à son élève restent dominés par le statut inéluctable d'Ingres en patriarche. Il reste à tout jamais cette figure d'autorité, la figure paternelle, jusque dans ses derniers échanges avec l'artiste, Flandrin ne connut jamais son destin d'héritier, mourant prématurément, trois ans avant le maître.

³⁵ Lettre d'Ingres à Hippolyte Flandrin, Rome, 26 mars 1839, in : TERNOIS Daniel, « Lettres inédites... », p. 16.

³⁶ CROW Thomas, *L'atelier de David...*, 1997.

L'entente immanente entre Ingres et Hippolyte Flandrin peut, d'une certaine manière, s'apparenter à un accord tacite, selon lequel Flandrin, en élève modèle, s'investit délibérément, corps et âme pour son maître et sa doctrine; doctrine, dont il a entièrement compris, intégré les principes et su les interpréter et les reproduire à son tour. Ingres, veillant à cette transmission, offre à Flandrin, outre une formation académique solide, le privilège d'être son élève, statut vécu comme un gage de réussite et de gloire.

Quant à l'idée d'un prolongement de la filiation de la doctrine ingresque, Flandrin a le plus contribué à cette transmission auprès des générations suivantes, créant une continuité, une lignée artistique perpétuant l'empire ingresque.

On s'interrogera pour conclure sur le sens donné à la notion de « post-ingrisme », employée par certains auteurs pour caractériser les successeurs d'Hippolyte Flandrin, parfois même appelés les « petits-fils » d'Ingres³⁷. Existe-t-il vraiment des « post-ingristes » ? Pour être considéré comme tel, faut-il avoir rompu avec le maître, fait table rase et l'avoir dépassé ? Ou encore faut-il avoir conservé une certaine forme d'ingrisme tout en ayant cherché à s'en écarter ?

Résumé

Durant la première moitié du XIX^e siècle, l'atelier d'Ingres se distingue en tant qu'espace singulier de sociabilité engendrant des univers affectifs multiples et où s'instaurent des relations au caractère filial unique. En considérant cet atelier comme une véritable « famille », fonctionnant comme telle, l'atelier déploie alors des modalités et des mécanismes similaires. Par conséquent, la relation entre maître et disciple évolue à travers un ensemble de projections et de modèles comportementaux

³⁷ MONTCHAL Jérôme, « La tradition ingresque enseignée: Ingres, H. Flandrin, J.-B. Poncet », in: POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain (éd.), *L'éducation artistique en France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 89-102; MANGE Christian, « Hippolyte Flandrin et la filiation post ingrisme dans le Midi de la France », in: *Ingres et ses élèves*, pp. 89-97.

au caractère filial et familial. Cette étude se penche sur le cas particulier d'Hippolyte Flandrin, élève favori d'Ingres, qui entretient une relation privilégiée avec le maître. Le concept de filiation est ainsi exploré au prisme du langage utilisé, des mots, des paroles, mais aussi des actes de chacun, ce qui permet de révéler la complexité de leurs liens.

Abstract

During the first half of the nineteenth century, Ingres's studio stood out as a singular space of sociability, generating multiple affective universes and establishing relationships of a uniquely filial nature. If we think of the studio as a veritable family, functioning as such, then it deploys similar modalities and mechanisms. As a result, the relationship between master and disciple evolves through a set of projections and behavioural models of a filial and familial nature. This study looks at the particular case of Hippolyte Flandrin, Ingres's favourite pupil, who had a special relationship with the master. The concept of filiation is explored through the prism of the language used, the words and actions of each, revealing the complexity of their relationship.

Marie Barras

**« The Paris of America » : la mode parisienne
décrite depuis New York à travers *Vogue*,
Harper's Bazar et *Cosmopolitan* (1892-1927)**

Le samedi 2 novembre 1867, le tout premier numéro du magazine de mode new-yorkais *Harper's Bazar: A Repository of Fashion, Pleasure and Instruction*¹ est publié. Le magazine s'inspire de *Der Bazar* (Berlin, 1854-1933) et commence par republier certains de ses articles, mais l'éditorial souligne sa volonté de se tenir à jour avec les modes parisiennes, considérant que New York est le « *Paris of America* »². Pour *Harper's Bazar*, sa force réside dans sa réactivité et sa rapidité de transmission des dernières modes : « *Our readers will thus be sure of obtaining the genuine Paris fashions simultaneously with the Parisians themselves, instead of from stray journals*

¹ *Harper's Bazaar* (orthographié jusqu'en 1929 *Harper's Bazar*) est la plus ancienne revue de mode américaine encore en activité aujourd'hui. La revue partage les codes de ses homologues parisiennes, avec des gravures en noir et blanc pour montrer les modèles, voir notamment *La Mode illustrée* (« Harper's Bazaar [1867-] », in : BEST Kate Nelson, *The History of Fashion Journalism*, Londres ; Oxford ; New York ; New Delhi ; Sydney, Bloomsbury Academic, 2017, 287 p., ici p. 41).

² « Our Bazar », *Harper's Bazar*, 02.11.1867, p. 2. Ici, l'expression « Paris of America » désigne la place de New York dans le monde de la mode, mais elle est aussi utilisée dans d'autres contextes et pour d'autres villes, notamment Cincinnati pour l'architecture.

three or four weeks old. That this is desirable no one can doubt who knows the popularity which everything Parisian maintains in the world of fashion.»³ Durant les décennies suivantes, *Harper's Bazar* continuera de publier de nombreux contenus dédiés aux modes parisiennes; les magazines *Vogue* ou *Cosmopolitan* s'inscriront dans son sillage, chacun à sa manière. Ainsi, dès l'apparition des premiers magazines de mode américains, une filiation artistique vis-à-vis de Paris est revendiquée, mêlant émulation, concurrence et admiration. La mode s'internationalise et franchit les océans, tout en oscillant entre une originalité pointue, prescriptrice de tendances, et une diffusion élargie, alimentée par les contrefaçons clandestines et les copies autorisées par les créateurs eux-mêmes, avides de publicité. Or, dès l'instant où un vêtement devient trop populaire, la mode s'essouffle avant de passer à la prochaine nouveauté.

Pour mieux comprendre la relation de filiation artistique entre Paris et New York, aujourd'hui toutes deux considérées comme « capitales de la mode »⁴, la presse périodique est une source d'information précieuse: si les modes sont imprimées en images, elles s'écrivent aussi dans les articles des magazines, mobilisant des codes lexicaux à la fois poétiques et techniques. Désormais, les outils numériques permettent de travailler sur de vastes corpus de revues et d'en faire une « lecture distante »⁵, assortie d'études de cas plus spécifiques. Pour cette contribution, nous avons réalisé une collecte des numéros publiés entre 1892 et 1927 par trois magazines de mode new-yorkais fondés à la fin du XIX^e siècle: *Harper's Bazar* (1867-), *Cosmopolitan* (1886-) et *Vogue* (1892-), disponibles sur la plateforme *The Internet Archive*. Aussi, le succès d'un vêtement se construit non seulement sur son impact visuel, mais aussi grâce aux discours qui le décrivent⁶. Il s'agit de susciter le désir et le « made in

³ *Our Bazar...*, p. 2.

⁴ KURDJIAN Sophie, *Géopolitique de la mode: vers de nouveaux modèles?*, Paris, Cavalier bleu, 2021, 224 p.

⁵ MORETTI Franco, « Conjectures on World Literature », *New Left Review* 1, février 2000, en ligne: <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

⁶ HAMMEN Émilie, *L'idée de mode: une nouvelle histoire*, Montreuil, Éditions B42, 2023, 240 p.

Paris»⁷ figure parmi les arguments incontournables. *La Parisienne*⁸ devient une créature archétypale, arbitre de la frontière entre le bon et le mauvais goût, mais aussi capable d'être distinguée, moderne, tout en invoquant ce *je-ne-sais-quoi* qui révèle l'élégance. En outre, les acteurs du monde de la mode circulent eux aussi : les acheteurs américains notamment voyagent jusqu'à Paris puis rapportent vêtements et prédictions des futures tendances dans leurs valises tandis que les couturiers partent en tournée à travers l'Europe, puis les États-Unis pour présenter leurs modèles⁹.

Sophie Kurkdjian¹⁰ montre que Paris n'est pas devenue « capitale de la mode »¹¹ par hasard. Au contraire, elle argumente que cette place convoitée sur la scène mondiale est le fruit de plusieurs facteurs : un savoir-faire français reconnu dès le XVII^e siècle pour la fabrication de vêtements et son implémentation dans des structures commerciales et syndicales solides, ainsi qu'une place centrale au sein des transferts culturels¹² mondiaux (techniques, styles, idées, personnes, etc.) assortie d'une capacité à intégrer pleinement dans son industrie non seulement les influences étrangères, mais aussi les étrangers eux-mêmes, quitte à se les approprier comme

⁷ POUILLARD Véronique, MILLET Audrey, « Made in France and Made in Paris : Luxury Branding in the longue durée », in : *National Brands and Global Markets*, Taylor & Francis, 2023, en ligne : <<https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/96336>>, consulté le 22 septembre 2023.

⁸ DUFIEF Anne-Simone, DUFIEF Pierre (éd.), *La Parisienne du Second Empire aux Années folles*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2020, 464 p.

⁹ FONT Lourdes M., « International Couture: The Opportunities and Challenges of Expansion, 1880-1920 », *Business History* 54 (1), 2012, pp. 30-47, en ligne : <<https://doi.org/10.1080/00076791.2011.626977>>.

¹⁰ KURKDJIAN Sophie, « Paris as the Capital of Fashion, 1858-1939: An Inquiry », *Fashion Theory* 24 (3), 2020, p. 371-391, en ligne : <<https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1732022>>.

¹¹ Sur Paris comme « capitale de la mode », voir notamment : TROY Nancy J., *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 2002, 408 p. ; STEELE Valerie, *Paris Fashion: A Cultural History*, Londres, Bloomsbury, 2017, 320 p. ; ROCAMORA Agnès, *Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media*, I.B. Tauris & Company Limited, 2009, 256 p.

¹² JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses* 6 (1), Paris, 2003, pp. 149-162.

« parisiens »¹³. « *Paris, Capital of Fashion* », therefore, is not uniquely a part of French, or even European, history. It is a global story », ajoute Kurkdjian, puis, faisant allusion notamment aux immigrations du début du xx^e siècle (génocide arménien de 1915 ou révolution russe de 1917), elle poursuit : « *Parisian fashion developed thanks to the circulation of know-how from outside of Paris; in other words, how cities other than Paris contributed to the making of Paris as a fashion capital.* »¹⁴ Dès la fin du xix^e siècle jusqu'à l'après-guerre, New York, quant à elle, se place comme centre de la production de masse de prêt-à-porter, dont les modèles étaient pourtant largement inspirés des créations parisiennes¹⁵. Cette dynamique vacille alors entre une émulation positive, activement recherchée par les maisons de couture parisiennes, et des contrefaçons bon marché fabriquées à New York dont les stylistes parisiens cherchent à stopper la production. Ces circuits de diffusion transatlantiques favoriseront non seulement l'essor économique de l'industrie de la mode, mais aussi l'évolution des législations nationales et internationales sur la propriété intellectuelle protégeant les vêtements de la copie¹⁶.

Ainsi, la filiation artistique entre les deux villes se tisse en un réseau complexe de circulation des idées, mais aussi des personnes (acheteurs, découvreurs de tendances, couturiers, etc.) et des objets¹⁷ (dessins, gravures, photographies, vêtements, périodiques, publicités, courriers, etc.). Est-il possible de quantifier ce regard new-yorkais tourné vers Paris à travers les

¹³ De nombreux couturiers et couturières étrangers ouvrent ainsi leur maison parisienne. Parmi les noms les plus célèbres aujourd'hui encore cités par Kurkdjian : l'Anglais Charles-Frederick Worth, les Italiennes Nina Ricci et Elsa Schiaparelli, ou les Espagnols Mariano Fortuny et Cristóbal Balenciaga. (KURKDJIAN Sophie, *Paris as...*, p. 377.) À ce sujet, voir aussi GREEN Nancy L., *Du Sentier à la 7^e Avenue. La confection et les immigrés, Paris-New York*, Paris, Seuil, 1998, 480 p.

¹⁴ KURKDJIAN Sophie, *Paris as...*, p. 374.

¹⁵ POUILLARD Véronique, *Paris to New York: The Transatlantic Fashion Industry in the twentieth century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2021, 304 p.

¹⁶ POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *Business history review* 85 (2), New York, 2011, pp. 319-344, en ligne : <<https://doi.org/10.1017/S0007680511000407>>.

¹⁷ Pour une étude de cas des reprises de gravures parisiennes dans la presse américaine, voir BOHLEKE Karin J., « Americanizing French Fashion Plates: "Godey's" and "Peterson's" Cultural and Socio-Economic Translation of "Les Modes Parisiennes" », *American Periodicals* 20 (2), 2010, pp. 120-155.

périodiques ? Quelle est l'évolution de ces liens transatlantiques entre 1892 et 1927 ? Quel est l'impact de la Première Guerre mondiale ? Dans quelle mesure et selon quels facteurs une relation de filiation artistique entre deux « capitales de la mode » se développe-t-elle au tournant du xx^e siècle ?

Magazines de mode new-yorkais : critères de sélection et description du corpus

Les magazines constituant le corpus de cette étude ont été sélectionnés sur la base de plusieurs critères : 1) Être fondé à New York à la fin du xix^e siècle ; 2) Avoir une durée de publication de plusieurs décennies ; 3) Avoir publié une édition parisienne à un moment de leur histoire ; 4) Pouvoir accéder à des numérisations disponibles en ligne et dans le domaine public. La date de début de notre corpus correspond à la fondation du magazine *Vogue* en 1892. À partir de ce jalon, il devient possible de faire porter l'analyse sur plus de deux magazines et d'assurer une certaine homogénéité de taille du corpus (nombre de mots) durant la période étudiée. Pour sa part, la date de fin est dictée par la disponibilité des fichiers sur la plateforme *The Internet Archive* qui, à ce jour, ne propose pas encore de numérisations ocrisées¹⁸ de *Harper's Bazar*, *Cosmopolitan* et *Vogue* après 1927 (probablement en raison des règles sur la propriété intellectuelle).

Le deuxième et le troisième critère de sélection méritent de plus amples commentaires. La durée de publication se doit d'être conséquente afin de satisfaire une analyse chronologique sur une longue durée (ici, trente-cinq ans), dans le but d'observer l'évolution des mentions de Paris dans le corpus new-yorkais et de pouvoir les raccrocher à des éléments de contexte historique mondial qui favoriseraient une augmentation ou une diminution du nombre de mentions. Ces dernières nous permettent alors de détecter les contenus dédiés à la mode parisienne, symptômes de la construction

¹⁸ « La reconnaissance optique de caractères (ROC, ou OCR pour l'anglais *optical character recognition*), ou "océrisation", désigne les procédés informatiques pour la traduction d'images de textes imprimés ou dactylographiés en fichiers de texte. » https://fr.wikipedia.org/wiki/Reconnaissance_optique_de_caract%C3%A8res, consulté le 1^{er} juillet 2024.

discursive de la filiation artistique entre les deux villes. De plus, le choix s'est porté sur des magazines étant encore en activité à l'heure où nous écrivons ces lignes, comme signe de l'importance du titre sur la scène internationale, mais aussi en tant qu'indice de santé économique de ces entreprises – en effet, *Harper's Bazar*, *Cosmopolitan* et *Vogue* ont en commun d'avoir survécu aux crises, aux guerres et aux défis inhérents au tournant du xx^e siècle, leur assurant une place durable sur la scène internationale. Aussi, ils appartiennent à différents propriétaires (Harper & Row puis Hearst Corporation dès 1913 pour *Harper's Bazar*, Hearst Corporation pour *Cosmopolitan* et Arthur Baldwin Turnure puis Condé Nast dès 1909 pour *Vogue*) – cet aspect nous permet d'étudier plusieurs lignes éditoriales en parallèle. En outre, soulignons que la méthodologie décrite dans cette étude est applicable à d'autres types de corpus textuels et qu'elle peut aussi être étendue à une plus large sélection de revues.

Le troisième critère de sélection est inhérent à la question de recherche de cette étude. Pour observer les relations de filiation artistique tissées entre New York et Paris, il s'agissait de sélectionner des entités n'évoluant pas en vase clos, mais pour lesquelles il était possible de proposer en amont une hypothèse d'ouverture à Paris. Dès sa fondation en 1892, *Vogue* se place en concurrent direct de *Harper's Bazar*¹⁹. En effet, au sein de notre corpus, *Vogue* est le premier à investir en Europe avec *British Vogue* publié dès 1916²⁰, suivi par *Continental Vogue* en 1917, puis *Vogue Paris* en 1920. À noter que la première décennie d'existence de l'édition française est marquée par des relations complexes avec l'édition américaine,

¹⁹ Cette concurrence s'incarnera plus tard dans les photographes quittant un magazine pour l'autre, voir HERSCHDORFER Nathalie, *Papier glacé : un siècle de photographie de mode chez Condé Nast*, Paris, Thames & Hudson, 2012, 298 p.

²⁰ Le *Vogue* américain était néanmoins distribué avec un tirage réduit d'environ 4 000 exemplaires à Londres dès 1912. Sur *British Vogue*, voir COX Howard, MOWATT Simon, « Vogue in Britain: Authenticity and the Creation of Competitive Advantage in the UK Magazine Industry », *Business History* 54 (1), 2012, pp. 67-87, en ligne: <<https://doi.org/10.1080/00076791.2011.617209>>; McDOWELL Colin, « 100 Years of British Vogue », *The Business of Fashion*, 04.02.2016, en ligne: <<https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/100-years-of-british-vogue/>>, consulté le 16 octobre 2023; MUIR Robin, *Vogue 100: A Century of Style*, Londres, National Portrait Gallery, 2016, 303 p.

la première désirant plus de libertés par rapport aux codes visuels dictés par la seconde²¹. *Cosmopolitan* inaugure sa version britannique en 1972, puis parisienne en 1973. *Harper's Bazaar UK* quant à lui est publié dès 1929 – si le magazine est aujourd'hui édité dans trente-sept pays majoritairement extra-européens, il faut attendre février 2023 pour voir publié le premier numéro en français. Cette date très tardive surprend, car en 1867, les frères Harper contactent la francophile Mary Louise Booth pour devenir la rédactrice en chef d'un nouvel hebdomadaire féminin qui s'ajoutera aux magazines de leur catalogue (*Harper's Weekly*, *Harper's New* et *Harper's New Monthly*). En plus de sa carrière de journaliste et historienne, et de ses engagements suffragistes et abolitionnistes, Booth traduit de nombreux textes français en anglais durant la guerre de Sécession. Afin de s'assurer un suivi immédiat des tendances, elle travaille avec ses correspondantes directes à Paris, « notamment Emmeline Raymond, rédactrice en chef du journal *La Mode pratique* et Lucy Hamilton Hooper, écrivain, poète et journaliste, qui rédigent de nombreux articles sur la mode et l'actualité artistique parisienne »²². Commun aux trois magazines de notre corpus, le choix de débiter par une édition londonienne s'explique notamment grâce à une langue partagée (et, par conséquent, l'économie d'argent et de temps que représente une traduction des contenus), mais aussi par les débuts de la Première Guerre mondiale. En effet, dans le cas de *Vogue*, Condé Nast observe le marché londonien grâce à l'exportation de numéros américains en Europe. En 1916, les conséquences du conflit se font sentir sur l'utilisation du papier, mais aussi sur la restriction des biens pouvant occuper les cales des transatlantiques en partance pour l'Europe – Condé Nast prend alors le risque de fonder *British Vogue* pour conserver son lectorat²³.

²¹ Pour une analyse de la collaboration entre le *Vogue* américain et le *Vogue* français, voir KURKDJIAN Sophie, « The Emergence of French Vogue: French Identity and Visual Culture in the Fashion Press, 1920–40 », *International Journal of Fashion Studies* 6 (1), 2019, pp. 63-82, en ligne: <https://doi.org/10.1386/inf.6.1.63_1>. L'autrice résume ainsi l'évolution de la relation entre les deux éditions (p. 79): « *By the end of the 1930s, the two editions no longer had a master-student relationship, or seemed to be engaged in an outright competition; instead, they enjoyed an equal exchange.* »

²² LE GALLIARD Marianne, PUJALET-PLAÀ Éric, *Harper's Bazaar: premier magazine de mode*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2020, 199 p., ici p. 18.

²³ McDOWELL Colin, « 100 Years... »

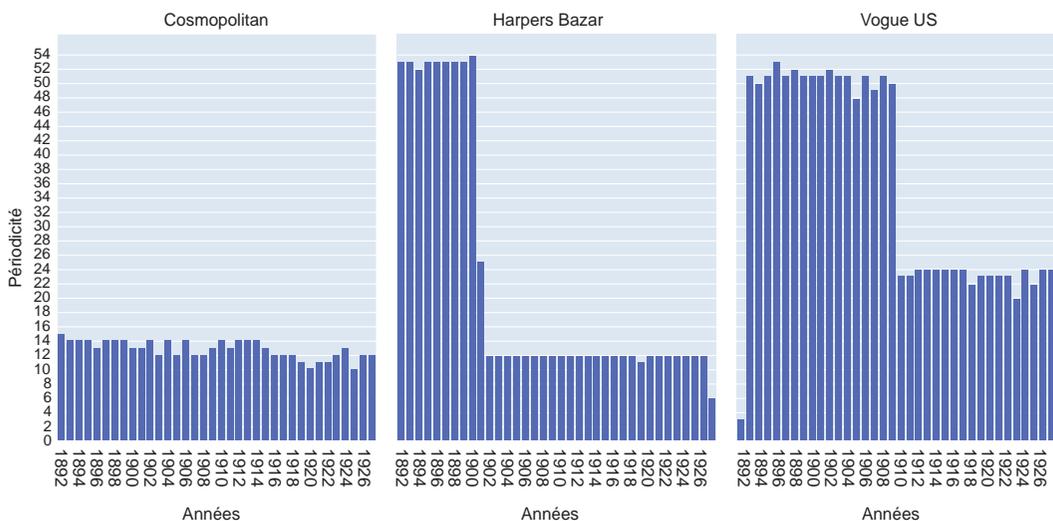


Fig. 1: Périodicité des magazines *Cosmopolitan*, *Harper's Bazar* et *Vogue* entre 1892 et 1927. Visualisation : Marie Barras

L'analyse portera sur un total de 2 553 numéros (807 *Harper's Bazar*; 1 285 *Vogue*; 461 *Cosmopolitan*). Tous ne paraissent pas selon la même périodicité (fig 1) : ainsi, *Cosmopolitan* demeure mensuel durant toute la période étudiée tandis que *Harper's Bazar* commence en tant qu'hebdomadaire pour devenir mensuel dès 1902. *Vogue* commence lui aussi par être publié une fois par semaine, avant d'être racheté par Condé Nast, qui décide d'une parution bimensuelle et de l'impression de ses couvertures en couleurs dès 1910. Ces réductions de fréquence de parution se retrouvent dans l'évolution du nombre de mots par magazine (fig. 2) : si les contenus écrits de *Cosmopolitan* augmentent régulièrement au fil des années malgré une périodicité inchangée, tant *Harper's Bazar* que *Vogue*²⁴ connaissent une baisse en 1902 et 1910 respectivement, qui correspond

²⁴ En 1892, le premier numéro de *Vogue* paraît au mois de décembre, ce qui explique le nombre de mots annuel très restreint.

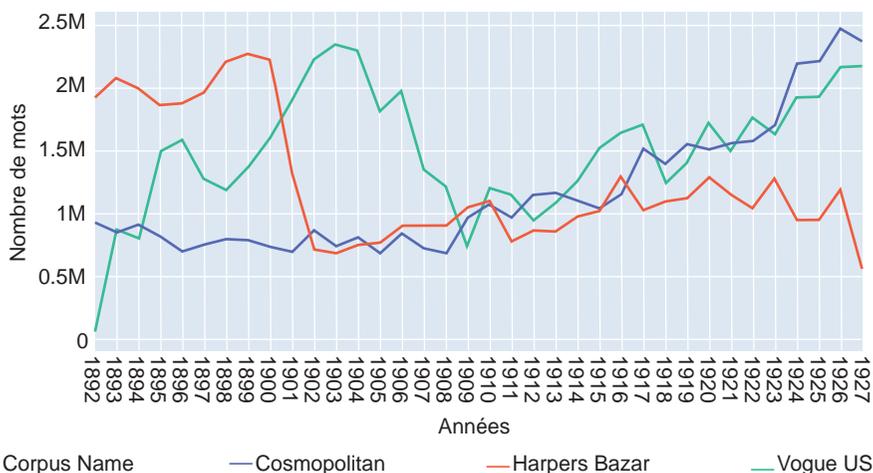


Fig. 2 : Évolution par année du nombre de mots dans *Cosmopolitan*, *Harper's Bazar* et *Vogue* entre 1892 et 1927. Visualisation : Marie Barras

aux années de changement de stratégie éditoriale. Une fréquence de publication soutenue était notamment justifiée par les exigences sociales de la fin du XIX^e siècle : une femme de la haute société devait changer de toilette plusieurs fois par jour pour satisfaire aux diverses occasions de la journée ou aux circonstances mondaines. Sa garde-robe nécessitait un renouvellement régulier, au rythme des événements publics – on ne saurait être vue trop souvent portant la même robe au théâtre, aux courses ou au Salon, sous peine de faire l'objet de commérages involontaires, tandis qu'une toilette spectaculaire dernier cri pourrait susciter, au contraire, des commentaires élogieux dans les pages mondaines des magazines²⁵.

²⁵ LE GALLIARD Marianne, PUJALET-PLAÀ Éric, *Harper's Bazaar...*, p. 18.

Traitement et analyse du corpus de recherche

Une fois le corpus récupéré automatiquement sur *The Internet Archive*²⁶, les textes ont suivi un traitement devenu assez classique : tokénisation, passage en caractères minuscules, puis l'OCR a été corrigé en masse grâce à un notebook Python utilisant la méthode de la correspondance floue (*fuzzy matching*), avec une distance de Levenshtein paramétrée sur un score de similarité supérieur à 90. Une liste de mots modifiés a été générée afin de faciliter une relecture globale des corrections. Si cette méthode présente l'avantage de permettre une correction en masse des journaux de notre corpus, une marge d'erreur subsiste. Cependant, elle n'empêche pas l'observation de tendances globales sur un large corpus de textes. Afin d'explorer les contenus se rapportant aux toponymes étudiés (Paris, France, New York, États-Unis, mais aussi Londres et Angleterre pour valeur de contrôle), les mots dérivés ou les locutions s'y rapportant ont ensuite été catégorisés et transformés en un seul et même mot (respectivement « paris », « france », « new york », « america », « london », « britain »)²⁷.

Vogue, un précurseur ? Évolution des mentions de Paris

Dès ses débuts, *Vogue* est le magazine le plus tourné vers la capitale française (fig. 3), tout en demeurant relativement proche de *Harper's Bazar*. Ce dernier montre une baisse de mentions de « paris » en 1901

²⁶ En format .txt, grâce au « Web Scraping Toolkit » développé par la Brown University Library, disponible sur GitHub : <https://github.com/ashleychampagne/Web-Scraping-Toolkit> (consulté le 19 octobre 2023).

²⁷ Plusieurs catégories ont été ainsi créées à partir de listes comprenant entre 21 et 77 mots : par exemple, les mots *parisian*, *parisienne*, *parisiana*, *french capital*, *parisianly*, *parisianization*, *parisianism*, etc. ont été transformés en « paris » ; *french*, *frenchman*, *frenchwomen*, *frenchy*, *francophile*, *frenchwise*, *frenchmade*, etc. en « france » ; *londoners*, *londonist*, *londonize*, *londonesque*, *londonian*, *londonology*, etc. en « london » ; *united kingdom*, *british*, *briton*, *brits*, *britishness*, *britannia*, *england*, *english*, *anglophile*, *englishness*, etc. en « britain » ; *new yorker*, *new yorkology*, *new yorkification*, *new yorkized*, *new yorkizing*, *new yorkism*, etc. en « new york » ; *american*, *americanization*, *americanism*, *americanist*, *united states*, *usa*, *americano*, etc., en « america ».

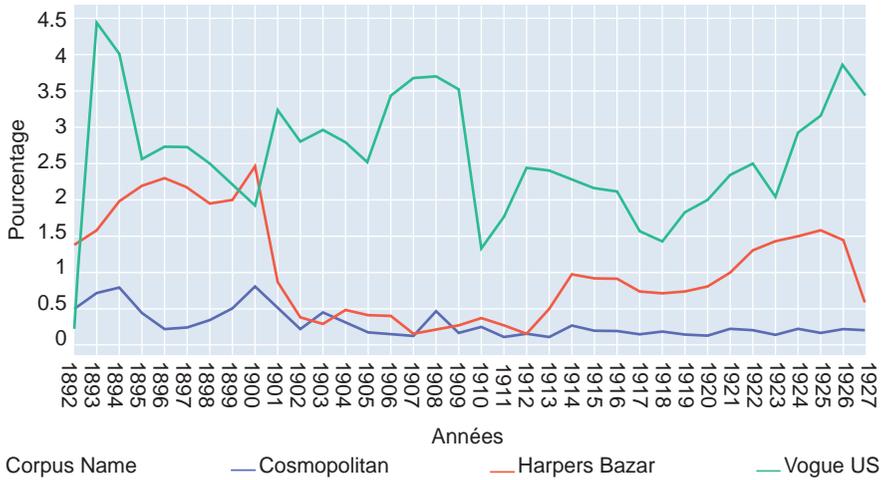


Fig. 3 : Pourcentage de mentions de la catégorie « Paris » dans trois magazines new-yorkais, 1892-1927. Visualisation : Marie Barras



Fig. 4 : Pourcentage de mentions des catégories « Paris », « London » et « New York » dans Vogue, Cosmopolitan et Harper's Bazar, 1892-1927. Visualisation : Marie Barras

(symptôme de son changement de rythme de parution), tandis que *Vogue*, lui, augmente à nouveau les contenus parisiens la même année jusqu'en 1910. Cette année-là, d'hebdomadaire il devient bimensuel – il s'agit alors de réévaluer les contenus pour les répartir dans deux fois moins de numéros. Toutes les villes étudiées enregistrent une baisse de leurs mentions durant cette même année (fig. 4). Dès lors, *Vogue* (fig. 3) continuera globalement à accorder de plus en plus de place à Paris jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. L'augmentation du nombre des mentions reprend nettement dès 1919, comme pour préparer le terrain à l'ouverture de *Vogue Paris* l'année suivante. Le graphique indique aussi que *Vogue* semble agir comme précurseur : il est le premier à augmenter ses contenus relatifs à Paris dès 1910 ; *Harper's Bazar* suivra dès 1913, année de son rachat par le magnat de la presse William Randolph Hearst. *Cosmopolitan*, quant à lui, demeure relativement constant – il dédie le pourcentage le plus réduit aux contenus relatifs à « paris », bien qu'il affiche l'augmentation la plus régulière et la plus importante du nombre de mots imprimés (fig. 2).

Shopping à la parisienne : publicités et recommandations mode dans la presse new-yorkaise

Sur l'ensemble du corpus, le pourcentage de mentions dédiées à « paris » est nettement plus faible que celui consacré à « new york » (fig. 4). Le contenu de ces magazines est alors partagé entre publicités, articles de fond sur les tendances ou les derniers événements mondains locaux. Les publicités présentées vont d'une page entière (voire une double page), accompagnée d'une grande image, à des petits encadrés de quelques lignes rassemblés dans une rubrique « Shoppers' and buyers' guide ». Si l'écrasante majorité est consacrée à des boutiques new-yorkaises, certaines présentent néanmoins des magasins basés à Philadelphie ou à Chicago par exemple. Cet aspect augmente naturellement le compte de mentions de « new york » dans nos analyses. Certaines publicités présentent aussi les boutiques parisiennes. Prenons comme cas d'étude le numéro du 15 mars 1925 : il signale les enseignes parisiennes grâce

au même encadré intitulé «The Shops of Vogue in Paris» (fig. 5) qui s'étend sur plusieurs pages. Ici, les maisons reconnues se succèdent²⁸ : Dœillet, Worth (à Paris, mais aussi à Londres et Biarritz), Jean Patou, Camille Roger, Doucet, etc.

Entre les publicités s'alternent réponses aux questions de lectrices et rapports sur l'ambiance parisienne par le «Paris Travel Man» et le «Paris Information Bureau», sous une gravure représentant la colonne Vendôme (fig. 5) : «*For the Vogue staff is composed of Parisiennes who themselves lead the sort of life the American woman wishes to share while she is there. [...] Vogue has been privileged to be of service to its fellow countrywomen, [who] have been enabled to understand France better than would have been the case without Vogue's introduction.*»²⁹ Si *Vogue* souligne ses entrées privilégiées à Paris, c'est qu'il s'agit d'un argument de vente pour le magazine à New York : pour être à la pointe de la mode, il faut être mis au courant des dernières tendances parisiennes le plus rapidement possible, les fabriquer et les porter dans les rues new-yorkaises. Ouvert l'année précédente, en 1924, le grand magasin de la 5th Avenue *Saks* l'érige en slogan de sa publicité – «*Paris Makes the Picturesque Hat An Important Spring Theme*» – avant de citer les couturiers et couturières que l'on retrouvera dans ses rayons : «*Reboux, Poiret, Jeanne Lanvin, Talbot, Descat, Georgette and others.*»³⁰ D'autres rubriques intitulées «The Shops of Vogue in» suivent, consacrées à New York sur trois pages, puis Philadelphie, Boston, Washington et Chicago sur une page chacune, et la Californie en double page pour Los Angeles et San Francisco. En comparaison avec la rubrique consacrée à Paris, les «Shops of Vogue in» américains reprennent la même mise en page, mais, malgré un titre identique, proposent plutôt des comptes rendus de la société mondaine : les naissances, les décès, les fiançailles, les mariages, les bals de débutantes ou de charité et autres *social events*.

²⁸ Sur huit pages, on compte cinq pleines pages et trois pages partagées avec les chroniques.

²⁹ «The Shops of Vogue in Paris», *Vogue*, 15.03.1925, p. 32.

³⁰ «The Shops...», p. 58.

CHANTAL
& PARIS

4 rue de Mondovi
 (PLACE DE LA CONCORDE)

dresser
 wraps
 furs



SIX days a week and fifty-two weeks a year, the best editorial staff that money can buy goes about Europe gathering information of interest to smart women. They do it for Vogue—to make it the magazine that all the world expects.

But, there is a by-product of this industry, more personal than any magazine can be—the Paris Information Bureau—; not Vogue between-covers, but Vogue face-to-face. Here, all the general information and the specific details are placed at the disposal of every inquirer, without charge, and at as great length as the inquirer wishes. Therein lies the secret of many a smart American's lightning ability to get about in Paris like a true Parisienne who never gets about in the wrong social direction.

For the Vogue staff is composed of Parisiennes who themselves lead the sort of life the American woman wishes to share while she is there. They know the best room in the best hotel, the best dish in the best restaurant, the best dressmaker for the inquirer's type. And whatever they know is not for their own use alone, but for hers.

HELPFUL PARIS INFORMATION

Vogue knows the theatres—not only knows which are the most popular ones, but which are the ones that an American daughter could attend with her mother, and which without. Vogue knows all the summer and the winter resorts—one of the members of the staff has been twice over every inch of the Riviera country on a bicycle, and there isn't an inn or a country place whose good points and weaknesses aren't listed in his unforgetting mind. Another member of the staff is an expert antiquarian. He knows perfectly each dealer and his value. Still another is a mine of information as to where the smart crowd dances for the moment, and where one can go if one wants to dine and dance at the same time. He has even been known to order the dinner, thus adding immeasurably to the success of certain American affairs at chic restaurants.

For the woman who wants to shop, but doesn't speak French, Vogue is always glad to detail one of its experts on a special trip. If a regular shopper is needed, Vogue is in touch with personal shoppers whose knowledge and integrity have been thoroughly tested.

Because there is no compensation received either from the reader or from the French merchant, Vogue has great advantages and much influence. Do you wonder, then, that every steamer brings letters of thanks from America? These are gratifying, not only because Vogue has been privileged to be of service to its fellow countrywomen, but also because these same fellow countrywomen have been enabled to understand France better than would have been the case without Vogue's introduction:

AMY
LINKER

THE NEWEST PARIS
 CREATIONS FOR
 SPORTS AND
 TOWN WEAR

LADIES TAILOR
 and DRESS MAKER
 7, RUE AUBER PARIS

YTEB
 furs
 wraps
 dresses
 jerseys

14, RUE ROYALE 14
 PARIS et CANNES

the leading
 Paris
 dressmaker
 specializing in
 children's
 clothes

Lion 1 Rue la Botz Paris

F. SAVARY
 DRESSES
 WRAPS
 FURS

22 Rue des Capucines
 PARIS
 Next door to the Lloyd and
 Provincial Bank

Yvonne Davidson
 COUTURIER

is showing her Spring Collection in
 her new salons, 24 rue de Marignan
 (Champs Elysees)
 PARIS
 Téléphone: Elysees 70-45

**INSTITUT DE BEAUTE
 LAURENCE**

Skin cleansing, wrinkles,
 chest massage, scalp massage
 —specialty of eye treatment
 and obesity.

PARIS
 48rueFrançois-1er(Champs-Elysees)

AINE-MONTAILLÉ
 1, Place Vendôme, Paris

**DRESSES
 COATS
 TRICOTS
 LINGERIE
 MILLINERY**

AINE-MONTAILLÉ
 informs his American client-
 tele that he is now in a position
 to do business direct
 with America.

Fig. 5. Extrait de la rubrique « The Shops of Vogue in Paris », *Vogue*, 15 mars 1925, p. 32. https://archive.org/details/sim_vogue_1925-03-15_65_6/page/n45/mode/2up?view=theater (consulté le 17 octobre 2023).

Couvrir la mode française en temps de guerre

Ainsi, si les publicités sont un facteur d'augmentation du pourcentage de mentions de « new york », il n'en demeure pas moins que « paris » totalise un plus haut « score » que les mentions de « london »³¹ et qu'il est le seul à montrer une réelle augmentation régulière à partir de 1910 (fig. 6). Les années 1917-1918 marquent un creux dans la courbe des mentions de « paris ». Par contraste, 1918 connaît aussi le maximum de mentions de « france » – probable conséquence de l'entrée en guerre des États-Unis en avril 1917. Pour ces magazines de mode, il s'agit alors non seulement de rendre compte des actualités européennes³², mais aussi de donner des clés aux lectrices afin de participer à l'effort de guerre tout en y adaptant leur garde-robe. Face au conflit et à la mobilisation de leurs collègues sur le front (notamment Paul Poiret ou Jean Patou), les couturiers français s'associent avec *Vogue* pour organiser une « Fashion Fête » à New York³³. Ils y montrent des robes haute couture dans le but de lever des fonds pour les orphelins de guerre, mais aussi pour les travailleurs et travailleuses de la mode restés à Paris. Une seconde édition se tient en 1915 et, la même année, plusieurs couturiers exposent leurs créations à la *Panama–Pacific International Exposition* de San Francisco³⁴. Le 1^{er} novembre 1917, quelques mois après l'entrée en guerre des États-Unis, *Vogue* publie sa première une en soutien à la France. Cette première image montre une femme les bras levés au milieu d'un tourbillon de roses et de drapeaux français, soulignée d'un grand « *Vive la France!* » inattendu dans la ligne éditoriale des couvertures, où l'image occupe habituellement

³¹ Dans le cadre de cette étude, d'autres villes européennes ont aussi fait l'objet de statistiques, mais leur nombre de mentions n'était pas significatif, notamment Vienne, Madrid, Berlin ou Milan.

³² *Vogue* continuera de documenter la Seconde Guerre mondiale, notamment en engageant Lee Miller comme photographe et correspondante de guerre. Elle publiera les premières images révélant l'existence des camps de concentration de Buchenwald et de Dachau (MILLER Lee, « Believe it », *Vogue*, juin 1945, pp. 103-106) ou se fera photographier par David E. Scherman dans la baignoire privée d'Hitler à Munich, peu après l'annonce de son suicide, ses bottes salissant le sol avec la terre ramenée des camps.

³³ POUILLARD Véronique, *Paris to New York...*, p. 49.

³⁴ POUILLARD Véronique, *Paris to New York...*, p. 50.

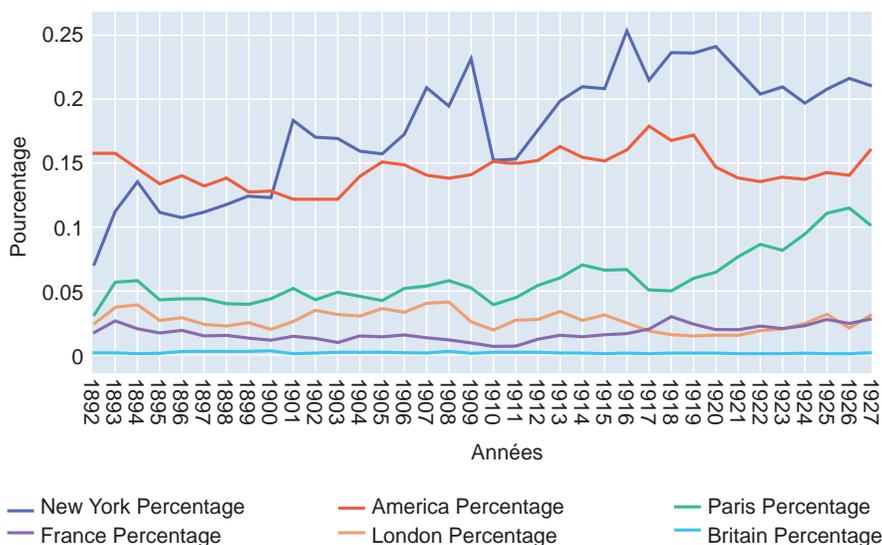


Fig. 6 : Pourcentages de mentions de « paris », « France », « london », « britain », « new york » et « america » par années dans *Cosmopolitan*, *Vogue* et *Harper's Bazar* (1892-1927). Visualisation : Marie Barras

toute la page sans être accompagnée d'une légende. D'autres couvertures patriotiques suivront jusqu'à la fin du conflit (fig. 7).

Dès 1914, de nombreux articles abordent différents aspects de la vie parisienne en temps de guerre. Le magazine américain couvre ainsi les tout premiers temps du conflit³⁵, puis son impact sur la mode³⁶. En 1916, une correspondante à Paris consacre même un reportage de terrain à l'essor des voyantes en temps de guerre: « *The Parisienne, a franc in one hand and credulity in the other, purchases unofficial and (for twenty francs)*

³⁵ FRIEND Margaret Alice, « Paris Preparing for War », *Vogue*, 15.09.1914, p. 41.

³⁶ « New Silhouettes Against a Background of War (Editorial) », *Vogue*, 01.03.1915, p. 23; « Paris and War, with Fashion also Present », *Vogue*, 01.07.1915, p. 25; « What War Has Done to Clothes », *Vogue*, 15.10.1918, p. 62.

extraordinary tidings from the front.»³⁷ *Vogue* souligne surtout que Paris continue à prescrire les tendances, reflétées ensuite à New York, en titrant par exemple : «*Since the War the Elegant Hat is Part of Evening Costume in Paris, and New York Follows Suit.*»³⁸ Le magazine donne aussi des conseils astucieux pour les budgets rationnés³⁹, tout en abordant l'étiquette en présence de militaires⁴⁰ ou l'évolution des vêtements de deuil : «*Whether American women will abolish mourning during the war, as many Englishwomen have, or, like the Frenchwomen, wear a lighter mourning than formerly, is still a question.*»⁴¹ Ainsi, les Américaines se tournent vers leurs sœurs Alliées afin de choisir quelles seront leurs propres coutumes et règles de bienséance en cas de deuil. À la fin de la guerre, *Vogue* évoque enfin et avec soulagement «*The First Fashions of Peace in Paris*»⁴². Or, s'ils peuvent paraître futiles, frivoles et superflus en temps de guerre, ces nombreux discours prescripteurs sont aussi le symptôme d'un double standard imposé aux femmes et aux vêtements qu'elles choisissent de porter alors que les hommes sont au front, y compris la manière dont elles devront porter le deuil en public. Comme le souligne Maude Bass-Krueger, «*they were told to be elegant, yet were disparaged for appearing frivolous; they were encouraged to consume, yet were criticized for the financial independence their purchases suggested; they were told to look seductive in order to appeal to soldiers on leave, yet were castigated for unfaithfulness or, worse, prostitution. Few women escaped criticism about how they dressed – [...] not even the widow.*»⁴³

³⁷ S. A., «Following the Fortune-Tellers of War», *Vogue*, 01.08.1916, p. 31.

³⁸ «Since the War the Elegant Hat is Part of Evening Costume in Paris, and New York Follows Suit», *Vogue*, 01.09.1917, p. 57.

³⁹ «French Taste and a War-Reduced Pocketbook», *Vogue*, 01.10.1918, pp. 77-78; FERNANDEZ Jeanne Ramon, «Paris Makes Light of the Dark Side of it Frocks», *Vogue*, 01.01.1918, p. 35.

⁴⁰ THORNLEY B. D., «The Social Side of Military Etiquette», *Vogue*, 01.11.1917, p. 87.

⁴¹ «War Mourning in Europe and America», *Vogue*, 15.06.1918, p. 30. Voir aussi «The Mode in Mourning», *Vogue*, 15.11.1917, p. 60.

⁴² FERNANDEZ Jeanne Ramon, «The First Fashions of Peace in Paris», *Vogue*, 15.01.1919, p. 33.

⁴³ BASS-KRUEGER Maude, KURKDJIAN Sophie, *French Fashion, Women and the First World War*, New York, Bard Graduate Center, 2019, 520 p., p. 39.



Fig. 7. Couvertures de *Vogue* évoquant le conflit européen durant la guerre, 1^{er} novembre 1917 ; 1^{er} mai 1918 ; 15 juin 1918 ; 1^{er} juillet 1918 ; 15 novembre 1918 ; 1^{er} décembre 1918. <https://archive.vogue.com> (consulté le 17 octobre 2023).

Importer la mode parisienne à New York : entre publicités et contrefaçons

Ces circulations entre Paris et New York favorisent alors non seulement l'émulation et l'inspiration, mais aussi les contrefaçons, pour lesquelles la reproduction s'accélère grâce à l'invention de la machine à coudre⁴⁴. Ces copies suscitent une attitude ambivalente : elles sont tolérées pour alimenter une publicité internationale tout en étant découragées, de peur du manque à gagner et de la lassitude de la consommatrice. Les designers ne se positionnent pas de la même manière : tandis que certains choisiront d'ignorer ou d'encadrer eux-mêmes les copies, du moins à l'étranger, d'autres s'engageront vivement en faveur de nouvelles lois de *copyright* ou de droit d'auteur (Madeleine Vionnet ou Jeanne Paquin par exemple)⁴⁵. Ainsi, *Harper's Bazar* et Charles Frederick Worth collaborent dans les années 1879-1890 : une toilette représentée en gravure en une du magazine assure la publicité de Worth à New York, tandis que le magazine propose parfois de commander le patron du vêtement pour 25 cents⁴⁶ – une autre manière de diffuser le modèle largement et très rapidement. En revanche, *Vogue* imprime en 1925 une publicité pour « Worth » à New York (tout en spécifiant « *No connections with any other establishments in the World* »), proposant de réaliser « Smartly Different Frocks That Reproduce the Newest Whims of Paris at Incomparably Low Prices » (fig. 8). Il reste difficile de savoir si cela se déroulait avec la bénédiction ou l'ignorance de la maison parisienne ; cette dernière devait déjà se préoccuper de la concurrence des grands magasins qui, eux, vendaient des vêtements labellisés « à la manière de »⁴⁷ – avec ou sans autorisation de reproduction⁴⁸.

⁴⁴ CHARPY Manuel, « La machine à coudre », in : SINGARAVÉLOU Pierre, VENAYRE Sylvain (éd.), *Le magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020, pp. 149-152.

⁴⁵ STEWART Mary Lynn, « Copying and Copyrighting Haute Couture : Democratizing Fashion, 1900-1930s », *French Historical Studies* 28 (1), 2005, pp. 103-130.

⁴⁶ LE GALLIARD Marianne, PUJALET-PLAÀ Éric, *Harper's Bazaar...*, p. 18.

⁴⁷ STEWART Mary Lynn, « Copying... », p. 107.

⁴⁸ Voir aussi le cas de Max Meyer, acheteur pour le fabricant américain de manteaux et de costumes A. Beller & Co. Son travail était d'obtenir une licence officielle pour des modèles parisiens qui seront copiés en prêt-à-porter aux États-Unis. Les grands magasins américains achetaient les modèles pour ensuite les vendre avec une étiquette

NEW YORK BROOKLYN

NEWARK HARTFORD

No connection with any other establishments in the World

WORTH

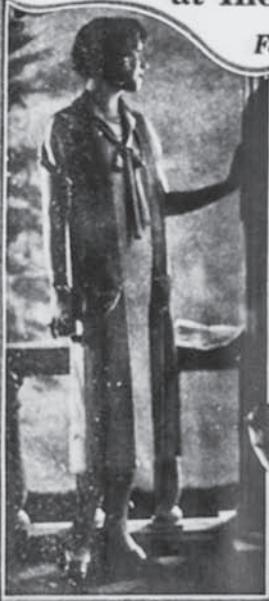
43-45 WEST 34TH STREET, NEW YORK

Smartly Different Frocks
That Reproduce the Newest Whims of Paris
at Incomparably Low Prices

For Madame and Mademoiselle

Only because these frocks are made in our own workrooms can we offer such perfect reproductions of expensive Paris models at such extremely moderate prices.

Mail orders will be promptly filled.



Model No. 4997 (Left top)—A dainty collar and spoon-shaped pockets of rich cream Venetian lace add the finishing touch of feminine elegance to this lovely frock of flat crepe. The knife-pleated panels that hang from shoulder to hem accentuate slenderness in a truly French manner. Colors: blond, periwinkle blue, green, rose, navy and black. Sizes 14 to 44. . . . 1850

Model No. 4994 (Left center)—This is the frock Paris is wearing on most occasions. A strictly tailored model of pongee over silk, with a four-inch horn, a two-color rippling jabot, and the new long sleeves. Colors: grey, pinks blue, aquamarine, citrine, navy and black. Sizes 14 to 32. 1975



WORTH—45 WEST 34th ST., NEW YORK CITY—DEPT 21

Mail orders will be promptly filled. Money order must accompany each order. If purchase is unsatisfactory money will be promptly refunded



Model No. 4995 (Right top)—Only a master French designer could have conceived the sophisticated simplicity that distinguishes this slender frock of rich flat crepe partly flounced in a new Paris way. Colors: aquamarine, periwinkle blue, rose, citrine, navy and black. Sizes 14 to 40. . . . 1650

Model No. 4996 (Right center)—One of the conspicuous successes of the recent Paris openings was this tailored coat-frock of georgette crepe. Bandings of fine embroidered lattice edge the front and snug the smart long sleeves to the wrist. Colors: blond, periwinkle blue, aquamarine, navy and black. Sizes 14 to 44. . . . 1975

Fig. 8. Publicité extraite de Vogue, 1^{er} mai 1925, p. 16.

https://archive.org/details/sim_vogue_1925-05-01_65_9/page/16/mode/2up

(consulté le 17 octobre 2023).

Une filiation artistique entre admiration créative, quête de modernité et émulation ambivalente

Ainsi, une «lecture distante» sur un corpus de 2 553 numéros de *Cosmopolitan*, *Vogue* et *Harper's Bazar* nous aura permis de proposer une analyse des dynamiques de filiation artistique entre les mondes de la mode de Paris et de New York entre 1892 et 1927. Paris apparaît comme une grande sœur habile, forte de son expérience séculaire de la fabrication de vêtements – une expérience accumulée grâce au cosmopolitisme de la capitale française, qui aura appris de nouveaux savoir-faire artistiques tout en intégrant pleinement de brillants couturiers et couturières venus de l'étranger, jusqu'à brouiller leurs origines. Souvent considérée comme la ville la plus européenne des États-Unis, «the Paris of America» en quête de son identité observe le Vieux Continent, s'approprie à son tour cette organisation multiculturelle dans ses fabriques tout en capitalisant fortement sur le «parisien» comme argument d'élégance, de raffinement et de modernité, jusqu'à la dépendance. Lorsqu'il s'agit de mode, New York pose un regard à double tranchant sur la Ville lumière: tantôt priment l'admiration créative, inspirée par le chic de *La Parisienne*, ou une solidarité face à la Première Guerre qui foudroie les Alliés; tantôt le «parisien» devient une étiquette à s'approprier sans vergogne pour faire du profit, quitte à piller les couturiers de leurs idées. Justement, peut-être que le «parisien» devient trop éblouissant au fil du temps, bridant l'inventivité new-yorkaise, qui doit alors trouver la force et l'audace nécessaires pour s'en détacher et puiser son originalité ailleurs. Cette filiation artistique est aussi fertile qu'empoisonnante, aussi inspirante qu'écrasante.

Durant la Première Guerre, New York et Paris ont déjà dû réagir et s'adapter à des circulations ralenties, même si, comme le souligne Pouillard: «*Numerous fashion professionals continued traveling to France during the four years that the war lasted, navigating the Atlantic despite*

portant le nom de leur propre marque (TRIVETTE Karen, «Max Meyer and A. Beller & Co. Interpreting a Hidden History of NYC's Garment District», *State University of New York*, 2021, exposition en ligne: <<https://sparcdigital.fitnyc.edu/exhibits/show/meyer-beller>>, consulté le 29 novembre 2023).

warfare to see the new designs that Paris kept producing.»⁴⁹ Les usines européennes détentrices de la chimie permettant de fabriquer les nouvelles teintures de synthèse à la mode sont réquisitionnées pour l'effort de guerre. Les couleurs se ternissent en Europe, tandis que les Américains manquent encore de connaissances pour les produire à leur tour. En réaction, la Textile Color Card Association (TCCA) se dédie dès 1915 à la standardisation de la couleur en créant des nuanciers américains aux couleurs numérotées, facilitant les communications transatlantiques tout en permettant aux ateliers new-yorkais d'accélérer la cadence de production⁵⁰. New York se distancie peu à peu de sa dépendance filiale vis-à-vis de Paris, mais il faudra attendre 1943 pour que soit organisée une première « Press Week » (future *fashion week*)⁵¹ en réponse à des modèles parisiens devenus inaccessibles sous le troisième Reich et dans le but d'attirer l'attention des journalistes sur des créations américaines.

Ainsi, si cette étude propose une première analyse globale des relations entre Paris et New York, elle pose aussi de nombreuses questions, qui mériteraient aussi d'être adressées à un corpus enrichi d'autres parutions, d'autres géographies, d'autres chronologies. Enfin, si des événements historiques majeurs traversent les trente-cinq années abordées ici, une constante paradoxale se dégage : celle d'une filiation artistique teintée d'ambivalence, mais surtout multifacettée, compétitrice et dynamique, tissée entre les deux « capitales de la mode ».

Résumé

En 1867, le tout premier numéro du magazine de mode new-yorkais *Harper's Bazar* est publié. L'éditorial souligne sa volonté d'observer de

⁴⁹ POUILLARD Véronique, *Paris to New York...*, p. 49.

⁵⁰ LEE BLASZCZYK Regina, « Aux couleurs franco-américaines. Quand la haute couture parisienne rencontre la confection new-yorkaise », *Le Mouvement Social* 221 (4), Paris, 2007, pp. 9-31.

⁵¹ EVANS Caroline, « The origins of the modern fashion show », in : McNEIL Peter, RIELLO Giorgio (éd.), *The Fashion History Reader: Global Perspectives*, Londres, Routledge, 2010, pp. 470-473.

près les modes parisiennes, désignant New York comme le « *Paris of America* ». Ainsi, une filiation artistique vis-à-vis de Paris est revendiquée, mêlant émulation, concurrence et admiration. Pour éclairer les relations entre les deux « capitales de la mode », la presse périodique est une source d'information précieuse. Désormais, les outils numériques permettent de travailler sur de vastes corpus de revues. La présente contribution propose une « lecture distante » (Moretti, 2000) sur un corpus de 2 553 numéros de *Cosmopolitan*, *Vogue* et *Harper's Bazaar* parus entre 1892 et 1927, tout en approfondissant des études de cas. Est-il possible de quantifier ce regard new-yorkais tourné vers Paris à travers les périodiques ? Dans quelle mesure une relation de filiation artistique entre deux « capitales de la mode » se développe-t-elle au tournant du xx^e siècle ?

Abstract

In 1867, the very first issue of the New York fashion magazine *Harper's Bazaar* was published. The editorial emphasised its intention to observe Parisian fashions closely, designating New York the “Paris of America”. Thus, an artistic filiation to Paris was claimed, blending emulation, competition and admiration. To shed light on the relationship between the two fashion capitals, periodical press serves as a valuable source of information. Nowadays, digital tools allow the analysis of vast collections of magazines. This study proposes a distant reading (Moretti, 2000) of a corpus comprising 2,553 issues of *Cosmopolitan*, *Vogue* and *Harper's Bazaar* published between 1892 and 1927, while also delving into case studies. Can this New York perspective on Paris be quantified through periodicals? To what extent does an artistic filiation between the two fashion capitals develop at the turn of the twentieth century?

Valentine Bernasconi

Prendre la pose. Nouvelles perceptions picturales à travers la main du chercheur

Prendre la pose. Aux premières heures de la pratique photographique au milieu du XIX^e siècle, le temps d'exposition des appareils nécessaire à la capture d'image pouvait durer plusieurs minutes¹. Cette longue immobilité requise face à l'objectif n'était pourtant pas un frein dans la création de narrations, illustrant parfois des textes et histoires fictionnelles, inspirés des tableaux vivants en vogue à la même période². Le modèle prenait ainsi la pose dans une forme de mise en scène immobile face à l'objectif. Après près de deux siècles de développements techniques ayant raccourci drastiquement le temps de capture³, l'expression *prendre la pose* persiste. Elle reste majoritairement utilisée dans le cadre de la

¹ PAULI Lori et al., « Le Premier Négatif : O. G. Rejlander et l'art de la photographie mise en scène dans la Grande-Bretagne du XIX^e siècle », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques* 22, 2012, pp. 253-259, ici p. 253.

² PAULI Lori et al., « Le Premier Négatif... », p. 255.

³ GUNTHERT André, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1, CEHTA, 2008.

photographie⁴ et fait écho à la scénographie des débuts du médium, faisant subsister la notion de subjectivité du regard photographique sur le modèle⁵.

Cependant, ramenée à une pratique contemporaine de l'histoire de l'art et au cadre numérique, l'expression évolue encore vers une autre signification. Avec l'application web *Gestures for Artworks Browsing* (fig. 1), la pose n'est plus liée au temps de capture, mais au geste de l'internaute qui permet d'extraire une image d'un vaste corpus à partir de son contenu. Dans le présent cadre de recherche, ce contenu correspond à la représentation de la main et est défini par le chercheur qui prend la pose devant la caméra de son ordinateur. Celle-ci la capture pour permettre une exploration du corpus et l'extraction d'images contenant des poses de mains similaires. L'action de prendre la pose représente ainsi le début d'un processus de recherche offrant de nouvelles perspectives d'interaction avec l'image numérique. Ce processus permet de nouveaux questionnements quant à la perception des œuvres, leur mise en relation à travers des aspects formels impliquant une sorte de filiation et une nouvelle compréhension de la main peinte à travers celle du chercheur.

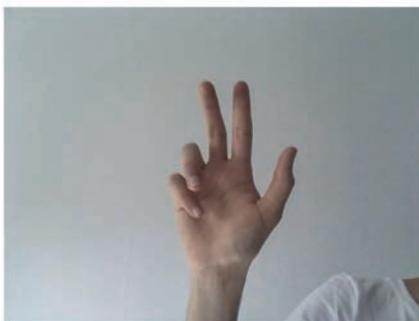
Nous entendons ici aborder la notion de filiation artistique à travers le prisme de l'influence. Ce dernier concept, prédominant dans le contexte numérique et dans la création de nouvelles interfaces de recherche, est encore rarement considéré de façon critique. Que signifie la notion d'influence dans la perspective d'une histoire de l'art qui évolue vers le numérique? Comment le fait de prendre la pose peut-il s'intégrer à une nouvelle pratique de l'histoire de l'art? Que peut nous révéler le procédé à propos des formes de filiations artistiques et gestuelles?

⁴ En anglais, *strike a pose* se réfère tout particulièrement à la photographie de mode. Depuis les années 1990 et grâce à la chanson «Vogue» de Madonna, l'expression est même devenue une référence de la pratique du vogue, danse iconique de la communauté queer reprenant les poses de mannequins affichés sur les couvertures de célèbres magazines (ATZIPAPATHEODORIDIS Constantine, «Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances», *European Journal of American Studies* 11 (3), European Association for American Studies, 2017).

⁵ QUAN Roy H., «Photography and the Creation of Meaning», *Art Education* 32 (2), 1979, pp. 4-9, ici pp. 6-8.

GAB

Gestures for Artwork Browsing



Start hand recording

What am I doing?

Press the 'Start hand recording' button. Then start moving one of your hands in front of the camera. The gesture will be recorded once a hand is detected for a time-lapse of 5 seconds.

Gestures for Artwork Browsing

Animation

Surrounding hands

More similar hand poses



Try again

What am I seeing?

This animated .gif was created from your previously recorded gesture. The different keypoints defining your hand at each position were stored and a pre-trained machine learning model was applied in order to find similar hand poses in a dataset of hands collected from Early Modern paintings.



Fig. 1. L'application web *Gestures for Artworks Browsing* avec, en haut, le geste en entrée et, en bas, la page des résultats. Collection photographique Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History à Rome.

Sur les nouvelles perceptions de l'image numérique

L'origine d'une telle expérimentation gestuelle et technologique est un projet visant à analyser, par des moyens informatiques, des mains et des gestes représentés au début des Temps modernes. À l'aide d'un modèle entraîné à l'estimation automatique des poses, des mains ont été extraites d'un ensemble de numérisations d'œuvres datant de la Renaissance italienne⁶. Cette première étape, rendue possible par l'automatisation des processus⁷ et par le format numérique, a permis la création d'un corpus d'une nature nouvelle, fondé sur un détail pictural. Face à ce répertoire de large envergure contenant quelque cinq mille mains, un système de recherche a dû être conçu afin de simplifier l'accès à des poses de mains spécifiques. La description de mains par les mots étant relativement complexe⁸, l'idée d'effectuer un geste particulier pour permettre d'extraire un contenu similaire a donc été considérée et implémentée sous le nom de *Gesture for Artworks Browsing* (GAB)⁹.

Cette application, qui prend la forme d'un site internet, fonctionne en plusieurs étapes. Tout d'abord, l'utilisateur est invité à enregistrer un geste de la main pendant une durée de cinq secondes face à la caméra intégrée de son ordinateur. Chaque image de la séquence est alors analysée afin d'extraire de la collection une pose de main similaire. Le résultat est ensuite présenté sur une page, avec le détail de chaque image capturée et

⁶ La collection photographique de la Bibliothèque Hertziana – Institut Max Planck pour l'histoire de l'art à Rome a été utilisée.

⁷ En informatique, l'automatisation d'un processus consiste à utiliser un logiciel afin d'effectuer une tâche spécifique de manière répétée. Dans notre cas, un système de reconnaissance des mains a été employé sur l'entier d'un corpus d'œuvres afin de les extraire, évitant ainsi un travail manuel fastidieux.

⁸ Décrire verbalement des poses de mains est non seulement complexe en raison de la grande diversité des poses, mais engendrerait également une annotation manuelle des images dans le corpus.

⁹ BERNASCONI Valentine, «GAB - Gestures for Artworks Browsing», in: *27th International Conference on Intelligent User Interfaces*, New York, Association for Computing Machinery, 2022 (IUI '22 Companion), pp. 50-53, en ligne: <<https://doi.org/10.1145/3490100.3516470>>, consulté le 3 juin 2022.

la main peinte lui correspondant dans la collection. Ce processus implique ainsi l'engagement physique de l'historien de l'art. Le regard de ce dernier sur les œuvres originales est alors remplacé par l'œil de la machine, une vision faite d'un algorithme basé sur des mesures de similarité.

Une telle application s'inscrit dans une lignée de projets similaires permettant la détection de connexions visuelles dans un grand ensemble de peintures¹⁰. À l'aide de méthodes dites de *machine learning*¹¹, ces projets aspirent à souligner la similarité des images et la récurrence de motifs dans un ensemble spécifique d'œuvres. Dans ce contexte visant à proposer une histoire de l'art numérique, de nouvelles interfaces de navigation sont créées avec des moteurs de recherche basés sur l'image afin d'extraire des représentations ayant des contenus visuels similaires. Ces différents systèmes et approches impliquent automatiquement la présence d'influences et la formation d'une filiation artistique parmi le corpus d'images traité par la machine, sans directement les questionner de manière critique. En outre, d'autres travaux en lien avec ce type de recherche, tels que la reconnaissance de style et la classification¹², dont le

¹⁰ DI LENARDO Isabella, SEGUIN Benoît Laurent Auguste, KAPLAN Frédéric (éd.), *Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings*, [s.l.] : [s.n.], 2016 ; SHEN Xi, EFROS Alexei A., AUBRY Mathieu, « Discovering Visual Patterns in Art Collections With Spatially-Consistent Feature Learning », in : *2019 IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*, Long Beach : IEEE, 2019, en ligne : <https://ieeexplore.ieee.org/document/8954148>, consulté le 18 octobre 2021 ; SHEN Xi, CHAMPENOIS Robin, GINOSAR Shiry et al., « Spatially-consistent Feature Matching and Learning for Heritage Image Analysis », *International Journal of Computer Vision*, 25 mars 2022, en ligne : <https://hal.science/hal-03620996>, consulté le 30 janvier 2023 ; SALEH Babak, ABE Kanako, ARORA Ravneet Singh et al., *Toward Automated Discovery of Artistic Influence*, 2014, en ligne : <http://arxiv.org/abs/1408.3218>, consulté le 26 février 2023.

¹¹ Le *machine learning* ou apprentissage automatique se fonde sur des modèles mathématiques et statistiques. Il consiste notamment à entraîner ces modèles à améliorer leur prédiction pour la réalisation d'une tâche spécifique, telle que la classification d'objets, avec l'aide de données d'entraînement annotées.

¹² AGARWAL Siddharth, KARNICK Harish, PANT Nirmal et al., « Genre and Style Based Painting Classification », in : *2015 IEEE Winter Conference on Applications of Computer Vision*, 2015, pp. 588-594, en ligne : <<https://doi.org/10.1109/WACV.2015.84>>; CETINIC Eva, LIPIC Tomislav, GRGIC Sonja, « Learning the Principles of Art History with Convolutional Neural Networks », in : *Pattern Recognition Letters* 129, 2020, pp. 56-62, en ligne : <<https://doi.org/10.1016/j.patrec.2019.11.008>>, consulté le

but est d'entraîner des machines à apprendre et à révéler des corrélations entre des concepts d'histoire de l'art et des caractéristiques visuelles picturales, sont basés sur l'existence de l'influence d'un artiste sur un autre. L'histoire de l'art, dans la perspective de ces approches informatiques, ressemble à un gigantesque réseau d'objets, semblable à une industrie de chasse aux sources et de dénombrement d'allusions¹³. Dans ce « réseau », il devient alors plus facile de situer une œuvre d'art avant une autre dans le temps et d'accéder à une représentation temporelle d'un large corpus. Mais force est de constater que les approches informatiques ne prennent pas en compte le contexte critique préexistant en histoire de l'art, notamment dans le cas de notions telles que celles de l'influence et de la filiation artistique. Dès lors, la question posée est : qu'entendons-nous par une filiation artistique à travers le prisme de l'influence ? Et quelle en est la signification dans la perspective d'une histoire de l'art qui évolue vers le numérique ?

La filiation artistique dans la perspective du numérique

L'une des raisons de la présence et de l'utilisation des notions de filiation et d'influence dans le domaine de l'histoire de l'art est essentiellement liée au besoin d'attribution des œuvres d'art, en particulier dans des situations présentant peu de documentation. Le *connoisseurship* implique la possibilité de reconnaître un artiste sur la base d'une évolution stylistique de sa production, due à des facteurs externes tels qu'une pratique au sein

23 novembre 2022 ; CHU Wei-Ta, WU Yi-Ling, « Image Style Classification Based on Learnt Deep Correlation Features », in : *IEEE Transactions on Multimedia* 20 (9), 2018, pp. 2491-2502, en ligne : <<https://doi.org/10.1109/TMM.2018.2801718>> ; KARAYEV Sergey, TRENTACOSTE Matthew, HAN Helen et al., « Recognizing Image Style », in : *Proceedings of the British Machine Vision Conference 2014*, 2014, pp. 122.1-122.11, en ligne : <<https://doi.org/10.5244/C.28.122>>, consulté le 6 septembre 2021.

¹³ Nous reprenons ici les termes employés par Harold Bloom dans son ouvrage, *Anxiety of Influence*, consacré à l'étude de l'influence poétique, « *an industry of source-hunting, of allusion-counting* » (BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, 208 p.).

d'un atelier, la production d'artistes passés qu'il imite pour se forger une expression picturale durant ses années d'apprentissage, une production régionale ou contemporaine, une commande ou encore des exigences du marché de l'art¹⁴. En ce sens, la création artistique est perçue comme le résultat de facteurs multiples extérieurs à l'artiste et fait partie d'un contexte social et culturel qui impacte directement sa production. De ce point de vue, l'œuvre d'art et son artiste constituent un nœud dans un réseau plus large basé sur la filiation artistique¹⁵. La pratique du *connoisseurship* est cependant controversée du fait d'une évolution contemporaine de l'histoire de l'art. Depuis les profonds changements sociaux qui ont marqué notre culture occidentale durant les années 1960¹⁶, l'histoire de l'art tente de se détacher des approches formelles et iconologiques au profit d'une « *nouvelle histoire de l'art* »¹⁷ qui se développe autour de problématiques liées aux approches, aux théories et aux objets de recherche de la discipline.

Le point de tension de la notion d'influence renvoie particulièrement au fait qu'elle suggère l'influence d'un artiste sur un autre. Dans sa critique de la notion en 1985, Michael Baxandall explique que le concept implique une passivité de l'artiste influencé et néglige son intention artistique et son effort en vue de produire un « *intentional visual interest [...] as a critical relation to previous painting* »¹⁸. C'est précisément l'intention de l'artiste qui est au cœur du discours de Baxandall et qui réfute le terme d'influence.

Ainsi que David Summers l'a exprimé dans un article intitulé *Intentions in the History of Art*, l'influence se détache de l'intention¹⁹. Or, la notion d'intention, tout aussi importante et problématique que celle de

¹⁴ ELSIG Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art: Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Librairie Droz, 2019, 168 p., p. 12.

¹⁵ AMBROSE Kirk, « Influence », *Studies in Iconography* 33, 2012, pp. 197-206, p. 198.

¹⁶ ELSIG Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art...*, pp. 30-31.

¹⁷ HARRIS Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*, Londres; New York, Routledge, 2001, 320 p., p. 7.

¹⁸ BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1981, 180 p., p. 72.

¹⁹ SUMMERS David, « Intentions in the History of Art », *New Literary History* 17 (2), 1986, pp. 305-321, p. 309.

l'influence, soulève les mêmes questions que cette dernière. Si l'on réfute l'hypothèse qu'une œuvre d'art est une intention, « *the "concept", an inner image made available through "expression"* », et que l'on prend le parti des anti-intentionnalistes, l'art devient autonome, à savoir « *the product of spontaneous, expressive imaginings* »²⁰. D'un point de vue historique, un tel rejet implique une approche purement formaliste qui se focalise sur l'évolution d'un aspect visuel de l'art²¹. À l'inverse, en acceptant le rôle de l'intention dans la conception d'un travail artistique, l'œuvre devient un produit de circonstances engendrées par la multiplicité d'intentions d'un artiste qui n'est plus une figure passive menée par un agent externe²². On peut donc constater que le terme d'influence oblitère le rôle de l'artiste et ne permet pas de considérer l'œuvre d'art comme le résultat d'une série d'étapes conscientes et inconscientes²³, ainsi que la perception d'un artiste et son interprétation de travaux passés ou encore l'impact d'un contexte culturel et social.

L'approche formelle et la perte de l'intention se confirment si l'on tente de répondre à la question formulée par Farago dans son essai sur l'influence de 2007 : « *How is influence manifest in the individual work of art*²⁴? » Cette question résume la complexité de la définition d'un ensemble de caractéristiques et de signes visuels dans l'estimation de ces effets. Selon Frédéric Elsig, des traces d'influence d'un artiste à un autre peuvent être présentes à différents niveaux dans une œuvre d'art. Elles peuvent inclure la composition d'une peinture, l'*inventio*, la conception et l'idée originale d'un artiste, des caractéristiques stylistiques ou un motif spécifique²⁵. Néanmoins, le modèle interprétatif utilisé par les historiens de l'art doit aussi s'adapter aux préoccupations et aux informations disponibles pour la période étudiée. Comme l'explique Summers : « *Works of art are made*

²⁰ LIVINGSTON Paisley, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford; New York, Clarendon Press, 2005, 272 p., p. 39.

²¹ SUMMERS David, « Intentions in the History of Art... », p. 308.

²² BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention...*, p. 72.

²³ LIVINGSTON Paisley, *Art and Intention...*, pp. 44-46.

²⁴ FARAGO Claire, « Influence », *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 35 (3), 2007, pp. 58-60.

²⁵ ELSIG Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art...*, p. 51.

for specific circumstances, circumstances that they survive, and out of which they inevitably move. »²⁶ L'interprétation d'une œuvre d'art, mais aussi de la notion d'influence elle-même²⁷, devrait être effectuée en prenant en compte la possibilité de rassembler à nouveau ces circonstances. Le mode de fonctionnement de l'atelier et les innovations techniques et formelles des maîtres qui prévalent tout au long du début de l'époque moderne divergent des intérêts, de la pratique et des concepts de l'art²⁸ des artistes contemporains²⁹. Il y aurait donc un besoin de considérer l'influence d'un individu sur un autre afin d'estimer la nature d'une œuvre du début des temps modernes créée dans les circonstances d'un atelier et dans les conventions de cette période, là où l'intention de certains artistes de citer des représentations passées dans des images contemporaines peut être plus facilement établie et adressée.

En outre, l'impact du jugement esthétique ainsi que les nouvelles connaissances et préoccupations d'une période spécifique semblent jouer un rôle important dans la pratique de l'histoire de l'art : *« It is equally obvious that the method used in art history, as in other disciplines, undergoes certain changes from generation to generation. That of each generation depends on how it views art and how it views history and on the differing combination and proportion of the two components which, as a result,*

²⁶ SUMMERS David, « Intentions in the History of Art... », p. 312.

²⁷ AMBROSE Kirk, « Influence », p. 202.

²⁸ La correcte élucidation du concept de l'art est complexe pour la discipline de l'histoire de l'art et questionne l'activité intentionnelle de création artistique. Comme décrit par Livingston, le fait de déclarer *« the creation of art entails the intention to create art »* (LIVINGSTON Paisley, *Art and Intention...*, p. 35) devient problématique lorsque l'on classe une œuvre comme une œuvre d'art si la personne qui a produit de manière intentionnelle l'artefact n'avait aucun concept de l'art. Le concept de l'art est également débattu parmi les artistes, en particulier avec les modernistes. Duchamp revendiquait qu'il n'y avait pas d'art mais seulement des artistes et défendait le besoin de faire plus attention à l'individualité de l'artiste qu'à ses inventions (DAVILA Thierry, « Histoire [générale] de l'art, histoire des œuvres : Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp », in : DAVILA Thierry, SAUVANET Pierre (éd.), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Presses du Réel, 2011, 363 p., ici p. 16.

²⁹ AMBROSE Kirk, « Influence », p. 199.

arise afresh in every generation. »³⁰ Cette déclaration de Frederick Antal en 1949 décrit clairement comment chaque époque est encline à créer ou à favoriser un regard et une vision spécifiques de peintures passées. Un point confirmé par Ambrose en 2012 qui souligne que durant les deux dernières décennies, les historiens de l'art ont considéré « *the social functions of art in terms of viewer response and less in terms of influencing the appearance of a work of art* »³¹, en conséquence de nouvelles perspectives offertes par la phénoménologie. De nouveaux intérêts pour le domaine de la cognition ont également conduit à renier l'idée d'un artiste en pleine maîtrise de ses décisions dans son processus créatif³². Une approche contemporaine de l'histoire de l'art semble à présent être plus préoccupée par les contextes historiques³³, comme le relève Elizabeth Prettejohn en 2017. Ainsi, avec l'émergence de nouvelles technologies, on peut se demander, en 2024, quelles sont les préoccupations actuelles d'une histoire de l'art numérique et vers quels intérêts se dirige le domaine.

Comme on peut le voir dans une série de travaux datant de 2014 abordant directement le problème d'une découverte automatique des influences artistiques à travers des moyens informatiques³⁴, la perspective numérique ne saisit pas toute la complexité de la notion d'influence telle qu'elle est critiquée par les historiens de l'art, ni le potentiel d'une filiation artistique comme définie par le *connoisseurship*. Dans le domaine du *computer vision*, la recherche d'une source d'influence ou la formulation d'une forme de filiation artistique est avant tout basée sur des indices visuels. Il n'y a pas de considération du médium d'une œuvre d'art dans

³⁰ ANTAL F., « Remarks on the Method of Art History: I », *The Burlington Magazine* 91 (551), 1949, p. 49.

³¹ AMBROSE Kirk, « Influence », p. 202.

³² AMBROSE Kirk, « Influence », p. 203.

³³ PRETTEJOHN Elizabeth, *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2017, 288 p., p. 229.

³⁴ SALEH Babak, ABE Kanako, ARORA Ravneet Singh et al., *Toward Automated Discovery...*, p. 1.

l'établissement de connexions³⁵, ni de son contexte de création. De plus, nous faisons face à la réalité du monde numérique actuel, où les détails et l'exactitude de l'information disponible ainsi que l'extraction de nouvelles informations pour chaque œuvre d'art restent limités. Pour le moment, la perspective d'une chasse aux sources pour une œuvre, un artiste ou un courant semble par conséquent illusoire.

On peut donc se demander ce qu'il reste de la filiation artistique et de l'histoire de l'art si seul le pur aspect formel est pris en compte. Très certainement, une industrie grandissante de comptage de motifs et de chasse aux similarités visuelles. Mais aussi une histoire de l'art numérique qui se concentre sur le contenu de l'artefact artistique, le produit même qui résulte des intentions de l'artiste et de ses circonstances, sans une reconnaissance de ces derniers. Cette pratique de l'histoire de l'art numérique semble tendre vers le formalisme de Wölfflin, comme de nombreux projets en dérivent – certains s'en étant même revendiqués³⁶ – ou encore, dans une certaine mesure, vers la concrétisation d'une vision anti-intentionnaliste d'un art autonome. Entre les deux, l'approche Warburgienne a été favorisée dans certains projets³⁷. Étant donné le contexte du *computer vision* qui offre la possibilité de se concentrer sur un détail artistique à large échelle, ce dernier est considéré comme une entité distincte et évolutive, mise en relation avec d'autres valeurs formelles. Dans ces circonstances, la notion de filiation répond à de nouvelles interprétations, puisqu'il ne s'agit plus de la considération de l'impact d'une personnalité sur une autre, ni de l'intention d'une figure

³⁵ Nous faisons référence ici à l'usage important des imprimés et des gravures pour la circulation des images au début des Temps modernes, usage qui permettait aux artistes n'ayant pas accès aux œuvres originales de prendre connaissance de travaux de grands maîtres à travers l'Europe de l'Ouest. En histoire de l'art numérique, la majorité des travaux faisant usage de techniques de *computer vision* sont fondés sur des corpus composés essentiellement de peintures qui ne permettent pas de mettre en lumière la nature des influences.

³⁶ CETINIC Eva, LIPIC Tomislav, GRGIC Sonja, «Learning the Principles of Art History...».

³⁷ IMPETT Leonardo, SÜSSTRUNK Sabine, «Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas», in: HUA Gang, JÉGOU Hervé (éd.), *Computer Vision – ECCV 2016 Workshops*, Cham, Springer International Publishing, 2016 (Lecture Notes in Computer Science), pp. 888-902, en ligne: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-46604-0_61>.

artistique, mais plutôt de l'incidence d'une production visuelle sur l'image descendante, un maillon dans la chaîne de production d'une culture visuelle essentiellement occidentale, dépendant d'un processus numérique beaucoup plus subjectif qu'il n'y paraît.

Incarner la peinture face à la machine

Que signifie donc la possibilité de comprendre une filiation artistique à partir de son propre geste mimant un détail pictural ? En réalité, l'idée d'incarner la peinture afin de mieux la comprendre n'est pas nouvelle. Cette pratique s'inscrit dans les pas de la pratique photographique et de travaux spécifiques tels que ceux précurseurs du photographe Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). La production de ce dernier compte des mises en scène recréant des textes et des peintures. Le geste du photographe sert ainsi non seulement à rendre hommage à des artistes, mais également à une forme d'enseignement de l'art³⁸. L'historien de l'art Leo Steinberg a également revendiqué l'importance du corps dans la compréhension d'une œuvre. Les nombreux dessins du chercheur témoignent d'un intérêt pour le corps dans son interaction à l'espace et à la composition d'une représentation picturale³⁹.

Le regard porté sur le détail est lui aussi loin d'être une approche novatrice. Les travaux de Giovanni Morelli sur les mains, oreilles et ongles pour décrire des traces caractéristiques et inconscientes de l'artiste⁴⁰, ou ceux bien moins controversés de Daniel Arasse⁴¹ nous en disent long sur la dissociation du regard porté sur l'œuvre et de ce qui est vu par l'historien

³⁸ PAULI et al., « Le Premier Négatif », pp. 256-257.

³⁹ KOERING Jérémie, « Dessiner voir. Steinberg et l'enquête graphique », in: CIERI VIA Claudia et al. (éd.), *Leo Steinberg now : il pensiero attraverso gli occhi*, Rome: Campisano Editore, 2022, pp. 224-234.

⁴⁰ GINZBURG Carlo, DAVIN Anna, « Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method », *History Workshop* 9, 1980, pp. 5-36. MORELLI Giovanni, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, Londres, John Murray, 1893, 360 p.

⁴¹ ARASSE Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 287 p.

de l'art à travers son savoir⁴². Cependant, cette vision est modifiée par l'étude numérique; celle-ci transforme l'accès au détail rendu alors possible grâce à la machine qui sélectionne, détecte et découpe en amont les images. Le processus du regard est ainsi informatisé et le chercheur est amené à percevoir le détail avant même de pouvoir accéder à l'œuvre.

La machine propose donc un tournant radical par rapport à une lecture d'œuvre telle qu'elle pouvait être effectuée au début des Temps modernes. Les mains sont non seulement décontextualisées de leur composition, leurs circonstances et leur environnement d'origine, mais elles sont également mises en perspective avec des mains issues d'autres peintures basées sur des valeurs liées à la pose. Dans l'œil de la machine, la main est représentée comme une série de points clefs (fig. 2), qui, lorsqu'ils sont reliés les uns aux autres, forment un squelette permettant de représenter la pose de la main. La main n'est pas traitée à travers sa forme peinte, mais plutôt à travers la pose qu'elle représente. Ce procédé rend impossible la comparaison au niveau esthétique, mais, d'un autre côté, permet un rapprochement avec la pose de n'importe quelle main interprétée de la sorte par la machine. Nous sommes incités à considérer ces mains comme faisant partie d'un mécanisme global de l'expression gestuelle picturale à une certaine période. Il s'agit d'une lecture distante de l'art qui confronte le détail pictural à large échelle, et qui offre de nouvelles perspectives méthodologiques et interprétatives pour les historiens de l'art.

Au-delà de la vision comme action source du regard savant⁴³, c'est en réalité le geste qui, dans le cas de l'application GAB, est à la base du processus intellectuel. La discipline de l'histoire de l'art est généralement limitée dans l'expérimentation de la peinture. Cette dernière ne peut être touchée comme le serait la sculpture et dépend essentiellement de l'organe de la vision. L'analyse d'une représentation peinte se forme donc souvent sur les aspects visuels et esthétiques de l'objet et sur des recherches de documents historiques. C'est par ce biais que l'intention de l'artiste et la

⁴² ABOUDRAR Bruno-Nassim, «Daniel Arasse, le regard et l'histoire», *Esprit* (1940-) 325 (6), 2006, pp. 127-128.

⁴³ ABOUDRAR Bruno-Nassim, «Daniel Arasse...», p. 128.

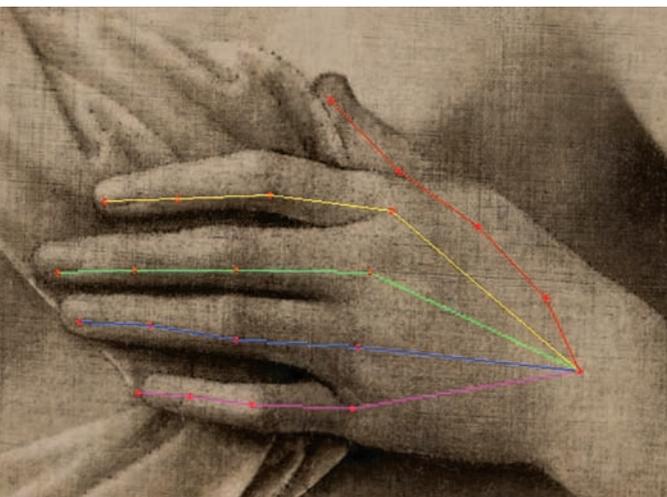


Fig. 2. *Venus*, Lorenzo di Credi, 1493-1494. Détail d'une main et de son interprétation par la machine avec des points clés. Collection photographique Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History à Rome.

projection de sa vision sur la toile, contrainte par des composantes sociales et culturelles de son temps, sont décryptées⁴⁴. Avec l'augmentation du matériel numérique, la distance prise avec les œuvres d'art devient encore plus grande et l'accès aux circonstances physiques plus complexe, surtout si l'objet n'est pas perçu dans son environnement original. Néanmoins, si la pratique des peintures dans un contexte de recherche n'implique pas de contact physique avec ces dernières, elles peuvent pourtant être interprétées au travers de son propre corps. Le système de gestes proposé avec l'application GAB permet une liberté d'exploration des connaissances gestuelles personnelles, car il n'est pas codifié selon des règles prédéfinies, ainsi que le serait un langage des signes spécifique pour interagir avec la machine⁴⁵. Au travers de ces interactions avec les gestes peints du passé,

⁴⁴ HAMON Philippe, « Chapitre I. La peinture comme source historique », in: *L'or des peintres: L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 17-18, en ligne: <<https://doi.org/10.4000/books.pur.136566>>, consulté le 23 août 2023.

⁴⁵ Un certain nombre de projets dans le milieu muséal ont donné lieu au développement d'un langage gestuel précis afin d'interagir avec la machine et de naviguer dans une collection. Voir par exemple RODIGHIERO Dario, « Surprise Machines for Harvard Art Museums – Dario Rodighiero – Design, Data, and Humanities », <<https://dariorodighiero>.

la main devient ainsi un outil qui permet d'accéder au savoir, mais aussi l'incarnation d'une forme possible de connaissance qui n'est pas logée dans l'intellect. Plus précisément, le nouveau paradigme technologique pousse le chercheur à penser *dans* la peinture⁴⁶, étendant l'approche classique d'une pensée *à propos* de la peinture⁴⁷. Cette connaissance incarnée implique une conception post-cognitiviste de la cognition, qui affirme que la connaissance provient d'une interaction entre le corps et le monde et que l'intelligence humaine réside à leur intersection⁴⁸.

De ce fait, la recherche d'une forme de filiation ne passe plus par un regard et par une analyse systématique posés sur un corpus d'œuvre, mais par le biais du geste qui donne accès au détail préalablement détecté par la machine. Toutefois, parler d'une forme de filiation artistique alors même que l'aspect d'une hiérarchie temporelle entre les images n'est pas clairement et directement abordé est questionnable. En effet, en raison de l'approximation des dates souvent fournies dans les données numériques par les institutions d'histoire de l'art, la mise en perspective temporelle des œuvres d'art reste un aspect complexe à aborder dans le domaine du numérique⁴⁹. Dans notre cas d'étude, la dimension temporelle n'est donc pas prise en considération au niveau des œuvres entre elles, mais bien entre

com/Surprise-Machines-for-Harvard-Art-Museums>, consulté le 18 octobre 2021; KRAUSE Niki, «ArtLens Wall», in: *Cleveland Museum of Art*, 15.03.2013, <<https://www.clevelandart.org/artlens-gallery/artlens-wall>>, consulté le 29 novembre 2021.

⁴⁶ BOIS Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge MA, MIT Press, 1991; ALLOA Emmanuel, *Resistance of the Sensible World: an Introduction to Merleau-Ponty*, New York, Fordham University Press, 2017, 160 p., p. 61.

⁴⁷ ELKINS James, *What Painting is: How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Psychology Press, 1999, 256 p., p. 3.

⁴⁸ PENNY Simon, *Making Sense: Cognition, Computing, Art, and Embodiment*, Cambridge MA, MIT Press, 2017, 540 p., p. 220.

⁴⁹ Le cadre numérique requiert des formats de données bien précis et homogènes tels qu'une indication de dates composées d'une année de 1 à 4 chiffres. En histoire de l'art, les données temporelles sont bien souvent basées sur des estimations, incluant de plus larges périodes et des annotations mélangeant texte et chiffres afin de souligner ces approximations telles que: « la deuxième moitié du xvi^e siècle », « 1565 ? » ou encore « début du xvii^e siècle ». De manière générale, ce problème est résolu par l'utilisation de périodes de temps, divisant le champ de la date en deux, avec une date présumée de début de création et une autre de fin, limitant ainsi la perte de précision de l'estimation historique. Mais même avec un tel système, il reste difficile de positionner de manière

la contemporanéité du chercheur et l'ensemble d'une période couverte par le corpus d'étude numérisé⁵⁰. La filiation proposée dans ce contexte remonte le temps sur une période large et ne questionne pas l'œuvre comme le produit d'une filiation artistique, mais comme une source de connaissances de notre gestualité contemporaine. Le fait de percevoir la main peinte comme l'origine possible d'un savoir gestuel contemporain implique une considération du statut de l'œuvre comme un document historique de pratiques passées⁵¹. Une considération importante sachant que les gestes des mains ont été peu documentés par l'écrit chez les humanistes italiens du début des Temps modernes⁵².

Au-delà d'une forme de filiation artistique, ce cadre numérique propose l'analyse d'une possible filiation gestuelle. D'une part, il permet de mieux comprendre les gestes que nous utilisons et connaissons aujourd'hui à travers la recherche de gestes conçus au début des Temps modernes, confrontant les significations d'un contexte culturel personnel à un geste spécifique appartenant à une illustration passée. D'autre part, ce cadre permet d'acquérir une meilleure compréhension de la variété de poses existantes dans la représentation picturale. Une approche empiriste dont l'importance a été soulignée par Dimova dans ses travaux sur la question du langage des mains dans l'art : « *Les gestes peints ne sont pas des symboles isolés et autonomes dans leur fonctionnement mais les fragments d'un langage vivant dont la logique intérieure peut être saisie, le plus clairement, lors de l'expérimentation.* »⁵³ L'expérimentation consiste ici en une forme

linéaire des œuvres dans le temps et un tel processus doit inclure une plus grande dimensionnalité en accord avec une concomitance de création.

⁵⁰ Cet aspect souligne l'importance de la connaissance approfondie d'un corpus d'étude, en dépit de la possibilité de travailler avec du big data dans le cadre numérique.

⁵¹ L'utilisation des représentations picturales comme document historique sur la pratique des gestes a été suggérée par Dimova (DIMOVA Temenuzhka, *Le Langage des mains dans l'art: histoire, significations et usages des chirogrammes picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Brepols Publishers, 2020, 344 p., p. 319). Cependant, l'idée d'une « *image-reflet* » du réel du peintre est très controversée en raison de la nature profondément polysémique de l'image et d'une vision de l'art définie par Gombrich comme « *une image fort déformée de l'époque* » qui requiert un travail particulier de l'historien de l'art (HAMON Philippe, « Chapitre I... », pp. 17-38).

⁵² HAMON Philippe, « Chapitre I... », p. 17.

⁵³ HAMON Philippe, « Chapitre I... », p. 316.

d'apprentissage du langage de la main picturale qui se façonne à travers la pratique répétée de l'outil numérique : « [une] *posture active de l'historien de l'art* [pouvant] *considérablement aiguïser son regard.* »⁵⁴ Cependant, une telle interprétation des gestes reste fondamentalement subjective. Elle est déterminée par la pose du chercheur et de son intention de recherche, qui est elle-même potentiellement fondée sur une convention culturelle spécifique utilisée comme requête. De manière plus large, c'est la subjectivité du cadre numérique même qu'il faut prendre en compte dans le processus d'interprétation.

Cette subjectivité numérique est composée en premier lieu par la sélection du matériel, un corpus d'œuvres numérisées. Ces œuvres sont sélectionnées par des institutions selon leur collection physique, elle-même correspondant à un regard et à des choix spécifiques des conservateurs et directeurs de la collection⁵⁵. Ensuite, les modèles et techniques informatiques ne sont pas parfaits. Comme il a été maintes fois montré, les modèles dits de *machine learning* pour la reconnaissance automatique des poses des corps et des mains réalisent de moins bonnes performances sur du contenu artistique⁵⁶. Dans notre contexte de recherche, un peu moins d'un tiers des mains détectées se sont révélées correctes⁵⁷. Si le contenu de l'image ne correspond

⁵⁴ HAMON Philippe, « Chapitre I... », p. 316.

⁵⁵ Comme exprimé par Drucker en 2013 sur l'histoire de l'art numérique : « *digitization is not representation but interpretation* » (DRUCKER Johanna, « Is There a "Digital" Art History? », *Visual Resources* 29 (1-2), 2013, pp. 5-13, en ligne : <<https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761106>>, consulté le 17 mars 2023).

⁵⁶ Les œuvres d'art, en particulier les peintures, dessins et sculptures, présentent des caractéristiques visuelles différentes du contenu de photographies de la vie réelle sur lesquelles les modèles de *machine learning* sont entraînés. Voir par exemple SCHNEIDER Stefanie, VOLLMER Ricarda, « Poses of People in Art: A Data Set for Human Pose Estimation in Digital Art History », 12.01.2023, en ligne : <<https://doi.org/10.48550/arXiv.2301.05124>>, consulté le 28 juillet 2023 ; MADHU Prathmesh, VILLAR-CORRALES Angel, KOSTI Ronak et al., « Enhancing Human Pose Estimation in Ancient Vase Paintings via Perceptually-grounded Style Transfer Learning », *Journal on Computing and Cultural Heritage* 16 (1), 24.12.2022, p. 16:1-16:17, en ligne : <<https://doi.org/10.1145/3569089>>, consulté le 24 janvier 2023 ; BERNASCONI Valentine, CETINIĆ Eva, IMPETT Leonardo, « A Computational Approach to Hand Pose Recognition in Early Modern Paintings », *Journal of Imaging* 9 (6), 2023, p. 120, en ligne : <<https://doi.org/10.3390/jimaging9060120>>, consulté le 19 juin 2023.

⁵⁷ BERNASCONI Valentine, « GAB... ».

pas à un motif visuel connu du modèle, alors cette dernière reste cachée dans le disque dur de la machine et ne peut être révélée. Enfin, le contexte de ces images est souvent peu abordé en raison d'un manque ou d'une approximation des métadonnées sur des aspects primaires tels que les dates et lieux de création des œuvres, sans compter l'absence de données sur des circonstances sociales ou culturelles. Ce dernier aspect implique une forme de décontextualisation de l'image qui est poussée à l'extrême dans le cadre numérique en raison des recherches basées avant tout sur des aspects formels tels qu'ici avec le détail et l'utilisation de la main.

En définitive, à travers l'intégration de nouvelles interactions avec la machine, l'ordinateur peut être vu comme un nouveau médiateur entre l'historien de l'art et la peinture. L'historien de l'art est invité à poser devant son ordinateur et est poussé à explorer une collection au-delà d'informations textuelles et d'observations visuelles. L'écran devient un miroir où l'espace de l'historien de l'art se transforme de manière métaphorique en un atelier de l'artiste : la machine reproduit la pose perçue selon ses propres codes, comme le peintre face à sa toile. Dans cette mise en scène, l'historien de l'art n'est plus dans la position de l'observateur, mais dans celle de l'observé⁵⁸, devenant lui-même modèle. La vision de la peinture comme une fenêtre vers un autre monde⁵⁹ s'en trouve par conséquent renversée et l'écran se transforme alors en une

⁵⁸ La sensation d'être regardé du spectateur face au tableau a avant tout été abordée dans le rapport du regard porté à l'œuvre, le plan optique « dont l'œil nous propose la fiction dans un certain éloignement des choses » en confrontation avec le plan haptique (le sens du toucher) qui permet d'offrir « la certitude de l'impénétrabilité » de l'œuvre comme expliqué par Aloïs Riegl. Cette sensation se produirait alors dans « l'effet de pan » selon Didi-Huberman, un moment trouble dans la suggestion tactile de l'impénétrabilité et qui produit un effet presque hallucinatoire (DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, 169 p., pp. 53-57). Toutefois, c'est bien ici du statut réel du chercheur qu'il s'agit et d'une troisième dimension de la pose, en sus du visuel et de l'haptique, dont la forme de la main doit impérativement être décryptée par la machine afin d'accéder à l'œuvre et de la percevoir. Le regard vers l'extérieur n'est alors plus effectué par l'œil qui d'habitude « désincarne le spectateur dont le corps physique reste derrière la fenêtre » (BELTING Hans, « La fenêtre et le moucharabieh : une histoire de regards entre Orient et Occident », in : ALLOA Emmanuel, BELTING Hans, BOEHM Gottfried (éd.), *Penser l'image*, Paris, Presses du réel, 2010, pp. 145-173, p. 147), mais bien par la perspective de la machine qui réaffirme l'incarnation du spectateur.

⁵⁹ BELTING Hans, « La fenêtre et le moucharabieh... », pp. 146-147.

nouvelle fenêtre symbolique qui permet une incarnation du monde peint à travers un regard virtuel. Prendre la pose pourrait donc devenir un nouveau concept méthodologique empirique dans une pratique active de l'histoire de l'art, traçant les formes d'une filiation gestuelle.

Résumé

Le monde numérique est en rapide évolution et se développe dans de nombreuses disciplines dont l'histoire de l'art fait partie. Afin d'éviter une répétition du travail de l'historien à travers la machine, il convient de repenser le potentiel de la technologie dans les nouvelles formes d'interactions avec l'image qu'elle permet. À travers la possibilité d'incarner la peinture pour accéder à un corpus d'œuvres, on peut ainsi remonter le fil de sa gestualité et appréhender de façon empirique le détail de la main dans l'art du début des temps modernes. Un procédé qui ne peut être mis en œuvre en l'absence de présomptions théoriques sur l'existence d'une forme de filiation gestuelle et d'une vision de l'art définie par une approche formelle qu'il s'agit de questionner afin de ne pas réduire l'art à un pur système d'influences visuelles.

Abstract

The digital world is expanding in numerous disciplines, including art history. To avoid the repetition of the work of art historians through computational means, there is a need to rethink the potential of technologies and to shape new forms of interactions with the digital image. The creation of a system where the historian uses his own hand to access similar painted hand poses in a collection of artworks offers another understanding of the detail of the hand in early modern paintings based on empirical approach. The process is not devoid of theoretical assumptions about the existence of a form of gestural filiation and a vision of art defined by a formal approach. These assumptions must be questioned to avoid the consideration of art as an autonomous network of visual influence.

Notices biographiques des auteur·e·s

Marie Barras est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Genève au sein du projet FNS *Visual Contagions*. Elle travaille sur la circulation des discours et des images de mode autour de 1900. Elle est aussi titulaire d'un MAS en Conservation du patrimoine et muséologie ainsi que d'un Certificat de spécialisation en humanités numériques à l'Université de Genève. En parallèle à son doctorat et à la suite de diverses expériences professionnelles au sein d'institutions culturelles, elle travaille au sein du Centre de documentation et de recherche du Musée d'art et d'histoire de Genève en tant que gestionnaire de projets et de données numériques.

Valentine Bernasconi vient de terminer sa thèse au sein du groupe Digital Visual Studies à l'Université de Zurich. Jusqu'à présent, ses travaux ont été consacrés à la compréhension des mains dans l'art pictural au début des temps modernes à travers une approche informatique. Elle a reçu un diplôme d'ingénieur en Digital Humanities de l'EPFL après une formation en informatique et en histoire de l'art à l'Université de Fribourg.

Après un master en histoire de l'art et muséologie (École du Louvre/ Université de Heidelberg, 2012), **Aude Briau** a contribué à l'élaboration de plusieurs expositions temporaires (*The Botticelli-Renaissance*, 2015 ; *Otto Dix – le Retable d'Issenheim*, 2016 ; *Albrecht Dürer – Gravure et Renaissance*, 2021 ; *Peintures germaniques des collections françaises*, 2024). Depuis 2020, elle prépare une thèse consacrée à la réception des gravures de Martin Schongauer dans l'image imprimée vers 1500 à l'École pratique des hautes études (EPHE-PSL, Paris) en cotutelle avec l'Université de Heidelberg. Elle bénéficie d'un contrat doctoral à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA, Paris) et, depuis 2023, elle est également chercheuse associée au Wittert Project (Université de Liège).

Mireia Castaño (Barcelone, 1993) a obtenu son doctorat en histoire de l'art médiévale à l'Université de Genève, sous la direction de

Frédéric Elsig. Sa thèse, publiée en 2022, portait sur un enlumineur lyonnais actif au milieu du xv^e siècle : Le Maître du Roman de la Rose de Vienne. Durant l'année 2022, elle a reçu une bourse de recherche au Museo Nacional del Prado et commence à présent un projet de recherche postdoctoral à l'UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid) sur l'impact artistique du Concile de Bâle en Castille. Ses principales publications concernent des peintres et enlumineurs actifs en France au xv^e siècle : Jean Bapteur (2018), Barthélemy d'Eyck (2019), Antoine de Lonhy (2020), Enguerrand Quarton (2021), le Maître du Prince de Piémont (2022), entre autres. Contact : mireia.castano@geo.uned.es

Lisa Cornali est assistante-doctorante en histoire de l'art contemporain à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Titulaire d'un Master en sciences historiques, elle prépare, en cotutelle avec l'École du Louvre, une thèse de doctorat consacrée à la réception des compositions graphiques du sculpteur anglais John Flaxman (1755–1826) dans l'art français et anglais du long xix^e siècle. Elle a ainsi effectué des séjours d'études auprès du Centre Dominique-Vivant Denon (Musée du Louvre) et du Warburg Institute (Londres). Parallèlement à son parcours académique, elle s'est formée à la pratique professionnelle auprès de divers musées et instituts de recherche suisses et allemands.

Anne-Clothilde Dumargne a soutenu sa thèse à l'université de Paris Saclay, Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, en collaboration avec la Fondation des Sciences du Patrimoine et le Laboratoire Archéomatériaux et Préviation de l'Altération (LAPA) du CNRS en 2019. Elle est actuellement chercheuse postdoctorante, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, en charge du projet PROMATECH (*Production, Materials and Techniques of Copper Alloy Alms Basins in Northern Europe, 15th-17th centuries*), financé par le programme BRAIN-be 2.0 de Belspo, en partenariat avec le Centre d'Archéométrie de l'Université de Liège.

Docteure en histoire de l'art, chercheuse associée à l'InTRu (Tours) et ATER à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, **Claire Dupin de Beysat** est spécialiste du Salon au xix^e siècle. Sa thèse a porté sur les peintres médaillés entre 1848 et 1880 et s'est appuyée sur une base de données.

Son approche transdisciplinaire a conduit à de multiples travaux sur les trajectoires des salonniers sous le Second Empire, le rôle du Prix de Rome dans les carrières artistiques, le profil des membres du jury au XIX^e siècle ou encore, les facteurs d'obtention de la médaille au Salon. Elle explore également l'historiographie de cette période, notamment les critères influençant la postérité artistique.

Frédéric Elsig a soutenu sa thèse de doctorat en 2003 (*Jheronimus Bosch: la question de la chronologie*, Genève, Droz, 2004) à l'Université de Genève, où il a enseigné comme assistant (1997-2003), maître-assistant (2003-2009), professeur assistant grâce au soutien de la Fondation de Famille Sandoz (2009-2012) avant d'être titulaire de la chaire d'histoire de l'art médiéval. En mai 2012, il a été professeur invité à l'École pratique des hautes études à Paris. Ses recherches s'articulent autour des dynamiques d'échanges artistiques dans l'Europe occidentale entre le XIV^e et le XVI^e siècle, de l'histoire du marché de l'art et des collections, et de l'étude matérielle des œuvres.

Cyprien Fuchs est assistant-doctorant en histoire de l'art médiéval à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Titulaire d'un Master en histoire de l'art de l'Université de Lausanne, avec spécialisation en études médiévales, il prépare une thèse de doctorat consacrée à Taddeo Gaddi et à la peinture florentine post-giottesque. En parallèle, il a effectué plusieurs stages au sein de musées et d'institutions culturelles vaudoises ainsi que des séjours d'études auprès de la Scuola normale superiore de Pise et de l'Università degli Studi de Florence.

Clara Lespessailles est doctorante à l'École du Louvre et à l'EPHE sous la direction de François-René Martin et d'Isabelle Saint-Martin. Sa thèse explore les enjeux de réception, d'appropriation et de transfert artistique que suscite l'art des primitifs chez les élèves d'Ingres. Elle interroge les relations artistiques, sociales, mais aussi affectives au sein de l'atelier du maître et vise à améliorer la compréhension du concept plurivoque de « primitivisme » à cette période. Affiliée au Centre allemand d'histoire de l'art (DFK) depuis octobre 2024, elle est également soutenue par la bourse de la Fondation Étrillard depuis 2021 et son travail de thèse a été récompensé par la Bourse Daniel Arasse. Parallèlement à sa thèse, elle

contribue, aux Beaux-Arts de Paris, au projet de constitution d'archives orales sur l'histoire des pratiques pédagogiques au sein de l'École des beaux-arts.

Marine Thébaud est actuellement A.T.E.R et doctorante en histoire de l'art à l'École pratique des hautes études, en cotutelle avec l'Università di Roma «La Sapienza», sous la direction de Michel Hochmann et Stefano Pierguidi. Dans le cadre de ses recherches de thèse, elle conduit un projet de recherche sur l'atelier romain du Cavalier d'Arpin (1590-1640) et s'intéresse plus particulièrement au fonctionnement, à la composition, à l'évolution et au rayonnement de l'atelier à Rome et en Europe. Au cours de ses premières années de doctorat, elle a été chargée de cours à l'Université Clermont Auvergne, puis boursière de l'École française de Rome où elle collabore aujourd'hui au projet CARRACCI CONSERVART.

Tables des matières

Remerciements	7
Lisa Cornali et Cyprien Fuchs	
<i>Introduction</i>	9
Frédéric Elsig	
<i>Le connoisseurship et la notion de filiation</i>	25
Mireia Castaño	
<i>Un « foyer » d'enluminure lyonnaise ?</i>	
<i>La filiation artistique à l'échelle de la ville</i>	39
Marine Thébaud	
<i>Réflexions sur la filiation artistique du Cavalier d'Arpin</i> <i>à travers la peinture de batailles</i>	57
Anne-Clothilde Dumargne	
<i>La filiation problématique des ustensiles fabriqués en alliage de cuivre.</i> <i>Le cas des chandeliers mobiles d'Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)</i>	77
Aude Briau	
<i>Martin Schongauer (vers 1445-1491) et Albrecht Dürer</i> <i>(1471-1528) : un demi-siècle d'une filiation indirecte</i>	105
Claire Dupin de Beyssat	
<i>Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues</i> <i>des peintres médaillés au Salon (1852-1880)</i>	125
Clara Lespessailles	
<i>Hippolyte Flandrin – J.A.D Ingres : l'atelier comme famille</i>	159
Marie Barras	
<i>« The Paris of America » : la mode parisienne décrite</i> <i>depuis New York à travers Vogue, Harper's Bazar</i> <i>et Cosmopolitan (1892-1927)</i>	181
Valentine Bernasconi	
<i>Prendre la pose. Nouvelles perceptions picturales</i> <i>à travers la main du chercheur</i>	205
Notices biographiques des auteur·e·s	225

Achévé d'imprimer

en février 2025

pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Sandra Lena

Dans sa biographie de Piero di Cosimo, Giorgio Vasari nous apprend que le peintre florentin, fils d'un orfèvre nommé Lorenzo, était élève de Cosimo Rosselli « dont il porta toujours le nom, parce qu'il regardait plutôt comme son véritable père celui qui avait procuré l'indépendance et le talent, par ses leçons, que celui dont il n'avait reçu que la vie ». Aux liens du sang, Piero préfère donc une filiation artistique et l'égide d'un maître. Par cette substitution, il se présente en héritier d'un illustre prédécesseur et valorise son propre travail.

À l'instar de Piero di Cosimo, nombre d'artistes se choisissent des figures tutélaires – ou désignent des disciples – dans un objectif d'autopromotion ou de légitimation. Les historiennes et historiens de l'art comme les critiques établissent également des parentés artistiques pour saisir ou construire les rapports de proximité entre personnalités créatrices ou entre mouvances plus larges. Omniprésente en histoire de l'art, la notion de filiation n'a pourtant jamais fait l'objet d'un examen terminologique. À travers l'Europe, du Moyen Âge au xx^e siècle, au croisement d'une multitude de techniques – peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, enluminure, orfèvrerie –, les textes rassemblés ici étudient les figures et les pratiques de la filiation artistique. Cet ouvrage initie ainsi une réflexion sur le sens et les enjeux de ces parentés électives.

ISBN : 978-2-88930-660-2



9 782889 306602