

● RÉSUMÉS

Michel LEFFTZ

Pour le Moyen Âge, peu de chantiers de sculpture sont aussi bien documentés que celui de la chartreuse de Champmol. Cependant, si l'exceptionnelle source documentaire fournie par les archives comptables de la maison de Bourgogne permet d'établir la chronologie de la succession de trois chefs d'atelier de la sculpture ducal, Jean de Marville (1383), Claus Sluter (1389) et Claus de Werve, neveu de Sluter (1406), elle n'a cependant pas permis à plusieurs générations de chercheurs de répondre aux principales questions d'attribution.

Quelle fut l'ampleur de la collaboration de Sluter et de Werve aux sculptures du Puits de Moïse ? Quelle part le jeune Claus de Werve, sans doute âgé de 16 ou 17 ans à son arrivée à Dijon en 1396 a-t-il pu prendre dans la conception et l'exécution de ces œuvres ? Faut-il croire comme l'a proposé Roland Recht en 2013, peu après la magnifique restauration qui a redonné aux figures du Puits une partie significative de leur polychromie, que Claus de Werve avait alors atteint un niveau technique comparable à celui de son oncle et que c'est lui qui aurait exécuté la plupart des prophètes et des anges des consoles en imitant la manière de Sluter ?

Nous proposons de démontrer que seule une analyse morphologique fine et objective, élaborée au cours des nombreuses années de recherche sur la sculpture ancienne, permet actuellement de préciser l'attribution de l'exécution des figures de ce chef-d'œuvre de la sculpture occidentale.

Camille DOUTREMÉPUICH

L'ultime geste de François Devosge, deux mois avant sa mort, ayant pour seule exigence que son fils reprenne la direction de son école, est un acte de transmission filiale majeur, qui pose question. Qui de mieux placé à ses yeux qu'Anatole pour relayer ce qui fut l'œuvre d'une vie ? François et Anatole Devosge dirigèrent tour à tour l'École gratuite de dessin de Dijon, que le premier avait fondé en 1767. Le fils en reprit la direction en 1811 au décès du père, jusqu'à sa propre mort en 1850. François, qui avait suivi l'enseignement du sculpteur Guillaume II Coustou, fut ainsi le premier maître de son fils, Anatole entra ensuite dans l'atelier de Jacques-Louis David, qui plaça toute sa confiance en son élève lui confiant la copie de son tableau disparu de *Le Peletier de Saint-Fargeau, martyr de la Révolution* ; Anatole, en véritable disciple, alla jusqu'en incarner l'un de ses éponomes en province. L'enseignement d'Anatole fait néanmoins foi d'une fidélité aux préceptes pédagogiques de son père : la question des dynasties d'artistes – un sujet peu abordé bien que fréquent dans les écoles de dessin – est fondamentale pour appréhender l'environnement social d'une famille de pédagogues.

Quelle transmission entre un père et un fils, dont l'écart générationnel pourrait entraîner une rupture d'un point de vue stylistique et pédagogique ? Le caractère personnel et initiateur des écoles de province favorise-t-il ce terrain filial, donnant lieu à des modalités de transfert des savoirs très spécifiques ?

Valentina de SANTI

La production traditionnelle des plans-reliefs du Dépôt des fortifications commence à partir de la fin du xviii^e siècle et a pour objectif de représenter les places fortes françaises. Cette pratique, qui a perduré pendant plus de deux siècles, a permis la mise en place d'une importante collection aujourd'hui conservée aux Musées des Plans-Reliefs.

La fabrication d'un plan-relief comporte de nombreuses étapes de construction et l'utilisation de procédés techniques, artistiques et artisanaux variés qui emploient une grande variété de matériaux (bois, tissus, sables, fer, papier, etc.), visant à construire les tables qui composent la maquette ainsi qu'à reproduire les détails des édifices et de la végétation. On est donc face à une réalisation qui demande plusieurs éléments : des sources directes et indirectes, des observations de terrain et un travail de cabinet, des plans géométriques et des vues artistiques.

Mon intérêt sera alors de reconstruire les modalités de transmission, les compétences et le système des savoirs nécessaires à la réalisation de ces figurations. Cela permettra d'interroger la variété de dénominations telles que celles d'« artiste géographe », « artiste topographe », « menuisier modèleur » par lesquelles sont définis les employés au sein de l'atelier de la galerie.

Mon propos consistera donc à aborder la galerie des plans-reliefs en tant que lieu de formation et de production topographique atypique, qui, sur les lignes directrices des études d'Antoine Picon, Bruno Belhoste, Patrice Bret ou Anne Godlewska permettra de questionner le rôle de l'apprentissage artistique au sein des institutions militaires.

Daila MEENEN

Très prisées par les collectionneurs américains dès le milieu du xix^e siècle, les œuvres d'artistes français étaient très recherchées et représentaient une sorte d'idéal pour les artistes aux États-Unis. C'est dans l'esprit cosmopolite des grands centres culturels américains, New York, Boston, Washington, Philadelphie, que les artistes vont alors oser traverser l'Atlantique pour apprendre auprès des grands maîtres qu'ils admirent. Ainsi, à partir des années 1860 les ateliers de William Bouguereau, Thomas Couture, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel, Léon Bonnat, Gustave Boulanger, etc. accueilleront annuellement un nombre croissant d'élèves américains. Ceux-ci, formant déjà une communauté à Paris, vont se retrouver également à leur retour aux États-Unis, sans jamais perdre le lien avec leurs maîtres.

La seconde moitié du xix^e siècle correspondant également à une période de naissance et d'établissement des écoles d'art nationales aux États-Unis, les artistes ayant suivi un apprentissage en France se démarquent fortement de la production locale. En effet, dès 1877 ils vont se réunir pour créer la *Society of American Artists* pour défendre les idéaux académiques de l'École des Beaux Arts de Paris. Prolongeant ces traditions outre-Atlantique, les artistes de la Society vont néanmoins tenter d'adapter leurs sujets aux goûts des collectionneurs américains. Cette stratégie aura un grand succès

RÉSUMÉS

auprès des collectionneurs, mais provoquera également un important débat au sein de la communauté artistique américaine sur la nécessité ou non de créer et défendre un art national.

La communication propose ainsi une étude de la circulation des idéaux académiques français outre-Atlantique, de leur adaptabilité au terrain américain et des effets de cette tentative d'implanter ces idéaux aux États-Unis sur la création d'une vision artistique nationale

Élodie ORIOL

Dans cette communication, je propose de conduire une réflexion sur les étapes de la formation artistique des musiciens dans la ville de Rome au cours du XVIII^e siècle. Sur la base d'une documentation variée (archives d'institutions musicales, actes notariés, registres paroissiaux), on observera les formes de transmission des métiers de la musique en œuvre dans cette capitale musicale européenne. Il conviendra de revenir sur les spécificités et l'organisation des lieux de l'enseignement musical dans ce cadre urbain, où l'exercice de la musique échappait en grande partie au système corporatif. S'il existait des écoles de *putti cantori*, la formation était néanmoins beaucoup moins encadrée qu'à Naples où se trouvaient des conservatoires spécialisés pour l'apprentissage musical. Les musiciens pouvaient néanmoins se former auprès d'un maître de musique dont ils recevaient un enseignement privé. Il s'agira également de déceler si la fréquentation de certains lieux de la formation pouvait faciliter certaines carrières individuelles, ou au contraire les desservir. On s'interrogera sur l'importance du réseau familial dans la transmission du métier, comme sur la place et le rôle de la mobilité des individus dans l'apprentissage musical (dans la péninsule italienne ou à l'échelle européenne).

Enfin, une place spécifique sera accordée à la pratique musicale féminine dont le déploiement est fortement contraint dans cette ville, en raison des interdits pontificaux (interdiction sur les scènes publiques et dans les chapelles musicales). Certaines cantatrices qui vont connaître un succès considérable par la suite, comme Caterina Gabrielli, se sont pourtant formées dans la ville de Rome.

Ces différents angles d'approche permettront d'interroger certaines spécificités romaines, au regard de l'offre d'apprentissage d'autres grandes capitales musicales, pour en saisir quelques-unes des conséquences sur la formation de la réputation citadine dans ce domaine d'exécution et de création artistiques.

Nathalie PETITEAU

La piste est un haut lieu de création artistique et culturelle puisqu'elle réunit des arts nombreux : musique, danse, acrobatie, jonglerie, mime, arts équestres... Elle met en scène des artistes tellement complets qu'elle est aussi un lieu d'apprentissage. La dernière compagnie qui en France perpétue les arts ciraciens dans le respect des pratiques affirmées au XIX^e siècle, celle d'Alexis Grüss, est un excellent laboratoire de ces processus : héritages familiaux depuis sept générations, fondation de la première

école de cirque en France, apprentissage au sein de la famille où chaque nouveau membre trouve un « père d'élève », selon le terme consacré dans le monde du cirque, parmi ses parents ou ses oncles et tantes. La communication proposée étudiera donc tous les processus d'apprentissage artistique au sein de la famille d'Alexis Grüss.

Alessio PETRIZZO

« Il y a – écrit en 1881 le criminaliste Alexandre Lacassagne – à Paris, à Lyon, dans les grandes villes, des individus qui vivent de la profession de tatoueur. On les connaît par les camarades d'atelier ou de régiment. Parfois ils tiennent boutique chez certains marchands de vin ; ils vont dans les fêtes. Ils ont des espèces d'albums renfermant des dessins faits à la main et qu'ils offrent au choix des amateurs ».

Les lignes, les pages, les articles, les chapitres consacrés aux tatoueurs (amateurs ou professionnels) dans le vaste corpus d'études médicales et criminalistes consacrées au tatouage dans la seconde moitié du XIX^e siècle demeurent parmi les moins connus par les historiens, qui se sont plutôt intéressés aux facteurs capables d'expliquer la large stigmatisation dont cette pratique culturelle de modification corporelle a été l'objet à l'époque. Cependant, c'est surtout dans les passages et les réflexions concernant la figure du tatoueur que l'on peut voir en action les doutes, les incertitudes, les évolutions de la pensée des savants du crime face à des groupes – les tatoueurs et leurs clients –, des lieux d'exercice et des pratiques difficiles à réduire au paradigme dominant de la déviance dont le tatouage serait l'un des signes majeurs. Grâce à sa capacité de mettre en question le paradigme criminaliste reçu, et de dévoiler plutôt les acteurs et les contours de celle qui apparaît comme une première normalisation de la pratique du tatouage dans différents secteurs des populations européennes, dans les années 1880-1890 la figure du tatoueur fait l'objet d'un nombre croissant de réflexions (ainsi que de représentations, graphiques et photographiques). Les historiens ont ainsi à disposition de riches informations qui permettent d'esquisser le premier portrait de groupe d'une profession artistique naissante, souvent dans un cadre de légitimité disputée. Qui étaient les tatoueurs à l'époque ? Quels avaient été leur formation technique ou leur éducation à l'image ? À quels modèles iconographiques avaient-ils accès ? Par quelles voies ? Quels étaient les occasions et les lieux de transmission de leurs savoirs (et outils) ? Quels récits tout cela contribua à diffuser en terme d'auto-représentation ? Telles sont les questions auxquelles mon intervention se propose de répondre.

Yannick LE PAPE

Régulièrement invités à travailler ensemble par leurs tutelles respectives, les musées et l'école semblent pourtant rencontrer de réelles difficultés à s'entendre sur le lieu d'exercice le plus approprié. D'un côté, les institutions culturelles ont peu à peu pris la liberté de s'identifier à une seconde salle de cours, sur le modèle du musée des années 1980 ; de l'autre, le monde enseignant reste très attaché

● RÉSUMÉS

à son expertise pédagogique et au travail en classe, quitte à considérer la sortie au musée comme une simple parenthèse ludique à faible potentiel éducatif (« tout est bon et surtout n'importe quoi pourvu que l'on puisse extraire l'apprenant de son environnement scolaire », ironisait Jean-Paul Brighelli en 2005). Sous cette querelle de territoire, c'est aussi la qualité des projets qui fait débat : menées en classe, les activités artistiques souffriraient du manque de contact avec les œuvres ; menées au musée, elles perdraient en exigence tant le cadre insolite de l'exercice perturberait l'attention des élèves.

Tout ceci semble mener à une impasse, sauf à voir là une incitation à repenser cette contrainte du lieu : valises pédagogiques prêtées aux écoles, expositions itinérantes en classe, musées mobiles et museobus, médiation hors les murs ou visites numériques à distance... autant de propositions qui, en inversant le flux traditionnel de l'école vers le musée au profit d'un modèle singulier (le musée à l'école), tracent depuis l'après-guerre les contours d'enseignements artistiques inattendus qui profitent du cadre de la classe sans être coupés de ces « lieux aux formats et aux propositions inhabituels » (Nathalie Dupont, 2010) que sont les institutions culturelles.

Nathalie POISSON-COGEZ

En 1984 à Dunkerque, commence au sein de l'École Régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou une aventure collective, initiée par son directeur Jean Geslin, qui articule la pédagogie autour d'expositions d'art contemporain (Sophie Calle, Roman Opalka, Marcel Mariën...) et de la contribution de critiques tels Jan Hoet ou Régis Durand.

L'artiste Pierre Mercier (1946-2016) figure parmi les premiers enseignants et impulse une dynamique en revendiquant à l'instar de Robert Filliou : « Enseigner et apprendre comme activités artistiques ». Il met alors en place « des ateliers à la fois théoriques et pratiques dans lesquels plusieurs enseignants, artistes ou non, interviennent simultanément ». La disparition de Pierre Mercier, la journée d'étude et les expositions qui lui sont consacrées récemment ont donné l'occasion de plonger dans l'histoire de cette institution devenue en janvier 2010 – *via* le processus de Bologne et la réforme LMD – un établissement d'enseignement supérieur placé sous tutelle du Ministère de la Culture. Que s'est-il joué à cet endroit ? Quelles prémices y ont été posées qui puissent encore être revendiquées aujourd'hui ? À partir de cette étude de cas, il s'agira d'étudier plus largement en quoi et comment les écoles supérieures d'art revendiquent d'être aujourd'hui des espaces spécifiques pour l'apprentissage de la création.