

IRHIS

*Apprentissage et création :
lieux, communautés,
réseaux, transmission
familiale*

Journée d'étude

Les lieux de la transmission



11 DÉCEMBRE 2017 - 10 H

**SALLE DE SÉMINAIRE DE L'IRHIS (A1.152, BÂT. A, FORUM -1)
UNIVERSITÉ DE LILLE SHS - VILLENEUVE D'ASCQ**

• JOURNÉE D'ÉTUDE

Apprentissage et création : lieux, communautés, réseaux, transmission familiale

L'axe *Arts et Mémoires d'Europe* du laboratoire IRHiS, en collaboration avec le projet ANR/FNS GAWS (*Garzoni : Apprenticeship, Work and Society in Early Modern Venice, XVI-XVIII centuries*), organise deux journées d'études (11 décembre 2017 et 29 mai 2018) consacrées au thème de l'apprentissage artistique en Europe, de l'antiquité à l'époque contemporaine, pour explorer les notions de « lieu », « communauté », « réseau » et « transmission familiale ».

Des recherches récentes ont montré que l'apprentissage et « ses lieux » de formation, ayant subi des transformations considérables au fil des siècles, n'en demeurent pas moins un enjeu dans la compréhension de la dynamique de la transmission des savoirs. De plus, la diversité de ces lieux, à laquelle s'ajoute le caractère stratégique, souvent incertain, de la transmission et de la relation d'échange entre maître et apprenti sont des éléments importants pour comprendre comment les individus d'abord, et les communautés ensuite négocient, coopèrent, échangent, s'imitent, se concurrencent. De l'intimité des ateliers, à l'univers complexe des chantiers ou des corporations, de l'analyse commerciale et lucrative à l'étude de l'intégration de l'artiste/artisan dans le corps social, l'apprentissage et plus largement la transmission des savoir-faire artistiques devraient être ouverts à des analyses plurielles (historique, sociologique, économique, philosophique, anthropologique...), afin de cerner les étapes des processus de création, les voies de la transmission ainsi que la circulation des savoirs, des modèles et des idées. Dans ce processus, un rôle clé est joué également par la famille et plus généralement les réseaux, qui protègent, alimentent, garantissent (parfois limitent ?) cette transmission et influencent profondément son *modus operandi*, et également le fonctionnement de ses « lieux » et l'appartenance à une communauté plus large.

Au sein des quatre thématiques choisies, certaines questions pourront être soulevées telle la relation entre l'apprentissage des métiers artistiques et sa dimension technique, manuelle et le « devenir artiste », pour lequel l'invention et la créativité représentent la part de liberté de l'individu, dans tout espace de sociabilité où l'art est « fabriqué/produit ».

De quelle manière s'articule alors cette relation, comment et dans quelle mesure le second peut-il prendre le relai du premier ? Qu'en est-il de la spécificité et du talent de l'artiste, pour ne pas dire de l'individu tout court ? Puisqu'il est difficile d'en envisager la transmission, quelle place faudrait-il lui réserver dans la relation maître-apprenti ? Il sera aussi question d'interroger le rapport entre la transmission des savoir-faire et la capacité d'innovation, à partir notamment de l'étude des lieux, propices à souligner ces ambiguïtés.

Dans la transmission en particulier, il serait important d'étudier davantage le rapport entre le(s) individu(s) avec leur entourage : d'une part, le maître, détenteur d'une vision qu'il faut par nécessité « réduire » à un « objet/projet transmissible », d'autre part, l'apprenti, le disciple, le collaborateur voire même l'ouvrier, chacun avec un statut différent et avec des objectifs différents.

Et encore l'entourage proche (famille, réseau, etc.) qui joue souvent un rôle fondamental. Cette pluralité permet par ailleurs de questionner la possibilité d'une réciprocité dans les dynamiques d'apprentissage où les échanges peuvent inverser, confondre ou faire coïncider les rôles. Prendre en compte la notion de « communauté », répondant, par sa nature, à une « logique collective », et son implication dans l'apprentissage artistique, permet entre autres d'interroger le système de transmission et de diffusion des modèles.

Comment cette transmission peut-elle « former à la création » sans la brider ? Comment la création participe-t-elle au renouvellement des pratiques de l'apprentissage ? Au sein des communautés, l'apprentissage, la création au quotidien impactent-ils les modes de vie et l'expérience artistique ? Et quelle est de ce point de vue la place occupée par la famille et le réseau ?

● PROGRAMME

9H45 Accueil

10H

Présentation : actualités de la recherche

LES LIEUX DE LA TRANSMISSION

10H15

Raphaële SKUPIEN (chargée de cours en Histoire de l'art médiéval, Univ. Lille-SHS, TrAme-EA 4284/Picardie, chargée d'études documentaires au C2RMF)

De la demeure familiale au parlement.

Les lieux de la transmission des savoirs à Paris d'après le parcours du peintre Jean Fourbault (vers 1470-1505)

Emmanuel FAURE-CARRICABURU (Docteur Esthétique, Sciences et Technologies des arts, Univ. Paris 8 ; Arts des images et art contemporain-EA 4010)

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : discipline des corps, savoir-être, normes

Pause

11H45

Cyril LACHEZE, Marion WECKERLE (Doctorants en Histoire des Techniques, Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine, Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

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

Perrine VIGROUX (Docteur en Histoire de l'art moderne, membre du Laboratoire Crises E4424 (Univ. Paul Valéry - Montpellier)

Des techniques, des lieux et un réseau : l'apprentissage dans l'autoportrait féminin

13H Déjeuner sur place

14H30

Jérôme FOURMANOIR (docteur en Histoire de l'Art, Univ. Lille)

Apprendre à peindre le paysage en plein air sur la Côte-d'Opale au XIX^e siècle, entre « foyers et écoles »

Philippe CINQUINI (Docteur en Histoire de l'art, Univ. Lille-SHS)

Transmission des savoir-faire et innovation au sein du phénomène chinois à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1914-1955)

Discussion

Pause

16H00

Samuel PROVOST (maître de conférence Histoire de l'art et archéologie, LHSP-AHP-UMR 7117, Univ. Lorraine)

Mobilité, formation et création dans les verreries d'art de l'Est de la France

Stéphane PALAUDE (Docteur en Histoire (Université de Lille-SHS), Président de l'AMAVERRERRE)

Le bousillage.

La part illégale de liberté industrielle devenue geste artistique verrier officiel

Discussion

17H15

Conclusion

● RÉSUMÉS

Raphaëlle SKUPIEN

Débusqué chez Sauval par Victor Hugo puis redécouvert par Étienne Hamon, Jean Fourbault est l'une des personnalités artistiques les plus intrigantes de la fin du xv^e siècle. Il pourrait être l'auteur du tableau d'Épernay, l'ex-voto de la victoire de Rhodes (1480), offert par Louis XI et Antoine d'Aubusson au chapitre de Paris en 1482. Jean Fourbault a grandi à Paris dans la neuvième maison sur le pont Notre-Dame où a résidé son père de 1440 à 1473. Il a sans doute bénéficié de l'expérience de son père, Yvon Fourbault, qui avait tenu le rang de juré du métier des peintres et imagiers de Paris dans les années 1450. Des documents encore inédits permettent de reconstituer le cadre de vie professionnelle des deux hommes pendant près d'un demi-siècle.

À chaque lieu fréquenté correspondent une ou plusieurs situations d'exercice du métier de peintre. Suivre l'itinéraire de Jean Fourbault nous entraînera de la demeure paternelle à celles de ses commanditaires, de chantiers monumentaux où il a œuvré avec ses « varlez » aux cours de justice. On visitera alors la seigneurie de Ferrières-en-Brie où il s'est rendu en 1493 pour en faire la « figure ». L'identification de ces lieux de création apporte un nouvel éclairage sur les pratiques picturales et sur la formation des réseaux d'artistes et de commanditaires à Paris, avant 1500.

Emmanuel FAURE-CARRICABURU

Dans cette communication, nous confronterons les modes de transmission qui avaient cours au sein de la Maîtrise des peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers de Paris, aux innovations qu'impulse en la matière l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture créée en 1648.

Prenant appui sur une conception péjorative de l'artisan, dont le métier se caractériserait par un agir, cette institution propose une redéfinition du statut d'artiste qui passe par l'instauration d'un ensemble de règles et de prescriptions visant à façonner l'image d'un métier qui relève moins du « faire » que de « l'être ». L'encadrement a minima de l'activité des peintres et des étudiants visait, grâce à des prérogatives, des contraintes, des mises en garde et des mesures de rétorsion que nous détaillerons, à discipliner les corps, à réglementer les comportements, à contrôler la parole.

L'accès au statut d'art libéral reposait, au sein de l'Académie, sur un mode de transmission adapté à la valorisation des vertus intellectuelles de l'artiste et à une idée de la peinture considérée comme un art de l'esprit. Souhaitant se différencier de la Maîtrise, l'institution faisait primer l'intellect et la morale sur la mimésis, l'intérêt de la royauté pour la peinture d'histoire rencontrant celui des académiciens, désireux d'affirmer et de garantir le statut libéral de leur art grâce à la promotion de cette même peinture d'histoire. C'est dans cette perspective que nous interrogerons l'impact sur l'enseignement délivré au sein de l'École du modèle, d'une réforme de l'Académie qui marque une rupture avec l'ordre précédent - réforme que le spécialiste de l'art français du xvii^e siècle Antoine Schnapper considère comme « désagréable pour les peintres qui ne sont pas d'histoire ».

Cyril LACHEZE, Marion WECKERLE

La transmission du savoir-faire de maître à élève a joué un rôle fondamental dans la musique européenne depuis au moins l'époque moderne, puisqu'il s'agit d'un art dans lequel l'apprentissage se réalise exclusivement ou presque de manière interpersonnelle et orale. Ceci implique une difficulté particulière pour son étude, puisque ce processus n'a laissé que peu de traces écrites : quelques dizaines de traités destinés à servir de support au cours, regroupant majoritairement des pièces d'exercice, et introduits par quelques pages d'explication qui constituent l'unique source pour le chercheur. En conséquence, l'historien ne peut en réalité aborder que le contenu de la transmission et ses évolutions plus que les modalités de celles-ci, mais cette approche laisse déjà entrevoir des évolutions et des rapports de force à concevoir en systèmes de niveau parfois européen. La compréhension de ceux-ci est d'autant plus cruciale que la musique « ancienne » est une discipline historique appliquée, et que ces logiques doivent être restituées dans la pratique actuelle de cet art.

Nous nous proposons d'examiner ces logiques à travers le cas de deux instruments : le violon, instrument phare de l'époque moderne, et la clarinette, un peu plus tardive mais dont les méthodes d'enseignement sont nettement mieux documentées pour le début du xix^e siècle. Dans les deux situations, nous nous appuyerons sur ces traités et la documentation annexe existante (autres textes, iconographie, partitions) pour dégager les dynamiques de la transmission artistique en musique à l'époque moderne, principalement en ce qui concerne la technique de jeu, et en illustrant directement notre propos instruments en main.

Perrine VIGROUX

Les autoportraits des femmes peintres du xviii^e siècle donnent de nombreuses informations sur la vie dans les ateliers. Les règles de convenance plébiscitent une transmission exclusivement féminine, excepté dans le cercle familial. Ce glissement vers un apprentissage mixte commence à s'observer dans les autoportraits de la fin du siècle. Au-delà même de l'organisation des ateliers, ces tableaux permettent d'analyser les techniques pratiquées par les femmes, pastel, miniature sur ivoire, peinture à l'huile, à leur chevalet, sur leur pupitre ou palette et pinceaux à la main, c'est tout un pan des pratiques artistiques qui se révèle. Le réseau de ces femmes peintres se réduit à l'Académie royale de peinture, elles se peignent aux côtés de leurs maîtresses, académiciennes, ou en train de copier un tableau de leurs célèbres professeurs, académiciens, ainsi elles parviennent à accéder à une certaine forme de notoriété. Il faudra critiquer la mise en scène soignée de l'atelier pour un aspect purement commercial. Plaire, séduire ne sont-elles pas les qualités exigées pour une femme ? Finalement, parviennent-elles à échapper aux préjugés de leur temps ou se les approprient-elles pour mieux les détourner ? Ces premiers lieux d'apprentissages demeurent une source d'inspiration pour le xix^e siècle qui va connaître une démocratisation de l'enseignement féminin.

● RÉSUMÉS

Jérôme FOURMANOIR

Espace géographique à la croisée de l'Europe, entre l'Angleterre et Paris, entre Paris et Bruxelles, voire l'Europe du Nord, le Pas-de-Calais voit passer un nombre important d'artistes circuler et souvent s'arrêter pour représenter le paysage. Ses artistes de passages vont parfois influencer les artistes locaux mais la majeure partie des « Petits maîtres » locaux reçoivent leurs enseignements à travers les foyers et les écoles artistiques locaux.

En effet, au contraire des écoles des Beaux-Arts ou de dessin du département du Nord, beaucoup plus académique et axées sur le concours du Grand Prix de Rome, les artistes présents dans le Pas-de-Calais sont formés sur le terrain, à même le motif.

Après avoir défini les notions de « foyer » et d'« école », nous proposons de présenter trois espaces géographiques : Berck, Étaples et Wissant où les futurs artistes reçoivent un enseignement artistique axé sur la représentation du paysage. Pour cela nous nous appuyons sur une présentation visant à mettre en avant les principaux « professeurs/maîtres » et « élèves/ami ».

Philippe CINQUINI

Le 3 juillet 1917, Fernand Cormon répondait à une nouvelle demande de renseignements de l'ambassade de Chine au sujet de WU Fading, élève subventionné par son gouvernement. Le professeur chef d'atelier à l'École des beaux-arts de Paris donna les avis suivants :

- « 1° Assiduité : régulière – 2° Aptitudes : réelles –
- 3° Progrès : satisfaisants – Très bon élève, coloriste très particulier, travailleur, très intéressant ».

Ces remarques furent incluses dans un certificat que l'aspirant artiste utilisa en Chine pour faire valoir son expérience parisienne. WU Fading fut le premier Chinois inscrit à l'École des beaux-arts de Paris. Avec cent trente élèves entre 1914 et 1955, les archives révèlent que les Chinois constituèrent le groupe étranger le plus important en sections de peinture et de sculpture durant l'entre-deux-guerres, loin devant les Japonais. Parmi eux, figurent les grands noms de l'art moderne chinois, comme Xu Beihong, Lin Fengmian et aussi des femmes dont la plus célèbre est aujourd'hui Pan Yuliang.

Quels savoir-faire ont été transmis à ces élèves qui ont profondément marqué l'art chinois de la première moitié du xx^e siècle ? Des galeries aux ateliers jusqu'aux concours, la pratique du dessin académique fut essentielle dans leurs parcours à l'École des beaux-arts de Paris. Les relations qu'ils nouèrent avec des professeurs français furent aussi d'une grande importance dans l'expérience artistique et sociale qu'ils rapportèrent en Chine.

Si les techniques acquises à l'École des beaux-arts de Paris furent à la base d'innovations qui favorisèrent le développement de la peinture à l'huile en Chine, elles touchèrent également en profondeur la peinture à l'encre. De ce point de vue, la trajectoire et l'œuvre du peintre Xu Beihong furent exemplaires, à tel point qu'il présida à la formation de l'Académie centrale des beaux-arts de Chine en 1950.

Samuel PROVOST

Des années 1880 aux années 1920, l'industrie d'art verrière française connaît un développement spectaculaire dans lequel les verreries et cristalleries lorraines jouent un rôle moteur. À partir des exemples des principaux établissements qui contribuent à ce succès, Gallé et Daum à Nancy, Müller à Lunéville, Burgun Schverer & Cie à Meisenthal (en Lorraine annexée), mais aussi des essayages vers d'autres régions, comme Schneider à Épinay-sur-Seine, on montrera l'importance de la diffusion des savoirs techniques comme des répertoires décoratifs grâce à des réseaux en grande partie familiaux.

Comme l'indiquent l'analyse du personnel de cette industrie et l'étude de leurs productions, cette mobilité concerne en effet aussi bien les ouvriers que les artistes créateurs. Elle s'est faite dans un contexte à la fois collaboratif et concurrentiel, selon les époques et les relations personnelles entretenues entre les protagonistes de ces différents établissements.

Stéphane PALAUDE

À la fin des années 1960, deux éléments caractérisent le métier de verrier :

- l'apprentissage qui s'effectue « sur le tas » près de dix années durant
- l'absence véritable de formation artistique dans la majorité des établissements industriels, absence compensée parfois sous l'effet indirect du nomadisme de l'ouvrier, ce dernier acquérant et/ou faisant démonstration d'autres « façons » en changeant de site voire de pays.

Cependant, dans une verrerie, quoiqu'officiellement cela soit assimilé à du détournement, on bousille. Cela signifie pour l'ouvrier verrier la possibilité de travailler pour lui avec les matériel et matériau de l'usine. Fermant les yeux, la direction y gagne, car cela ressemble étrangement à de la formation déguisée. Les verriers se regardent l'un l'autre, s'entraident même lors de la réalisation d'un bousillage et, de facto, progressent dans l'exercice de leur art ; pour ceux qui le souhaitent.

Or, à la fin des années 1960, débute cette lente agonie des verreries à la main d'où va surgir la transformation du savoir-faire verrier en véritable geste de création artistique et le bousillage y est pour beaucoup. L'homme cesse alors d'être un simple exécutant « sur le four » en s'exprimant via les techniques et notions acquises, d'un côté, sur la place de « Fantaisie », de l'autre, avec la pratique du bousillage. Le verrier devient artiste verrier pour « survivre ».

● PLAN D'ACCÈS

VOITURE

- par le boulevard du Breucq, direction Villeneuve d'Ascq, sortie « Pont de Bois », direction « Université Lille-SHS ». Choisir l'un des parkings disponibles se situant soit avant la passerelle qui passe au-dessus de l'avenue du Pont-de-Bois, soit celui à côté du Garage Renault. Suivre ensuite le fléchage de l'Université, Bâtiment A, niveau forum.

TRAIN – MÉTRO

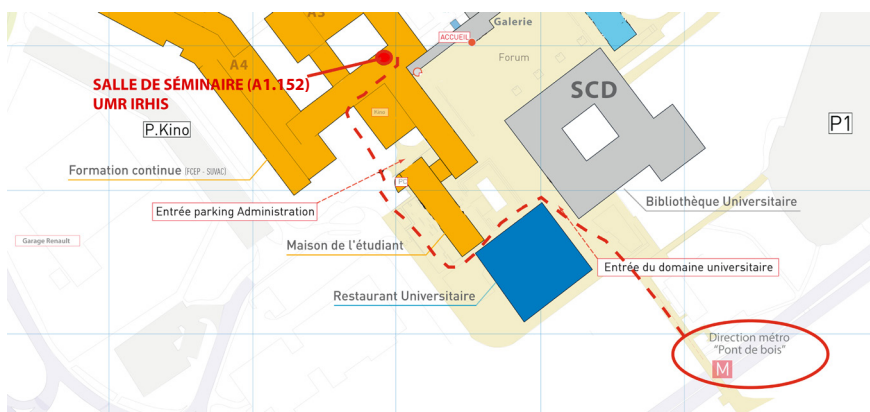
- de la gare Lille-Flandres, prendre le métro direction « Quatre Cantons » (ligne 1). Descendre à la station « Pont de Bois », puis

suivre le fléchage de l'Université, Bâtiment A, niveau forum.

- de la gare Lille-Europe, prendre le métro direction « Saint Philibert » (ligne 2). Descendre à la station « Lille-Flandres » reprendre le métro direction « Quatre Cantons » (ligne 1). Descendre à la station « Pont de Bois », puis suivre le fléchage de l'Université, Bâtiment A, niveau forum.

BUS

- lignes de bus 10, 41, 43 arrêt « Pont de Bois », puis suivre le fléchage de l'Université, Bâtiment A, niveau forum.



● CONTACT

Responsables scientifiques :

Delphine Bière-Chauvel, Marc Gil, Pauline Prévost-Marcilhacy, Valentina Sapienza (IRHiS)

Organisateurs :

Delphine Chambon, Jérôme Fourmanoir (IRHiS)

Administration :

Martine Duhamel, IRHiS

Tél. 03 20 41 73 45 — martine.duhamel@univ-lille3.fr



IRHiS

Université de Lille-SHS · Bâtiment A · Pont de Bois · Villeneuve d'Ascq
<https://irhis-recherche.univ-lille3.fr> · <http://irhis.hypotheses.org>



Université
de Lille