

La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique

The notion of atelier from Antiquity to the nineteenth century: chronic of a semantic wane

Pascal Griener



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4313>

DOI : [10.4000/perspective.4313](https://doi.org/10.4000/perspective.4313)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 13-26

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pascal Griener, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4313>

La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique

Pascal Griener

La notion d'atelier vaut le détour. Elle permet d'explicitier les modalités d'un lent rétrécissement sémantique, qui a coûté cher à l'histoire de l'art dès le XIX^e siècle. En effet, la richesse initiale d'un vocabulaire permettait de décrire les pratiques collectives à l'œuvre dans l'atelier. Les excès du *connoisseurship* et la valorisation humaniste de l'artiste ont conjugué leurs forces pour réduire cette richesse. Les recherches ont négligé d'y porter attention, ne considérant dans une pratique collective que l'exécution d'une volonté unique, ou qu'une juxtaposition de manières individuelles, prêtes à conquérir leur autonomie. Depuis une trentaine d'années, de courageuses tentatives ont sorti notre discipline de l'ornière. Mon essai propose de revisiter la notion d'atelier selon des lignes de forces nouvelles, qui requièrent les services de la philologie, de l'historiographie, de l'histoire culturelle et, enfin, du structuralisme.

Le mot et la chose : champs sémantiques européens

Le terme « atelier » désigne, en français, l'espace de travail où œuvrent un ou plusieurs artistes ou artisans. En Europe, cet espace est désigné par des termes très différents. Nommer une réalité revient à la découper comme unité significative, en l'intégrant dans un système de valeurs. À cet égard, les termes désignant, en plusieurs langues, la même réalité de l'« atelier » illustrent pleinement cette idée. Il importe donc de décrire la manière dont, de la Grèce antique à la fin du XVIII^e siècle, le langage a saisi la réalité du travail artistique et de l'espace où il s'effectue. La traductibilité relative de ces termes, d'une langue à l'autre, trahit des cultures à l'univers mental souvent original¹.

L'antre originaire d'une pratique – déposer, vendre, fabriquer

En grec, *ἐργαστήριον* désigne un espace de travail individuel ou collectif : dans sa définition la plus simple, il qualifie la chambre où travaille un artisan, et où il vend sa marchandise. Dès l'Antiquité cependant, des unités de production rassemblent plusieurs dizaines, parfois plusieurs centaines d'ouvriers (manufactures de lits, d'armes), toutefois sans division du travail. Souvent, ces unités servent de grands propriétaires ou le palais d'un prince ; d'autres, des grands chantiers publics.

Docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (1984), et de Oxford University (1990, sous la direction de Francis Haskell), **Pascal Griener** est depuis 1995 professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'université de Neuchâtel. Il est notamment l'auteur de *La République de l'œil : l'expérience de l'art au XVIII^e siècle* (Paris, 2010) et a édité et préfacé Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution* (Paris, 2013).



1. Alessandro Fei, *L'Atelier d'un orfèvre*, vers 1570-1575, Florence, Palazzo Vecchio, Studiolo de Francesco I de' Medici. La représentation renaissante célèbre le rôle du Prince dans le mécénat des arts ; les ateliers occupent le rez-de-chaussée du palais des Offices. Leur aspect correspond à l'image grecque de l'*ergasterion*.

Les sculpteurs du Parthénon, et Phidias le premier, peaufinent leurs œuvres dans leur *ἐργαστήριον*². Le feu y constitue souvent un outil nécessaire³. Par extension, *ἐργαστήριον* désigne un atelier, une manufacture, une mine, une boucherie, un barbier, l'ancre d'un forgeron (fig. 1). Cette palette de significations est donc large, puisqu'elle comprend la description d'un lieu de production individuel ou collectif, soit autonome, soit lié à une grande propriété ; par métonymie de synecdoque, le terme peut désigner le groupe même des individus qui travaillent dans une unité de production.

La langue latine découpe la même réalité de manière légèrement différente. Le terme qui domine le champ de la langue latine est *Officina*⁴. L'origine de ce vocable – *opificina* – souligne que dans ce lieu travaille l'*opifex*, le faiseur d'*opus*, l'artisan. Peintres et sculpteurs sont compris dans cette désignation générique. Ainsi, Sénèque décrit un peintre ignorant du monde, calfeutré dans son atelier : « Romanus Hispan l'excusa sur son ignorance : « Un peintre », dit-il, « enfermé dans son atelier [...] » [Hispo Romanus ignorantia illum excusavit : pictor, inquit, intra officinam suam clausus]⁵. Et Quinte-Curce d'évoquer les défenseurs d'une ville, qui organisent le travail technique à accomplir en vue de leur défense – les autorités « distribuent les artisans [...] dans les ateliers » [opifices [...] in officinas

distribuunt]⁶. Vitruve confère au terme *officina* sa valeur catégorielle. L'architecte romain, très attentif à l'adéquation des constructions à leur fonction explicite, spécifie déjà les différents types d'*officinae* : « Cette exposition ne convient pas moins pour les galeries de tableaux, et les ateliers de broderie et de peinture, parce que le jour, qui y est toujours égal, ne diminue pas l'éclat des couleurs » [Non minus pinacothecae et plumariorum textrina pictorum officinae, uti colores eorum in opere propter constantiam luminis immutata permaneant qualitate]⁷.

Le modèle antique et les traditions européennes

Dans ce creuset latin assez unitaire, les cultures européennes vont forger des significations particulières, qui infléchissent sensiblement la saisie d'une même réalité.

Dès le VIII^e siècle, le sens latin va s'élargir de manière très originale sur quelques territoires de la Romania, mais surtout en Italie et en Espagne.

En italien, un terme nouveau va s'affirmer, qui connaîtra une brillante destinée dans la littérature artistique : celui de *bottega*⁸. Ce vocable, qui reprend une dimension oubliée de l'*ἐργαστήριον*, désigne initialement un magasin et un dépôt. Dans la Romania du VIII^e siècle, les Gloses de Reichenau proposent un véritable dictionnaire latin, dans un monde où le vocabulaire de cette langue classique a cessé d'être évident, au point de se perdre partiellement dans la mémoire collective. Dans son manuscrit, le glossateur anonyme ressent le besoin de commenter le terme *apotheca*, qu'il définit comme un magasin situé au rez-de-chaussée, et où l'on expose sa marchandise⁹. La pratique en chambre est ici saisie par le biais de son résultat : la marchandise en dépôt. Le terme décrit également un cellier situé dans une maison d'habitation (*cellarium*)¹⁰. Au XII^e siècle, c'est à partir de cette signification que le terme désigne un laboratoire, un lieu où l'on prépare des médecines¹¹. Un siècle et demi plus tard, l'acception d'« atelier artisanal » est parfaitement certifiée ; Boccace, dans son *Decameron*, fait dire à l'un de ses personnages : « Madame, j'ai vu ce soir, tard le soir, devant la boutique de ce menuisier qui est notre voisin, un coffre qui n'était pas trop grand » [Madonna, io vidi questa sera al tardi, dirimpetto alla bottega di questo legnaiuolo nostro vicino, una arca non troppo grande]¹².

Le trattatisme renaissant confirmera largement cette acception – ainsi chez Leon-Battista Alberti, qui parle d'une *Bottega d'argentiére*¹³. La *bottega* se caractérise donc comme un espace de vente, autant que de production (fig. 2). Cet élément est capital, même s'il suscite quelques tensions à l'âge classique, quand la représentation humaniste de l'artiste tente de rejeter dans l'ombre la composante manuelle de l'art, comme sa dimension commerciale. Ainsi, le dictionnaire de l'Accademia della Crusca (1612) souligne bien ces deux fonctions – production et



vente – de la *bottega*¹⁴. Cependant, Filippo Baldinucci, artiste et conservateur des collections du grand-duc de Toscane, retire toute référence à une fonction commerciale dans la définition que propose son propre *Vocabolario* (1681)¹⁵. Ce rejet relève d'une volonté claire : ségréger la figure de l'artiste de celle du monde commerçant. Le fait est d'autant plus remarquable que Baldinucci appartient à l'Accademia della Crusca¹⁶.

En espagnol, curieusement, c'est le terme *estudio* qui, en tout cas dès le XIV^e siècle, décrivait le lieu où travaille l'avocat ou l'homme de lettres¹⁷. À la Renaissance, cette culture importe le terme français « atelier », dont le « chic » semble faire merveille – à tel point que le terme, devenu *taller*, désigne définitivement l'atelier de l'artiste. Deux dictionnaires du XVIII^e siècle en attestent : celui de Joseph Barette (1778), un ami de Sir Joshua Reynolds, et celui de Francesco Martinez (1788)¹⁸.

En français, le terme *officina* reste un point de référence connu au Moyen Âge¹⁹. Il a donné naissance aux termes *usine* et *officine*, c'est-à-dire aux termes désignant un lieu de fabrication pour le premier, et de préparation médicinale pour le second. Cependant, au XIV^e siècle apparaît le terme *astelier*, synonyme d'*officina*²⁰. À l'origine, « atelier » décrit un tas de bois, c'est-à-dire un dépôt de matériel. Par métonymie, il qualifie le lieu où un artisan travaille le bois, surtout des tonneaux²¹. À la Renaissance, le vocable décrit déjà l'antre de l'artisan comme de l'artiste. Bernard Palissy anoblit son métier en empruntant à Pline une anecdote sur le pouvoir que détient l'art – celui de tromper les animaux. Le céramiste se donne à admirer en nouvel Apelle : « il y a un chien en mon hastelier de l'art de la terre, que plusieurs autres chiens de sont pris à gronder à l'encontre, pensans qu'il fust naturel »²². *Astelier* apparaît également chez Rabelais²³. À l'époque de Louis XIV, André Félibien associe encore les artistes à des ouvriers parce qu'ils travaillent dans le même type de chambre²⁴. En français, dès la Renaissance, le terme détient une signification précise, qui mérite d'être soulignée : celle d'un lieu où une production associe plusieurs acteurs. Cette acception est précisée au XVII^e siècle par Antoine Furetière puis Gilles Ménage, qui décrivent « des lieux où les Charpentiers, Peintres, Sculpteurs tiennent plusieurs Ouvriers qui travaillent sous leurs ordres à de grosses besognes »²⁵. Ménage relève que l'origine du terme renvoie probablement au monde de la ferme, avec ses cours où tout un personnel vit et travaille à faire valoir les terres. Jean-François Féraud appuie cette nouvelle dimension du terme, qui rapporte au système de production dans sa dimension hiérarchique : « lieu où certains ouvriers travaillent sous

2. David Teniers le Jeune, *Mascarade, l'atelier du peintre*, 1664, dessin à la plume et encre brune, Londres, British Museum.

L'atelier traditionnel, local artisanal et boutique : un aide broie les couleurs, l'artiste est à l'œuvre, tandis qu'un autre aide tente de vendre une production achevée à deux clients.

un même maître »²⁶. En France, le mot va même désigner, par extension, un personnel hiérarchisé en unité de production²⁷. Un système de subordination clair est ici induit par l'entreprise de grandes tâches.

La langue anglaise, qui entretient des rapports étroits de parenté avec les territoires germaniques du continent, intègre une acception très voisine : « *Werkehowse: Artificina, opificium* »²⁸. Le sens grec s'est transmis de manière explicite dans la langue anglaise, dès le Moyen Âge : vers 1475, l'équivalence « *Warkehowse: Ergastulum* » est reconnue²⁹. En moyen-anglais, parlé entre la seconde moitié du XII^e et le milieu du XV^e siècle, *Werk* qualifie d'ailleurs à la fois le travail intellectuel et le travail artistique³⁰. À la Renaissance cependant, le terme *Werkhouse*, qui décrit l'atelier comme l'échoppe, connaît son déclin ; il est finalement supplanté par *workshop*, où le suffixe *-shop* marque fortement la dimension commerciale de la pratique exercée dans l'atelier. Ainsi, Thomas Watson évoque dans la préface à sa *Khekatompathia* (1593) : « Alexandre le Grand, passant quelque temps dans l'atelier d'Apelle, inspecta avec curiosité quelques-unes de ses œuvres ; à cause de la longue période de temps qu'il passa à les contempler, beaucoup d'autres personnes en vinrent à tant apprécier le travail habile du peintre, qu'immédiatement après le passage du roi, ils achetèrent toutes ses peintures, à quelque prix qu'elles fussent » [Alexander the Great, passing on a time by the workshop of Apelles, curioslie surueyed some of his doinges; whose long stay in viewing them brought all the people into so great a good liking of the painters workemanship that immediatlie after, they bought up all his pictures, what price soeuer he set them at]³¹.

Dans les pays germaniques, c'est le terme *Werkstatt* qui assume la description d'un espace de travail artisanal, et artistique au sens d'aujourd'hui. La *Werkstatt*, à l'origine, réfère à un établi. Par un biais métonymique, le terme désignant l'établissement décrit l'espace où l'artisan entrepose cet outil, généralement non mobile. La dimension pratique, manuelle du travail accompli dans ce lieu semble donc ici prépondérante. Samuel von Butschky, dans son *Pathmos* (1677), fait référence à « L'atelier d'un sculpteur fertile en productions » [eines kunstreichen bildhauers werkstat]³². Johann Wolfgang von Goethe même, pourtant très sensible au vocabulaire italien, conserve l'usage de ce terme : « L'artiste est le plus souvent [...] confiné aux limites d'un atelier solitaire » [Der bildende Künstler [...] ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt]³³. Dans les territoires allemands, le terme latin *officina*, lui, s'est conservé dans les textes théoriques rédigés en cette langue³⁴.

Au début du XVIII^e siècle, l'encyclopédie de Johann Heinrich Zedler tente de transporter dans les États germaniques l'acception française de l'atelier que nous avons repérée dans le dictionnaire de Ménage : Zedler comprend l'*Attelier*, gallicisme patent, comme une cour de ferme avec ses lieux d'activité artisanale³⁵. Dans une société encore essentiellement agricole, ce modèle a possédé une certaine prégnance. La ferme constitue en effet une unité d'exploitation où plusieurs types d'artisans joignent leurs forces. Nous avons vu que cette signification est déjà bien connue chez les Grecs. Tout naturellement, ces artisans disposent de locaux dans la ferme ; ils y fabriquent et réparent tous les objets servant à l'exploitation des terres.

La révision humaniste : de l'atelier au « studio »

Au XVI^e siècle, la volonté de conférer une dimension plus noble au travail de l'artiste, en le distinguant du monde artisanal, affecte jusqu'au vocabulaire désignant l'antre de l'artiste³⁶. Cette volonté émerge en Italie, puis graduellement dans le reste de l'Europe. Ce phénomène nous permet de dévoiler une composante majeure de l'atelier :

celui-ci ne relève pas seulement d'une histoire des pratiques, mais aussi d'une histoire des représentations. Le XVI^e siècle est celui des académies, formées sur le modèle humaniste : lieux de sociabilité où s'exerce la réflexion théorique garante d'un art à dimension intellectuelle, mais aussi lieux d'enseignement (fig. 3). Le terme d'école, *scuola*, va donc contaminer le champ sémantique où dominait le terme *bottega*. Pourtant la pratique des ateliers, elle, ne semble pas avoir beaucoup changé.

Un sondage effectué dans l'œuvre littéraire de Giorgio Vasari suffira à faire comprendre cette évolution soudaine, et lourde de sens. Dans ses *Vite* de la première période, Vasari n'utilise que le terme de *bottega* : ainsi, dans son récit de la vie de Giotto, il narre comment un envoyé du pape Benoît IX est « allé un matin à l'atelier de Giotto, qui était en train de travailler » [andato una mattina in bottega di Giotto, che lavorava]³⁷. Dans la dernière partie des *Vite*, qui décrit l'apogée de l'art à Florence à l'âge de Michel-Ange, la terminologie s'infléchit. Certes, Vasari signale que Michel-Ange est mis en apprentissage chez Davide et Domenico Ghirlandaio ; on le place dans leur *bottega* pour que le jeune homme apprenne les rudiments de l'art³⁸. Cependant, la *Vita* de Michel-Ange comprend une élaboration historiographique importante, qui établit le mythe de la fondation médicéenne de l'Accademia delle Arti del Disegno de Florence³⁹. Lorenzo, désireux de favoriser le développement de grands artistes, réclame l'organisation d'une *scuola*, plus connue sous le nom d'Accademia del Giardino, lieu d'excellence s'il en est. Le terme *scuola* supplante subrepticement le terme *bottega*. Au XVIII^e siècle, l'édition des *Vite* établie par Guglielmo della Valle (1791), propose le commentaire suivant : « On croit qu'il [Lorenzo Costa] aurait eu 200 élèves » [Si vuole che esso abbia avuti 200. Scolari]⁴⁰. Une grande *bottega*, dirigée par un artiste aux tâches multiples, est soudain rehaussée en école, version privée d'une véritable académie. La création artistique se donne presque tout entière dans l'acte d'idéer ; l'exécution manuelle est dévalorisée. Dans sa pièce *Emilia Galotti* (1772), Georg Ephraïm Lessing fait dire au peintre Conti que Raphael, même s'il était né sans bras, aurait été le plus grand peintre de tous les temps – il voyait ses « peintures » entièrement peintes dans son esprit⁴¹.

L'oblitération partielle d'un terme – *bottega* – doit être considérée d'un point de vue structural⁴² : cette oblitération induit un fonctionnement élargi du mot « école », qui se substitue à un ancien terme pour anoblir l'activité qu'il désignait⁴³. Ce mouvement triomphe au XVII^e siècle, lorsque la conceptualisation de l'atelier devient l'enjeu d'un *connoisseurship* en plein développement. Dans sa *Galleria portatile*, le père Sebastiano Resta compare le rapport entre les artistes d'une même école à une généalogie sur le modèle nobiliaire. Au terme de cette généalogie, la *maniera*, écriture personnelle de chaque artiste, se forme lentement chez un maître, puis chez ses disciples, qui sont comme les fils d'une même souche héréditaire. Chacun de ces héritiers définit peu à peu sa personnalité stylistique ; cette dernière s'affermi et se détache lorsque l'apprenti quitte l'atelier du maître⁴⁴. Une parenté les rattache qui évoque celle du sang – mais, pas plus qu'elle, celle-ci n'exclut les différences de caractère, bien au contraire. L'idéologie qui préside au *connoisseurship* recherche,



3. Agostino Veneziano, gravure au burin sur un dessin de Baccio Bandinelli, *L'Atelier-académie de Baccio Bandinelli*, 1531, inscription : « ACADEMIA DI BACCHIO BRANDIN. IN ROMA. IN LUOGO. DETTO. BELVEDERE. MDXXXI », Londres, British Museum. Dans une tradition humaniste, l'atelier renaissant se rehausse au rang d'académie, où l'art est enseigné par la pratique comme par la théorie. Ici, l'étude du modelé.

de manière obsessionnelle, à reconnaître l'œuvre de mains individuelles dans l'atelier collectif ; ce dernier n'est plus alors compris, potentiellement, que comme une réunion d'individus en attente d'individuation. Le travail collectif, mené par une équipe hiérarchisée, n'est plus saisi comme tel ; d'ailleurs, les dictionnaires anglais relèvent que l'atelier (*Workhouse*) désigne aussi une unité de fabrication où l'on force les pauvres à travailler pour gagner leur pain⁴⁵. Surtout, la conceptualisation du travail artistique tend à nier radicalement la réalité de l'œuvre à plusieurs mains.

Luigi Lanzi achève la mutation de ce système de représentations. L'auteur de la *Storia pittorica* évoque clairement l'époque du XIV^e siècle comme une période où l'art n'a pas encore atteint la reconnaissance à laquelle il a droit : « ce siècle rude ne distinguait pas encore la noblesse de la peinture ; on qualifiait de maîtres ceux que nous nommons aujourd'hui professeurs, et boutiques/ateliers [botteghe] ce que nous nommons aujourd'hui lieux d'étude [studi] » [Il rozzo secolo non discerneva peranco la nobiltà della pittura: dicea mastri quegli che ora nominiam professori, e botteghe quelle che ora chiamiamo studi]⁴⁶. Lanzi, habilement, historicise la question : le terme *bottega* relèverait d'un autre âge, aux valeurs révolues. Le terme *studio* ressortit tout naturellement au vocabulaire humaniste : il repose sur un parallèle entre le peintre et le poète ou le philosophe, c'est-à-dire qu'il tente de rehausser l'artiste en lui conférant la dignité attachée aux arts libéraux (fig. 4). Lanzi, cependant, pose comme acceptée cette substitution du terme *studio* au terme *bottega*. Lanzi s'y est tenu : « Baccio della Porta fut appelé un jeune de Florence, parce qu'il tint un atelier [tenne studio] près d'une porte de la Cité » [Baccio della Porta fu detto un giovane di Firenze perché tenne studio presso una porta della Città]⁴⁷. À propos d'Andrea del Sarto, il affirme : « J'ai reconnu, dans la galerie Albani, le Saint-Laurent avec d'autres saints, tableau qui est aussi dans la galerie Pitti, la Visitation de Notre-Dame dans le palais Giustiniani, la naissance de la Vierge, du couvent des frères Servites, chez M. Pirri, à Rome ; toutes peintures parfaitement achevées, toutes en petites proportions, toutes de la main d'un ancien maître, toutes attribuées à Andréa. Il ne me paraît pas invraisemblable que les meilleures d'entre elles aient du moins été faites dans son atelier [studio], et retouchées par lui, ainsi que le pratiquèrent quelquefois le Titien et même Raphaël » [Trovai il quadro di San Lorenzo con altri Santi, ch'è a Pitti, in galleria Albani; la Visitazione di Nostra Donna in palazzo Giustiniani; la Nascita di Nostra Signora a' Servi presso il sig. Pirri in Roma: pitturine bellissime, tutte in piccole tavole, tutte di antica mano, tutte credute di Andrea. A me non pare inverisimile che le migliori di tanto numero fossero almeno fatte al suo studio, e da lui ritocche, come costumavano talora Tiziano e Raffaele istesso]⁴⁸.

Une langue ne hiérarchise pas toujours les valeurs de travail artistique selon un même découpage : la langue catalane en offre un exemple original. La division entre lieu de travail noble/chambre du praticien y est négociée de manière étonnante : *obrador* désigne l'artiste travaillant dans son atelier, mais aussi l'atelier même du peintre. L'atelier du sculpteur, considéré comme relevant d'une pratique plus manuelle, reçoit seul la dénomination de *taller*⁴⁹. Ce phénomène prouve que la distinction entre métier élevé/métier artisanal est vécue comme devant être opérée, même lorsqu'elle est investie dans des couples d'oppositions différents.

Goethe tentera d'imposer au Nord de l'Europe ce vocabulaire humaniste rehaussant l'ancre de l'artiste. Les circonstances de cette tentative sont capitales, et valent d'être rappelées. Avant lui, dès le début du XVIII^e siècle, une évolution s'enregistre dans les territoires germaniques qui

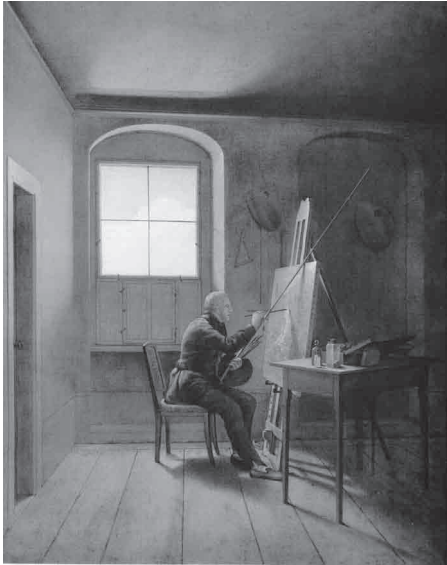
4. Adam von Bartsch, *Portrait du Corrège*, gravure à l'eau-forte, 1787, Londres, British Museum. La représentation humaniste de l'artiste, à la fin du XVIII^e siècle, prend une dimension presque fantasmagorique. Bartsch, pour représenter le Corrège dans son atelier, rejette tout réalisme. Il s'inspire d'une gravure de Dürer représentant le grand humaniste renaissant, Érasme de Rotterdam.



trahit déjà ce désir. Johann Jakob Bodmer et Joseph Breitinger proposent le terme de *Studierzimmer* pour décrire l'antre de l'artiste, sur le modèle du cabinet où s'enferment le savant ou le poète⁵⁰. Le vocable connaît une brève destinée, avant d'être oblitéré par le modèle italien dès l'époque de Goethe. Dans son introduction aux *Propyläen* (1798) que nous avons déjà citée, Goethe esquisse le portrait du peintre traditionnel comme d'un être que la pratique de l'atelier tend à confiner à l'univers des arts mécaniques et, plus grave encore, à l'isolation sociale, qui l'empêche de connaître la société polie. À cet égard, l'artiste se distingue de l'écrivain formé aux écoles et plus ouvert sur le monde. À ce modèle, Goethe oppose un artiste idéal, érudit et homme du monde, qui tient *studio*. À Rome, c'est avec respect qu'il pénètre dans l'atelier de Jean-Germain Drouais, l'élève favori du grand Jacques-Louis David : « J'ai vu dans son atelier [Studio] qu'il a laissé à sa mort la figure de grandeur humaine d'un Philoctète » [Ich habe in seinem verlassenen Studio die lebens-grosse Figur eines Philoktet gesehen]⁵¹. Cependant, le terme *studio* connaîtra une destinée modeste dans les États allemands, et restera peu usité. La pratique raffinée par la maîtrise technique jouit d'une réputation extrêmement élevée dans le monde germanique : aussi le terme *Werkstatt* n'est-il pas vécu comme un terme péjoratif.

En Angleterre, on observe la même tentative d'anoblissement : une des premières occurrences du terme *studio* apparaît dans un compte rendu anonyme de *l'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal que publie *l'Edinburgh Review* de 1819, dans lequel il est affirmé à propos de Cimabue que « la plus grande œuvre qui sortit de son atelier [Studio], fut son étudiant Giotto » [the greatest work that proceeded from his studio, was his scholar Giotto]⁵². Les termes *studio* et *scholar* sont bien donnés comme des vocables qui décrivent conjointement un même régime de réalité raffinée. Le terme *studio* s'impose chez un Charles Lock Eastlake, très germanophile et grand admirateur de Goethe. Son édition anglaise du *Handbuch* de Franz Kugler traduit ainsi *Werkstatt* : « la peinture semble, cependant, être venue de l'atelier [Studio] du Pérugin, car bien qu'on y reconnaisse la main de Raphael en certaines parties, en d'autres, la main de Lo Spagna [Giovanni di Pietro] et d'autres artistes est visible » [The picture appears, however, to have come from the studio of Perugino, for, though we recognize the hand of Raphael in some parts, in others that of Lo Spagna and other less important artists is visible]⁵³. Elizabeth Rigby, qui a traduit le texte, est l'épouse de Eastlake : elle remplace presque systématiquement *Werkstatt* par *studio*.

On mesure les conséquences idéologiques de l'évolution que je viens de dessiner. Au siècle des Lumières, les philosophes ont su les dénoncer, mais sans être entendus par l'histoire de l'art. Tout d'abord, le *connoisseurship* pur qui, on l'a vu, rejette dans l'ombre l'étude transparente de la pratique collective au sein de l'atelier, ne convainc heureusement pas tous les amateurs. Certains esprits forts préfèrent saisir l'œuvre d'art comme la résultante de forces économiques et de pratiques sociales, qui dénoncent radicalement la représentation de l'artiste informée par le *connoisseurship*, comme par une tradition « hagiographique ». Ainsi, Johann Heinrich Merck s'interroge sur ces déterminants lorsqu'il s'exclame : « De combien de compositions de Rubens devrions-nous nous passer, si cet homme n'avait dû dépenser tant d'argent pour son écurie et pour sa table ? Il vivait comme un prince, et ainsi, il lui était permis de mettre le monde à contribution, et d'organiser les fabriques de peintures, qu'on nomme aujourd'hui, dans les galeries de l'Europe, l'école de Rubens »⁵⁴. Pour Merck, Rubens est le patron d'une *officina*, c'est-à-dire, d'une usine. Mais les marchands d'art préférèrent attribuer au maître des tableaux que cent mains ont pourtant créés.



5. Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich dans son atelier*, 1819, Mannheim, Kunsthalle. L'antre de l'artiste romantique est la métaphore spatiale de son intériorité créatrice.

La production collective du multiple : une réalité reconnue, puis cachée

Revenons brièvement sur la réalité de l'atelier et de ses pratiques, pour mieux la contraster avec les représentations qui la subliment. Au Moyen Âge, la production de l'atelier est garantie par la vertu des lois corporatives et par celle du contrat⁵⁸. Si l'œuvre porte une signature, cette dernière constitue le plus souvent une marque de fabrique, qui confirme la valeur d'un produit sorti d'un atelier de maître et dont l'exécution collective a été surveillée par lui. Pieter Bruegel l'Ancien et son studio produisent plus de dix exemplaires connus du *Recensement à Bethléem* (1566)⁵⁹. L'exemplaire le plus célèbre est conservé aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique, à Bruxelles, mais d'autres versions rejouent le même thème, dans la même composition, au détail près. Les couleurs, différentes quand on les compare segment par segment d'une peinture à l'autre, s'harmonisent et s'équilibrent au sein d'une même peinture pour produire un effet général assez standardisé ; on peut comparer ces exemplaires à l'interprétation d'une même partition par différents instrumentistes issus d'une même famille. La production, légitimée par l'atelier Bruegel, réunit le travail de plusieurs mains sous une représentation unique : celle du chef éponyme de l'entreprise. Au XVII^e siècle, peu d'artistes refusent de se laisser tenter par ces stratégies économiques ; Johannes Vermeer, qui tient à une qualité sans compromis, peint seul et avec lenteur. Il n'ambitionne que de satisfaire un petit cercle de collectionneurs. Sa gestion de l'excellence possède un caractère si confidentiel et si radical qu'elle lui coûtera sa réputation dès sa mort. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que Théophile Thoré-Bürger réassigne à cet artiste un corpus d'œuvres qui, faute d'une mémoire vivante du peintre, avait été presque entièrement attribué à d'autres maîtres⁶⁰. Peter Paul Rubens, en revanche, ne risquait guère de subir un tel destin. L'artiste, qui vit sur un grand pied, a compris que pour conserver la renommée du génie dans le temps, l'artiste doit paradoxalement mettre en scène l'autographie dans la pléthore. Quand il a achevé une composition comme sa *Descente de Croix*, Rubens monnaie son invention (*inventio*) dans des répliques aux formats divers, dont il distribue l'exécution à ses nombreux assistants. Quelques retouches finales, jetées

par le maître ici ou là, confèrent à chaque « réplique » l'authenticité minimale requise. Voici comment il décrit ce type d'œuvre à Sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre : « V. E ne doit point se figurer que les autres [tableaux exécutés par des assistants] sont de simples copies, tandis qu'ils sont si bien retouchés de ma main qu'on les distinguerait difficilement des originaux ; et malgré cela elles sont taxées à un prix très inférieur »⁶¹. Le corpus immense de l'œuvre déploie l'invention de l'artiste, servie par une armée d'exécutants. Sur cette constellation d'images, la main du maître



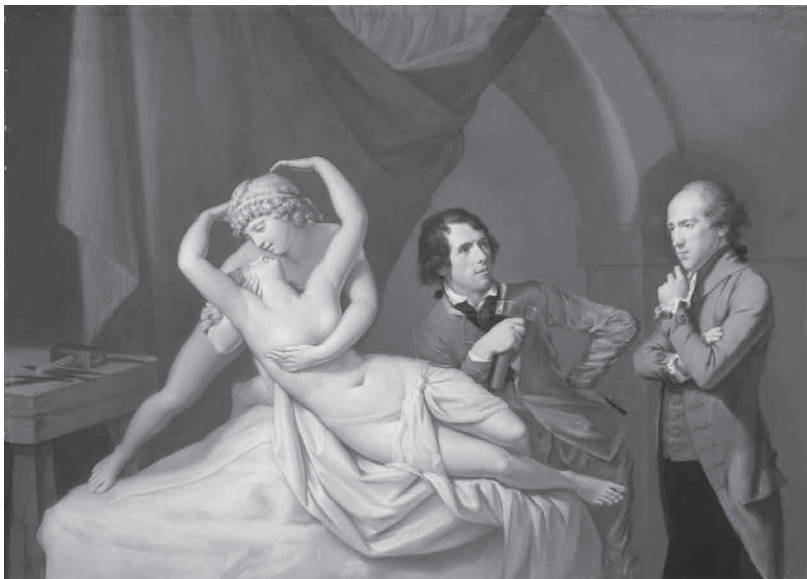
6. William Henry Pyne, *Atelier d'un sculpteur*, vers 1790, dessin à la plume et aquarelle, Londres, British Museum. De nombreux assistants s'affairent à exécuter des sculptures dont le maître livre le modèle en plâtre.

s'applique avec parcimonie, en priorité sur les seules peintures vendues à haut prix. Au XIX^e siècle, ce jeu d'illusions prend une dimension presque dramatique. La massification de la production augmente substantiellement (fig. 6). Pourtant, dans la mouvance post-romantique, le geste original du créateur n'a jamais été autant célébré. Le musée public devient alors le lieu élu où se contemple la production du génie, idée et main tout à la fois (fig. 7). L'œuvre du génie offre une expérience qui semble détourner le modèle chrétien de la transsubstantiation – la présente présence de l'artiste apparaît, telle une épiphanie, dans sa création matérielle. Or la massification de la production demeure incompatible avec une représentation du geste artistique comme transis dans sa manifestation matérielle. Un corollaire logique de cette contradiction est le dédoublement fréquent de l'atelier. Antonio Canova en possède deux : dans l'un, il travaille avec ses assistants, qui exécutent les marbres d'après ses plâtres à l'aide du système de mise aux points. Dans l'autre, soigneusement éloigné de cette usine à multiples, il reçoit ses commanditaires – plusieurs clients croient qu'il a lui-même taillé toutes ses sculptures (fig. 8)⁶². Un Léopold Robert, de même, possède deux ateliers, pour les mêmes raisons⁶³.

Avec Jean-Léon Gérôme, cette contradiction entre pratique et représentation est minutieusement gérée, dans un monde artistique que la reproduction photographique a profondément transformé (fig. 9)⁶⁴. Peintre à succès, Gérôme a épousé Marie Goupil en 1853. Fille d'Adolphe Goupil, grand éditeur d'art international, elle va ouvrir à son époux les portes d'une célébrité résolument moderne. La maison Goupil offre à l'artiste un contrat alléchant, qui lui vaut un tantième sur toutes les reproductions de ses tableaux. De grandes peintures comme *Suites d'un bal masqué* (1857, Chantilly, Musée Condé)⁶⁵ font l'objet d'une campagne de reproduction sur des supports multiples – gravure, photogravure, etc., *ad nauseam*. D'autres œuvres sont copiées à l'huile, au format réduit, par une armée de peintres sous contrat. Régulièrement, le maître passe chez Goupil et signe une à une toutes ces copies, que la maison déverse ensuite sur le marché londonien par l'intermédiaire du marchand Ernest Gambart.

7. Photogravure, d'après le tableau de Lawrence Alma-Tadema, *In the Corner of My Studio*, 1894, Londres, British Museum. Au XIX^e siècle, la représentation de l'atelier prend une dimension idéalisée, tout empreinte d'un rêve – retrouver le prestige de l'art caractéristique de la Renaissance italienne.





8. Hugh Douglas Hamilton, *Antonio Canova dans son atelier, en discussion avec le marchand Henry Tresham*, 1788-1791, pastel sur papier, Londres, Victoria and Albert Museum. Canova est représenté, masse en main, comme pour mieux célébrer la composante matérielle, autographe du geste créateur. Cette représentation cache une réalité plus complexe, où des aides nombreux jouent un rôle décisif.

d'atelier qui obtient sa nomination comme professeur à l'académie de peinture et de sculpture. Ses étudiants comptent au titre de disciples et font valoir sa renommée. L'École des beaux-arts, qui est créée à Paris après la Révolution, formalise cette pratique. Jacques-Louis David taille la figure d'un grand chef d'atelier. Conséquemment, il jouit de la réputation conférée à un grand chef d'école – on parle d'ailleurs de l'École de David, qui réunit les élèves formés dans son atelier⁶⁷. Au Salon, les peintres affichent fièrement leur affiliation jusque dans le catalogue listant les œuvres qu'ils exposent : « Y., élève de M. X ». Car l'atelier d'enseignement établit un puissant rapport hiérarchique entre le maître et son disciple. Le maître y prépare ses disciples aux concours académiques contre argent comptant ; il les associe souvent à ses grands travaux – Jérôme-Martin Langlois, prix de Rome 1809, a mis la main à l'*Enlèvement des Sabines* de David, et exécuté une copie de son *Marat*⁶⁸. L'obtention du prix de Rome consacre l'excellence d'un élève, mais rend aussi justice à sa généalogie artistique. À Paris, l'École des beaux-arts agrège des professeurs qui enseignent les rudiments de l'art dans leur propre atelier d'enseignement ; le dessin donne lieu à un enseignement général à l'École même. Après la réforme de 1863, les ateliers privés perdent un peu de leur prépondérance. Le gouvernement de Napoléon III impose l'organisation d'ateliers d'enseignement à l'École même ; ces unités pédagogiques sont confiées à des maîtres aux principes esthétiques plus diversifiés, qui assument l'enseignement de base au bénéfice des étudiants⁶⁹. Mais les professeurs continuent d'enseigner dans leur atelier-école, qui leur rapporte un revenu substantiel. La fréquentation de l'École reposant sur une inscription sélective et sur la réussite régulière aux concours, plusieurs jeunes artistes se lassent et préfèrent rejoindre des ateliers privés⁷⁰.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'enseignement académique perd graduellement son ascendant, comme sa légitimité. La lisibilité des écoles et des identités forgées par le modèle généalogique des grands ateliers pâlit considérablement. En 1889, Eugène-Melchior de Vogüé souligne ce problème de lisibilité dans un dialogue fictif sur l'exposition universelle de cette année-là : « que parlez-vous d'école ? Voilà un mot qui n'a plus de sens chez vous, dès que l'on avance dans

Cette rupture entre pratique et théorie est d'autant plus difficile à comprendre que l'histoire de l'art du XIX^e siècle a saisi, avec une acuité sans précédent, la nature pratique du travail en atelier et la « cuisine » qui s'y apprête. Jean-François Mériamée, Mary Merrifield et Sir Charles Lock Eastlake publient des ouvrages sur les anciennes pratiques d'ateliers ; ces livres demeurent des classiques encore aujourd'hui⁶⁶.

Au XVIII^e et XIX^e siècle, l'atelier devient également un lieu d'enseignement canonique dans le cursus académique, surtout en France. L'institution rehausse le prestige du peintre et chef

le siècle. On descend un fleuve qui roule ses eaux compactes entre des rives très variées d'aspect : tour à tour riantes prairies, avec les derniers survivants du dix-huitième siècle, sévères horizons classiques sous l'Empire, gorges romantiques ensuite ; un peu languissant et décoloré au milieu de sa course, le fleuve se divise, quand il arrive à nos années, en mille canaux qui se frayent des lits individuels »⁷¹.

L'histoire du terme montre donc que la désignation de l'antré de l'artiste dessine trois champs sémantiques majeurs : celui de la pratique artisanale, dominante dans les pays du Nord, comme en France ; celui du

négoce, qui domine en Italie ; et celui de l'étude raffinée, qui procède d'un idéal humaniste et qui tente de s'imposer dès le XVIII^e siècle. Par là, le terme « atelier » relève non seulement d'un vocabulaire décrivant les pratiques ; il devient l'enjeu de systèmes de représentation. L'oblitération des vocables jugés trop entachés de pratique a infléchi le vocabulaire artistique. Or ce vocabulaire, de manière saussurienne, se construit comme un système organique d'oppositions ; qu'un terme soit remplacé, et tout le système se rééquilibre. Nous avons vu que le terme « école » a largement profité de ce changement, mais qu'il a payé cette extension de son usage en perdant sa précision opératoire.

Dès la fin du XX^e siècle, de magnifiques études ont enfin thématiqué le travail à plusieurs mains dans l'atelier artistique. La production de masse a reçu une attention nouvelle. Certains travaux, comme ceux de Jennifer Montagu, ont même montré que l'atelier du bronzier romain, à l'âge baroque, ne peut nullement constituer une entité rationnelle d'analyse des productions qui en émanent. Les mêmes artistes, sous-contractés par plusieurs maisons de production, rendent futile toute tentative de rapporter un style à un atelier ; seule l'évidence archivistique permet de connaître l'origine concrète d'une pièce commandée⁷². L'historien de l'art doit ici s'inspirer d'autres disciplines pour recharger son imagination théorique. Il me suffira de citer un exemple particulièrement fécond. Dans une étude proprement géniale sur la guerre, John Keegan propose d'abandonner l'analyse d'une bataille du point de vue exclusif des chefs qui se sont affrontés sur le théâtre d'un conflit⁷³. En analysant Waterloo, Keegan opère une révolution copernicienne. Il tente en effet de saisir la bataille dans toute son épaisseur, telle qu'elle est aperçue et vécue par des soldats, des officiers de bas rang, enfin par les troupes en charge de la logistique. La bataille, même dans tels de ses mouvements décisifs, prend sa forme grâce à ces hommes et à leur représentation segmentée du théâtre. Attribuer l'issue de l'affrontement à l'effet lisse d'une volonté unique relève du simplisme. Keegan produit une construction historique qui rejette dans l'invraisemblable toutes les analyses antérieures du conflit, ravalées au rang de peintures d'histoire sans vérité.

L'histoire des ateliers artistiques, elle, attend toujours son John Keegan.



9. Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insuffilat pictura*, 1893, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Grand bénéficiaire de la reproduction presque industrielle de ses œuvres, Gérôme semble avoir, à une seule reprise, thématiqué cette réalité économique, non sans l'avoir projetée sur un passé grec : la production en série de tanagras peintes en Grèce ancienne.

1. Barbara Cassin éd., *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, 2004.
2. Alison Burford, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom*, Mayence, 1985 ; Phillip V. Stanley, « The Value of Ergasteria in Attica: A Reconsideration », dans *Münstersche Beiträge zur Antiken Handelgeschichte*, 9/1, 1990, p. 1-13. Un ouvrage général sur l'atelier : Peter M. Lukehart éd., *The Artist's Workshop, (Studies in the history of art, 38, Symposium papers)*, Washington, D.C., 1993.
3. Henri Estienne, *Thesaurus graecae linguae*, Paris, [vers 1860], III, colonnes 1973-1974 ; Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Henry Stuart Jones, Roderick McKenzie éd., Oxford, (1871) 1996, p. 682 ; *Brill's New Pauly*, « Ergasterion », publié en ligne : <http://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly> (consulté le 25 mars 2014).
4. *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, 1968-1983, IX/2, cols. 513-514.
5. Sénèque, *Controversiae*, 10, 5, 19.
6. Quinte Curce, *De Rebus Gestis Alexandrini Magni Regis Macedoniae*, 4, 2, 12.
7. Vitruve, *De Architectura*, 6, 4, 2. Chez Vitruve, l'*Oficinatore* est l'architecte qui dirige une équipe, ce qu'on appellerait aujourd'hui un chef d'atelier d'architecture.
8. Max Pfister éd., *Lessico Etimologico Italiano*, III, Wiesbaden, 1989, cols. 156-160, « Apothea ».
9. Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il Nuovo Etimologico*, Bologne, (1979-1988) 1999, p. 238-289.
10. Hans-Wilhelm Klein, André Labhardt, Manfred Raupach éd., *Die Reichenauer Glossen*, 2 vol., Munich, 1968-1972, I, p. 152 (45), « Apothea: Cellarius » ; André Labhardt, *Contributions à la critique et à l'explication des Gloses de Reichenau*, Neuchâtel, 1936. Le glossaire biblique est lié à la tradition italique, le glossaire alphabétique à celle du monastère de Corbie (Somme).
11. Tullio de Mauro éd., *Grande Dizionario dell'Uso*, 6 vol., Turin, 1999, I, « Bottega » ; et Ghino Ghinassi éd., *Novo Vocabolario della Lingua Italiana*, Florence, (1870-1897) 1979, p. 226-227.
12. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, IV^e journée.
13. Leon-Battista Alberti, *Apologhi*, 27.
14. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venise, 1612, p. 129, « stanza, dove gli artefici lavorano, o vendon le merci loro. Lat. officina, taberna ».
15. Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, 1681, « Bottega f. Stanza dove gli Artefici lavorano ».
16. Baldinucci était membre de l'Accademici della Crusca (son pseudonyme : « Lustrato »). Son *Vocabolario* est dédié à l'Académie.
17. Martin Alonso, *Diccionario medieval español*, 2 vol., Salamanque, 1986, II, p. 1105.
18. Joseph Baret, *A Dictionary Spanish and English, and English and Spanish*, 2^e éd., Londres, 1778, « Taller » ; Francisco Martinez, *Introduccion al conocimiento de las bellas artes*, Madrid, 1788, p. 381 (*estudio*, p. 174, désigne exclusivement une étude pour un tableau).
19. Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bâle, 1922-2002, VII, p. 334-335.
20. Voir note 19. Au XVII^e siècle, l'équivalence est clairement donnée entre les deux termes, par exemple par Jean Nicot, *Thrésor de la langue française tant ancienne que moderne* (1621), Paris, 1960, p. 54, « Atelier. Oficina ».
21. Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, I, Paris, 1882, p. 457, « Atelier : 1. Bûcheron, 2. Tas de bois ».
22. Bernard Palissy, *Recepte veritable*, Keith Cameron éd., Genève, 1988, p. 135. Pline raconte qu'un étalon hennit devant un cheval peint par Apelle (Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 95).
23. « Comment seroit sans elle porté le plâtre à l'atelier ? », *Pantagruel*, II, 40.
24. André Félibien, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, Paris, 1690, p. 487, « Atelier, lieu où les peintres, les sculpteurs & les autres ouvriers travaillent ».
25. Gilles Ménage, *Dictionnaire etymologique de la langue française*, nouvelle édition, Paris, 1750, I, p. 104.
26. Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française* (1787), éd. en fac-similé par Philippe Caron, Terence Russon Wooldridge, Tübingen, 1994, p. 183-184.
27. *Trésor de la Langue Française*, publié en ligne : <http://atilf.atilf.fr> (consulté le 25 mars 2014), « atelier ».
28. Albert Way éd., *Promptorium Parvulorum sive Clericorum* (1440), Londres, 1865, p. 522 ; Robert E. Lewis éd., *Middle English Dictionary*, Ann Arbor, 1999, partie W. 3, p. 346, origine au XIII^e siècle.
29. Sidney J. Herrtage éd., *Catholicon Anglicum: An English-Latin Wordbook Dated 1485*, Londres, 1882, p. 408.
30. Lewis, 1999, cité n. 28, p. 349, sens 10b et 10c.
31. Thomas Watson, *Khekatompathia, Or, The Passionate Centurie of Love* (1593), Manchester, 1869, p. 3. Il s'agit d'un des plus anciens recueils de sonnets de la langue anglaise ; sa dimension humaniste est donc forte.
32. Samuel von Butschky, *Pathmos enthaltend Sonderbare Reden und Betrachtungen*, Leipzig, 1677.
33. Johann Wolfgang von Goethe, *Propyläen*, I, 1, Tübingen, 1798, p. xxxv.
34. Marie-Claude Déprez-Masson, *Technique, mot et image : le De Re Metallica d'Agricola*, Turnhout,

- 2006, p. 260. Traité de la Renaissance de Georg Bauer, dit Agricola. Pour Agricola, l'Officina est surtout un atelier où le métal est extrait du minerai.
35. Johann Heinrich Zedler, Johann Peter von Ludewig, Carl Günther Ludovici, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig, 1732, I, col. 2001, « Atelier, siehe Bau- oder Zimmerhof ».
36. Martin Warnke, *L'Artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989 [éd. orig. : *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985] ; Michael Wayne Cole, « Origins of the studio », dans Michael Wayne Cole, Mary Pardo éd., *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, 2005, p. 1-35 ; Andrew Ladis éd., *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens (GA), 1995 ; Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, 2000 ; Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999.
37. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (1550), Rosanna Bettarini, Paola Barocchi éd., 14 vol., Florence, 1996-1997, II, p. 103.
38. Vasari, (1550) 1996-1997, cité n. 37, VI, p. 9.
39. Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento, idea e istituzione*, Florence, 1987 ; Patricia L. Rubin, « Vasari, Lorenzo and the Myth of Magnificence », dans Gian Carlo Garfagnini éd., *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Florence, 1994, p. 427-442 ; Caroline Elam, « Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici », dans Paola Barocchi éd., *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Cinisello Balsamo, 1992, p. 157-170.
40. Giorgio Vasari, *Vite*, Guglielmo della Valle éd., Sienne, 1791, III, p. 354.
41. Georg Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, Leipzig, 1803, p. 11.
42. Au sens classique, celui que lui donne Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Rudolf Engler éd., Wiesbaden, 1989, I, p. 192.
43. Sur la notion d'école, voir Christine Peltre, Philippe Lorentz éd., *La Notion d'école*, Strasbourg, 2007.
44. Geneviève Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, 2000.
45. Cette acception est reprise par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ; ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751, I, p. 480.
46. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 6 vol., Bassano, 1809, I, p. 34.
47. Lanzi, 1809, cité n. 46, I, p. 150. Dans vol. I, p. 98, Lanzi utilise même le terme de façon métaphorique, pour qualifier une école : « Ce que j'appelle la troisième période de la gravure est celle dans laquelle, la presse et l'encre à impression ayant été inventés, cet art parvint à son état le plus florissant ; et où, sorti pour ainsi dire de l'enfance, il se sépara de celui des orfèvres et produisit un nouvel atelier [studio], où une foule d'élèves vinrent se former » [L'ultimo stato della impressione in rame chiamo quello in cui, trovato già il torchio e l'inchiostro da stampa, l'artificio di cui scrivo cominciò ad esser perfetto; e fu allora ch'esso, quasi figlio adulto, si separò dall'artificio dell'orefice, e da sé aprì studio e formò allievi].
48. Lanzi, 1809, cité n. 46, I, p. 166.
49. *Diccionario manual de voces técnicas castellanos de bellas artes*, Mexico, 1848, p. 140, « obrado », et p. 188, « taller ».
50. Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, *Discourse der Mahlern*, Zurich, 1721, I, Disc XXIV (s.p.) ; en allemand, *studium* réfère à la formation académique (Duden, VIII, p. 3795), mais il est donné comme utilisé par les artistes ; dans cette logique, « Studio » appartient à ce champ sémantique.
51. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, 2 vol., Christoph Michel, Hans Georg Dewitz éd., Francfort, 1993, I, p. 556 (*Sämtliche Werke*, I, 15/1, 2), Rome 22 février 1788.
52. Compte rendu de Stendhal, « Histoire de la peinture en Italie » (1817), dans *The Edinburgh Review, Or Critical Journal*, 32, juillet-octobre 1819, p. 320-339, citation p. 322.
53. Sir Charles Lock Eastlake éd., *Handbook of Painting: The Italian Schools, Translated, from the German of Kugler, by a Lady*, 3^e édition, Londres, 1855, II, p. 333 ; Adele M. Ernststrom, « 'Equally lenders and borrowers in turn': the working and married lives of the Eastlakes », in *Art History*, 15, 1992, p. 470-485.
54. « Wie viele Compositionen von Rubens würden wir entbehren müssen, wenn nicht dieser Mann so vieles geld zu seinem Marstall und zu seiner tafel nöthig gehabt hätte? Er lebte, wie ein Fürst, und also war es ihm erlaubt, hierzu die Welt ein wenig contribuabel zu machen, und die Fabriken von Gemälden anzulegen, die man heutzutage, in Galerien von Europa, die Rubensische Schule nennt » (Johann Heinrich Merck, « Ueber die bei Kunstwerken objectiv gleichgültige Absicht der Urheber », texte paru dans le *Merkur* en 1781, repris dans Adolf Stahr éd., *Ausgewählte Schriften*, Oldenburg, 1840, p. 195-199).
55. Diderot et d'Alembert, 1751, cité n. 45, I, p. 840.
56. Jakob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Munich, 1999, 33 vols, XX, cols. 285-286.
57. Sur cette question, voir le magnifique livre d'Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers*, Berlin, 2004 ; Philippe Hamon, « Le topos de l'atelier », dans René Démoris éd., *L'Artiste en représentation*, (colloque, Paris, 1991), Paris, 1993, p. 125-144 ; Pascal Griener,

Peter J. Schneemann éd., *Images de l'artiste*, (colloque, Lausanne, 1994), Berne/New York, 1998.

58. John White, *Duccio, Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Londres, 1979 ; Phillip Lindley, « Gothic sculpture: studio and workshop practices », dans Phillip Lindley éd., *Making Medieval Art*, Donington, 2003, p. 54-80.

59. *L'Entreprise Brueghel*, Peter van den Brink, Dominique Allart éd., (cat. expo., Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2001-2002), Gand, 2001 ; le cas des Cranach est aussi paradigmatique, Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam, 2007.

60. John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*, Princeton, 1989 ; Frances Suzman Jowell, « Vermeer and Thoré-Bürger: recoveries of reputation », dans *Studies in the History of Art*, 55, 1998, p. 34-57.

61. Pierre-Paul Rubens, Lettre à Sir Dudley Carleton, 12 mai 1618, dans Max Rooses, Charles Ruelens éd., *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1898, II, p. 151 ; Anna Tummers, Koenraad Jonckheere éd., *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, 2008.

62. Hugh Honour, « Canova's studio practice: I; the early years », dans *The Burlington magazine*, 114, 1972, p. 146-159, et « Canova's studio practice: II; 1792-1822 », dans *The Burlington magazine*, 114, 1972, p. 214-229 ; Laura Donadono, Riccardo Dalla Negra éd., *Lo studio di Antonio Canova, storia e restauro*, Rome, 2007. La muséalisation de Canova est marquée par cet idéal, voir Johannes Myssok, « The Gipsoteca of Possagno: from artist's studio to museum », dans Christopher R. Marshall, *Sculpture and the Museum*, Farnham, 2011, p. 15-37.

63. Cecilia Hurley, « L'atelier des frères Robert à Rome (1829) par Aurèle Robert », dans *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 53, 2002/3, p. 58-61.

64. Pamela M. Fletcher, « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », dans *Nineteenth Century Art Worldwide*, 6/1, 2007, publié en ligne : www.19thc-artworldwide.org/spring07/46-spring07/spring07article/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-in-mid-victorian-london (consulté le 26 mars 2014) ; Jean F. Buyck, « Gambart & Cie. Quelques remarques à propos d'un 'tycoon' et 'ses' artistes », dans *Après & d'après Van Dyck : la récupération romantique au XIX^e siècle*, (cat. expo., Anvers, Hessenhuis/Stadsbibliotheek, 1999), Anvers, 1999, p. 80-88 ; Stephen Bann,

« Reassessing repetition in nineteenth-century academic painting: Delaroche, Gérôme, Ingres », dans *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, (cat. expo., Baltimore, Walters Art Museum/Phoenix, Museum of Art, 2007-2008), New Haven, 2007, p. 26-51.

65. L'œuvre de Jean-Léon Gérôme *Suites d'un bal masqué* (huile sur toile, 50 x 72 cm) fut exposée au salon de 1857 à Paris et acquise à Londres par le duc d'Aumale en 1858. Voir *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise*, (cat. expo., Bordeaux, Musée Goupil/New York, Daheesh Museum of Art/Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, 2000-2001), Paris, 2000.

66. Jean François Léonor Mérimée, *De la peinture à l'huile, des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, 1830 ; Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises, Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*, Londres, 1849 ; Sir Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, 2 vol., Londres, 1847-1869.

67. Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Pascal Griener éd., Paris, 2013.

68. Schnapper, 2013, cité n. 67.

69. Alain Bonnet, « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », dans *Romantisme*, 93, 1996, p. 27-38.

70. France Nerlich, Alain Bonnet éd., *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, 2013.

71. Eugène Melchior de Vogüé, *Remarques sur l'exposition du centenaire*, Paris, 1889, p. 140-141.

72. Jennifer Montagu, « The Limits of Connoisseurship. A consideration of Roman Baroque Sculpture », présenté au colloque *Connoisseurship : l'œil, la raison et l'instrument*, Paris, 22 octobre 2011 (publication prochaine par l'École du Louvre, Paris). Autres exemples : *Meisterwerke Massenhaft: Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Heribert Meurer éd., (cat. expo., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Altes Schloss, 1993), Stuttgart, 1993 ; Michele Tomasi, Sabine Utz éd., *L'Art multiplié : production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, 2011 ; David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek éd., *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art*, Londres, 2013 ; et surtout une publication importante : *Le Grand Atelier : chemins de l'art en Europe, V^e-XVIII^e siècle*, Roland Recht éd., (cat. expo., Bruxelles, Palais des beaux-arts, 2007-2008), Bruxelles, 2007.

73. John Keegan, *The Face of Battle*, Londres, 1978.