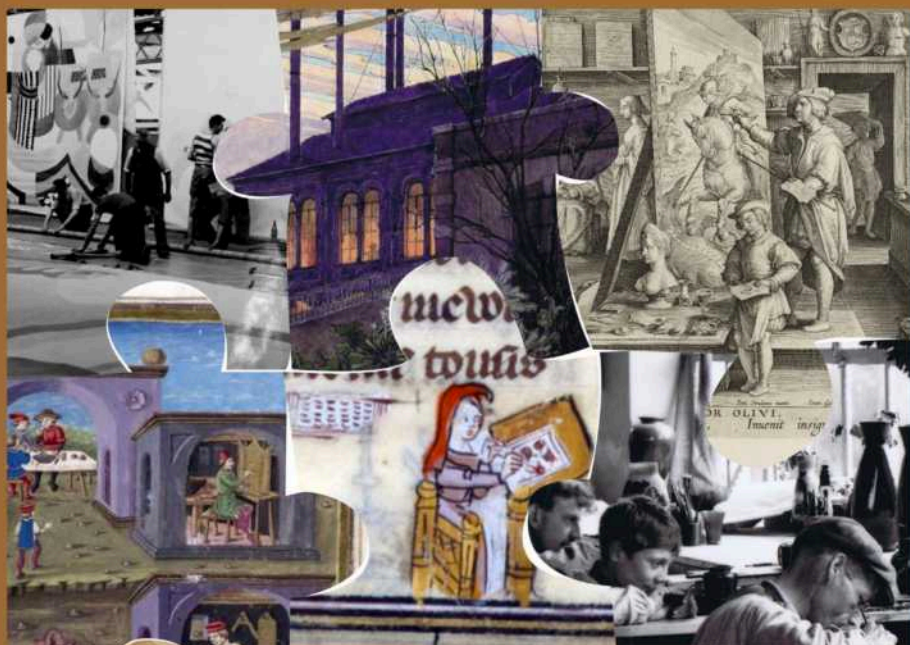


Delphine Bière, Marc Gil,
Pauline Prevost-Marcilhacy,
Valentina Sapienza
Éditeurs

Apprentissage et création

*Lieux, communautés, réseaux,
transmissions familiales*



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

Apprentissage, travail et création

Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales

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

Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS)

•••

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

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

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

Lieu d'édition : Villeneuve d'Ascq

Année d'édition : 2021

Publication sur OpenEdition Books : 24 novembre 2021

EAN (Édition imprimée) : 9782490296330

EAN électronique : 9782490296330

Nombre de pages : 250 p.

Delphine Bière et Valentina Sapienza

Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et déficit

Les lieux de transmission

Raphaële Skupien

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



Pauline Lafille

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

Pascale Cugy

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

Natalie Petiteau

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

Stéphane Palaude

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

Transmission, réseaux et communautés

Cyril Lacheze et Marion Weckerle

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

Gaëtane Maës

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

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

Philippe Cinquini

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

Nathalie Poisson-Cogez

Enseigner l'art par l'art

Frédéric Tixier

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

Yannick Le Pape

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

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



Delphine Bière (éd.)

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

Marc Gil (éd.)

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

Pauline Prevost-Marcilhacy (éd.)

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

Valentina Sapienza (éd.)

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

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

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

Référence électronique du livre

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

Compatible avec Zotero



Apprentissage, travail et création

Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et défit

**Delphine Bière et Valentina
Sapienza**

Texte intégral

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



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

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



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



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

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

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



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

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



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

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



iconographiques tel le « portrait en mode ».

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



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



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

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



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

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

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



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

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



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

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



éducative.

Auteurs

Delphine Bière

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

Du même auteur

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

Valentina Sapienza

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

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



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

Référence électronique du chapitre

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

Référence électronique du livre

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

Compatible avec Zotero

