

INTRODUCTION

LES LAURIERS ET LES PINCEAUX

Lors de son séjour à Bologne, du 18 mai au 13 juin 1706, Jean-Baptiste Labat a probablement vu une de ces processions où la cité légitimait son ordre socio-politique par une représentation rituelle aux yeux de ses quelque 80 000 habitants, à l'occasion du Corpus Domini ou de la descente de la Vierge de Saint-Luc dans la ville¹. En tête du cortège viennent les autorités religieuses, avec le légat et le vice-légat, qui, depuis Jules II, dirigent le sort politique de Bologne devenue la deuxième ville de l'Etat pontifical². Autour du Saint-Sacrement ou de l'image de la Vierge, à la fois relique et miracle, aux côtés de l'archevêque Boncompagni, les chanoines de San Petronio et ceux de la métropolitaine de San Pietro se disputent la préséance; mais ils ont réussi, grâce en particulier à la reconstruction de leurs basiliques aux 15^e et 17^e siècles, à conserver la première place dans l'ordre religieux de la cité, une position que les franciscains, les dominicains, les théatins ou les jésuites, dont les grands couvents marquent la topographie urbaine, avaient un moment menacée³. Le Sénat, avec son gonfalonier de justice, ses anciens et ses

¹ Cf. J.-B. Labat, *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. prêcheurs en Espagne et en Italie*, Paris, 1730, 8 vol.; le séjour à Bologne est décrit dans le t. II, p. 234-340. Pour les voyageurs français en Italie, l'ancienne étude de Sorbelli (éd. 1973 consultée) est moins utile depuis la publication du répertoire des *Viaggi e Viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, G. Cusatelli éd., Bologne 1986, 2 vol. (les voyageurs français occupent les pages 17-339 du tome I).

² On trouve un commode, mais extrêmement traditionnel, résumé de l'histoire de Bologne dans Fanti 1978 qu'il est utile de compléter par différents essais (notamment celui de Paolo Colliva) publiés dans la *Storia dell'Emilia-Romagna*, A. Berselli éd., Imola, 1977, t. II, qui restent malheureusement souvent trop généraux, l'aire géographique recouverte ne constituant pas alors une réelle unité.

³ L'histoire religieuse du 18^e siècle bolonais est malheureusement une grande lacune de l'historiographie locale, mais les amples recherches de Prodi (1959) sur le cardinal Paleotti donnent de nombreuses indications sur les structures et la vie religieuse de la cité. Deux ouvrages de Fanti (1977 et 1983) racontent minutieusement cette histoire à l'échelle d'une compagnie ou d'une paroisse.

«tribuns» peut sembler un vieux corps archaïque médiéval : c'est en fait l'élite d'un patriciat noble extrêmement puissant qui a réussi à mettre la main peu à peu sur les instruments de pouvoirs locaux, sur la ville et sur la campagne; profitant largement de sa richesse foncière dont les productions alimentaient les principales activités économiques de la ville, ses membres se sont mis depuis quelque temps à reconstruire leurs palais où ils déploient les fastes et les codes d'une nouvelle civilisation nobiliaire⁴. Suivent les docteurs de l'Université, héritiers d'une institution célèbre en Europe jusqu'au temps d'Ulisse Aldrovandi, que le cardinal Paleotti dut protéger contre les censures de l'Inquisition; mais la plupart, vers 1700, visent surtout à acquérir une noblesse de droit, que leur dispute le Sénat⁵; ils ont abandonné aux jésuites le soin de former la culture des élites⁶ et seuls quelques-uns, Malpighi ou le chanoine Marsili, s'intéressent aux nouveautés scientifiques qui secouent l'Europe, et essaient de les adapter, pour le meilleur ou pour le pire, à leur tradition académique plus encline à la pratique expérimentale qu'à la réflexion philosophique⁷.

La partie plus importante du cortège était occupée par les corps de métier, que Mitelli a gravés dans leurs «habits nobles et curieux» [Ill. 1]⁸. Dans une ville longtemps célèbre pour sa faculté de droit et qui a longtemps exporté des podestats à travers toute l'Italie médiévale, défilent en premier les hommes de l'écriture, les notaires, que suivent les trois corporations les plus importantes au Moyen Âge :

⁴ Sous l'impulsion de l'Istituto per la Storia di Bologna et surtout du programme de recherches sur la *Cultura e la vita civile nel Settecento*, de nombreuses publications sur l'histoire politique du 18^e siècle bolognaise ont vu le jour ces dernières années. Les actes du colloque consacré aux *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento* (1980), les ouvrages de Casanova (1984), De Benedictis (1978 et 1980) et Giacomelli (1979) sont les plus utiles. Il n'existe malheureusement aucune analyse générale sur la culture noble, aucune étude sur les bibliothèques des sénateurs, malgré le colloque sur *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento*, Bologne, 1987. Je reviens naturellement plus longuement, au cours de cette recherche, sur la culture nobiliaire.

⁵ Pour l'histoire générale de l'université bolognaise durant l'époque moderne, il faut encore se reporter à Simeoni 1940, malgré les récentes et fastueuses manifestations du quatrième centenaire de l'Université. Les rapports entre Aldrovandi et Paleotti, et la vie intellectuelle à Bologne à l'époque des Carraches sont maintenant bien connus grâce aux différents travaux de Prodi (1959), Olmi (1976) et Olmi et Prodi (1985).

⁶ La formation scolaire de cette culture des élites a été l'objet des très intéressantes études de Brizzi (1976).

⁷ Les récentes recherches sur *La Colonia Renia* (1988) analysent de manière assez approfondie le mouvement académique à Bologne. Cavazza (1990) et Raimondi (1989) fournissent deux excellentes synthèses sur le climat intellectuel à Bologne au 18^e siècle.

⁸ Sur toutes ces cérémonies publiques, voir l'utile catalogue Apparato (1982).

les changeurs, les métiers de la laine et les bouchers; Labat vante d'ailleurs les mérites de leurs produits. Peu après, voici «l'Arte della Seta», dont l'activité est devenue une des principales ressources de la cité et qui a permis à la ville de connaître un «beau» 17^e siècle, malgré le fléau des pestes⁹; depuis une dizaine d'années cependant, ces marchands-entrepreneurs réussissent de plus en plus difficilement à placer sur le marché européen les produits finis élaborés à partir des cocons que leur vendent les nobles, et, dans la partie basse de la cité, le long du Reno, nombre de moulins s'arrêtent peu à peu de tourner, avant que, à la faveur du blocus continental, les tisseurs lyonnais ne supplantent définitivement la vieille «industrie» bolonaise¹⁰. Passent ensuite les corporations typiquement médiévales, comme les forgerons ou les orfèvres, les tailleurs ou les corbonniers; ferment ce cortège, avant la foule des «nécessiteux», estimés dans les almanachs bolonais du 19^e siècle constituer environ la moitié de la population bolonaise, les métiers les plus manuels et les plus bassement considérés, les tanneurs, les porteurs de vin ou les pêcheurs, ainsi que la compagnie des trois métiers (les couteliers, les selliers et les gainiers) à laquelle, au temps de Vitale da Bologna, étaient rattachés les peintres.

Le voyageur français Labat, qui vante les hautes qualités de connaisseur des plus modestes citoyens bolonais¹¹, a dû être bien étonné de voir les peintres défiler au beau milieu du cortège, juste à côté des marchands de toiles de coton dont ils se sont séparés en 1598, avec comme enseigne la palette et les pinceaux [Ill. 2]¹². Le

⁹ Pour l'économie et la société bolonaises, on se reportera naturellement aux ouvrages de Zangheri sur la propriété foncière (1961; sur le même sujet, voir aussi Monti 1985), Bellettini sur la population bolonaise (1961) et à l'importante synthèse de Dal Pane (1969). Mais les récentes recherches de Carlo Poni (1989, 1990) et de son équipe (Guenzi 1982, Giusberti 1989) à partir d'études concrètes m'ont fourni à la fois de très utiles points de comparaison pour mes recherches et une bonne approche générale des problèmes de l'économie et de la société bolonaise⁹. Pour une périodisation de l'économie bolonaise de la soie, au rebours des «trends» plus généraux de l'historiographie, cf. Poni 1990.

¹¹ «Tout le monde aime la peinture, et tout le monde s'y connaît en ce pays-là. Des gens très médiocres, ont chés eux des originaux de conséquence et parlent des tableaux et des peintures aussi bien qu'auroit pû faire M. Felibien. Ils sçavent distinguer les Ecoles, et les différentes manières dont ces Ecoles se sont servies. Il ne faut pas penser à leur en imposer...». Labat 1730, II, p. 275.

¹² Il n'est pas sûr que la fondation de l'Académie Clémentine en 1710 ait changé la place du peintre dans l'ordre de la cité. Dans le tome V du *Blasone Bolognese* consacré aux compagnies temporelles et spirituelles de Bologne (1795), Floriano Canetoli représente les peintres exactement avec le même costume [Ill. 3] et à la même place, entre les vendeurs de toiles de coton et les marchands de sel, mais sa dédicace réserve un grand éloge à la peinture, la sculpture et l'architecture, explicitement qualifiées d'arts libéraux et ainsi distinguées des autres

même Mitelli, dans les *Ventiquattro Ore*, n'a pas hésité à représenter la figure du peintre sous les traits d'un artisan dans son lieu de travail, à la différence du poète, lettré famélique et saturnien, ou du musicien, jeune noble aux habits recherchés [Ill. 4-6]¹³. C'est à peu près sous cette dernière apparence d'un page noble que vingt années plus tard, Donato Creti dépeint un jeune artiste dessinant une anatomie humaine dans un tableau destiné à glorifier le triomphe de la Raison dans les Arts libéraux, et comportant une citation manifeste de l'*Ecole d'Athènes* [Ill. 7-8]¹⁴.

Mais déjà en 1703, au sein du défilé des métiers, le peintre se distinguait des autres corporations défilant dans leurs costumes médiévaux par sa toge romaine et sa couronne de lauriers, deux attributs qu'il devait garder tout au long du siècle des Lumières. Juste quatre ans plus tard, dans une *Allégorie du Génie*, Mitelli représenta deux petits *putti* dessinant et peignant au milieu d'autres génies se livrant aux plaisirs de la chasse et de la guerre, ou à d'autres activités chevaleresques [Ill. 9]¹⁵.

Il est vrai que Mitelli avait vécu à Rome plus du produit de ses chasses que de l'activité de ses pinceaux¹⁶! Il ne semble guère digne, en revanche, de porter la toge : aucun livre n'est retrouvé dans sa maison à la mort de sa femme¹⁷; le peintre chevalier Franceschini, «qui, parce qu'il était très érudit, grâce à la lecture de

«arti mecaniche» : «All'onesto Ser Giuseppe Rosini del già Ser Giovanni d'esemplare memoria, cittadino e notaro collegiato di Bologna nelle mecaniche e arti liberali e particolarmente Pittura, Scultura, Architettura e dei loro professori noto amatore». Ses figures (le peintre occupe la planche n° 19 du B 4362 dans la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (dorénavant abrégé en BCAB)) ont servi au peintre Domenico Ramponi en 1818 (B 84, cf. ici même, Ill. 3) pour illustrer un traité sur les habits pour les processions des différents métiers à Bologne rédigé par un franciscain au début du 18^e siècle. Le caractère officiel du *Blasone* de Canetoli, dont les quatre premiers volumes sont imprimés, atteste l'exactitude de son illustration et l'usage de ces costumes encore dans les années 1780. La toge du peintre est rouge foncé avec une bordure dorée, son écharpe est verte et les gants gris, la palette porte les trois couleurs fondamentales plus le blanc et le noir. Un dépouillement complet des archives du Sénat concernant les cérémonies publiques (Archivio di Stato di Bologna (dorénavant abrégé en ASB), série Anziani, Assunteria di Magistrati) n'a malheureusement pas permis de retrouver une description ou ordonnance officielle pour ces processions.

¹³ BCAB, Gabinetto dei Disegni e Stampe.

¹⁴ Sur ce tableau, cf. Roli 1967 p. 43-46 et p. 86 (n° 8) et plus récemment Mazza 1976, p. 97-98.

¹⁵ BCAB, Gabinetto dei Disegni e Stampe.

¹⁶ C'est Zanotti qui nous l'apprend dans la biographie de Mitelli publiée dans la *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, I, p. 181-184). Sur Giuseppe Maria Mitelli, cf. en outre Arfelli 1958, Bigiavi 1963 et 1965.

¹⁷ Voir, pour Mitelli comme pour Franceschini ou Cittadini, la liste des inventaires d'artistes [liste 1, p. 403].

l'Histoire et de la Fable, en exprimait admirablement les sujets et s'il ajoutait quelque chose de plus, ce qui est permis au peintre comme au poète, il restait toujours dans la convenance et dans le vraisemblable», a disposé tous ses volumes dans sa villa de Belgoggio¹⁸. Zanotti, dans la *Storia dell'Accademia Clementina*, ceint l'un et l'autre de couronnes de lauriers; il en apparaît même une sur le monumental frontispice entourant l'effigie de Marcantonio Franceschini [Ill. 49]¹⁹, le peintre qui décora le palais du prince de Liechtenstein avec les histoires de Diane et de Vénus. Dans la biographie de Mitelli, qui pouvait «devenir un des grands peintres qu'aurait eu notre école»²⁰ mais qui se limita à graver des images morales ou satiriques, ces lauriers sont accordés à titre posthume au père de l'académicien, Agostino Mitelli, le peintre de perspective architecturale qui mourut au service du roi d'Espagne : l'Académie Clémentine servait ainsi de lieu de mémoire, de sanctuarisation d'une communauté artistique.

A aucun des fils ou des neveux de Pier Francesco Cittadini, il ne fut reconnu assez de vertu pour entrer dans cette noble institution, et ce manque de lauriers est plutôt gênant pour reconstituer l'œuvre des sept Cittadini, tous peintres de genre, tous portant le même surnom de «Milanais». Cependant, même Pietro Francesco, «peintre de grande célébrité» selon le comte Alessandro Fava²¹, devait être bien embarrassé pour porter la toge : sa maison n'était guère différente de celle d'un artisan et ses fils n'ont eu à inventorier aucun livre, tout juste un buste de Sénèque en plâtre.

C'est bien d'ailleurs comme un vulgaire petit peintre que le considère le marquis Angelelli quand il lui fait arracher des mains le dessin qu'à 56 ans, il est en train de faire d'après la *Résurrection* d'Annibal Carrache, exposée sous le portique des Oratoriens [Ill. 10]²². Pour le sénateur Angelelli²³, face à la menace d'une pro-

¹⁸ Zanotti 1739, I, p. 245.

¹⁹ Cf. le portrait de Zanotti dans la *Storia* (1739, I, p. 218).

²⁰ Zanotti 1739, I, p. 182.

²¹ BCAB, B 33, Diario di Alessandro Fava, à la date du 20/9/1681.

²² Ces différents épisodes sur la vie de Cittadini sont extraits des «notes inédites» que Malvasia avait rassemblées en songeant à un tome III de sa *Felsina Pittrice* (1678) et qui furent publiées par Arfelli (1961, p. 58-80 pour Pier Francesco et Carlo Cittadini).

²³ On trouve un résumé sur chaque famille sénatoriale dans Guidiccini (1876) et sur l'histoire de leurs palais dans Cuppini 1980. La base de toute recherche prosopographique ou topographique reste les *Cose Notabili di Bologna* de G. Guidiccini (Bologne, 1881-85, 6 vol.) qu'il est souvent utile de compléter par la consultation des arbres généalogiques des familles établis par le même Guidiccini (manuscrit conservé à l'ASB, salle de lecture) et ceux dressés par Caratti

fanation de son tableau par un discours public et critique, par une copie, devaient sembler bien insuffisants les lauriers dont le père Guerra cherche à couronner les œuvres de Cittadini. Malvasia, racontant cet épisode, en profite pour affirmer combien il est nécessaire pour les peintres d'avoir un patron afin d'obtenir la gloire et de faire de grandes œuvres, et illustre cette petite leçon par l'exemple de Veronese qui, sans les comtes Barbaro, serait resté un misérable fresquiste décorateur, occupé à peindre dans les villages et dans les bourgs. Il aurait pu également citer le cas du Guerchin qui réussit à conquérir Bologne grâce à la protection du comte Aldrovandi et à la publicité que lui assura le chanoine Mirandola.

A lire les notes prises par Malvasia sur Cittadini, on peut penser que sa biographie aurait été principalement un recueil d'anecdotes, sur la « stanza » de Guido Reni, sur le protecteur du peintre ou sur l'incapacité de son frère Carlo à finir un tableau, proposées comme autant d'exemples pour le futur bon peintre; il y dresse presque une photographie du monde de l'art à Bologne dans les années 1670-1680 alors que les trois grands maîtres de la première moitié du siècle sont remplacés par de multiples ateliers qui, de Cignani à Pasinelli, de Canuti à Cittadini, font encore résonner haut et fort, à Londres ou à Vienne, le grand savoir-faire de l'école bolonaise. Malvasia semble avoir quelque peine à insérer cette situation nouvelle dans la structure biographique de son récit. Le porte-parole des milieux artistiques procède ainsi à une longue digression sur les tableaux exposés sous le portique des oratoriens en 1672, où il se livre à une description élogieuse de la *Résurrection* d'Annibal Carrache possédée par le sénateur Angelelli, et à une comparaison critique avec *le Fils prodigue* du même peintre et surtout avec le *Samson* de Guido Reni, pour conclure par un éloge du propre talent de chaque artiste qui s'exprime dans des « voies » différentes : la finesse et le caractère noble chez Reni, le naturel et le grand dessin chez Annibal, quatre vertus que le 18^e siècle s'efforcera d'unifier dans le modèle académique.

Mais pour Malvasia, le tableau digne de lauriers est la *Résurrection*; le marquis Angelelli souhaite associer son nom à cette commande d'une obscure famille Lucchini, à instituer un échange d'honneurs entre la noblesse de son lignage et l'œuvre d'un peintre. Le 31 mars 1681, dans son premier testament, il décide de donner cette toile au Sénat de sa cité afin qu'elle soit exposée en permanence avec une plaque commémorant le nom du peintre, et

(BCAB, B 987/2). Je ne renvoie plus, dans le cours du texte, à ces sources fondamentales.

magnifiant sa libéralité²⁴. Mais quatre ans plus tard, il se ravise, et opte finalement pour son accrochage sur l'autel de sa famille, dans l'église de la «Santa», la bienheureuse Catterina Vigri²⁵. Peut-être connaît-il l'intention de l'archevêque Boncompagni de donner au Sénat le *Samson* du Guide, qu'il a récemment prêté aux orfèvres pour qu'ils décorent leur rue lors de la procession de 1674²⁶, et ne tient-il pas, en bon noble bolonais, à mêler sa création, la «pala Angelelli», au présent d'une famille romaine, à moins qu'il ne craigne que l'exposition de son tableau en concurrence avec le *Samson* ne lui enlève quelques lauriers, le clan des «guidisti» étant de plus en plus fort avec Pasinelli et Dal Sole²⁷. Peut-être aussi l'architecte Monti l'a-t-il persuadé d'ajouter ce tableau aux autres chefs-d'œuvre de la *Felsina Pittrice* qui ornent le sanctuaire du Corpus Domini, œuvres de Ludovic Carrache et d'Innocenzo da Imola, et d'associer ainsi son nom à un monument qu'il est en train de faire décorer par Franceschini, le plus digne héritier de l'Albane dans la cité, mais aussi par le sculpteur Mazza, issu de l'atelier de Pasinelli, un sanctuaire qui va devenir ainsi le foyer de l'école bolonaise, le lieu de culte de la nouvelle académie pour ses représentations publiques, qui a choisi la sainte bolonaise aux dépens de saint Luc, le patron de la compagnie des peintres rendue indépendante par Ludovic Carrache.

Le sénateur Angelelli avait auparavant pris soin de faire faire de son tableau une copie conforme par Cavazzoni, peinte dans son propre palais, avec la même «maestria» que l'original²⁸, mais on a vu qu'il avait fait déchirer celle que dessinait sur le papier le «Milanais» dans une exposition publique et dont Luigi Crespi aurait sans doute fait l'éloge dans la vie de ce «professore»²⁹. Si la vertu des pinceaux de Cittadini ne suffisait guère à lui conférer des lauriers aux yeux du marquis, Malvasia, comme le père Guerra, avait décidé de l'inscrire au panthéon de la peinture bolonaise,

²⁴ Le testament est conservé dans les actes du notaire Marco Marubini (ASB, rogito Marco Marubini, 10/4/1689).

²⁵ Ce codicille du 28/4/1685 est conservé dans ASB, R° Marco Marubini, 10/4/1689. L'inventaire après décès du sénateur Angelelli est dans ASB, R° Pietro Maria Scarselli, 5/9/1690.

²⁶ Cette exposition est attestée par Bordocchi (1674) dans sa description de la décoration de la «rue des fourreurs» en l'honneur de la procession du Corpus Domini.

²⁷ La rivalité entre les partisans du Guide et les adeptes de l'Albane est clairement soulignée par Malvasia dans sa préface aux *Pitture di Bologna* (1686, p. 34).

²⁸ Zanotti 1739, II, p. 127.

²⁹ Cf. sa biographie dans Crespi 1769, p. 126-128.

sans doute en accord avec les nombreux collectionneurs de ses tableaux³⁰.

L'ŒIL DE L'ESPRIT

C'est ce jeu de regards autour de l'œuvre, qui confère lauriers et toge aux manieurs de pinceaux, que j'ai tenté en quelque sorte de reconstituer au fil de ces pages : l'œil du collectionneur qui commande les œuvres et celui de ses hôtes qui voient ses tableaux dans son salon, l'horizon d'attente visuel d'un groupe social et d'une cité; le regard du peintre sur sa propre production, qu'il sélectionne et hiérarchise pour façonner sa gloire; le regard du commanditaire et du réalisateur au moment de décider la composition d'une œuvre, l'outillage mental visuel d'une communauté artistique et les conventions qu'il suppose.

Ce faisceau de regards, émanant de l'individu ou du pluriel de la collectivité, du profane ou d'une personnalité fortement intégrée dans les milieux artistiques, fait de la toile peinte un tableau, une œuvre d'art. Il est un élément comme un autre de l'histoire de l'art, c'est-à-dire, de «l'histoire de l'esprit par les formes» (Focillon), au même titre qu'une approche purement visuelle; après cinq ans de résidence dans la cité de Ludovic Carrache, de Crespi père et fils et du critique Francesco Arcangeli, il me serait difficile de critiquer cette approche, si brillamment illustrée par Roberto Longhi dans sa leçon sur la peinture bolonaise³¹. Cette histoire de l'œil de l'esprit est simplement une autre voie pour raconter la même légende.

Mais c'est d'abord au contact des œuvres que se forme l'œil;

³⁰ L'ouvrage fondamental sur la peinture bolonaise durant la période étudiée reste celui de Roli (1977) qui offre de plus un très riche répertoire d'illustrations et une liste pratique des principales œuvres de chaque artiste avec leur chronologie essentielle. Pour d'autres points de vue, voir les différents essais dans les catalogues des expositions de 1979 (*La Pittura, Architettura*). Une récente synthèse sur la peinture bolonaise est formée par les essais de Benati (1989), Roli (1989 et 1990) et Biagi Maino (1990) dans les volumes *La Pittura in Italia. Il Seicento* (Milan, 1989), *Il Settecento* (Milan, 1990) qui comportent en outre de nombreuses biographies d'artistes avec une bibliographie généralement complète. Le livre le plus utile pour l'architecture bolonaise est toujours le *Carlo Francesco Dotti* d'Anna Maria Matteucci (1967) et la sculpture bolonaise est maintenant bien connue grâce aux ouvrages de Riccomini (1972 et 1977) auxquels il convient d'ajouter le récent essai de Tumidei (1991).

³¹ Longhi 1935.

celle-ci, qu'elle soit image, tableau ou peinture, est en quelque sorte le cœur et la toile de fond de cette histoire du et des regards. A une chronique du goût qui se réduit bien souvent à une hagiographie de collectionneurs, à une narration des rapports sociaux entre artistes et patrons, à une analyse qui sélectionnerait des objets d'études abstraits, j'ai préféré retracer, en parcourant de multiples pistes, l'histoire de la création artistique à travers les hommes qui regardent le tableau, à travers cette multiplicité des regards qui créent l'œuvre³².

³² Il est d'usage dans toute recherche sur peinture et société en Italie de citer comme étude fondamentale l'ouvrage de Haskell (1962) qui vient d'être traduit en français, mais je dois avouer que ce volume n'a guère quitté les rayons de ma bibliothèque. Le lecteur de cette thèse se rendra compte que je me suis souvenu quelquefois de mes anciennes lectures de Bourdieu (1966 et 1971). Les travaux de Raymonde Moulin (1967 et 1983) ont constitué pour moi un fidèle point de repère en sociologie de l'art, de même que les essais de Castelnovo en histoire sociale de l'art (1976 et 1991). Quelques ouvrages d'histoire italiens (Berengo 1965 et 1980, Levi 1985) ainsi que la lecture de Paul Veyne (1971) et de Gianni Romano (1969) ont fortement marqué ma façon de concevoir et d'écrire l'histoire. Tout au long de cette thèse, j'ai enfin surtout feuilleté et reconsulté les récentes traductions de Becker (1982) et de White (1965).