

# HISTOIRE DE L'ART

## */97 Hiérarchies artistiques*



### *En couverture*

Paul Gauguin, *La Belle Angèle*, 1889, huile sur toile, 92 × 73,2 cm,  
Paris, musée d'Orsay (RF 2617). (Œuvre reproduite p. 14.

# HISTOIRE DE L'ART

/97 Juin 2026

## *Hiérarchies artistiques*

Numéro coordonné par Matthieu Lett et Pierre Sérié

### *Rédactrice en chef*

Dominique de Font-Réaulx,  
musée du Louvre

### *Comité de rédaction*

Gaëlle Beaujean, musée du Quai Branly  
– Jacques-Chirac / Guillaume Biard,  
École française d'Athènes / Denise  
Borlée, université de Strasbourg / Annaïg  
Chatain, École du Louvre / Bertrand  
Cosnet, université de Lille / Jean-Baptiste  
Delorme, musée d'Art moderne de Paris /  
Arianna Esposito, université Bourgogne-  
Europe / Antonella Fenech, Centre André-  
Chastel, CNRS / Elisabeth Fritz, Centre  
allemand d'histoire de l'art / Emmanuel  
Lamouche, Nantes Université / Stéphanie  
Leclerc-Caffarel, musée du Quai Branly  
– Jacques-Chirac / Matthieu Lett,  
université Bourgogne-Europe / Delphine  
Morana Burlot, université Paris 1 –  
Panthéon-Sorbonne / Camille Morando,  
musée national d'Art moderne – Centre  
Pompidou / Édith Parlier-Renault,  
Sorbonne Université / Thomas Renard,  
Nantes Université / Pierre Sérié,  
université Clermont-Auvergne / Maël  
Tauziède-Espariat, université Paris-  
Nanterre (trésorier)

### *Comité scientifique*

Claire Barbillon, École du Louvre / Olivier  
Bonfait, université Bourgogne-Europe /  
Marion Boudon-Machuel, Institut national  
d'histoire de l'art / Manuel Charpy,  
InVisu, CNRS-INHA / Anne-Lise Desmas,  
J. Paul Getty Museum / Mechthild Fend,  
Goethe Universität / Peter Geimer, Centre  
allemand d'histoire de l'art / Jean-Marie  
Guillouët, université Bourgogne-Europe /  
Rémi Labrusse, École des hautes études  
en sciences sociales / Anne Lafont, École  
des hautes études en sciences sociales /  
Sophie Lévy, Le Voyage à Nantes / Pascal  
Liévaux, ministère de la Culture / Claire  
Maingon, université Bourgogne-Europe /  
Neil McWilliam, Duke University / France  
Nerlich, musée d'Orsay / Philippe Peltier,  
musée du Quai Branly – Jacques-Chirac /  
Bénédicte Savoy, Technische Universität  
Berlin / Ariane Thomas, musée du Louvre /  
Michele Tomasi, université de Lausanne /  
Pierre Wat, université Paris 1 – Panthéon-  
Sorbonne

### *Directrice de la publication*

Claire Maingon, présidente de l'Apahau

### *Secrétaire de rédaction*

Delphine Wanes  
revuedachistoiredelart@gmail.com

### *Graphiste*

Anne Desrivières

### *Assistant d'édition et de diffusion*

Quentin Viricel

### *Relectrice de la rubrique « Études »*

Véronique Le Gall

### *Traducteur français-anglais*

Matthew Gillman

### *Édition et gestion*

Apahau / 2, rue Vivienne / F-75002 Paris  
revuehda@gmail.com  
+33 (0)1 47 03 84 00

### *Diffusion et distribution en librairie*

Pollen [www.pollen-diffusion.com]  
+33 (0)1 43 62 08 07

### *Vente au numéro*

#### *et abonnement (international)*

– En ligne : [histoiredelart.sumupstore.com](http://histoiredelart.sumupstore.com)  
– Par correspondance : bulletin  
de commande en fin de volume

### *Diffusion en ligne*


Les numéros d'*Histoire de l'art*  
sont reversés en ligne, en libre accès,  
un an après leur parution imprimée.  
– Numéros 1 à 89 :  
[Persee](http://Persee.fr/collection/hista) [persee.fr/collection/hista]  
– Numéros 90 à 91 :  
[DeVisu](http://DeVisu.devisu.inha.fr/histoiredelart) [devisu.inha.fr/histoiredelart]

Pour contacter un auteur ou un membre  
du comité de rédaction, s'adresser  
au secrétariat de rédaction.

© Apahau, 2026.  
ISBN : 978-2-909196-43-5  
ISSN : 0992-2059



Ce numéro a été publié avec le soutien de l'Institut universitaire  
de France et du LIR3S – Université Bourgogne-Europe.



Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle rend compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et de l'architecture, en croisant l'analyse des représentations, des images et des discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées. La revue se dédie notamment à la valorisation des premiers travaux de jeunes chercheurs, qu'ils soient étudiants, doctorants, postdoctorants ou professionnels du patrimoine.

En ouverture du volume, après l'INTRODUCTION rédigée par ses coordinateurs, se trouve généralement la rubrique POINTS DE VUE, qui recueille l'opinion de spécialistes des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. PERSPECTIVES réunit des articles d'experts offrant une mise en contexte de la thématique choisie ; ACCENT ALLEMAND offre la traduction inédite en français d'un article novateur écrit en allemand. Les ÉTUDES constituent le cœur de la revue ; sous la forme d'analyses de cas, elles valorisent souvent les travaux de jeunes chercheurs aux sujets et approches originaux. Les CHRONIQUES présentent des recensions d'ouvrages, d'expositions et de manifestations. Certains volumes sont augmentés d'un PORTFOLIO, sélection critique d'images en dialogue avec le thème choisi. Enfin, des articles VARIA peuvent développer en ligne le numéro, en l'ouvrant à des sujets divers.

Soutenu  
par



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Ecole du Louvre  
Palais du Louvre



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS

*Histoire de l'art* est publiée avec le soutien du ministère de la Culture (direction générale des Patrimoines et de l'Architecture), du Centre national du livre, de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art et du Centre allemand d'histoire de l'art.

# /97 Hiérarchies artistiques



## Introduction

**7** / Matthieu Lett et Pierre Sérié  
*À l'épreuve de la valeur artistique. Hiérarchies et recompositions*

## Points de vue

**17** / Entretien avec Philippe Peltier, par Gaëlle Beaujean et Stéphanie Leclerc-Caffarel  
*« Du bois bon pour le feu ». Hiérarchies et valeurs dans les arts d'Océanie et d'Afrique*

## Perspectives

**29** / Évelyne Prioux  
*Critères d'excellence, hiérarchies et rivalités artistiques dans l'art gréco-romain*

**45** / Catherine Méneux  
*La lutte des classements au XIX<sup>e</sup> siècle*

## Accent allemand

**61** / Henrike Haug  
*Les hiérarchies en question. Le thème de la collaboration dans les inscriptions médiévales d'artistes*

## Études

**75** / Azar Emami Pari  
*Du honar aux « arts beaux ». Reconfigurations des hiérarchies artistiques en Iran (1600-2000)*

**87** / Constance Jame  
*Arts de l'Islam. Des constructions historiographiques aux discours muséologiques*

**99** / Clara Auger  
*La position de sculpteur en chef aux jardins de La Granja de San Ildefonso (1721-1740)*

**111** / Mélanie Budin  
*L'inventaire supplémentaire. Une hiérarchisation administrative des collections de peintures du Louvre (1814-1848)*

**123** / Léonie Marquaille  
*Regards français sur le Siècle d'or hollandais au XIX<sup>e</sup> siècle. Positionnement critique et nouveaux équilibres historiographiques*

**137** / Manon Lebreton  
*L'exposition rétrospective du Lyceum-France de 1908. La formalisation d'une hiérarchie artistique féminine*

**149** / Diêu Ly Hoàng  
*Le musée Khai-Dinh à Huế. Classifications muséales et hiérarchies patrimoniales en contexte colonial*

**161** / Wilson Tarbox  
*Comment révolutionner l'histoire de l'art ? Les stratégies de la revue d'art Third Text entre 1987 et 1991*

**173** / Liu Qiuchi  
*Être artiste en Chine dans les années 1990. Du monopole étatique à la recomposition des hiérarchies artistiques*

## Chroniques

**185** / Victor Claass  
*Pour une histoire de l'art instrumentée*

**190** / Dominique de Font-Réaulx  
*Laure Blanc-Benon et Nicolas Rialland (dir.), Jacqueline Lichtenstein. Une voie en philosophie de l'art*

**192** / Michaël Vottero  
*Sarah Betite (dir.), Ghiberti à Lyon. La Porte du Paradis, du moulage à sa restauration (1841-2025)*

**193** / Laurence Riviale  
*Perrine Vigroux, Par la force de leur génie. Quinze parcours de femmes au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663-1793)*

**196** / Dominique de Font-Réaulx  
*Laura Karp Lugo, Au-delà des Pyrénées. Les artistes catalans à Paris (années 1890-1930)*

## Informations

**200** / Résumés (en français et en anglais)

**206** / Remerciements et crédits iconographiques

**208** / Abonnement

## Varia

Articles publiés en ligne sur le blog de l'Apahau  
[[blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne](http://blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne)]

/ Florian Métral  
*L'horloge publique comme ornement de la cité. Discours, pratiques et représentations (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*

/ Ludovica Staderini  
*Roseline Bacou pour l'histoire du dessin. Les débuts de la carrière d'une autorité (1949-1963)*

## ***Hommage à Pierre Vaisse (1938-2025)***

*L'ensemble du comité de rédaction rend hommage à Pierre Vaisse, professeur émérite à l'université de Genève. Il fut, en 1988, l'un des fondateurs de notre revue, Histoire de l'art, dont il assumait les fonctions de membre du comité de rédaction jusqu'en 1998 et de secrétaire général de 1990 à 1992. Spécialiste de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, il avait consacré sa thèse aux commandes picturales sous la III<sup>e</sup> République, choisissant un sujet à rebours des goûts de son temps. Homme de conviction, souvent sans concession à l'égard des opinions qu'il ne partageait pas, Pierre Vaisse fut également un professeur attentif, un lecteur passionné et un amateur d'art éclairé. Ce sont ces qualités humaines qu'il avait mises au service de notre revue, ayant à cœur d'accompagner les jeunes chercheurs dans leurs premières publications. Nous lui en sommes reconnaissants.*

Matthieu Lett et Pierre Sérié

# À l'épreuve de la valeur artistique

Hierarchies et recompositions

En 1907, Henri Matisse peint sur un fond blanc une nature morte qu'il laisse inachevée (**fig. 1**). Une statuette vili du Congo, acquise par l'artiste l'année précédente dans la boutique *Le Père Sauvage* d'Émile Heymann, est disposée au centre de la composition, entourée de quatre modestes objets du quotidien : un verre à pied et trois vases de différentes couleurs, dont un seul est orné d'un motif esquissé. Ce tableau, demeuré jusqu'en 2025 dans les collections des héritiers de l'artiste, a été principalement commenté au regard de la construction de l'espace pictural et de l'émergence de l'intérêt du peintre pour les arts sculptés d'Afrique, qu'il aurait contribué à faire découvrir à Pablo Picasso<sup>1</sup>. Cependant, cette toile permet également de saisir d'autres enjeux, liés à la construction des hiérarchies artistiques. La statuette, bien que placée au centre de la composition, se distingue des objets qui l'entourent par une échelle réduite, qui la relègue paradoxalement à une position d'infériorité et lui confère un statut ambigu, ambiguïté encore renforcée par le jeu des teintes et les rapports de tons qui l'absorbent dans son environnement plutôt qu'ils ne la font ressortir, en particulier la tête, rendue presque invisible. À titre de comparaison, la *Nature morte à la statuette de plâtre* peinte en août 1906<sup>2</sup>, représentant une sculpture de Matisse lui-même<sup>3</sup>, met bien davantage la statuette en valeur : elle se détache par sa blancheur et surplombe les éléments du quotidien qui l'accompagnent. Le contexte d'achat de la statuette vili est indirectement évoqué par l'artiste dans ses souvenirs, recueillis par Pierre Courthion en 1941 :

Je passais très souvent rue de Rennes devant une boutique de marchand de curiosités exotiques, chez le père Sauvage, et alors je regardais les différentes bricoles qui étaient dans la montre. Il y avait tout un coin de petites statues en bois, d'origine nègre. J'étais étonné de voir comme c'était conçu au point de vue du langage sculptural [...]. Je regardais ça assez souvent, m'arrêtai à chaque fois que je passais là, n'avais pas du tout l'intention d'en acheter, et puis un beau jour, je suis entré et j'en ai acheté une, 50 francs<sup>4</sup>.

Ainsi, Matisse ne semble accorder à cet objet qu'un intérêt relatif, principalement lié à son activité de peintre, si ce n'est qu'il s'agit de sa première acquisition d'un artefact africain, dont il conserve le souvenir du prix. Par ailleurs, l'état d'inachèvement de la nature morte et sa provenance l'inscrivent dans une sphère intime,



en lien avec l'ambiguïté du rapport de Matisse à ce genre, dont il n'assume pas le succès commercial après l'exposition à la galerie Vollard en 1904, allant jusqu'à en effacer plusieurs<sup>5</sup>. Aujourd'hui visible sur les cimaises du musée Matisse à Nice à la suite d'une donation, la représentation de la statuette vili acquiert un nouveau statut, à la croisée de plusieurs intérêts : celui du sujet, lié à l'art africain, celui de sa rareté – Matisse ayant peu figuré les objets africains de sa collection ou peint sur un fond blanc – et celui de son importance patrimoniale, puisqu'il s'agit de la première peinture de l'artiste entrée dans les collections du musée depuis 1963<sup>6</sup>. Cet exemple met en évidence le caractère instable et relationnel des hiérarchies artistiques, et la multiplicité des contextes dans lesquels elles se construisent.

Jusqu'à présent, les dynamiques hiérarchiques à l'œuvre dans la production comme dans la réception des artefacts ont été principalement abordées à travers les discours<sup>7</sup> plutôt que par l'analyse des pratiques<sup>8</sup>. L'attention s'est notamment portée sur les distinctions de statut entre médiums et techniques, sur les jeux d'opposition – arts libéraux ou mécaniques, arts majeurs ou mineurs, arts populaires ou beaux-arts<sup>9</sup> – ou encore sur la hiérarchie des genres. Une référence incontournable à ce sujet, parfois critiquée<sup>10</sup>, reste la célèbre préface d'André Félibien aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1668), ornée d'une devise latine de Virgile soulignant la supériorité de l'esprit<sup>11</sup> (fig. 2). Or, les pratiques sont souvent antérieures à ces élaborations discursives, parfois idéologiques, et contribuent à les orienter, voire à les conditionner. Ce numéro propose ainsi de déplacer le regard et de repenser les hiérarchies artistiques à partir des référentiels dans lesquels elles s'inscrivent, des conditions de leur élaboration et des points de vue qui les configurent, tant du côté des pratiques que de celui des discours, en tenant compte de la diversité des contextes historiques, culturels et institutionnels.

## ***Produire des hiérarchies : la construction de référentiels***

Par une étude d'ensemble des hiérarchies artistiques dans le monde gréco-romain, Évelyne Prioux souligne la coexistence de deux niveaux d'appréhension – discursif et matériel – qui structurent la construction de la valeur. En l'absence de catégories équivalentes à celles des beaux-arts ou de l'artisanat, les hiérarchies n'en sont pas moins opérantes : elles se construisent de manière implicite, à travers des systèmes de comparaison, d'analogie et de classement qui circulent et s'appliquent à la fois dans les arts, la littérature et la rhétorique. Loin d'être de simples récepteurs de ces hiérarchies, les artistes contribuent activement à leur formulation, en mettant en scène leur virtuosité, en affirmant leur statut ou en inscrivant leur pratique dans des cadres agonistiques propres à la culture contemporaine. Il apparaît également que les critères de valeur sont indissociables des contextes politiques et des conditions de réception des œuvres. Le cas des productions attiques destinées au monde étrusque en offre un exemple éclairant : l'adresse à un public aristocratique favorise l'émergence de dispositifs réflexifs reconfigurant les hiérarchies artistiques du contexte de production d'origine.

Si les inscriptions – par exemple, sous forme de jeux de mots – intégrées par les artistes à leurs vases dans l'Antiquité jouent un rôle déterminant dans l'élaboration des valeurs, Henrike Haug montre, pour la période médiévale, combien ces dispositifs textuels, ici destinés à l'espace public, participent également à la construction des hiérarchies au sein même du processus de production. À partir d'exemples

1. Henri Matisse, *Nature morte à la statuette vili*, 1907, huile sur toile, 105 x 70 cm, Nice, musée Matisse (25.4.1).

italiens datant du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, elle analyse la manière dont les artistes expriment, à travers les inscriptions, les différences de statut et de rôle dans l'exécution collective des œuvres, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, d'architecture ou d'orfèvrerie. Loin de se limiter à signaler une collaboration, ces inscriptions en organisent la hiérarchie : ordre des noms, choix des termes ou positionnement dans l'objet traduisent des distinctions entre matériaux, entre conception et exécution, entre auteur et collaborateur, voire entre commanditaire et exécutant.

En amont, les lieux mêmes de production, qu'il s'agisse d'ateliers ou de chantiers, impliquent une répartition hiérarchisée des rôles artistiques ainsi que de la supervision et du contrôle de la commande, susceptibles de générer tensions et conflits entre praticiens d'un même médium ou issus de différents corps de métier. En étudiant l'exemple de la position de sculpteur en chef sur le chantier des jardins de la Granja sous le règne de Philippe V d'Espagne, Clara Auger met en lumière, dans un contexte curial fortement institutionnalisé, les rôles et rapports d'autorité qui se définissent et se redéfinissent au croisement des compétences techniques, de la reconnaissance des talents, des statuts administratifs et des relations de pouvoir. Elle met ainsi en évidence des hiérarchies à la fois formalisées par des règlements ou des titres accordés aux artistes et négociées, où l'autorité artistique ne repose pas uniquement sur la maîtrise du médium, mais aussi sur le contrôle de la commande, la coordination du travail collectif et l'inscription dans des structures institutionnelles.

L'administration constitue un lieu privilégié de génération de hiérarchies, à travers l'organisation, le classement et la gestion des collections. L'étude des inventaires des musées royaux français sous la Restauration et la monarchie de Juillet permet à Mélanie Budin de montrer comment ces documents à caractère juridique ont pu témoigner initialement de hiérarchies artistiques implicites, susceptibles d'agir sur la présentation et l'usage des objets inventoriés. Loin d'être de simples outils de gestion, les inventaires opèrent des distinctions entre les œuvres selon des critères de genre, d'école, de statut ou de valeur, notamment par la constitution, pour une partie des collections, d'un inventaire supplémentaire, de facto moins important.

## ***Réflexivité critique, transformations, contestations***

La période contemporaine constitue un moment clef de réflexivité critique sur les hiérarchies artistiques<sup>12</sup>. Elle se traduit par des inflexions et des transformations plus ou moins importantes des référents et des schèmes existants, voire par des remises en causes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, une réflexion sémantique et classificatoire sur les terminologies appliquées aux arts se développe parallèlement à d'autres formes de reconnaissance de la valeur artistique, dans un contexte de nouvelle institutionnalisation de l'art, allant de la formation des artistes à l'organisation d'expositions publiques, à l'initiative de l'État comme d'acteurs privés. Catherine Méneux souligne comment ces évolutions s'accompagnent d'une progressive remise en question de l'imbrication complexe de classements hiérarchisés structurant le champ artistique européen, des classements généralement hérités de la tradition, mais parmi lesquels certains se sont d'abord accusés, notamment celui du genre masculin ou féminin. À travers l'analyse des discours critiques et des débats qui entourent la définition des catégories artistiques, elle met en évidence la fragilisation des oppositions entre beaux-arts et arts dits appliqués ou industriels. Loin d'être simplement redéfinies, ces catégories font l'objet de tensions



2. Sébastien Le Clerc, *Mens agitât molem* (L'esprit meut la matière), 1668, eau-forte et burin, 4,4 x 11 cm (entête de la préface d'André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668), Paris, Bibliothèque nationale de France (Impr., Rés. RES-V-1431).

et de reconfigurations, dans un contexte où ces objets relevant des arts décoratifs ou industriels tels que le mobilier, la céramique ou le textile, mis en valeur dans les Expositions universelles, accèdent à une reconnaissance accrue.

Dans une perspective historiographique également, les discours consacrés à la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle font l'objet d'une étude de Léonie Marquaille. Longtemps associée à celle de l'école flamande, la peinture de l'école hollandaise s'en distingue progressivement, comme en témoigne un corpus d'ouvrages qui lui sont entièrement dédiés. Les auteurs reconnaissent son indépendance vis-à-vis des autres écoles, une indépendance qui résonne avec le contexte politique de 1830 marqué par la sécession belge. La mise en avant des singularités hollandaises, en particulier la valorisation des genres jusque-là dépréciés par rapport à la peinture d'histoire, conduit à une reconfiguration des hiérarchies dans le discours.

Étudiant l'exposition rétrospective du Lyceum-France de 1908 consacrée aux œuvres d'artistes femmes, Manon Lebreton met à l'épreuve le poids d'une historiographie alors largement dominée par une approche masculine. En mobilisant une sélection genrée excluant les hommes, elle signale que les mécanismes de valorisation reposent autant sur ce qui est montré que sur ce qui est délibérément écarté. Dans ce contexte, un espace de légitimité spécifique se constitue, au sein duquel émergent d'autres formes de reconnaissance, notamment avec la proposition d'une histoire de la peinture féminine remontant à Judith Leyster. Toutefois, cette reconfiguration ne s'accompagne pas d'une transformation des critères d'évaluation : ceux-ci demeurent alignés sur les normes dominantes, fondées sur la distinction entre pratiques amateurs et professionnelles, ainsi que sur l'opposition entre travail et génie.

La contribution de Liu Qiuchi consacrée à la Chine des années 1990 met en évidence le rôle déterminant des transformations politiques dans la reconfiguration des hiérarchies artistiques. À la suite des événements de Tian'anmen en 1989 et de la répression qui frappe certains artistes, le monopole étatique, établi et renforcé dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle comme principal critère de reconnaissance,

est remis en cause. Une reconfiguration des critères de légitimité s'opère alors, notamment pour les artistes dits « *mangliu* », sans statut et exclus du système officiel, à travers le marché de l'art, les galeries et les institutions internationales. La valeur artistique ne repose plus uniquement sur des critères idéologiques, mais s'articule désormais à des logiques de visibilité, de circulation et de reconnaissance internationale. Cette transformation s'accompagne d'une complexification du champ artistique, marquée par la coexistence de systèmes de hiérarchisation multiples et parfois concurrents.

Dans son approche diachronique de la conception de l'art en Iran, Azar Emami Pari embrasse également cette double perspective politique et globale en mettant en lumière la profonde transformation des hiérarchies artistiques entre l'ère safavide et la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Avant le xix<sup>e</sup> siècle, la production artistique était associée à la notion traditionnelle persane de *honar*, éloignée des « arts » européens, qui recouvrait des enjeux à la fois intellectuels, techniques et esthétiques, et renvoyait à un savoir vertueux. L'adaptation progressive de ce concept aux catégories des beaux-arts occidentaux redéfinit la valeur artistique à l'aune de nouveaux critères, également portés par des institutions. L'organisation de biennales et la création de musées, tels que le musée d'Art contemporain de Téhéran, participent à cette reconfiguration en inscrivant les pratiques locales dans des circuits internationaux de légitimation, au sein desquels la confrontation avec des œuvres européennes modernes, comme la *Nature morte à l'estampe japonaise* de Paul Gauguin (fig. 3), engage aussi une réflexion visuelle sur les hiérarchies des médiums et les rapports à l'ailleurs.

Au sein des approches globales, le positionnement par rapport à l'Occident constitue un terrain particulièrement propice à l'émergence de contestations. À partir d'une analyse de la revue *Third Text*, créée en 1989 et à laquelle ont contribué des artistes, Wilson Tarbox analyse la façon dont un périodique peut constituer



3. Paul Gauguin, *Nature morte à l'estampe japonaise*, 1889, huile sur toile, 72,4 x 83,7 cm, Téhéran, musée d'Art contemporain de Téhéran (2686).



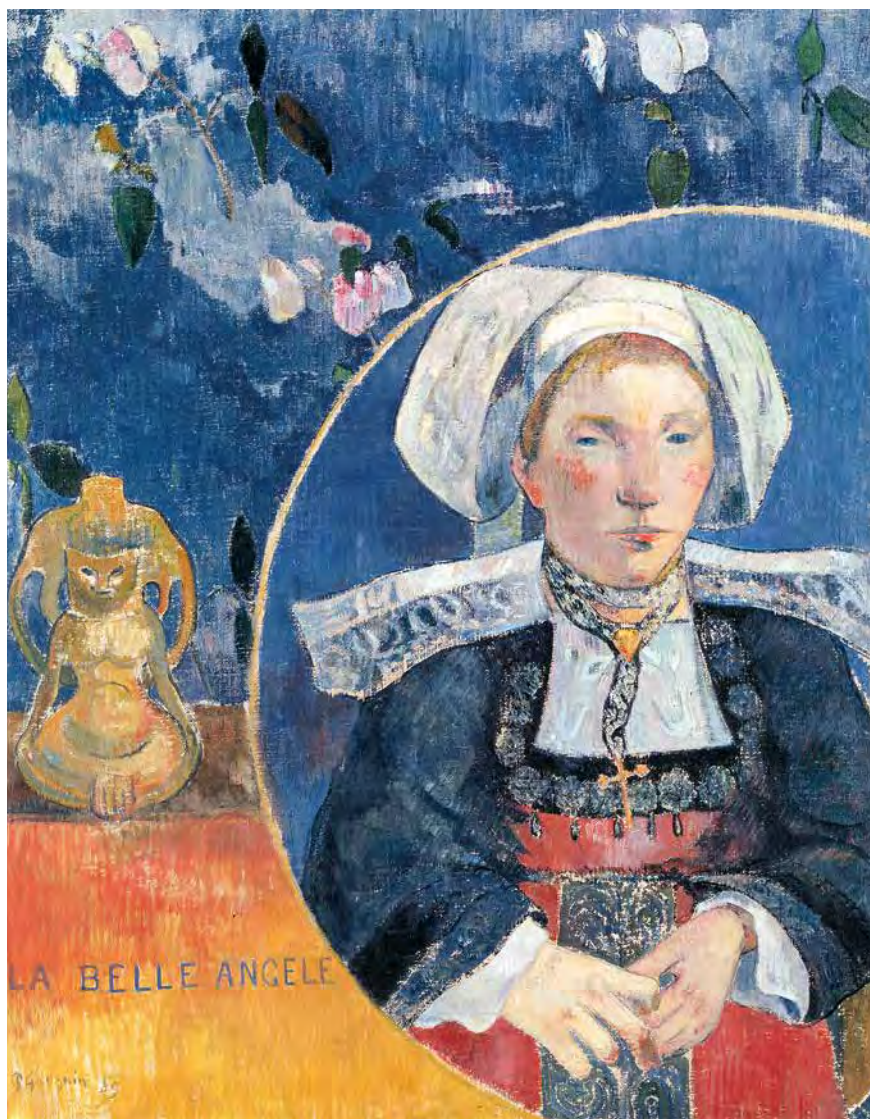
4. Auteur non identifié, *Muhammad Shâh Qadjar en trône recevant un Européen*, vers 1840, gouache, aquarelle et or sur carton, 20 x 34,7 cm, Paris, musée du Louvre (MAO 818).

un médium privilégié pour agir sur la transformation des hiérarchies structurées par la position dominante de l'Europe et de l'Amérique du Nord dans l'appréhension des artefacts. Loin de se limiter à dénoncer ces déséquilibres, la revue fonctionne comme un espace critique de redéfinition des cadres d'analyse, en mobilisant des perspectives postcoloniales et transnationales qui remettent en cause les catégories esthétiques héritées du modernisme occidental.

### ***Exposer les hiérarchies : enjeux muséographiques***

Une large part des contributions de ce numéro souligne, à travers les modalités de présentation des objets – tant dans les collections permanentes que dans les expositions temporaires – le rôle moteur des dispositifs muséographiques dans l'élaboration des hiérarchies artistiques. L'ampleur prise par cette problématique, en partie inattendue, atteste à la fois son fort écho dans la recherche actuelle et l'intérêt croissant des musées pour ces questions. L'étude de Diêu Ly Hoàng sur le musée Khai-Dinh à Hué montre comment cette institution patrimoniale participe à l'établissement d'un ordre colonial. Par l'organisation des collections, le musée construit une vision ordonnée et différenciée des productions locales, souvent appréhendées comme relevant d'un patrimoine traditionnel, jugé archaïque face à des modèles esthétiques et muséographiques d'inspiration occidentale. Les modalités de présentation contribuent à instituer des distinctions entre les formes artistiques, à hiérarchiser les cultures et à inscrire les objets dans un récit historique et politique qui légitime le cadre colonial.

L'élaboration des parcours muséographiques repose souvent sur des constructions historiographiques et des échelles de valeur préexistantes, que les modes de présentation et de classement peuvent néanmoins infléchir. Le cas des objets provenant du monde islamique, analysé par Constance Jame, est marqué par une approche occidentale, la discipline s'étant constituée en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle.



5. Paul Gauguin, *La Belle Angèle*, 1889, huile sur toile, 92 x 73,2 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 2617).

D'abord prisés par les collectionneurs privés, ces objets furent longtemps cantonnés aux musées d'arts décoratifs, avant d'accéder à une reconnaissance accrue à travers la création de musées consacrés aux arts de l'Islam. L'ampleur géographique et culturelle du périmètre ainsi défini a cependant engendré des disparités dans les discours, qui se reflètent notamment dans la primauté accordée aux objets de la Perse, considérée comme un centre artistique majeur, au détriment d'autres aires, telles que le Maghreb. De même, les artefacts contemporains sont exclus des corpus exposés, en raison d'un supposé manque d'authenticité. Dans la mesure où l'historiographie lie consubstantiellement modernité et Occident, elle ignore les contributions issues d'espaces jugés périphériques ou, à l'inverse, se les approprie en leur déniaient tout ancrage dans d'autres cultures. L'art de l'Iran qadjar est de ces objets d'étude longtemps méprisés par les musées. Parmi les multiples

artefacts qui pourraient illustrer la production qadjare, *Muhammad Shâh Qadjar en trône recevant un Européen* (fig. 4) renverse le regard par rapport aux toiles de Gauguin ou de Matisse précédemment évoquées. Mais il induit probablement aussi un filtre occidental tributaire de classements hiérarchisés : quoiqu'il s'agisse d'une miniature, cela reste une peinture.

L'entretien conduit par Gaëlle Beaujean et Stéphanie Leclerc-Caffarel avec Philippe Peltier, spécialiste des arts de l'Océanie, permet d'élargir cette réflexion en mettant en lumière la multiplicité des facteurs qui interviennent dans la construction des hiérarchies artistiques au sein des musées, en particulier concernant les objets non occidentaux. En partageant son expérience, le conservateur retrace l'articulation entre choix d'exposition, cadres institutionnels, circulations des œuvres et regards portés sur elles. À l'inverse, certains témoignages mettent en évidence des formes de décalage, voire d'opposition, par rapport aux modes d'appréhension occidentaux, construits, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, essentiellement sur des critères plastiques et de qualité d'exécution, comme le suggère le regard de Matisse sur la statuette vili. La démarche de Gauguin ne se limite pas à des enjeux formels. Dans *La Belle Angèle* (fig. 5), peinte en 1889, la présence de la statuette, probablement conçue par l'artiste à partir de sources photographiques liées à l'art javanais<sup>13</sup>, introduit un jeu de références croisées entre des traditions visuelles hétérogènes, au sein d'un dispositif également marqué par le japonisme. Ce discours plastique, porteur d'une dimension symbolique<sup>14</sup>, se double d'une rencontre avec d'autres cultures : les artefacts non européens sont progressivement appréhendés par Gauguin dans leur contexte d'origine, avec le souci d'en comprendre les gestes et les significations.

Aujourd'hui, et de plus en plus, Internet et les réseaux sociaux, dont les musées se saisissent abondamment, constituent des vecteurs majeurs de production et de transformation des hiérarchies artistiques, par leurs logiques de visibilité, de circulation et d'attention<sup>15</sup>. Ainsi, la « viralité » de certaines œuvres ou de certains sujets sur ces plateformes est susceptible de propulser au premier plan des objets jusqu'alors secondaires dans les récits muséaux<sup>16</sup>. Les contenus produits sur les réseaux sociaux tendent même à devenir des objets muséographiques à part entière<sup>17</sup>. Dans ce contexte, les algorithmes de valorisation et de recommandation orientent les formes de reconnaissance artistique, tandis que le développement de l'intelligence artificielle, fondé sur des procédures de classement, d'organisation et de catégorisation, participe, souvent de manière invisible, à la structuration des valeurs attribuées aux œuvres. De tels phénomènes augurent d'incessantes reconfigurations hiérarchiques à venir.

Matthieu Lett, maître de conférences en histoire de l'art de la période moderne à l'université Bourgogne-Europe (LIR3S, UR 7366) et membre junior de l'Institut universitaire de France, est spécialiste de la production artistique dans les cours princières. Ses travaux actuels portent sur les pratiques et usages de la miniature dans l'Europe du long XVII<sup>e</sup> siècle, dans une perspective comparative avec le monde islamique.

Pierre Sérié, maître de conférences habilité en histoire de l'art contemporain à l'université Clermont-Auvergne (CHEC-UPR 1001), est spécialiste de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle. Ses travaux récents traitent des phénomènes de résistance à la modernité artistique dans les démocraties libérales de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la crise de 1929 (France, États-Unis, Royaume-Uni).

## Notes

- 1 Pierre Courthion, « Rencontre avec Matisse », *Les Nouvelles littéraires*, 27 juin 1931, p. 7.
- 2 Henri Matisse, *Nature morte à la statuette de plâtre*, 1906, huile sur toile, 54 × 45,1 cm, New Haven, Yale University Art Gallery (1948.121).
- 3 Henri Matisse, *Fillette debout, bras le long du corps*, 1908, bronze, fonte à cire perdue, patine noire, h. 48 cm, Nice, musée Matisse (78.1.15, RF 3358).
- 4 Serge Guilbaut (dir.), *Chatting with Henri Matisse: The Lost 1941 Interview*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, p. 284.
- 5 Janet Flanner, *Men and Monuments*, New York, Da Capo Press, 1957, p. 275-277 ; Hilary Spurling, *Matisse*, vol. I, Paris, Seuil, p. 292-293.
- 6 Musée Matisse, « Nouvelle acquisition : *Nature morte à la statuette africaine* », communiqué de presse, [2025] [musee-matisse-nice.org/fr/vie-des-collections/nouvelle-acquisition-nature-morte-a-la-statulette-africaine].
- 7 Voir en particulier Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000.
- 8 La question des hiérarchies apparaît en filigrane dans l'approche collective de la production artistique mise en œuvre par Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), trad. par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.
- 9 Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988 ; Kirk Varnedoe et Adam Gopnik (dir.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, New York, Museum of Modern Art, 1990 ; Bettina Funcke, *Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low*, Cologne, W. König, 2007 ; Elissa Auther, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 ; Carina L. Johnson, *Cultural Hierarchy in Sixteenth-Century Europe: The Ottomans and Mexicans*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- 10 Jan Blanc, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle », dans Frédéric Elsig, Laurent Darbellay et Imola Kiss (dir.), *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, Métis Press, 2010, p. 135-148.
- 11 Sur cette devise, voir Antoine Gallay, *Sébastien Le Clerc (1637-1714). Art et science à l'aube des Lumières*, Genève, Droz, 2026, p. 180-185.
- 12 Georges Roque avait d'ailleurs souligné un changement des hiérarchies avec le modernisme ; Roque (dir.), *Majeur ou mineur ?*, p. 22-26.
- 13 Sur l'identification de la statuette, voir notamment Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, New York, Garland, 1985, p. 36-37, ainsi que Douglas W. Druick et Peter Zegers, « Le Kampong et la pagode : Gauguin à l'Exposition universelle de 1889 », dans *Gauguin*, actes (Paris, musée d'Orsay, 1989), Paris, La Documentation française, 1991, p. 101-142.
- 14 Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin: Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 51-54.
- 15 Katharina Geis, *Online Museum Collections and Social Media: Modes of Knowing About, With, and Through Digital Image Curation*, Bielefeld, Transcript, 2025.
- 16 Kerstin Barndt et Stephan Jaeger (dir.), *Museums, Narratives, and Critical Histories: Narrating the Past for the Present and Future*, Berlin, De Gruyter, 2024.
- 17 Craig Middleton et Caroline Wilson-Barnao, *Collecting Social Media in Museums*, Londres et New York, Routledge, 2025.

HISTOIRE DE L'ART  
/97 Juin 2026

# *Hiéarchies artistiques*

## PERSPECTIVES

Évelyne Prioux

### ***Critères d'excellence, hiéarchies et rivalités artistiques dans l'art gréco-romain***

Malgré la faible considération sociale dont bénéficient les artistes et artisans dans le monde gréco-romain, les sources antiques suggèrent des distinctions fondées sur les matériaux, les formats et les critères stylistiques qui définissent l'excellence : les hiéarchies s'y traduisent par des comparaisons entre artistes, des anecdotes mettant en scène leurs rivalités, mais aussi des catalogues et listes. Les hiéarchies sont aussi constituées par le marché de l'art, les artistes pouvant bénéficier, dans certains contextes, de la protection d'un commanditaire qui leur confère une dignité. D'autres facteurs tiennent à la valeur économique des œuvres ou au choix d'œuvres copiées par les ateliers néo-attiques et par les fresquistes dans le monde romain. Les images, signatures et inscriptions révèlent enfin une réflexion des artistes sur leur propre statut.

Catherine Méneux

### ***La lutte des classements au XIX<sup>e</sup> siècle***

Entre obsession des identités et aspiration à l'émancipation, l'organisation du champ artistique au XIX<sup>e</sup> siècle est traversée par une tension entre classification normative et dynamique émancipatrice. Le système des arts contribue à naturaliser une hiéarchisation qui s'applique aux artistes, aux arts, aux sujets, aux méthodes et aux styles. Face à cette hiéarchisation, les acteurs du monde de l'art

ont eu plusieurs types de comportement : acceptation, indépendance ou contestation, en invoquant d'autres critères pour amender les classements. À la fin du siècle, il s'agit aussi d'accorder le monde de l'art aux valeurs républicaines, fondées sur la liberté, l'égalité et la fraternité. Cette « lutte des classements » a pu bénéficier à l'artiste comme au citoyen, et a abouti à une recomposition des hiéarchies au sein du monde pluriel de l'art.

## ACCENT ALLEMAND

Henrike Haug

### ***Les hiéarchies en question. Le thème de la collaboration dans les inscriptions médiévales d'artistes***

La plupart des œuvres médiévales, en peinture, sculpture, architecture et orfèvrerie, sont le fruit de collaborations. Des inscriptions d'artistes des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles en Italie véhiculent des informations sur le partage du travail dans le contexte des traditions familiales et d'atelier, sur les relations entre commanditaires et artistes, ainsi que sur la question du statut des matériaux. La présente contribution se penche sur ce corpus d'inscriptions, afin de mieux comprendre ce que la notion de « collaboration » recouvrait au Moyen Âge et d'éclairer le système de valeurs afférent. Il s'agit de relever ce qui, dans une collaboration entre différents artistes, a pu être considéré comme digne d'être consigné par écrit, et donc rendu public.

Azar Emami Pari

**Du *honar* aux « arts beaux ».**

**Reconfigurations des hiérarchies artistiques en Iran (1600-2000)**

À partir de la notion de *honar*, cet article soutient que l'adoption de l'« art » en Iran ne fut pas un transfert sémantique neutre, mais plutôt une réorganisation historiquement située de cadres d'évaluation. Cinq reconfigurations sont ici considérées : le *Farangi-sāzi* safavide ; la technicisation *qadjare* ; l'académisation du début du XX<sup>e</sup> siècle ; une phase au milieu du XX<sup>e</sup> siècle façonnée par les biennales, les musées et le patronage royal associé à Farah Pahlavi ; puis, après 1979, la primauté idéologique suivie de la réémergence de pratiques conceptuelles. Ces régimes successifs ont redéfini ce qui pouvait être qualifié d'« art » et la manière d'appréhender l'autorité artistique.

Constance Jame

**Arts de l'Islam. Des constructions historiographiques aux discours muséologiques**

La dénomination, les délimitations chrono-géographiques et les catégories d'objets qu'englobe l'histoire des arts de l'Islam sont questionnées depuis la fondation de cette discipline au XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe, pendant la période coloniale. Les arts de l'Islam ont notamment été utilisés pour élaborer le discours de l'histoire de l'art occidentale, comme intermédiaire entre deux périodes, mais également pour affirmer la supériorité de l'Occident, en déniait l'existence d'une période artistique moderne. Cette catégorisation artistique est contemporaine d'une hiérarchisation des races dans le discours colonial, qui a influencé sa définition, dont la classification et la hiérarchisation des objets. Le présent article interroge la manière dont la catégorisation des arts de l'Islam influence toujours les musées au XXI<sup>e</sup> siècle.

Clara Auger

**La position de sculpteur en chef aux jardins de La Granja de San Ildefonso (1721-1740)**

Pour réaliser l'ornementation sculptée des jardins de La Granja de San Ildefonso, le roi Philippe V d'Espagne fait appel aux sculpteurs français Jean Thierry et René Frémin, auxquels succède Jacques Bousseau. Ceux-ci dirigent, de 1721 à 1740, leur atelier personnel établi à Valsaín, à trois kilomètres seulement du chantier. Le roi leur accorde des responsabilités croissantes, parfois étrangères au strict champ de la sculpture, et

contrevient ainsi à la hiérarchie opérant au sein de l'administration du domaine. Le présent article interroge ce rôle central confié à des sculpteurs, inhabituel dans le cadre de la réalisation de jardins princiers.

Mélanie Budin

**L'inventaire supplémentaire.**

**Une hiérarchisation administrative des collections de peintures du Louvre (1814-1848)**

L'Inventaire général des musées royaux, dressé en application de la loi relative à la liste civile de Louis XVIII, présente la singularité de diviser l'enregistrement des peintures du Louvre en deux registres distincts. Le second registre, dit « inventaire supplémentaire », semble dévalué par rapport à celui que l'on pourrait qualifier de « principal ». Cette spécificité s'est prolongée sous la monarchie de Juillet, avant de disparaître au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. À travers l'étude du rôle des inventaires au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'analyse de la correspondance des acteurs impliqués dans la rédaction de ces registres, cet article explicite l'origine d'une hiérarchisation et met en lumière ses critères discriminants.

Léonie Marquaille

**Regards français sur le Siècle d'or hollandais au XIX<sup>e</sup> siècle. Positionnement critique et nouveaux équilibres historiographiques**

Le Siècle d'or hollandais fait l'objet d'une attention nouvelle en France au XIX<sup>e</sup> siècle. La hiérarchie traditionnelle, qui continue de privilégier l'école flamande, est infléchie par l'intégration de la peinture hollandaise au canon artistique européen. La scission des provinces de Belgique et des Pays-Bas favorise l'émergence d'une lecture identitaire opposant Flandre et Hollande, notamment dans la peinture. En France, les ouvrages de Théophile Thoré, Charles Blanc, Eugène Fromentin et Henry Havard participent à la reconnaissance de l'école hollandaise comme entité autonome, en identifiant des continuités, des ruptures et des moments fondateurs. Leur analyse croisée permet de mieux appréhender la place qu'acquiert l'école hollandaise dans les équilibres hiérarchiques entre écoles de peinture à cette époque.

Manon Lebreton

**L'Exposition rétrospective du Lyceum-France de 1908. La formation d'une hiérarchie artistique féminine**

L'exposition rétrospective du Lyceum-France en 1908 réunit soixante-sept œuvres de vingt-sept artistes européennes actives du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, afin de mettre en avant un panthéon féminin. Organisée par des membres

de l'association, elle cherche à inscrire les créatrices contemporaines dans une lignée historique. Toutefois, en privilégiant des artistes déjà consacrées par l'historiographie masculine, notamment Élisabeth Vigée Le Brun, les organisatrices reconduisent les critères canoniques alors en vigueur. Entre revendication et reproduction des normes, la rétrospective révèle les tensions qui traversent l'écriture genrée de l'histoire de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Diệu Ly Hoàng

**Le musée Khai-Dinh à Hué.**

**Classifications muséales et hiérarchies patrimoniales en contexte colonial**

L'article examine le musée Khai-Dinh, fondé à Hué en 1923, comme un espace de production du savoir colonial. À partir des archives de l'École française d'Extrême-Orient et des travaux de l'Association des amis du Vieux Hué, il montre comment les pratiques muséales ont contribué à établir des hiérarchies culturelles et esthétiques. La classification des collections – des artefacts préhistoriques à l'art européen – traduit un schéma évolutionniste où l'Europe incarne le sommet du progrès. En s'appuyant sur les concepts de violence épistémique et de taxinomie coloniale, cette étude révèle comment le musée a transformé la diversité culturelle en un récit ordonné selon les valeurs du regard colonial.

Wilson Tarbox

**Comment révolutionner l'histoire de l'art ?  
Les stratégies de la revue d'art Third Text  
entre 1987 et 1991**

Fondée par le plasticien, critique et éditeur Rasheed Araeen (né à Karachi, au Pakistan, en 1935), *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* participe au tournant global de l'histoire de l'art par sa remise en question des canons occidentaux et des institutions artistiques. À travers des analyses théoriques, des critiques d'expositions et des entretiens, la revue déconstruit les récits dominants, notamment l'orientalisme, le primitivisme et leurs avatars contemporains, en révélant les mécanismes d'exclusion des artistes non occidentaux. En parallèle, *Third Text* élabore des corpus alternatifs et une cartographie plurielle de la modernité, affirmant que celle-ci doit être repensée depuis ses marges plutôt que depuis un centre occidental.

Qiuchi Liu

**Être artiste en Chine dans les années 1990.  
Du monopole étatique à la recomposition  
des hiérarchies artistiques**

Après la répression de 1989, les artistes chinois exclus du système officiel, les *mangliu*, s'installent de manière précaire à Beijing, dans des villages informels. Sans unité de travail ni reconnaissance étatique, ils expérimentent de nouvelles formes : peinture cynique, art kitsch populaire, performance corporelle, photographie expérimentale. Cette marginalité devient leur atout : les circuits internationaux les consacrent comme représentants de l'art chinois contemporain, leur exclusion se convertit en légitimité transnationale. Toutefois, la logique reste inchangée : le rapport au politique détermine toujours la valeur de l'œuvre ; la marginalité des artistes, enfermés dans un rôle de dissidents, devient valeur marchande. S'instaure non pas un ordre alternatif, mais une complexification irréversible du champ artistique chinois.

VARIA

Articles publiés en ligne sur le blog de l'Apahau  
[[blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne](http://blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne)]

Florian Métral

**L'horloge publique comme ornement  
de la cité. Discours, pratiques  
et représentations (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)**

Cet article analyse l'affirmation et la reconnaissance de l'horloge publique monumentale comme *ornamentum civitatis* à la Renaissance. À travers le *Plaidoyer* de Claude Expilly (1608), la série gravée *Nova reperta* de Giovanni Stradano (1590-1600), l'iconographie des *Enfants de Mercure* et la Tour de l'horloge du Pont de Grenoble (1603), l'horlogerie publique se fait l'instrument privilégié de la mise en scène, par le décor, de l'autorité souveraine de la cité. Dans le même temps, l'étude traite des conditions sociales d'ennoblissement de l'horloger, figure située au croisement des métiers techniques, des savoirs scientifiques et des pratiques artistiques, et qui redéfinit ainsi les frontières entre arts mécaniques et arts libéraux.

Ludovica Staderini

**Roseline Bacou pour l'histoire du dessin.  
Les débuts de la carrière d'une autorité  
(1949-1963)**

Roseline Bacou (1923-2013), historienne de l'art et conservatrice du patrimoine, joua un rôle crucial dans l'étude et

la diffusion des collections d'arts graphiques françaises. Entrée au Cabinet des dessins du musée du Louvre en 1949 comme chargée de mission bénévole, elle y voua toute sa carrière, jusqu'à devenir directrice du département des Arts graphiques en 1984. À partir de sources d'archives, le présent article retrace les premières années de sa carrière en évoquant ses recherches et ses initiatives, ainsi que ses relations avec les connaisseurs, collectionneurs et collègues étrangers, alors qu'elle ne bénéficiait pas encore du titre de conservatrice. À la lumière des études de genre et de l'historiographie du dessin, cet article propose de mesurer le rôle de Bacou dans les débats internationaux dans ce champ au cours des années 1950.

## Artistic Hierarchies

### PERSPECTIVES

Évelyne Prioux

#### ***Criteria of Artistic Excellence, Hierarchies, and Rivalries in Greco-Roman Art***

Despite the weak social standing of artists and artisans in Antiquity, period sources suggest distinctions based upon materials, formats, and stylistic criteria that define excellence: these hierarchies manifest themselves through comparisons between artists, through anecdotes illustrating their rivalries, and through catalogs and lists. Hierarchies were also constituted by the art market, with artists able to benefit, in some situations, from the protection of a patron who offered them a certain dignity. Other factors derived from the economic value of works, or else the choice of exemplars copied by Neo-Attic ateliers or Roman fresco painters. Images, signatures, and inscriptions thereby reveal the artists' reflections upon their own status.

Catherine Méneux

#### ***The Struggle over Distinction in the 19th Century***

The field of art, as organized in the 19th century, was marked by a tension between normative classification and a more emancipatory dynamic. The system contributed to a naturalizing hierarchy that applied to artists, arts, subjects, methods, and styles. Faced with such hierarchization, individuals could engage in several types of behavior: acceptance, independence, or protest, by invoking

alternative criteria for classifications. By the end of the century, it furthermore became a matter of imbuing the art world with republican values, founded upon liberty, equality, and fraternity. This "struggle over distinction" helped benefit artists as well as citizens, and led to a reconfiguration of hierarchies in the plural worlds of art.

### ACCENT ALLEMAND

Henrike Haug

#### ***Questioning Hierarchies: The Theme of Collaboration in Medieval Artist Inscriptions***

Most works of medieval art, whether in painting, sculpture, architecture, or goldwork, are the fruit of collaboration. Italian artist inscriptions of the 12th, 13th, and 14th centuries convey information about shared work practices in the traditional context of both family and atelier, the relationships between patrons and artists, and the particular status of materials. The present essay draws on this corpus to better understand the notion of collaboration in the Middle Ages and to illuminate the associated value system. It addresses what elements, in collaboration between different artists, were considered important enough to be recorded in writing, and hence rendered public.

### ÉTUDES

Azar Emami Pari

#### ***From Ḥonar to "Fine Arts": Reconfigurations of Artistic Hierarchies in Iran (1600–2000)***

Centering on the notion of *ḥonar*, this article argues that the adoption of "art" in Iran was not a neutral semantic transfer; rather, it was a historically situated reordering of evaluative frameworks. Five reconfigurations are considered here: Safavid *Farangi-sāzi*; Qajar technicization; early 20th-century academization; a mid-century phase shaped by biennials, museums, and royal patronage under Farah Pahlavi; and, after 1979, ideological primacy, followed by the eventual re-emergence of conceptual practices. These successive regimes redefined what could count as "art" and how artistic authority became legible.

Constance Jame

***Islamic Art: From Historiographic  
Constructions to Museological Discourse***

The terminology, geo-temporal delimitations, and object categorization of Islamic art history have been questioned since the field's founding in Europe in the 19th century, coming at the height of colonialism. Islamic art has often been used to further the discourse of western art history, as intermediate to two epochs, but also to affirm the West's superiority in denying the existence artistic modernity to others. This artistic categorization is contemporaneous with a hierarchization of race in colonial discourse, which influenced the field's definition and hence its classification of objects. This article questions the way in which the categorization of Islamic art still influences museums in the 21st century.

Clara Auger

***The Position of Chief Sculptor in the Gardens  
of La Granja de San Ildefonso (1721–40)***

To carry out sculpted ornamentation in the gardens of La Granja de San Ildefonso, King Philip V of Spain called upon the French sculptors Jean Thierry and René Frémin, later succeeded by Jacques Bousseau. From 1721 to 1740, they ran their personal workshop established in Valsaín, just three kilometers from the site. The king would grant them increasing responsibilities, sometimes outside the strict realm of sculpture, thereby contravening the hierarchy that operated within the estate's administration. This central role assigned to a sculptor, which was quite unusual in the context of creating princely gardens, raises questions that need to be explored.

Mélanie Budin

***The Supplemental Inventory:  
An Administrative Hierarchization  
of the Louvre's Painting Collections  
(1814–48)***

The General Inventory of Royal Museums, drawn up in accordance with the law relating to the civil list of Louis XVIII, is unique in that it divides paintings into two separate registers. The second register, called "supplementary inventory," appears to be of lesser importance than the inventory that could be described as the main one. This peculiarity continued under the July Monarchy before disappearing in subsequent decades. Through a study of the role of inventories in the 19th century, as well as an analysis of the correspondence of those involved in compiling them, this article explains the origin of a hierarchy and highlights its distinguishing criteria.

Léonie Marquaille

***19th-Century French Views on the Dutch  
Golden Age: Positioning Critique  
and New Historiographic Equilibria***

The Dutch Golden Age became the subject of newfound attention in France in the 19th century. The traditional hierarchy, which continued to privilege the Flemish school, was impacted by the integration of Dutch painting into the European artistic canon. The separation of the provinces of Belgium and the Netherlands favored the emergence of an identity-based reading opposing Flanders and Holland, notably in painting. In France, the works of Théophile Thoré, Charles Blanc, Eugène Fromentin, and Henry Havard participated in the recognition of the Dutch school as an autonomous entity, by identifying continuities, ruptures, and formative events. Comparative study allows us to better understand the position that the Dutch school acquired among schools of painting in the period's hierarchies.

Manon Lebreton

***The Retrospective Exhibition  
of Lyceum-France in 1908: The Formation  
of a Female Artistic Hierarchy***

The 1908 retrospective exhibition of Lyceum-France brought together sixty-seven works by twenty-seven European women artists active from the 17th to the 19th century in order to highlight a female pantheon. Organized by members of the association, it sought to situate contemporary women artists within a historical lineage. However, by privileging artists already established by a male-dominated art historiography, like Élisabeth Vigée Le Brun, the organizers reproduced the canonical criteria then in force. Between reclaiming visibility and reproducing existing norms, this retrospective reveals the tensions underlying the gendered writing of art history at the beginning of the 20th century.

Diệu Ly Hoàng

***The Khai-Dinh Museum in Huế:  
Museum Classifications and Patrimonial  
Hierarchies in Colonial Context***

The article examines the Khai-Dinh Museum, founded in Huế in 1923, as a space for the production of colonial knowledge. Drawing on archives of the École Française d'Extrême-Orient and the work of the Association des Amis du Vieux Hué, it demonstrates how museum practices contributed to establishing cultural and aesthetic hierarchies. The classification of collections—from prehistoric to European art—reflects an evolutionary framework in which Europe embodies the pinnacle of

progress. Using the concepts of epistemic violence and colonial taxonomy, the study reveals how the museum transformed cultural diversity into a narrative ordered by the values of the colonial gaze.

Wilson Tarbox

***How to Revolutionize Art History? Strategies from the Journal Third Text between 1987 and 1991***

Founded by the visual artist, critic, and editor Rasheed Araeen (born in Karachi, Pakistan, in 1935), *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* participated in the “Global Turn” by offering a critique of western canons and artistic institutions. Through theoretical analyses, exhibition reviews, and interviews, the journal deconstructed dominant narratives, notably Orientalism, Primitivism, and their contemporary manifestations, revealing exclusionary mechanisms that shut out non-western artists. In parallel, *Third Text* elaborated an alternative corpus and plural cartography of modernity, affirming that the latter should be rethought from the margins rather than with the west as a center.

Qiuchi Liu

***Being an Artist in China in the 1990s: From Statist Monopoly to the Restructuring of Artistic Hierarchies***

Following the repression of 1989, Chinese artists excluded from the official system, known as *mangliu*, settled, precariously, in informal villages in Beijing. Without work units or state recognition, they experimented with new forms: cynical painting, popular kitsch art, body performance, experimental photography. Their marginality became their asset: international circuits consecrated them as representatives of contemporary Chinese art, with their domestic exclusion converted into transnational legitimacy. However, the underlying logic remained unchanged: the relationship to politics still determined the value of a work; the marginality of the artists, locked into the role of dissidents, became a marketable commodity. It was not an alternative order that was established, but an irreversible complexification of the Chinese artistic field.

VARIA

Articles appearing online on Apahau's blog [blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne]

Florian Métral

***The Public Clock as City Ornament: Discourse, Practices, and Representations (15th–17th Centuries)***

This article examines the assertion and recognition of the monumental public clock as *ornamentum civitatis* during the Renaissance. Drawing on Claude Expilly's *Plaidoyer* (1608), Giovanni Stradano's engraved series *Nova reperta* (1590–1600), the iconography of the *Children of Mercury*, and the Clock Tower of the Pont de Grenoble (1603), it demonstrates how public clocks became privileged instruments for staging, through imagery, the sovereign authority of the city. At the same time, the study illuminates the social conditions underlying the ennoblement of the clockmaker—a figure positioned at the intersection of technical crafts, scientific knowledge, and artistic practice—who, through their work, helped redefine the boundaries between mechanical arts and liberal arts.

Ludovica Staderini

***Roseline Bacou: The Beginnings of an Authoritative Career in the History of Drawing (1949–63)***

Art historian and curator Roseline Bacou (1923–2013) played a crucial role in the study and diffusion of French collections of graphic art. Starting at the Louvre's Cabinet des Dessins in 1949 on a volunteer basis, she would devote the rest of her life to the institution, becoming director of the Department of Graphic Arts in 1984. Based on archival sources, the present article seeks to illuminate the early years of her career, calling forth her research and initiatives, as well as her relationships with connoisseurs, collectors, and foreign colleagues, even when she did not yet hold the title of curator. In light of studies on gender and the historiography of drawing, this article gauges the role of Bacou in the field's international debates in the 1950s.

## Remerciements

Nous remercions chaleureusement les artistes Rasheed Araeen, Eddie Chambers, Bitā Fayyazi, Fei Dawei, Rong Rong, Xing Danwen et Zhang Huan de nous avoir autorisés à reproduire leurs œuvres dans ce numéro. Notre sincère reconnaissance va également à Asia Art Archive, à l'École française d'Extrême-Orient, au Grand Palais RMN, à la Grosvenor Gallery, à la Hayward Gallery, au Hearst Castle, à M+, au musée de la Musique, au musée d'Orsay, au musée du Louvre, au musée du Quai Branly – Jacques-Chirac, au musée Fabre, aux Staatliche Museen zu Berlin et à la Tate ; à Denise Faife, Steve Gavard, Sonia Georget, Alexandre Girard-Muscagorry, François Grolleau, Valentin Janin, France Nerlich, Juliette Trey, Lisa Truchassout et Élisabeth Wiss-Sicard ; ainsi qu'à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels mentionnés dans les crédits ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin cordialement remerciées Katia Bienvenu, Souraya Noujaim et Sarah Piram pour les conseils apportés lors de l'élaboration de ce volume.

## Crédits iconographiques

**Couverture, p. 14, 51, 56.** © Musée d'Orsay. **P. 8.** © Musée Matisse Nice / François Fernandez. **P. 11, 38, 48, 49, 53, 148, 152, 155, 156-157.** © Gallica / Bibliothèque nationale de France. **P. 12.** © The Yorck Project, GNU Free Documentation License. **P. 13.** © Grand Palais RMN (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau. **P. 19, 23.** © Musée du Quai Branly – Jacques-Chirac. **P. 20, 21.** © Philippe Peltier. **P. 24, 25.** © Museum of Modern Art / Kate Keller. **P. 28.** © ArchaiOptix, CC BY. **P. 30.** © Ashmolean Museum. **P. 33.** © Marc Landon, CC BY. **P. 35, 39.** © M.-L. Nguyen, CC BY. **P. 37.** © Egipto Sani, CC BY. **P. 40.** © Mary C. Roebuck et Carl A. Roebuck. **P. 44.** CC0 Paris Musées / musée Carnavalet – Histoire de Paris. **P. 47.** © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes. **P. 55.** © Bobosejptu, CC BY. **P. 57.** © Beaux-Arts de Paris. **P. 61.** © Museo Diocesano, Amalfi. **P. 63.** © Bildarchiv Foto Marburg. **P. 64.** © Catalogo generale dei Beni Culturali, CC BY 4.0. **P. 65.** © Shawn Tribe. **P. 67.** © Albert Hirmer / Bildarchiv Foto Marburg. **P. 68.** © Viaggiameccela, CC BY 4.0. **P. 69.** © Berthold Werner, CC BY-SA 3.0. **P. 77.** © M. Vafaee, CC BY 0. **P. 78, 144.** © The Metropolitan Museum of Art. **P. 79.** © 2017 musée du Louvre, Grand Palais RMN / Hervé Lewandowski. **P. 81.** © Bahman Mohassess Estate. **P. 82.** © The University of Chicago Library. **P. 74, 83.** © Bitā Fayyazi, courtesy Gallery Isabelle. **P. 86, 88, 89.** Photo © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. **P. 4, 91, 92.** © The Trustees of the British Museum. **P. 95.** Photo © Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Johannes Kramer, CC BY-SA 4.0. **P. 96.** © Musée du Louvre / archives département des Arts de l'Islam. **P. 99.** © Choniron, CC BY-SA 3.0 ES. **P. 100.** © Zarateman, CC0 1.0. **P. 101.** © Miguel Ángel García, CC BY 2.0. **P. 102, 107.** © Miguel Hermoso Cuesta, CC BY-SA 3.0 ES. **P. 103 (a).** © V. Gonzalez 630, CC0 1.0. **P. 103 (b).** © Clara Auger. **P. 105.** © Biblioteca Digital de Castilla y León. **P. 110, 112, 119.** © 2010 Grand Palais RMN (musée du Louvre) / Franck Raux. **P. 113, 115.** © Musée du Louvre, département des Peintures. **P. 114.** © 2020 Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) / Thomas Clot. **P. 116, 117 (b).** Photo © 2025 Mélanie Budin. **P. 117 (a).** © 2005 Grand Palais RMN (musée du Louvre) / Thierry Le Mage. **P. 122, 125, 129, 132, 141.** © Rijksmuseum. **P. 124.** © Web Gallery of Art, CC BY. **P. 126, 127.** © Sotheby's. **P. 136.** © Wadsworth Atheneum

Museum of Art. **P. 140.** Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI. **P. 142.** © Museo de Arte de Ponce. **P. 143.** © Musée des Beaux-Arts de Brest métropole. **P. 150.** Cliché École française d'Extrême-Orient, © EFE0\_VIE01504. **P. 151.** © Association pour l'étude du Centre Vietnam (AECV : aecv-mienrung.com), fonds AAVH-NAAVH, collection Marien. **P. 160, 165.** Avec l'aimable autorisation du Hearst Castle San Simeon. **P. 162.** Avec l'aimable autorisation du Rasheed Araeen Studio et de la revue *Third Text*. **P. 163.** Avec l'aimable autorisation de *Third Text*. **P. 167.** Avec l'aimable autorisation de Grosvenor Gallery et de The Hayward Gallery. **P. 168.** Avec l'aimable autorisation d'Eddie Chambers et de la Tate. © Tate, Photo: Tate. **P. 169.** Avec l'aimable autorisation de Grosvenor Gallery. **P. 173.** Avec l'aimable autorisation de M+. © Rong Rong. **P. 175.** Avec l'aimable autorisation d'Asia Art Archive. © Li Xianting et Asia Art Archive. **P. 177.** Avec l'aimable autorisation d'Asia Art Archive. © Fei Dawei et Asia Art Archive. **P. 179.** Avec l'aimable autorisation d'Asia Art Archive. © Francesca Dal Lago et Asia Art Archive. **P. 180.** Avec l'aimable autorisation de Xing Danwen. © Danwen Studio / www.danwen.com. **P. 181.** Avec l'aimable autorisation de M+. © Rong Rong et Zhang Huan. **P. 185.** © Flammarion, Cité de la musique-Philharmonie de Paris et Éditions du Centre national de la musique. **P. 184, 187.** © Collections musée de la Musique / cliché Julie Toupance, 2025. **P. 188.** © Collections musée de la Musique / cliché Claude Germain, 2021. **P. 189.** © Collections musée de la Musique / cliché Claude Germain, 2011. **P. 190.** © Sorbonne Université Presses. **P. 191.** Droits réservés. **P. 192 (haut).** © Presses universitaires de Lyon. **P. 192 (bas).** Photo © Jean-Pierre Gobillot. **P. 193.** © Presses universitaires de Rennes. **P. 196.** © Éditions de la Sorbonne. **P. 197.** © Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, 2026.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés des crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.



# Bulletin de commande

Tous les numéros peuvent être commandés  
en ligne : [histoiredelart.sumupstore.com](http://histoiredelart.sumupstore.com)  
ou dans toute librairie (à partir du n° 84-85)

## 1/ Je passe ma commande

Je m'abonne pour un an à la revue

*Histoire de l'art*, soit deux numéros :

98, *Sortir de l'anonymat*, décembre 2026

99, *La photographie en modèle*, juin 2027

Je choisis ma formule :

- Étudiant\* (France ou étranger).. 35 €
- Particulier (France) ..... 50 €
- Particulier (étranger) ..... 60 €
- Institutionnel (France)..... 65 €
- Institutionnel (étranger)..... 70 €

et/ou je commande le(s) numéro(s) :

- 96, *Archives. Mises en œuvre*, 25 €
- 95, *Archives. Retour aux sources*, 25 €
- 94, *Art et autoritarismes*, 25 €
- 93, *Matières, matérialités, making*, 25 €
- 92, *Reproductions*, 25 €
- 91, *Ukraine*, 25 €
- 90, *L'art à l'heure archéologique*, 25 €
- 89, *Limites : méthodes et discipline*, 25 €
- 88, *Limites : objets et matérialité*, 25 €
- 87, *Humanités numériques*, 25 €

**Montant total de ma commande :** .....€

Les tarifs listés ci-dessus incluent les frais de port.

*Histoire de l'art* est éditée par l'Apahau, association exonérée des impôts commerciaux. TVA non applicable (art. 293 B du CGI).

## 2/ Je renseigne mes informations de livraison

Nom, prénom .....

Et / ou institution .....

Adresse .....

Code postal ..... Ville .....

Courriel .....

N° de tél. ....

## 3/ Je choisis mon mode de règlement

Chèque bancaire (à joindre au présent bulletin)  
à l'ordre de « Apahau – Histoire de l'art »

Virement bancaire (précisant dans l'intitulé le nom de l'abonné)  
BIC : PSSTFRPPPAR / IBAN : FR76 2004 1000 0157 5040 0Z02 069

## 4/ Je retourne le présent bulletin

Par courriel à [revuehda@gmail.com](mailto:revuehda@gmail.com)

Par courrier à Histoire de l'art – Apahau – 2, rue Vivienne – F-75002 Paris

**Une question, un doute ?**

Contactez [revuehda@gmail.com](mailto:revuehda@gmail.com)

**Date :**

**Signature :**

## *Prochains numéros*

**n° 98** *Sortir de l'anonymat* / décembre 2026

**n° 99** *La photographie en modèle* / juin 2027

**n° 100** *Célébrer* / décembre 2027

# HISTOIRE DE L'ART

/97

## *Hiérarchies artistiques*

Les dynamiques hiérarchiques ont accompagné la constitution de l'histoire de l'art comme discipline, de manière parfois implicite. Elles orientent encore souvent les regards portés sur les différents médiums, aires géographiques, périodes, genres et courants. En croisant les pratiques, les discours et les approches méthodologiques, ce numéro propose de mettre en perspective les critères de valeur, aussi bien du côté de la production des œuvres que de celui de leur réception. Il interroge ainsi, à travers des contextes variés, les formes mouvantes de la hiérarchisation artistique, leurs effets et leur recomposition au fil du temps.

Numéro coordonné et introduit par Matthieu Lett et Pierre Sérié

### ***Points de vue***

Entretien avec Philippe Peltier, par Gaëlle Beaujean et Stéphanie Leclerc-Caffarel / « Du bois bon pour le feu. » Hiérarchies et valeurs dans les arts d'Océanie et d'Afrique

### ***Perspectives***

Évelyne Prioux / Critères d'excellence, hiérarchies et rivalités artistiques dans l'art gréco-romain

Catherine Méneux / La lutte des classements au XIX<sup>e</sup> siècle

### ***Accent allemand***

Henrike Haug / Le thème de la collaboration dans les inscriptions médiévales d'artistes

### ***Études***

Azar Emami Pari / Du *honor* aux « arts beaux ». Reconfigurations en Iran (1600-2000)

Constance Jame / Arts de l'Islam. Des constructions historiographiques aux discours muséologiques

Clara Auger / La position de sculpteur en chef aux jardins de La Granja de San Ildefonso (1721-1740)

Mélanie Budin / L'inventaire supplémentaire des collections de peintures du Louvre (1814-1848)

Léonie Marquaille / Regards français sur le Siècle d'or hollandais au XIX<sup>e</sup> siècle. Positionnement critique et nouveaux équilibres historiographiques

Manon Lebreton / L'« Exposition rétrospective féminine » du Lyceum-France (1908)

Diệu Ly Hoàng / Le musée Khai-Dinh à Hué. Classifications muséales et hiérarchies patrimoniales en contexte colonial

Wilson Tarbox / Comment révolutionner l'histoire de l'art ? Les stratégies de *Third Text* (1987-1991)

Liu Qiuchi / Être artiste en Chine dans les années 1990. Du monopole étatique à la recomposition des hiérarchies artistiques

### ***Chroniques***

Recensions d'ouvrages par Victor Claass, Dominique de Font-Réaulx, Laurence Riviale et Michaël Vottero



9 782909 196435

25 €

ISSN : 0992-2059

ISBN : 978-2-909196-43-5

**CNL**  
CENTRE  
NATIONAL  
DU LIVRE