

Introduction

Vincent COTRO, Véronique MEYER & Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSÉ¹

Cet ouvrage collectif et pluridisciplinaire est le premier à aborder d'une façon aussi large la question *centrale* – bien que le choix du terme ait ici quelque chose de paradoxal – de la première œuvre. Il rassemble, développe et prolonge tout à la fois la matière d'un colloque international récent² et de deux journées d'étude préparatoires. Ces manifestations avaient souhaité interroger, dans les champs de l'histoire de l'art et de la musicologie, la production de jeunesse des artistes, à ce moment charnière où l'identité créatrice se forge, encore incertaine mais déjà porteuse des prémices de sa maturité. Cette thématique, il faut le souligner, avait été inspirée par la tenue antérieure d'une autre manifestation internationale croisant également la musique et les arts autour du *Grand âge et [de] ses œuvres ultimes*³. Si l'intérêt d'explorer les productions de jeunesse est apparu presque naturellement, par une sorte d'inversion radicale de la chronologie, la symétrie n'est pas totale : comme le montrent les études présentées ici, la problématique de la première œuvre ne recouvre qu'en partie celle de la jeunesse « biologique » des artistes.

De façon un peu ironique, nous avons choisi, pour illustrer la deuxième de ces journées d'étude intitulée *La première œuvre : émergence de l'identité créatrice*, un portrait d'enfant rieur montrant son bonhomme gribouillé sur une feuille de papier, exécuté par le peintre véronais Giovan Francesco Caroto. Mais ce n'est pas véritablement de la première œuvre en tant qu'objet matériel, premier essai esquissé, encore imparfait si ce n'est maladroit, dont il a été question au cours de ces rencontres. Les multiples approches ont toutes concordé sur une interprétation de la première œuvre dans le sens d'un premier aboutissement, reconnu comme une production accomplie soit par l'artiste, soit par ses contemporains, ou encore par la postérité. La diversité des cas de figure présentés a soulevé la complexité de cette notion et la difficulté même de sa définition, avec des coordonnées variables en fonction des disciplines, des périodes, des contextes de réalisation. Cette difficulté touche en premier lieu la définition de l'œuvre comme première. Elle découle de problèmes de chronologie, notamment pour les périodes plus anciennes où la datation de l'œuvre au sein de la biographie de l'artiste nous échappe faute de sources. Elle relève également de problèmes de taxinomie : qu'est-ce qui détermine la primauté de l'œuvre, l'artiste, le public, le marché, la postérité ? Mais cette

difficulté touche aussi la notion d'œuvre en elle-même comme représentative d'une réalisation première : faut-il la concevoir comme un objet singulier, comme un groupe d'œuvres rassemblées en série ou en recueil, comme l'ensemble de la production d'une période juvénile à cheval entre la formation et l'affirmation de l'identité artistique ? Ces problèmes de définition sont irréductibles, il est impossible de fixer « la première œuvre » dans un énoncé catégorique, mais ce sont justement les tensions qui travaillent la conception même de la première œuvre qui font la richesse de cette notion.

L'une des clés principales est sans doute donnée par la question de la part de l'intention de l'artiste. Le colloque *Le grand âge et ses œuvres ultimes*, dont il a été question plus haut, avait montré la mise en jeu d'une tension, dans la définition d'un style de vieillesse, entre l'intention de l'artiste et l'incidence biographique. Dans le cas de l'appréhension de la *première œuvre*, la part de l'intention de l'artiste est à considérer dans un rapport dialectique avec l'incidence sociale de la réception. Les différents exemples abordés ont montré comment la *première œuvre* pouvait être déterminée comme telle par la fin officielle du *curriculum* de formation, par une réception immédiate du public, mais aussi, le plus souvent, par une réflexion *a posteriori* de l'artiste sur son œuvre, par un regard rétrospectif porté en connaissance de l'ensemble de la carrière par le public et la critique juste après le décès de l'auteur, ou alors en fonction d'une analyse établie, avec davantage de recul, par la réception de la postérité et par l'étude historiographique.

Le cas de l'*opus 1* tel qu'il est défini en musique à partir de la fin du XVIII^e siècle, et qu'on retrouvera dans l'un des chapitres de ce livre, est en ce sens éloquent : il s'agit tour à tour de la première composition du jeune artiste prodige (Mozart à 5 ans), de la première composition du jeune artiste prodige présentée comme telle par une opération éditoriale (Mozart à 7 ans), enfin de la première composition conçue comme telle par l'artiste lui-même à l'occasion d'une publication qu'il suit personnellement (Mozart à 27 ans), et qu'il faut naturellement distinguer de l'*opus 1* dans la reconstitution historiographique. La question de la publication, dans le sens strict éditorial mais aussi au sens plus large de la présentation en public d'une œuvre, apparaît donc comme une donnée déterminante dans la conception de la *première œuvre*, de cette œuvre première qui du point de vue stylistique peut contenir en germe la potentialité créatrice destinée à être développée par l'artiste tout au long de son parcours, et qui du point de vue social correspond à une opportunité de lancement de carrière. Et si parfois, la définition de la *première œuvre* résulte d'une réception immédiate, dans la majorité des cas elle est le fruit d'une construction rétrospective de la part de l'artiste lui-même, de ses contemporains, de la postérité, une construction à laquelle nous participons nous-mêmes. Enfin, parmi les tensions évoquées plus haut et qui travaillent tout au long de ces parties la conception de la première œuvre, il sera également fait place au cadre collectif, et non strictement individuel, dans lequel s'inscrit presque toujours la création picturale, architecturale ou musicale. La première œuvre pourra, selon les cas, constituer un témoin privilégié de la pénétration de nouveautés stylistiques qui caractérisent une période ou s'affirmer de façon concomitante à travers l'illustration d'un même genre par plusieurs artistes ou compositeurs.

Une telle diversité de sujets, de conceptions de la première œuvre ou de modes d'approche entre les disciplines, et au sein de chacune d'entre elles, soulève naturellement de nombreuses questions relatives à l'organisation de l'ouvrage et à l'ordonnancement de ses chapitres. Restant fidèles à l'état d'esprit qui avait prévalu lors de nos rencontres scientifiques, nous avons fait le choix de ne pas séparer musique et histoire de l'art et d'assumer pleinement l'interdisciplinarité de l'entreprise collective. Ainsi seulement, pensons-nous, sera mise en lumière la richesse des problématiques associées à notre sujet, pour autant que l'on veuille bien proposer un parcours à la découverte de cette matière foisonnante. Il n'aurait, en effet, pas été judicieux de nous en tenir à la simple chronologie des sujets et de balloter le lecteur d'une discipline *et* d'une problématique à l'autre. C'est pourquoi on trouvera l'ouvrage organisé en trois parties thématiques à l'intérieur desquelles aura été respectée, quand cela était possible, la chronologie des œuvres présentées.

Sous le titre « La première œuvre, objet pour l'historiographie », la première partie propose une réflexion sur la place de celle-ci dans quelques écrits, vies d'artistes ou catalogues, et s'interroge sur la notion de génie. Par une analyse de la démarche des biographes et des objectifs qui sous-tendent leurs choix, ces études sont l'occasion de s'interroger sur la définition de la première œuvre, son importance et son existence même. S'agit-il d'une œuvre singulière ou d'un ensemble? D'une œuvre de transition ou de rupture? Y a-t-il autant de « première œuvre » que de phases créatives, autant d'*incipit* que de genres abordés? Objet forgé par le biographe ou l'artiste, la première œuvre est parfois dépourvue de réalité historique. Reposant sur une construction et une analyse *a posteriori*, elle assoit l'existence d'une école, d'un courant, voire d'une identité nationale. La question de la première œuvre est primordiale, car elle est à la base de toute réflexion sur la monographie et le catalogue raisonné. Mais c'est un concept flottant ou même instable comme le montre la variété des approches proposées ici.

En analysant la biographie de Gérard de Lairese insérée par Houghstraten dans son *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen* (1721), Marie-Pauline Martin met en évidence les ressorts de ce genre hagiographique et éclaire les stratégies utilisées par l'auteur. Décryptant la mise en scène de la première œuvre de Lairese, elle souligne l'écart entre l'histoire et son devenir historiographique et met en lumière les partis-pris culturels visant à s'assurer l'adhésion du lecteur en reprenant des schémas issus de la culture chrétienne. Elle montre comment, par une anecdote, Houghstraten fait de Gérard de Lairese le chantre d'une nouvelle école néerlandaise de peinture. Constatant qu'aucune première œuvre n'est unanimement reconnue dans l'historiographie de Franz Liszt, Céline Carencio analyse les raisons et les enjeux de cette situation en partant notamment de l'étude de la réception des œuvres qui auraient pu prétendre à ce titre. Pour cela, elle s'appuie sur diverses sources telles que les partitions éditées comme opus 1, les catalogues dressés par Liszt en 1855 et 1877 et la biographie manuscrite qu'il annota en 1883, qui montrent comment le musicien participa à la construction de son image en brouillant souvent les pistes et en élargissant le champ des premières œuvres aux productions extra-musicales qui appartiennent à son activité de chef d'orchestre. À travers le cas de Monet, Ségolène Le Men

démontre qu'on ne peut faire abstraction de pratiques artistiques considérées jusqu'à une époque récente comme marginales et que l'analyse des pratiques successives et différenciées d'un artiste, selon les étapes de sa carrière, est une piste de recherche fructueuse pour étudier la première œuvre. Cette approche permet de comprendre le milieu dans lequel il évolua, son éducation, la genèse de son art, sa réception auprès du public et l'importance que lui-même accordait à ses premières créations, car « selon que l'on réduit l'œuvre premier à l'un ou l'autre incipit (peinture, dessin d'amateur, portrait charge) ou qu'on les considère tous les trois, la compréhension de l'ensemble est différente ». Myriam Métayer analyse la place de la première œuvre dans le *Panorama des arts plastiques contemporains*, publié en 1960 par Jean Cassou, directeur du musée national d'Art moderne de la ville de Paris. Remarquant l'emploi récurrent des mots « premières œuvres » et cherchant à en cerner le contour épistémologique, elle constate que cette expression est synonyme de commencement et d'expérimentation communautaire et que pour Cassou, ces « premières œuvres » marquent le passage des débuts à la maturité, des mouvements d'avant-garde au classicisme, « essence même de l'esprit Français ». La première œuvre est donc un motif narratif et aussi un symptôme, qui apparaît comme le reflet d'une conception esthétique. Gérard Bougeret emprunte les voies de la spéculation pour observer combien les traités d'écriture musicale, se référant uniquement à des intersections grammaticales, n'ont jamais pu rendre compte des marques du génie individuel naissant. D'un côté, l'analyse seule de l'évolution du langage ne permet pas de découvrir les indices du caractère inouï. De l'autre, le génie se manifeste aussi sans transgression grammaticale. En observant parallèlement, l'écriture commune à une sphère culturelle donnée, et celle qui conduira à la singularité du génie, on les verra à un moment diverger : ce moment, selon Gérard Bougeret, indique très précisément la première œuvre du génie, impossible à reconstruire, fût-ce par un professeur d'écriture omniscient.

Enjeu d'une carrière, la première œuvre doit se comprendre en rapport avec sa réception auprès du public et c'est cette approche qu'entendent privilégier les textes regroupés dans la deuxième partie, « *La première œuvre, réception et contexte* ». Si les premières œuvres peuvent être le catalyseur d'une carrière, elles ne sauraient être réduites à ce seul rôle. Déterminantes dans la naissance d'une esthétique, elles sont aussi facteurs d'innovations car elles témoignent souvent de la force créatrice des jeunes talents qui bouleversent la tradition et qui conduisent à de profondes mutations stylistiques. Elles sont dès lors un prétexte pour l'historiographie contemporaine à s'interroger sur les phénomènes d'assimilation et de circulation des modèles. Sont-elles des appropriations originales des nouveautés artistiques, des sources d'inspiration de premier ordre ou de simples copies ? Sont-elles les témoins de la perméabilité des jeunes artistes aux idées nouvelles ou sont-elles le reflet d'une projection de ce que l'on connaît *a posteriori* des créations ? La mise en contexte des premières œuvres face à la critique et à leur réception permet aux six auteurs de répondre unanimement à ces questions multiples tout en soulignant la fascination qu'elles exercent à la fois sur les artistes célèbres et les institutions. Pour certains d'entre eux, il a été possible également de réévaluer la place du jeune artiste dans l'Histoire mais ce sont là des variations minimales face à la

concordance des conclusions. S'appuyant sur deux exemples tirés de l'histoire de l'enluminure italienne, datés respectivement de 1300 et de 1448, Fabrizio Lollini montre comment, au lieu d'une lente assimilation, la première œuvre peut attester chez certains jeunes artistes d'une appropriation immédiate des recherches les plus innovantes, telle que la conquête de la perspective formulée par Piero de la Francesca, ce qui les conduit à rompre avec les traditions locales. Ainsi, la première œuvre peut constituer un témoignage privilégié du degré de pénétration des nouveautés stylistiques d'une région à l'autre, avec un passage de compétence entre deux environnements productifs, parallèles du point de vue technique, mais très différents au plan de la perception : la peinture monumentale et l'enluminure. Marinella Pigozzi, quant à elle, se penche sur la première œuvre publique d'Annibal Carrache, le *Christ en Croix*, sa première œuvre datée et documentée, commandée pour l'église de San Nicole de Bologne. Elle s'arrête sur les réactions contrastées de ses contemporains et l'évolution de la critique au fil des ans, dont l'ironie acerbe le cède à la louange. Elle souligne ensuite l'aspect novateur de ce retable, en analyse les spécificités en les replaçant dans les recherches artistiques et scientifiques de son temps, telles que l'étude de l'anatomie et la traduction des sentiments, la quête du naturalisme jusque dans la traduction des couleurs. Enfin, elle le met en regard avec les autres créations du peintre.

Le troisième texte présente la chapelle de Port-Royal à Paris, la première œuvre d'Antoine Le Pautre, qui est aussi son coup de maître par la renommée immédiate qu'elle apporta à l'architecte et par l'affirmation de son style. Innovations et ingéniosité définissent les dispositifs architecturaux, ce qui permet à Michaël Decrossas de s'interroger à la fois sur la formation et la culture artistique de Le Pautre et sur les réseaux qu'il a tissés dès ce premier chantier. Car malgré son succès, Le Pautre fut associé au camp des Frondeurs et de ce fait, Port-Royal eut une incidence négative sur sa carrière. L'exhaustivité qui guide la réflexion de Michaël Decrossas le conduit en conclusion à réenvisager la place de l'architecte dans le XVII^e siècle français. En s'attachant aux premiers pas des compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, Jean Duron, quant à lui, n'évoque pas un simple répertoire de noms ou d'œuvres mais il propose au contraire une étude élargie ; depuis la question de la formation en fonction du milieu dans lequel évoluait le jeune élève jusqu'aux qualités pédagogiques des musiciens qui ont guidé ces jeunes talents, en passant par la modernité de certains de ces chefs-d'œuvre réalisés parfois par de tout jeunes enfants ou des adolescents de 16 ou 17 ans, très réceptifs aux nouveautés. Enfin, Jean Duron évalue leur influence en notant l'intérêt que portaient les institutions à ces compositeurs-prodiges que l'on jouait à l'Opéra, à la Cour, au Concert Spirituel, ou même que l'on éditait. L'avant-dernier texte propose à nouveau une étude sur l'incidence de la première œuvre au sein du cadre formel des institutions. À partir du grand prix d'architecture de l'Académie royale, Christophe Morin s'interroge sur la valeur des dessins présentés au concours dès 1717. S'agit-il de simples exercices scolaires ou au contraire d'un creuset d'idées nouvelles, annonciatrices de l'émancipation des élèves ? Car si les sujets sont imposés, ils relèvent bien de commandes en phase avec l'actualité architecturale. Mais dans un jeu de miroir, l'innovation de certains projets peut séduire les maîtres qui trouvent là un prétexte

pour renouveler leur inspiration et leur répertoire. Christophe Morin affirme dès lors qu'il s'agit de véritables œuvres d'art qui grâce à la gravure sont exposées au public et prêtes à être diffusées comme modèles. Enfin, Maxime Margollé conclut la deuxième partie en démontrant combien les premières œuvres de Méhul et de Cherubini ont bouleversé le genre de l'opéra-comique à la fin du XVIII^e siècle grâce à leur ton dramatique, gommant peu à peu les différences entre l'opéra-comique et l'opéra. En revanche, celles de Della-Maria font appel aux sujets comiques et à la musique légère qui appartiennent toujours à l'opéra-comique. C'est donc cette double influence que l'auteur se propose d'analyser pour comprendre un répertoire en pleine mutation depuis la Révolution jusqu'à la Restauration.

La troisième partie, la plus importante par son volume, regroupe les contributions qui privilégient les « stratégies individuelles et collectives » susceptibles de donner naissance aux premières œuvres sur les processus par lesquels elles seront identifiées ou reconnues comme telles. De même, les auteurs y mettent moins l'accent sur les contextes historiques et institutionnels des premiers aboutissements artistiques que sur l'analyse de leurs mécanismes propres. Les auteurs y évaluent le travail préparatoire, qu'il soit isolé ou collectif, en atelier ou au sein d'une école, ou encore leur ancrage éventuel dans l'enseignement des maîtres. La question de la prise de conscience de ce moment, par l'artiste lui-même comme par autrui, est également posée, tout comme l'est parfois celle du... premier chef-d'œuvre. C'est dans cette partie de l'ouvrage que sont considérées, sous les angles les plus divers, les questions esthétiques, techniques voire technologiques, biographiques ou éditoriales que soulève la notion de première œuvre chez un artiste ou groupement d'artistes ou de musiciens.

Jean Gribenski s'intéresse en ouverture aux deux grands maîtres du classicisme musical que sont Mozart et Beethoven. Mettant l'accent successivement sur les aspects compositionnels et éditoriaux des différents *opus 1* des compositeurs, il montre qu'ils tentent l'un et l'autre de s'assurer une diffusion maximale, en choisissant avec soin le genre, tout comme l'éditeur de leurs premières œuvres. Toutefois, les choix opérés par chacun d'eux reflètent une évolution extrêmement rapide en moins de vingt ans : alors que ce n'était pas encore le cas pour Mozart, l'édition est devenue, en 1795, un enjeu absolument essentiel pour Beethoven.

Les premiers tableaux de Gustave Courbet peints autour de 1840, sujet de l'étude de Stéphanie Marchal, montrent déjà toute sa potentialité stylistique et annoncent beaucoup d'idées de son œuvre future. Ce chapitre portera moins sur la première œuvre comme objet matériel, préservé et transmis plus ou moins par hasard, que sur l'œuvre juvénile en tant qu'elle est porteuse des prémices de la maturité. À travers l'analyse de la genèse d'une œuvre précise, *Le fou de peur*, l'auteure entend montrer comment les œuvres de jeunesse semblent révéler un processus expérimental (artistique et social) qui aboutit à quelques œuvres singulières et majeures. La *Sonate op. 1* de Serge Prokofiev : un faux départ ? Nicolas Moron s'emploie sous ce titre à démonter les mécanismes par lesquels le compositeur russe a transformé en premier opus, puis choisi pour son premier récital les fragments remaniés d'une deuxième sonate de jeunesse inspirée autant par Schumann que par Scriabine. L'étude des stratégies éditoriales successives

adoptées par Prokofiev met au jour un changement radical de point de vue, tant de sa part que de celle de ses contemporains : de son sommet fondateur, elle basculera aux tréfonds de son catalogue officiel. Stephan Etcharry analyse pour sa part les conditions dans lesquelles, à la même période, le compositeur sévillan Joaquín Turina décide de venir se perfectionner à Paris où il signe la première œuvre qu'il juge digne d'inaugurer son catalogue de façon officielle : le *Quintette en sol mineur*, pour piano et quatuor à cordes. L'auteur veut démontrer que cette œuvre-clef, en tant qu'elle lui donne accès à la reconnaissance du Paris musical de l'époque, l'est aussi en vertu du tournant esthétique décisif qu'elle imprime à son style musical : en effet, c'est seulement alors que son art s'engage sur les voies de l'expression d'une identité nationale. La contribution de Solange Vernois est consacrée à l'activité artistique de quatre peintres (Miro, Masson, Ernst et Tanguy) au sein du mouvement surréaliste. Est mise en valeur l'ambiguïté de la notion de première œuvre dans ce contexte : en raison des contraintes relatives à l'orthodoxie du mouvement ; en raison de la valeur prophétique accordée par les artistes à leurs œuvres surréalistes – pouvant conduire Tanguy à la destruction de tableaux antérieurs à cette période ; par le statut d'œuvre *première* donnée à chaque toile, avec la table rase sans cesse renouvelée issue de l'inconscient surréaliste. La notion de première œuvre trouve une signification toute particulière et non restrictive dans ce cadre collectif. Pour ne pas être assimilé, précisément, aux prolongements du surréalisme ni du cubisme, la stratégie du peintre britannique Francis Bacon, ici explorée par Sandra Kisters, a toujours consisté à prétendre que sa carrière artistique débutait véritablement avec ses *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). L'auteure développe à ce propos le concept d'érogenèse proposé par l'historien de l'art William S. Heckscher : dans le cas de Bacon, il s'agit de minimiser les phases antérieures de sa production débutée dans les années 1930 et marquée par des influences inconciliables avec le statut d'icône avant-gardiste qu'il revendique. Étienne Kippelen, dans son chapitre consacré aux compositeurs de la jeune génération sérielle (1945-1955), s'intéresse au mythe collectif de la première œuvre, nécessairement révolutionnaire, par lequel le compositeur tente de s'affranchir du style de ses aînés. Loin d'être le témoin d'un passage entre maîtres et disciples, l'opus 1 se voudrait l'acte originel d'une délivrance esthétique. Si certains compositeurs rompent effectivement avec les idiomes du passé dès la première partition inscrite à leur catalogue (Boulez, Nono, Philippot, Barraqué), plusieurs connaissent une phase d'écriture plus classique – parfois reniée *a posteriori* – avant de se lancer dans l'aventure sérielle (Zimmermann, Stockhausen, Donatoni, Maderna). Confronté à l'œuvre de jeunesse du jazzman, et ici aux premiers enregistrements du pianiste français Martial Solal (1953-1955), Vincent Cotro réfléchit en premier lieu aux conditions permettant de relier les notions d'œuvre puis de première œuvre dans les champs respectifs du jazz et de la musique « savante ». Son étude de cas dégage un ensemble d'enregistrements de jeunesse pouvant constituer, par l'unité et la cohérence de leur conception, l'équivalent élargi de la « première œuvre » d'un compositeur traditionnel. Le corpus retenu porte bien en lui-même, à l'état latent, les traits d'un style singulier et profondément original. Anne-Sylvie Barthel-Calvet s'interroge, pour sa part, sur le statut

fondateur de *Metastasis*, première œuvre de Xenakis à être donnée en public, par rapport à l'ensemble de son œuvre. Elle montre en quoi les principes de composition de cette œuvre (en grande partie sérielle) sont éloignés de l'originalité de son projet esthétique naissant : dès la création de cette œuvre, en 1955, le compositeur les aura abandonnés au profit de son esthétique de masses sonores ou par l'emploi des probabilités. Une distorsion qui expliquerait, selon l'auteure, que la présentation de l'œuvre par son compositeur soit demeurée en décalage par rapport à la réalité musicale. Elle n'en reste pas moins un point d'inflexion déterminant de son évolution. Le compositeur György Kurtág et sa musique, constituent un exemple tout à fait saisissant de première œuvre, d'œuvre alpha d'une production musicale. C'est ainsi que Grégoire Tosser analyse le quatuor à cordes composé lors d'un séjour initiatique à Paris en 1957-1958. Cette œuvre inaugurale rendra caduque sa production antérieure et ouvrira la voie à son écriture fragmentaire – le mode de composition qui allait régir l'ensemble de son œuvre à venir. L'auteur voit dans le *Quatuor op. 1* le résultat d'un processus intellectuel important, une remise en question totale, violente dans ses choix et ses partis pris. Christina Tschek met en lumière, dans le courant de la mythologisation du moi des années 1960 et 1970, les artistes qui, comme l'Américain Charles Simonds, la Cubaine Ana Mendieta et l'Allemand Dieter Appelt, inaugurent leur propre pratique par un véritable rite de passage. Ils inscrivent ainsi leur « première œuvre » à la lisière du *land art* et de l'art corporel, comme un geste matriciel suggérant une naissance, une renaissance ou une épreuve. Documentée par la photographie et le film, cette action sert la construction d'une mythologie personnelle. Il ne s'agit pas de sa toute première expression artistique, mais de la « première œuvre clef » censée contenir en germe toute sa création ultérieure de l'artiste. Pour clore cette troisième et dernière partie, l'étude de Sarah Maupéu propose une extension originale à la notion de première œuvre à travers l'idée, développée par l'historien d'art George Kubler, d'une histoire constituée en « séquences » qui se formeraient en partant d'*objets premiers* et de leurs répliques créées. D'une façon curieusement analogue, dans son exposition *Fabiola*, l'artiste contemporain Francis Alÿs se penche lui-aussi sur un objet premier perdu et ses répliques. S'il est très probable qu'Alÿs n'a jamais lu l'essai de Kubler, cependant sa pratique artistique peut être qualifiée d'approche « kuberienne ».

Notes

1. Nous remercions Diane Bodart pour sa participation aux réflexions présentées dans l'introduction.
2. *La première œuvre : arts et musique (XV^e-XXI^e siècles)*, laboratoires RTMus (Tours) et CRIHAM (Poitiers), 6 au 7 décembre 2011.
3. *Le grand âge et ses œuvres ultimes (XV^e-XXI^e siècles)*, laboratoire GERHICO (Poitiers), 10 au 12 décembre 2009.