

**Arts et études d'âges, les enjeux d'un programme.**

**Nadeije Laneyrie-Dagen**

*À Bernard Dufour  
(21 novembre 1922- 22 juillet 2016)  
le peintre, le photographe,  
l'ami du moulin de Foissac.*

*In memoriam*

Qu'est-ce qu'être un artiste, jeune, moins jeune, âgé, très âgé ? Qu'est-ce que créer à ces âges, mais aussi, quelles idées toutes faites, quels stéréotypes encadrent la perception des œuvres d'un artiste, aux différents âges de celui-ci ? Telles sont les questions qui nous animent au moment de l'ouverture de ce colloque intitulé : « Qu'est-ce que l'âge fait à la création ? »

**Vraie question ou faux problème ?**

Cette question est-elle d'abord légitime ? Il n'est pas absolument certain que l'effectivité du cycle de la vie biologique affecte le fond de ce que crée un artiste, et nous devons toujours avoir à l'esprit qu'un tel postulat pourrait ne pas avoir de sens. Parler d'âge avec des artistes vivants, c'est s'exposer quelquefois à entendre qu'une telle approche n'a pas de fondement. Est-ce la manifestation d'une résistance affective à l'idée d'une fin de la création ? « Le corps se fatigue, peut-être, l'esprit non » soutiennent certains de mes amis artistes, avec conviction.

Cependant, l'histoire de l'art n'a cessé de décrire la carrière des artistes en fonction d'un cycle biologique. Depuis les *Vies* de Giorgio Vasari au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>, cette description se fait volontiers en trois temps : la jeunesse, temps de formation en dialogue avec les maîtres ; la maturité, soit la pleine possession des moyens et la définition de son style propre ; la vieillesse, c'est-à-dire l'assèchement de l'imagination et la répétition stérile de formes antérieures, compliquées narcissiquement et rendues plus tragiques par l'angoisse de la mort.

Or tout en développant très régulièrement cette description biographique en trois temps, les historiens de l'art ne prennent en considération le corps des artistes que très exceptionnellement, à ces différents âges. Ils ne le font, parfois, que pour ceux de l'époque moderne ou contemporaine, pour qui les témoignages sont plus aisés à recueillir, et les diagnostics médicaux plus simples à faire. Ces cas ne changent rien au stéréotype qui s'impose quand on pense à un artiste ou surtout qu'on le donne à voir : les illustrations qui le représentent montrent généralement un homme plutôt qu'une femme (une telle image est pour ainsi dire automatique, presque jusqu'à nos jours). Et cet homme est dans la maturité de son âge. Il n'est ni un adolescent, sauf si l'on montre une situation d'apprentissage, ni, de toute évidence, un vieillard. Il en va ainsi dès les premières images de peintres à l'œuvre, celles qui figurent Saint Luc peignant la Vierge. Il en va ainsi dans les gravures qui, au XIX<sup>ème</sup> siècle (mais aussi encore aujourd'hui) symbolisent les débuts de l'art par des artistes masculins au travail.

Or que le corps d'un artiste, si celui-ci a la chance de vivre vieux, change et s'affaiblit, c'est une réalité inexorable. Peut-être est-ce la réticence des historiens de l'art eux-mêmes vis à vis du vieillissement – de leur propre vieillissement – qui les a empêchés de penser l'âge des artistes, d'hommes et de femmes producteurs de chefs d'œuvres destinés justement à rejoindre l'éternité, c'est-à-dire à transcender le temps.

### **Une histoire du corps et de ses stratégies**

Quand il arrive en France à 64 ans, Léonard de Vinci ne produit plus d'œuvres. Ceux qui le visitent au Cloux (renommé aujourd'hui Clos-Lucé) décrivent une paralysie latérale, dont on sait qu'elle fait suite à un accès maladif brutal - sans doute ce qu'on diagnostiquerait aujourd'hui comme un accident vasculaire cérébral - lors du dernier séjour romain, qui précède le départ en France.

À la fin de sa vie, Titien voit mal, il tremble. Plusieurs témoins l'affirment<sup>2</sup>. À moins de cinquante ans, Nicolas Poussin commence à décrire les tremblements de sa main qui deviennent ensuite incontrôlables et l'obligeront à abandonner ses pinceaux<sup>3</sup>. Claude Monet, au moment de sa vieillesse, est affligé d'une double cataracte, tardivement soignée et dont l'opération est suivie de complications<sup>4</sup>. Henri Matisse, opéré d'un cancer du côlon en 1941 à l'âge de 71 ans demeure ensuite alité ou en fauteuil roulant, incapable de peindre de grands formats qui supposent une station debout et une main sûre. Il utilise alors la technique des papiers découpés et collés qui mobilise des assistants<sup>5</sup>.

Enfin, Bernard Dufour, auquel j'entends dédier cette réflexion sur l'âge de l'artiste, et dont on voit les toiles dans *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette en 1991, souffre à la fin de sa vie de problèmes de vue qui – peut-être, ou non - lui font peindre des toiles aux couleurs violentes. Il est sujet à un tremblement essentiel, finalement diagnostiqué comme maladie de Parkinson, qui le conduit, avant le bon dosage des médicaments, à abandonner la peinture, et à réaliser d'admirables « dessins tremblés » qui sont souvent des autoportraits.

Les histoires de l'art sont nombreuses, les histoires des autoportraits aussi ; mais il n'y a, décidément, pas d'histoire du corps de l'artiste. Pas d'histoire systématique de ce corps – pourtant si mobilisé par les peintres, les sculpteurs, comme il l'est d'ailleurs par les musiciens, chanteurs ou instrumentistes ; et comme il l'est par les acteurs, de théâtre de cinéma, ou par les danseurs.

L'une des pistes de ce colloque pourrait être l'histoire de ce corps de l'artiste, et celle, inextricablement, des stratégies adoptées pour continuer à créer. Les papiers découpés d'Henri Matisse, les dessins tremblés de Bernard Dufour, mais aussi, la peinture au doigt dans les dernières œuvres de Titien, le passage de l'huile à l'aquarelle, procédé plus rapide et qui donc ne mobilise pas la mémoire, pour Zao Wou-ki dans les années 2000-2010<sup>6</sup>, ou l'utilisation de matériaux légers comme les tissus, pour Louise Bourgeois sont autant d'éléments qui entrent dans l'histoire de ces stratégies des artistes vieillissants pour créer encore, malgré l'âge, la faiblesse, la maladie, le handicap<sup>7</sup>.

### **Le caractère inédit de l'époque contemporaine**

Il serait certainement faux de prétendre qu'il existe, pour la première fois dans l'histoire, un nombre inédit de très vieux artistes, à côté d'un grand nombre de très jeunes artistes. Cette situation a existé dans le passé, et cela pour deux raisons.

D'une part, l'âge de la formation, beaucoup plus précoce jadis, faisait qu'à vingt ans un artiste pouvait avoir une dizaine d'années d'expérience. Il était en capacité de se faire connaître très tôt. Parmi les plus grands, Masaccio, le peintre de la chapelle Brancacci à Florence, meurt en 1428 à 27 ans, Giorgione a trente-deux ans quand il disparaît (1510), et Raphaël 37 ans (1520). Il a donc existé par le passé des artistes qui ont connu le succès rapidement et dont la gloire a survécu.

Mais il y avait aussi de très vieux peintres et de très vieux sculpteurs. On peut être surpris de découvrir que dans ces époques anciennes, l'âge moyen des artistes est assez considérable. La raison en est peut-être qu'il faut, hors les exceptions que nous venons de citer, avoir du temps pour se « faire un nom ». Giovanni Bellini est mort à 86 ans, Titien en 1576 à un âge indéterminé – très certainement octogénaire ; Michel-Ange, puis le Greco avaient respectivement 88 et 74 ans au moment de leur décès.

Une telle comptabilité serait vaine si elle n'aidait à comprendre ce que l'histoire de l'art ancien appelle *agôn*, un ressort qui explique la cohabitation des styles par l'émulation entre artistes de même génération, mais aussi à l'évidence, de générations différentes. Or, la coexistence d'artistes d'âges distincts est particulièrement importante à l'époque contemporaine, soit la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle où la population vit régulièrement plus longtemps, et le début de notre XXI<sup>ème</sup> siècle qui, au moins en Occident, voit augmenter encore l'espérance de vie.

Se produisent alors des chocs esthétiques abyssaux. L'art de Claude Monet, héros de l'impressionnisme des années 1870, apparaît comme relevant évidemment du XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais l'ensemble majeur des *Nymphéas* date de 1914-1918 et il n'a été accroché dans l'actuel Musée de l'Orangerie qu'en 1927, grâce à Georges Clemenceau – un autre homme du XIX<sup>ème</sup> siècle puisqu'il est né en 1841. Autrement dit, l'exécution des *Nymphéas* et leur reconnaissance officielle sont bien ultérieures aux mouvements qui ont marqué le tournant des deux siècles et au-delà : néo-impressionnisme, fauvisme, futurisme, cubisme, dadaïsme, et même les commencements du surréalisme. Étrange choc visuel, de goût et de génération. Il serait aisé de multiplier les exemples : Auguste Renoir, aussi lié que Claude Monet à l'histoire de l'impressionnisme, est mort après la Première Guerre mondiale (en 1919) ; Man Ray, dont le nom est lié à Dada et au surréalisme, demeure actif dans les années 1960 (il est mort en 1976).

### **L'artiste et son public : jeunisme et/ou prime à la vieillesse ?**

Ce choc conduit à deux questions. La première est de se demander s'il existe des stratégies d'artistes pour éviter ce qu'on pourrait appeler la fossilisation d'un style au cours d'une carrière, ou si l'idée même de stratégie est une invention d'historiens qui pensent la vie d'artiste comme une série de décisions prises en fonction d'une analyse des situations plutôt que de nécessités internes. Pour être bref et concret : le cheminement en apparence peu prévisible qui conduit Martial Raysse, né en 1936, des dispositifs pop des années 1960 à la peinture en haute matière des années 2000, correspond-t-il à une évolution interne de l'œuvre, ou à un effort conscient et maîtrisé pour ne pas demeurer, de son vivant, quarante années après la fin du mouvement, l'« artiste pop » le plus remarquable de sa génération ?

La seconde interrogation est plus générale. C'est une question qu'aide aussi à poser la longue « traversée du désert » qu'a connue l'artiste entre la fin des années 1960 et les années 1990, désaffection qui l'a conduit à quitter Paris, trop coûteux, pour s'installer à la campagne. En un temps où le goût du public change rapidement, au gré des avant-gardes et/ou des innovations techniques intégrées par les plus jeunes artistes, que produit la cohabitation de générations extrêmement différentes, à la fois du point de vue du marché, autrement dit de la cote de l'œuvre, et de celui de l'exposition, c'est-à-dire des lieux, plus ou moins prestigieux, et des types d'exposition, monographie ou présentation collective, où un travail est montré ?

Le sociologue Alain Quemin, qui participe à ce colloque, étudie la notoriété et la consécration dans le champ des arts visuels<sup>8</sup>. Entre soupçon de « jeunisme » et réalité d'une reconnaissance tardive, il nous aide à poser la question de l'« âge intermédiaire », la génération des artistes quinquagénaires ou sexagénaires, c'est-à-dire d'hommes et de femmes qui ne sont plus « jeunes » et pas encore « vieux » ; et qui, coincés entre ces jeunes et ces vieux, rencontrent des problèmes sinon d'estime, du moins de visibilité et de survie.

### **Les deux modèles de David Galenson**

Professeur d'économie à l'université de Chicago, David Galenson s'est rendu célèbre depuis 2006, date de la parution de son ouvrage *Artistic Capital*<sup>9</sup>, par des analyses qui mettent en rapport l'âge des artistes et leur trajectoire. Sa méthode consiste à évaluer statistiquement le succès d'un artiste, à partir d'éléments qui sont le prix des œuvres, la fréquence des reproductions publiées, et le nombre et le type des expositions dont l'œuvre bénéficie. Cela le conduit à décrire un double modèle de carrières artistiques. D'un côté, celles dont le succès repose sur l'expérience progressivement acquise, Paul Cézanne selon un de ses exemples fétiches. Il s'agirait d'artistes dont la carrière s'affirme lentement et progressivement au cours de la vie. D'un autre côté, les carrières d'« innovateurs conceptuels », selon l'expression de l'auteur, qui fonctionneraient par « coups » et dont les triomphes se situent principalement au commencement de leur vie professionnelle, c'est-à-dire dans leur jeunesse – telle est l'analyse développée en particulier dans *Old Master and Young Geniuses*<sup>10</sup>. Une pente de prix progressivement croissante dans le premier cas ; une croissance très brutale dans le second, et qui ne cesse de descendre ensuite, correspondraient à ces deux modèles. Les analyses de Galenson se fondent sur une binarité simpliste : le modèle proposé, qui confond capacité créatrice et « succès », notamment économique, est beaucoup trop contrasté pour refléter la multiplicité effective des carrières. Sans doute faut-il imaginer au delà des cas sur lesquels s'appuie l'auteur qui considère l'époque particulière des avant-gardes, un autre profil pour la majorité des artistes. Des parcours divers, non réductibles à un type unique, mais qui peuvent être marqués par des traits génériques. La discontinuité, avec des effacements éventuellement provisoires. Un premier envol fréquent durant la jeunesse, limité à un certain cercle et favorisé par des prix bas et des aides spécifiques à la « jeune création ». Puis des paliers, un escalier qui peut monter ou descendre et dont les marches ne sont pas forcément régulières ; qui aboutit pour ceux qui ont la chance de vivre longtemps, à la réhabilitation ou la glorification finale, ou à l'oubli définitif. Il est plus que probable que cette description, au demeurant, devrait être encore nuancée en fonction du « genre », homme ou femme, de l'artiste. Les artistes femmes ont accédé plus tard et plus rarement à la reconnaissance au cours du XX<sup>ème</sup> siècle – cela changera peut-être. Elles ont aussi plus souvent été reconnues non seulement tardivement dans leur vie, mais plutôt après leur mort. Louise Bourgeois, pour revenir à elle, a réalisé ses premiers dessins, gravures, peintures puis sculptures dans les années 1940 alors qu'elle était trentenaire, et son œuvre n'a commencé à être reconnue que dans les années 1970, quand elle avait plus de soixante ans. Pierrette Bloch, née en 1928 et célébrée par les médias comme une « figure » ou une « icône » de l'art abstrait à sa mort en

juillet 2018, est restée quant à elle très durablement méconnue. Saluant un travail commencé en 1950, la première rétrospective de Bloch date de 2002<sup>11</sup>. D'autres expositions ont suivi, vraiment bien tard pour cette artiste habituée par force à la discrétion. Jean-Michel Basquiat, quant à lui, gloire médiatique bien plus considérable, est mort à 28 ans. Disparaître dans la force d'une jeunesse charismatique et masculine serait-il un atout pour la reconnaissance ?

### **Un attrait particulier pour l'œuvre tardive**

Qu'on puisse imaginer un retour de flamme de la part des institutions, du marché, et du public, pour la phase tardive d'une carrière d'artiste, suppose qu'au modèle d'interprétation des vies d'artistes que nous avons dit prévaloir depuis Giorgio Vasari (jeunesse, maturité, déclin) s'est substitué ces dernières décennies un attrait pour l'œuvre finale.

L'émergence de ce qu'on a appelé « style tardif » est un legs, principalement, de la pensée allemande (Goethe, Brinckmann, Friedlander, tout autrement Adorno<sup>12</sup>) puis bien plus tardivement de la littérature anglo-saxonne, David Rosand, ou tout autrement Edward W. Saïd<sup>13</sup>. L'histoire de cette émergence, qui est aussi celle d'une réhabilitation du grand âge artistique – jeunesse, maturité, magnificence de la vieillesse – mériterait d'être écrite : cette écriture, entreprise outre Atlantique par des historiens comme Philip Sohm (qui sera l'invité de l'Ecole Normale supérieure en mai 2019) enrichira nos réflexions<sup>14</sup>. Il conviendra cependant de noter que la sénescence se trouve, chez un certain nombre des auteurs que nous venons de citer, interprétée en termes sublimes. Elle est vue comme un exil hors du monde des vivants, exil qui, chez Theodor Adorno et Edward W. Saïd, outre qu'il reflète probablement celui, géographique, que ceux-ci ont vécu, est censé ouvrir sur une liberté de penser et de faire hors normes. Les dernières œuvres des artistes (à supposer qu'ils sachent eux-mêmes qu'il s'agit des dernières) seraient dans ce contexte de pensée forcément différentes : ils/elles y oseraient tout, mettant au point des stratagèmes, des solutions neuves qui les feraient échapper à leur époque ; bref, y déployant une inventivité, une force, issues de la nécessité de pallier l'impuissance physique et du renoncement aux préoccupations d'ordre mondain. Or il est possible de nouveau, qu'une telle vision du vieil âge soit un stéréotype.

### **« J'en ai assez des valeurs viriles »**

On terminera cette introduction sur un mode plus personnel, passant au « Je » et évoquant une conversation avec un peintre – un peintre de soixante ans. Au moment où s'ouvre ce colloque, à l'automne 2018, l'artiste français Camille Saint-Jacques expose dans le XIII<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, quelques très belles aquarelles abstraites. Elles sont contenues dans un ovale, et non dans un rectangle comme c'était le cas pour une précédente et assez longue série. Comme je lui demandais pourquoi il avait choisi ce format, voici ce que Saint-Jacques a répondu :

*« J'en ai assez des valeurs viriles. Cela fait soixante ans que je suis un homme. Vive l'ovale, vive les courbes, vive la femme. Et puis le rectangle c'est la fenêtre albertienne. On en a marre de la fenêtre. L'imitation du réel.*

*Tu sais ce qui me touche chez les anciens peintres ? Ce sont les œuvres où ils n'arrivent plus à faire semblant de percer la fenêtre. Quand Poussin rate son dessin. Quand Titien peint avec ses doigts et ses mains. Quand ça bave au lieu de montrer.*

*Quand ils ne peuvent plus faire bien, alors on oublie la mythologie dans leurs peintures et on parle à des contemporains. »*

Même en faisant la part de la plaisanterie, dans ces propos, peut-être en effet y a-t-il de cela. Ce sont peut-être les ratés, les bavures des grands artistes anciens qui nous rendent leurs œuvres attachantes : ces artistes deviennent nos contemporains quand les empêchements de leur corps associés à une désinvolture nouvelle vis-à-vis de leur image, et de ce qu'ils se doivent, les conduisent à se détourner des normes par lesquelles leurs œuvres ont adhéré à leur temps et seulement à leur temps. C'est cette impuissance et ce désenchantement, plutôt qu'une prétendue liberté, qui donnent à leur travail, à ce moment, un caractère d'a-temporalité qui les rapproche de nous, ou plus exactement de l'expérience universelle des hommes et des femmes, à travers les époques : l'expérience du vieillissement, et de la mort qui vient. La vieillesse de l'artiste serait alors cela : une rencontre esthétique, mais surtout une rencontre humaine, à travers les siècles.

Les chercheurs invités dans la journée parisienne du colloque offrent des points de vue diversifiés. Le neurologue Bernard CROISILE présente plusieurs cas d'artistes dont la vieillesse impacte le processus créateur. Les historiennes de l'art Camille CHENAIS, Émilie BOUVARD et la commissaire émérite Marie-Laure BERNADAC s'engagent sur la voie du dernier Picasso pour montrer la puissance de sa créativité et interroger la façon dont ces dernières œuvres ont été perçues par la critique. D'autres contributions, d'intervenants aussi variés, venant de l'histoire de l'art, de la neurologie, de la philosophie, de la sociologie et de la psychanalyse, composeront la partie du colloque qui aura lieu à Venise dans dix jours, au croisement : on trouvera sur ce présent site les contributions parisiennes de l'événement, en attendant la publication des actes vénitiens sous la forme d'un livre collectif à paraître aux éditions du CNRS à la fin 2019.

---

<sup>1</sup> VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Lorenzo Torentino, Firenze 1550, traduction française *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. André Chastel, Paris, Berger-Levrault 1981-1987, rééd. Actes Sud, 2005, 2 vol.

<sup>2</sup> CARLI F. ZUFFI Stefano, *Titien*, Paris, Fayard, 1990, p. 308-309.

<sup>3</sup> THUILLIER Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris, Fayard, 1988, p. 230. « Le tremblement de sa main commençait à l'inquiéter sérieusement. Il y fait des allusions précises dès le milieu de 1643 » - Poussin n'a alors que 49 ans.

<sup>4</sup> ROYER J., HAUT J., AMALRIC P., « L'opération de la cataracte de Claude Monet. Correspondance inédite du peintre et de G. Clemenceau au docteur Coutela », *Histoire des sciences médicales*, 1984, 18 (2), p. 109-128.

<sup>5</sup> SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 663-664. Le biographe, critique et ami de Matisse lie cependant les deux éléments que sont la maladie (« l'intervention chirurgicale et ses séquelles ») et la vieillesse (« la vieillesse qui peut tout se permettre ») pour expliquer le « bouleversement » de la manière de Matisse après 1941, et notamment « la substitution des ciseaux au pinceau ».

<sup>6</sup> Jusqu'à la fin de sa vie (il est mort en 2013) Zao Wou-ki a continué à pratiquer l'aquarelle, le cas échéant avec l'aide d'un ou d'une assistante. Les travaux sur papier de l'artiste ont été exposés en 2018, pour la période allant jusqu'à 2007, à la Marlborough Gallery à New York (*Zao Wou-ki, Watercolor, Ink on Paper, Porcelain*, catalogue préfacé par K. de Baranano, New York, Marlborough Gallery, 2018). Voir aussi MARQUET Françoise, avec les contributions de S. Amic, Yin Fu et I. Klinka, *Zao Wou-ki, dans l'ultime bonheur de peindre, 2000-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.

<sup>7</sup> Louise Bourgeois crée ses « figures rembourrées, en patchwork de tissu éponge » à partir de 2000. L'artiste a alors presque 90 ans. Voir, STORR Robert, HERKENHOFF Paolo, SCHWARTZMAN Allan, *Louise Bourgeois*, Paris, Phaidon, 2004, p. 88.

<sup>8</sup> QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistique dans les arts visuels*, Paris, CNRS, 2013. La contribution d'Alain Quemin à ce colloque sera publiée dans l'ouvrage *L'Art aux risques de l'âge*, Éditions du CNRS, à paraître en 2019.

<sup>9</sup> GALENSON David W., *Artistic Capital*, New York and London, Routledge, 2006. D'autres ouvrages ont suivi : *Old masters and Young Geniuses. The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton, Princeton University Press, 2007 ; *Conceptual Revolutions in Twentieth Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press and NBER, 2009. David W. Galenson applique son système non seulement aux arts visuels, mais aussi à la créativité littéraire.

---

<sup>10</sup> GALENSON David W. *op. cit.*, 2007.

<sup>11</sup> *Pierrette Bloch*, Paris, Centre Pompidou, galerie d'art graphique, 25 septembre - 25 décembre 2002. L'artiste suisse a bénéficié de sa première exposition rétrospective dans ce pays en 2013 : « Pierrette Bloch, L'intervalle », 15 novembre 2013 - 28 février 2014, avec publication d'une monographie aux éditions jrp/Ringier.

<sup>12</sup> GOETHE Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, éd. Hans-Joachim Schrimpf, *Hamburger Ausgabe*, vol. XII (1981), p. 480 ; BRINCKMAN A.E., *Spätwerke grosser Meister*, Frankfurt am Mein, 1925 (sur Goethe, voir notamment p. 43-44) ; FRIEDLANDER W. « Poussin's Old Age », *Gazette des beaux-arts* 60 (July-August 1962) ; ADORNO Theodor, « Spätstil Beethovens », dans *Moments musicaux*, éd. Suhrkamp, Francfort sur le Main 1964.

<sup>13</sup> ROSAND D., « Titian and the Critical Tradition », *Titian : His World and his Legacy*, éd. D. Rosand, New York, Columbia University Press, 1982, p. 24-25 ; E. W. Said, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant*, édition française sous la direction de M.-C. Vacher, Arles, Actes Sud, 2012.

<sup>14</sup> SOHM Philip, *The Artist Grows Old, The Aging of Art and Artists in Italy, 1500 – 1800*, New Haven, Yale University Press, New Haven, 2007.