Des *reliquaires* d'un genre nouveau

Sabine du Crest

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/98>

DOI : 10.4000/actesbranly.98

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Sabine du Crest, « Des *reliquaires* d'un genre nouveau », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/98> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.98>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Des reliquaires d'un genre nouveau

Sabine du Crest

« Le monde est plein de matériaux numérables et contigus. L'artiste ne peut avoir d'autre tâche que de faire des catalogues, des inventaires [...] pour faire apparaître en rangs serrés les créations et les instruments humains [...] ; rien ne peut échapper à l'homme, le monde, même le plus lointain, est comme un objet dans sa main, la propriété n'est, somme toute, qu'un moment dialectique dans l'asservissement général de la Nature.¹ »

- 1 Issu de ses *Mythologies*, ce texte de Roland Barthes ne décrit ni les cabinets de curiosité de l'Europe des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, ni les matériaux de travail des artistes de cette période, comme on pourrait le croire, mais l'oeuvre de Jules Verne qu'il compare précisément à celle des encyclopédistes du ^{xviii}^e siècle et des peintres hollandais. Pour lui, le sous-marin du héros de *Vingt mille lieues sous les mers*, le *Nautilus*, fut un moyen d'appropriation des lointains.
- 2 On peut penser que ce même mouvement est à l'oeuvre dans la création de nautilles par les orfèvres de la fin du ^{xvi}^e siècle, comme en témoignent l'exposition sérielle des *exotica* dans les cabinets de curiosité, ou ces *naturalia* provenant du bout du monde, qui intéressent aussi bien le collectionneur amateur d'art que l'érudit antiquaire ou le naturaliste.

Corne de licorne montée du Palazzo Sacchetti

Droits réservés

- 3 Cependant, on se sent autorisé à porter un regard plus nuancé sur ce phénomène, quand on se penche sur les travaux d'érudition ou sur les collections ou quand on s'interroge sur le statut des objets. Il existe en effet des passerelles entre les différents objets – objets naturels, objets fabriqués et objets d'art – qui permettent de bien identifier leur statut. Les objets en question peuvent être devenus objets d'art puis objets d'étude, ils peuvent être dans le même temps objets d'art et objets d'étude ; ou il peut s'agir d'objets d'étude qui ont continué à devenir des objets d'art... Cette dernière catégorie atteste à la fois de leur appartenance à l'univers des matériaux de création – où les antiques ont longtemps eu la part belle –, et de leur complète intégration à la conscience européenne.
- 4 Il ressort de ce constat que des contextualisations différentes sont révélatrices de formes d'appropriation ou d'intégration diverses, voire de « métissage ».
- 5 On s'arrêtera dans un premier temps sur les processus d'intégration des *exotica* grâce à leur monture notamment, pour en tirer ensuite quelques conséquences valables pour l'Europe moderne.
- 6 Le statut de l'objet dépend de la perception qu'on en a. Cette perception est elle-même liée au processus d'intégration dont on peut dégager deux principes. L'un relève de l'esthétique, l'autre de l'érudition.
- 7 Lorsque des *naturalia* et, plus rarement, des *artefacts* sont appréhendés comme des curiosités et montés, cela prouve que l'aspect esthétique l'a emporté sur l'aspect scientifique. Pour les coraux, les œufs d'autruche, les cornes de licorne ou dents de narval et les nautilus, il s'agit de cas bien particuliers d'objets quasi magiques – auxquels est associé un pouvoir apotropaïque – et, en même temps, de formes

symboliques entourées de toute une tradition littéraire. Le nautille est par exemple cité par Pline, Aristote, Callimaque et Catulle². À ces formes symboliques s'ajoute un questionnement sur l'interaction entre le lieu, la matière ou la fabrication, mais également sur les formes physiques et géométriques qui déterminent l'enroulement en spirale des coquilles.

- 8 La fabrication des montures qui transforment l'objet en un *autre* objet commence assez tôt. Elle est associée à l'arrivée des *naturalia* ou *artefacts* en Europe dans des conditions précises, liées à l'art de la cour, au prestige ou au pouvoir. Ce fut le cas notamment à Dresde au début du XVII^e siècle, en raison d'un système antique de captation de l'aura exotique au profit du monarque³. La grande valeur de ces nautilles, pourtant simples *naturalia* des mers du sud du Pacifique, leur permettait de temps en temps, une fois montés, d'égaliser les œuvres d'art les plus anciennes, au point de devenir insignes du pouvoir et de trouver une place dans les cérémonies des cours d'Europe de l'époque. Et ce n'est pas du fait que leur monture avait effacé tout aspect exogène, leur faisant perdre leur étrangeté, qu'ils occupaient cette fonction rituelle. Bien au contraire, le métissage symbolique et formel émanant des nautilles montés accroissait leur préciosité⁴.
- 9 Dans le registre des *artificialia*, on peut citer le masque précolombien monté de la collection Médicis, quelques porcelaines de Chine bleu et blanc, des Imari du Japon en argent, montés dès le XVI^e siècle, puis en bronze doré au XVII^e siècle, ou encore des objets de nacre. Ces produits importés en Europe par les compagnies des Indes Orientales⁵ étaient à l'époque très appréciés. L'admiration et le plaisir esthétique que pouvaient susciter ces objets ne faisaient qu'accroître le processus d'intégration. Les montures relevaient d'une redondance ou d'une métonymie⁶ tout comme les reliques qui, davantage encore, semblaient grâce à leur monture favoriser le contact⁷ avec des ailleurs lointains. Imposées par des *naturalia* et plus rarement par des *artificialia*, ces créations composèrent de véritables *reliquaires* d'un genre nouveau, écrins d'un nouveau monde prêts à fasciner les Européens des XVI^e et XVII^e siècles⁸.
- 10 Cette contextualisation d'ordre esthétique n'a toutefois pas permis de fixer la perception qu'on avait des *exotica*. Dans le même temps en effet, les *exotica* furent pris comme objets d'études avant d'être intégrés par les érudits, et de façon tout à fait brute cette fois, dans des cabinets de curiosité. Ils furent également objets d'études dans des catalogues de collection, et autres correspondances ou essais où ils furent reproduits sous formes de gravures⁹.
- 11 Autant de témoignages visibles dans des collections comme la collection Aldrovandi à Bologne, connue pour ses *mexicana* ; à Rome, chez Athanase Kircher, Virgilio Spada, Flavio Chigi et plus tard chez les Borgia¹⁰. En Provence, Peiresc, érudit dans ce domaine au cours du premier *Seicento*, fut à la tête d'un réseau européen dont firent notamment partie le Padouan Lorenzo Pignoria, le Romain Girolamo Aleandro, premier érudit occidental à décrire des idoles bouddhiques japonaises, et le Français Claude Ménestrier, ami des précédents et antiquaire des Barberini¹¹.
- 12 Ces deux démarches esthétique et érudite furent, en fait, les deux versants d'une même fascination, même s'il est vrai que le regard érudit a le plus souvent succédé au regard esthétique, qui avait tendance à privilégier la beauté exotique des *naturalia* ou des *artefacts*.

- 13 Alors que l'on pouvait craindre que les travaux d'érudition ne dépouillent les *naturalia* de leur exotisme, c'est en fait l'inverse qui s'est produit dans la conscience européenne. Les *naturalia* les plus étranges ou les plus surprenants – voire les plus inquiétants – ont en effet été d'emblée, ou presque, assimilés aux œuvres d'art et présentés dans des cabinets de curiosité du fait de leur étrangeté, à l'instar des crocodiles suspendus¹². Comme on n'a que peu d'exemples de pièces devenues œuvres d'art après avoir été objets d'étude, on peut penser que le regard savant avait tendance à vouloir supprimer l'émotion. Ce ne fut pas exactement le cas. L'érudition a en effet permis de mieux faire connaître et apprécier ces objets et de leur ajouter une plus value, parfois excessive.
- 14 Au cours du XVII^e siècle, et en particulier dans la Rome des Barberini ou la Florence des Médicis, se dessine un équilibre. L'objet est apprécié à parts égales, oscillant entre fascination et érudition, et autorise à la fois le discours savant, la passion du collectionneur et la production artistique¹³.
- 15 Le contexte joue beaucoup sur ces différentes appréciations, qui peuvent varier pour un seul et même objet. On trouve ainsi des exemples de « dépeçages » – comme celui des cabinets de pierres dures des collections royales françaises de Louis XIV, démontés et déposés par son successeur au cabinet de minéralogie – ou des exemples d'attitudes plus sereines, comme le transfert des coquillages de la collection Médicis au cabinet de sciences naturelles de Florence.
- 16 Dans les deux cas, la conception européenne de l'histoire humaine et de la nature n'est pas sortie indemne de ces confrontations. De nouvelles formes et de nouvelles sciences en sont nées, issues de ces nouvelles matières ou de ces nouveaux objets et imposés par eux.
- 17 Si, pour reprendre la suggestive expression de Claude Lévi-Strauss, l'écart différentiel entre deux cultures ne peut être comblé, il a pu cependant, parfois, être productif¹⁴. Appréciation esthétique et érudite étaient fondées sur la tradition littéraire, plastique et antiquaire. Ce substrat a favorisé un engendrement formel et savant et a en outre permis de produire un « métissage ». L'ancien et le proche, le nouveau et le lointain, dans le temps et l'espace ont comme interagi.
- 18 Le processus d'intégration des *exotica* dans le champ des matériaux de création dans l'Europe moderne a eu comme conséquence de susciter une fascination, un effet de *stupor*. Ce qui est recherché, c'est l'étrangeté qui fascine et qui est présente, depuis la Renaissance jusqu'aux surréalistes, de Wenzel Jamnitzer à André Breton, la « *natura naturans* » pour le *rustique* du premier, le fétiche océanien qui « fait peur et émerveille » pour le second¹⁵. C'est ce qui, paradoxalement, a facilité leur incorporation dans le processus créatif d'artistes ou d'érudits. La mise en scène commença en effet avec les cabinets de curiosité tels qu'ils sont évoqués par les frontispices des catalogues et quelques tableaux, eux-mêmes théâtres de l'expérience cognitive et créatrice aux XVI^e et XVII^e siècles, pour s'achever avec les objets montés.
- 19 La perception de l'objet exotique comme objet d'art atteint son apogée, non pas avec le cabinet de curiosité, assez proche du musée, mais lorsque cet objet est présenté au sein d'un ensemble décoratif qu'il vient perturber. C'est le cas avec la corne de licorne ou dent de narval du palais Sacchetti à Rome¹⁶. L'objet de deux mètres de haut environ a été monté verticalement sur une tête de cheval, elle-même parallèle au plan de la table en bois doré et sculpté, œuvre des imitateurs romains du Bernin dans la seconde moitié du XVII^e siècle. La surprise et la théâtralité poussées à l'extrême demeurent visibles

dans le palais de la via Giulia, où l'objet est toujours en place. Cette disposition a permis à un grand nombre de visiteurs de l'admirer, contrairement à d'autres cornes de licorne comme celle conservée dans la collection particulière de Flavio Chigi, grand amateur d'*exotica*.

- 20 Autre conséquence fructueuse de l'intégration des *exotica* : celle d'artistes riches d'une production esthétique féconde¹⁷. Si l'on se place dans la perspective de la production des orfèvres allemands à la fin du XVI^e siècle notamment, l'hybride ou le *kitsch* ont ainsi favorisé un certain raffinement¹⁸. Le style *rustique* de Jamnitzer, analysé par Ernst Kris et étudié par Patricia Falguières en est partiellement l'expression, de même que le *bizzare* – fondateur du beau pour une génération d'artistes du XVI^e siècle à nos jours – qui a irrigué la production européenne, des Italiens Jacopo Ligozzi et Felipe Napoletano aux Français Pierre et Gilles¹⁹.
- 21 Exubérance, mais pas seulement, puisqu'on trouve également des exemples d'une grande sobriété, comme cette tasse du Gujarat, couverte de nacre, montée à Londres au début du XVII^e siècle et conservée au Victoria and Albert Museum²⁰.
- 22 Une nouvelle exigence de perspicacité analytique dans le domaine des sciences humaines et des sciences de l'observation est, au moins en partie, née de ce même processus d'intégration. L'interrogation sur la matière et sur le sens de ces objets est une étape essentielle. Le sentiment d'incertitude ou d'ambiguïté fut commun aux artistes et aux érudits. La gestation de nouvelles sciences humaines et de nouvelles catégorisations comme la pré-anthropologie, la pré-ethnographie ou le comparatisme religieux peut être assimilée aux conséquences du processus d'intégration des *exotica* au sein même de l'érudition antiquaire²¹. À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, le cabinet de curiosité s'est peu à peu transformé partiellement en collection scientifique. L'inventaire du monde passait par ces nouveaux objets provenant de pays lointains²² et trouvait en eux une absolue nécessité.
- 23 L'exploration du monde a engendré une évolution du regard. Pour comprendre, assimiler, intégrer ces nouveaux objets, il a été nécessaire à la fois d'augmenter notre champ de vision et d'approfondir notre acuité visuelle.
- 24 Ces *naturalia* provenant des confins du monde connu ont poussé dans leurs retranchements ultimes les artistes qui ont cherché à les représenter. Pour parvenir à leurs fins, les peintres de nature morte les plus talentueux ont dû pousser leur technique mimétique jusqu'à ses limites. Pour ce faire, ils ont notamment utilisé le subterfuge de la *camera obscura* en peignant ces objets dans une pénombre artificielle, équivalent plastique des tiroirs, des cabinets-meubles, des cabinets de curiosité, de tous les lieux clos sacrés et secrets où étaient enfermées les reliques des saints... autant d'ingrédients que l'on peut retrouver au musée du quai Branly.
- 25 Dans sa nature morte à la coupe nautile, conservée actuellement dans la collection Thyssen Bornemisza, Wilhelm Kalf rend compte de ces recherches en parvenant à reproduire la translucidité ou l'opacité des matières, de la porcelaine de Chine et de la nacre du coquillage d'où paraît sourdre la lumière²³.
- 26 Un contexte est ainsi créé pour l'objet naturel qui n'est plus un corail ou un coquillage mais une partie d'œuvre qui pousse à admirer la nature au travail, sa capacité à fabriquer de l'art ou une composante de la nature elle-même. Ainsi s'opère le changement. Le contexte, le regard, la perception fabriquent l'objet ou l'œuvre, selon les mêmes effets que Marcel Duchamp avait mis évidence avec ses *ready made*.

- 27 Étranges tentatives d'appréhension de la nature et du monde, pour revenir au texte de Barthes : jusqu'aux confins de ses territoires, à travers les collections, les œuvres créées pour les chambres des merveilles, les peintures cherchant à les reproduire, les recherches effectuées dans les cabinets de curiosité, les décors intérieurs du XVII^e siècle... autant de démarches, fondées sur l'incertitude, l'ambiguïté ou l'extrême fascination pour l'étrange, l'effet de *stupor*.
- 28 Dans cette histoire de l'étrangeté et de sa captation, les *reliquaires* d'un genre nouveau que furent les objets exotiques, notamment les *naturalia* montés aux XVI^e et XVII^e siècles apparaissent bien comme des témoins d'un moment privilégié du regard européen sur l'ailleurs, un moment privilégié et productif.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes (1957) 1979 : Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil (1957) 1979.

Bélévitch-Stankévitch (1910) 1970 : Hélène Bélévitch-Stankévitch, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910/ Genève, Slatkine reprints, 1970.

Bredenkamp (1993) 1996 : Horst Bredenkamp, *La Nostalgie de l'Antique. Statues, machines et cabinets de curiosités (Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993), Paris, Diderot, 1996.

D'un regard l'autre... 2006 : *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* (cat. expo., Paris, musée du quai Branly, 2006), Yves Le Fur éd., Paris, musée du quai Branly, RMN, 2006.

Du Crest 2005 : Sabine du Crest, « L'Exotisme vu de la Provence du temps de Peiresc », dans Jean Dhombres, Agnès Bresson, dir., *Peiresc 1604-2004. Actes du colloque international*, Peyrescq, 26-31 août 2004, vol. 9, fasc. 1, 2005.

Du Crest 2007 : Sabine du Crest, « Bellissime bizzarrie : il fascino dei mondi lontani a Roma nel Seicento », dans Sybille Ebert-Schifferer, Sebastian Schütze et Francesco Solinas, dir., *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Actes du colloque international, Rome, Palazzo Barberini, 7-11 décembre 2004, Rome, De Luca, 2007.

Du Crest 2009a : Sabine du Crest, « L'hybride dans l'art du XVII^e siècle : un kitsch avant la lettre », dans Hélène Casanova-Robin, dir., *Ovide et l'esthétique de l'hybride*, Actes du colloque international Grenoble, université Pierre Mendès-France, 3-5 mai 2007, Paris, Champion, 2009, p. 152-166.

Du Crest 2009b : Sabine du Crest, « L'Homme qui faisait parler les pierres. Le Bisontin Claude Ménestrier dans la Rome des Barberini », dans Gérard Sabatier et Giuliano Ferretti, dir., *Les Jésuites et le monde des images*. Actes du colloque international, Grenoble, université Pierre Mendès-France, MSH-Alpes, Lyon, bibliothèque de la Part-Dieu, 27-29 octobre 2005, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 27-38.

Du Crest 2009c : Sabine du Crest, « Peiresc et Aleandro : une étroite collaboration », dans Marc Fumaroli, dir., *Peiresc e l'Italia*. Actes du colloque international, Institut européen d'histoire de la

République des Lettres / G. Marotta, Istituto italiano per gli studi filosofici, Naples, Palazzo Serra di Cassano, 23-24 juin 2006, Paris, *Respublica literaria*/Éditions Alain Baudry, 2009, p. 60-74.

Du Crest et Lestringant 2009 : Sabine du Crest et Franck Lestringant, « Ouverture du théâtre », dans Sabine du Crest et Franck Lestringant, *Le Théâtre de la curiosité*. Actes de la journée d'études du 8 mars 2007, *Cahier du Centre V. L. Saulnier*, n° 25, 2009.

Du Crest, à paraître : Sabine du Crest, *Girolamo Aleandro (1574-1629) : peinture et iconographie des mondes anciens et lointains à Rome*, Genève, Droz, à paraître.

Encounters... 2004 : *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500-1800* (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 2004), A. Jackson et A. Jaffer éd., Londres, Victoria and Albert Museum, 2004.

Falguières 2003 : Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

Findlen 1994 : Paola Findlen, *Possessing nature. Museums, collecting and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Finocchiaro 1999 : Giuseppe Finocchiaro, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada. Una raccolta romana del Seicento*, Roma, Fratelli Palombi, 1999.

Gagneux 2007 : Yves Gagneux, *Reliques et reliquaires à Paris (XIX^e- XX^e siècles)*, Paris, éd. du Cerf, 2007.

Germano et Nocca 2001 : Anna Germano et Marco Nocca, *La Collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Naples, Electa, 2001.

Haudère 2006 : Philippe Haudrère, *Les Compagnies des Indes orientales. Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, Desjonquères, 2006.

Helms (1993) 2000 : Mary W. Helms, *Craft and the kingly ideal : art, trade and power*, University of Texas Press, 2000.

Honour 1961 : H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, Londres, John Murray, 1961.

Impey 1977 : Oliver Impey, *The Impact of oriental styles on western art and decoration*, Londres, Oxford university press, 1977.

Impey et Mac Gregor 1985 : Oliver Impey et Arthur Mac Gregor, dir., *The Origins of museums. The Cabinets of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Kjellberg 2000 : Pierre Kjellberg, *Objets montés*, Paris, éd. de l'Amateur, 2000.

Koepppe 2004 : Wolfram Koepppe, « Exotica and the Kunstkammer : snake stones, iridescent sea snails, and eggs of the giant iron-devouring bird », dans *Princely splendor. The dresden court 1580-1620* (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Rome, Palazzo Ruspoli, 2004), Milan, Electa, 2004, p. 80-89.

Levi-Strauss 1977 : Claude Levi-Strauss, *L'Identité*, Paris, Grasset, 1977.

Lo Sardo 2001 : Eugenio Lo Sardo, *Athanasius Kircher. Il Museo del mondo*, Rome, de Luca, 2001.

Lugli (1983) 1998 : Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, Mazzotta, (1983) 1998.

Lugli 1998 : Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Les Cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998.

Rochetta (1966) 1967 : R. G. Incisa della Rocchetta, « Il museo di curiosità del Cardinale Flavio I Chigi », *Archivio della Società romana di Storia Patria*, LXXIX, 3^e XX, (1966) 1967.

Scalini 1998 : Mario Scalini, « Curiosités et objets exotiques dans les collections médicéennes », dans Acidini Luchinat, *Trésors des Médicis*, Paris, Somogy, 1998, p. 145-154.

Schnapper 1988 : Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne, la tulipe : collections françaises au XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988.

Verelst 1988 : Philippe Verelst, « Du nautille au Nautilus. Sur une source de Hérédia », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 15, automne 1988, p. 45-71.

Von Schlosser (1908) 2003 : Julius von Schlosser, *Les Cabinets des merveilles de la Renaissance tardive*, Paris, Macula, 2003 (*Die Kunst- und Wunderkammern des Spätreneissance*, Leipzig, 1908).

Willelm Kalf original y copia 1998 : Willelm Kalf original y copia (cat. expo., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.

NOTES

1. Barthes (1957) 1979, p. 75-77.

2. Verelst 1988.

3. *Princely splendor. The dresden court 1580-1620*, 2004 ; Koeppe 2004 p. 80-89 ; Helms (1993) 2000 ; Kjellberg 2000, p. 11-13.

4. ⁴ *D'un regard l'autre...* 2006, fig. 46 : nautille monté en hanap en Allemagne en vermeil au début du XVII^e siècle avec la représentation de Neptune, du musée national de la Renaissance à Écouen, par exemple, ou bien les coupes nautiles montées à Nuremberg vers 1600 et conservées dans les collections royales anglaises, au Palazzo Pitti, museo degli Argenti à Florence ou à Vienne.

5. Haudrière 2006 ; Bélévitch-Stankévitch (1910) 1970 ; Honour 1961 ; Impey 1977. Pour le masque précolombien, voir *D'un regard l'autre...* 2006, p. 82, fig. 82 : masque précolombien reconverti en pièce d'orfèvrerie vers 1650-1680 conservé au museo degli Argenti du Palazzo Pitti à Florence. Voir Scalini 1998, p. 145-154.

6. Kjellberg 2000, p. 11.

7. Lugli (1983) 1998, p. 40-45, en particulier « une prise de possession similaire d'un objet provenant d'un univers dont on ressent la distance et la différence s'effectuera plus tard, sur tout ce qui viendra du Nouveau Monde. Un vase précolombien ou un masque prendront une configuration européenne par une sorte de travestissement extérieur englobant l'oeuvre "étrangère" dans un système de références familières à l'observateur » ; Lestringant 2008, p. 7-16, en particulier « la relique, d'emblée, n'est donc pas seulement synecdochique, mais aussi métonymique... Le fait est que les curiosités de la Renaissance sont des reliques d'un nouveau style ».

8. Le terme de « reliquaire » est ici pris dans une acception plus large que celle utilisée habituellement. Le reliquaire qui, *stricto sensu*, est un coffret contenant des reliques, un contenant, donc, est considéré ici comme un ensemble composé de la relique (en l'occurrence, un objet exotique naturel ou fabriqué qui, au sens propre, est ce qui reste en Europe en provenance des pays lointains) et de sa monture. Voir Gagneux 2007.

9. Sur les cabinets de curiosité, une riche bibliographie peut être citée : Lugli (1908) 2003 ; Impey et Mac Gregor 1985 ; Schnapper 1988 ; Bredekamp (1993) 1996 ; Findlen 1994 ; Falguières 2003 ; *D'un regard l'autre...* 2006, p. 58-103.

10. Lo Sardo 2001 ; *La collezione Borgia...* 2001 ; della Rocchetta (1966) 1967 ; Finocchiaro 1999.

11. Lugli (1983) 1998, p. 129. Sur ce groupe d'érudits, voir Du Crest, à paraître ; Du Crest 2009b ; Du Crest 2005, p. 259-270 ; Du Crest 2007, p. 481-486 ; Du Crest 2009c.

12. Voir le crocodile suspendu de Santa Maria delle Grazie dans Lugli (1983) 1998, fig. III.

13. Comme deux tasses mexicaines en graine de cacao à monture d'argent de la collection des Médicis. D'autres exemples ont été étudiés pour le milieu romain, voir la bibliographie, note 11.

14. Lévi-Strauss 1977 : « Entre deux cultures, entre deux espèces vivantes aussi voisines qu'on voudra l'imaginer, il y a toujours un écart différentiel et [...] cet écart différentiel ne peut pas être comblé. » (p. 322)
15. La théâtralité des cabinets de curiosité du xvi^e siècle au xx^e siècle réside en grande partie dans l'étrange : « Tu fais peur tu émerveilles », écrit André Breton en 1948 dans le dernier vers du poème « Uli » du recueil *Xénophile*, à propos d'une statue océanienne aujourd'hui présentée au musée du quai Branly. La tête suspendue au plafond du musée du médecin et botaniste bolonais Francesco Calzolari (1522-1609), présentée dans le frontispice gravé de son catalogue publié en 1622, provoque le même type d'effet. Voir Lugli (1983) 1998, p. 41 ; voir Du Crest et Lestringant 2008 ; en ce qui concerne le sens spécifique de « rustique » ici, voir ci-dessous note 19.
16. Colle (2003), p. 135-159, ill. p. 132-134.
17. Ségalen 1978.
18. Du Crest 2009a.
19. Sur Jamnitzer (1508-1585), voir Bott 1985 ; Kris 2005.
20. Voir *Encounters...* 2004.
21. Voir Hodgen 1998.
22. Voir Olmi 1992.
23. Voir Alpers 1983 ; Alpers 1990 ; Sur Kalf (1619-1693), voir *Willelm Kalf original y copia...* 1998, p. 44-47 (figure p. 45).

RÉSUMÉS

On s'interroge sur l'effet du passage par le cabinet de curiosités, les collections scientifiques et les recherches des érudits sur les objets en provenance de pays lointains (Indes orientales et occidentales, Afrique noire) aux xvi^e et xvii^e siècles.

Le regard savant sur ces objets a contribué à la naissance d'une préanthropologie et à la prise en compte d'un nouveau corpus de matériaux pour la création artistique. Bien avant que Braque et Picasso ne s'intéressent aux masques africains, la reconnaissance a permis le emploi par l'artiste : la constitution de « reliquaires » d'un genre nouveau à partir de ces nouveaux matériaux a pu activer la procédure d'artialisation ou bien la figer (objets montés).

AUTEUR

SABINE DU CREST

Université Bordeaux-III

Après des études de lettres classiques et de droit à l'université de Provence, Sabine du Crest a soutenu en 1998 à l'université Paris III-Sorbonne nouvelle une thèse sur « Girolamo Aleandro (1574-1629) : peinture et iconographie des mondes anciens et lointains à Rome » à paraître (Genève, Droz).

Depuis 1998, elle est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Michel-de-Montaigne-Bordeaux III. De novembre à décembre 2005, elle a été invitée comme professeur à l'université de Rome-La Sapienza. Elle réalise actuellement un dossier d'habilitation à diriger des

recherches en préparation sur les mondes lointains dans la fabrication de l'art européen des XVI^e
-XVII^e siècles.