Image, art, artefact au XVIII^e siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet

Image, art, and artifact in the eighteenth century: art history and the test of the object

Bild, Kunst, Artefakt im 18. Jahrhundert: Kunstgeschichte auf dem Prüfstand des Objekts

Immagine, arte, artefatto nel Settecento: la storia dell'arte alla prova dell'oggetto

Imagen, arte, artefacto en el siglo XVIII: la historia del arte a prueba del objeto

Charlotte Guichard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5805>

DOI : 10.4000/perspective.5805

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 95-112

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Charlotte Guichard, « Image, art, artefact au XVIII^e siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5805> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5805>

Image, art, artefact au XVIII^e siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet

« [...] il manquait à son tableau ce dernier souffle qui l'anime, ce souffle qui fait qu'un tableau cesse d'être un tableau pour devenir un objet, et un objet qui prend place dans la Création, pour ne plus périr, qui a un nom, qui s'appelle la Transfiguration, etc. »
(Eugène Delacroix, *Journal*, II, p. 1546, « Carnet Héliotrope, 1833-1859 »).

Dans ces quelques lignes, le peintre Eugène Delacroix s'abandonne à une rapide rêverie sur le statut de l'objet dans l'art : à l'opposé du tableau, qu'il réduit momentanément à sa pure matérialité, l'objet, lui, s'inscrit dans un univers de significations et d'évocations. Il emporte avec lui l'idée du nom, de la création artistique et de la temporalité de l'art : la *Transfiguration* de Raphaël, chef-d'œuvre de la Renaissance, lui est ainsi directement associée (1516-1520, Cité du Vatican, Musées du Vatican). Ces propos étonnamment actuels, qui décrivent l'œuvre d'art dans son statut d'objet, font écho aujourd'hui au « tournant matériel » qui caractérise l'histoire de l'art et, plus largement, les sciences humaines et sociales.

Affirmer que l'histoire de l'art s'intéresse aux objets peut passer pour un pléonasme – tant il est évident que l'art ancien est constitué d'œuvres, matérielles, présentes dans les collections et les musées – ou, au contraire, pour une dangereuse déclaration qui présente le risque de ravalier des œuvres idéales de l'art à leur statut, matériel et éphémère, d'objet. L'idée du Beau, portée par une théorie humaniste de la peinture et par l'élévation de celle-ci au rang des arts libéraux, s'est précisément construite contre ce rappel de la matière dans l'œuvre, de l'objet dans l'art. Néanmoins les temps ont changé : la numérisation des sources et des œuvres, le « tournant global » de l'histoire de l'art, confrontée à des artefacts dont la facture n'a rien de commun avec l'esthétique néo-vasarienne de l'*idea* et du *disegno*, ont ouvert de nouvelles perspectives qui réévaluent la matérialité des œuvres et de l'art. Dans un dialogue interdisciplinaire avec l'histoire de la culture matérielle, l'anthropologie de l'objet et la sociologie des sciences et des techniques, l'histoire de l'art redécouvre aujourd'hui le potentiel interprétatif de l'objet.

Ancienne élève de l'École normale supérieure, **Charlotte Guichard** est chargée de recherche au CNRS (Institut d'histoire moderne et contemporaine, Paris). Historienne de l'art et des cultures visuelles dans l'Europe du XVIII^e siècle, elle est spécialiste des collections et du patrimoine, des pratiques amateurs et du marché de l'art. Elle est notamment l'auteur des *Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle* (Paris, 2008) et de *Graffiti : inscrire son nom à Rome, XVI^e-XIX^e siècle* (Paris, 2014). Elle a récemment dirigé l'ouvrage collectif *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art en Europe, 16^e-20^e siècle* (Paris, 2014).

Théories de l'objet

La redécouverte de l'objet dans le paysage des sciences humaines et sociales s'est développée dans les années 1970 à partir d'une approche sémiologique. Dans *Le Système des objets* (BAUDRILLARD, 1968), le sociologue et philosophe Jean Baudrillard proposait une réflexion pionnière sur la société de consommation, en prenant pour observatoires les objets du quotidien, porteurs de signes et inscrits dans des réseaux denses de significations. Sa théorie de l'objet, qui oscille entre marxisme et postmodernisme, eut un rôle important pour la naissance d'une histoire de la consommation et de la culture matérielle en France et en Angleterre (BERMINGHAM, BREWER, 1995 ; ROCHE, 1997). À University College London, une tradition académique autour de l'anthropologie de l'objet s'est développée depuis les années 1980. Sa figure la plus éminente, Daniel Miller, proposait une anthropologie de la consommation dans laquelle le consommateur n'était pas passif : au contraire, la possession d'un objet contribuait à l'affirmation individuelle et pouvait valoir comme différence (MILLER, 1987, 2005). Les travaux de Miller l'ont ensuite mené à une anthropologie des objets et de la culture matérielle, devenue attentive aux relations que les hommes entretiennent avec le monde des objets – des objets de luxe aux « choses banales » selon la belle formule de Daniel Roche (ROCHE, 1997).

La pensée critique de l'objet chez des intellectuels comme Baudrillard trouva des échos dans l'art du XX^e siècle, qui n'a cessé de montrer l'épreuve que constitue, pour l'art, sa confrontation avec l'objet. C'est ce que le critique américain Harold Rosenberg a appelé les « anxious objects » (ROSENBERG, 1964) : ceux qui, à l'instar de *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917) ou de *Chaise avec coin de graisse* (1963) de Joseph Beuys (fig. 1), mettent les hiérarchies de l'art à l'épreuve et posent la question des frontières de l'art. « L'objet d'art persiste sans identité sûre, à la manière de ce que j'ai appelé un « objet anxieux » ('Suis-je un chef-d'œuvre', doit-il

se demander, 'ou un assemblage de déchets' ?) »¹. « L'objet anxieux était une pièce considérée comme de l'art mais qui pouvait être aussi facilement appréhendée comme du 'design commercial', de la 'culture populaire' ou du 'déchet assemblé' » (*welded scrap* ; ROSENBERG, 1964, p. 17). La percée de l'objet dans l'art du XX^e siècle, depuis les surréalistes jusqu'au Pop Art américain et aux Nouveaux Réalistes, fut donc largement liée à la critique de la consommation de masse, à l'invasion du design et des objets du quotidien, mais aussi à la réflexion que les artistes menèrent sur leur propre activité, sur les frontières et les définitions concurrentes de l'art. C'est le statut même de l'objet dans la société de consommation qui faisait art.

Ces réflexions firent entrer l'art dans l'ère du soupçon. Elles rencontrèrent les préoccupations des anthropologues de l'objet qui s'intéressaient aux statuts

1. Joseph Beuys, *Stuhl mitt Fett* [Chaise avec un coin de graisse], 1963.

changeants des objets, entre art et non art, entre *collectible* et marchandise banale. En 1988, Arjun Appadurai publia *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, un livre à la fortune considérable (APPADURAI, 1988). En montrant que les objets passaient à travers des statuts différents, Appadurai déconstruisait « la notion d'identité, voire d'essence des choses à travers l'adéquation de leur forme et de leur être » (POULOT, 1997, p. 357). Était ainsi mise en lumière la profonde instabilité des objets à travers leurs recontextualisations. Les objets étaient soudainement dotés d'une « vie sociale » et d'une « biographie culturelle » (BONNOT, 2002, 2014). Leur signification ne s'épuisait pas dans leur statut de marchandise, d'œuvre d'art ou de *collectible*. Le statut d'œuvre d'art n'était plus qu'un moment – un moment seulement – dans la vie de l'objet. Cette approche fut particulièrement féconde dans le domaine des *museum studies*, au moment où les anthropologues de l'art entreprenaient de critiquer les préconceptions à l'œuvre dans les dispositifs de patrimonialisation des artefacts non occidentaux : statut de l'auteur (oublié au profit de catégories collectives, ethniques ou tribales), histoire de la provenance, esthétisation des artefacts (PRICE, [1989] 2006 ; DE L'ESTOILE, 2007). Pour lutter contre l'esthétisation de ces artefacts, ils montraient la nécessité d'écrire leur biographie culturelle et leurs appropriations multiples. Dans un article publié à l'occasion de l'inauguration du Musée du quai Branly, Sally Price dénonçait les valeurs primitivistes qui sous-tendaient la scénographie du musée et elle montrait combien il était important de restituer, dans les cartels de présentation, l'histoire souvent violente de la collecte, la biographie de l'objet et les recontextualisations successives qui affectèrent ces artefacts devenus pièces de musée (THOMAS, 1991 ; PRICE, 2008).

Parallèlement, une revue contribuait à structurer ce champ nouveau entre anthropologie, culture matérielle et histoire de l'art. Lancée en 1981, *RES: Anthropology and Aesthetics* est dédiée à l'étude des objets, en particulier les objets de culte et de croyance, et les objets d'art. Dès sa création, elle réunissait anthropologues et historiens de l'art. Cet éclectisme disciplinaire produisit des effets dans le champ de l'histoire de l'art en réintroduisant un questionnaire lié à la matérialité et à l'objet. En 1999, Joseph Koerner, spécialiste de l'art du portrait à la Renaissance, faisait l'éditorial du numéro consacré à la « Factura » (KOERNER, 1999). Il y revenait – pour mieux le dépasser – sur le clivage propre à l'histoire de l'art, divisée entre ceux qui « étudient ce que les objets signifient et ceux qui étudient comment les objets sont faits », et il proposait d'étudier la facture (*factura*) des objets d'art comme un des lieux de la production de sens, et non pas seulement comme une province de l'histoire de l'art, laissée à la compétence des techniciens ou des restaurateurs. En effet, si les archéologues et les historiens de l'art médiéval avaient coutume de prendre en considération la matérialité de leurs objets d'étude (inscriptions, supports, etc.), il remarquait que l'histoire de l'art post-vasarienne n'envisageait que rarement ses objets d'étude dans une perspective matérielle, laquelle permettait pourtant de repenser l'opposition entre « visuel/image/art » et « matériel/objet/non-art » (HUNTER, LUCCHINI, 2013, p. 481).

En s'intitulant *RES*, la revue faisait signe vers la théorie heideggerienne de la chose. C'est Martin Heidegger en effet qui, le premier (en 1951), avait posé la question philosophique : Qu'est-ce que la chose d'une chose ? (« *Was ist das Dingliche am Ding ?* » ; HEIDEGGER, [1962] 1971). Philosophes et anthropologues opéraient ainsi un déplacement, de l'objet à la chose : on passait d'une théorie sémiologique de l'objet à la construction d'un espace interprétatif qui interrogeait les effets de présence et de matérialité des « choses ». La philosophie heideggerienne de la chose se présentait comme une ontologie, mais elle ouvrait la voie à une réflexion (anthropologique et historique) sur la construction sociale

et culturelle des significations d'un objet. Voici comment les anthropologues Jean Bazin et Alban Bensa ont récemment décrit, de manière très éclairante, la différence entre un objet et une chose : « lorsque les objets cessent de représenter et d'être utiles ou porteurs de valeurs, qu'ils ne sont plus des signes, des instruments ou des gages, on fait l'expérience de leur pure 'choséité', de la singularité de leur présence à la fois étrange et familière, de l'« idiotie » de leur réalité » (BAZIN, BENSA, 1994). Autrement dit, la chose produit du sens par sa seule présence, sa réalité, sa matérialité. En Angleterre et aux États-Unis, la *thing theory* partage le même constat méthodologique et s'intéresse en priorité aux expériences de la choséité des choses, analysées dans leur effet de présence (BROWN, 2001).

Dans ce chassé-croisé théorique entre la chose et l'objet, c'est la relation entre sujet et objet qui est interrogée et dénaturalisée. On mesure le chemin parcouru depuis Baudrillard : il ne s'agit plus d'étudier le réseau de significations dans lequel un objet est pris et déterminé, mais plutôt de comprendre comment les hommes font l'expérience des choses dans leur matérialité, dans leur seule présence, comment celles-ci produisent des attachements multiples et sont ainsi susceptibles de transformer le monde social. C'est alors sous la plume de l'anthropologue Alfred Gell, dans les années 1990, que resurgit la question de l'art et de sa définition. Gell ne cesse de poser cette question : « Quand un objet fabriqué est-il une 'œuvre d'art' et quand est-il quelque chose de moins honorable [*dignified*], un simple artefact ? »² (GELL, 1996, p. 15 ; voir aussi GELL, [1998] 2009). Dans son travail, le terme d'artefact est omniprésent : il désigne tous les objets fabriqués par l'homme, sans que des jugements de valeur *a priori* leur soient associés. À rebours d'une anthropologie de l'art qui s'intéressait traditionnellement à la réception esthétique, par les Occidentaux, des artefacts non européens, Gell se met au défi de trouver une définition universelle de l'art – une question en soi problématique, dans la mesure où il est rien moins qu'évident que l'art soit une catégorie universelle de l'expérience humaine (DESCOLA, 2009).

Gell veut symétriser le regard porté sur les œuvres d'art dites occidentales et sur les artefacts indigènes ; il refuse donc le primat de l'esthétique : « l'idée d'une réaction purement esthétique est un mythe, et ne saurait expliquer les diverses formes que prend l'attachement d'une personne pour un objet. On ne peut parler de réaction esthétique que dans un contexte social déterminé » (GELL, [1998] 2009, p. 101). Pour Gell, l'art n'est pas une esthétique : il est d'abord conçu « comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire » (GELL, [1998] 2009, p. 8). Est art ce qui est doté d'une capacité d'action – qu'il nomme *agency*. Comme il le précise, cette capacité d'action n'est pas magique et il réfute clairement tout « mysticisme de la culture matérielle » : l'*agency* est un concept « relationnel [qui] s'inscrit toujours dans un contexte ». L'anthropologie de Gell a suscité de nombreuses réactions : les historiens de l'art ont discuté la manière dont les hommes et les femmes ont, à certains moments dans l'histoire européenne, attribué une capacité d'action à l'art : par exemple, après l'érection du monument à Louis XIV sur la place des Victoires à Paris en 1686 ou dans les réflexions des Lumières sur la notion de « fétichisme », forgée par Charles de Brosses (VAN ECK, 2015).

L'anthropologie gellienne s'apparente également à la sociologie latourienne de l'acteur-réseau. Les artefacts sont pris dans des réseaux, constitués d'intérêts particuliers et d'enjeux collectifs, d'humains et de non-humains. Dans la théorie de l'acteur-réseau, « toute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur [...] aucune science du social ne saurait exister si l'on ne commence

pas par examiner avec sérieux la question des entités participant à l'action, même si cela doit nous amener à admettre des éléments que nous appellerons, faute de mieux, des non humains » (LATOURE, 2007, surtout p. 103-104). Loin d'être de simples témoins, toujours immuables, les objets deviennent des faits sociaux complexes, dotés d'une capacité d'action, c'est-à-dire d'une capacité à changer le monde. Plutôt que de suivre ces auteurs dans les linéaments théoriques de leur pensée, retenons-en la démarche, d'ordre ethnographique : partons des objets et de leur matérialité, de leur biographie culturelle, de leurs recontextualisations multiples pour comprendre comment se manifestent et se construisent de multiples formes d'attachement. L'enquête part des objets, de manière toujours locale, jamais surplombante, toujours désireuse de rendre la complexité et la nuance infinie des formes de l'attachement aux objets (BONNOT, 2014).

Ces approches insistent sur les interactions entre les humains et le monde matériel. L'anthropologue Tim Ingold partage cette perspective, même s'il critique une approche par l'objet et la matérialité. À la place du modèle dit hylomorphique, selon lequel l'image idéale d'une forme précède sa matérialisation dans le monde physique, Ingold propose un modèle plus fluide, qui veut suivre les flux de matériaux (*materials*) et leurs transformations, les processus et les gestes qui émergent de la rencontre entre les propriétés des matériaux et celles des corps (INGOLD, 2007, 2010). Toutes ces théories dessinent un champ interdisciplinaire, marqué par l'anthropologie, au croisement de différentes approches sur l'objet, la matérialité et la composition du monde social. Cet éclectisme, indiscutable, peut passer pour une fragilité théorique. Le « tournant matériel » peut également être considéré comme le simple rejeu du clivage classique forme/matière institué à la fin du XIX^e siècle par Alois Riegl (RIEGL, 1893 ; GOMBRICH, 1980). En réalité, les termes d'objet, de matérialité ou d'artefact – qui se recoupent souvent sans vraiment se superposer parce qu'ils viennent de terrains d'enquête différents – ont surtout une valeur opératoire. Ils ne prétendent pas non plus épuiser les interrogations soulevées par les œuvres d'art. Pour l'histoire de l'art, leur efficacité est double : ils permettent d'embrasser des artefacts (extra-européens) que l'histoire de l'art néo-vasarienne ne peut pas saisir et décrire par le moyen de ses propres catégories. En cela, ils répondent aussi aux effets durables que le « tournant global » fait peser sur la discipline. Ensuite, parce qu'ils les dénaturalisent, ces concepts permettent d'interroger autrement les œuvres d'art les plus canoniques produites par la tradition humaniste et classique dans l'Europe moderne.

Mondes d'objet au XVIII^e siècle

Des collections aux objets

Pour l'histoire de l'art moderne, qui s'est longtemps construite dans une perspective platonicienne, centrée sur l'art comme image et comme iconologie, l'objet reste une épreuve voire une menace. Dans la suite de cet article, je voudrais proposer quelques pistes de recherches pour le XVIII^e siècle. Non que ce siècle instaure une rupture inaugurale, bien sûr. Pourtant, cette période n'est pas choisie au hasard. Elle correspond au moment où les intérieurs domestiques connaissent une véritable « révolution des objets » (CORNETTE, 1989) et où les arts décoratifs s'affirment comme un lieu majeur de l'innovation technique et artistique en Europe (SCOTT, 1995).

C'est aussi un temps où le régime des beaux-arts, qui s'institutionnalise en Europe, est confronté massivement aux objets des Autres. L'histoire des collections et du collectionnisme,

dont les attendus sont maintenant bien connus (PEARCE, 1999 ; POMIAN, 2003), a montré l'importance des circulations des objets non européens au XVIII^e siècle dans le contexte d'une histoire dite globale ou connectée (GRUZINSKI, 2004 ; *Objects in Motion*, 2013). Car le « tournant matériel » est aussi une conséquence directe du « tournant global » qui affecte les sciences humaines et sociales depuis une vingtaine d'années. L'âge de la Renaissance a focalisé l'attention des historiens, qui se sont intéressés aux trophées rapportés en Europe et aux objets dits hybrides ou métis produits au moment de la rencontre coloniale (FALGUIÈRES, 2009 ; KEATING, MARKEY, 2011 ; RUSSO, 2013). Mais le XVIII^e siècle n'est pas en reste : l'emprise coloniale de l'Europe et l'essor des relations commerciales favorisent les circulations extra-européennes, transatlantiques et asiatiques d'objets. Comme en témoignent des travaux récents, ces artefacts matérialisent parfois des agencements nouveaux de matériaux et des transferts de savoir-faire : porcelaines chinoises à monture rococo (*Rococo Exotic*, 2007), matérialité et *agency* de la couleur dans les images de l'Inde moghole et coloniale (EATON, 2013). Les artefacts extra-européens résistent aux dispositifs matériels d'exposition traditionnellement réservés aux arts européens (cadres, vernis, supports). Un rouleau chinois horizontal ne s'expose pas au mur : il se déroule sur une table, au rythme de la lecture. Lorsqu'il n'est pas contemplé, il est rangé dans une armoire ou dans une boîte de conservation.

Les historiens de la culture ont enfin insisté sur l'importance du « material turn » au XVIII^e siècle, notamment pour l'histoire de l'Antiquité et de l'archéologie. En 1697, la publication par Francesco Bianchini de son *Istoria universale provota con monumenti* montre l'avènement d'un nouveau paradigme : l'histoire s'écrit désormais à partir de fragments, d'objets, de monuments, et non plus à partir d'une tradition textuelle. L'importance des inscriptions, des supports et des vestiges matériels de l'Antiquité et du Moyen Âge est au cœur de la méthodologie des antiquaires des Lumières : la naissance de l'archéologie comme discipline, dans le creuset antiquaire, repose sur la prise en compte de cette dimension matérielle et « artefactuelle » (SCHNAPP, 1993 ; MILLER, 2000 ; VAN DAMME, 2012). Dans le discours historique qui s'élabore au XVIII^e siècle, ce sont les traces matérielles du passé qui servent de preuve et non plus les textes sacrés, littéraires ou mythologiques. « Things talk » : à la manière de certains de leurs illustres prédécesseurs antiquaires, les historiens de notre temps s'efforcent désormais d'écrire une histoire à partir des objets (DASTON, 2004 ; *Talk to Me*, 2011 ; fig. 2).

À l'histoire des collections et des dispositifs d'exposition se substitue donc l'étude des multiples attachements qui se tissent autour de ces objets à travers des gestes et des savoirs, anthropologiques, naturalistes ou esthétiques – savoirs alors en pleine élaboration disciplinaire. Cette dimension matérielle, praticienne et empiriste des savoirs au siècle des Lumières s'organise autour d'une figure nouvelle, celle de l'amateur. Un amateur, au sens que les Lumières donnent à ce terme, produit des savoirs à partir de ce laboratoire qu'est sa collection et de ces matériaux que sont les objets en collection. Qu'ils soient d'art, de science ou de technique, les objets revêtent alors une dimension cognitive, ils sont mis à l'épreuve : au XVIII^e siècle, l'amateur Claude-Henri Watelet n'hésitait pas à retravailler et à retoucher les planches de cuivre gravées par Rembrandt qu'il possédait dans sa collection, afin d'étudier et de documenter le geste

2. Lorraine Daston, *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Cambridge (MA), 2004.

du maître hollandais dans ses eaux-fortes (GUICHARD, 2012). Les œuvres n'étaient pas toujours mises à distance, elles étaient scrutées, parfois manipulées dans leur dimension matérielle, selon des procédés qui pouvaient emprunter aux savoirs naturalistes ou à la physique expérimentale. Ce panorama historiographique pourrait paraître éclaté, sinon éclectique. Mais il correspond en réalité à un état des savoirs au XVIII^e siècle qui, justement, n'étaient pas encore disciplinarisés. Et l'histoire de l'art n'est jamais aussi neuve que lorsqu'elle est aux frontières. En intégrant pleinement la question de l'objet, celle de la matérialité et du geste, elle offre des terrains et des objets nouveaux pour les chercheurs.

Ingéniosité

Longtemps relégués au rang d'arts mineurs, les arts dits décoratifs prennent leur revanche sur les beaux-arts. L'heureux dynamisme des études sur l'ornement a remis au cœur des réflexions les œuvres dites décoratives (*Perspective*, 2010). Ces pièces, longtemps considérées comme mineures au regard du système des beaux-arts qui s'était mis en place aux XVIII^e et XIX^e siècles, sont devenues un riche terrain d'innovations méthodologiques en histoire de l'art. Délaissant une seule approche fonctionnelle ou technique, ils sont appréhendés désormais comme des objets participant pleinement à la structuration du monde social, offrant des prises et des ressources multiples aux individus qui entrent en interaction avec elles (BESSY, CHATEAURAYNAUD, 1995). Ces échanges avec le monde social peuvent être inattendus et souvent intenses : s'y jouent ce qu'Alfred Gell a appelé « l'enchantement de la technologie et la technologie de l'enchantement »³. Katie Scott, historienne du rococo, s'est emparée des propositions théoriques de Gell pour proposer une interprétation renouvelée d'un paravent rococo réalisé par le peintre et ornementiste Jacques de Lajoue (1686-1761). Prenant au sérieux l'idée gellienne d'un « art du piège » (« artwork as trap » ; GELL, 1996 ; fig. 3a), Scott étudie le paravent rococo à la manière d'un piège guyanais traditionnel (SCOTT, 2013 ; fig. 3b). Le paravent est constitué de six panneaux peints, qui forment douze tableaux : si la technologie de cet objet est simple et même basique, en revanche ses ornements peints révèlent une redoutable complexité. Le paravent permet de jouer avec différentes technologies : l'illusion, le mouvement et l'ornement, les axes verticaux et horizontaux ; il déploie un artifice d'illusions qui captent l'attention du regardeur et le surprennent. À la manière d'un piège, dont l'action ne peut être représentée, mais qui, toujours, « se tient prêt », le paravent instaure une relation de surprise et d'attente. Comme l'« art du piège », son ingéniosité technique est d'autant plus efficace qu'elle reste invisible. Sous la plume de Scott, c'est le paravent comme machine interprétative qui est redéployé, depuis sa technologie et son ingéniosité remarquable jusqu'au délicat travail illusionniste des formes peintes.

3a. Walter Roth, *Piège de Guyane*, 1924, reproduit dans GELL, 1996, p. 28 ; **b.** Jacques de Lajoue, paravent double-face à six feuilles, s.d. (après 1721), Paris, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Petit Palais [SCOTT, 2013].

4. Martin Carlin, *Table de toilette*, vers 1775, New York, The Metropolitan Museum of Art, don de M. et Mme Charles Wrightsman (1976) [HELLMAN, 1999].

Sans doute, le détour par l'anthropologie de l'objet, qui a temporairement dépaycé le regard aguerri de l'historienne du rococo, fut-il précieux pour restituer ainsi l'espace des possibles interprétatifs. Avec cet article, Scott montre combien l'histoire sociale et matérielle de l'art n'est pas forcée d'abandonner toute ambition interprétative, bien au contraire.

Les arts décoratifs au XVIII^e siècle offrent un terrain privilégié d'expérimentation méthodologique où s'articulent histoire

sociale et matérielle et approche formelle. Véritables creusets de l'innovation artistique et technique, ces pièces s'inscrivent dans une esthétique dûment théorisée par des traités d'architecture et d'ornement, et à travers lesquels s'expriment les hiérarchies et les codes du monde social et politique. Ils ne sont pas seulement des reflets du spectacle social, ils participent activement à la mise en scène des élites. En ce sens, ce sont de véritables agents (au sens gellien ou latourien) du monde social. Par leur forme, leur matérialité et les prises qu'ils offrent aux individus (ou qu'ils leur refusent), ils contraignent les habitudes corporelles des élites et les formes de la sociabilité. Au XVIII^e siècle, une table de toilette – objet essentiel à ce rituel quotidien – était une « véritable machine de guerre au service de l'affirmation identitaire et sociale des élites parisiennes »⁴ (HELLMAN, 1999, 2005 ; fig. 4). Devant leurs tables de toilette, au moment où s'échangeaient informations politiques et nouvelles mondaines avec les visiteurs, les protagonistes se préparaient physiquement et entraient littéralement en scène par la poudre et le maquillage : le mobilier intérieur devenait ainsi le moyen de puissantes « performances sociales » (SHERIFF, 2009 ; CAMPBELL, 2014). Car il ne suffisait pas de posséder ces objets dits décoratifs, encore fallait-il savoir les manier avec élégance. La sociabilité polie des élites urbaines était prise dans un monde d'objets qui pouvaient se révéler être de puissants alliés mais aussi de redoutables ennemis. Aujourd'hui conservés, immobiles, dans des musées, ces objets décoratifs et ces meubles d'intérieur étaient délicats à manier avec leurs tiroirs, leurs boutons souvent minuscules qui donnaient accès à d'autres petits compartiments et d'autres surfaces, dissimulés dans l'ingénieuse conception de l'objet.

Si les arts décoratifs du XVIII^e siècle s'offrent comme un terrain de jeu méthodologique, c'est qu'ils participent à une esthétique sensualiste et empiriste, qui exacerbe le rapport matériel aux objets et mobilise des théories philosophiques nouvelles sur la place du spectateur et les régimes scopiques (HOBSON, [1982] 2007 ; BAXANDALL, [1985] 1991 ; JAY, 1993). Les objets rococo sont des vestiges archéologiques qui nous guident vers des manières de regarder anciennes sinon oubliées : effets de trompe-l'œil et d'illusion, recherche de la distraction et du papillotage contre les formes de l'absorption et de l'attention (FRIED, [1980] 1990). C'est en cela que les arts décoratifs et le design tiennent vraiment leur revanche sur ce que le

XVIII^e siècle a appelé les « beaux-arts » (KRISTELLER, [1951] 1999) : loin de seulement remettre en cause les hiérarchies classiques entre *high art* et *low art*, ils offrent de nouvelles ressources capables de réexaminer les œuvres les plus canoniques de l'histoire de l'art. Un champ s'est ainsi structuré autour de revues et de collections éditoriales, dans lequel arts décoratifs, design, culture matérielle et beaux-arts entrent dans un dialogue fructueux (YONAN, 2011). Deux collections accueillent ces projets interdisciplinaires : au Bard Graduate Center, la nouvelle collection *Cultural Histories of the Material World* et chez Ashgate, *The Histories of Material Culture and Collecting*. Des revues viennent enfin renforcer le dynamisme de ce champ en plein essor : le *Journal of Material Culture*, publié à University College London (UCL) ; *Object*, également publié à UCL par des étudiants du département d'histoire de l'art ; *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* publié par le Bard Graduate Center.

L'article de Katie Scott auquel je faisais référence prend place dans un numéro spécial de la revue *Art History*, intitulé « The Clever Object » (*Art History*, 2013). L'ensemble de ce numéro est consacré à l'intelligence des objets – à ceux qui résistent aux formes conventionnelles d'engagement. Ce sont des objets dont la technologie complexe offre des relations inattendues et imprévisibles avec les hommes et les objets qui les entourent, les manipulent et les affectent. Ces objets, en raison de leur apparente docilité, piègent et déroutent ceux qui les produisent, les possèdent ou encore les interprètent. Une autre définition de l'art est ainsi proposée, à distance des approches purement esthétisantes ou formalistes. Ce vocabulaire de l'intelligence (en anglais *cleverness*, *ingenuity*) n'est pas anecdotique. Il se développe en histoire de l'art en offrant à la discipline d'autres catégories conceptuelles et d'autres modes d'écriture qui reflètent ses alliances récentes avec l'anthropologie et qui témoignent des efforts pour intégrer, dans le corpus des historiens de l'art, les nouveaux objets que l'histoire globale et connectée leur soumet désormais.

Du vocabulaire du génie (*genius*) à celui de l'ingéniosité (*ingenuity*) : le déplacement est proposé par Ivan Gaskell, spécialiste de l'art hollandais du XVII^e siècle, qui défend la notion d'ingéniosité, seule capable, selon lui, de rendre compte de la diversité des objets de l'histoire de l'art, depuis les tableaux canoniques de Rembrandt jusqu'aux artefacts non occidentaux (GASKELL, 2007, p. 98). En lieu et place du concept de « génie », arrimé à une histoire intellectuelle occidentale, celui d'ingéniosité est plus adaptable aux circonstances locales, hégémoniques ou subalternes, qui déterminent les contextes de production et de réception des objets que l'historien de l'art se donne à étudier. Renoncer au génie (qui s'attache aux individus) au profit de l'ingéniosité (qui s'attache aux artefacts), c'est aussi se défaire d'une écriture de l'histoire de l'art structurée par l'approche biographique et la fascination du nom de l'artiste.

Matérialité

Un tel *estrangement* est salutaire car il dénaturalise l'objet-tableau et invite à en faire l'histoire. Une nouvelle histoire de la restauration s'est ainsi développée ces dernières années, dans un échange entre historiens de l'art et restaurateurs qui ont entrepris de faire l'histoire matérielle du tableau (ÉMILE-MÂLE, 2008 ; *Technè*, 2008 ; LABREUCHE, 2011 ; ÉTIENNE, 2012 ; MASSING, 2012). Cette approche fait écho à un autre courant, très dynamique aux Pays-Bas, qui propose une « théorie des matériaux » renouvelée. Anne-Sophie Lehmann, spécialiste de la peinture de Jan van Eyck, propose ainsi de faire une histoire de la peinture à l'huile dans laquelle ce composant n'est pas pensé comme simple médium mais bien comme un médiateur, qui offre des potentialités, des ressources matérielles spécifiques (transparence, viscosité, fluidité) qui ont permis une nouvelle appropriation mimétique du monde (LEHMANN, 2015).

Le tableau possède en effet des propriétés matérielles qui définissent la manière dont le spectateur interagit avec lui. En France, au XVIII^e siècle, le tableau de chevalet devient un objet culturel courant, sinon banal, dans les intérieurs des élites aristocratiques et mondaines. Les univers d'objets reconstitués dans ces intérieurs privilégient une culture de l'éclat et du vernis. La brillance des tableaux n'est pas neutre : elle esthétise la surface et rappelle la matérialité de l'image peinte. Ainsi, les tableaux hollandais des *finjschilders* du XVII^e siècle (Gerrit Dou, Frans von Mieris), au fini minutieux et à la brillance caractéristique, étaient très recherchés dans les collections des amateurs au XVIII^e siècle. Cette culture de la brillance est identique à celle qui caractérise les artefacts chinois qui composent ces mêmes collections : étoffes de soie, laques, porcelaines, papiers dorés à la feuille (spécialement produits pour l'exportation). Dans un livre consacré à la porcelaine dans la Chine des Ming et des Qing, Jonathan Hay explore le plaisir visuel et esthétique procuré par les jeux de surface (formes et traitements) de ces artefacts (HAY, 2010). Si le travail de Hay porte sur les arts décoratifs chinois, il écrit aussi que cette expérience esthétique de la surface est un point aveugle de la pensée actuelle sur les objets de luxe de l'âge préindustriel en Europe : « on peut dire des objets qu'ils ont la capacité de penser matériellement, si l'on garde à l'esprit que la pensée qu'ils pratiquent est différente de celle des êtres humains qui les ont créés et que cette pensée a besoin d'êtres humains, d'observateurs, pour se produire. [...] Je fais l'hypothèse que la fonction de ces objets est de nous connecter visuellement et physiquement au monde qui nous entoure, de nous mettre en lien avec notre environnement »⁵ (fig. 5). Dans son livre, Hay forge un concept, « surfacescape », qui redonne toute leur importance aux qualités haptiques et sensorielles des objets d'art chinois. Ce goût pour la brillance est largement partagé dans l'Europe du XVIII^e siècle (même si la technologie européenne est alors loin d'égaler celle de la Chine) comme en témoignent les apprêts des tableaux, traditionnellement vernis. Tous ces objets, avec des qualités visuelles communes, étaient présentés ensemble dans les collections du XVIII^e siècle.

Ces propriétés de brillance – comme celles de la porcelaine des Ming – demandent à être interprétées car le vernis n'était pas la seule technique à la disposition des artistes des Lumières. Au XVIII^e siècle, le comte de Caylus redécouvrait la peinture à l'encaustique pratiquée par les Anciens qui ouvrait la voie à d'autres appréciations de l'objet-tableau et à d'autres procédés de protection (CAYLUS, 1755). Cependant la matité n'était pas, alors, valorisée à même hauteur comme une qualité esthétique. La patine des objets, qui introduit

une forme spécifique de temporalité dans les intérieurs domestiques, commencera à être valorisée seulement à la fin du siècle suivant avec le développement d'une culture du bibelot qui fait la part belle aux craquelures, à la patine (souvent falsifiée), voire à la poussière (CHARPY, 2013).

L'objet-tableau est également défini par son format, sa portabilité et son cadre. Louis Marin, dans une approche fondée sur les théories classiques de la représentation du XVII^e siècle, avait déjà montré la voie (MARIN, 1988). Mais on peut désormais faire l'histoire matérielle des limites de la représentation. Le cadre est progressivement subordonné au tableau, alors même que celui-ci s'autonomise du décor peint ou sculpté dans lequel il était encastré et intégré (GAEHTGENS, 1999). Dans les intérieurs

5. Jonathan Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Honolulu/Londres, 2010.

princiers, le tableau supplante définitivement la fresque comme mode d'expression picturale : le chant du cygne en est vraisemblablement la fresque de Giambattista Tiepolo dans l'escalier de la Résidence de Würzburg, peinte en 1752-1753 (ALPERS, BAXANDALL, [1994] 1996). En France, l'objet-tableau, dans sa matérialité, commence à trouver la forme qu'on lui connaît, et le statut du cadre joue un rôle prépondérant dans cette évolution (*Revue de l'art*, 1987 ; CAHN, 1989 ; SCHNAPPER, 2000). Comment cette forme s'est-elle fixée ? Quels modes d'attention visuelle le tableau requiert-il ? Il est courant de trouver sous la plume des historiens de l'art du XVIII^e siècle, notamment anglo-américains, des remarques sur la marchandisation de l'art et sur la *commodification* de la peinture (BERMINGHAM, BREWER, 1995). En revanche, on en sait peu sur la manière dont l'objet-tableau s'impose, matériellement, dans les intérieurs des élites européennes. Car le tableau banalise, dans une étroite articulation avec le marché de l'art et des techniques, un certain mode d'attention visuelle, concentré sur une surface délimitée par le cadre (LAJER-BURCHARTH, 2011). Pour le dire à la manière d'un praticien, le peintre Eugène Delacroix, il faut « que tout ça se tienne » dans l'espace délimité par le cadre (DELACROIX, 2009, I, p. 156). La forme du tableau devient impérieuse dans les collections privées et muséales – au point de modifier les formats initiaux des œuvres.

De nombreuses œuvres de François Boucher, aujourd'hui exposées dans les musées comme des tableaux mobiles, au format rectangulaire, avaient en réalité des formats moins standardisés. Le *Retour de chasse de Diane* de Boucher (1745, Paris, Musée Cognac-Jay) faisait partie d'un ensemble de quatre dessus-de-porte, aujourd'hui dispersé (KAIRIS, SARRAZIN, TREMOLIÈRES, 2012, p. 261 et 266 ; fig. 6). Les peintures étaient encadrées dans des boiseries chantournées, composées pour être appréciées non pas à hauteur d'œil mais vues d'en bas. Durant leur parcours d'objets, ces toiles ont été extraites de leur environnement et de leurs encadrements d'origine et découpées au format rectangulaire pour satisfaire à leur nouveau contexte esthétique, commercial et muséal. Le tableau est désormais appréhendé dans sa matérialité et dans son historicité. Cette approche technique et matérielle a fait retour sur l'œuvre d'art et son histoire : le tableau n'est plus considéré comme immuable, toujours identique à lui-même et au moment de sa genèse. Il est interrogé comme un objet, portant les traces de sa vie matérielle et des regards successifs qui se sont posés sur lui. Sans doute cette vie matérielle de l'objet intéresse-t-elle depuis longtemps l'histoire de la restauration et de la conservation ; mais, au gré de nouvelles questions qui portent sur l'histoire du patrimoine et le rapport aux artefacts du passé, elle manifeste aussi l'historicité et l'éminente temporalité des objets proposés au regard et à l'expérience esthétique.

6. François Boucher :
a. *Le Retour de chasse de Diane*, 1745, Paris, Musée Cognac-Jay ; b. *Les Confidences pastorales*, vers 1745, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

Temporalité

Si les œuvres d'art ne sont plus seulement des images, mais bien des objets, alors la question de leur temporalité devient primordiale pour ressaisir leurs modes d'actualisation dans l'histoire, leur manière de continuer à susciter de l'interprétation à travers les âges. Parce que l'art fait l'objet de conditions particulières de conservation et de patrimonialisation – ou au contraire de rejets et d'attaques –, il est le lieu matériel où se déposent des formes spécifiques du regard. La nouvelle histoire de la restauration, réflexive sur ses méthodes et ses objets, met ainsi en exergue non seulement la matérialité des œuvres d'art mais aussi leur temporalité. Le travail récent de Delphine Burlot éclaire les procédés de restauration et de falsification des peintures murales antiques d'Herculanum au XVIII^e siècle. Restaurer l'antique, c'est bien souvent le fabriquer : les restaurations du XVIII^e siècle témoignent de la conception que les restaurateurs avaient alors de l'Antiquité – une conception bien éloignée de la nôtre (BURLLOT, 2013). Et l'âge des révolutions, avec son cortège de spoliations et de réquisitions d'œuvres d'art à travers l'Europe, fut sans doute un moment inaugural qui théorisa cette actualisation matérielle des artefacts. Soumis à la critique des puissances européennes défaites par Napoléon, le Louvre avait en effet une responsabilité politique dans la sauvegarde matérielle des chefs-d'œuvre désormais entreposés à Paris (SAVOY, 2003).

Il était donc fini le temps où le tableau ne semblait porter aucune trace de son histoire. Jusqu'alors, le tableau était connu par des descriptions littéraires (sur le modèle de l'*ekphrasis*) et des gravures de reproduction, qui insistaient sur les lignes et les contours. Mais lorsque la *Transfiguration* de Raphaël, conservée en l'église San Pietro in Montorio (Rome), est mise en caisse pour être envoyée à Paris en 1798, les commissaires du gouvernement français examinent l'œuvre de près : ils évoquent un bois « extrêmement vermoulu », un trou « fait par les vers » qui « laisse le bois à découvert », des écailles, des gerçures, « des taches de cire des cierges de l'autel où il étoit placé » (ÉMILE-MÂLE, 2008, p. 249). Cet examen technique, mené par des spécialistes, donne à voir une autre *Transfiguration*, usée et matérielle, différente de celle traditionnellement reproduite à l'eau-forte ou dans la gravure au trait, qui la réduisait à ses seuls contours. L'approche formelle et immatérielle, renforcée par la diffusion des gravures dites de reproduction, se trouve donc nuancée au XVIII^e siècle, avec la naissance d'un âge patrimonial. Apparaît alors, dans les sources de la pratique, la conscience collective qu'il faut préserver et conserver les œuvres d'art. Un nouveau vocabulaire artistique émerge et porte sur l'état matériel du tableau (à travers les mots « vernis », « chancis », « craquelures »). Ce vocabulaire, bien connu des restaurateurs mais dont l'histoire reste à écrire, montre que le rapport à l'art ne se réduit pas à la seule force du regard. Il passe aussi par des gestes et par un rapport tactile, ensuite incorporé dans l'œuvre : œuvres d'art restaurées, manipulées, mises au mur, décrochées, retournées. La nouvelle histoire de la restauration ouvre ainsi à une historicisation des gestes du rapport à l'art, qui ne sont pas identiques à travers les âges.

Contre une vision immatérielle ou désincarnée des formes, le regard de l'historien de l'art se fait archéologique et recherche dans l'œuvre les traces de son histoire et des gestes qui l'ont affecté. Dans *Le Détail*, Daniel Arasse écrivait que « l'histoire de la peinture est faite aussi de ces découpages de tableaux à fin de jouissance plus efficace et concentrée » (ARASSE, 1996, p. 68). La « découpe jouissive » n'était pas seulement métaphorique : Arasse montrait que l'avènement du détail en peinture avait aussi une dimension concrète, qui affectait directement les œuvres. Ainsi la figure du roi David qui occupait

le coin supérieur gauche de *Bethsabée sortant du bain* de Hans Memling (1485, Stuttgart, Staatsgalerie) fut-elle découpée puis remplacée par une vue d'architecture. L'œuvre peut aujourd'hui être reconstituée car le musée de Stuttgart a acquis les deux morceaux, aujourd'hui deux tableaux bien distincts (fig. 7). Les œuvres, parfois découpées ou restaurées dans leur format initial, offrent un témoignage sur la manière dont le regard découpe et détaille, littéralement, les œuvres et les objets proposés à son admiration.

D'autres travaux ouvrent à une histoire matérielle du regard sur l'art. Les nombreux graffitis de l'époque moderne qui marquent les fresques romaines témoignent de gestes anciens d'incorporation, d'appropriation, qui remontent au Quattrocento et se prolongent au XVIII^e siècle. Vues de près, les peintures antiques de la villa de Néron à Rome, celles de la villa d'Hadrien à Tivoli, ou encore les fresques de Raphaël au palais du Vatican offrent un spectacle étonnant. Loin des images lisses, intactes et éclatantes que proposent les livres d'art, ce sont des fresques striées de noms, de marques, de dates et même d'esquisses (GUICHARD, 2014). À Tivoli, de nombreux artistes du XVIII^e siècle, comme le peintre Hubert Robert ou le sculpteur Augustin Pajou, ont laissé leur nom sur ces lieux dont ils sont venus copier l'architecture (fig. 8). À Subiaco, Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt grave son nom sur une fresque médiévale de saint François d'Assise qu'il reproduit en gravure dans son *Histoire de l'art par les monuments* publiée en 1823. Avec ces inscriptions, artistes et amateurs du Grand Tour voulaient témoigner d'une présence et d'une expérience tactile de l'œuvre. Cette relation de familiarité, d'intimité, et même d'empreinte avec les œuvres est très éloignée de celle qui prévaut aujourd'hui, marquée par la distance patrimoniale aux œuvres et l'aura qu'elles projettent. Ces graffitis donnent à voir des gestes oubliés par les historiens de l'art, jamais commentés par leurs auteurs et jamais documentés dans les archives textuelles. Ce sont les œuvres, dans leur matérialité, qui nous les livrent – si l'on veut bien y prêter attention. En portant ainsi les traces de son histoire

7. Hans Memling, *Bethsabée sortant du bain*, 1485, Stuttgart, Staatsgalerie : présentation dans ARASSE, 1992, fig. 31-33 montrant le remplacement du Roi David et un enfant (1485, Stuttgart, Staatsgalerie) par une vue d'architecture.

8. Tivoli, villa Adriana, cryptoportique de la Pescheria, voûte [dans GUICHARD, 2014, fig. 9].

9. *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, (cat. expo., Londres, Tate Britain, 2013-2014), Londres, 2013.

et de sa temporalité, l'œuvre devient un document du passé, une archive matérielle du rapport à l'art, dont les modes de présence sont multiples à travers l'histoire.

En considérant le tableau (ou la fresque) comme une archive matérielle de nos relations à l'art, l'histoire de l'art offre des vues communes avec l'anthropologie historique des images qui s'est intéressée à la raison des gestes, notamment à l'époque médiévale, en insistant sur la « performance des images » (DIERKENS, BARTHOLEYNS, GOLSENNE, 2009). À l'hiver 2013-2014, la Tate Modern organisait une exposition *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, qui donnait à voir des œuvres endommagées, attaquées par les iconoclastes anglais, et aujourd'hui conservées dans les collections anglaises (*Art Under Attack*, 2013 ; fig. 9). Cette exposition, elle-même iconoclaste,

attirait l'attention sur le statut matériel des œuvres conservées dans les musées. Ces objets aujourd'hui patrimonialisés peuvent être considérés comme autant de lieux où se sont déposés des gestes aujourd'hui oubliés. Pour l'historien de l'art, dans sa tâche spécifique, cela revient à les envisager comme des sources matérielles où puiser une nouvelle histoire, performative et matérielle, de nos rapports à l'art et aux artefacts. Dans son livre sur l'iconoclisme pendant la Révolution française, Richard Clay fait l'histoire des significations (moins consensuelles que l'on pourrait croire) attachées aux images et aux monuments dans le Paris de la Révolution (CLAY, 2012). Il montre que ces artefacts n'instituent pas une relation d'abord esthétique ; bien au contraire, il étudie les « transformations du signe » en restituant les valeurs, tantôt rituelles, politiques, esthétiques, que les acteurs attribuent à ces objets.

10. Richard Brilliant, Dale Kinney, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 2011.

Si l'objet d'art est histoire – histoire matérielle de nos rapports à l'art – il est aussi la trace concrète de temporalités qui échappent bien souvent à la plume de l'historien, du philosophe et de l'écrivain. La question du remploi l'illustre de manière éclatante, comme en témoigne son actualité historiographique. Ce thème était depuis longtemps familier aux archéologues et aux historiens de l'art antique en raison de l'utilisation intensive des *spolia*, notamment dans l'empire romain tardif. Il est devenu aujourd'hui un point de dialogue fructueux entre historiens de l'art médiéval, moderne et contemporain (SETTIS, 1985 ; BRILLIANT, KINNEY, 2011 ; fig. 10). Différent de l'art de la citation, le remploi manifeste le réinvestissement matériel d'un objet préexistant dans le processus de création artistique. Il inscrit matériellement, dans l'objet d'art, un « montage de temps

hétérogènes » (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 24 ; *L'Empreinte*, 1997). Dans *Anachronic Renaissance*, Alexander Nagel et Christopher Wood retracent ainsi l'histoire des pavements cosmatesques dans la Rome médiévale (NAGEL, WOOD, 2010 [2015]). Ces pavements mosaïques, réalisés à partir de tesselles de marbre antique blanc ou coloré, tirent leur nom de la famille des Cosma ou Cosmati qui domina cette technique pendant près de quatre générations. Les pièces utilisées pour ces pavements médiévaux étaient des remplois antiques, comme en témoignent les colonnes de marbre antiques découpées et insérées dans les marqueteries de marbre placées au sol. Ces pavements étaient matériellement liés à l'Antiquité romaine et ils étaient pleinement considérés, au XV^e siècle, comme antiques. Aujourd'hui, ces pavements matérialisent des temporalités qui nous sont devenues étrangères, un rapport anachronique au passé, bien différent de celui qui prévaut dans le régime moderne d'historicité, né avec la Révolution française (HARTOG, 2003). Les artefacts désormais patrimonialisés et préservés, que l'on appelle œuvres d'art, sont sans doute les vestiges qui nous permettent d'accéder de manière privilégiée à ces régimes d'historicité encore mal connus, à ces temporalités discontinues et réagencées, sur lesquelles les textes, eux, demeurent muets.

On pourrait dire que l'art y perd, qu'il descend de son piédestal à être ainsi considéré, ne serait-ce qu'un temps, comme un objet dans sa matérialité et sa temporalité. Pourtant, ce regard est riche en ce qu'il permet de restituer et d'exhumer des gestes et des pratiques essentiels pour comprendre la genèse et l'efficacité d'un art aujourd'hui patrimonialisé. Contre l'abstraction et l'idéalisme du modernisme, certains artistes, comme Marcel Duchamp dans son *Élevage de poussière* (1920), développèrent une réflexion sur l'importance de la matérialité dans l'art – que l'histoire de l'art refoulait au même moment. Depuis Duchamp, la poussière, par exemple, est devenue une substance, symbolique et matérielle, par lequel les artistes se sont confrontés à l'inévitable, à la décomposition matérielle des objets, des matériaux et du vivant (WAGNER, 2001 ; ROSLER *et al.*, 2013). En photographiant un élevage de poussière sur son œuvre inachevée, *Le Grand Verre*, Duchamp montrait la matérialité de l'art, dévoilait l'objet dans l'œuvre et dégageait aussi son statut de *vanitas*. En se saisissant de tels éléments, les artistes contemporains ne proposent-ils pas aux historiens de l'art des réflexions, tout à la fois intimes et profondes, sur la vie matérielle des œuvres au musée, sur le statut de l'objet dans l'art et sur l'aura que ces objets font rayonner (Robert Filliou, *Poussière de poussière de l'effet Duchamp* ; fig. 11) ?

11. Robert Filliou, *Poussière de poussière de l'effet Duchamp*, 1977.

Notes

1. « [...] the art object persists without a secure identity, as what I have called an 'anxious object'. ('Am I a masterpiece', it must ask itself, 'or an assemblage of junk?') » (ROSENBERG, 1964, p. 17).
2. « When is a fabricated object a 'work of art' and when is it something less dignified, a mere 'artefact' ? » (GELL, 1996, p. 15).
3. « The technology of enchantment and the enchantment of technology » (GELL, 1992).
4. « Objects like this were veritable arsenals for the project of elite self-fashioning and sociability » (HELLMAN, 1999, p. 427).
5. « The objects can be said to have the capacity for thinking materially, as long as we bear in mind that the kind of thinking they do is quite unlike the thinking of the human beings who created them and needs other human beings as beholders in order for it to occur [...] This function, I submit, is to connect us visually and physically to the world around us, to weave us into our environment » (HAY, 2010, p. 12-13).

Bibliographie

- ALPERS, BAXANDALL, [1994] 1996 : Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo et l'intelligence picturale*, Paris, 1996 [éd. orig. : *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven, 1994].
- ANDERSON, DUNLOP, SMITH, 2015 : Christy Anderson, Anne Dunlop, Pamela H. Smith, *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, Manchester, 2015.
- APPADURAI, 1988 : Arjun Appadurai, *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge/New York/New Rochelle, 1988.
- ARASSE, 1996 : Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996.
- Art History, 2013 : *Art History*, 36/3, juin 2013, numéro spécial « The Clever Object », p. 474-497.
- Art Under Attack, 2013 : *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, Tabitha Barber, Stacy Boldrick éd., (cat. expo., Londres, Tate Britain, 2013-2014), Londres, 2013.
- BAUDRILLARD, 1968 : Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1968.
- BAXANDALL, (1985) 1991 : Michaël Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, 1991 [éd. orig. : *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, 1985].
- BAZIN, Bensa, 1994 : Jean Bazin, Alban Bensa, « De l'objet à la chose », dans *Genèses*, numéro spécial « Les objets et les choses », 17, 1994, p. 5-10.
- BIRMINGHAM, BREWER, 1995 : Ann Birmingham, John Brewer éd., *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Londres/New York, 1995.
- BESSY, CHATEAURAYNAUD, 1995 : Christian Bessy, Francis Chateauraynaud, *Experts et Faussaires : pour une sociologie de la perception*, Paris, 1995.
- BONNOT, 2002 : Thierry Bonnot, *La Vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, 2002.
- BONNOT, 2014 : Thierry Bonnot, *L'Attachement aux choses*, Paris, 2014.
- BRILLIANT, KINNEY, 2011 : Richard Brilliant, Dale Kinney, *Reuse Value: Spolia and Appropriation, from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 2011.
- BROWN, 2001 : Bill Brown, « Thing Theory », dans *Critical Inquiry*, numéro spécial « Things », 28/1, 2001, p. 1-22.
- BURLOT, 2013 : Delphine Burlot, *Fabriquer l'antique : les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples, 2013.

- CAHN, 1989 : Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, Paris, 1989.
- CAMPBELL, 2014 : Erin J. Campbell, « Listening to objects: an ecological approach to the decorative arts », dans *Journal of Art Historiography*, 11, décembre 2014, publié en ligne : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/campbell.pdf> (consulté le 11 mai 2015).
- CAYLUS, 1755 : Caylus (comte de), *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève/Paris, 1755.
- CHARPY, 2013 : Manuel Charpy, « Patina and the Bourgeoisie: The Appearance of the Past in Nineteenth-Century Paris », dans Glenn Adamson, Victoria Kelley, *Surface Tensions: Surface, Finish and the Meaning of Objects*, Manchester, 2013.
- CLAY, 2012 : Richard Clay, *Iconoclasm in Paris: The Transformation of Signs*, Oxford, 2012.
- CORNETTE, 1989 : Joël Cornette, « La révolution des objets. Le Paris des inventaires après décès (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 36, juillet-septembre 1989, p. 476-486.
- DASTON, 2004 : Lorraine Daston, *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York, 2004.
- DELACROIX, 2009 : Eugène Delacroix, *Journal*, Michèle Hannoosh éd., 2 vol., Paris, 2009.
- DE L'ESTOILE, 2007 : Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, 2007.
- DESCOLA, 2009 : Philippe Descola, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, publié en ligne le 28 juillet 2009 : <http://actesbranly.revues.org/181> (consulté le 11 mai 2015).
- DIDI-HUBERMAN, 2000 : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000.
- DIERKENS, BARTHOLEYNS, GOLSSENNE, 2009 : Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, *La Performance des images*, Bruxelles, 2009.
- EATON, 2013 : Natasha Eaton, *Colour, Art and Empire: Visual Culture and the Nomadism of Representation*, Londres, 2013.
- ÉMILE-MÂLE, 2008 : Gilberte Émile-Mâle, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Ségolène Bergeon Langle, Gennaro Toscano éd., Paris, 2008.

- ÉTIENNE, 2012 : Noémie Étienne, *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815) : pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, 2012.
- FALGUIÈRES, 2009 : Patricia Falguières, « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, mis en ligne le 28 juillet 2009 : <http://actesbranly.revues.org/94> (consulté le 11 mai 2015).
- FRIED, (1980) 1990 : Michael Fried, *La Place du spectateur*, Paris, 1990 [éd. orig. : *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, 1980].
- GAEHTGENS, 1999 : Thomas Gaeh-tgens, *L'Image des collections en Europe au XVIII^e siècle : leçon inaugurale faite le 29 janvier 1999*, Paris, 1999.
- GASKELL, 2007 : Ivan Gaskell, « Rembrandt's Genius, Wittgenstein's Warning », dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, numéro spécial « Museums : Crossing Boundaries », 52, automne 2007, p. 97-106.
- GELL, 1992 : Alfred Gell, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », dans Jeremy Coote et Anthony Shelton éd., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 1992, p. 40-66.
- GELL, 1996 : Alfred Gell, « Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps », dans *Journal of Material Culture*, 1/1, mars 1996, p. 15-38.
- GELL, (1998) 2009 : Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, 2009 [éd. orig. : *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, 1998].
- GOMBRICH, 1980 : Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca (NY), 1980.
- GRUZINSKI, 2004 : Serge Gruzinski, *Les Quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*, Paris, 2004.
- GUICHARD, 2012 : Charlotte Guichard, « Taste Communities. The Rise of the Amateur in Eighteenth-Century Paris », dans *Eighteenth-Century Studies*, 45/4, été 2012, p. 519-547.
- GUICHARD, 2014 : Charlotte Guichard, *Graffitis : inscrire son nom à Rome, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, 2014.
- HARTOG, 2003 : François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, 2003.
- HAY, 2010 : Jonathan Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Honolulu/Londres, 2010.
- HEIDEGGER, (1962) 1971 : Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Die Frage nach dem Ding: Zu Kants Lehre von der transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen, 1962].
- HELLMAN, 1999 : Mimi Hellman, « Furniture, Sociability and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France », dans *Eighteenth-Century Studies*, 32/4, 1999, p. 415-445.
- HELLMAN, 2005 : Mimi Hellman, « Object Lessons: French Decorative Art as a Model for Interdisciplinarity », dans Julia V. Douthwaite, Mary Vidal éd., *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History, and Literature*, Oxford, 2005, p. 60-76.
- HOBSON, (1982) 2007 : Marian Hobson, *L'Art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, Paris, 2007 [éd. orig. : *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge/New York, 1982].
- HUNTER, LUCCHINI, 2013 : Matthew C. Hunter, Francesco Lucchini, « The Clever Object : Three Pavilions, Three Loggias, and a Planet », dans *Art History*, numéro spécial « The Clever Object », 36/3, juin 2013, p. 474-497.
- INGOLD, 2007 : Tim Ingold, « Materials against materiality », dans *Archaeological Dialogues*, 14, 2007, p. 1-16.
- INGOLD, 2010 : Tim Ingold, « The Textility of Making », dans *Cambridge Journal of Economics*, 34, 2008, p. 91-102.
- JAY, 1993 : Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1993.
- KAIRIS, SARRAZIN, TRÉMOLIÈRES, 2012 : Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin, François Trémolières éd., *La Restauration des peintures et des sculptures : connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012.
- KEATING, MARKEY, 2011 : Jessica Keating, Lia Markey éd., *Journal of the History of Collections*, numéro spécial « Captured Objects. Inventories of Early Modern Collections », 23/2, novembre 2011.
- KOERNER, 1999 : Joseph Leo Koerner, « Factura », dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, numéro spécial « Factura », 36, 1999, p. 5-19.
- KRISTELLER, (1951) 1999 : Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, 1999 [éd. orig. : *Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, Lancaster (PA), 1951].
- LABREUCHE, 2011 : Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre: XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, 2011.
- LAJER-BURCHARTH, 2011 : Ewa Lajer-Burcharth, *Chardin Material*, Berlin, 2011.
- LATOUR, 1989 : Bruno Latour, *La Science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, 1989 [éd. orig., *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (MA), 1987].
- LATOUR, 2007 : Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, 2007.
- LEHMANN, 2015 : Anne-Sophie Lehmann, « The Matter of the Medium; Some tools for an art-theoretical interpretation of materials », dans ANDERSON, DUNLOP, SMITH, 2015.
- L'Empreinte, 1997 : L'Empreinte, Georges Didi-Huberman éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 1997), Paris, 1997.
- MARIN, 1988 : Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24, été 1988, p. 62-81.
- MASSING, 2012 : Ann Massing, *Painting Restoration before La Restauration: The Origins of the Profession in France*, Turnhout, 2012.
- MILLER, 1987 : Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, 1987.
- MILLER, 2000 : Peter Miller, *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven/Londres, 2000.
- MILLER, 2005 : Daniel Miller, *Materiality*, Durham (NC), 2005.
- *Objects in Motion*, 2013 : *Objects in Motion in the Early Modern World*, Daniela Bleichmar, Meredith Martin, Joanne Pillsbury dir., conférence organisée au Getty Research Institute, 10-11 mai 2013.
- NAGEL, WOOD, 2010 (2015) : Alexander Nagel, Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, New York/Cambridge (MA), 2010 [éd. fr. : *Renaissance anachroniste*, Dijon, 2015].
- PEARCE, 1999 : Susan Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres/New York, 1999.

- *Perspective*, 2010 : *Perspective*, numéro thématique « Ornement/ornemental », 1, 2010.
- POMIAN, 2003 : Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne : Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2003.
- POULOT, 1997 : Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44/2, avril-juin 1997, p. 344-357.
- PRICE, (1989) 2006 : Sally Price, *Arts Primitifs, regards civilisés*, Paris, 2006 [éd. orig. : *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, 1989].
- PRICE, 2008 : Sally Price, « Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly », dans *Le Débat*, 2008/1, 149, 179-192.
- *Revue de l'art*, 1987 : *Revue de l'art*, numéro spécial « Histoire des cadres », 76, 1987.
- RIEGL, 1893 : Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893 [éd. fr. : *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 1992].
- ROCHE, 1997 : Daniel Roche, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, 1997.
- *Rococo Exotic*, 2007 : *Rococo Exotic: French Mounted Porcelains and the Allure of the East*, Kristel Smentek éd., (cat. expo., New York, Frick Collection, 2007), New York, 2007.
- ROSENBERG, 1964 : Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, New York, 1964.
- ROSLER *et al.*, 2013 : Martha Rosler *et al.*, « Notes from the Field: Materiality », dans *The Art Bulletin*, 95/1, 2013, p. 10-37.
- RUSSO, 2013 : Alessandra Russo, *L'Image intraduisible : une histoire métisse des arts en Nouvelle-Espagne, 1500-1600*, Dijon, 2013.
- SAVOY, 2003 : Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, 2003.
- SCHNAPP, 1993 : Alain Schnapp, *La Conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.
- SCHNAPPER, 2000 : Antoine Schnapper, « Bordures, toiles et couleurs : une révolution dans le marché de la peinture vers 1675 », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2000 (2001), p. 85-104.
- SCOTT, 1995 : Katie Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, New Haven, 1995.
- SCOTT, 2013 : Katie Scott, « Screen Wise, Screen Play: Jacques de Lajoue and the Ruses of Rococo », dans *Art History*, 36/3, juin 2013, p. 568-607.
- SETTIS, 1985 : Salvatore Settis, « Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico », dans Salvatore Settis éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, 1985, III, p. 373-486.
- SHERIFF, 2009 : Mary Sheriff, « Seeing Metamorphosis in Sculpture and the Decorative Arts », dans Marina Droth éd., *Taking Shape: Finding Sculpture in the Decorative Arts*, Leeds/Los Angeles, 2009, p. 158-175.
- *Talk to Me*, 2011 : *Talk to Me: Design and the Communication between People and Objects*, Paola Antonelle, Kate Carmody éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 2011), New York, 2011.
- *Technè*, 2008 : *Technè*, numéro spécial « La restauration des œuvres d'art, éléments d'une histoire oubliée, XVIII^e-XIX^e siècles », 27/28, 2008.
- *The Challenge of the Object*, 2012, Nüremberg, Congrès du CIHA.
- THOMAS, 1991 : Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge (MA)/Londres, 1991.
- VAN DAMME, 2012 : Stéphane Van Damme, *Métropoles de papier : naissance de l'archéologie urbaine à Paris et à Londres*, Paris, 2012.
- VAN ECK, 2015 : Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Leyde, 2015.
- YONAN, 2011 : Michael Yonan, « Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies », dans *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18/2, automne hiver 2011, p. 232-248.
- WAGNER, 2001 : Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, 2001.