Les mots et les choses : nouvelles études sur les arts visuels français du XVII^e siècle

Words and Things: New Studies in Seventeenth-Century French Visual Culture

Die Ordnung der Dinge : Neue Studien zu den bildenden Künsten im Frankreich

des 17. Jahrhunderts

Le parole e le cose: nuovi studi sulle arti visive francesi del XVII secolo

Las palabras y las cosas: nuevos estudios sobre las artes visuales francesas del siglo XVII

Todd P. Olson

Traducteur : Françoise Jaouën

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/7313>

DOI : 10.4000/perspective.7313

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 161-167

ISBN : 9782917902387

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Todd P. Olson, « Les mots et les choses : nouvelles études sur les arts visuels français du XVII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 16 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7313>

Les mots et les choses : nouvelles études sur les arts visuels français du XVII^e siècle

Todd P. Olson

– BONFAIT, 2015: Olivier Bonfait, *Poussin et Louis XIV, peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris, Éditions Hazan, 2015, 352 p., 48 ill.

– CASTELLUCCIO, 2015: Stéphane Castelluccio, *L'éclairage, le chauffage et l'eau aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2015, 280 p.

– COUSINÉ, 2011: Frédéric Cousiné, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Félin, 2011, 368 p.

– LAHIRE, 2015: Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éditions la découverte, 2015, 600 p.

On a exagéré l'opposition entre discours théorique et étude des objets artistiques, comme le démontrent les évolutions institutionnelles des dernières décennies. En matière d'arts visuels du XVII^e siècle, les expositions et leurs catalogues restent des sources d'études de qualité, qui combinent les traditions intellectuelles françaises et un intérêt soutenu pour les archives¹. D'autre part, les collaborations internationales entre divers partenaires brouillent les distinctions entre institutions culturelles, universités, musées et organismes de recherche. Les enseignants-chercheurs deviennent commissaires d'exposition. Les commissaires publient. Les archéologues et les conservateurs se retrouvent autour d'une table de séminaire. Outre cette porosité des formations institutionnelles, le fameux « tournant linguistique » emprunté par les *humanities*² a été remplacé par un « tournant matériel ».

Gerhard Wolf a récemment mis en lumière un « nouvel intérêt pour les choses, la matière, la matérialité » dans les *humanities* et les sciences sociales, qui n'est pas issu de la *Bildwissenschaft*³. Si l'histoire de l'art reconnaît bien la « chose », comme l'exige un secteur de la connaissance qui prétend étudier des « objets », la matérialité, en revanche, est restée en dehors du discours d'une discipline qui se considère depuis longtemps comme une véritable *Geistwissenschaft*⁴. Habitués

à traiter des images et de leur réception, des non-spécialistes de l'histoire de l'art, notamment Alfred Gell et Bruno Latour, ont ouvert la voie à l'étude des liens entre humain et non humain. On continue malgré tout à exiger des historiens de l'art, qu'ils souscrivent ou non à la « théorie de la chose » ou aux « ontologies objectuelles », qu'ils fournissent des descriptions signifiantes des objets visuels et des choses concrètes, qu'il s'agisse de peinture, de dessin, d'architecture, de sculpture, d'ornement ou d'objets décoratifs. Il semble que les débats entre science de l'art et culture visuelle aient en grande partie été écartés par l'histoire de l'art. En ce qui concerne le XVII^e siècle français (et plus généralement de l'histoire de l'art du début de la période moderne), une question reste posée : comment aborder la spécificité formelle, matérielle et historique des objets ? Quatre ouvrages récents proposent des pistes permettant d'examiner en détail les tensions fécondes qui naissent de l'étude du langage, de la forme et de la matérialité.

Dans *Poussin et Louis XIV*, Olivier Bonfait affirme que l'art n'est pas le reflet inerte d'une culture⁵. Il suggère même que l'art et la société, l'artiste et les institutions sont potentiellement incommensurables, et souligne la discontinuité entre la pratique immédiate de l'artiste et la réception ultérieure de son œuvre. Peu après la mort de Poussin, un fossé se creuse entre l'artiste et le rôle qu'il jouait dans une culture monarchique émergente. Sous le règne de Louis XIV, Poussin a fait l'objet d'une « appropriation forte et rapide » : « Par une instrumentalisation de l'artiste [...], la monarchie décide de nationaliser Poussin. » Poussin devient alors Le Poussin.

Bonfait estime que l'histoire politique pourrait permettre de mieux comprendre la réception de l'œuvre de l'artiste : « L'État constitue le pôle en fonction duquel se déterminent les autres acteurs, individus ou groupes, sociaux ou intellectuels. Louis XIV avait besoin de construire Poussin pour que le siècle portât son nom », affirme-t-il. Il considère pourtant avec un certain scepticisme le lien entre la politique et l'agentivité de l'artiste : « Les études cherchant à relier Poussin et la politique proposent de nouvelles approches, intéressantes lorsqu'elles parviennent à intégrer la réception de l'artiste, mais qui forcent souvent les quelques documents disponibles quand elles lui prêtent des intentions » (BONFAIT, 2015, p. 13). L'agentivité de l'artiste délaissée, la peinture cesse d'être un objet matériel. Ou plutôt, l'auteur examine comment

Le Poussin est devenu immatériel et comment, au même moment, la trace de ses peintures est devenue invisible.

Il soulève deux questions importantes : pourquoi a-t-on considéré que « le symbole de la peinture française » était « peu pertinent » dans la décoration des bâtiments royaux, et pourquoi Poussin a-t-il eu aussi peu d'impact sur la pratique de la peinture académique placée sous le signe du Roi-Soleil ? En d'autres termes, Poussin était le père de la peinture française, mais sa progéniture ne lui ressemblait en rien. Afin de répondre à la première question, Bonfait met en avant les testaments et les inventaires, soulignant le contraste entre le goût des collectionneurs de l'époque pour Poussin et l'absence d'œuvres du peintre dans les bâtiments royaux après sa mort. Il s'appuie ici sur les méthodes scientifiques d'Antoine Schnapper, auteur d'importantes études sur l'histoire de la collection et de la réception artistique au XVII^e siècle, et qui a formé une génération entière d'étudiants. L'originalité de l'ouvrage repose sur cette synthèse des témoignages documentaires. Afin de répondre à la seconde question, il examine l'histoire institutionnelle de l'Académie royale de peinture, ainsi que les textes théoriques d'André Félibien (fig. 1) et Roger de Piles. Cette double absence, associée au peu de goût dont Poussin fait preuve pour le poste de premier peintre du roi qu'il occupe brièvement

à Paris, conduit à une « autre représentation de Poussin, comme un peintre indépendant du pouvoir ». En définitive, la distance légendaire prise par l'artiste vis-à-vis de la Couronne lui a permis de devenir « le peintre incarnant la France aux yeux de la République » (BONFAIT, 2015, p. 17). Poussin est devenu un politique malgré lui.

Ironiquement, « l'inscription de l'artiste » dans « des configurations différentes » produit des « ruptures entre l'artiste et son temps » (BONFAIT, 2015, p. 14). Il devient un peintre isolé, dépouillé d'agentivité, un signe ou un symbole structurel passif confisqué par le pouvoir monarchique. Paradoxalement, c'est Colbert qui, en instrumentalisant Poussin, affranchit l'artiste de la politique : « Le peintre incarne donc le but politique de Colbert : transplanter dans le Paris de Louis XIV la Grèce (plutôt que Rome), et même plutôt encore un idéal antique équivalent à un âge d'or, établir de nouveaux canons universels pour les siècles à venir, fonder une nouvelle ère artistique. Néanmoins, cette recherche de la perfection antique, cette volonté de remonter aux sources de l'art ne s'inscrit pas pour Poussin dans un projet politique mais dans la tension intérieure d'une quête personnelle » (BONFAIT, 2015, p. 212).

Évoquant la confusion qui règne entre historiens et sources d'une part, et peintures et mots d'autre part, Bonfait soulève plusieurs questions. Si son livre lève un coin du voile sur la réception et la fonction sémiotique de l'artiste, considéré comme « cible », il présente malgré tout le risque de réaffirmer le mythe de l'artiste à distance de la société. Le Poussin de Colbert devient notre propre Poussin. « Protégé par un milieu de lettrés qui, passionnés de peinture, admirateurs de l'antique et de Raphaël, le stimulait dans son art, Poussin n'eut aucun désir de retourner à Paris lorsque Louis XIII le lui ordonna » (BONFAIT, 2015, p. 37). Le mythe du détachement, né de la fortune critique d'une lecture partielle de la correspondance de Poussin, est ainsi reconduit. Nous ne savons toujours pas comment décrire l'agentivité de l'artiste, qu'elle soit d'ordre artistique ou politique. La description de l'objet matériel est subsumée : « Poussin fut un nom, le symbole d'une conception de la peinture, plus qu'un modèle visuel » (BONFAIT, 2015, p. 171). Et les choses que sont les peintures sont toujours aussi loin.

Au premier abord, l'étude sur Poussin publiée par le sociologue Bernard Lahire semble être l'exposé détaillé de la réception critique, de l'acquisition

1. Pierre Drevet, Charles Le Brun (d'après), *Portrait de M.re André Félibien [...] Âgé de LXXVI ans*, Paris, collections de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. PC 12180, cote EST 5773.

2. Nicolas Poussin, *La Fuite en Égypte*, 1657, Lyon, musée des Beaux-Arts.

et de l'attribution par les spécialistes modernes de *La Fuite en Égypte* (fig. 2). La controverse entourant les affirmations rivales concernant l'authenticité de deux tableaux « identiques » tient à la fois de l'étude de terrain méticuleusement documentée et du polar artistique. Comment une toile enduite de peinture se transforme-t-elle (comme par magie) en dix-sept millions d'euros ? À l'instar de Bonfait, Lahire affirme qu'un tableau est constitué par le discours qui l'entoure. Mais, comme l'indique le sous-titre de son livre – *Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré* – il remet en question le postulat selon lequel le monde moderne et ses objets seraient devenus immatériels, auraient été désacralisés, auraient perdu leurs qualités sacrées et magique. Si les critiques modernes ne cessent de répéter que l'art a perdu son aura, citant *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Benjamin (1939), Lahire affirme au contraire que le sacré n'a pas disparu ; il s'est simplement transformé au point de devenir invisible, mais l'objet a conservé sa dimension magique. La métamorphose des humbles matériaux de la peinture de chevalet – le pigment et la toile – en objet à haute valeur symbolique et monétaire constitue un cas particulier, non seulement pour la réception des choses, mais aussi leur échange et

leur transformation. Pour Lahire, la « peinture » est faite des discours émanant des temples de l'art (les institutions : marchés, musées, galeries, législation) et de leurs grands prêtres (les experts : historiens de l'art, collectionneurs, bureaucrates de la culture, etc.) qui sont les arbitres de l'authenticité (attributions) et de la valeur (capital économique et culturel). Les discours semblent donc bel et bien produire des effets matériels.

Ce livre ambitieux et singulièrement construit échappe aux classifications simples, non pas en raison de son contenu ni de ses références, mais par l'ampleur des recherches et l'attention qu'il porte à la sémiotique de l'attribution et de la réception de l'art du XVII^e siècle. *La Distinction* de Pierre Bourdieu est fréquemment citée⁶. Les trois cents premières pages sont consacrées à une ambitieuse histoire du « désenchantement », prélude à une analyse sociologique des pratiques de l'histoire de l'art et de ses institutions (depuis les maisons d'enchères jusqu'aux musées). Lahire se livre à une analyse critique des thèses d'Émile Durkheim, de Marcel Mauss et de Max Weber. Il est pour le moins inhabituel d'inscrire Poussin dans une étude qui évoque longuement Kafka et Marx. Quant à la convocation de Nietzsche,

3. Nicolas Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon*, 1641, Paris, musée du Louvre.

elle semble faire écho à la longue méditation de T. J. Clark sur un autre tableau de Poussin, *Un tem[p]s calme et serein*⁷ (1650-1651, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).

Certains historiens de l'art jugeraient sans doute que ce livre constitue une expérience en sociologie de portée limitée. Pourtant, comme Bonfait, l'auteur se penche sur la construction de l'artiste par le discours et sur la politique de la réception de Poussin. Si Bonfait examine les énoncés théoriques et les pratiques institutionnelles sous le règne de Louis XIV, Lahire, quant à lui, poursuit l'analyse jusqu'au temps présent. Il évoque la question du pouvoir (la « domination » du sous-titre) dans l'examen d'une peinture religieuse, dans lequel se glisse une analyse politique (et différents courants de la pensée française), ce que l'on observe rarement dans les récentes études sur l'art européen du XVII^e siècle. L'histoire de l'art éprouve manifestement des difficultés à

concilier histoire politique et spiritualité. La politique et la magie semblent relever de domaines entièrement distincts.

On peut s'étonner qu'un chercheur étranger à la discipline de l'histoire de l'art soit parvenu à relier la pratique artistique de Poussin à des questions qui intéressent d'autres spécialistes de l'art du début de la période moderne. On connaît l'intérêt de l'artiste pour l'Antiquité païenne et l'archéologie des premiers temps de l'Église. Plusieurs historiens de l'art ont souligné la religiosité de Poussin et de ses clients (notamment lors de la récente exposition « Poussin et Dieu⁸ »), qui contraste avec l'athéisme d'autres communautés d'érudits (à partir des réflexions initiées par l'étude pionnière de René Pintard sur le libertinage⁹). D'autres ont mis en avant le réseau de liens tissé dans la société civile par ce savoir partagé, réseau comparable à une République des lettres. Poussin est l'héritier de l'œuvre de Montaigne. Par conséquent, peu de spécialistes du peintre se sont sérieusement penchés sur la question de la disparition ou de la survivance du magique (depuis ce qui constitue la manne de l'anthropologue ou du sociologue et les reliques de l'historien de l'art jusqu'au culte de l'art ou à la persistance du sacré). Rappelons que le projet d'Aby Warburg était suscité par son inquiétude concernant les périls de l'enchantement, de la vision païenne à la Renaissance. Dieu sous les traits d'un *Jupiter tonnant* contemplant le miracle de saint François-Xavier laisse entrevoir une anxiété similaire à propos de la survivance du paganisme¹⁰ (fig. 3).

Lahire pose un regard oblique et inhabituel sur la discipline de l'histoire de l'art et de ses objets en s'intéressant au capital culturel. Pour les lecteurs d'histoire de l'art, l'ironie est palpable. L'auteur participe à l'évaluation de la propriété intellectuelle dans un marché où la documentation confère à l'art son aura, et où les archives l'emportent sur les humbles ressources matérielles du châssis entoilé. En d'autres termes, les discours historiques dominent et transforment les objets en images (troquant un aspect du magique contre un autre), nous faisant perdre de vue les choses que sont les peintures.

Les ouvrages de Stéphane Castelluccio et Frédéric Cousinié se situent de part et d'autre d'une ligne de partage disciplinaire entre culture visuelle et histoire de l'art. Castelluccio s'intéresse à la culture matérielle de Versailles, tandis que Cousinié propose trois cas d'étude de peintures

à l'huile du XVII^e siècle. S'appuyant sur des documents d'archives, Castelluccio se livre à un modeste (en apparence) examen des « résidences royales, plus particulièrement Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles ». Il étudie « l'éclairage, le chauffage et l'eau » sous les différents aspects de « l'histoire de l'art, de l'hygiène, des mentalités », tout en se proposant « d'étudier leur usage domestique d'un point de vue pratique ». Bonfait s'interroge sur l'absence de tableaux de Poussin dans les petits appartements du Roi, tandis que Castelluccio attire l'attention sur les matériaux, les objets et les processus qui entourent cette absence.

De prime abord, le projet de Castelluccio semble être une description des objets matériels et des « besoins essentiels » situés à la marge de la culture artistique. Chaque chapitre débute par une matière première (huile, suif, cire, bois). La séparation entre la voix de l'historien de l'art et ses sources historiques, référencées en note, s'efface. Empruntant son modèle à Diderot et à d'Alembert, le sujet de l'énonciation anonyme se fond avec ses sources.

Comme dans l'*Encyclopédie*, une culture complexe émerge de l'étude des matériaux, du savoir-faire, des technologies, et de l'organisation du travail. La section consacrée à « l'éclairage » débute par quelques définitions en apparence anodines : « La chandelle se composait de suif, matière animale inflammable qui se distinguait de la graisse et de l'huile par sa solidité à froid, ce qui en facilitait le transport et l'usage. » Après avoir évoqué l'aspect utilitaire, l'auteur avance ensuite des considérations plus précises : « Les chandelles se fabriquaient toujours avec du suif de bœuf et de vache mêlé à celui de mouton, de brebis ou de chèvre » (CASTELLUCCIO, 2015, p. 14-15). Même si le texte semble reprendre le discours des Lumières, il nous rappelle que nous ne sommes plus au XVIII^e siècle, et que notre regard rétrospectif est guidé par Adorno et Horkheimer¹¹. Le quotidien est le résultat d'une régulation de la production et de la distribution : « Les règlements de police ont toujours proscrit l'usage de suif de porc, sujet à faire couler et fumer la chandelle, et qui dégageait une mauvaise odeur » (CASTELLUCCIO, 2015, p. 16). Après la chandelle, Castelluccio passe à la bougie, et le suif cède la place à la cire d'abeille. La bougie de cire, fabriquée par un autre corps de marchands – les épiciers – est plus chère, et parfois importée ; il s'agit donc d'un produit qui est signe de richesse et de distinction sociale. L'éclairage

4. André-Charles Boulle (attr.), Paire de bras de lumière, vers 1715-1720, bronze doré, Paris, Les Arts décoratifs, inv. 12789.

des intérieurs, la qualité de la lumière jetée sur les individus et les objets, la culture visuelle elle-même, sont déterminés par des pratiques sociales régies par l'État. La différenciation sociale s'accroît dans le cas de l'utilisation de la cire, qui peut être blanche ou jaune, « selon la qualité de la personne éclairée » (CASTELLUCCIO, 2015, p. 29). À partir de ces fondements matériels, Castelluccio explique comment l'on passe du « bras de lumière » – le flambeau prosthétique se déployant depuis le mur et les tapisseries – aux paires de plaques ornementales asymétriques et ouvragées portant plusieurs « bougies sur les trumeaux de glace de la cheminée » (fig. 4). L'exposé des propriétés de la lumière donne toute liberté à l'auteur de décrire les spectacles organisés à Versailles. Le sujet de l'eau, abordée d'abord sous l'aspect de son usage quotidien, fournit l'occasion de décrire ensuite la complexe élaboration des jardins. La lumière, la chaleur et l'eau, ainsi que les matériaux qui leur sont associés, forgent l'espace et les relations humaines. Les pièces deviennent plus exigües, des petits groupes se rassemblent sous le cristal des chandeliers : « La satisfaction des besoins de première nécessité que représentent l'éclairage, le chauffage et l'eau mobilisa des moyens humains et matériels considérables et couvrit une aire géographique étendue jusqu'au Levant. Cependant plusieurs freins en gênèrent le développement avec tout d'abord les limites physiques de la nature dans la production des matières premières. [...] Il en allait de même pour le séchage du bois, le blanchiment de la cire au soleil ou l'entraînement des pompes par le courant du fleuve : les temps d'action étaient lents » (CASTELLUCCIO, 2015, p. 218).

Les hommes répondent à leurs besoins de différentes manières et à des rythmes différents. L'expérimentation et l'innovation portent davantage sur l'éclairage que sur le chauffage, et la décoration est ainsi soumise aux contraintes matérielles : « Pour augmenter la luminosité, la peinture en blanc des murs et des plafonds se généralisa, soulignée de dorures. » La relation structurelle entre les petits appartements et les espaces de réception, manifeste dans les plans architecturaux, démontre les limites relatives de l'innovation technologique qui coïncide avec les exigences sociales (intimité et ostentation). La disposition en enfilade dans l'hôtel particulier constitue un espace socialement déterminé, comme l'a montré Katie Scott¹². L'environnement bâti résulte pareillement de l'interaction entre l'humain et le non humain : huile, suif, cire et bois.

Dans *Esthétique des fluides*, Frédéric Cousinié défend avec éloquence la matérialité de la peinture. La viscosité de l'huile est prétexte à explorer la question de la facture et la représentation de substances visqueuses (« sang, sperme, merde »). La peinture à l'huile est représentationnelle à double titre : elle est à la fois mimesis et similitude (au sens que lui donne Foucault). Le Christ et son double peint saignent pareillement, la *Danaé* de Jacques Blanchard (1631-1633, Lyon, musée des Beaux-Arts), imprégnée de pigment, est fécondée par lui, les paysans répandent des ordures dans un paysage de Claude Lorrain. Comme dans la transsubstantiation, la dévotion résulte de l'effondrement du signifiant et du signifié.

Dans un chapitre captivant, consacré au *Christ mort couché sur son linceul* de Philippe de Champaigne (fig. 5), Cousinié s'interroge sur les contradictions entre la matérialité de la peinture et l'adoration du « Dieu caché ». Le peintre se

mesura au problème posé par la représentation du corps du Christ au tombeau, là où il ne devrait y avoir qu'absence. La scène se situe-t-elle « avant l'ensevelissement ou bien après ? » Ce Christ est-il « invisible pour les hommes dans l'obscurité du tombeau, mais [rendu] visible par le peintre ou par Dieu ? » Le peintre a choisi un sujet où le corps du Christ est représenté avant la résurrection. Il hésite donc à soumettre ce corps à la vision ou, plus précisément, à l'« opticalité ». Plus il met de soin à représenter ce corps dans l'espace, plus il s'efforce de montrer la présence en peinture, plus la visibilité se brouille : « Paradoxalement, l'extrême finesse du dispositif de Champaigne, la précision et le soin donnés à la représentation de ses différents objets et, corrélativement, la proximité et l'attention que requiert ce traitement de la part du spectateur, tous ces éléments ne viennent en rien contribuer à éclairer l'identification du lieu représenté mais, bien au contraire, tendent à l'obscurcir, à nous égarer, à nous aveugler » (COUSINIÉ, 2011, p. 58). Champaigne interroge le Dieu révélé saisi dans le temps, mais depuis une position d'incertitude : « Ces trois jours devenus une éternité suspendue, dans un doute constitué et irrésolu où la foi est mise au plus haut point à l'épreuve, dans cette nuit d'où le Christ ne serait finalement pas sorti, ne ressusciterait pas, imposteur ou éternel et véridique messie non encore advenu ? » Dans sa méditation sur le tableau, Cousinié s'interroge sur l'impact des querelles théologiques sur l'efficacité des reliques et leur lien avec « l'adoration suprême réservée à Dieu ». « On peut également faire l'hypothèse que ces restrictions religieuses [sur l'adoration légitime des reliques du saint Sang, *NdA*] se sont conjuguées aux nouvelles normes esthétiques qui s'imposèrent dans les milieux académiques français (atticisme, "classicisme") », dit-il. Il ajoute : « Les

5. Philippe de Champaigne, *Le Christ mort couché sur son linceul*, 1654, Paris, musée du Louvre.

valeurs expressives » sont déplacées « dans le sens d'une intériorisation » (COUSINIÉ, 2011, p. 85). L'ambivalence vis-à-vis de la magie de l'art conduit à restreindre les moyens de la peinture.

Si Bonfait et Lahire se penchent sur la métamorphose de la peinture par le discours, Cousinié, lui, suggère que c'est dans le « métier », dans la pratique matérielle, que se rejouent les paradoxes de l'expérience religieuse. Si la théorie subordonne le « coloris » au « dessin », dans la pratique de Champaigne, la couleur « échappe ponctuellement à cette subordination. En témoignent les effets discrets des empâtements ou des légères griffures de la surface où réapparaît aussi bien la touche différenciée du peintre que la matière picturale [...] En témoigne enfin et surtout la représentation du sang. Peindre le sang est alors un enjeu essentiel et paradoxal pour le peintre [...] la matière picturale du sang paraît échapper aux modes usuels d'application de la couleur par le pinceau. Elle est moins "peinte" – application et remplissage calculé d'une forme, soulignement ou expansion d'une ligne, arrêt et fixation de la matière colorée en masse – que le résultat d'un écoulement [...], d'un jaillissement [...], d'un frottis [...], d'une imprégnation où se réalise, entre pigment et support, l'amphimixie de deux corps. » Le sang ressemble aux larmes et à la sueur : « Une telle forme de représentation est, d'une part, celle des images *acheiropoietes*, non peintes par la main de l'homme mais produites de façon indiciaire, c'est-à-dire par contact immédiat avec le référent (la Véronique, le Saint Suaire, etc.). » Convoquant Jean Marie Pontévia et Georges Didi-Huberman, Cousinié explore le tableau comme *vera iconica* : « Un rapport indirect et allusif qui contribue à donner à ses propres représentations un effet de présence et une puissance extraordinaire, que seule la présence "réelle" (eucharistique) peut prétendre concurrencer. L'enjeu est donc moins celui du "réalisme" (flamand), de la perfection mimétique du "trompe-l'œil", que celui de la croyance, de la foi et du salut » (COUSINIÉ, 2011, p. 131-133).

Bonfait fait appel aux leçons du structuralisme pour comprendre la réception de Poussin ; la mort de l'artiste est nécessaire afin « de mettre au jour des ruptures entre l'artiste et son temps ». Pour Lahire, qui écarte pareillement l'agentivité de l'artiste, la peinture subit sa transformation magique par le biais du discours. Le matérialisme historique ne s'est jamais implanté dans l'histoire de l'art français du XVII^e siècle, en partie en raison

de l'ambivalence vis-à-vis de la « détermination », au sens marxiste du terme. Mais les ouvrages de Castelluccio et de Cousinié démontrent que la matérialité n'est pas totalement délaissée. Castelluccio nous offre une constellation de substances centrales dans les processus sociaux : huile, suif, cire, bois. Cousinié, en s'intéressant à la qualité indiciaire d'un pinceau enduit de peinture, propose une transsubstantiation. Paradoxalement, on constate un « dénigrement de la vision » au cœur des arts visuels du XVII^e siècle français. En s'intéressant aux tableaux en tant qu'ils sont des objets, on comprendrait peut-être mieux non seulement les liens entre l'humain et le non humain, mais on pourrait également élargir le champ d'investigation sur les arts visuels français à l'inclusion des traces matérielles, au-delà des frontières géographiques, réelles ou imaginaires, afin de combler le fossé entre histoire religieuse et histoire politique. « Le fil d'Ariane existe qui permettrait de passer continûment du local au global, de l'humain au non humain, affirme Bruno Latour. C'est celui du réseau de pratiques et d'instruments, de documents et de traductions¹³. » Pendant le Carême, on réduisait l'éclairage à Paris, car la chute de la consommation de viande entraînait une hausse du prix des chandelles. La cire blanche, la plus prisée pour les bougies, était importée. Dans *Le Miracle de saint François-Xavier*, exécuté pour les jésuites parisiens, Poussin a imaginé « une rupture entre lui et son temps », faisant voyager son pinceau jusqu'au Japon pour retracer la matérialité de la soie et de la dentelle, à la frontière du magique.

Ce texte a été traduit
par Françoise Jaouën.

Todd P. Olson,
University of California, Berkeley
toddolson@berkeley.edu

1. Poussin et Dieu, Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto (dir.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 2015), Paris, 2015 ; *La fabrique des saintes images : Rome-Paris, 1580-1660*, Louis Franck, Philippe Malgouyres (dir.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 2015), Paris, 2015 ; Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin, les tableaux du Louvre : catalogue raisonné*, Paris, 2015 ; *Valentin de Boulogne, Beyond Caravaggio*, Annick Lemoine, Keith Christiansen (dir.), cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art/Paris, musée du Louvre, 2016-2017), New York, 2016. Signalons également deux ouvrages publiés aux États-Unis et en Australie : Jonathan Unglaub, *Poussin's "Sacrament of Ordination": History, Faith, and the Sacred Landscape*, Fort Worth/New Haven, 2013, et Carl Willis, Laurie Benson, Maryjo Lelyveld, John Payne (dir.), *Poussin, the Crossing of the Red Sea: a Conservation Project*, Melbourne, 2012. Voir également *The Brothers Le Nain. Painters of Seventeenth-Century France*, C. D. Dickerson III, Esther Bell (dir.), cat. exp. (Fort Worth, Kimbell Art Museum/San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco/Lens, musée du Louvre – Lens, 2016-2017), San Francisco/New Haven/Londres, 2016.
2. Le terme *humanities*, souvent traduit par « sciences humaines », n'a aucun équivalent en français, car s'il inclut, entre autres, l'histoire et les lettres, il exclut en revanche les « sciences » telles que la sociologie et la psychologie, NdT.
3. Gerhard Wolf, « Image, Object, Art: Talking to a Chinese Jar on Two Human Feet », dans *Representations*, n° 133, hiver 2016, p. 156.
4. *Ibidem*.
5. À l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, Olivier Bonfait a dirigé plusieurs catalogues d'exposition et actes de colloques importants ; citons notamment Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Michel Hochmann et al. (dir.), *Poussin et Rome*, actes de colloque (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 1994), Paris/Rome, 1996, et *Autour de Poussin : idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, O. Bonfait, Jean-Claude Boyer (dir.), cat. exp. (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2000), Rome, 2000.
6. Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, 1979.
7. Timothy J. Clark, *The Sight of Death: an Experiment in Art Writing*, New Haven/Londres, 2006.
8. Voir la note 1.
9. René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1943.
10. « En effet, les contaminations entre l'Antiquité et le christianisme se révèlent dans toute leur étroitesse et leur ambivalence dès l'œuvre de jeunesse de Poussin » (Henry Keazor, « Ensembles flous. Relations et interactions entre Antiquité et christianisme chez Poussin », dans *Poussin et Dieu*, cité n. 1, p. 66-75, ici p. 71. Sur les implications des analyses de Warburg concernant Poussin, voir Clélia Nau, « Poussin et les dieux antiques. "Là hault au ciel/icy-bas en la terre" », dans *ibidem*, p. 142-149, ici p. 146.
11. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Éliane Kaufholz (trad. fra.), Paris, 1974 [éd. orig. : *Philosophische Fragmente*, New York, 1944 ; *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947].
12. Katie Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, Londres, 1995.
13. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique* (1991), Paris, 1997, p. 165.