



HAL
open science

Limites: objets et matérialité

Antonella Fenech Kroke, Dominique De Font-Réaulx

► **To cite this version:**

Antonella Fenech Kroke, Dominique De Font-Réaulx. Limites: objets et matérialité: Introduction. Histoire de l'art, 2021, 88, pp.5-10. hal-03439562

HAL Id: hal-03439562

<https://hal.science/hal-03439562>

Submitted on 10 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL
open science

Histoire de l'art. Limites : objets et matérialité, 88

Antonella Fenech Kroke, Dominique De Font-Réaulx

► **To cite this version:**

Antonella Fenech Kroke, Dominique De Font-Réaulx. Histoire de l'art. Limites : objets et matérialité, 88. Histoire de l'art, 2021. hal-03439529

HAL Id: hal-03439529

<https://hal.science/hal-03439529>

Submitted on 10 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Toucher aux limites est le propre de toute forme d'expérience sensible et intellectuelle. Atteindre les limites interroge le désir et la possibilité même de leur dépassement. Se jouer des limites implique d'éprouver les normes qui circonscrivent les pratiques et les idées. Pour notre discipline, l'histoire de l'art, dont les contours sont souvent discutés et dont, à rebours, les méthodes se donnent comme précises et impérieuses, la notion de « limite » soulève plusieurs questions portant sur la nature de la discipline même, la manière de l'aborder, la variété et la diversité des objets qui sont soumis à son étude et qui la composent.

D'emblée, il convient de donner sens à l'ambivalence, à la complexité et à la potentialité intrinsèques de la notion de « limite ». Celle-ci exprime tout à la fois la contrainte, la limitation, l'obstacle, l'impasse, le défaut, voire même l'erreur (toutes idées chargées d'une tonalité réductrice et/ou négative). Dans un certain sens, la limite serait cette ligne « idéale » au-dessus ou en dessous de laquelle un phénomène ne peut pas se produire « normalement ». Le terme implique également le franchissement – potentiel, mais aussi défendu ou abusif – de cette « ligne ». Ce franchissement a pour conséquence de modifier profondément, voire inévitablement, l'effet même de l'acte créateur comme celui de l'analyse, de l'étude et de la réception. La limite suppose ainsi cette idée de passage vers un ailleurs et un autrement (physique, théorique, euristique...) : elle se signale comme seuil, comble, liminalité ou encore interface – tous concepts qui évoquent davantage le dépassement que l'entrave. C'est ainsi que l'entend Louis Marin pour qui « la limite, au sens le plus proche de *limes*, serait un chemin entre deux frontières, un *poros* qui n'aurait pas d'autre fin que son propre cheminement entre des espaces interdits, qui utiliserait leurs extrémités pour se frayer un passage. Limite [donc] comme chemin et comme intervalle¹ ».

Le numéro 88 d'*Histoire de l'art* explore la complexité intrinsèque à la notion de « limite », à la fois comme expérience du « faire » artistique – ses usages et ses pratiques, ses processus et ses contenus, ses objets et ses matériaux – et également comme expérience de réception, d'étude, de présentation et de conservation de ce même « faire ». Les contributions ici réunies questionnent la manière dont la création artistique et l'histoire de l'art sont sans cesse traversées et refaçonnées par leurs propres limites, des limites externes ou internes, conventionnellement déterminées ou imposées. Nous avons choisi d'interroger tout particulièrement la notion d'« objet-limite », dont l'approche embrasse bien des définitions. La manière dont les objets considérés touchent aux limites de notre discipline tient à la fois à leur statut, à la marge d'une création artistique cadrée, à leur place dans l'œuvre de l'artiste ou dans le corpus artistique étudié, à leur nature composite, forgée par l'alliance de matériaux et de savoir-faire divers, comme à la singularité qu'ils font naître dans notre regard.

Matières

Les procédés de conception et de création tout comme la vie des œuvres et des artefacts visuels dans la durée peuvent être déterminées par des contraintes techniques et des limites matérielles qui s'exercent tant du côté de la production que de celui de la réception. Que l'on pense à la fresque de la Crucifixion par Cimabue (1277-1280, Assise, église supérieure de la basilique Saint-François) : l'altération des équilibres chromatiques originels due à l'oxydation du blanc de plomb (*biacca*) a transformé la composition en une image qui s'apparente à un négatif photographique. Autre exemple, les expérimentations techniques de Léonard de Vinci visant, d'une part, à pallier les limites mêmes de la technique à fresque – en particulier dans le projet inabouti de *La Bataille d'Anghiari* (1504-1506, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents) et surtout, dès avant, dans *La Cène* (1495-1498, Milan, Santa Maria delle Grazie) –, de l'autre, à mettre à l'épreuve la possibilité de représenter ce qui est invisible ou insaisissable par le regard par les moyens de la seule ligne graphique. Quels sont donc les enjeux qui se trament lorsque l'on est confronté à de telles limites techniques, tant dans la pratique que dans le discours critique ? Étienne Anheim étudie dans son article une œuvre composite, tant par ses auteurs que dans sa matérialité et sa chronologie complexes, juxtaposant un Christ en croix et un panneau peint narratif (xv^e siècle, Toulouse, musée des Augustins). Il analyse la conception de la peinture et met en évidence combien son aspect hybride a orienté et oriente toujours sa réception et, même, les conditions de sa présentation.

Il est également possible de questionner techniquement et théoriquement les choix de matières excédant les usages conventionnels et les paradigmes artistiques². Les récits historiographiques affirment que Michel-Ange aurait révélé son « génie » en modelant de la neige tandis que le sculpteur Baccio Bandinelli serait allé jusqu'à utiliser de la crasse pour réaliser ses premiers dessins. D'autres artistes – dès la Renaissance et jusqu'à aujourd'hui – ont préféré les matières comestibles (de Giambologna à John Cage en passant par Piero Manzoni)³, les matières corporelles (encore Manzoni ou Paul McCarthy), le corps lui-même (Chris Burden, Gina Pane, Orlan) ou encore l'« antimatière⁴ » aux xx^e et xxi^e siècles (du situationnisme au postminimalisme, en passant par l'art conceptuel, l'Arte povera ou encore les pratiques d'art vidéo). Dans un cas, ces recours forment comme l'expression d'une rhétorique de l'initiation ; dans d'autres, ils constituent autant de détournements, d'actes de désacralisation des moyens et des finalités de l'art, de collisions et de débordements entre art, science et technologies. L'expérience de la limite devient alors le levier même de la création. C'est dans cette perspective qu'Hélène Orain étudie et questionne l'usage de la retouche photographique comme la réception de celle-ci au xix^e siècle. Si certains appelaient de leurs vœux l'utilisation d'une retouche au nom de la recherche de l'illusionnisme, d'autres la dénonçaient comme étrangère au médium photographique.

Le fait de penser les limites matérielles offre ainsi, à l'artiste comme à l'historien de l'art, la possibilité d'interroger, de manière renouvelée, les liens entre invention, processus de création, formes, matières et contenus au-delà et en deçà des codes établissant ce qui est techniquement « légitime » ou conceptuellement « acceptable » (du point de vue des pratiques artistiques aussi bien que des problématiques théoriques). À ce sujet, Camille Morando a coordonné pour ce numéro un échange entre Laure Cadot, Juliette Dignat et Lucille Royan, conservatrices-restauratrices spécialistes de domaines différents, dont les enjeux de restauration sont particulièrement complexes – restes humains et matières organiques, œuvres contemporaines. Elles nous confient ainsi leurs interrogations et la manière dont elles parviennent à dépasser la complexité et les enjeux théoriques et éthiques des objets dont elles ont la charge. La nature de ces derniers, leurs matériaux, leur mode de fabrication vont souvent à l'encontre des pratiques de conservation et de présentation patrimoniales habituellement adoptées.

Écarts

Depuis que – avec Leon Battista Alberti – des normes ont été élevées au rang de système structuré de codes artistiques (narrativité et spatialité « légitimes », décorum, visibilité, intelligibilité), l'évitement volontaire des lignes de démarcation de ce même système a très souvent contribué au renforcement de ces paradigmes. En questionnant et en explorant les marges de ces derniers, nombre d'artistes ont pu subir tour à tour l'incompréhension, le désintérêt et l'oubli, le mépris ou encore la censure, avant que leurs œuvres ne fassent l'objet d'une appréciation nouvelle, au gré des époques et des métamorphoses du goût et des normes. Symptomatique est le cas du maniérisme : après avoir été à première vue méprisées par certains historiens de l'art « conservateurs » comme des symptômes du prétendu désordre, de l'inquiétude et de la décadence d'une époque, les « extravagances » de Pontormo, de Rosso Fiorentino, de Bartholomeus Spranger ou du Greco furent réhabilitées par les artistes et l'histoire de l'art à partir du début du xx^e siècle. C'est seulement à partir de là qu'elles ont été reconnues comme des expressions d'une (proto-)avant-garde voulant dépasser la norme naturaliste de l'art de la Renaissance. L'artiste d'origine chinoise Wang Bing interroge dans son œuvre la notion d'écart et les limites entre fiction et réel ; son parti pris vise à protéger ses artefacts comme les modèles qui apparaissent dans ses œuvres des foudres de la censure du régime politique de son pays. Ce choix offre de renouveler la création artistique en interrogeant, comme le fait Julie Savelli dans son texte, le rapport et les liens entre image, corps, présent, passé, fiction et réel.

Le mépris, l'indifférence, le rejet, donc. Mais franchir la limite peut impliquer des conséquences plus troublantes encore. Au fil des siècles, des contenus prétendument blasphématoires, hétérodoxes (religieux et profanes) ou encore immoraux (nudité, érotisme, pornographie, violence, discrimination, racisme...), ont été l'objet de réactions iconoclastes³. Martial Guédron nous confie une analyse clairvoyante de la caricature au xviii^e siècle ; il analyse la réception du genre, mettant en avant combien il a été considéré comme péjoratif, voire de mauvais goût. Si la caricature est un genre à part entière se jouant des conventions et déjouant les limites du rire dans sa manière de créer un « inconfort » politiquement signifiant et efficient, il en va tout autrement pour d'autres images. Elles débordent des limites devenant dérangeantes à un point tel qu'elles peuvent même perdre le droit de visibilité et d'existence. Pauline Vasile, pour sa part, met en perspective la nature même du sujet « sensible » qu'elle étudie – les plaies du Christ souffrant, leur sens et leurs représentations.

Dans le passé, nombre d'œuvres ont été censurées, voire détruites ; or, les iconoclastes historiques, religieux comme profanes, fournissent déjà les paramètres des iconoclastes, débouonnages et autres formes de censure qui émaillent encore notre temps. En effet, notre époque établit aussi ses bornes. Comment alors peut-on à la fois faire cohabiter, montrer, préserver des créations artistiques et produire du discours critique – à la fois légitime, historiquement fondé et attentif – si ces mêmes œuvres dépassent des limites (politiques, sociales, religieuses, intellectuelles...) que les sociétés actuelles se sont fixées ? Récemment, la considération des photographies de Balthus comme une part distincte de sa conception artistique a fait naître un questionnement nouveau sur l'art de l'ancien directeur de l'Académie de France à Rome, interrogeant la réception morale et esthétique de ces images. Colette Morel met en œuvre une analyse inédite à ce propos.

Visibilités

Une tout autre perspective mise en avant par les contributions à ce numéro concerne les contraintes relatives aux conditions d'expérience sensible des œuvres, à leur visibilité effective qui n'a pas toujours été celle qui s'offre aujourd'hui grâce aux scénographies pointues des expositions et des musées, à la qualité de reproductions, aux nouvelles

technologies. Lena Bader interroge ainsi dans sa contribution sur la « querelle Holbein » la manière dont la reproduction d'une œuvre insigne, par l'estampe et la photographie, influe sur ses modes de présentation mais également sur son devenir même, en parvenant à créer des conditions particulières et différentes pour sa restauration.

Ce n'est que dans un temps relativement récent que les productions artistiques ont été sous les feux d'éclairages puissants dans les églises, les collections, les galeries et les institutions muséales ; encore plus récemment, des « loupes » numériques permettent d'agrandir le détail le plus petit, de fixer, de recadrer, d'importer, de combiner les images d'artéfacts dans son univers personnel, autorisant ainsi des conditions de visibilité absolument inédites jusque-là. Dans son étude de la tholos de Delphes, Philippe Jockey a recours à la photogrammétrie comme aux simulations numériques, proches de celles employées par les auteurs de jeux vidéo contemporains, pour analyser la conception singulière de cette œuvre antique et souligner les défis et les contraintes surmontés par les auteurs du décor sculpté, voire les transgressions opérées. L'emploi de ces nouveaux outils a changé profondément le rapport des sociétés et des individus aux images et objets artistiques, et a enrichi l'enseignement de l'histoire de l'art ainsi que la recherche et la conservation. Or, deux questions – au moins – doivent être posées.

La première est celle d'imaginer historiquement les expériences de visibilité spécifiques des œuvres – par l'artiste comme par l'observateur ; des expériences déterminées par des conditions qui ne sont pas toujours connues et qui, en tout cas, ne sont plus celles auxquelles nous sommes accoutumés. La place de cette connaissance de la perception de l'œuvre et des limites historiques de cette perception doit alors permettre de tendre, lorsque cela est possible, à une compréhension plus ouverte, plus fine des objets que l'histoire de l'art étudie. Dans un autre registre, il s'agit aussi de penser comment la connaissance de ce qui est visible ou invisible a pu, historiquement, avoir un impact sur la pensée artistique. Alessandra Ronetti interroge la manière dont les peintres impressionnistes, s'intéressant aux gammes chromatiques situées à la limite du spectre visible, ont développé une couleur alors nouvelle, alliant, grâce à la peinture industrielle en tube, un bleu et un rouge vibrants : ce violet marque à la fois un écart par rapport au réel-visible et la possibilité d'une luminosité inédite. La *violetomanie* de ces artistes offre l'occasion de poser un nouveau regard sur leurs créations ainsi que sur la réception de leurs œuvres, auxquelles cette couleur confère un aspect moderne et « bizarre », une étrangeté inaltérée. Pour sa part, Anastasia Belyaeva livre une étude de l'usage de la pointe sèche au XIX^e siècle, soulignant la manière dont cette technique a alors accompagné et renouvelé l'art de l'estampe.

La deuxième question soulève d'autres enjeux : que perçoit-on exactement d'une œuvre d'art exposée dans une institution, reproduite dans un catalogue, dans une base de données ou encore dans une plateforme comme Google Art Project ? La visibilité de sa matérialité se trouve souvent amoindrie, voire annihilée par la platitude de l'outil numérique. De même, les cadres comme les marges des objets artistiques se trouvent souvent amputés par les recadrages ou bien négligés dans la conception puis l'étude des œuvres, comme le suggère Roxanne Loos dans son étude sur les encadrements des fresques de la Renaissance et leur présence dans les dessins de cette époque. Autre invisible, le verso d'une peinture, d'un dessin et même d'une sculpture qui demeure encore, dans la très grande majorité des cas, une donnée inexistante donc inexploitable dans l'analyse des objets artistiques et des images. Ainsi, dans le défi d'une autre forme de visibilité, ce numéro intègre également un portfolio réunissant des images choisies par des responsables de collections qui ont eux aussi questionné la limite visible et intelligible d'un objet artistique (son revers, ses détails signifiants, ses parties invisibles mais déterminantes pour saisir la complexité matérielle, la stratification de sens, la vie même de l'objet à travers le temps). Enfin, la question doit être posée non seulement en termes de visibilité sensorielle, mais aussi en regard du droit à la visibilité institutionnelle de certains objets. Tel est le cas des dessins d'enfants conçus dans le sinistre

camp nazi de Terezín, atroce vitrine de la prétendue magnanimité du régime nazi. Le musée d'Art et d'Histoire du judaïsme à Paris les avait exposés en 2000-2001. Agathe Dorra étudie le rôle joué par la professeure de dessin, Friedl Dicker-Brandeis, formée au Bauhaus, malheureusement internée comme ses petits élèves.

Objets-limites

Prolongeant ces réflexions, il nous semble également important d'attirer l'attention sur ce que l'on a défini comme « objets-limites », « objets-frontières⁶ » – artefacts ou phénomènes se situant à la marge et parfois même à l'extérieur de ce que l'on considère comme « de l'Art », depuis l'essor de cette catégorie dans la culture européenne prémoderne (dont, depuis, on n'a pas cessé d'interroger les marges). Ces objets et phénomènes, que l'histoire de l'art et de la culture visuelle isole, met en série, fait *travailler* pour donner à voir l'expérience artistique sans la réduire au seul paradigme esthétique, permettent une nouvelle articulation théorique du discours historico-artistique : le nuage (Hubert Damisch), le geste (Jean-Claude Schmitt), la caricature (Xavier Vert, Bertrand Tillier, Martial Guédron), le rire (Francesca Alberti), l'invisible (Herbert L. Kessler, Victor Stoichita, Guillaume Cassegrain), les in-vus (Jérémie Koering), la multisensorialité (Éric Palazzo), les fluides corporels (Frédéric Cousinié), les graffitis d'artiste (Jérémie Koering et Isolde Pludermacher, Charlotte Guichard, Juliet Fleming), si l'on s'en tient à ces quelques cas d'objets-limites, devenus objets théoriques⁷ et, de ce fait, de véritables enjeux d'ordre disciplinaire. Dans ce numéro, Marie Auger dédie son essai à des objets peu étudiés, apparaissant comme étranges, éventuellement incongrus, dont la place dans l'histoire de l'art peut être discutée. Les photos-bijoux, photo-céramiques et photo-textiles qu'elle considère se tiennent à la limite entre art et artisanat, technologie et savoir-faire. Dans une autre perspective, d'autres objets-limites sont ceux analysés par Baptiste Brun, qui se penche, dans sa chronique, sur le cas de l'art brut en France, étudiant à la fois le lent processus de sa reconnaissance et la manière dont se sont constituées les collections privées et publiques qui les conservent et les valorisent.

Tirant parti de ces quelques observations où se nouent art et histoire, possibilité et nécessité, vouloir et indétermination, contrainte et détournement, les contributions à ce numéro d'*Histoire de l'art* sondent les limites (aussi disparates soient-elles) qui s'exercent sur les œuvres d'art. Elles mettent au jour comment les obstacles, contournements ou dépassements des limites (relevant de la matière, de la technique, de la commande, de la visibilité, de la censure voire de l'autocensure) peuvent *in-former* la création, la réception, l'étude, mais également la conservation et l'exposition des objets en général dans les institutions patrimoniales, voire même (sur)déterminer leur place dans la culture visuelle et matérielle, aujourd'hui comme par le passé.

Antonella Fenech Kroke est chargée de recherche au CNRS et directrice adjointe du Centre André-Chastel. Ses travaux portent sur les productions artistiques et visuelles de la première modernité, considérées dans leur dimension politique (*Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie*, 2011 ; *Histoire de Florence par la peinture*, 2012) et culturelle (*Frisures peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, 2017, avec Annick Lemoine ; les façades peintes du XV^e au XVII^e siècle). Elle consacre actuellement ses recherches aux images des pratiques ludiques et aux représentations de l'inversion et du renversement corporels. Depuis 2020, elle est membre du comité de rédaction d'*Histoire de l'art*.

Dominique de Font-Réaulx est conservateur général du patrimoine, directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle au musée du Louvre. Spécialiste de l'art du XIX^e siècle, elle a conçu de nombreuses expositions,

participé à et dirigé de nombreux ouvrages. Elle a notamment publié *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre* (Paris, Flammarion, 2012, rééd. 2020) et *Delacroix, la liberté d'être soi* (Paris, Cohen & Cohen, 2018, prix du Cercle Montherlant – Académie des beaux-arts). Elle est rédactrice en chef d'*Histoire de l'art* depuis 2018 et enseigne à Sciences Po.

NOTES

1. Louis Marin, « Frontières, limites, *limes* : les récits de voyage dans l'*Utopie* de Thomas More », dans *Frontières et Limites*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 107-108.
2. Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Nathalie Kremer, *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Amsterdam / New York, Radopi, 2009.
3. Jérémie Koering, *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud, 2021.
4. Laurent Jeanpierre, « Pinot Gallizio et la Caverne de l'antimatière dans l'antichambre de l'anti-monde », dans *Du yodel à la physique quantique... / From Yodeling to Quantum Physics...*, I, Paris, Palais de Tokyo, 2007 ; Riccardo Venturi, « Francesco Lo Savio e l'antimateria del mondo / Francesco Lo Savio and the Anti-Matter of the World », dans Andrea Zanini, Vincenzo Napolano et Luigi Lonardelli (dir.), *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein*, cat. exp. (Rome, Maxxi, 2017-2018), Mantoue, M. Corraini, 2017, p. 229-236 ; Larisa Dryansky, « Another Matter: Antimatter and Dematerialization of Art », dans Christian Berger (dir.), *Conceptualism and materiality. Matters of Art and Politics*, Leyde / Boston, Brill, 2019, p. 122-155.

5. Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussiten Revolution*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975 ; David Freedberg, *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen, G. Schwartz, 1985 ; Stacy Boldrick, Leslie Brubaker et Richard Clay (dir.), *Striking Images: Iconoclasms Past and Present*, Farnham, Ashgate, 2013 ; Dario Gamboni, *La Destruction de l'art. Iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. Estelle Beauseigneur, Dijon, Les Presses du réel, 2015 ; Ralph Dekoninck, *Horreur sacrée et sacrilège. Image, violence et religion (XVI^e et XXI^e siècles)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2018.
6. Tels que les définissent Sabine Du Crest et ses coauteurs dans *Exogenèses. Objets frontière dans l'art européen (XVI^e-XX^e siècle)*, actes de colloque (Bordeaux, 2015), Paris, De Boccard, 2018.
7. Notion dégageée dès les années 1970 par Hubert Damisch et Louis Marin.