

HISTOIRE DE L'ART



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Directeur de la publication : Philippe PLAGNIEUX, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Rédactrice en chef : Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Coordination de ce numéro : Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Comité de rédaction : Guillaume BIARD, Aix-Marseille Université ; Olivier BONFAIT, université de Bourgogne ; Denise BORLÉE, université de Strasbourg ; Annaïg CHATAIN, École du Louvre ; Philippe CORDEZ, Centre allemand d'histoire de l'art ; Bertrand COSNET, université de Lille ; Jean-Baptiste DELORME, Centre national des arts plastiques ; Arianna ESPOSITO, université de Bourgogne ; Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Marine KISIEL, Institut national d'histoire de l'art ; Emmanuel LAMOUCHE, université de Nantes ; Matthieu LETT, université de Bourgogne ; Pascal LIÉVAUX, ministère de la Culture ; Camille MORANDO, musée national d'Art moderne-Centre Pompidou ; Édith PARLIER-RENAULT, Sorbonne Université ; Thomas RENARD, université de Nantes ; Pierre SÉRIÉ, université Clermont-Auvergne

Comité scientifique : Isabelle BALSAMO, ministère de la Culture ; François BARATTE, Sorbonne Université ; Alexandre FARNOUX, Sorbonne Université ; Christian FREIGANG, Freie Universität Berlin ; Christopher GREEN, The British Academy ; Martial GUÉDRON, université de Strasbourg ; Bernard HOLTZMANN, université Paris-Nanterre ; Françoise LEVAILLANT, Centre André-Chastel, CNRS ; Neil F. McWILLIAM, Duke University ; Nabila OULEBSIR, université de Poitiers ; Roland RECHT, Académie des inscriptions et belles-lettres ; Éliane VERGNOLLE, université de Franche-Comté ; Christiane VORSTER, Universität Bonn ; Pierre WAT, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Secrétariat de rédaction : Delphine WANES

Courriel : revuedachistoiredelart@gmail.com

Écrire à cette adresse pour contacter un auteur ou un membre du comité de rédaction.

Relecture de l'anglais : Matthew GILLMAN

Maquette : Anne DESRIVIÈRES

Trésorière : Delphine MORANA BURLOT

Assistant commercial : Quentin VIRICEL

Abonnements, achats au numéro et gestion : Apahau – Histoire de l'art, 2, rue Vivienne, F-75002 Paris – Tél. : +33 (0)1 47 03 84 00 – Courriel : revuehda@gmail.com
Bulletin d'abonnement en fin de volume à renvoyer par courriel ou par voie postale au bureau de la revue.

Diffusion et distribution en librairie : Pollen/Difpop, 81, rue Romain Rolland, F-93260 Les Lilas
Tél.: +33(0)143620807 – Site web : www.pollen-difpop.com

© Apahau, 2022.

ISBN : 978-2-909196-35-0 – **ISSN :** 0992-2059

En couverture : Marie-Christine Barrault jouant la Lune dans *Le Soulier de satin*, de Manoel de Oliveira, 1985, films 16 mm et 35 mm en couleurs, son, 410 min., photogramme. Édition DVD : La vie est belle.

Logo de quatrième de couverture créé par Pierre-Louis Hardy.

N° 89 2022/1

HISTOIRE DE L'ART

Revue semestrielle de recherche et d'information
éditée par l'Association des professeurs d'archéologie
et d'histoire de l'art des universités (Apahau).

association
des professeurs
d'archéologie
et
d'histoire
de l'art
des universités
ApAhAu

Avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture
(ministère de la Culture), de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art
et du Centre allemand d'histoire de l'art.

Soutenu
par


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ecole du Louvre
Palais du Louvre


**DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE**
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Limites : méthodes et discipline

- 5 Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx
Introduction

POINTS DE VUE

- 11 Entretien avec Laurence Bertrand
Dorléac

PERSPECTIVES

- 19 Noémie Étienne
Trouble dans l'objet. Le moulage
anthropologique entre histoire de l'art
et muséologie
- 29 Éléonore Challine
Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)
- 45 Philippe-Alain Michaud
Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

- 63 Thomas Lentès
Performance et représentation.
Une réflexion sur le rapport entre liturgie
et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

- 89 Francesca Alberti
Ratures

ÉTUDES

- 103 Marion Beauflis
Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento
- 115 Alysée Le Druillenc
Saint Joseph, patron des *idiots*.
L'homme limité, paradigme de la condition
d'accès à l'illimité ?

- 127 Sarah Gould
Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

- 139 Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat
L'art populaire à la frontière de l'art

- 153 Paul Bernard-Nouraud
Le visuel à la limite du visible.
Sur l'avènement de traits indiscernables
dans l'art moderne et contemporain

- 161 Morgan Labar
Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie
en Californie dans les années 1970

- 175 Alice Letoulat
L'expérience de la limite
cinématographique. À partir du *Soulier
de satin* de Manoel de Oliveira (1985)

CHRONIQUES

- 187 Dominique de Font-Réaulx
Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline
Archat (dir.), *L'Art au risque de l'âge*

- 191 Antonella Fenech Kroke
Sur Victor Claass, *Jeux de position*.
Sur quelques billards peints

- 195 Dominique de Font-Réaulx
Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté

INFORMATIONS

- 197 Résumés
199 Abstracts
202 Remerciements et crédits iconographique

Introduction

Ce numéro est dédié à Pascale Dubus.

Le numéro 88 d'*Histoire de l'art*, paru en décembre 2021, explorait 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 comme expérience de réception, de présentation et de conservation de ce même « faire ». La notion d'« objet-limite », dont l'approche embrasse bien des définitions, était également interrogée. 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 (souvent et malgré tout) cadrée, à leur place dans l'œuvre de l'artiste ou dans le corpus étudié, à leur nature composite, forgée par l'alliance de matériaux et de savoir-faire divers, comme aux expériences singulières que ces objets font naître dans le regard. Nous avons choisi, du fait du nombre, de la qualité et de la spécificité des propositions reçues à l'issue de l'appel à contributions, de dédier aux « limites » ce second numéro : il interroge, d'une part, les marges qui ont encadré ou circonscrivent encore la pratique de l'histoire de l'art et ses méthodes et, d'autre part, les sujets qui jusque-là l'ont constituée et définie, et dont les frontières ne cessent de se redéfinir, voire de se défaire.

Nouvelles explorations

Les essais ici réunis questionnent ainsi les zones liminaires dans lesquelles s'est avancée l'histoire de l'art au cours des dernières décennies en apprenant à les franchir, à les rendre incertaines et perméables. Ces études sont autant de nouvelles explorations, elles empruntent des chemins de traverse, soulignent les audaces et les pas de côté de leurs auteurs eu égard à leur approche et aux objets d'étude. Leur rassemblement souligne la vivacité, l'ouverture et l'ambition de la discipline, jadis enfermée dans des règles étroites qu'elle a contribué à forger et dont elle se libère aujourd'hui joyeusement. Nous espérons que la lecture de ce volume révélera la capacité des historiens de l'art et de la culture visuelle à entreprendre aujourd'hui des recherches approfondies qui élargissent le champ du savoir et qui assurent un renouveau à cette discipline complexe liant continuum historique et artefacts singuliers – gageure s'il en est ! Cette aspiration, loin de constituer le risque d'un épuisement ou d'un affaiblissement méthodologique, porte en soi la possibilité même de faire bouger les lignes, d'intégrer de nouveaux objets au spectre de l'histoire de l'art, d'adopter d'autres modes d'analyse, d'imaginer des cadres souples et potentiellement ouverts. La question n'est bien sûr pas nouvelle. Depuis la deuxième moitié du xx^e siècle, nombreux historiens de l'art allemands, américains, anglais, notamment, ont repensé l'approche disciplinaire longtemps

scindée globalement entre, d'une part, les tenants d'un savoir érudit se nourrissant de ses propres acquis, donc refermé sur lui-même (sur l'histoire des œuvres, du style, des artistes, sur les « influences »), et d'autre part, les adeptes d'une interprétation strictement « littéraire » de la culture artistique et visuelle (l'approche iconographique et iconologique stricte). Ces positions ont certes apporté beaucoup aux savoirs, mais en tant que méthodes délimitées, elles ont réduit le champ des possibles dans la compréhension du fait artistique. Ces questionnements ont été posés par Laurence Bertrand Dorléac dès 1995¹ et, sous l'angle du rapport avec les approches visuelles, dans un numéro de notre revue coordonné par Anne Lafont en 2012 et intitulé sous forme d'interrogation : *Approches visuelles. Une chance pour l'histoire de l'art ?* Dans un des articles de la rubrique « Perspectives », Daniel Dubuisson et Sophie Raux rappelaient ce qu'ils affirmaient être la double tentation de l'idéalisme et du préjugé délimitant *high* et *low* de l'histoire de l'art². Si leurs propos ne manquaient pas d'esprit critique, ils reconnaissaient combien l'histoire de l'art était dotée, plus que n'importe quelle autre discipline des sciences humaines et sociales, non seulement d'un appareil efficace et pertinent d'analyse des images, mais aussi de nombre de précieux outils historiques et théoriques, qui offraient des clefs ouvrant sur le monde d'hier comme sur celui d'aujourd'hui. Ils émettaient alors le souhait que, en explorant ses marges et en cherchant ses limites, la discipline retrouve l'insolente créativité qui lui permettrait de se revivifier. Ils enjoignaient ainsi aux historiens de l'art d'éviter la seule érudition rassurante, qui, disaient-ils alors, remportait les suffrages d'une certaine recension, mais qui enfermaient la pensée.

Dix ans plus tard, l'appréciation de l'histoire de l'art s'est modifiée considérablement, moins du fait des technologies numériques et virtuelles que grâce à la recherche accrue de narrations et de récits nouveaux. Ces derniers offrent la possibilité à la discipline de redéfinir ses propres histoires, de construire un *storytelling* qui fait lui aussi naître un nouveau regard. Pour preuve, lors de la célébration de son vingtième anniversaire, en 2022, l'Institut national d'histoire de l'art a choisi de se poser non pas la question de la nature de la discipline, ni celle de ses entreprises, mais celle de ses usages et donc de sa perception. « À quoi sert l'histoire de l'art ? », interrogent conférences magistrales, tables rondes et courts films dédiés à l'analyse d'images historiques et actuelles – reportages de presse, publicités, fonds d'écrans d'ordinateurs, pochettes de disques, flyers –, grâce aux méthodes et aux outils qui sont ceux de la discipline. Loin d'ignorer ou de rejeter les approches visuelles, l'histoire de l'art s'en empare enfin ici délibérément.

Une transdisciplinarité féconde

Il a été parfois reproché à notre activité de faire coïncider objets et principes, de déformer les éléments pour les modeler à l'image d'une science humaine qui s'attache à classer, à hiérarchiser et, ce faisant, de rapporter les items au centre du domaine plutôt que d'accepter d'étudier la manière dont certains de ces objets contribuent à l'élargissement du propos d'ensemble – en quelque sorte, d'abolir les limites en privilégiant le continuum de la création des œuvres et des images. Plusieurs contributions de ce numéro démentent cette affirmation. Le portfolio imaginé par Francesca Alberti, dédié à la notion, aux sens et aux formes de la rature, est né des réflexions menées à l'occasion de l'exposition « Gribouillage / *Scarabocchio*. De Léonard de Vinci à Cy Twombly », dont elle est l'une des commissaires à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis et aux Beaux-Arts de Paris. La rature met en avant une forme de refoulé de l'histoire de l'art laissant émerger le geste comme une expression transgressive ou libératoire de la création artistique. Errances et erreurs, les ratures peuvent tout autant être génératrices d'images potentielles et d'analyses historico-artistique inédites. À cette forme graphique exprimant le « faire » artistique répondent, différemment, les lignes indiscernables

scrutées par Paul Bernard-Nouraud dans une riche synthèse théorique sur la notion de ligne dans l'art de Jackson Pollock, Cy Twombly ou encore Jean Degottex, ligne qui ne dé-limite ni ne contient les formes rendant celles-ci visibles, mais est davantage trace de matière, procédure. Il est également question de procédures, de détournements et de techniques dans l'inspirant essai de Philippe-Alain Michaud consacré aux formes de bricolage dans le cinéma expérimental, qui met en évidence non seulement la liberté des gestes et des opérations dans la création filmique, mais également la manière dont le cinéma expérimental peut être pensé comme le lieu à partir duquel explorer la richesse fructueuse d'une histoire matérielle de l'art.

Le lien avec les autres sciences humaines et sociales ainsi qu'avec certaines sciences dites « dures » a offert à l'histoire de l'art d'étendre le champ de son action bien au-delà des objets strictement reconnus comme artistiques, donc de renouveler ses approches, d'aller plus loin dans la compréhension de phénomènes qui intègrent et façonnent les sociétés, d'hier comme d'aujourd'hui. Rappelons, par exemple, le rapport à l'archive grâce auquel Michela Passini, l'articulant avec le *connoisseurship*, a brillamment mis en évidence la recherche d'objets inédits grâce à de nouvelles méthodes³. L'intérêt porté par la philosophie, notamment grâce aux récents travaux du Collège international de philosophie associant historiens de l'art et archéologues⁴, et la reconnaissance du rôle de l'histoire des idées, de l'anthropologie et de la sociologie, comme lors de la dernière chaire du Louvre tenue par Neil MacGregor⁵, ont souligné l'actualité et la force de la porosité entre les disciplines et ont mis en évidence la capacité des historiens de l'art à sortir des limites de leurs usages, sans perdre la spécificité de leur action.

Ces apports ont permis d'intégrer aux objets d'études de l'histoire de l'art nombre d'artéfacts ne relevant pas, *a priori*, de la sphère artistique. Tel est le cas, dans ce numéro, des moulages anthropologiques prélevés aux États-Unis autour de 1900 ; Noémie Étienne consacre ici son article à leur conception et à leur exposition. L'essai offre de montrer non seulement la volonté à la fois anthropologique et esthétique qui a présidé à l'élaboration de ces artéfacts complexes et problématiques de par les raisons de leur création, leur nature et leur fonction. Elle révèle, grâce à l'étude de leur réception au moment de leur dévoilement mais également aujourd'hui, notamment parmi les populations représentées, la manière dont ces objets peuvent, grâce à la variation du regard qui les analyse, questionner nos sociétés et changer de nature et de statut. D'une autre nature est la question abordée dans la synthèse portant sur les collections d'art des traditions populaires en France, livrée par Marie-Charlotte Calafat et par Raphaël Bories : les auteurs y décrivent l'histoire de la lente conquête de reconnaissance par les institutions patrimoniales des arts populaires, dont les artéfacts se situent encore une fois aux marges des disciplines, à la limite entre histoire de l'art, histoire et ethnologie. Une semblable complexité est celle de l'objet d'étude élu dans l'article d'Éléonore Challine : les premières collections privées de photographies, longtemps passé sous silence. L'autrice en révèle non seulement des acteurs méconnus et pourtant essentiels pour l'histoire des sociétés à la fin du XIX^e siècle, mais également le rôle de ces collections dans l'écriture d'une histoire de la photographie. En étudiant les liens qui existent à cette même époque entre art, science et industrie, Sarah Gould adopte quant à elle une approche renouvelée pour analyser l'art de Joseph Mallord William Turner et de la peinture de paysage britannique de la première moitié du XIX^e siècle, ainsi que le travail de la touche dans la représentation de nouveaux sujets immatériels (nuages, vapeurs, fumée, feu...). Elle rappelle ainsi l'intérêt et les connaissances des artistes de ce temps, marqué par l'industrialisation, en matière scientifique et technologique.

L'histoire de l'art ne cesse de tirer parti de ses ressources spécifiques, d'utiliser et d'enrichir ses outils et ses méthodes pour élargir son cadre d'études, pour repousser ses limites. Elle est, nous le rappelons, la discipline des sciences humaines et sociales la mieux dotée d'expérience et de compétence en matière d'analyse visuelle.

Elle est ainsi à même de définir historiquement les contextes et de mettre en œuvre des approches rigoureuses à l'analyse et à l'étude des productions artistiques, des artefacts et des images, dans le sens le plus large de ce terme. S'intéressant aux peintures de *cassoni* florentins du xv^e siècle, entre histoire de l'art et histoire de la culture matérielle, Marion Beaufile s'attache à reconstituer le réseau associant l'expressivité des figures allongées dans ces artefacts aux pratiques nuptiales contemporaines et leurs enjeux « affectifs », où la peinture joue quant à ces rites un rôle performatif. Dans son étude, Morgan Labar ouvre sa réflexion sur les artistes pratiquant la performance et s'emparant d'un thème nouveau : le *crossover*. Plus particulièrement, il s'intéresse à l'un des aspects de la culture populaire les moins souvent considérés, celui de la comédie de stand-up tel qu'elle s'est pratiquée aux États-Unis au cours des années 1960 et 1970. Pour sa part, Alice Letoulat interroge la manière dont le cinéma est travaillé par ses propres limites ontologiques. Dans son article, elle étudie le dispositif adopté dans *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira, associant cinéma, théâtre et peinture, et interroge en conséquence l'essor des discours façonnant un « périmètre cinématographique ». Autre temps, autres marges : portant son regard sur des peintures classiques, Alysée Le Druillenec consacre son article à saint Joseph, « patron des idiots », renouvelant l'analyse iconographique et offrant un angle inédit d'étude de cette figure marginale non seulement dans les récits néotestamentaires mais également dans les dispositifs des compositions picturales. Grâce à l'engagement du Centre allemand d'histoire de l'art dans la rubrique « Accent allemand », ce numéro d'*Histoire de l'art* présente la traduction d'un article fondamental de Thomas Lentz, malheureusement trop tôt disparu : l'auteur y mettait en évidence la place de l'image à la fois dans la liturgie et dans l'espace liturgique, soulignant ainsi le rôle et l'efficacité de l'image comme la construction de la pensée. Inscrivant ses recherches également dans l'histoire culturelle et l'histoire des émotions, il y soulignait également le rapport émotionnel à l'image et montrait combien les représentations peintes et sculptées étaient susceptibles de faire des fidèles des spectateurs « actifs » des images, alors que les textes dévotionnels, par leur nature, les renvoyaient davantage à une certaine passivité. Les images liturgiques se constituent ainsi en créations performatives, déterminant le discours et consacrant l'église comme « espace de l'image ».

Les revues, espaces libres de réinvention du cadre

L'entretien accordé par Laurence Bertrand Dorléac à l'occasion de l'exposition « Les choses. Une histoire de la nature morte depuis la Préhistoire », dont elle sera commissaire au musée du Louvre (13 octobre 2022 – 23 janvier 2023), questionne la notion du genre de la nature morte en le déconstruisant, tout en rendant hommage à des auteurs et historiens au premier rang desquels Charles Sterling. Cet entretien nous offre également ici la joie d'évoquer la belle aventure de la revue *L'Écrit-voir* (fig. 1), publiée de 1982 à 1990, à laquelle Laurence Bertrand Dorléac fut associée avec Pascale Dubus, Étienne Jollet, Emmanuel Pernoud et Jean-David Jumeau-Lafond, notamment. Ces jeunes chercheurs à l'université Paris I avaient le projet de diffuser leurs travaux et ceux de leurs condisciples ; ils bénéficièrent du parrainage de Daniel Arasse, Jean Laude, Fanette Roche, José Vovelle, entre autres. Ils ouvrirent leurs rubriques à des sujets nouveaux. Ce petit groupe actif sut également attirer des auteurs réputés, comme Édouard Glissant, ou bien approcher des plasticiens, tel Pierre Soulages. Pascale Dubus y joua un rôle actif, dédiant à la revue son énergie, sa créativité, sa capacité à s'indigner, à s'émouvoir, son talent à rassembler. Nous ne pouvons que lui rendre hommage aujourd'hui en lui dédiant ce numéro. Cet hommage offre ainsi de rappeler le rôle essentiel des revues, espaces de dialogue féconds où naissent des réflexions nouvelles, où s'accomplissent des recherches inédites. Ce sont ainsi des lieux où l'histoire de l'art

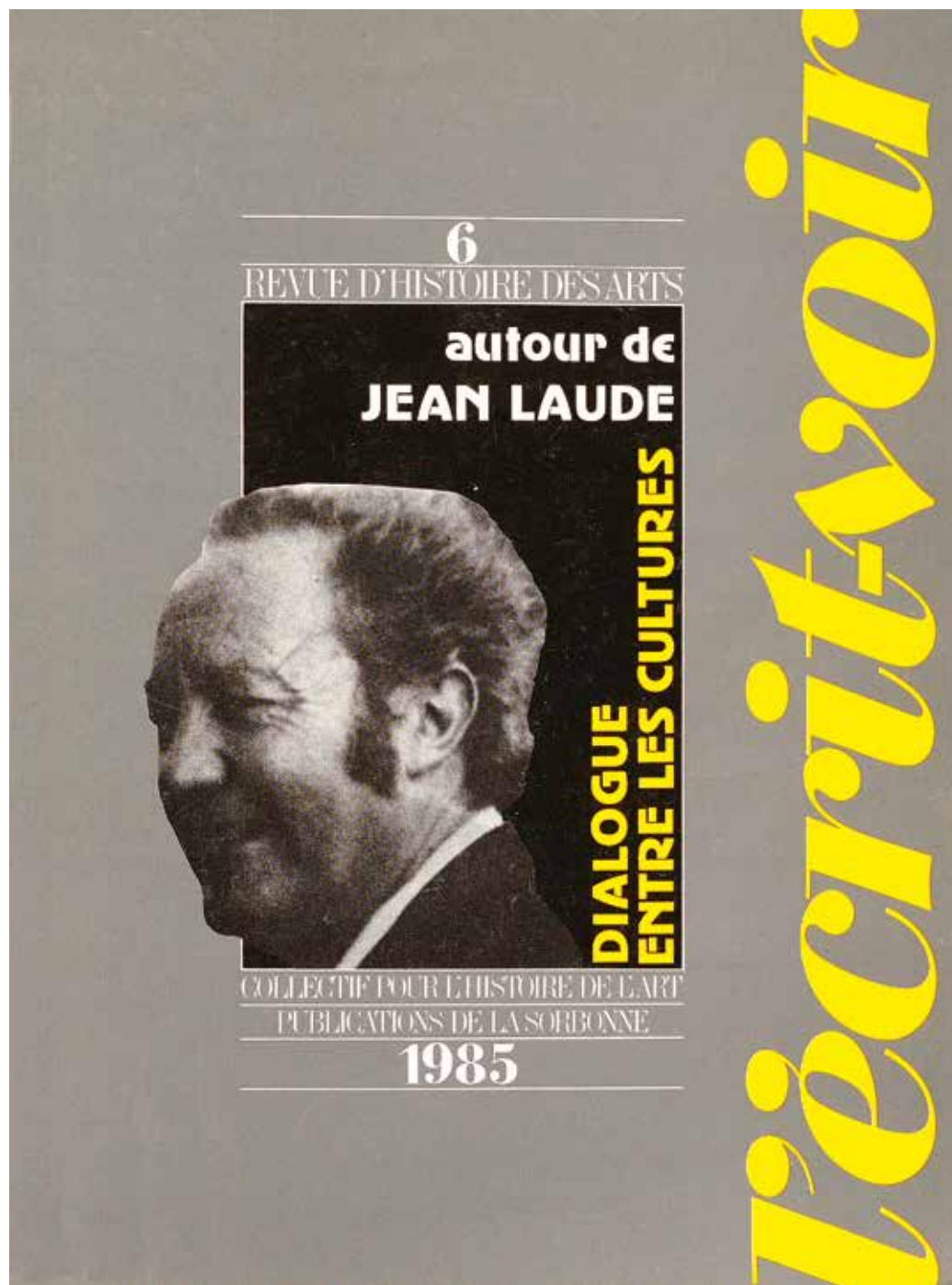


Fig. 1. *L'Écrit-voir*, 6, 1985, couverture.

peut, mieux qu'ailleurs sans doute, jouer avec ses limites institutionnelles et académiques et réinventer, de manière fructueuse, le cadre, fort heureusement toujours plastique, de ses recherches. Une belle occasion de se réjouir.

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*, Paris, De Boccard, 2011 ; *Histoire de Florence par la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012) et culturelle (*Frisés peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, avec Annick Lemoine, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2017), et sur les images des pratiques ludiques et du renversement corporel. 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. Laurence Bertrand Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle*, 45, 1995, p. 99-108.
2. Les littératures anglophone et germanophone questionnaient déjà les notions de *high* et *low* depuis au moins les années 1980. Daniel Dubuisson et Sophie Raux, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie », *Histoire de l'art*, 70 : *Approches visuelles. Une chance pour l'histoire de l'art ?*, coord. Anne Lafont, 2012, p. 13-21.
3. Michela Passini, *L'Œil et l'Archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.
4. Isabelle Alfandary (dir.), *Dialoguer l'archive*, Paris, Collège international de philosophie, 2019.
5. Neil MacGregor, *À monde nouveau, nouveaux musées*, Paris, Louvre Éd. / Hazan, 2021.

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Trouble dans l'objet. Le moulage anthropologique entre histoire de l'art et muséologie

Cet article interroge la place des moulages anthropologiques en histoire de l'art. L'autrice prend comme études de cas les moulages réalisés aux États-Unis autour de 1900 par les anthropologues Franz Boas et Arthur C. Parker. Ces moulages sont les archives d'une science en construction qui nous renseignent sur les pratiques anthropologiques mais aussi sur la vie des modèles dont sont tirées les empreintes. Ces objets sont aussi requalifiés et réexposés dans des contextes variés. Enfin, les moulages permettent de proposer une histoire de l'art allant bien au-delà de la catégorie des « beaux-arts ». En retour, l'histoire de l'art permet de regarder en détail ces productions, pour mieux les comprendre, les contextualiser et réfléchir à leur exposition future dans les musées.

Éléonore Challine

Sous les lignes. Curieux collectionneurs de photographies (1930-1950)

Les profils et pratiques de plusieurs collectionneurs français de photographie ancienne de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre sont abordés dans cet article : André Warnod, Louis Chéronnet, André Dignimont et Romi. À travers une enquête sur les mentions de leurs collections dans la presse et l'édition, l'autrice éclaire l'histoire de ces ensembles photographiques assez méconnus – car peu patrimonialisés – afin de comprendre la manière dont les collectionneurs ont cherché à redonner vie à ces images anciennes, notamment par des expositions et des publications. S'inscrivant dans le projet d'établir une histoire élargie des collections photographiques, cet article se focalise sur la part éditoriale et iconographique de

ces ensembles qui, rassemblant des images du XIX^e siècle, révèlent du médium ses « curiosités ».

Philippe-Alain Michaud

Bricolé sur le film

Le cinéma dit « expérimental » pourrait être défini comme un art pauvre, ouvert au hasard, reposant sur le détournement des procédures, le transfert de propriétés d'un médium à un autre, l'usage artisanal des techniques de reproductibilité et la rupture du système clos de l'enregistrement et de la projection. L'ensemble de ces pratiques fait de l'histoire du film expérimental un grand atelier de bricolage et peut-être, au-delà, le prototype d'une histoire matérielle de l'art, d'une histoire reconsidérée du point de vue du faire. Avec Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Len Lye, Robert Breer et Gusmão + Paiva, l'auteur propose quelques jalons de cette histoire d'un cinéma « bricolé ».

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentes

Performance et représentation. Une réflexion sur le rapport entre liturgie et image au Moyen Âge

La liturgie de la messe médiévale était avant tout conçue comme un rituel de la *memoria passionis*, une reconstitution ritualisée de la Cène et de la Passion du Christ. Bien que l'espace liturgique fût rempli d'images de différentes sortes, celles-ci n'étaient pas utilisées dans le rite lui-même. C'est plutôt en délimitant l'espace et le temps de la messe, en conférant une aura spécifique à cet espace, en donnant à voir le contenu du rite et en perpétuant l'éphémère de la liturgie que les images lui étaient reliées. À travers la méditation, en outre, l'image transformait le fidèle en un participant actif. En ce sens, les images ne se réduisaient pas à une illustration du rite, mais prenaient en elles-mêmes une valeur

performative, suscitant pour qui les regardait la même expérience de présence réelle que la liturgie de la messe. Cet article suggère d'analyser cet habitus liturgique des images, plutôt que de s'attacher exclusivement à la dimension fonctionnelle du rapport entre liturgie et images au Moyen Âge.

ÉTUDES

Marion Beaufils

Beautés intérieures. Liminalité des corps et des images dans les cassoni florentins du Quattrocento

L'article s'attache à reconstituer le réseau symbolique associant l'expressivité des figures couchées de *cassoni* florentins aux pratiques nuptiales du Quattrocento et leurs enjeux affectifs dans le scénario rituel. Le concept de liminalité, désignant cet entre-deux qu'expérimente le sujet au cours du rite de passage, est un outil heuristique fécond pour interroger l'efficacité de ces images cachées ou montrées auxquelles les Florentins prêtaient des pouvoirs auguratifs. Entre puissance magico-religieuse projetée sur l'image peinte et rationalisation de sa force de séduction dans le régime de la représentation, les figures de coffres constituent un stade de réflexion liminale de la représentation renaissante où s'établit une tension entre matérialité et visualité.

Alysée Le Druillenec

Saint Joseph, patron des idiots. L'homme limité, paradigme de la condition d'accès à l'illimité ?

La figure de Joseph située dans le fond des tableaux de Jacques Blanchard et de Jacques Stella est au cœur de cette étude. Si Molanus évoque encore ses limites intellectuelles, au XVII^e siècle, la question de l'illettrisme de Joseph reprend une importance considérable dans la littérature mystique en faisant de nouveau valoir la figure du docte ignorant (Nicolas de Cues). Le soi-disant illettrisme de Joseph semblerait dès lors aller de pair avec sa place liminaire au sein des compositions picturales, dans le sens où celle-ci ferait valoir son retrait et sa discrétion comme les qualités de celui dont le for intérieur est ouvert à l'infini, à l'illimité et au vaste, aussi fini, limité et étroit soit-il lui-même.

Sarah Gould

Aux limites du tangible. Nuées, fumées et atmosphères dans la peinture de paysage britannique (1800-1840)

Dans les œuvres des peintres britanniques qui font du paysage un genre majeur dans la première partie du XIX^e siècle – dans les incendies de Turner, les nuages de John Constable, ou la fumée émanant des trains à vapeur de David Cox – se négocie un rapport à l'intangible, à ce qui ne se laisse pas facilement appréhender ou délimiter. De nombreux commentateurs de l'époque rendent compte de ce malaise et font part de leur incompréhension au sujet d'œuvres « non finies » ou « non soignées ». Ces sujets, sans contours, ont pu, par la suite, conduire certains historiens de l'art à considérer ces artistes comme protomodernistes ou peintres abstraits avant l'heure. Une telle lecture part cependant d'une définition métaphorique de la forme, qui perd de vue ses déterminismes historiques. En étudiant les liens qui existent alors entre art, science et industrie, cet article propose de mettre à jour ce qui lie travail de la touche et sujets immatériels chez ces peintres.

Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat

L'art populaire à la frontière de l'art

La notion d'art populaire, qui émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fait dès l'origine l'objet de définitions et d'interprétations fluctuantes. À la limite entre histoire de l'art, histoire et ethnologie, sa traduction dans les institutions muséales révèle à la fois la complémentarité de ces approches et la difficulté de les concilier. La critique de la notion de populaire et l'achèvement des transformations liées à l'avènement de la société industrielle ont, parmi d'autres facteurs, plongé les musées qui lui étaient consacrés dans une situation de crise. Ils en sont souvent sortis transformés, évacuant au passage la notion d'art populaire. Il s'agit donc de retracer l'histoire de celle-ci en lien avec les institutions muséales, tout en proposant une réflexion sur la place qui peut être la sienne dans les musées du XXI^e siècle.

Paul Bernard-Nouraud

Le visuel à la limite du visible. Sur l'avènement de traits indiscernables dans l'art moderne et contemporain

L'auteur questionne les limites du visible dans la peinture moderne et contemporaine telle que l'ont pratiquée Jackson Pollock, Cy Twombly

ou encore Jean Degottex. Ces peintres ont en effet chacun joué avec les limites en s'emparant de la ligne ou du trait pour déconstruire leur fonction de discernement. Leur exemple appelle ainsi une étude précise des éléments de la pratique picturale afin de renouveler l'idée d'une peinture moderne et contemporaine se jouant des limites.

Morgan Labar

Brouiller les frontières, franchir les limites, passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie dans les années 1970

Cet article étudie les conditions de création, de diffusion et de réception de pratiques artistiques californiennes des années 1970 se situant à la croisée de l'art et du divertissement, en particulier la manière dont la comédie de stand-up et le divertissement comique médiatique ont influencé les pratiques d'art vidéo et de performance. Après une étude de la réception critique contrastée du thème du « *crossover* » au début des années 1980, l'auteur montre comment deux modèles pionniers et relativement oubliés ont anticipé ce débat au milieu des années 1970 : l'artiste en manager culturel festif, avec les événements organisés par le duo Bob & Bob à Los Angeles, et l'artiste en stand-up comédienne, avec les vidéo-performances de Susan Mogul.

Alice Letoulat

L'expérience de la limite cinématographique. À partir du Soulier de satin de Manoel de Oliveira (1985)

Cet article interroge la manière dont le cinéma est travaillé par ses propres limites ontologiques. Nous commençons par analyser le dispositif du *Soulier de satin*, le film que Manoel de Oliveira réalise en 1985 d'après la pièce de Paul Claudel (1929). Cette proposition cinématographique singulière nous permet de revenir ensuite sur l'émergence des discours qui ont établi, dans les années 1910-1920, le périmètre de la spécificité du cinéma, à bonne distance du théâtre. L'étude du contexte met en évidence le paradoxal héritage qu'ont connu ces idées, figées en code contraignant. Il faut alors considérer que les bords du cinéma sont dans un état de négociation permanente. Dans cette perspective, nous convoquons de nouveau les propositions théoriques et filmiques d'Oliveira car elles ont contribué de manière centrale à ce jeu moderne avec la limite.

HISTOIRE DE L'ART NO. 89, 2022 Limits: Methods and Discipline **ABSTRACTS**

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Object Trouble: The Anthropological Life-cast between Art History and Museology

This article studies the place of anthropological life-casts in art history. Case studies encompass casts made in the United States around 1900 by the anthropologists Franz Boas and Arthur C. Parker. Such life-casts are the archives of a science in action; as such, they inform us about anthropological practices but also about the models from which the prints are being derived. Thus, casts allow us to enrich the history of art well beyond "high art" objects. In return, art history is a discipline that allows us to look at these productions in detail, to better understand them, contextualize them, and reflect on their future exhibition in museums.

Éléonore Challine

Under the Lines: Curious Collectors of Photography (1930–1950)

This article examines the profile and practices of several French collectors of early photography from the interwar and immediate postwar period: André Warnod, Louis Chéronnet, André Dignimont, and Romi. Through an investigation of press and print mentions, the idea is to shed light on the history of these photographic collections, which are relatively unknown (because they have not been preserved as such), but above all to understand the way in which these collectors have sought to bring these old images back to life, notably through exhibitions and publications. As part of the project to establish a broader history of photographic collections, this article focuses on the editorial and iconographic aspects of these collections, which, by bringing together images from the 19th century, reveal the "curiosities" of the medium.

Philippe-Alain Michaud

Tinkered on Film

So-called “experimental” cinema could be defined as a poor art, open to chance, resting on the diversion of procedure; transfer of one medium’s properties to another; the artisanal use of reproduction techniques; and the rupture of the closed system between recording and projection. Together, these practices make the history of experimental film into a studio of bricolage and perhaps, beyond that, the prototype of a material history of art, a history reconsidered from the perspective of making. Through Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Len Lye, Robert Breer, and Gusmão + Paiva, the author offers a few landmarks in this history of a “tinkered” cinema.

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentes

Performance and Representation: A Reflection on the Relation between Liturgy and Image in the Middle Ages

The medieval liturgy of the Mass was shaped above all as a ritual of the *memoria passionis* and considered a ritual reenactment of the Last Supper and the Passion of Christ. Although the liturgical space was filled with various kinds of images, they were not used in the ritual itself. Instead, they connected to the Mass by framing it in space and time, giving a specific aura, visualizing its content, and perpetuating the ritual ephemera. Finally through meditation, the image turned the beholder of the ritual into an active participant. Images in this sense did not only illustrate the ritual but themselves became performative, stimulating in the beholder the same experience of real presence that the liturgy of the Mass performed. This article proposes to study this liturgical habitus of images, instead of focusing exclusively on the functional aspects of the alliance of liturgy and image in the Middle Ages.

ÉTUDES

Marion Beaufiles

Inner Beauty: Liminality of Bodies and Images in Florentine Cassoni from the Quattrocento

This contribution attempts to reconstruct the symbolic network connecting the expressivity of interior figures of *cassoni* and Quattrocento’s nuptial rituals. The concept of liminality,

referring to the paradoxical state which subjects experience during a rite of passage, is a precious heuristic tool to study the power of those lucky charms, alternately hidden and revealed. Between visual erotic efficacy and projection of magic beliefs, *cassoni* lid figures represent a liminal state in Renaissance image conception, a breeding ground for the tension between materiality and visibility.

Alysée Le Druillenec

Joseph, Patron Saint of Idiots: The Limited Man, Paradigm for Accessing the Limitless?

At the heart of this study is the figure of saint Joseph located in the background of paintings by Jacques Blanchard and Jacques Stella. If Molanus continues to evoke his intellectual limits, in the 17th century, the question of Joseph’s illiteracy regained considerable importance in mystical literature by once again emphasizing the figure of the learned ignorant (Nicholas of Cusa). Joseph’s so-called illiteracy would therefore seem to go hand-in-hand with his marginal placement within pictorial compositions. Keeping with this idea, it would assert his withdrawal and discretion as one whose inner heart is open to infinity, the limitless, and the vast—as finite, limited, and narrow as he is.

Sarah Gould

At the Limits of the Tangible: Clouds, Smoke, and Atmosphere in British Landscape Painting (1800–1840)

In the works of British painters who raised landscape to a high genre in the first part of the 19th century—that is, in Turner’s fires, Constable’s clouds, or the fumes emanating from David Cox’s steam engines—we find a connection to the intangible, to what cannot be easily apprehended or defined. Critics of the time testified to their uneasiness as many asserted their inability to understand these works, sometimes described as “unfinished” or “not carefully” executed. These subjects, with no outlines, have led some art historians to consider their artists to be proto-modernist or proto-abstract. Such a reading, however, stems from a metaphorical definition of form which loses sight of its historical determinism. By studying the links between art, science, and industry, this article offers a re-evaluation of what connects visible brushstrokes to immaterial subjects in the works of these painters.

Raphaël Bories and Marie-Charlotte Calafat

Folk Art at the Threshold of Art

Since its inception in the second half of the 19th century, the idea of folk art has been defined in oft-varying terms. At the threshold of art history, history, and ethnology, its use in museums has revealed the complementary nature of these disciplines and the difficulty of making them work together in cultural institutions. Among other factors, criticisms of the notions of folk or popular, as linked to the end of pre-industrial society, have put folk art museums in a situation of crisis. Many of them have been transformed as a result, letting go of the very idea of folk art. This article aims at giving a historical overview of the notion of “folk art,” especially regarding its effects in museums, and to engage in a reflection about its place in museums today.

Paul Bernard-Nouraud

*The Visual at the Limit of the Visible:
On the Advent of Indiscernible Lines in Modern
and Contemporary Art*

The author questions the limits of the visible in modern and contemporary painting, as practiced by Jackson Pollock, Cy Twombly, and Jean Degottex. Each of these painters played with limits by using different lines to deconstruct their function of discernment. Their example therefore requires an accurate survey of their pictorial practice’s elements, and aims to renew the idea that modern and contemporary painting plays with limits.

Morgan Labar

*Blurring Boundaries, Crossing Thresholds,
Heading to the Enemy: Art and Comedy in 1970s
California*

This article studies the conditions for the creation, diffusion, and reception of Californian artistic practices in the 1970s, placed at the intersection of art and entertainment—particularly the way in which stand-up comedy and newsworthy comic entertainment influenced the practice of video art and performance. Following a comparative study of the critical reception of the “crossover” theme in the early 1980s, the author shows how two models, pioneering and almost forgotten, anticipated a debate in the mid-1970s: the artist as culture-fest manager, with events organized by the duo Bob & Bob in Los Angeles, and the stand-up comedian Susan Mogul, who made video-performances.

Alice Letoulat

*Experiencing the Limits of Cinema:
Some Considerations Based on The Satin Slipper
by Manoel de Oliveira (1985)*

This article questions the way in which cinema is affected by its own ontological limits. It begins by analyzing the device of *The Satin Slipper*, a film that Manoel de Oliveira made in 1985 after Paul Claudel’s play (1929). This singular cinematographic proposal allows the author to retrace the rise of the debates that settled, in the 1910s and 1920s, the “perimeter” of cinema’s specificity, away from theatre. The study of context highlights the paradoxical legacy of these ideas, which were frozen in a binding code. It is then necessary to consider that the edges of cinema are in constant negotiation. In this perspective, the author again calls upon Oliveira’s theoretical and filmic proposals as they have contributed centrally to this modern way of playing with the limit.

REMERCIEMENTS

Nous remercions Marie-Christine Barrault et La vie est belle de nous avoir aimablement autorisés à reproduire l'image retenue en couverture de ce numéro. Notre reconnaissance va également à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels listés ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin chaleureusement remerciés Jean-Marie Guillouët, Sophie Mouquin et François Queyrel pour leur participation active et bienveillante au comité de rédaction, Pierre Sérié pour son engagement sans faille en tant que trésorier, Arnauld Pierre pour son soutien en tant que directeur de la publication, ainsi qu'Anne Lafont et Emmanuel Pernoud.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

P. 20 : © American Museum of Natural History. **P. 31, 38** : © Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. **P. 48** : © Succession Brancusi / ADAGP, Paris, 2022 / Centre Pompidou, MNAM-CCI / Hervé Véronèse / Distr. RMN-GP. **P. 59** : © João Maria Gusmão + Pedro Paiva / Image courtesy of the Artist and Andrew Kreps Gallery, New York. **P. 65, 67, 68, 73, 74** : © 2013, Institut de recherche et d'histoire des textes. **P. 77** : © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c002577. **P. 79** : © Rüdiger Glaes. **P. 82** : © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. **P. 91, 92** : © Fondazione Casa Buonarroti. **P. 99** : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image archive. **P. 93** : © Rome, Istituto centrale per la grafica ; avec l'aimable concession du Ministero della Cultura. **P. 94** : © Londres, British Museum. **P. 95** : © Universität Basel. **P. 100** : © Cy Twombly Foundation. **P. 101** : © Collection Frac Picardie. **P. 105** : © Web Gallery of Art. **P. 106** : © Victoria and Albert Museum, London. **P. 108** : © Yale University Art Gallery. **P. 117** : © Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. **P. 118, 119** : © Toulouse, musée des Augustins / phot. Daniel Martin. **P. 128, 132, 133** : © Yale Center for British Art. **P. 130** : © National Gallery. **P. 131, 134** : © Tate [URL : tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530 et tate.org.uk/art/artworks/cox-a-railway-engine-t08766]. **P. 140, 144** : © Mucem / Yves Inquierman. **P. 141** : © Mucem / François Deladerrière. **P. 142, 143** : © Mucem / Danièle Adam (php.2005.3.227 et php.2005.3.60). **P. 147, 149** : © Mucem. **P. 148** : © Mucem / Raphaël Bories. **P. 94, 163, 164, 165, 167, 169** : droits réservés. **P. 168** : © Bob & Bob / phot. Jules Bates. **P. 171** : © Susan Mogul. **P. 176, 177, 179, 180, 181** : édition DVD © 2012, La vie est belle Films associés. **P. 183** : édition DVD © Import personnel.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés de crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.

DEMANDE D'ABONNEMENT

ABONNEMENT 2022

Je m'abonne pour un an à la revue **HISTOIRE DE L'ART**

NOM..... PRÉNOM.....

OU INSTITUTION.....

ADRESSE.....

.....

CODE POSTAL..... VILLE.....

COURRIEL.....

Je règle la somme de :

Abonnement étudiant (France et étranger) 35 €

Abonnement particulier (France) 50 €

Abonnement particulier (étranger) 58 €

Abonnement institutionnel (France) 55 €

Abonnement institutionnel (étranger) 63 €

(tarifs incluant les frais de port)

par :

Chèque bancaire

Virement

*(en précisant le nom de l'abonné dans l'intitulé du virement
ou au dos du chèque)*

à l'ordre de: Apahau – Histoire de l'art

à retourner à: Apahau – Histoire de l'art
Abonnements
2, rue Vivienne
F-75002 Paris

ou par mail à: revuehda@gmail.com

*Pour acheter un ou plusieurs numéros (en plus ou indépendamment
d'un abonnement), s'adresser au bureau de la revue ou à un libraire.*

Date :

Signature :

PROCHAINS NUMÉROS :

n° 90 L'art à l'heure archéologique

n° 91 Ukraine

Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle entend rendre compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et en histoire de l'architecture, en accordant une place importante à l'analyse des représentations, de l'image et du discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées.

Les travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'art constituent le cœur de la revue, réunis dans la rubrique « Études ». La revue se dédie ainsi à la valorisation des premiers travaux de recherche, accompagnant souvent les auteurs dans leur première publication. La rubrique « Perspectives » réunit les articles sollicités auprès de chercheurs confirmés, offrant une mise en contexte de la thématique choisie. « Accent allemand », proposé par notre partenaire le Centre allemand d'histoire de l'art, permet de dévoiler la traduction française inédite d'un article en allemand novateur. « Points de vue » recueille l'opinion d'experts des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. « Portfolio » fait la part belle à l'image. « Chroniques », par le biais de recensions, permet d'ouvrir une réflexion d'ensemble sur une thématique particulière. Enfin, des articles « Varia » complètent en ligne le numéro.



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Numéro coordonné par Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx

POINTS DE VUE

Entretien avec Laurence Bertrand Dorléac

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Trouble dans l'objet. Le moulage anthropologique
entre histoire de l'art et muséologie

Éléonore Challine

Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)

Philippe-Alain Michaud

Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentès

Performance et représentation. Une réflexion sur
le rapport entre liturgie et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

Francesca Alberti

Ratures

ÉTUDES

Marion Beaufile

Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento

Alysée Le Druillenec

Saint Joseph, patron des *idiots*. L'homme limité,
paradigme de la condition d'accès à l'illimité ?

Sarah Gould

Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat

L'art populaire à la frontière de l'art

Paul Bernard-Nouraud

Le visuel à la limite du visible. Sur l'avènement
de traits indiscernables dans l'art moderne
et contemporain

Morgan Labar

Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie
dans les années 1970

Alice Letoulat

L'expérience de la limite cinématographique.
À partir du *Soulier de satin* de Manoel de Oliveira
(1985)

CHRONIQUES

Dominique de Font-Réaulx

Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline Archat
(dir.), *L'Art au risque de l'âge*

Antonella Fenech Kroke

Sur Victor Claass, *Jeux de position. Sur quelques
billards peints*

Dominique de Font-Réaulx

Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté



25 €
ISSN : 0992-2059
ISBN : 978-2-909196-35-0

9 782909 196350