

DES « MATÉRIAUX NOBLES » ET DES « MATÉRIAUX PAUVRES » À L'ÉPOQUE DE LA PREMIÈRE MODERNITÉ ? RÉ-HISTORICISER LA MATÉRIALITÉ DES ARTEFACTS

Romain THOMAS, Maître de conférences en histoire de l'art moderne, Université Paris Nanterre

romain.thomas@parisnanterre.fr

En 2008, la revue *CeROArt* publiait un article de la restauratrice Corinne van Hauwermeiren-Echement intitulé « La découverte d'une porte en *lacca povera* du XVIII^e siècle vénitien »¹ et proposant une analyse réflexive d'une intervention de restauration pratiquée quelques années auparavant sur une porte décorée de chinoiseries et vernie à la manière des laques orientales. De fait, spécialistes de la conservation-restauration et historiens de l'art utilisent cette appellation de *lacca povera* ou « laque pauvre » pour désigner une technique consistant d'abord à choisir des motifs de chinoiseries dans des estampes, les découper soigneusement, les mettre en couleurs, les agencer et les coller sur la surface du meuble ou de l'objet à décorer ; puis à vernir l'ensemble grâce à de la résine sandaraque, en 8, 12, parfois jusqu'à 18 couches, afin d'obtenir un effet laqué². D'autres appellations existent, comme *lacca contrafatta*³, une formulation paraissant insister sur le processus d'imitation en jeu ici. Si elle était bien pratiquée à Venise à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle (Fig. 1), cette technique semble avoir été inventée au XVII^e siècle en France, et elle paraît avoir eu du succès dans les pratiques de sociabilité des élites parisiennes au début du XVIII^e siècle, sous le nom de « découpages », en référence à l'action de découper les estampes. Dans la bibliographie italienne du début du XX^e siècle, les termes employés sont *lacche a*

decorazione cartacea (laque à décor de papier) ou encore *stampe* ou *incisioni ritagliate* (estampes ou gravures découpées), et l'expression *lacca povera* paraît ne dater que du XX^e siècle⁴. Cette appellation renverrait donc à une imitation rapide et à moindre coût de la laque orientale. Or à bien lire les sources, on peut se demander si de tels objets étaient bon marché. A Paris, la meilleure société s'adonnait au découpage des estampes pour la décoration de meubles. A Venise, on trouvait de tels ouvrages dans les palais du patriciat, comme les palais Correr ou Rezzonico. A propos du prix des estampes, un acteur de l'époque fustigeait cette mode qui « a fait monter les Images et les Estampes à un prix extraordinaire ; et comme il y a peu de Marchands qui en vendent, ou qui les fassent enluminer, leurs Boutiques ne desemplissent point ». Il ajoutait : « l'ouvrage est aisé, mais il coûte en vérité plus qu'il ne vaut »⁵. Si le propos relève du plaidoyer et doit certainement être nuancé, il n'est sans doute pas totalement infondé. Surtout, la complexité du processus et sa longueur — avec la pose des multiples couches de vernis — devait avoir aussi un coût. L'exemple montre donc le caractère rétrospectif de la qualification de « pauvre », certainement eu égard au coût supposé modique du matériau employé (des estampes) et au fait qu'il s'agisse d'une imitation, d'un objet factice.



Fig.1 ■

Anonyme, Venise, Secrétaire, c1730-1735, lacca povera, New-York, The Metropolitan Museum, DP105743. © New York, The Metropolitan Museum.

Au sens propre, la *lacca povera* désigne plutôt une technique qu'un matériau, puisqu'il s'agit de l'assemblage de morceaux de papier (ornés de gravures peintes), le tout recouvert de vernis. Il ne faut pourtant pas oublier que les « matériaux » sont rarement des « matières premières » issues sans aucune transformation de la nature. Bernadette Bensaude-Vincent rappelle en effet que, « toujours situé dans un entre-deux, le matériau est l'intermédiaire obligé entre la matière première — qu'il faut transformer par des réactions chimiques ou des procédés mécaniques — et le composant de l'objet technique » et ajoute : « Qu'il soit arraché à la forêt comme le bois, extrait des entrailles de la terre comme les métaux, le matériau est toujours ouvré, frappé, découpé ou fondu, réduit ou calciné, purifié ou mélangé (...) [c'est] à la fois un être de nature et un produit de techniques. »⁶

Pourtant, *lacca povera* fait presque figure d'*unicum* parmi les dénominations normatives. Un tour d'horizon d'ouvrages français faisant référence dans le monde de la conservation-restauration et parmi les historiens de l'art, et d'ouvrages de spécialistes des sciences des matériaux, montre que, si les expressions « matériaux nobles » et « matériaux pauvres » font bien partie du langage courant, elles sont rarement utilisées avec un sens précis⁷. Si cette contribution part d'expressions usitées couramment aujourd'hui par les historiens de l'art et les acteurs du monde de la conservation-restauration à propos d'œuvres réalisées — par exemple — au cours de la période moderne (XV^e-XVIII^e siècles), son but est d'attirer l'attention sur la relativité dans le temps (et dans l'espace) des jugements de valeur sur la matérialité des artefacts : les

artistes et artisans employaient-ils les expressions « matériau noble », « matériau pauvre » ou d'autres similaires ? Comment concevaient-ils la matière avec laquelle ils travaillaient ? Quoiqu'un peu particulier, l'exemple de la *lacca povera* montre la nécessité d'historiciser ces questions. On présentera quelques pistes — non exhaustives — de réflexion, en s'intéressant à la terminologie et à l'histoire des matériaux, mais aussi à la façon dont les artistes et les artisans eux-mêmes concevaient ceux-ci, les utilisaient, les hiérarchisaient.

DIRE ET QUALIFIER LA MATIÈRE : LES USAGES DES LEXICOGRAPHES

Dans la notice « noble » de son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey indique que « la publicité fait grand usage du mot (*matériaux nobles*, [...]) comme de prestigieux. »⁸ Une telle expression ressortit donc aujourd'hui au langage courant. Un détour par d'autres langues européennes permet de mieux cerner les usages actuels, dans ce langage courant, d'expressions idiomatiques comme « matériaux nobles » et « matériaux pauvres ». Une rapide recherche sur un moteur de l'Internet donne accès aux équivalents étrangers⁹. Comme le français, l'italien dira *materiale nobile* et *materiale povero*, l'espagnol *materiales nobles* et *materiales pobres* (au pluriel) et l'anglais *noble materials* et *poor materials*. De façon un peu différente, l'allemand emploiera *Edelmaterial* / *edeles Material* et *armes [pauvre] / unbedeutendes [insignifiant]/ schlechtes [mauvais] Material* ; et le néerlandais *edel materiaal/ edle materialen* (plur.) et

slechte [mauvais] materiaal. Dans le cas où il qualifie le terme *metaal* [métal], *edel* est plutôt traduit par « précieux », de même que « pierre précieuse » se dit *edelsteen*. Cela pousse à envisager un champ sémantique plus large, comprenant aussi la notion de « matériau précieux ».

Mais à l'époque moderne, ces expressions étaient-elles usitées ? Et comment définir « noble », « pauvre » et même « matériau » ? Une enquête préliminaire chez les lexicographes s'impose. Certes, en ancien français, « noble »¹⁰ désigne celui « *qui appartient à la classe de la société réputée éminente* ». Mais dans sa première acception, il qualifie une personne « *qui l'emporte sur les autres par sa qualité, sa valeur, son mérite* », et s'applique progressivement avec ce même sens à une action, une parole, voire un organe, etc. A en croire les dictionnaires de la langue française publiés entre le XVI^e et le XVIII^e siècle¹¹, l'adjectif qualifie rarement une chose, sauf par exemple ce qui est tenu noblement, c'est-à-dire ce qui appartient au gentilhomme (ainsi du « fief noble »). Antoine Furetière indique malgré tout que « *noble se dit aussi des choses à qui on veut donner avantage sur les autres* ». Ainsi de la monnaie anglaise appelée « *noble à la rose* » à cause de la qualité de l'or avec lequel elle est frappée¹². En italien par exemple, *nobile* semble avoir pris approximativement les mêmes sens¹³.

De son côté, l'adjectif « pauvre » (*povre/*

poure en ancien français jusqu'au XVI^e siècle) lui aussi s'applique d'abord à des personnes, dans une perspective économique, le pauvre étant celui « *qui ne dispose pas de moyens, notamment financiers, suffisants pour mener une vie normale selon les critères de la société à laquelle [il] appartient* »¹⁴. On voit là que dans leurs sens premiers l'adjectif noble ressortit au symbolique, l'adjectif pauvre à l'économique. C'est selon cette acception qu'il convient sans doute d'entendre l'expression « matériau du pauvre », « art du pauvre »¹⁵. Dès le XII^e siècle, « pauvre » qualifie aussi en la dépréciant une réalité concrète : il s'applique à ce qui est piètre, qui n'a ni valeur, ni importance¹⁶ : dès le XVI^e siècle, il est ainsi employé pour désigner une langue pauvre (1549) ; ou encore au XVII^e siècle, en poésie, un « vers pauvre » (1615). Pour autant, un sondage dans les dictionnaires de la langue française des XVI^e et XVII^e siècles ne laisse apparaître que peu de liens aux choses matérielles. Lorsque c'est le cas¹⁷, le sens se rapproche de l'équivalent allemand actuel (*unbedeutend, schlecht*) ou néerlandais (*slechte*).

« Précieux » qualifie (cette fois en bonne part), ce qui ressortit à l'économique, puisque le terme est dérivé du latin *pretiosus*, « *qui a du prix, coûteux* »¹⁸. C'est en ce sens qu'il est utilisé à propos des choses, depuis le XII^e siècle jusqu'au XVII^e. Puis des acceptions supplémentaires apparaissent, de façon laudative (« *ce qui a une grande valeur, doit être protégé* », « *ce qui est d'une perfection délicate dans le travail* ») ou péjorative (« *ce qui manifeste un raffinement excessif* »¹⁹). Antoine Furetière donne parmi les définitions les plus développées de ce terme :

« *Qui est d'un grand prix ou valeur, qu'on*

respecte, qu'on estime. Nostre Seigneur JESUS-CHRIST a versé son sang précieux pour nous racheter. La Magdelaine versa sur ses pieds un onguent précieux. Les reliques des Martyrs sont précieuses, on en fait des trésors précieux. On appelle pierres précieuses, celles qui sont estimées par les hommes à cause de leur éclat, dureté et rareté, comme le diamant, le rubis, l'émeraude, etc. L'or est le plus précieux des métaux. On dit aussi des meubles précieux, quand ils sont riches par la matière, ou par la beauté du travail »²⁰.

Enfin, le terme « matériau » lui-même n'était pas usité en français avec le sens de « matière première d'un objet fabriqué » avant la fin de notre période, même si l'on trouve des occurrences dès 1636²¹ : les rares dictionnaires qui mentionnent ce terme lui donnent un sens soit philosophique, soit lié aux matériaux d'architecture. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert elle-même (1751-1772) se contente d'indiquer à l'entrée « matériaux » :

« MATERIAUX, terme d'Architecture ; ce sont toutes les matières qui entrent dans la construction d'un bâtiment, comme la pierre, le bois & le fer. Latin, materia, selon Vitruve ».

Dans la langue italienne, des artisans comme le métallurgiste siennois Vanoccio Biringuccio (1480-1539) emploient le terme de *materiale* dans le sens de « materia necessaria per realizzare un certo lavoro » dès le XVI^e siècle (*De la pirotechnia*, 1540²²). Comme l'indique cette définition, le terme dérive bien sûr de « matière », lui-même issu du latin *materia* — un mot qui désignait à l'origine la partie dure du tronc de l'arbre, fournissant le bois de construction. C'est essentiellement ce terme qui semble avoir été utilisé à

l'époque moderne, et non celui de matériaux.

LA MATIÈRE ET LE MONDE DES MATÉRIAUX À L'ÉPOQUE MODERNE

Or la matière est un objet appréhendé de diverses manières à l'époque moderne, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle²³. La *Margarita philosophica*, sorte d'encyclopédie publiée en 1503 dans le saint Empire romain germanique, reflète sans doute la pensée la plus répandue à ce sujet à la fin du XV^e siècle, dans le monde savant. Elle constitue aussi un des ouvrages qui a eu le plus d'influence dans l'apprentissage universitaire européen au XVI^e siècle²⁴. Son auteur, le moine Gregor Reisch (1470 ?-1525), rappelle en particulier que la matière est au principe de toute chose. À l'origine il s'agit d'une matière première indifférenciée, celle à partir de laquelle le Créateur a réalisé Sa Création. En s'appuyant en grande partie sur le corpus aristotélicien, il explique que les corps qu'on trouve dans la nature sont des corps composés, formés d'une association des 4 éléments — le feu, l'air, l'eau et la terre — eux-mêmes dérivés de cette matière première indifférenciée. Ils possèdent des qualités primaires (chaud, froid, humide, sec) et des qualités secondaires (par exemple dur, mou, rugueux, doux, lourd ou léger), en fonction des éléments qui y sont associés²⁵. Car la théorie d'Aristote considère que chaque élément est produit sous l'action de deux qualités fondamentales. Ainsi le chaud et le sec donnent le feu, le chaud et l'humide l'air, etc. Mais un élément peut être transmuté en un autre si une qualité est remplacée par son contraire : le feu peut devenir de l'air si le

sec est dominé par l'humide²⁶. On trouve des adeptes de la théorie des quatre éléments jusqu'à la fin du XVIII^e siècle²⁷.

Outre ces considérations premières, la théorie d'Aristote envisage également d'autres phénomènes et explique notamment la géologie. Ainsi, lorsque le Soleil chauffe la Terre, composée d'eau et de terre, deux « exhalaisons » apparaissent — une sorte de vapeur et une sorte de fumée. Emprisonnées à l'intérieur de la Terre, elles donnent naissance à divers métaux et minéraux. La tradition aristotélicienne s'est enrichie au cours du Moyen Âge, en particulier avec les commentateurs arabes et les écrits alchimiques. Certains auteurs dénomment ainsi la vapeur « mercure » et la fumée « soufre ». D'autres considèrent que soufre et mercure sont constitués des quatre éléments. La plupart s'accordent pour reconnaître que les métaux sont une combinaison de « mercure » — la matérialisation d'un principe qui est responsable notamment de leur éclat métallique et de leur fusibilité — et de « soufre » — la matérialisation d'un principe responsable de leur oxydabilité — et leur nature (or, argent, plomb, etc.) dépendrait de la proportion de chacun de ces principes ainsi que de la durée de coction à l'intérieur de la Terre. L'or serait le plus pur des métaux dans lesquels le « soufre » est dominant, l'argent le plus pur de ceux dans lesquels le « mercure » est dominant.

A ces idées est ajoutée à partir du XII^e siècle celle de l'existence d'un cinquième élément, ou quinte essence, obtenue par distillation du vin mais qu'on peut tirer aussi d'un certain nombre d'autres corps végétaux et animaux. Brûlant comme le feu et s'évaporant comme l'air, elle ne possède pas les propriétés des quatre éléments traditionnels. Pour Jean de Rupescissa,

dont les écrits du XIV^e siècle ont eu une grande influence jusqu'au XVIII^e siècle, cette quinte essence était semblable à la matière des astres ; chaque métal devait ainsi contenir une essence céleste qui correspondait à une planète particulière et par laquelle cette dernière influait sur lui, comme le Soleil sur l'or, la Lune sur l'argent, Saturne sur le plomb, etc. Plus généralement, la matière se concevait dans un monde soumis à des forces astrologiques et des esprits invisibles. Au XVI^e siècle, Paracelse introduit les trois principes que sont le mercure, le soufre (tous deux hérités de la tradition alchimique) et le sel, responsable pour sa part de la résistance au feu, de la solidification ; il les applique à tous les corps, et pas seulement aux métaux. Avec le temps, les théories se complexifient et divergent, en particulier quant au nombre des éléments à considérer et à leur nature. Ainsi au XVII^e siècle, un auteur considère-t-il que le mixte est composé de cinq éléments : terre, eau, sel, soufre ou huile, mercure ou esprit acide²⁸.

Les artisans qui travaillaient au quotidien la matière (métallurgistes et essayeurs en premier lieu, mais aussi apothicaires, teinturiers, céramistes, peintres, verriers, etc.) étaient sensibles à ces théories, même s'ils avaient sans doute une approche plus pragmatique fondée sur leurs manipulations²⁹. Les recherches récentes en histoire des sciences et des techniques, de même que les recherches sur l'histoire matérielle de l'art (ou *Technical Art History* selon l'appellation anglo-saxonne³⁰) ont en effet insisté sur l'interpénétration du monde des savoirs et des pratiques des « alchimistes » ou « chymistes » (aux XVI^e et XVII^e siècles)/chimistes (au XVIII^e siècle) et des artisans³¹. Aux XVI^e et XVII^e siècles en effet, « l'alchimie » ou

« chymie » ne s'intéresse pas qu'au problème de la transmutation des métaux par la recherche de la Pierre philosophale, mais également à toutes les opérations de transformation de la matière — le même type d'opérations que pouvaient être amenés à effectuer, entre autres, les orfèvres, les peintres, les verriers ou les céramistes. Ainsi selon Cennino Cennini, certains pigments sont obtenus grâce à l'alchimie, comme le vermillon et le vert-de-gris ; et Giorgio Vasari déclare à propos de Van Eyck qu'il a fait des essais « alchimiques » pour la peinture à l'huile³². A propos de cette activité des artisans, Pamela Smith insiste sur la forme de savoir dégagée par la manipulation corporelle de la matière. En travaillant cette dernière, les artisans postulent qu'une certaine connaissance réside dans la nature, que la matière est active³³, etc.

Les matières travaillées par les artisans, à l'époque moderne, correspondent en réalité, bien sûr, à un ensemble de matériaux, puisqu'elles ont une finalité dans la réalisation d'une œuvre. Cette question des matériaux à l'époque moderne est à l'honneur parmi les historiens des sciences et des techniques depuis une vingtaine d'années³⁴. On sait qu'au XVIII^e siècle, les savants qui étudient avec le plus de perspicacité le monde des matériaux sont les chimistes. Ils délaissent désormais l'étude de la transmutation des métaux. Pour eux, les substances doivent être classées en deux catégories : celles identifiées et classées en fonction de leur composition chimique — par exemple les sels, les alliages métalliques, solutions aqueuses — et celles identifiées et classées en fonction de leur provenance et de leurs propriétés perceptibles — les matériaux dérivés de plantes et d'animaux³⁵. Mais à

l'interface entre histoire des sciences, histoire des techniques et histoire de l'art, Ursula Klein rappelle aussi que les matériaux, à l'époque moderne (comme à toutes les époques) sont pluriels par nature : ils sont manipulés par des acteurs variés (artisans, marchands, praticiens savants), circulent entre divers endroits (ateliers, laboratoires, marchés, cabinets de curiosités, etc.) et sont liés à un système de connaissances, de pouvoir, de distinction. Au fond, selon l'historienne des sciences, les matériaux sont des marchandises, des objets aussi bien de l'artisanat, du commerce, de la culture et de la société, que des objets de la nature³⁶.

LA MATIÈRE ET LES MATÉRIAUX QUALIFIÉS PAR LES THÉORICIENS DE L'ART À L'ÉPOQUE MODERNE

Parmi l'ensemble des matériaux, certains sont souvent qualifiés de « nobles » : il s'agit de l'or et de l'argent. Jusqu'au XVII^e siècle, les « chymistes » reconnaissent en effet l'existence de sept métaux, parmi lesquels deux sont « nobles » — l'or et l'argent —, en raison de leur résistance à la corrosion, de leur beauté et de leur rareté, les autres étant considérés comme « ignobles »³⁷. Cette qualification perdure au XVIII^e siècle, comme le montre l'article « Argent » de l'*Encyclopédie* de Diderot :

« ARGENT, s. m. (*Ordre encycl. Entend. Raison. Philosophie ou Science ; Science de la nature, Chimie, Métallurgie, Argent.*) c'est un des métaux que les Chimistes appellent parfaits, précieux & nobles. Il est blanc quand il est travaillé ; fin, pur, ductile ; se fixe au feu comme l'or, & n'en diffère que par le poids & la couleur. »

Mais au-delà du cas très particulier de la conception alchimique des métaux, comment les praticiens/théoriciens du monde des arts et des artisanats qualifiaient-ils la matière et les matériaux à l'époque moderne ? Une recherche exhaustive dans l'ensemble des sources disponibles semble, dans l'immédiat, trop ambitieuse. On se contentera ici de conclusions partielles à partir de sondages dans diverses sources normatives européennes, du XVI^e au

XVIII^e siècle³⁸.

Parmi les sources qui comptent pour les hommes de la Renaissance, l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien tient une place de choix. Or Pline empreint son discours sur les matériaux de connotations morales. La qualité du matériau est liée à l'excellence morale et l'affichage politique. Par exemple, le marbre de Carrare est apprécié de Pline pour sa blancheur (translucidité, absence de taches, etc.) et son caractère autochtone, qui le placent au-dessus du Paros, marbre pourtant réputé le meilleur pour le travail du marbre. Chez lui, ce ne sont pas tant les matériaux, qui sont nobles ou pauvres que ceux qui les transforment ou les possèdent. Pline fustige le luxe de ses contemporains et un usage immodéré des marbres lointains ou de l'or. Les couleurs austères (par exemple les ocres rouges, les moins chères) sont celles de la vraie noblesse, des origines ; alors que les couleurs vives, chères, artificielles, sont celles des nouveaux riches³⁹.

Au XVI^e siècle, certains artistes parlent bien de « noblesse » à propos des matériaux qu'ils emploient. Dans ses *Due Trattati, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura* (Deux traités, l'un de l'orfèvrerie, l'autre de la sculpture) de 1568, l'orfèvre florentin Benvenuto Cellini (1500-1571), considère que les diamants sont, de toutes les gemmes, « non seulement nobles entre toutes (*nobilissima*), mais encore les plus difficiles à monter »⁴⁰. Il évoque cette pierre précieuse après le rubis, l'émeraude et le sa-

phir, « *non par moindre estime, mais à cause de sa noblesse (nobiltà sua) et des difficultés que l'on rencontre à l[a] monter et à l[a] teindre.* »⁴¹ Si Cellini relie la qualité du diamant à sa beauté⁴², il n'éclaire pas son lecteur quant au sens précis qu'il donne à l'idée de noblesse de cette gemme. Plus loin, dans la partie de son double traité consacrée à la sculpture, l'artiste évoque la variété des terres utilisées pour les modèles. La « bonne » terre est extraite dans les montagnes et dans les grottes. « *A Rome, à Florence, et particulièrement à Paris, elle est si parfaite que nulle part je n'en ai vu de pareille.* » Pour maçonner et crépir les fours, « *les verriers [florentins] se servent d'une terre blanche qui est très bonne et qui vient de Monte-Carlo ; mais à Paris j'en ai trouvée une qui est infiniment meilleure.* » S'il compare ces matériaux entre eux, il est soucieux avant tout de l'adéquation entre leurs propriétés physiques et l'usage que l'artisan doit en faire. Quant aux pierres pour la taille, les qualités qui l'intéressent sont en premier lieu leur douceur, leur homogénéité et leur beauté : « *Il y a un nombre infini de pierres propres à faire des statues, mais aucune n'égale le marbre quand il est bien net (...)* »⁴³. Pourtant, l'artiste se garde ici de qualifier quelque matériau de « noble » ou « pauvre ».

Quoiqu'évoquant souvent la « matière » dans son ouvrage *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, Bernard Palissy (1510?-1589?) reste coi sur l'éventuelle « noblesse » ou « pauvreté » de celle-ci. Ce n'est pas le cas de Giorgio Vasari (1511-1574) qui, dans le cadre du *paragone* — le débat sur la supériorité de la peinture ou de la sculpture —, affronte les arguments des deux camps rivaux au début de ses *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et*

scultori italiani (1550 puis 1568). Selon lui, pour les partisans de la sculpture, cette dernière « *surpasse d'autant la peinture en noblesse [Affermano la scultura esser tanto piu nobile della pittura] qu'elle est plus apte à préserver le nom de ceux qu'elle célèbre dans le marbre et le bronze, contre toutes les atteintes des années et des intempéries.* »⁴⁴ Au contraire, leurs opposants (les peintres)

« *ne nient point l'éternité (...) de la sculpture ; mais ils disent que ce n'est pas là un privilège qui rende l'art plus noble [nobile] qu'il ne le serait de lui-même, car il appartient simplement à la matière [materia]. (...) Les peintres peuvent d'ailleurs prendre argument d'une éternité et noblesse de matière [nobiltà di materia] dans leurs mosaïques : on en peut voir d'aussi vieilles que les plus antiques sculptures de Rome, et il fut d'usage de les exécuter avec des pierres précieuses et des pierres fines.* »⁴⁵

Comme toutes les images en deux dimensions, la mosaïque est ici associée à la peinture. Ces mentions sont les seules où Vasari évoque la matière en parlant de sa noblesse⁴⁶. De façon révélatrice, cette qualité est mise en relation ici avec la durabilité, la stabilité, la longévité des matériaux.

De manière générale, les mentions de la noblesse ou de la pauvreté des matériaux sont rares, voire absentes, dans les traités sur la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. Les auteurs insistent plutôt sur la noblesse de leur art, qui est souvent mise en balance avec le faire et la matière. C'est le cas dans les Provinces-Unies (correspondant à peu près aux Pays-Bas actuels) : Carel van Mander (1548-1606), dans son *Schilder-Boeck...* (*Livre des peintres...*, 1604) loue à l'envi « *le noble et libre [edel vry] art*

de peindre »⁴⁷, tout comme Philips Angel⁴⁸ en 1642 ou Gérard de Lairesse⁴⁹ en 1712. Pour sa part, Samuel van Hoogstraten (1627-1678), auteur d'une *Introduction à la haute école de l'art de peinture* en 1678, dont le titre annonce d'emblée qu'il s'agit d'un éloge de son art, reprend des arguments déjà utilisés. La plus grande partie de l'ouvrage a trait aux enjeux intellectuels de l'art de peindre, par exemple les différents genres de peinture ou les règles de la composition. La question des matériaux est abordée essentiellement dans la dernière partie. Ainsi à propos de l'art de la mosaïque, il cite la voûte de l'église Sainte-Sophie à Constantinople, faite « de petits morceaux cubiques de marbre colorés et dorés, si bien joints ensemble qu'elle semble une œuvre taillée très noble [ici heerlijk] et d'une grande résistance »⁵⁰, renvoyant à la comparaison vasarienne entre la noblesse d'une œuvre et son caractère durable. En revanche, il oppose le faire et la matière à la noblesse de la peinture :

« Mais je passerai sur la façon de broder, de faire des tapis et de coudre ensemble des tentures de chiffon multicolore (la main des peintres est trop noble [edel] pour cela), quoiqu'ils soient tous des enfants naturels de l'art de peinture. Mais celle-ci se déshonore dans les lenteurs et les difficultés des artisanats. »⁵¹

Les Français comme Roger de Piles⁵² ou André Félibien⁵³ sont plutôt sensibles à la noblesse du sujet. Si l'espagnol Francisco Pacheco (1564-1644), dans son *Arte de la pintura* (1649), reprend à son compte les arguments de Vasari sur la noblesse des matériaux de la sculpture, c'est pour mieux insister lui aussi, à l'instar du Toscan, sur l'excellence de son art. Il consacre d'ailleurs une dizaine de pages aux

« différentes manières de noblesse qui accompagnent la Peinture » (*De las diferentes maneras de nobleza, que acompaña a la nobleza*⁵⁴). En peintre humaniste, Pacheco y cite souvent les traités antiques en reprenant le même type d'argument qu'avancait Pline :

« Car nous voyons par expérience que pour la Peinture cette variété d'être plus estimé en une partie ; et dans une autre moins (...) [naît] de la qualité de ceux qui l'exercent, et des choses qu'ils exécutent. Ainsi comme le reste des autres arts, et sciences, qui lorsqu'ils sont traités par des sujets savants, et excellents, sont grandement considérés. Et au contraire, maniés par des auteurs bas, et ignorants, demeurent dépréciés, et vils. (...) De ceci nous pouvons conclure que de la qualité des artistes, la Peinture reçoit son plus grand, ou moindre ornement⁵⁵. (...) Mais si quelqu'un s'opposait en disant ; que pour être en usage cet Art, [nécessite] couleurs et pinceaux, et choses matérielles, il doit se nommer mécanique, on répond ; que pour être nécessaires à l'art ces instruments ne lui enlèvent pas sa valeur, ainsi comme l'encre, et le papier à l'Avocat, afin d'écrire ses opinions, et conseils (...) »⁵⁶

Au XVIII^e siècle enfin, Antoine-Joseph Pernety (1716-1796), qui rédige un *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), dans lequel il fait un grand nombre de considérations techniques, matérielles, ne consacre aucune entrée à « matériaux », ni à « pauvre ». On trouve y bien un article sur la noblesse en peinture, mais elle est liée uniquement à une approche intellectuelle⁵⁷.

S'il ne s'agit que d'un survol rapide des sources existant pour la période, il montre que le qualificatif « pauvre » est très rarement utilisé pour qualifier des matériaux à cette époque — aucune occurrence n'a été trouvée. « Noble » est utilisé assez peu souvent, avec des sens qui varient.



Fig.2 ■

Anonyme, Italie ?, Pendentif : Triton, XVI^e siècle, émail sur ronde-bosse, perle baroque, perle de culture, Paris, Musée du Louvre, OA2945.
© RMN-Grand Palais, Arnaudet Daniel.

LES ÉVOLUTIONS DES MATÉRIAUX DANS LE MONDE DE L'ART À PARTIR DE LA RENAISSANCE

Deux phénomènes très importants se produisent à l'époque moderne qui ont un impact sur les matériaux et la façon dont on les considère dans le milieu de l'art et de l'artisanat. Le premier est le développement du commerce lointain contrôlé par les Européens eux-mêmes, avec l'Asie orientale et les Amériques, et qui a pour conséquences à la fois la multiplication des matériaux disponibles et la massification (relative) des circulations matérielles⁵⁸.

Le regard porté sur les matériaux en est-il transformé ? Les usages et les dispositifs de mise en valeur de certains de ces matériaux sont révélateurs. La *Kunstkammer* et le cabinet de curiosités sont des lieux emblématiques, à l'époque moderne, de la relation à l'objet mais aussi au matériau exotique et/ou singulier. Les coquillages montés, comme les nautilus ou les turbos, qui peuvent en outre recevoir un décor gravé, possèdent un statut hybride, car ils sont promus à la fois en tant que *naturalia* — c'est-à-dire objets du monde naturel, mis en valeur pour leur forme de coquillage — et comme matériaux d'une pièce d'orfèvrerie. Des *naturalia* variés sont utilisés dans ce type de dispositifs, comme les bézoards ou les noix des Seychelles. Le phénomène atteint un paroxysme dans l'usage par les joailliers des « perles baroques », ces perles aux formes étranges qui servent de point de départ pour la réalisation d'un bijou figuratif, qui les met en valeur et les intègre (Fig.2). On retrouve la même attitude ambivalente dans les objets

Fig.3 ■

Anonyme, Augsbourg, Cabinet de curiosités, c.1627-1630, bois, ivoire, serpentine, malachite, calcaire de Solnhofen, argent, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-7325.

© Amsterdam, Rijksmuseum.



réalisés par des artisans européens à partir de porcelaines chinoises. Dès le XVI^e siècle, des pièces reçoivent en effet des attributs orfévres. Au XVIII^e siècle, les marchands-merciers français sont spécialistes de ces objets hybrides qui à la fois intègrent les porcelaines asiatiques dans un décor rocaille, mettent en valeur le matériau, et peuvent modifier la destination fonctionnelle de l'objet (un bol fermé peut devenir pot-pourri⁵⁹). Tous ces objets-matériaux, estimés à l'origine pour des raisons variées — esthétique, rareté, caractère exotique, savoir-faire (pour la porcelaine chinoise), etc. — sont valorisés encore plus (« ennoblis ») par le dispositif de présentation qui les associe à un matériau précieux (l'or, l'argent, des pierres précieuses) et au savoir-faire d'un artisan européen.

D'autres dispositifs se multiplient, dans lesquels les matériaux sont comparés entre eux

et mis en valeur réciproquement. Les techniques d'ébénisterie sont, en partie, fondées sur un usage de divers matériaux qui sont valorisés par leur juxtaposition : essences variées de bois, nacre, écaille de tortue, métaux, etc. Les objets en *commesso* de pierres dures, développés à la cour des Médicis à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, ou à la cour de Rodolphe II, misent sur le même type de processus, qu'on retrouve de façon paroxystique dans certains meubles-cabinets de curiosités (*Kunstschränke*) du marchand et collectionneur augsbourgeois Philipp Hainofer (1578-1647). Dans un exemplaire conservé au Rijksmuseum et datant de 1627-1630, toutes sortes de matériaux sont juxtaposés pour être comparés par le spectateur : pierres imagées et éventuellement peintes, matériaux variés et sculptés en bas-relief, miroirs, peinture sous verre, etc.⁶⁰ (Fig.3)

Quant à la massification (relative) des échanges, elle a pour conséquences en Europe un accès plus facile aux matières et aux objets auparavant valorisés (en partie) pour leur rareté. C'est le cas dans les Provinces-Unies de la *kraakporselein* (porcelaine *kraak*, d'après les « caraques » portugaises qui les transportaient au XVI^e siècle), désormais plus accessible aux couches sociales moyennes⁶¹.

Le second phénomène, sans doute pas propre à l'époque moderne, touche aux développements technologiques qui voient l'émergence de nouveaux matériaux fabriqués, ou la sophistication de plus en plus grande dans la fabrication de classes de matériaux. L'exemple de la céramique est à cet égard éloquent : les recherches européennes pour imiter la porcelaine de Chine aboutissent, entre autres, à la porcelaine Médicis, au biscuit de Sèvres et à la porcelaine de Meissen.

A cet égard, certains matériaux deviennent plus valorisés en tant que résultant d'un savoir-faire technique (*cf. infra*). Dans le même ordre d'idées, le problème de l'imitation des matériaux est intéressant. Certains matériaux aux qualités plastiques exceptionnelles, comme le verre ou la céramique, ont été particulièrement développés — pas seulement en Europe et pas seulement à l'époque moderne — pour en imiter d'autres, plus coûteux et/ou plus rares. Philippe Sénéchal a mis au jour des terres cuites de la Renaissance italienne originellement recouvertes d'une patine imitant le bronze⁶². L'un des matériaux à avoir fait l'objet des tentatives d'imitation les plus nombreuses est certainement la porcelaine chinoise, dont tentèrent de s'approcher les verriers de Murano en développant le verre *lattimo*⁶³, tout comme nombre de céramistes



Fig.4 ■

Anonyme, Pays-Bas, Tulipière, c1710-1720, faïence de Delft, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-14852-A.
©Amsterdam, Rijksmuseum.

européens au cours de l'époque moderne. Les faïenciers de Delft en particulier imitèrent les objets chinois à partir du milieu du XVII^e siècle environ — à un moment où l'approvisionnement était plus compliqué —, tant dans l'aspect du matériau, que dans la forme et le décor des artefacts. Dans ce dernier exemple, les potiers de Delft se sont en quelques décennies éloignés des modèles asiatiques pour développer une production originale quant aux formes : les fameuses tulipières (Fig.4) à cols multiples en sont l'expression la plus connue⁶⁴. De simple matériau factice, d'imitation pour pallier un manque et satisfaire la demande, la faïence de Delft a donc été valorisée pour elle-même et collectionnée par des destinataires prestigieux, comme la reine Mary II d'Angleterre (1662-1694).

A l'extrême fin de notre période les matériaux imités, « factices », sont l'objet d'un jugement ambivalent, comme l'a montré Valérie Nègre⁶⁵. A la veille de la Révolution française, une aristocrate déclare ainsi :

« Outre l'argent plaqué, les faux cachemires, (...) les fausses perles, (...) la fausse soierie (...), les fausses gravures (les lithographies perfectionnées), les faux cheveux faits en soie sans parler du faux marbre (le stuc), des fausses couleurs, de la fausse blancheur, des fausses veines, des fausses dents, on a inventé plus nouvellement de fausses pierres de taille (...). De sorte que l'on pourrait très facilement former un faux cabinet d'histoire naturelle. » [Stéphanie Félicité, comtesse de Genlis, *Mémoires...* (édité en 1825)]⁶⁶

Dénoncés comme « tromperie » par les uns, tous ces matériaux suscitent à l'inverse l'admiration des autres. Au XVIII^e siècle et parmi

les gens de condition, la condamnation des matériaux factices porte sur les conséquences sociales qu'ils impliquent, puisque la comtesse regrette l'époque où les aristocrates pouvaient se distinguer par le luxe des matériaux dont ils faisaient usage dans l'habillement, la parure, le décor, etc., alors que ces matériaux contrefaits permettent aux personnes vulgaires de profiter du prestige des prototypes. Ceux qui les admirent, à l'inverse, sont à la fois stupéfaits de l'apparence des matériaux contrefaits, et de leur mimétisme, mais également de certaines de leurs propriétés physiques. Ainsi, dans le carton réalisé par le fabricant Gardeur à la fin du XVIII^e siècle, on trouve toutes sortes de matériaux de récupération, tel le papier des éventails ou des boyaux de bœufs, boyaux qui donnent à ce carton une certaine élasticité. C'est la prouesse technique, bien perçue, qui est en jeu.

DES DÉBATS SUR LA RICHESSE DES MATÉRIAUX

Ce type de phénomènes a pu influencer sur deux types de débats, ayant eu lieu, en particulier durant la Renaissance, à propos de la richesse des matériaux employés par les artistes.

Le premier type de débats est de nature artistique : il est lié à un changement de paradigme quant à l'emploi de certains matériaux précieux, les théoriciens recommandant leur abandon au profit d'une élaboration plus complexe par le créateur et de la reconnaissance de ce savoir-faire. Michael Baxandall a montré que dans le domaine de la peinture, l'ostentation des pigments précieux — en particulier l'outremer et l'or — est remplacée par l'ostentation de l'habileté technique⁶⁷ : à la fin du XV^e siècle, les détails très précis qu'on trouvait dans les contrats de commande à propos de la qualité de ces pigments se font de plus en plus rares. Ces derniers sont de moins en moins utilisés, de façon concomitante, selon Baxandall, avec un goût déclinant pour l'or dans la société. De fait, les traités artistiques prônent le savoir-faire artistique qui, dans une certaine mesure, s'oppose à l'usage de matériaux comme l'or. Dans son traité *De la peinture* (1435), Alberti souligne la supériorité de la technique illusionniste et condamne pour cette raison même l'emploi de l'or :

« Alors que c'est pour ses couleurs qu'un artiste mérite le plus d'admiration et de louange, on peut aisément voir que si l'on met de l'or dans un panneau plat, la plupart des surfaces qu'il aurait fallu représenter claires et brillantes paraissent sombres aux spectateurs, et que certaines autres, peut-être, qui auraient dû être plus ombrées, semblent plus lumineuses. »⁶⁸

Au milieu du XVI^e siècle, Giorgio Vasari moque les réalisations du florentin Cosimo Rosselli (1439-1507) dans la chapelle Sixtine : selon lui, Cosimo aurait utilisé de l'or pour éblouir son commanditaire — le pape Sixte IV — tout en masquant ses déficiences en invention et en dessin⁶⁹.

De son côté, Richard Goldthwaite a étudié le cas de la majolique italienne⁷⁰. Il a montré comment cet artisanat a suscité un engouement très grand, dans les villes et les cours princières, grâce à une évolution technique considérable au XV^e siècle. Si le matériau de base — la terre — est peu onéreux, des progrès ont été réalisés sur les pigments, qu'on fait venir de plus loin, sur le travail des artistes, notamment des peintres, sur certains procédés de fabrication impliquant une circulation entre des ateliers spécialisés dans telle ou telle étape, qui impliquent aussi des coûts de transport majorés. Liés à un ensemble d'opérations techniques, les coûts de production ont augmenté considérablement et le goût pour ces productions également. (Fig.5)

Plus récemment, Sven Dupré a évoqué le même type de phénomène à propos de la fabrication du verre⁷¹ : les verriers italiens travaillant en Italie ou à Anvers, au XVI^e siècle, ont amélioré les procédés de fabrication et réalisé des imitations de pierres précieuses. Or les

Fig.5 ■

Avelli Xanto Francesco (actif vers 1530-1540, Urbino), (Ecole de), Jupiter et Sémélé, décor de grand feu, faïence, Sèvres, Cité de la céramique, MNC739.
© RMN-Grand Palais, Beck-Coppola Martine



marchands-banquiers, qui auparavant investissaient dans les gemmes et les bijoux pour la valeur des matières premières, s'intéressent dès lors également à ces imitations de pierres précieuses en verre, montrant que si la matière première de ces artefacts reste peu coûteuse, le produit fini est valorisé pour son savoir-faire technique.

De façon indépendante, un deuxième type de réflexions est mené à la même époque, cette fois de nature religieuse. Ici, la richesse des matériaux est fustigée pour la dépense économique qu'elle représente, une dépense qui contrevient à la nécessaire humilité chrétienne et qui s'inscrit en porte-à-faux avec le devoir de charité. En effet, si au Moyen-Âge l'emploi des matériaux précieux dans une œuvre d'art reflète, autant que sa magnificence, la piété du commanditaire en magnifiant les personnages saints représentés, il s'oppose à l'idée de sainte pauvreté. Dans le

couvent San Marco à Florence, l'absence apparemment volontaire d'emploi de l'outremer a été interprétée comme une concession à la règle de pauvreté de l'ordre. De son côté, Tom Nichols a envisagé la pratique de Tintoret, dans le cadre de la réalisation du décor peint de la Scuola Grande di San Rocco à Venise, à la fin du XVI^e siècle : « *un usage modéré des pigments onéreux et un style rapide auraient été particulièrement adaptés à un ordre dédié au soin des pauvres*⁷² ».

LE PROBLÈME PLUS GÉNÉRAL DES HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES DE MATÉRIAUX

La dichotomie matériaux nobles/matériaux pauvres, si elle n'est pas toujours opérante, peut être subsumée dans le problème plus général des hiérarchies symboliques de matériaux. Cette question a été étudiée, entre autres, dans les années 1990 par Thomas Raff, l'un des tenants de la *Materialikonologie* (Icologie des matériaux), une approche de l'histoire de l'art qui envisage la « *question de savoir si ou comment les matériaux dont se compose une œuvre peuvent apporter une contribution à la signification propre de cette œuvre* »⁷³. En se fondant essentiellement sur les sources écrites — celles donc faisant état de jugements de valeur —, la *Materialikonologie* cherche à explorer les qualités des matériaux (durabilité, couleurs et leur symbolique), leur coût, les consonances qui s'y attachent eu égard par exemple à leur origine géographique, leur statut de relique, leur histoire, etc., S'il n'aborde pas le cas de la peinture, Raff s'intéresse en particulier aux matériaux des sculptures, des arts décoratifs, des monuments ou encore de l'architecture. Il montre que l'habitude de hiérarchiser les matériaux remonte à l'Antiquité la plus ancienne⁷⁴. Le cas des métaux est le plus frappant : la série « or, argent, minéral » remonte à l'Ancien testament. L'habitude de classer les métaux (or, argent, bronze) s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans l'exemple des médailles sportives ou des jubilés de mariage. Il montre que de semblables hiérarchies ont été adoptées pour les pierres précieuses, pour les variétés de bois ou les types de marbre, et qu'à l'époque moderne, certains humanistes se livrent à de tels classements, comme Fila-

rète, dans le troisième livre de son *Traité de l'architecture*, à propos des pierres. Ce dernier dresse un parallèle entre la hiérarchie sociale et une hiérarchie des minéraux pierreux : le diamant est associé à la personne du pape, qui détient le plus de prestige ; rubis et saphir sont associés aux seigneurs, et les autres pierres précieuses aux autres grands. Au peuple sont associées des pierres moins fines comme le porphyre, la serpentine ou l'albâtre ; enfin aux paysans sont associés les marbres.

Enfin, la hiérarchie des coûts des matériaux ne correspond pas toujours à la hiérarchie de leur usage, comme l'a montré Eckart Marchand à propos d'une étude sur les usages par les sculpteurs, aux XV^e et XVI^e siècle, de la terre, de la cire et du plâtre⁷⁵. A cette époque, la cire est de loin le matériau le plus onéreux, puis vient le plâtre et enfin la terre. Si l'auteur voit dans la cire le matériau le plus valorisé, en particulier par ses associations avec les pratiques dévotionnelles et le luminaire, la terre viendrait ensuite, associée dans les discours à la Création divine ; enfin le plâtre, notamment parce qu'il est considéré comme un matériau « brûlé », préparé généralement à partir de la calcination du gypse, et qu'il est désagréable à manipuler.

CONCLUSION

L'enquête proposée ici est encore très partielle. Elle permet pourtant d'affirmer le caractère idiosyncrasique des expressions « matériaux nobles », « matériaux pauvres ». Si celles-ci ont pu être, quoique rarement, usitées à la période moderne dans diverses sources écrites, les sens qu'elles recouvraient alors — lorsqu'ils sont décelables — varient d'un auteur à l'autre. La « noblesse » d'un matériau renvoie potentiellement à tout un ensemble de qualités, liées par exemple à ses usages ou au statut des artisans qui les emploient ou des destinataires de l'œuvre. Elle peut également distinguer l'apparence (jugée « belle »), le caractère précieux (en raison du coût, de la rareté, etc.), la durabilité du matériau ; autant d'idées, peut-être, réinvesties dans les usages actuels de cette formule. En revanche, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la matière est rarement qualifiée de « pauvre », même si le terme peut sans doute être compris aujourd'hui comme l'antonyme de « noble ».

Surtout, les systèmes de valeurs concernant les matériaux semblent hautement relatifs. Si Filarète associe les marbres aux paysans, et ce faisant les déprécie, un marchand-collectionneur comme Philipp Hainofer n'hésite pas à mettre à l'honneur diverses sortes de marbres, dans ses *Kunstschränke* destinés aux princes. A l'exception peut-être des pierres précieuses, qui ont tôt fait l'objet d'un commerce international, et des « métaux nobles », dont l'appellation en Europe est héritée de la culture alchimique et qui possèdent aujourd'hui une définition chimique normative, il faut sans doute reconnaître que le matériau du pauvre dans un domaine de l'art ou de l'artisanat peut être un matériau précieux/noble/riche dans un

autre domaine ou à une autre époque⁷⁶. Sur les dix millions de matériaux et autres substances recensées aujourd'hui par les spécialistes des sciences des matériaux⁷⁷, un art ou un artisanat ira piocher dans un sous-groupe assez restreint, en établissant sa propre hiérarchie des matériaux. Au fond, c'est bien l'existence de hiérarchies de matériaux qui semble un invariant des pratiques artistiques et artisanales.

Remerciements

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Marc Bormand pour avoir discuté avec moi les idées que j'ai exposées lors du colloque de Marseille, et Laurent-Henri Vignaud pour ses conseils et sa relecture d'une version intermédiaire de cet article.

Notes

- 1- Van Hauwermeiren-Echement, 2018.
- 2- Barbolini Ferrari, 2004 ; ou encore Kisluk-Grosheide, 1996, p. 81-97. On trouve une entrée consacrée à ce terme dans Edwards, 2000, p. 114, ainsi que dans l'ouvrage de référence de Bergeon-Langle et Curie, 2010, p. 670-71 (une entrée « laque pauvre »).
- 3- Barbolini Ferrari, 2004, p. 40.
- 4- Kisluk-Grosheide, 1996, p. 96, note 10.
- 5- *Mercur de France*, Decembre 1727, p. 2889-2894. Lettre écrite par M. Constantin à la Marquise de *** sur la nouvelle mode des Meubles en découpeure, *Ibid.*, p. 94-95.
- 6- Bensaude-Vincent, 1998, p. 37. La spécialiste des matériaux rappelle même qu'aujourd'hui le bois est considéré comme un « composite » naturel (*Ibid.*, p. 38).
- 7- Béguin, 1981 évoque les « pigments nobles » (entrée « Matière de charge », p. 795) mais sans définir ceux-ci, et déclare qu'« *On peut parler de matières riches, pauvres, d'une belle matière, de matières grasses, maigres, épaisses, minces, légères, etc.* » (*Ibid.*, entrée « Matière picturale », p. 797). En revanche on ne trouve aucune mention de ces expressions chez Perego, 2005, ni dans les ouvrages de référence suivants : Bergeon-Langle et Curie, op. cit. ; Baudry et Bozo, 1978 ; Arminjon et Bilimoff, 2010 ; Blondel, 2001 ; Salet, Viallet et Souchal, 1971. Une spécialiste des sciences des matériaux comme Louissette Priester ne définit pas non plus de telles expressions. Voir Priester, 2008 ; Bensaude-Vincent, 1998.
- 8- Entrée « noble », Rey (dir.), 2016.
- 9- L'idée étant d'avoir accès à des équivalents de la langue courante, on a préféré ici avoir recours à Linguee plutôt qu'à des dictionnaires savants.
- 10- Sur ce qui suit, entrée « noble », Rey, 2016.
- 11- Notamment les dictionnaires d'Estienne (1549), Nicot (1606), Ménage (1650), Furetière (1690).
- 12- Furetière (1690).
- 13- Entrée « *Nobile* », Cortelazzo, Zoli, 1999. Entre autres : « *proprio, adatto alla nobilta* » ; « *dignitoso, decoroso, distinto* » (début XIII^e siècle) ; « *di cosa che eccelle su altre dello stesso genere* » (fin XIII^e siècle) — cette dernière acception ressemble à celle que donne Furetière du terme « noble ».
- 14- Entrée « pauvre », Rey, 2016
- 15- Expression donnée comme synonyme de « laque pauvre », Bergeon-Langle et Curie, 2010, p. 670. On retrouve le même emploi chez Bimbenet-Privat, 2009, p. 151-176.
- 16- Entrée « pauvre », Rey, 2016
- 17- Entrée « pauvre » du Dictionnaire de l'académie (1694) : « *Il se dit encore par mespris, pour dire, Chetif, mauvais dans son genre. Il a fait une pauvre harangue. il nous a donné une pauvre piece. c'est un pauvre esprit, c'est un pauvre harangueur, un pauvre musicien. De pauvre pain, de pauvre vin, de pauvre estoffe, etc. il nous a fait une pauvre chere.* »
- 18- Entrée « précieux », Rey, 2016.
- 19- *Ibid.* Ici encore, l'italien *prezioso* a des acceptions similaires au français « précieux » : « *che ha molto valore, prezzo molto alto o grande pregio.* » (au XIII^e siècle) ; « *ricercato, affettato, che si fa pregare* » (à partir du XVIII^e siècle). Voir l'entrée « *prezioso* », Cortelazzo, Zolli, 1999.
- 20- Furetière, 1690.
- 21- Entrée « matériel », Rey, 2016 ; pour Louissette Priester, il faut « *distingue[r] (...) la matière, de nature physico-chimique, et le matériau, indissociable de l'utilisation qu'on en fait pour l'obtention d'un objet.* », Priester, 2008, p.52
- 22- Entrée « *materia* », Cortelazzo, Zolli, 1999.
- 23- Sur ce qui suit, voir notamment Robert Halleux, « Matière », in Blay, Halleux, 1998, p. 766-783 ; Moran, 2005 ; Principe, 2013, chap. 5-7.
- 24- Cunningham, Kusukawa, 2010, p. ix sqq.
- 25- *Ibid.*, p. 27 et 97 sqq.
- 26- Blay, Halleux, « Matière », 1998, p. 768.
- 27- C'est le cas du français Macquer en 1778 à l'article « Élément » du *Dictionnaire de chimie*. *Ibid.*, p. 766.

- 28- Sur tout cela, voir notamment Blay, Halleux, « Matière », 1998 ; Moran, 2005, p. 8-36.
- 29- Blay, Halleux, « Matière », 1998, p. 779.
- 30- Voir notamment Hermens, 2012, p. 151-165 ; Thomas, 2016.
- 31- Voir les travaux de Pamela Smith, en particulier Smith, 2004 ; et ceux de Sven Dupré, en particulier Dupré, 2014, p. 138-161.
- 32- Smith, 2004, p. 140.
- 33- *Ibid.*, p. 149.
- 34- Voir entre autres Klein, Spary, 2010 ; Klein, Lefèvre, 2007 ; Eddy, Mauskope, 2014 ainsi que les références précédemment citées sur l'histoire de l'alchimie et de la chimie.
- 35- Klein, Lefèvre, 2007.
- 36- Klein, Spary, 2010, p. 1-23.
- 37- Principe, 2013, p. 109.
- 38- L'enquête a été menée pour partie grâce à des sources océrisées, dans lesquelles une recherche par mot-clé était possible. La base de données LexArt (<https://www.lexart.fr>) récemment mise en ligne a également été utile. Quoique non exhaustive, elle permet de réaliser facilement des sondages dans un ensemble de textes écrits en France, Angleterre, Provinces-Unies et Saint-Empire entre 1600 et 1750.
- 39- Je dois ces lignes à Philippe Jockey, intime connaisseur de la question : qu'il en soit très vivement remercié ici. Jockey, 2013, p. 59-61. Voir aussi Naas, 2006, p. 201-211.
- 40- Cellini, 1811 (1568), p. 3 ; Cellini, 1992, p. 34 et 41.
- 41- *Ibid.*, p. 14.
- 42- « A la vérité, aujourd'hui le rubis a une plus haute valeur que le diamant, mais cela vient uniquement de ce qu'il est plus rare que ce dernier. Ainsi, le bas prix du diamant doit-il être attribué à la grande quantité que l'on en trouve et non à son manque de beauté », *ibid.*
- 43- *Ibid.*
- 44- Vasari, Giorgio, 1568, « Proemio di tutta l'opera », p. 2. Pour la traduction française : Vasari, 2005, p. 54.
- 45- *Ibid.*, p. 3-4. On a modifié la traduction de Chastel et repris le terme « matière » pour traduire *materia*.
- 46- Une recherche par mot-clé sur la version océrisée du texte de Vasari montre que les termes *nobile* ou *nobilta* reviennent souvent sous sa plume, tout au long de son ouvrage, soit pour qualifier un personnage ou sa famille, soit pour évoquer l'art noble de la peinture. En revanche, il n'emploie jamais le terme *povero*.
- 47- van Mander, 1604 : voir le titre même de l'ouvrage, et Partie I, 31, fol. 3v, où Van Mander parle, par une métonymie, du « noble pinceau » [*edelen pinceel*].
- 48- Angel, 1642, p. 1.
- 49- de Lairese, 1712, p. 20.
- 50- Hoogstraten, 2006, p. 487. Je reprends la traduction de cette édition : *heerlijk* est traduit généralement par « agréable », mais il possède ici en tout cas un caractère laudatif, en lien avec l'idée de durabilité.
- 51- *Ibid.*, p. 493.
- 52- Piles de, 1668, p. 8.
- 53- Félibien, 1679, p. 111.
- 54- Pacheco, 1649.
- 55- Pacheco, 2017, p. 192.
- 56- *Ibid.*, p. 193.
- 57- « Noblesse, en termes de Peinture, se dit du caractère du Peintre, exprimé dans ses dessins ou dans ses tableaux. On dit ce Peintre a beaucoup de noblesse dans ses idées, dans son goût, pour dire que tout ce qu'il traite dans ses tableaux, respire et présente des idées nobles & relevées, qu'il se choisit pas des sujets bas & vils, que les airs de tête de ses figures & leur physionomie n'ont rien d'ignoble. Un Peintre peut traiter noblement des sujets fort communs ; tels font aujourd'hui Messieurs Chardin & Greuze, qui peignent les actions bourgeoises avec des grâces & une vérité qui charment. », article « Noblesse » Pernety, 1757.
- 58- On peut citer des produits élémentaires comme

la cochenille, la nacre, l'ébène, mais également des objets comme la porcelaine de Chine ou les panneaux de laque qui, réemployés, servent de matériaux de base pour la confection de nouveaux objets. Voir par exemple Gerritsen, Riello, 2016.

59- Pour une interprétation des porcelaines asiatiques montées, voir Smentek, 2015, p. 43-57 et Smentek, 2012, p. 91-95.

60- Voir Rijksmuseum, numéro d'inventaire BK-NM-7325. Sur le travail collaboratif que ces assemblages impliquent, voir Baadj, 2016, p. 270-296.

61- Corrigan, van Campen, Diercks, 2015, p. 123-228, en particulier p. 146.

62- Senechal, 2012, p. 26-33.

63- Fuga, 2004, p. 257.

64- Voir entre autres au Rijksmuseum, numéro d'inventaire BK-14852-B.

65- Nègre, 2016, p. 105-118.

66- *Ibid.*, p. 105.

67- Baxandall, 1985.

68- Alberti, 1992, p. 209.

69- Vasari, 2005, Livre IV, p. 176.

70- Goldthwaite, 1989, p. 1-32.

71- Dupré, 2014, p. 138-161. Dupré y discute aussi les thèses de Baxandall et Goldthwaite.

72- Cole, 2015, p. 240-62 ; Nichols, 1999, p. 174-237, particulièrement p. 202.

73- « *Die Frage, ob oder wie jene Materialien, aus denen Kunstwerke bestehen, einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage dieser Kunstwerke leisten können (...)* ». In : Raff, 1994, p. 11.

74- *Ibid.*, p. 77-80.

75- Marchand, 2014, p. 160-179.

76- Les organisateurs du colloque de Marseille avaient proposé une visite passionnante du quartier du Panier par un graffeur : ce dernier fustigeait, pour réaliser les œuvres, les usages du feutre, parce que la matière s'efface facilement, alors que la peinture en bombe

est, par excellence, le matériau du graffeur. Cette hiérarchie et ses critères coïncident étrangement avec la dichotomie « matériau noble » (la bombe) / « matériau pauvre » (le feutre).

77-Klein, Lefèvre, 2007, p. 7.

Bibliographie

ALBERTI Léon Battista. *De la peinture*. Paris : Macula, 1992.

ANGEL Philips. *Lof der Schilder-Konst*. Leiden : Willem Christiaensz van der Boxe, 1642.

ARMINJON Catherine, BILIMOFF Michèle. *Métal : vocabulaire technique*. Paris : Inventaire général, 2010.

BAADJ Nadia. « Collaborative Craftsmanship and Chimeric Creation in Seventeenth-Century Antwerp Art Cabinets ». In Burghartz Susanna, Burkart Lucas & Göttler Christine (dir.). *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650*, Leiden/Boston : Brill, 2016.

BARBOLINI FERRARI Elisabetta (dir.). *Mobili dipinti. Tempera, lacca ed arte povera nelle botteghe italiane tra XVII e XVIII secolo*. Modena : Icaro, 2004.

BAUDRY Marie-Thérèse, BOZO Dominique. *La sculpture : méthode et vocabulaire*. Paris : Inventaire général, 1978.

BAXANDALL Michael. *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985 (1972 pour l'édition anglaise).

BÉGUIN André. *Dictionnaire technique de la peinture*. Paris : André Béguin, 1981.

BENSAUDE-VINCENT Bernadette. *Eloge du mixte. Matériaux nouveaux et philosophie ancienne*. Paris : Hachette, 1998.

BERGEON-LANGLE Ségolène, CURIE Pierre. *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique. Tome 2*. Paris : Ed. du Patrimoine, Inventaire général, 2010.

BIMBENET-PRIVAT Michèle. « La manufacture de

cuivre doublé d'argent de Huguet (Paris, 1769-1772) : une orfèvrerie du pauvre ? ». In Castelluccio Stéphane (dir.) *Le commerce du luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles. Echanges nationaux et internationaux*. Bern : Peter Lang, 2009.

BLAY Michel, HALLEUX Robert (dir.). *La Science classique, XVI^e-XVIII^e siècle : dictionnaire critique*. Paris : Flammarion, 1998.

BLONDEL Nicole. *Céramique : vocabulaire technique*. Paris : Inventaire général, 2001

CELLINI Benvenuto. *Due Trattati, uno dell'oreciferia, l'altro della scultura. Classici italiani, 1811 (1568)*. Pour la traduction française, voir Cellini Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, [trad. de l'italien par Léopold Leclanché ; éd. par Adrien Goetz], Paris : ENSB-A, 1992.

CLIVE Edwards (dir.). *Encyclopedia of furniture materials, trades, and techniques*. Brookfield : Ashgate, 2000.

COLE Michael. « *Arti povere, 1300-1650* ». In Anderson Christy., Dunlop Anne., Smith Pamela H. (dir.), *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250-1750*. Manchester : Manchester University Press, 2015.

CORRIGAN Karina H., VAN CAMPEN Jan, Diercks Femke (dir.). *Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age*. New Haven and London : Yale University Press, 2015.

CORTELAZZO Manlio, ZOLLI Paolo (dir.). *Il nuovo etimologico. Deli dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologne : Zanichelli, 1999 (1992).

CUNNINGHAM Andrew, KUSUKAWA Sachiko (éd.). *Natural philosophy epitomised. A translation of books 8-11 of Gregor Reisch's philosophical pearl (1503)*. Farnham : Ashgate, 2010.

DE LAIRESSE Gérard. *Groot Schilderboek : Waar in de Schiderkonst in al haar delen gronding werd onderweezen*. Amsterdam : Hendrick Desbordes, 1712.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris : veuve de

jean Baptiste Coignard 1694.

DUPRÉ Sven (dir.). *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, New York : Springer, 2014.

DUPRÉ Sven. « The value of glass and the translation of artisanal knowledge in early modern Antwerp ». In Göttler Christine, Ramakers Bart, Woodall Joanna (dir.). *Trading values in early modern Antwerp*. Leyde : Brill, 2014.

EDDY Matthew D., MAUSKOPF Seymour H., NEWMANN William R. « Chemical Knowledge in the early Modern World ». *Osiris*, 2014, vol 29, n°1, p. 1-18.

ESTIENNE Robert. *Dictionnaire français-latin*. 1549.

FÉLIBIEN André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Troisième partie. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1679.

FUGA Antonella. *Techniques et matériaux des arts*. Paris : Hazan, 2004.

FURETIERE Antoine. *Dictionnaire universel*. 1690.

GERRITSEN Anne, RIELLO Giorgio (dir.). *The Global Lives of Things. The material culture of connection in the Early Modern World*. Londres : Routledge, 2016.

GOLDTHWAITE Richard. « The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica ». *Renaissance Quarterly*, 1989, vol 42, n°1, p. 1-32.

HERMENS Erma. « Technical art history. The synergy of art, conservation and science ». In Rampley Matthew et al (dir.). *Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*. Leiden /Boston : Brill, 2012.

JOCKEY Philippe. *Le Mythe de la Grèce blanche*. 2^{ème} éd. Paris : Belin, 2013.

KISLUK-GROSHEIDE Daniëlle O. « Cutting up Berchems, Watteaus, and Audrans : A *Lacca Povera*" Secretary at the Metropolitan Museum of Art ». *Metropolitan Museum Journal* 31, 1996, p.81-97.

KLEIN Ursula, LEFÈVRE Wolfgang. *Materials in 18th-Century Science. A Historical Ontology*. Cambridge (Mass.)/ Londres : MIT Press, 2007.

KLEIN Ursula, SPARY Emma C (dir.). *Materials and expertise in early modern Europe. Between market and laboratory*. Chicago : University of Chicago press, 2010.

MARCHAND Eckart. « Material distinctions: plaster, terracotta, and wax in the Renaissance artist's workshop ». In : Anderson Christy, Dunlop Anne, Smith Pamela H. (dir.). *The matter of art. Materials, practices, cultural logics c. 1250-1750*. Manchester : Manchester University press, 2014.

MÉNAGE Gilles. *Les origines de la langue française*. 1650.

Mercure de France, Décembre 1727.

MORAN Bruce T. *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*. Cambridge (Mass.)/ Londres : Harvard University Press, 2005.

NAAS Valérie. « *Omnia ergo meliora fuere, cum minor copia* (Pline l'Ancien, NH, XXXV, 50) : matières et couleurs au service d'un discours moral dans la minéralogie de Pline l'Ancien ». In : Rouveret Agnès, Dubel Sandrine & Naas Valérie (dir.). *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*. Paris : Ed. Rue d'Ulm, 2006.

NÈGRE Valérie. *L'art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique, 1770-1830*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

NICHOLS Tom. *Tintoretto. Tradition and Identity*. Londres : Reaktion Books, 1999.

NICOT Jean. *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*. Paris : David Douceur, 1606.

PACHECO Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*. Séville, 1649. Pour la traduction française, voir Pacheco Francisco. *L'art de la peinture*, traduction, présentation et notes par Jean-Louis Augé. Paris : Honoré Champion, 2017

PEREGO François. *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris : Belin, 2005

PERNETY Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757.

PILES Roger de. *De l'art de peinture de Charles Alphonse Dufresnoy*. Paris : Nicolas Langlois, 1668

PRIESTER Louissette. *Les matériaux. Histoire, science et perspectives*. Paris : CNRS, 2008.

Principe Lawrence M. *The Secrets of Alchemy*. Chicago : University of Chicago Press, 2013.

RAFF Thomas. *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 1994.

REY Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2016 (1992).

SALET François, VIALLET Nicole, SOUCHAL Geneviève. *Tapiserie : méthode et Vocabulaire*. Paris : Imprimerie nationale, 1971.

SÉNÉCHAL Philippe. « L'éclat du sombre ? Terres cuites façon bronze de la Renaissance italienne ». *Technè* 36, 2012, p. 26-33.

SMENTEK Kristel. « Objects of encounter: Mounting asian porcelain in eighteenth-century France ». In Grossmann Georg Ulrich., Krutisch Petra (dir.). *The challenge of the object*. Nuremberg : Verlag des Germanischen nationalmuseums, 2012.

SMENTEK Kristel. « Global circulations, local transformations : Objects and cultural encounter in : the eighteenth-century ». In : Ten-Doesschate Chu Petra & Ding Ning (dir.). *Qing Encounters. Artistic Exchanges between China and the West*. Los Angeles : Getty research institute, 2015.

SMITH Pamela. *The Body of the Artisan. Art and Experience. The Scientific Revolution*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

THOMAS Romain. « Les matériaux de l'art. Perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne ». *Circé* [En ligne] 2016, 8. Disponible sur <http://www.revue-circe.uvsq.fr/numeros-publies/numero-8/> (consulté le 03/11/2019)

VAN HAUWERMEIREN-ECHEMENT Corinne. « La découverte d'une porte en *lacca povera* du XVIII^e siècle vénitien ». *CeROArt* [En ligne], 2008, 2. Disponible sur <https://journals.openedition.org/ceroart/58>, consulté le 22 septembre 2018.

VAN HOOGSTRATEN Samuel. *Introduction à la haute école de l'art de peinture*. Traduction, commentaires

et index par Jan Blanc. Genève : Droz, 2006.

VAN MANDER Carel. *Het Schilder-Boeck*. Haarlem : Paschier van Wesbusch, 1604.

VASARI GIORGIO. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florence, 1568. Pour la traduction française, voir Vasari Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Arles : Actes Sud, 2005.