Le “petit”: un concept opératoire pour penser l’art et son récit

Sophie Duhem, Estelle Galbois, Anne Perrin Khelissa

▶ **To cite this version:**

Sophie Duhem, Estelle Galbois, Anne Perrin Khelissa. Le “petit”: un concept opératoire pour penser l’art et son récit. Anne Perrin Khelissa et al. Penser le ”petit” de l’Antiquité au premier XXe siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique, Fage, pp.6-15, 2017, Varia, 2849754307. hal-01621897

HAL Id: hal-01621897

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01621897

Submitted on 24 Oct 2017

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

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

Fig. 1. Anonyme, Maison de poupée de Petronella Oortman, v. 1686-1710, 255 x 190 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

| Le « petit » : un concept opératoire pour penser l'art et son récit |

Sophie Duhem, Estelle Galbois et Anne Perrin Khelissa

Alors que les architectes proposent aujourd'hui des projets d'immeubles toujours plus hauts, l'artiste sud-africain Jonty Hurwitz est le créateur de nano sculptures, parmi lesquelles celle inspirée d'une œuvre célèbre d'Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'amour*[1]. Mesurant 100 microns de haut, elle est photographiée sur la tête d'une fourmi. Cette œuvre pose la question de notre rapport au visible. Dans l'Antiquité, des édifices gigantesques (temples, palais et tombes) coexistaient avec des objets de petites, voire de très petites dimensions (vases miniatures, gemmes, bijoux, etc.). Depuis toujours l'homme est fasciné par le « grand », le très « grand », le gigantesque, et à l'autre extrémité de l'échelle, par le « petit », le minuscule, voire l'invisible.

Le thème d'une dialectique entre « grand » art et « petit » art a déjà fait l'objet d'une attention de la part des chercheurs. Jean-Marie Guillouët le rappelle dans le chapitre qui suit, grâce à un état des lieux bibliographique, et dans un numéro de la revue *Histoire de l'art* qu'il a coordonné en 2016 sous le titre « Mini/Maxi. Questions d'échelles[2] ». D'autres manifestations récentes l'ont montré également, à l'instar du colloque qui s'est tenu à Kalamazoo (USA) en juillet 2016 sur "The Long Lives of Medieval Objects, from Big to Small". Nourrie de ces études, notre démarche a plutôt voulu considérer le « petit » comme un objet d'étude en tant que tel, sans nécessairement le lier au « grand ». Il s'agissait par ailleurs de l'envisager autant sous ses formes matérielles (les œuvres d'art, les objets) que sous ses formes immatérielles (les images mentales, la dimension poétique). Alors que l'actualité scientifique donnait au thème une expansion inattendue, l'optique est demeurée féconde. Quelques jours avant la rencontre de Toulouse, un colloque international se tenait au musée du quai Branly sous le titre « Mondes miniatures et régénération de la vie. Variations d'échelle dans les Andes et en Mésoamérique[3] ». Quelques jours après, un symposium organisé par la Bath Royal Literary and Scientific Institution sous le titre "Small Worlds: Doll's Houses from the 18th and 19th Centuries" mettait en lumière une des manifestations étonnantes du goût pour le « petit » : les maisons de poupées. Loin d'être d'anecdotiques jouets maladroitement manipulés par les enfants, ces ensembles nécessitent des moyens financiers considérables déployés par les élites[4]. Concomitamment, auprès du grand public, continuait de s'écouler le *best-seller* de Jessie Burton, *Miniaturiste* (Gallimard, Paris, 2015). En prenant comme source d'inspiration la maison de poupée de l'épouse d'un riche commerçant néerlandais, Petronella Oortman, aujourd'hui conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (vers 1686-1710 ; Fig. 1), l'auteur explore sous un

1. Nous remercions Jean-Marie Guillouët qui nous a fait découvrir cet artiste singulier. Son travail est présenté sur le site Internet « Art of Jonty Hurwitz » à l'adresse URL : www.jontyhurwitz.com. Le groupe sculpté en marbre de Canova est conservé à Paris, musée du Louvre ; ses dimensions sont 1,55 m. x 1,68 m. x 1,01 m.
2. Jean-Marie Guillouët et François Queyrel (dir.), « Mini./Maxi. Questions d'échelles », *Histoire de l'art*, n° 77, 2016.
3. 4-5 sept. 2015. La rencontre se faisait en lien avec l'exposition *L'Inca et le conquistador* (Paz Núñez-Regueiro (dir.), Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac, juin-sept. 2015), et dans le même temps qu'une journée d'étude consacrée à « L'Or des Incas. La métallurgie dans les Andes (XVe-XVIe siècles) ».
4. On pourra notamment s'intéresser aux maisons de poupées des collections royales britanniques ; voir notamment Lucinda Lambton, *The Queen's Dolls' House*, Londres, Royal Collection Trust, 2010.

mode romanesque la force paradoxale de ce monde miniature. Les poupées « recèlent […] quelque chose qui dépasse la normalité », elles livrent à l'héroïne « un commentaire qu'elle ne sait pas déchiffrer et qui va au-delà de la simple imitation », le mystère étant qu'elles sont « si petites et pourtant si puissantes[5] ». Par leurs cadres chronologiques ou géographiques, par les corpus définis ou par les problématiques retenues, l'ensemble de ces manifestations autour du « petit » ne recoupent pas complètement l'approche retenue pour ce volume.

Notre ambition était en effet de tenter de revenir aux sources d'une fascination séculaire pour les objets minuscules et d'en interroger, au fil des périodes historiques, de l'Antiquité au premier XXe siècle, les divers développements, évolutions et récurrences. Nous avons choisi de privilégier tout à la fois l'aspect concret, artistique, technique du « petit », comme de son aspect conceptuel, intellectuel et littéraire. Ainsi les temps les plus récents, à partir du moment où certains processus de fabrication des œuvres se dégagent de la matérialité – pensons à la révolution numérique et virtuelle du XXe siècle – ont été volontairement écartés. Ils auraient ouvert un pan de recherche à part entière, qui fera d'ailleurs l'objet d'une manifestation à venir, sous la forme d'un colloque qui se tiendra à Arras en janvier 2017 : « La miniature, un dispositif artistique et un modèle épistémologique à l'ère du nano[6] ». Favoriser le dialogue entre les objets et les textes a mis en exergue une séparation chronologique très nette entre les périodes anciennes (Antiquité et Moyen Âge) et récentes (Temps modernes et Époque contemporaine). Dans ce volume, les contributions concernant ces dernières sont en effet les plus nombreuses, car elles peuvent s'appuyer sur un plus grand nombre de sources textuelles. Outre les manques de l'historiographie médiévale[7], les sources littéraires de l'Antiquité sont rares. La première moitié du IIIe siècle av. J.-C. est marquée par l'apparition des premiers traités d'histoire de l'art, pour l'essentiel tous perdus (ces écrits sont sans doute à mettre en relation avec l'apparition des collections d'œuvres d'art à la même époque). La publication récente d'un papyrus littéraire conservé à l'Université de Milan a permis de faire connaître plus de 112 épigrammes attribuées à Posidippe de Pella, un poète officiant à la cour du roi Ptolémée II (284-246)[8]. Dans ce recueil, sont mentionnés les critères qui président au classement des artistes du passé (les Anciens) et ceux du IIIe siècle av. J.-C. (les Modernes). Les épigrammes, reflet des débats esthétiques du moment, font état d'œuvres d'art de grandes et de petites dimensions. Pour Posidippe de Pella, l'« art ancien » est caractérisé par la σεμνότης (la majesté) et l'« art moderne » par la λεπτότης (la finesse), des qualités que l'on retrouve exprimées aux périodes postérieures. Il n'est pour autant pas fait explicitement mention de « petit » ou de « grand » art dans ces courts poèmes, contrairement à ce qui se produit par la suite. Dans les textes du canon des Sept Merveilles du monde antique (IIe siècle av. J.-C.), le gigantisme d'un certain nombre d'édifices est mis en relief et les performances techniques

5. Jessie Burton, *Miniaturiste*, Paris, Gallimard, 2015, p. 222.
6. La perspective synchronique est ici clairement affirmée.
7. Voir l'article de Jean-Marie Guillouët ci-après.
8. Guido Bastianni et Claudio Gallazzi (éd.), *Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309). Posidippo di Pella*, Papiri dell'Università degli Studi di Milano 8, Milan, LED 2011 ; voir également les commentaires d'Évelyne Prioux, *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, coll. Hellenistica Groningana 12, 2007 et *Petits musées en vers : épigrammes et discours sur les collections antiques*, coll. L'art et l'essai 5, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2008.

qui ont permis leur construction sont soulignées. Il n'existe pas de texte antique équivalent, en l'état actuel des connaissances, louant les qualités des œuvres miniatures[9].

Penser le « petit » en diachronie à travers ses diverses manifestations revient à questionner les hiérarchies en histoire de l'art (art « majeur » et art « mineur »), sans privilégier un support de création en particulier, beaux-arts comme arts décoratifs et arts populaires. L'étude des objets de petites dimensions, que l'on rattache facilement aux arts décoratifs, couvre un champ très vaste. Toute analyse d'une collection de camées antiques, de figurines gothiques sculptées dans l'ivoire ou d'objets de vertus du XVIII^e^ siècle, s'intéresse aux particularités des œuvres de petit format. Mais la « catégorie » des arts décoratifs, au sens où les musées et l'université la définissent, envisage plus marginalement un aspect de la production que nous voulions intégrer : les artefacts « populaires », reproduits en grand nombre (l'estampe par exemple), véhiculés par des médiums modestes (comme les santons ou les paperolles[10]), banalisés par des usages prosaïques, domestiques ou récréatifs, et qui rapproche l'histoire de l'art de l'anthropologie. Chercher à mieux comprendre les marges d'une certaine histoire de l'art nous ramène au centre de la question du « petit », puisque ce type de formes subit fréquemment le jugement sévère, moral et moralisant, des critiques et théoriciens de l'art, ou bien plus simplement leur indifférence. Citons le commentaire emblématique de Diderot devant une toile de l'élève de François Boucher, Pierre-Antoine Baudoin, qu'il méprise au plus haut degré :

« Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite-maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût. »[11] (Salon de 1767)

Pour saisir les constances d'un goût séculaire pour les choses faites et imaginées en miniature, il fallait en même temps utiliser des sources textuelles inhabituelles ou méconnues des historiens de l'art. La pluridisciplinarité réussie, à travers le compagnonnage heureux entre histoire de l'art, histoire et littérature, constitue la principale richesse de cet ouvrage collectif. Si les discours artistiques ont été largement revisités, parce qu'ils sont la matière première à partir de laquelle le « petit » en art a été traditionnellement abordé, ce sont les écrits littéraires (poésie, fable, roman, théâtre), et leur examen autant philologique que sémiotique, qui ont le mieux permis de parcourir les définitions denses et changeantes du « petit ». Sans cette mise en rapport des traces matérielles avec la documentation écrite, la définition culturelle que nous entendions donner au concept de « petit » n'aurait pu voir le jour.

La fascination pour le « petit » se révèle être au cœur d'aspirations humaines et sociales. Elle s'enracine dans des réalités artistiques, esthétiques, éthiques et affectives, en même temps qu'elle exprime ce défi de la miniaturisation lancé à

9. Sur la question des sources antiques commentant le « petit », voir les articles de Jan Blanc et de François Ripoll dans le présent volume. Voir également la journée d'étude organisée à Strasbourg le 27 mai 2015 par Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht sous le titre « La rhétorique du «petit» dans l'épigramme grecque et latine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive ».
10. Sur ces deux arts, on pourra notamment consulter Jean-François Lefort, *Les Paperoles des Carmélites. Travaux de couvents en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, 1985 et Régis Bertrand, *Crèches et santons de Provence*, Avignon, A. Barthélémy, 1992.
11. Denis Diderot, *Œuvres. Tome IV : Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 667.

l'art et à l'expérience de ses usagers. Au terme de notre réflexion, les contours du « petit » restent flottants et inconstants ; ainsi est-ce sa marque. Les critères qui permettent de l'identifier s'entrecroisent et se mêlent le plus souvent. Les quatre grandes parties articulées dans l'ouvrage dégagent moins des axes de réflexion distincts les uns des autres, que des saillances thématiques où se trouvent associées d'autres problématiques.

La première partie du livre insiste sur la question de la technique utilisée dans le cadre de la miniaturisation. Elle examine les procédés de fabrication et de mécanisation, tout en envisageant les aspects esthétiques qui en découlent et les pratiques induites par le changement d'échelle (usage intime ou à l'inverse usage ostentatoire). Au cours de l'Histoire, le choix de créer en petit s'appuie généralement sur un progrès technique. Lorsqu'il s'agit de produire en grand nombre ou bien de réaliser la réplique de modèles préexistants, des outils, des processus sont inventés et mis en œuvre pour en améliorer la réalisation et en faciliter la diffusion. Quand le « petit » n'est pas lié à un modèle préexistant et qu'il signale au contraire une volonté de créer l'unique, il déploie également des moyens inattendus pour faire exception. Les modes de présentation peuvent souligner, par le biais d'artifices, l'exploit technique hors du commun que représentent ces objets. Par exemple, le catalogue récent d'une collection privée, *Micromonumentalité : l'éloge du minuscule dans l'art africain* (2015), joue de cette valorisation des qualités techniques d'artefacts dont la dimension maximale ne dépasse pas les 15 cm et qui sont confectionnés dans divers matériaux. Sans valeur marchande particulière, ils « ont été fabriqués dans le but d'être portés quotidiennement par leur propriétaire et de "vivre" avec lui[12] ». Dans l'ouvrage, ils sont reproduits à leur échelle et avec un agrandissement en regard, ceci « pour mettre les pièces en valeur, les faire "surgir" de la page, pour faire "pénétrer" dans leurs micro-détails, en résumé pour faire apparaître leur micromonumentalité[13] ». L'objectif du collectionneur Pierluigi Peroni à travers cette démarche originale est de montrer que « beaucoup de micro-objets sont souvent plus imposants que ceux de plus grande dimension. Bien que minuscules, ils parviennent à exprimer toute la dignité et la force d'un monument important[14] ».

Le regard porté sur le « petit » n'est donc jamais neutre. Il induit un comportement et signale une certaine façon de penser et d'appréhender les choses. Jan Blanc y reconnaît trois polarités principales : celle de la quantité et de la qualité ; celle du défaut et de l'excès ; une dernière qui rejoint le débat entre matière et manière. À partir d'une analyse terminologique et sémantique fondée sur les textes de philosophes antiques et de théoriciens de l'art moderne, et par le truchement de la peinture néerlandaise du XVII^e^ siècle, l'auteur met en perspective la notion du « petit ». Il l'inscrit dans les cadres théoriques et pratiques de la petitesse et explique clairement pourquoi définir le « petit » est une démarche plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Les chapitres qui viennent ensuite ravivent à travers des études de cas ces traits caractéristiques.

12. Bérénice Geoffroy-Schneiter (dir.), *Micromonumentalité : l'éloge du minuscule dans l'art africain. Collection Pierluigi Peroni*, Milan, 5 Continents, 2015, p. 7.
13. *Ibid*.
14. *Ibid*.

Véronique Sarrazin consacre son article à un format spécifique de livre mis au point au début du XVIIIe siècle : le « format Collombat ». Celui-ci innove plus par ses petites dimensions que par son contenu (un *Calendrier de la Cour* qui délivre des renseignements et des nouvelles convenues). Il se caractérise par sa commodité, son coût modique et sa large diffusion. L'auteur montre comment la petitesse du format, associée à la préciosité des matériaux choisis pour la reliure et à la qualité de la typographie utilisée, transforme ces livres, à l'origine populaires, en objets de luxe appréciés par la famille royale ou par les courtisans.

S'intéressant aux sculptures en porcelaine de la manufacture de Vincennes-Sèvres produites au XVIIIe siècle, Tamara Préaud se demande si celles-ci – conçues par des artistes renommés de l'Académie royale de peinture ou de sculpture ou inspirées de statues célèbres, et de dimensions variées – étaient considérées par les consommateurs du temps comme de simples objets d'ornement ou comme des œuvres d'art à part entière. Elle dégage par ailleurs l'originalité des modèles inventés spécifiquement pour le « petit », qui puisent autant leur source d'inspiration dans la statuaire que dans la peinture, la gravure et les autres arts.

La vogue pour le portrait de petites dimensions apparaît sous un jour singulier dans les années 1790, et donne à une génération d'artistes, jusqu'alors peu considérés au sein des structures académiques d'antan, l'occasion de propulser leur carrière. Un format inusité de miniature apparaît en effet : celui de « grandes dimensions » qu'étudie Cyril Lécosse. Ces peintures sont difficiles à qualifier par les critiques des Salons et les avis à leur sujet sont partagés. En un sens la miniature « en grand » mêle des techniques et provoque une hybridation des genres qui a pour conséquence un changement dans les pratiques. Alors que la miniature était au départ du ressort de l'intime, elle est exposée à présent en public aux yeux des visiteurs des Salons.

Élodie Voillot livre ensuite une contribution sur la propagation de la sculpture d'édition entre 1839 et 1900, qui permet aux acquéreurs de constituer un « musée » à domicile. Là aussi, les mutations techniques du « petit » conditionnent une nouvelle manière de s'approprier les objets, et un glissement vers d'autres publics plus modestes. La production des statuettes en bronze, liée aux avancées techniques de l'époque, suscite des critiques sur la fidélité au modèle et l'incapacité de restituer la beauté des œuvres originelles. Standardisation du « petit » et reproductibilité en masse apparaissent comme inconciliables avec le « bon goût ».

La deuxième partie du livre va dans une direction opposée. Elle met au contraire l'accent sur le caractère luxueux et précieux de nombreux objets minuscules, en engageant différemment la réflexion sur les réceptions du « petit ». La question des supports, des médiums et des techniques ressurgit, mais s'oriente davantage vers le geste du fabricant. La minutie d'exécution, qui pourrait être exemplifiée par les pièces en bois, en cire, cuir, bronze, etc. conservées au musée du mobilier miniature du Château de Vendeuvre en Normandie[15], apparaît comme l'élément déterminant qui produit la rareté. Celle-ci devient avant tout celle du

15. La collection présente des modèles et des maquettes de meubles miniatures. Certains sont des chefs-d'œuvre de maîtrise ou de compagnons. Sur ce point, voir Élyane de Vendeuvre, *Mobilier miniature et objets de maîtrise : du XVe au XXe siècle*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2010.

façonnage, de la confection portée à son plus haut degré de maîtrise. Prenons l'exemple des bateaux en allumettes construits à l'intérieur des bouteilles en verre. Ils utilisent un module ordinaire commercialisé à grande échelle à partir du milieu du XIXe siècle et aisément disponible aujourd'hui, mais dont le résultat devient exceptionnel du fait de la virtuosité du montage. Ainsi le luxe du « petit » ne dépend-il pas toujours de la richesse matérielle, mais est plutôt attaché à des valeurs de préciosité que traduit pareillement certaines formes ou motifs littéraires. Dans tous les cas, l'usager qui manipule l'objet, le collectionneur qui le conserve et l'expose, le spectateur qui l'observe, comme le lecteur qui entend un poème où les mots, les sonorités et la symbolique sont choisis et raffinés, adoptent une posture attentive, dans une observation fine. Le « petit » requiert des outils spécifiques s'il veut atteindre la complétude de la vision, à l'image de la loupe grossissante qui peut servir autant à réaliser une œuvre qu'à la regarder. À cet endroit ressort la dimension empathique du « petit » : elle demande de se pencher, de se concentrer sur ce qui échappe à l'évidence.

Alice Delage, à partir des sources textuelles essentielles de l'art de la Haute-Renaissance, rappelle un point commun à d'autres périodes. L'historiographie d'ascendance vasarienne construit une idée de l'art qui est détachée, volontairement, des réalités de la production. L'orfèvrerie, art considéré comme « mineur », est peu présent dans les écrits humanistes, quand bien même il constitue un domaine de prédilection pour certains commanditaires et créateurs. Le « petit » en orfèvrerie, que l'on trouve dans le trésor des églises comme chez les puissants, est par ailleurs un laboratoire formel où vocabulaires architecturaux gothique et antique se rencontrent.

Françoise Gilbert extrait du sonnet 465 du Quevedo des images mentales qui renvoient à la somptuosité et à la préciosité la plus épurée du joyau. Le bijou – dont on comprend toutes les particularités matérielles, de la nature des gemmes, aux techniques d'émaillerie et de joaillerie, aux effets de couleurs et de miroitement produits quand il est porté – devient une métaphore du portrait de la femme aimée. Chaque mot disposé dans la structure du poème devient une ligne qui dessine, dans l'imaginaire du lecteur, les contours du visage désiré.

Anne Perrin Khelissa cherche à mieux comprendre l'aversion que l'historiographie de l'art du XVIIIe siècle semble avoir manifesté à l'égard de la petite statuaire en porcelaine, en particulier les figurines animales ou humaines importées d'Asie. Alors qu'elle s'intéresse aux raisons esthétiques et idéologiques mises en avant par les pourfendeurs du luxe et du décoratif, elle dégage les contours d'une appréciation choisie et ludique que les curieux de porcelaine construisent autour de ce type de menue statuaire.

Michel Sandras analyse l'engouement pour la métaphore de la ciselure dans la littérature à partir des années 1830-1840 jusqu'à la fin du XIXe siècle. Au-delà du lien social et amical qu'entretiennent certains écrivains avec des artisans bijoutiers comme le très célèbre François-Désiré Froment Meurice, c'est davantage du côté de la construction même de la forme poétique qu'il faut entendre la complexité et la richesse du « petit ». L'auteur étudie le phénomène en prenant pour exemples un sonnet de Mallarmé, une odelette de Victor Hugo ou une œuvre moins connue d'Aloysius Bertrand.

Si les questions d'échelle, de technique et de savoir-faire qualifient la dimension matérielle de l'objet miniature – lui conférant, ou non, une certaine préciosité – de nombreux témoignages permettent d'en estimer la valeur sociale, comme la portée symbolique. Cette réflexion constitue le fil rouge de la troisième partie de ces actes.

Quels que soient l'époque ou le contexte, le pouvoir du « petit » s'est souvent trouvé transcendé par la valeur qu'on lui accordait, polysémique et oscillante, valorisant tantôt l'objet porteur de codes sociaux – signifiants dans un contexte collectif – tantôt le talisman, invoqué pour sa capacité à exciter les émotions ou les élans du cœur, et à produire les conditions physiques nécessaires à la mobilisation des souvenirs. Ce que documente précisément Rori Bloom évoquant les boîtes à portraits que cachaient galants et galantes, gentiment raillés dans les descriptions de Madeleine de Scudéry ou M^me^ De Lafayette ; connues pour leur usage dans la négociation de mariages princiers, les images qu'elles contenaient acquéraient leur valeur dans la circulation. La mobilité du « petit » ne doit donc pas être négligée. Elle apparaît même comme essentielle tant elle a concouru à son enrichissement sémiotique, à sa construction comme signe polymorphe, agrégé de sens susceptibles de se transformer, au fil des contextes.

Aussi la perception de ce « petit » est-elle indissociable d'une considération des lieux, en même temps que d'une réflexion sur les paysages intérieurs et autres mondes qu'il veut reproduire ou auxquels il veut inviter. C'est sous cet angle que Manuel Charpy enjoint le lecteur à l'envisager. Son étude de la décoration des intérieurs parisiens au XIX^e^ siècle montre que ces derniers étaient pensés comme autant d'espaces utopiques et autres « théâtres de la mémoire » où les miniatures s'accumulaient pour façonner un Babel mémoriel de l'intime. Que ces fourre-tout exhibitionnistes aient été voués à des rêveries personnelles ou à des mises en scène publiques, ils furent consacrés comme de puissants *stimuli* dédiés à la réminiscence du souvenir.

Quoi de plus indiscernable, cependant, que le souvenir, jailli de l'emboîtement de pensées désordonnées qui ne sont pas exclusivement celles de l'intime et de l'humain, mais qui mêlent aussi la reviviscence des lieux et des évènements. Peut-on revivre les vertiges d'une visite à Rome, les invoquer par la seule contemplation d'une imitation abrégée ? Quel sens donner au fac-similé en réduction ? Manuel Royo démontre le caractère singulier des maquettes d'architecture. Son questionnement, porté sur la conceptualisation de ces objets et sur ce que l'œil est capable d'en saisir, met en évidence les effets de la matérialité sur le spectateur, telle l'insertion de micro-détails (arbustes, figures en pied, animaux dans les maquettes urbaines de la Rome antique) capables d'enclencher le processus de mémorisation ou de remémorer la trame d'un récit historique.

Le « petit » pensé inconsciemment dans son rapport au « grand » montre que les impressions durables suggérées par la contemplation de la monumentalité peuvent se prolonger dans les minuties de l'objet réduit. Loin d'en affadir la portée symbolique, les réductions consolident le phénomène d'appropriation du souvenir ; jusqu'aux cartes postales étudiées par Claire Barbillon, qui dans leur entreprise de dématérialisation totale de la monumentalité architecturale

témoignent du pouvoir efficient des menus objets. L'auteur reconnaît son efficacité à la transmission mémorielle véhiculée par ces œuvres standardisées qui se comptent par milliers. Si les cartes postales ont indéniablement favorisé l'intrusion des symboles publics dans l'espace privé, elles ont surtout été manière de s'approprier « petitement » la *virtus* dont les monuments publics pouvaient être l'expression.

La quatrième et dernière partie du livre confère toute sa place au motif littéraire du « petit » comme à ses représentations imagées ou fantasmées. Si l'on se saisit si aisément du « petit » pour les valeurs qu'il cèle et les émotions qu'il sait éveiller, c'est parce qu'il est souvent nourri d'une poétique ou d'un sens du romanesque qui le rendent plaisant. Il est tantôt objet de la vie courante confondu dans un environnement familier, tantôt sujet en soi convoqué sciemment ou incidemment sous des formes variées.

Dans son étude des deux prologues des *Géorgiques* de Virgile, François Ripoll s'attarde sur l'incursion de deux thèmes que l'on aurait tôt fait de juger insignifiants – le « petit bétail » et « l'élevage des abeilles ». À l'évidence, « le poème est habité par une tension vers la grandeur » que porte le détail. Entre bienveillance et distance, le minuscule, participant à la construction épique du récit, exprime des sentiments gradués qui interrogent la force d'éloquence de ces deux motifs, leur inscription dans le genre littéraire de la poésie pastorale, leur résonance dans le parcours de Virgile comme leur perception par un lectorat romain, friand de tableaux agrestes.

Mais le minuscule n'a pas seulement été le partenaire onirique des rêveries champêtres des poètes d'antan. Il a servi parfois des rhétoriques habiles, et joué un rôle notable dans l'interprétation du monde réel par les philosophes et les hommes de savoir. La Renaissance s'est plu à penser l'infiniment « petit », structuré, sédimenté et articulé au sein d'un monde microcosmique : les polémiques et débats instruits par les penseurs de l'école de Lyon (de Rabelais à Pontius de Tyard) après les années 1540, que présente Vincent Robert-Nicoud dans sa contribution, montrent que l'univers de l'infime n'était pas seulement réduit à un abrégé du macrocosme, mais qu'il le contenait. Alors que le « petit sujet » était appelé, chez Virgile, à maintenir l'œuvre poétique dans un registre moyen, le *Microcosme* de Scève allait au contraire aspirer à condenser l'histoire du monde.

De l'abeille ouvrière à l'arachnide parasite autrement nommée « ciron », les figures métaphoriques empruntées à l'étendue quasi-imperceptible du vivant ont ainsi stimulé la construction de la pensée logique et la connaissance d'une réalité métaphysique qui relevait toujours, à l'aube de l'âge moderne, de l'insondable. Conceptualiser la « cironalité », ce que fit Cyrano dans *L'Autre monde* en décrivant les voyages interplanétaires de son acarien avatarisé, revenait à concevoir « une autre expérience du monde », toucher aux limites de la compréhension humaine comme l'explique justement Sarah Grandin. Pascal sondera plus loin encore ces raisonnements analogiques inspirés du ciron dans les *Pensées,* et Saint-Simon, plus tard, n'en retiendra que le dicton – « on eût entendu un ciron marcher… ».

Mais à l'échelle humaine, et pour l'essaim des courtisans que le mémorialiste se plaisait à observer, le « petit » monde se trouvait sans doute davantage incarné

par l'enfance délicieuse, associée à des jeux plus légers. Dans sa description des scènes parisiennes du XVIIIe siècle, Nathalie Rizzoni s'immisce dans l'ordinaire des jeunes prodiges de la Comédie française, garçonnets et fillettes autorisés à interpréter tous les rôles du répertoire comique. Où l'on voit que le « petit » n'était pas seulement l'expression d'un cosmos miniaturisé et ordonné, mais un contrepoint satirique à la société des hommes, capable, à la fois de déconstruire symboliquement les privilèges de l'adulte et ceux du monde social, et de donner à une société en quête de plaisirs la jouissance d'un spectacle raffiné et troublant.

Du sujet à l'objet et quelle que soit sa forme, le « petit » s'accommode des contextes poétiques et du divertissement, comme des controverses sérieuses. Il est incontestablement d'une nature double, antithétique voire contradictoire. Il incarne à la fois l'essence des choses et le détachement nécessaire à leur examen. Les pères de l'Église rappellent d'ailleurs son caractère absolu : « Celui qui méprise les petites choses, dit l'Ecclésiastique, viendra peu à peu à déchoir… Lorsqu'on voudra donc connoître si l'on fait quelque progrès dans la vertu, que l'on examine bien si l'on est exact dans les petites choses[16] ». Mais sa nature parfaite se montre conjointement frivole et distanciée : « Il est bon d'observer qu'autrefois, on s'acharnoit à soutenir de longues thèses ou disputes sur la plus petite chose du monde… on crioit tant dans la dispute, que quatre ou cinq thèses auroient couvert les voix de milliers de canards… Pour mettre fin à ces disputes, un plaisant a jetté quelque ridicule sur leurs auteurs, en les surnommant les canards à can-can[17] ». Entre vérités absolues et délassantes fioritures, petites pensées, petits objets, petits sujets n'ont pas fini d'entrer en résonnance avec les préoccupations des Hommes. Sans passer par le filtre des règles universelles comme le « grand » et le « monumental » qui s'imposent, le « petit » s'insinue en chacun par des voies plus complexes. À l'image du Petit Poucet de Charles Perrault (*Les contes de ma mère l'Oye*, 1696), de *La Petite Poucette* de Hans Christian Andersen (1835) et d'autres personnages nains de la littérature enfantine[18], obligés en raison de leur taille et des contraintes qu'elle représente de ruser et de dépasser leurs propres limites pour se frayer une place parmi les grands, le « petit » en art est force de dépassement et de dévoilement. Par ces chemins de traverse il dessille des aspirations immuables qui – c'est fort heureux pour la recherche – se dérobent continuellement aux clichés et aux injonctions.

16. Alphonse Rodriguez, *Traité pratique de la perfection chrétienne, traduit de l'espagnol par l'Abbé Regnier Desmarais de l'Académie française*, Toulouse, 1747, p. 64.
17. François Nicolas Martinet, *Histoire des oiseaux peints dans tous leurs aspects apparens et sensibles, peints dans tous leurs aspects,* Paris, Éd. de l'auteur, 1787/1796, t. II, p. 4.
18. Nous renvoyons ici aux travaux de Lorine Bost et en particulier à sa thèse de doctorat en littérature comparée, *Une mythopoétique de la parole : réécritures modernes et contemporaines des figures de Poucet* (Université Paris X – Nanterre, 2010).