

Introduction

Absorbée par sa lecture, elle est indifférente au monde qui l'entoure, sourde aux aboiements de son chien. La protagoniste de la scène peinte par Gabriel Metsu fait silence. Au sourire qu'elle esquisse, nous devinons que c'est une lettre d'amour qu'elle manipule entre ses doigts fins. L'inclinant vers la lumière de la fenêtre, elle en cache le contenu à sa servante, dont les yeux risqueraient d'être aussi curieux que les nôtres. Mais c'est vers une tout autre direction que son regard se tourne. Dos aux spectateurs, la domestique soulève le rideau qui protège un tableau. Ce faisant, elle dévoile le coin d'une marine et contemple deux frères bateaux qui luttent pour éviter le naufrage. Sa main gauche, calée à l'anse d'un seau orné de deux flèches, tient un papier sur lequel l'artiste a malicieusement apposé sa signature : « Mr./Metsu/tot Amst[er]dam/Port¹. »

Conservé à Dublin, à la National Gallery of Ireland, ce chef-d'œuvre de la peinture hollandaise (*fig. 1*) a fait couler beaucoup d'encre. Les spécialistes de la période ont lu, dans la pantoufle abandonnée au premier plan, un symbole de trouble intérieur – ce que vient confirmer le dé à coudre, qui a roulé vers le coin inférieur droit². La destinataire de la lettre aurait ainsi abandonné sa couture pour s'oublier dans des mots tendres. Sont-ils rédigés par un époux, par un fiancé ou par un amant ? Quelques détails sèment le trouble³. Une seule boucle de cheveux ondoyant au front des jeunes filles, signifie généralement un engagement vers le mariage. Mais le chien, symbole de fidélité, est sur ses gardes et n'arrive pas à capter l'attention. Enfin, d'aucuns ont pu voir, dans la marine, une mise en garde subtile de la part de la servante : l'amour – adultère ? – est comme une mer agitée, gare à ceux qui s'y aventureraient.

Même en étant placé à côté de son pendant (*fig. 2*) – ce dernier représente un gentilhomme rédigeant une lettre, sans doute celle que tient la jeune femme –, le tableau ne livrera pas son secret, et c'est peut-être la raison pour laquelle il nous fascine tant. La confrontation entre les deux œuvres révèle toutefois une tension bien différente de celle qui oppose l'amour conjugal et la passion adultère. Cette tension, nous semble-t-il, est celle de l'ici et de l'ailleurs.

Gabriel Metsu la met en évidence grâce à un jeu de parallélisme et d'opposition. Le jeune homme rédige la lettre face à une fenêtre ouverte et la vitre laisse voir, par transparence, un globe terrestre. La lectrice, au contraire, se tient à côté d'une fenêtre fermée et derrière elle, un miroir reflète l'intérieur. De même, un tableau structure la partie droite de chaque scène : à la marine déchaînée,

Fig. 1.
Gabriel
Metsu (1629-
1667), *Femme
lisant une lettre*,
1665, huile sur
panneau de bois,
52,5 x 40,2 cm,
Dublin, National
Gallery of Ireland,
NBG.4537,
Wikicommons.



évoquant les aventures extracontinentales et l'appel de l'infini, répond un pâtu-
rage néerlandais paisible, où se reposent vaches et moutons. Aussi les deux scènes
interrogent-elles tout à la fois l'intériorité de l'ici et maintenant, *hic et nunc*, et
la présence en filigrane de l'ailleurs, à travers les voyages maritimes – en 1665,
la fortune des Provinces-Unies dépend largement du commerce extérieur entre-
tenu par sa « multinationale », la VOC. L'ailleurs nourrit la prospérité de l'ici et
l'ici rêve de l'ailleurs. La géographie est donc importante pour Gabriel Metsu,
au point de préciser, sur le papier que tient la servante, le lieu où il réalise ces
pendants : Amsterdam.

Que reste-t-il de cette tension picturale entre l'ici d'Amsterdam et l'ailleurs
mondialisé? C'est dans l'aile « Peinture européenne 1600-1700 » que demeure



Fig. 2.
Gabriel
Metsu (1629-
1667), *Homme
écrivant une lettre*,
1665, huile sur
panneau de bois,
52,5 × 40,2 cm,
Dublin, National
Gallery of Ireland,
NGI.4536,
Wikicommons.

la *Femme lisant une lettre*, lorsque son musée ne la prête pas à des expositions temporaires de « peinture de genre du Siècle d'or hollandais⁴ ». Aussi reste-t-elle comme irrédûctiblement liée à son lieu de création, éternelle ambassadrice du vieux Continent.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE LIEU

■ Loin d'être une considération anecdotique, la géographie est au fondement de l'histoire de l'art. Dans les cartels des musées, dans les écrits académiques ou dans les catalogues de vente, les descriptions ne peuvent faire l'impasse sur la datation et sur le lieu de création de l'objet, même approximatifs – par exemple « école française, XVIII^e siècle ». En d'autres termes, la capacité à localiser une

œuvre constitue le socle des formations en histoire de l'art, à tel point que cette activité est devenue un réflexe servant à définir la discipline. Les collections des musées sont très souvent organisées par aires géographiques. En France, le concours de conservateur du patrimoine repose sur un fort *connoisseurship* régional : épreuve reine du concours de l'INP (Institut national du patrimoine), le commentaire de clichés impose aux candidats de choisir une spécialisation, parmi lesquelles « histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle », « archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique » ou encore « archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours⁵ ». Quant au marché de l'art, il se saisit également des lieux mais dans une optique différente : les regroupements géographiques jouent le rôle de marques dont la plus ou moins grande précision suit – et forge – les préférences des collectionneurs⁶. Le rapport 2021 du Conseil des ventes ne déroge pas à ce tropisme lorsqu'il dresse la conclusion suivante : « qu'il s'agisse de peinture avec l'École des beaux-arts d'Hanoï, ou de céramique avec les bleus de Huê, le Vietnam a le vent en poupe⁷ ».

La manière de considérer les œuvres sous l'angle géographique est loin d'être neutre. Selon la focale, la *Femme lisant une lettre* de Gabriel Metsu peut être vue comme une scène de genre typique de la peinture hollandaise, « ici et maintenant », ou bien une peinture ouverte sur le monde extérieur, montrant l'« ailleurs dans l'ici ». Dans un contexte de crispation identitaire, la première option sera très certainement privilégiée. C'est ce type de raisonnement qui a conduit, en février 2023, au non-renouvellement de Zelfira Trefulova à la direction de la galerie Tretiakov, à Moscou. Elle qui mettait « la pluralité des regards⁸ » au cœur de ses projets, a reçu une lettre du ministère russe de la Culture déplorant que les expositions du musée ne correspondent pas à la politique de l'État visant « à préserver les valeurs traditionnelles russes⁹ ». Quelques jours plus tôt, à Madrid, prenait fin le mandat de Manuel Borja-Villel à la tête du musée Reina Sofía. Une partie de la presse et les pétitionnaires de la droite conservatrice lui avaient reproché, en particulier, son « manque de représentation des artistes espagnols dans la collection permanente du musée¹⁰ ». Le caractère récent de ces deux événements prouve que l'embrigadement de l'art à des fins nationalistes et patriotiques est toujours d'actualité. De manière latente, une telle réaction vise le tournant « global » qu'a commencé à prendre l'histoire de l'art, depuis le début des années 2000, et qui se manifeste de deux manières.

DE LA *NEW ART HISTORY* À L'HISTOIRE « CONNECTÉE »

■ Les défenseurs d'une histoire « globale » de l'art critiquent vivement le paradigme selon lequel l'Occident serait le seul moteur des « innovations » artistiques, comme la perspective. Cette tradition européenocentrée s'incarne dans le manuel d'Ernst Gombrich, publié pour la première fois à Londres en 1950 et dont le succès ne s'est jamais démenti depuis. Les œuvres extra-occidentales y sont sous-représentées, ainsi que les femmes et les artistes issus des minorités¹¹. Face à ce constat, deux réponses sont apportées : une solution forte – celle

de la *New Art History* – et une solution plus pragmatique – celle de l’histoire « connectée ».

Formant le premier courant de l’histoire « globale », les tenants de la *New Art History* entreprennent de donner une place égale à toutes les œuvres, sans exclusion géographique ou sociale. Leur ambition repose sur les théories poststructuralistes, féministes et psychanalytiques ainsi que les *postcolonial studies*. Ce projet colossal a d’abord été porté par la School of World Art Studies and Museology, créée en 1992 par John Onians, au sein de l’université d’East Anglia à Norwich. Mais le coup d’envoi est véritablement donné en 2000, lorsque ce dernier organise deux événements fondateurs des « World Art Studies¹² ». Contribution majeure d’Onians et de son équipe de recherche, un atlas mondial de l’art est publié en 2004¹³. À leur suite, et pour sortir d’une histoire européocentrée, racontée depuis un point de vue géographiquement situé, des universitaires recherchent un dénominateur commun, un cadre méthodologique le plus neutre possible, fonctionnant pour toutes les créations artistiques et capable de les expliquer. Certains d’entre eux se tournent alors vers la psychologie cognitive ou la neurobiologie¹⁴. Leur voie ne fait pas l’unanimité, la plupart des historiens et historiennes de l’art défendant, en effet, une approche plus descriptive que normative ou nomothétique¹⁵.

Notons que cette *New Art History* pose quelques problèmes méthodologiques. Tout en voulant échapper à l’européocentrisme, ce courant est né dans le monde anglo-saxon. De plus, souligne l’historien James Elkins, il est impossible, voire dangereux, de prétendre étudier les productions artistiques de toutes les aires culturelles, ne serait-ce que par l’impossibilité de maîtriser individuellement les subtilités des quelque 7 000 langues parlées dans le monde¹⁶. Un autre risque, plus pernicieux, est soulevé Monica Junega, titulaire de la chaire d’« histoire globale de l’art » à l’université d’Heidelberg : selon elle, l’ambition mondiale peut faire tomber les chercheurs dans le piège d’un « globalisme facile¹⁷ ». Pour être véritablement ouverte à toutes les aires culturelles, l’histoire de l’art doit alors être repensée sur le plan de son organisation, et menée au niveau collectif par une communauté internationale. Cette utopie ne peut devenir réalité qu’à travers un bouleversement institutionnel et, sur ce point, James Elkins est très pessimiste : « j’ai peur que nous soyons tous coincés¹⁸ », écrit-il en 2008. Aujourd’hui encore, dans le champ académique, l’histoire de l’art continue à être écrite par des universitaires de manière individuelle ou par de petites équipes, et présentée lors de colloques où l’anglais règne en maître¹⁹.

Face à ces critiques se déploie une seconde voie, prônant une histoire « globale » moins radicale. Cette histoire « connectée²⁰ » de l’art vise à montrer « l’ailleurs dans l’ici » et à mettre en évidence les relations à l’œuvre – circulations de formes, de motifs, de techniques, d’artistes, etc. En d’autres termes, le but est de comprendre comment les formes se nourrissent les unes des autres, et comment les motifs et les objets se déplacent. Si l’approche rejoint une interrogation fondatrice de l’histoire de l’art traditionnelle – la naissance des styles et leur diffusion –, elle en rejette toutefois la propension à penser par écoles

régionales. L'analyse concrète des réseaux artistiques est ainsi privilégiée. Dans l'optique d'une telle histoire « connectée », les deux tableaux de Gabriel Metsu (*fig. 1 et 2*) ne seront donc plus décrits au seul prisme de la « peinture hollandaise du Siècle d'or » mais considérés comme les nœuds d'un réseau artistique à la fois plus précis et plus large. Plus précis parce que Gabriel Metsu s'est inspiré de deux artistes contemporains, Gerard ter Borch pour l'iconographie, et Johannes Vermeer pour la technique²¹. Plus large parce que certains détails témoignent d'un commerce de luxe sur de longues distances : le tapis qui recouvre la table ou encore la robe faite d'hermine et de soie. La possibilité de tels échanges est renforcée par la profession du commanditaire des deux œuvres – Hendrick Sorgh était courtier et descendait d'une lignée de négociants de soie²². De la même manière que Timothy Brook a pointé du doigt la mondialisation derrière le chapeau de Vermeer²³, il est possible d'élargir la focale et de voir « l'ailleurs dans l'ici » de la création et de la représentation.

« L'INFLUENCE » : UNE NOTION EN QUÊTE D'OUTILS

■ Alors que la *New Art History* est difficile à mener, de plus en plus d'écrits et d'expositions mettent à l'honneur un regard « connecté²⁴ » sur les objets, attentif aux circulations artistiques²⁵. Pour autant, cette démarche risque de tomber dans un écueil : le chaos des particularismes. À force d'éviter la théorisation, le « tout circule » ne permet d'appréhender ni les mécanismes de ces hybridations artistiques, ni leurs variations temporelles et géographiques. Ressurgit alors un serpent de mer qui sillonne l'histoire de l'art depuis ses fondements : la question de l'« influence ». Utilisé dans de nombreux écrits, décrié pour l'asymétrie qu'il implique – la réception est-elle totalement passive ? –, ce terme manque pourtant de corps et, du fait de son imprécision, il tient de la magie. Il en va de même pour celui d'« hybridation », que nous avons employé quelques lignes plus tôt. Est-il possible de donner un squelette théorique à ces notions, un cadre qui serait attentif aux différents contextes culturels et chronologiques, et qui ne perdrait pas de vue l'étude de cas concrets²⁶ ?

La première tentative pour préciser la notion d'influence artistique, a eu lieu au début du XX^e siècle, avec la naissance de la « géographie artistique » ou « *Kunstgeographie* ». Forcée en 1910 par Hugo Hassinger à partir des travaux du géographe allemand Friedrich Ratzel, elle se développe dans l'entre-deux-guerres en puisant ses fondements dans ce terreau pseudoscientifique – exploité également par les idéologues nazis – suivant lequel les questions raciales et, plus précisément, les « *Stammescharakter* » ou « caractéristiques tribales », auraient une conséquence directe sur les créations artistiques au sein d'un paysage ou *Landschaft*²⁷. Représentant de cette *Kunstgeographie* et rattaché à la première école de Vienne, Josef Strzygowski affirme que le lieu, le sol et le sang – *Lage, Boden, und Blut* – sont les déterminants de l'art²⁸. Adoptées par de nombreux universitaires allemands, italiens et néerlandais, ces considérations raciales culminent au 13^e Congrès international d'histoire de l'art, qui se déroule en 1933 à Stockholm. À cette occasion, elles sont hautement

critiquées par l'Américain d'origine lituanienne Meyer Schapiro, et le Français Henri Focillon²⁹.

Fort heureusement, la *Kunstgeographie* s'épuise au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Plutôt que d'envisager une relation déterministe entre un environnement et des créations artistiques, via un très contestable *Stammescharakter*, la recherche doit privilégier un possibilisme géographique selon lequel des courants artistiques très différents peuvent voir le jour au sein de milieux homogènes. Autrement dit, les lieux offrent des conditions mais les groupes humains n'en sont pas prisonniers : s'il n'existe pas de marbre à Tahiti, il sera toujours possible d'en importer, mais ce sera moins facile qu'à Florence ou Rome, situées dans un périmètre beaucoup plus proche des carrières de Carrare. En histoire de l'art, une telle géographie possibiliste apparaît dans les années 1960³⁰. L'impulsion est donnée en 1962 par Kenneth Clark³¹ puis, dans son sillage, par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, qui théorisent l'influence comme la diffusion d'une innovation artistique, depuis les centres vers les régions et jusqu'à leurs périphéries³².

Malgré les limites de ce modèle centre-périphérie³³ – les circulations artistiques ne vont pas dans une seule direction³⁴ – l'histoire de l'art n'en reste pas moins attachée à la géographie. Depuis les années 1990, elle a de plus en plus recours à la cartographie pour expliquer la répartition spatiale des activités artistiques, s'inscrivant ainsi dans le « tournant spatial » ou « spatial turn » que prennent, avec elle, les sciences humaines et sociales³⁵. C'est à peu près à la même période que l'histoire de l'art commence à jeter des ponts avec une autre discipline, l'anthropologie, afin d'imbriquer les objets dans le contexte des relations sociales³⁶. Les ouvrages fondateurs sont celui d'Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, paru en 1986³⁷, et celui d'Alfred Gell, *Art et Agency*, publié à titre posthume en 1998³⁸. Les outils de l'anthropologie, tout comme ceux de la sociologie, permettent de mieux saisir les mécanismes concrets derrière la nébuleuse « influence ». C'est ce que fait Monica Juneja dans son dernier ouvrage, en mobilisant le concept de transculturation pour étudier des artefacts réalisés en Asie du Sud³⁹.

À l'heure où l'histoire de l'art prend un tournant « global », les tensions identitaires demeurent, enfermant bien souvent les œuvres dans un « ici » national ou régional. Nous l'avons vu avec les actualités espagnoles et russes, citées précédemment⁴⁰. Les œuvres sont-elles vraiment enracinées en un seul endroit, celui de leur création ? Si leurs racines sont multiples, comment réconcilier l'ici et l'ailleurs ? Dans un contexte où le global et le local polarisent les débats – lorsqu'ils ne les enflamment pas – il devient nécessaire de saisir à bras-le-corps la question du cadre géographique des œuvres, de cerner la part des lieux incorporée dans les objets et d'analyser comment, l'ailleurs se mêle à l'ici. Une œuvre peut-elle être réalisée localement et seulement localement, en dehors de contact avec l'extérieur ?

Guidé par ces interrogations, cet ouvrage prend pour point de départ les objets eux-mêmes. Ils ont été choisis à l'aune d'un idéal inatteignable, celui

d'une histoire « connectée » à la plus large couverture possible, géographique et temporelle. Les chapitres, quant à eux, sont scandés par les béquilles conceptuelles qu'offrent les différentes disciplines, de la géographie à l'anthropologie, la sociologie et l'histoire, afin de comprendre les mécanismes de « l'influence artistique ».

Dans une première partie, nous envisagerons la possibilité d'une création qui se déploierait dans un ici coupé de tout ailleurs. Les écoles artistiques ont-elles des contours bien étanches ? Un art véritablement local n'est-il pas une chimère ? Le cadre géographique des œuvres relève moins d'une racine unique que du rhizome : non seulement les échanges ont-ils toujours existé mais la définition même du territoire inclut, symboliquement, l'idée d'un ailleurs. Il s'agira alors de comprendre comment l'ailleurs se mêle à l'ici, et quels sont les dispositifs concrets de l'« influence » artistique.

Loin d'épuiser cette question et sans prétendre donner de réponse définitive, la suite de l'ouvrage proposera des pistes de réflexion organisées selon deux types de concepts : ceux qui ne dépendent pas du cadre chronologique, d'une part, et ceux qui sont intimement liés à un contexte historique, de l'autre. La deuxième partie présentera les outils « atemporels » qui permettent de penser à la fois l'ici et l'ailleurs de la création artistique. Seront successivement considérés le concept de transculturation, le modèle centre-périphérie, et le cadre des transferts culturels.

La troisième et dernière partie, quant à elle, adoptera une approche plus linéaire et chronologique. En effet, les contours de l'« influence » artistique varient considérablement en fonction du degré d'ouverture des économies, et de la plus ou moins grande asymétrie des échanges. Si le concept de « métissage artistique » correspond plutôt au XVI^e siècle, celui de « mondialisation » semble pertinent dès le XVII^e siècle, du fait de l'interdépendance croissante des « quatre parties du monde » – puis des cinq continents, avec l'inclusion de l'Océanie. La « créolisation », quant à elle, permet de penser la création artistique dans un contexte colonial, lorsque le rapport de force devient particulièrement inégal. Avec les migrations de masse depuis le XX^e siècle, nous verrons dans un avant-dernier chapitre que les questions de déterritorialisations et reterritorialisations occupent une place de plus en plus importante dans la création artistique. Enfin, nous interrogerons l'idée d'une « globalisation » artistique à partir des années 1970, liant l'ici et l'ailleurs de manière plus horizontale et, peut-être, plus apaisée.

Notes

1. Voir la notice de l'œuvre sur le site du musée, [<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8709/woman-reading-a-letter>], consulté le 29 novembre 2023.
2. Sur Gabriel Metsu, voir en particulier WAIBOER Adriaan, *Gabriel Metsu: Life and Work. A Catalogue raisonné*, New Haven, Yale University Press, 2012.
3. Voir WAIBOER Adriaan, « Correspondances amoureuses », in Adriaan WAIBOER, Blaise DUCOS et Arthur K. WHEELLOCK, *Vermeer et les maîtres de la peinture de genre*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, du 22 février au 22 mai 2017, Dublin, National Gallery of Ireland, du 17 juin au 17 septembre 2017 et Washington, National Gallery of Art, du 22 octobre 2017 au 21 janvier 2018, Paris, Somogy/Louvre éditions, 2017, p. 195-208.
4. La notice de l'œuvre mentionne notamment des prêts aux expositions « The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century: Paintings, Sculpture and Decorative Art » (Amsterdam, 2000), « Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer » (Dublin/Greenwich, 2003-2004), « Johannes Vermeer and the Golden Age of Dutch Art » (Rome, 2012-2013), « Making the Difference: Vermeer and Dutch Art » (Tokyo/Osaka, 2019). Source : [<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8709/woman-reading-a-letter>], consulté le 30 novembre 2023.
5. [<https://www.inp.fr/formation-initiale/concours-admission/concours-conservateurs-patrimoine/concours-externes>], consulté le 30 novembre 2023.
6. Sur les regroupements géographiques forgés par le marché et les goûts, voir SAINT-RAYMOND Léa, *À la conquête du marché de l'art : Le Pari(s) des enchères, 1830-1939*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 234-246.
7. *Les nouvelles tendances du marché de l'art. Les ventes aux enchères en France et à l'international*, rapport 2021 du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, Paris, Conseil des ventes/Beaux-Arts Éditions, 2022, p. 51.
8. Propos du quotidien *Moskovski Komsomolets*, rapportés dans l'article « Musées. En Russie, le pouvoir reprend en main la culture au nom du patriotisme », *Courrier international*, 15 février 2023.
9. CLAPPE Alexandre, « La directrice de la galerie Tretiakov remerciée par manque de patriotisme », *Le Journal des Arts*, 13 février 2023.
10. GOY Julie, « Manuel Borja-Villiel quitte le Reina Sofia sur un bilan contrasté », *Le Journal des Arts*, 3 février 2023.
11. GOMBRICH Ernst, *The Story of Art*, Londres, Phaidon Press, 1950, critiqué, par exemple, par ELKINS James, *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002, p. 57-65.
12. Colloque « Compression vs. Expression: Containing and Explaining the World's Art », Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA, et « Summer Institute in World Art Studies », The School of World Art Studies and Museology of the University of East Anglia, Norwich.
13. ONIANS John, *Atlas of World Art*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
14. C'est le point de vue de Ladislav Kesner, Barbara Stafford et Ellen Dissanayake, voir ELKINS James, *Is Art History Global?*, New York/Londres, Routledge, 2007, p. 81-111, 414-415 et 433-434.
15. DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2004, p. 351.
16. À notre connaissance, seul Denys Lombard est parvenu à écrire une histoire totale et diachronique – sur la société javanaise – en étant capable de maîtriser, à lui seul, un éventail de langues vernaculaires : LOMBARD Denys, *Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, 3 vol.
17. JUNEJA Monica, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin, De Gruyter, 2023.
18. « I am afraid we are all stuck » : ELKINS James, « Can We Invent a World Art Studies? », in Kitty ZIJLMANS et Wilfried VAN DAMME (dir.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008, p. 114.

19. Voir l'« assessment » de Suman Gupta, in James ELKINS, *Is Art History Global?*, op. cit., p. 236-246.
 20. L'ambition d'une histoire « connectée » (ou « connected history ») a été forgée par Sanjay Subrahmanyam. Voir notamment SUBRAHMANYAM Sanjay, *Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges*, Oxford, Oxford University Press, 2005 et BERTRAND Romain, *L'histoire à parts égales : récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011. Pour un bilan historiographique, voir DOUKI Caroline et MINARD Philippe, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique? introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54-5, 2007, p. 7-21.
 21. Réciproquement, Vermeer se serait inspiré de l'*Homme écrivant une lettre* de Metsu pour composer *L'Astronome* et *Le Géographe*. Voir WAIBOER Adriaan, *Gabriel Metsu: Life and Work. A Catalogue raisonné*, op. cit.
 22. Voir MONTIAS John Michael, *Vermeer and His Milieu*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
 23. BROOK Timothy, *Le chapeau de Vermeer. Le XVII^e siècle à l'aube de la mondialisation*, Paris, Payot, 2012 [2009].
 24. COOKE Edward S. Jr., *Global Objects: Toward a Connected Art History*, Princeton, Princeton University Press, 2022.
 25. Parmi les ouvrages académiques, classés par date de parution : MACGREGOR Neil, *A History of the World in 100 Objects*, Londres, Penguin, 2014; GERRITSEN Anne et RIELLO Giorgio (dir.), *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Londres, Routledge, 2015; DU CREST Sabine, *L'art de vivre ensemble. Objets frontière de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rome, Gangemi Editore, 2017; DU CREST Sabine, *Exogenèses. Objets frontière dans l'art en Europe depuis le XVI^e siècle*, Paris, Éditions du Bocard, 2018; SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Le Magasin du Monde. La mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020; FINDLEN Paula (dir.), *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Londres, Routledge, 2021; SAINT-RAYMOND Léa, *Fragments d'une histoire globale de l'art*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2021; ROBERTSON Jean et HUTTON Deborah S. (dir.), *The History of Art, a Global View*, New York, Thames & Hudson Inc., 2021; JUNEJA Monica, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, op. cit.
- Parmi les expositions, en France, voir notamment *D'un regard l'autre, histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Paris, musée du Quai Branly – Jacques Chirac, du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007, Paris, musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 2006. MALGOUYRES Philippe et MARTINEZ Jean-Luc (dir.), *Venus d'ailleurs. Matériaux et objets voyageurs*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, du 22 septembre 2021 au 4 juillet 2022, Paris, Éditions du Seuil, 2021. CASSIN Barbara, GARSSON Muriel et MOLINER Manuel (dir.), *Objets migrants : trésors sous influences*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, du 8 avril au 16 octobre 2022, Marseille, musées de Marseille/Lienart éditions, 2022. ARGOUNÈS Fabrice, FAUCOURT Camille et SINGARAVÉLOU Pierre (dir.), *Une autre histoire du monde*, Marseille, Mucem, du 8 novembre 2023 au 11 mars 2024, Paris, Gallimard/Musem, 2023. RAMOND Sylvie et SAINT-RAYMOND Léa, *Connecter les mondes*, Lyon, musée des Beaux-Arts, du 21 juin au 1^{er} septembre 2024, Paris, In Fine, 2024.
26. Sur ces débats, voir BERTRAND Romain et CALAFAT Guillaume, « La microhistoire globale : affaire(s) à suivre », *Annales HSS*, 73 (1), 2018, p. 3-19.
 27. DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, op. cit., p. 59-63 et 74.
 28. STRZYGOWSKI Josef, « Balkankunst: Das Ende von Byzanz und der Anfang des Neuhellenismus in Europa », *Revue des Études Balkaniques*, 1, 1935, p. 11, cité par DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, op. cit., p. 72.
 29. *Ibid.*, p. 65, 83 et 88-89.

30. BESSE Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010/3, t. 39, p. 215.
31. CLARK Kenneth, *Provincialism*, Londres, The English Association Presidential Address, 1962, p. 3, cité par DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, op. cit., p. 94.
32. CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Centro e periferia », *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, Turin, Einaudi, 1979, repris dans CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 51-72. Ce modèle est prolongé par GAMBONI Dario, *La géographie artistique*, t. 1 de *Ars Helvetica. Arts et culture visuels en Suisse*, Disentis (Suisse), Desertina, 1987.
33. Nous le verrons au chapitre 4.
34. BESSE Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », art. cité, p. 218.
35. *Ibid.*
36. DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, 193, 2010, p. 167-184.
37. APPADURAI Arjun (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
38. GELL Alfred, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
39. JUNEJA Monica, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, op. cit.
40. Le manuscrit a été rédigé entre 2021 et 2024.