

Les Cahiers
de l'École du Louvre

Les Cahiers de l'École du Louvre

Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations,
archéologie, anthropologie et muséologie

2 | 2013
Cahiers 2

Leçon d'introduction au séminaire doctoral d'Histoire de l'art appliquée aux collections 2012-2013 : la qualification de l'objet

Dominique Jarrassé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/524>

DOI : 10.4000/cel.524

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Référence électronique

Dominique Jarrassé, « Leçon d'introduction au séminaire doctoral d'Histoire de l'art appliquée aux collections 2012-2013 : la qualification de l'objet », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/524> ; DOI : 10.4000/cel.524



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Leçon d'introduction au séminaire doctoral
d'Histoire de l'art appliquée aux collections 2012-2013
La qualification de l'objet

Dominique Jarrassé

De l'objet à l'objet d'étude

« Notre problème est de classement », comme l'écrivait Jean-Claude Lebensztejn en 1967 dans un célèbre article refusé¹. Cette fois néanmoins, ce n'est pas aux seules catégories que la réflexion menée dans ce séminaire doctoral est consacrée, mais aux objets eux-mêmes dont le statut n'a cessé de varier au gré des définitions, des typologies et des taxinomies.

En plaçant la « qualification » au centre du propos en introduction à ce séminaire, je souhaite rendre sensible que, parallèlement aux questions historiographiques et à l'attention portée à la matérialité des œuvres, il convient de construire une double interrogation sur l'objet étudié :

1. sa qualification ou identification

- relative au temps (historicité) et au cadre du regard qui lui est porté (réception) ;
- dépendante de la catégorie qui lui est appliquée (dénomination) et de la place qui lui est assignée dans la collection, le musée ou tout lieu où s'opère la confrontation ;
- déterminée aussi par la discipline qui en traite.

2. sa requalification

- dans le passage, au filtre d'une intellectualisation, de l'objet matériel ou de l'œuvre à un objet d'étude ;
- celui-là même qui, le plus souvent au sein d'un corpus ou en lien avec lui, devient le support d'une problématique de thèse.

Cette introduction est donc consacrée à une réflexion sur les processus plutôt que sur les états reconnus des objets, d'où le recours à des emprunts faits à l'anthropologie et à la sociologie, plus sensibles que l'histoire de l'art à la mouvance des statuts : néanmoins, il ne s'agit pas seulement de s'interroger quand, pour paraphraser une théorie célèbre, ou comment « il y a art », mais de dynamiser les approches de l'histoire de l'art trop habituée aux objets pré-identifiés comme « œuvre d'art ». D'où le choix d'inviter, au cours des séances suivantes, des spécialistes de l'objet ethnographique ou de l'objet archéologique, de privilégier la « copie » avec le moulage ou la photographie dont la complexité statutaire est par nature enrichissante. Ce sont aussi des domaines actuellement privilégiés par l'École du Louvre.

Dans un premier temps, l'attention pourrait sembler trop portée aux objets-limites (de la discipline), pourtant puisqu'il s'agit aussi de construire une démarche méthodique pour des doctorants, il apparaît vite que cela tend à mettre en question la qualification des objets perçus comme « évidents ».

En second lieu, l'objectif est de permettre de passer de l'objet à l'objet d'étude (le plus souvent comme « sujet ») selon une problématisation qui doit faire sa part à chaque méthode, conciliant approche sensible et théorisation, appréhension formelle et pratique herméneutique, et en soumettant ces procédures à une historicisation systématique.

1. « Sol », refusé par les *Annales*, repris dans *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 1971-1972, puis dans *Annexes - de l'œuvre d'art*, La Part de l'œil, Bruxelles, 1999, p. 13.

Rompre la tendance exclusive des taxinomies qualificatives, restituer la variété identitaire des objets en se penchant sur leur historicité, leur contexte culturel, leur parcours, les dispositifs de leur présentation, l'interférence des regards qui leur sont portés, la variété des usages qui en sont faits... donc restituer la complexité des processus d'identification, qu'il s'agisse de l'attributionnisme classique ou de l'« artification » des sociologues, tous ces objectifs s'inscrivent dans ce qui est ici proposé sous le terme de « qualification », réinterprété librement au gré des spécialités et des champs de recherche des intervenants, mais aussi confronté à des recherches menées par des doctorants ou jeunes docteurs.

La « qualification » prise au double sens d'identification et d'attribution de valeur est au cœur du travail de l'historien de l'art, et tout particulièrement de ceux qui pratiquent, pour reprendre le titre générique des 2^e et 3^e cycles à l'École du Louvre, une « histoire de l'art appliquée aux collections », démarche qui ne saurait être restrictive, mais ouverte.

« L'objet de l'histoire de l'art », selon la formule de Roland Recht², est dès lors décliné selon une pluralité dont ce simple séminaire ne saurait épuiser la richesse en quelques séances, mais devrait se poursuivre par une journée d'études, pour l'instant intitulée : « Les modalités de la collecte : rapt, troc, marché, fouilles, don... Et leur impact sur l'objet » et les années suivantes.

1. De la multiplicité de nos « objets » : postulat scientifique ou perte d'identité ?

Si l'on se penche sur la liste des mémoires soutenus ou en cours dans une institution aussi sérieuse que l'École du Louvre, on découvre des *Étoffes d'écorce exposées au Musée du quai Branly*, la *Broderie égyptienne* voisinant avec *Christian Lacroix* et *Yves Saint-Laurent*, la *Culture geek*, les *Tatoneurs* et *l'image chez Michelet*, la *Chevelure de sainte Thérèse de Lisieux* [renvoi à l'article de Marie Caillat dans ce même numéro] croise *la danse orientale*, bien sûr sans préjudice pour les *Retables bolonais*, *Rodin*, les *Jardins japonais* ou les *Vases grecs*... Moi-même, j'ai participé à des travaux sur les marionnettes khmères, la signature de Monet, le harnachement du cheval de courses de galop, mais aussi, rassurez-vous, sur la critique d'art, l'architecture du XIX^e siècle ou les œuvres de peintres plus ou moins connus...

Certes, cette réflexion repose aussi sur la situation de l'historien de l'art contemporain confronté par définition à une diversité extrême des objets, du ready-made aux porcs tatoués de Delevoye en passant par la monstrueuse hostie de Michel Journiac, le tout attestant l'éclatement complet de la notion d'œuvre d'art. Parallèlement, on note l'explosion des objets patrimoniaux... Certains étudiants travaillent sur des restes humains, sur des textes, sur des processus sociologiques, sur des fragments archéologiques, sur les artefacts du design comme sur des objets relevant du patrimoine immatériel ou intangible, et aussi sur des œuvres d'art... Sur quoi ne peut-on pas travailler en « histoire de l'art » ?

Cet élargissement n'est pas sans donner le vertige à qui s'en tiendrait à une vision traditionnelle de la discipline et sans soulever la question, non pas tant de la méthode que de la définition des objets spécifiques à ce champ, voire de ce que l'on peut percevoir comme une abolition des hiérarchies. Il est d'ailleurs légitime qu'une science ne juge pas ses objets. Ernst Grosse, militant pour une

2. Roland Recht, *L'objet de l'histoire de l'art. Leçon inaugurale faite le 14 mars 2004*, Paris, Collège de France-Fayard, 2004.

approche sociale de l'art, revendiquait³ : « La science de l'art doit étendre ses études à tous les peuples... Toutes les formes d'art ont en elles-mêmes un droit égal à l'attention de la science. » Quelle méthode, en effet, pourrait s'appliquer à tous ces objets sans créer d'équivoque, sans écraser les valeurs comme l'évoquait naguère Alain Finkielkraut se demandant si désormais « une paire de bottes (Jourdan) vaut Shakespeare » (*La Défaite de la pensée*, 1987). Ne serions-nous pas les fossoyeurs de notre discipline qui, depuis sa naissance, avait su se construire autour d'un consensus sur la nature des objets relevant de ses compétences ? Car il faut bien reconnaître que l'on doit faire appel à d'autres sciences humaines pour réussir à embrasser tous nos nouveaux objets, de l'archéologie à la sociologie, en passant par l'anthropologie et la sémiologie.

Je voudrais prendre la position inverse à ce sentiment d'éclatement et de perte d'identité, en montrant que l'adéquation entre la discipline incarnée par les Winckelmann, Wölfflin ou Focillon et les objets qu'ils s'étaient donnés n'était que le produit d'une réduction dogmatique et ethnocentrique, du rejet de pans entiers de la production et de l'essentiel des autres cultures, ce que dès 1881, Émile Soldi appelait « les arts méconnus »⁴. Leur conception essentialiste, hiérarchisée et élitiste de l'art comme « beaux-arts » était toute entière dévolue à la survalorisation du chef-d'œuvre, passé du rôle de modèle à celui d'objet de dévotion laïque. Or nous devons travailler sur des chefs-d'œuvre, de simples œuvres d'art et sur des objets, objets ethnographiques, objets archéologiques, voire artefacts contemporains qui se chargent de sens par leur transmission, leur mise en collection et leur patrimonialisation.

2. L'histoire de l'art face à l'inflation des objets patrimoniaux

Il n'est pas sans paradoxe de voir un de leurs plus brillants héritiers, André Chastel, aux prises avec la plus importante remise en cause du système que provoqua la promotion de la notion de patrimoine. Soucieux d'assurer aux historiens de l'art la mainmise sur ce champ en pleine extension, il a tendu à défendre les valeurs originelles d'ancienneté et d'art, dans la continuité des « monuments historiques » inventés par la génération romantique, il a essayé de maintenir la coïncidence de ces deux champs, mais en même temps a fourni les éléments d'une profonde remise en cause : quand il établit, avec pertinence, le rôle fondateur des reliques ou des *regalia*, il ouvre une boîte de Pandore qui, en faisant entrer tellement d'objets nouveaux dans le champ de l'historien de l'art, ne devait pas tarder à le faire exploser, imposant un glissement « de l'histoire de l'art au patrimoine » comme l'a montré Roland Recht⁵. La patrimonialisation galopante des dernières décennies du XX^e siècle a nécessité de recourir aux méthodes des disciplines que Chastel avait tenté d'écarter, en particulier l'anthropologie.

Dès 1980, au ministère de la Culture, à l'initiative d'Isac Chiva, était créé un Conseil et une Mission du Patrimoine ethnologique. L'ethnologie s'emparait de « la notion de patrimoine », malgré les objurgations d'André Chastel dans un article d'autodéfinition, ou d'autodéfense... André Chastel ne voulait pas que l'on confonde « bien culturel » et « bien patrimonial » et écrivait⁶ :

« Les outils du grand-père, naguère hors d'usage au grenier et recueillis par le conservateur des ATP – ou l'antiquaire de passage –, la grange ou la chapelle

3. Ernst Grosse, *Les Débuts de l'art* (1894), rééd. de la traduction française avec introduction par Catherine Breniquet, Éditions Esthétiques du Divers, Le Kremlin-Bicêtre, 2009, p. 49.

4. Émile Soldi, *Les Arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro*, Paris, Ernest Leroux, 1881 où il associe la méconnaissance des arts dits industriels et du Moyen Âge à celle des arts persan, khmer ou américain...

5. R. Recht, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre*, Paris, Hazan, 1999.

6. André Chastel, « La notion de patrimoine », *Les Lieux de mémoire*, II. *La nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 445.

photographiée par les agents de l'Inventaire général sont-ils encore les outils du grand-père, la demeure ou la bâtisse d'antan ? Quelle métamorphose cachée ont-ils subie, quand on les considère en famille, après leur promotion ? Élément du patrimoine, l'objet change de nature et de fonction. Il sert à autre chose. »

Cependant très rapidement, fidèle à sa définition du patrimoine ancien et artistique, il émettait des réticences significatives :

« La notion de bien culturel ne se confond pas ou ne devrait pas se confondre avec celle de bien patrimonial : les objets de collection, les témoins ethnologiques... sont ou peuvent être des biens culturels dignes d'attention, ils ne sont pas, semble-t-il, pour autant, sinon par métaphore, des éléments d'un patrimoine. De nombreux pays du tiers monde ont été amenés à désigner des monuments, des ensembles, des sites qui pouvaient, en raison de leur intérêt local, leur constituer un « patrimoine ». Mais l'appareil des traditions et des coutumes, véritable charpente de ces sociétés, n'impliquait pas dans ces pays un ordre de symboles monumentaux comparables à celui des contrées occidentales : il a fallu en improviser un. C'est une question de dignité. L'artifice saute aux yeux. »

Il faudrait ici également faire la part de la lame de fond que furent *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, série commencée en 1984 qui mettaient sur le même plan que la cathédrale et Versailles, le *Grand Dictionnaire* de Larousse, les trois couleurs du drapeau, voire la coupole de l'Institut et le mur des Fédérés... C'est de cette époque essentiellement que date la diversification de nos objets d'études, objets matériels et immatériels innombrables, étudiables du moment qu'ils étaient recueillis, mis en collection, muséifiés, patrimonialisés...

Cette patrimonialisation s'est accompagnée d'une ethnologisation du patrimoine qui en a bouleversé la définition radicalement et a mis en demeure l'histoire de l'art de réagir.

3. L'ethnologie contre l'histoire de l'art ?

Isac Chiva montrait, en 1980⁷, s'appuyant sur la dénonciation par Georges-Henri Rivière de la distinction entre « art noble » et « art ignoble, c'est-à-dire populaire », que le patrimoine ne pouvait plus en rester à une définition statique, une essence contenue dans l'objet lui-même, mais devait reposer sur une définition dynamique, c'est-à-dire, selon lui, une conception de la valeur de l'objet, non plus intrinsèque en lien avec sa nature historique, mais produite par un consensus social contemporain capable d'investir l'objet d'un sens commun, identitaire, et donc relatif ; dès lors, à côté de la petite chapelle romane et du château Renaissance, le patrimoine industriel trouvait sa place, mais aussi la mémoire ouvrière et les fameux « outils du grand-père », selon la formule lancée pour délégitimer la démarche... Il écrivait :

« La notion de *patrimoine ethnologique* appartient à une configuration : elle est étroitement liée à d'autres notions clés, et en premier lieu à celle de diversité culturelle.⁸ »

« Le patrimoine ethnologique d'un pays comprend les modes spécifiques d'existence matérielle et d'organisation sociale des groupes qui le composent, leurs savoirs, leur représentation du monde, et, de façon générale, les éléments qui fondent l'identité de chaque groupe social et le différencient des autres.⁹ »

On doit surtout en retenir le changement profond de perspective sur la qualification de l'objet, sa définition qui se trouve désormais non dans l'objet, mais dans le groupe qui lui assigne une fonction sociale ou identitaire... Mais sa réflexion se révélait toucher aussi au processus même qui accompagne cette requalification, la légitime.

« Si on entend par *patrimoine* un ensemble de biens culturels considérés comme l'héritage commun d'un groupe social, et que l'on définit par là même l'objet de l'ethnologie, est-ce que l'objet peut être détaché, considéré de façon distincte, en soi,

7. Repris dans « Le patrimoine ethnologique : l'exemple de la France », *Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux*, Paris, 1990, pp. 229-241.

8. *Ibidem*, p. 235.

9. *Ibid.*, p. 236.

par rapport à la démarche de recherche qui a conduit à sa constitution et à sa construction ? Une collection de tableaux, un bâtiment existent par eux-mêmes, en dehors de toute démarche scientifique. En revanche, un bien culturel, constitutif du patrimoine ethnologique, n'existe pas en soi, car il n'est pas détachable de la manière dont il a été recueilli, signifié, construit intellectuellement, y compris par la comparaison avec le patrimoine ethnologique des voisins et des étrangers. »

Ainsi l'ethnologie introduit non seulement de nouveaux objets dans le champ de l'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* (1964), pensé par Chastel lui-même, et qui sera rebaptisé *Inventaire général du patrimoine culturel* (2004) ! C'est-à-dire qu'il ne pouvait plus être celui des seuls chefs-d'œuvre de l'art..., mais aussi le processus même par lequel l'objet est transformé. De là à relever les graffs ou à donner au hip-hop le statut d'art, il y a un pas que l'histoire de l'art a du mal à franchir. Nous allons y revenir en abordant la notion sociologique d'« artification », processus pressenti par Chastel lorsqu'il envisageait que la photographie par l'agent de l'*Inventaire* transformait la grange...

Mais il est un point sur lequel il faut marquer son désaccord avec Isac Chiva quand il postule (sur quelle base ?) que la collection de tableaux ou le bâtiment existent en soi : c'est justement l'objectif de cette introduction que de montrer que la collection ou le monument pour devenir objet d'étude doivent subir une transformation qui s'accompagne d'un ensemble de procédures intellectuelles, voire de ces matériaux que Pascal Griener appelle l'*instrumentarium*, et qui finissent par entrer aussi dans la collection et le patrimoine, par une sorte de processus de contamination (ainsi les archives des architectes sont-elles devenues « patrimoine » dans les années 1980). Il est curieux qu'Isac Chiva, tout en bouleversant la logique définitionnelle du « patrimoine » recourt encore à « patrimoine culturel » dans un sens encore bien proche de Chastel... et croie lui aussi à l'essence des œuvres d'art, ses exemples sont parlants, les tableaux et l'architecture, les fleurons donc...

En revanche, là où la pensée de Chiva reste suggestive encore aujourd'hui, c'est quand elle nous oblige à considérer le dynamisme du processus de qualification de l'objet non « détachable de la manière dont il a été recueilli, signifié, construit... » Quand il déplace l'accent d'une définition statique et essentialiste de l'objet reposant sur sa « nature » intrinsèque, à une définition dynamique qui voit dans l'objet une construction, une mutation jamais définitive. L'œuvre d'art, comme l'objet ethnographique, n'existe que dans le regard du spectateur qui le complète : Ernst Grosse (on aura reconnu là un de mes auteurs fétiches, précurseur d'une esthétique de la réception) le disait déjà en 1894 dans *Les Débuts de l'art* : « Toute œuvre d'art prise en elle-même n'est qu'un fragment. L'œuvre de l'artiste a besoin pour être complète, des idées du spectateur ». Bien sûr, c'est un sociologue-anthropologue qui parle ; j'ajouterai qu'elle a besoin d'être recontextualisée pour atteindre à son sens plein. Marcel Duchamp le dit à sa manière : « Ce sont les regardeurs qui font le tableau ». Conséquence historiographique logique enfin, « ce ne sont pas les œuvres d'art qui font l'histoire de l'art », mais « les hommes qui les regardent »¹⁰. Il n'est pas utile de développer les enrichissements des démarches de l'histoire de l'art à travers ces déplacements méthodiques.

10. R. Recht, « L'histoire de l'histoire de l'art », présentation du numéro de la *Revue de l'art*, n° 146, 2004, p. 5.

4. La voie des sociologues : « artification »

Cette attention portée au processus et pas seulement à l'artefact lui-même, se retrouve dans une sous-branche d'une discipline-sœur, la sociologie de l'art.

Howard Becker qui, au nom d'une sociologie du travail et de la production des œuvres d'art, tendait déjà à écraser les valeurs chères à l'histoire de l'art, lorsqu'il déclarait dans *Les Mondes de l'art* :

« J'ai considéré l'art comme un travail, en m'intéressant plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel. [...] Comme j'ai concentré l'analyse sur les formes d'organisation sociale, j'ai souvent comparé des formes d'expression artistique ou des œuvres d'art de réputation extrêmement inégale. J'ai rapproché Titien et les bandes dessinées. J'ai traité avec le même sérieux des musiques de film de Hollywood, des chansons rock et les œuvres de Beethoven ou de Mozart.¹¹ »

Et encore Howard Becker, tout en mêlant le *high* et le *low*, l'art et le kitsch pour renvoyer à Clement Greenberg (que j'aurais choqué en vous projetant parallèlement *The Connoisseur* de Norman Rockwell...), d'une certaine manière, entérinait la hiérarchie et en restait aux arts, même élargis...

Avec la notion d'« artification », proposée par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich¹², le processus s'attaque non seulement aux hiérarchies, mais aussi à la nature même de l'art et mise sur le passage d'un statut à un autre : « Reconnaître la dimension profondément contextuelle de la catégorisation artistique, au lieu d'y voir l'effet d'une "essence" inscrite dans l'objet lui-même.¹³ » Se demandant quand et comment il y a art, en référence à Nelson Goodman¹⁴ et en lien avec la position de Howard Becker, elles recherchent « les conditions de "labellisation" au rang d'art »¹⁵.

En fait, il apparaît rapidement que la notion s'applique aux pratiques et non aux objets, aux cadres « performatifs » de la production d'objets qui parfois n'en sont plus. Ainsi démontre-t-on comment le hip-hop, le graff, l'Art Brut ou la mode atteignent au statut d'art, à l'autonomie et à une légitimité qui garantit à ceux qui les pratiquent une reconnaissance comme « artiste » et aux objets produits tous les caractères d'une œuvre d'art en termes d'authenticité, de valeur esthétique, voire de rareté. Il est significatif que dans les articles de l'ouvrage soient entremêlées des évocations de pratiques dont l'intégration à l'art est sans contestation, la photo, l'Art Brut, le cinéma ou les « arts premiers » comme des activités artisanales ou la mode, le cirque, la prestidigitation où la mise en scène est primordiale. On rejoint la catégorie de la performance et les pratiques générales de l'art contemporain où l'art ne repose plus que sur l'artiste.

L'intérêt est de privilégier la constitution de la pratique, voire sa ritualisation, ou de la production de l'objet en art, mais cela accentue la dissolution de la définition de l'objet d'art. Or celui-ci reste un modèle, même pour les ethnologues...

11. Howard Becker, *Les Mondes de l'art* (1982 ; trad. 1988), Paris, Champs-Flammarion, 2006, p. 21.

12. *De l'artification. Enquêtes sur les passages à l'art*, collectif dirigé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, EHESS, février 2012.

13. *Ibidem*, p. 267.

14. Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » (1977), *Manières de faire des mondes* (1978), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

15. *Idem*, *Ibidem*, p. 269.

5. Le retour des ethnologues à l'objet : « biographies d'objets »

Avec la méthode préconisée par Arjun Appadurai et Igor Kopytof dans *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* (1986)¹⁶ qui démontre la complexité des valeurs portées par les objets comme la diversité des sens qui s'y attachent, ce n'est pas spécialement l'objet d'art qui est visé, mais celui-ci connaît en fait les mêmes mutations et parcours à travers sa marchandisation que les autres : aussi doit-on en dresser la « biographie culturelle ». Le cas de l'objet culturel spolié, puis vendu au collectionneur avant de finir au musée est un cas d'école éclairant, surtout quand les producteurs veulent le réinvestir de son sens premier et viennent contester le nouvel usage qui en est fait, rappelant de ce fait la nature première de l'objet ; mais dès lors on peut s'interroger sur le statut de ces objets transplantés, sur leur capacité à réintégrer la culture initiale et enfin sur la légitimité des paroles de l'« indigène », du savant et de l'artiste¹⁷.

Pour des objets d'art comme les vases Médicis, Krzysztof Pomian¹⁸ avait pu montrer les nombreuses mutations qu'ils ont subies au cours de leur « vies ». Il est curieux dès lors de voir les anthropologues préconiser une « nouvelle » méthode, la *cultural biography of things*.

Igor Kopytof préconise donc¹⁹ :

« En faisant la biographie d'une chose, on peut poser des questions similaires à celles qu'on pose au sujet des gens : quelles sont, sociologiquement, les possibilités biographiques inhérentes à tels statuts et dans telle période et telle culture, et comment ces possibilités se réalisent-elles ? D'où vient la chose et qui l'a fabriquée ? Qu'a été sa trajectoire jusqu'ici, et qu'est-ce que les gens considèrent comme une carrière idéale pour une telle chose ? Quels sont les « âges » ou périodes reconnus dans la « vie » de la chose, et quels sont les repères culturels pour ces périodes ? Comment change l'utilisation de la chose avec son âge, et que lui arrive-t-il lorsqu'elle atteint le terme de sa pleine utilité ? »

Significativement, Kopytof en vient à l'exemple de l'œuvre d'art :

« Pour nous, la biographie d'un tableau de Renoir qui s'achève dans un incinérateur est aussi tragique, à sa façon, que la biographie d'une personne qui finit assassinée. [...] Qu'en est-il d'un Renoir qui finit dans une collection privée et inaccessible ? D'une pièce en réserve négligée dans les soubassements d'un musée ? Que pourrions-nous ressentir à propos d'un autre Renoir quittant la France pour les USA ? Ou pour le Nigeria ? La réponse culturelle à autant de détails biographiques révèle un ensemble de jugements esthétiques, historiques et souvent politiques enchevêtrés, des convictions et des valeurs qui déterminent notre attitude vis-à-vis des objets labellisés « art ». Les biographies de choses peuvent rendre saillant ce qui resterait obscur autrement. »

Ces notions se sont répandues chez les historiens et Susan M. Pearce, spécialiste des *museum studies*, reprend la notion de *social life of objects* dans *Museums, Objects and Collections*²⁰. Alfred Gell reprend, non sans ironie, une démarche parallèle dans *L'Art et ses agents* et donne un exemple devenu célèbre : l'épisode de l'attaque de la *Vénus au miroir* de Velasquez au hachoir par une suffragette en 1914... Voici comment Gell décrit l'œuvre, car œuvre il y a sous les coups de Mrs Richardson, selon lui²¹ :

« Je pense ici à la Vénus à son miroir « tailladée », l'œuvre de Mary Richardson, une artiste suffragette, et de Velasquez. Cette œuvre n'a existé que quelques mois, avant de

16. Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986. Dans ce collectif, voir surtout d'Igor Kopytof, « The cultural biography of things : commodization as process », p. 64-92.

17. Voir, dans cet esprit, les commentaires sur l'exposition *Marc Couturier. Secrets* (Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie) qui reposait sur la présentation ambiguë de *tjurunga* (objets rituels provenant de l'ancêtre) australiens, par Brigitte Delon et Monique Jeudy-Ballini, « Le culte muséal de l'objet sacré », *Gradhiva*, n° 30-31, 2001-2002, p. 203-211.

18. Krzysztof Pomian, *Des Saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 2003, p. 147-161.

19. I. Kopytof, *op. cit.* note 16, p. 66-67.

20. Susan M. Pearce, *Museums, Objects and Collections : A Cultural Study*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 21.

21. Alfred Gell, *L'Art et ses agents* (1999), Dijon, Presses du réel, 2009, p. 76-79.

céder la place à la Vénus à son miroir “restaurée” que l’on peut voir désormais à la National Gallery de Londres (œuvre de Velasquez et de l’équipe de restauration du musée). Heureusement on possède des photographies de la version du tableau par Mary Richardson... »

Gell se plaît, en anthropologue, à déplacer l’accent du chef-d’œuvre – dans son vocabulaire « l’indice », la chose matérielle – au profit de l’agent social, Mrs Richardson dont il fait dès lors une « artiste ». De même, le restaurateur est-il désormais placé sur le même plan que l’auteur... La malice des anthropologues est sans limite !

Le vandalisme est effectivement un danger de la vie des chefs-d’œuvre. Dans le même esprit, on a pu aussi démontrer que l’intérêt porté à *L’Origine du monde* de Courbet ne tient pas tant aux valeurs esthétiques ou lubriques du sujet qu’au parcours du tableau de Khalil-Bey à Lacan et au musée d’Orsay...

Sur un plan plus proprement ethnologique, Thierry Monnot a donné en 2002 une version de cette méthode, y consacrant un numéro de la revue *Terrain* sous le titre *La Vie des objets. D’ustensiles banals à objets de collections*²².

6. Retour aux objets : l’historien expert en « qualification »

En faisant ainsi retour à l’objet avec cette notion de « biographie des choses », les ethnologues ont-ils conscience, en fait, de retrouver les procédures les plus classiques de l’histoire d’art ?

En vérité, cette notion de vie des objets est familière au monde de l’art ; dès 1959, Maurice Rheims, célèbre commissaire-priseur, publiait *La Vie étrange des objets. Histoire de la curiosité* où il évoquait, à côté des questions de cote, le collectionnisme, le faux, le pedigree, mais aussi « la promenade des objets », leur mort, leur travestissement, leur « aspect magique »... « Ce livre, précisait-il²³, n’est pas une histoire générale de l’objet, mais un essai pour élucider les mille raisons de l’amour et de l’attachement passionné que nous lui portons, suivi d’une série de flashes sur sa naissance, sa vie à travers le temps, sa mort et la fluctuation de sa valeur. » Certes il ne théorisait pas, tout au plus envisageait-il une « psychologie ». La « biographie de l’objet », première dimension de sa qualification, est donc à la fois la traditionnelle identification et la prise en considération du parcours.

Une collection sur laquelle un mémoire²⁴ vient d’être soutenu me paraît un bon exemple de la nécessité d’une étude minutieuse du parcours des objets et de ses conséquences en termes de qualification : il s’agit d’une série d’objets indiens provenant de l’Exposition permanente des Colonies, transférés en 1897 au musée Guimet, puis dispersés... À chaque étape, les objets se trouvent requalifiés : constituée prioritairement d’objets du XIX^e siècle et de quelques objets issus de fouilles près de Pondichéry, cette collection est arrivée par le réseau colonial pour servir à la mise en scène de la section indienne de l’Exposition permanente des Colonies installée au Palais de l’Industrie, ces « objets coloniaux » étaient donc présentés au milieu des échantillons et mannequins à vague prétention ethnographique... Ils servent un propos à la fois savant et exotique. À la fermeture de l’Exposition permanente en 1896, le ministère des Colonies distribue les objets entre l’Office colonial pour les collections commerciales, le Museum d’histoire naturelle, le Musée d’ethnographie du Trocadéro et le musée Guimet. Ce dernier reçoit les

22. Thierry Monnot, *La Vie des objets. D’ustensiles banals à objets de collections*, Paris, MSH-Mission du Patrimoine ethnologique, 2002.

23. Maurice Rheims, *La Vie étrange des objets. Histoire de la curiosité* [Plon, 1959], Paris, 10/18, 1963, p. 5.

24. Muc Piralla-Heng Vong, *Les Oubliés des Colonies : le fonds indien provenant de l’Exposition permanente des Colonies (1855-1896) dans les collections publiques*, mémoire de M2, sous la direction de D. Jarrassé, École du Louvre, 2012.

sculptures à iconographie religieuse, car il est alors un « musée national des religions »... Les objets sont donc désormais des représentations des dieux, des rites, etc. Aussi, quand, dans les années 1930, le musée Guimet se mue en musée d'art asiatique, ces objets « mineurs » ou « populaires » du XIX^e siècle, sans ancienneté, sans « valeur artistique majeure » sont relégués dans les réserves... Quelques-uns demeurent, exposés dans la salle des « arts mineurs »²⁵, avant de disparaître définitivement dans les années 2000. Entre temps, des dépôts ont été faits en province, à Lyon, Nantes, La Rochelle... D'autres objets vont transiter vers le Musée des Colonies en 1935 pour y retrouver leur fonction initiale... Ils rejoignent les réserves quand le Musée des Colonies, devenu Musée de l'Outre-mer devient le Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie ; un d'eux s'en va vers Lorient au musée de la Compagnie des Indes... Bientôt la plupart vont se diriger vers le Musée du Quai Branly qui récupère aussi ceux qui étaient arrivés au Musée de l'Homme... On ne sait s'ils y ont retrouvé un statut d'objet ethnographique ou d'art... Ces parcours donnent le tournis, mais sont ô combien significatifs de la complexité (et de la relativité) du statut des objets muséifiés.

Il ne s'agit pas de revigorer la tendance de l'histoire de l'art à croire à la nature ou à l'essence de l'objet (liée à celle de son créateur, d'où l'horreur du faux...), mais d'en désamorcer le danger essentialiste. De même, il convient de tenter, en mettant en lumière le processus dynamique de qualification, d'échapper à cette autre pratique majeure qu'est la classification, technique majeure de cette identification ontologique qu'est l'attributionnisme : on dit bien un Monet et la signature prend toute sa place pour classer, nommer, voire baptiser... Ce n'est pas un hasard que l'attribution ait joué un rôle aussi central dans notre discipline, et pas seulement dans le *connoisseurship*, elle servait de fondement à la conception absolutisée de l'œuvre. La « biographie de l'objet », en revanche, qu'elle en reste à la démarche traditionnelle de l'amateur comme Maurice Rheims, ou qu'elle prenne la forme de l'enquête ethnologique, oblige à prendre en considération les mutations de sa nature, de son statut, les aléas de son parcours, les différents regards qui lui ont été portés, les valeurs qui lui ont été attribuées, etc. Il faut reconstituer les étapes de l'intégration de l'objet à la collection, son dispositif de présentation, voire sa muséification.

C'est là aussi l'enjeu du *pedigree*, cette aura dont l'objet se charge du fait de la qualité de ses propriétaires successifs, renouant ainsi avec les reliques, les *regalia*, jusqu'au fétichisme ; il est défini ainsi par Maurice Rheims²⁶ :

« L'objet accompagné d'un "pedigree" prestigieux en voit sa valeur augmentée. Dans chaque vente publique, dans tous les catalogues de musée, les tableaux portent les noms de leurs propriétaires successifs. À cela deux raisons. La première est purement technique : si un dessin porte la marque des Goncourt, si un émail vient des collections Rothschild ou Spitzer, si tel Fragonard vient de la collection Walferdin, sa valeur s'en trouve accrue parce que ces différents noms apportent la garantie d'une connaissance particulière dans un domaine déterminé. La seconde raison est la joie de posséder un objet que tel personnage historique a choisi, tenu, aimé... »

Il parle alors de « croyance de l'homme dans une sorte de trace de survie dans l'objet », de « mana de ses possesseurs », d'« aspect magique de l'objet »... Cela rejoint indéniablement les analyses de la « passion de l'art primitif²⁷ » ; ce champ d'ailleurs est propice aux remises en cause des catégories depuis la découverte de l'« art nègre ».

25. Muc Piralla-Heng Vong, *op. cit.* note 24, p. 109.

26. *Idem*, *Ibidem*, p. 204-205.

27. Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

Dans un chapitre intitulé « Des objets aux œuvres : la magie des Arts premiers », Benoît de l'Estoile évoque le changement des objets consacré par un terme comme « arts premiers »²⁸ :

« La notion d'« Arts premiers » constitue une reformulation du mythe primitiviste qui veut surmonter la connotation négative qu'a acquise le terme « primitif ». Elle permet d'affirmer une rupture avec l'évolutionnisme, tout en restant profondément évolutionniste. Enfin, elle est une « pierre philosophale » permettant une véritable transmutation, un changement d'essence : la transformation des objets ethnographiques en œuvres d'art, qui implique un processus complexe de changement de valeur, impliquant à la fois valeur morale, valeur économique, valeur esthétique. »

Ainsi la seconde phase de la qualification entre en scène. L'opération taxinomique s'accompagne d'une nomination. On a souligné la fonction performative des catégories de l'histoire de l'art : ainsi Vauxcelles en créant le terme « fauves » institue la fiction d'un groupe, alors que les artistes eux-mêmes en récusait l'existence. Ensuite les historiens vont attacher à ce mot des valeurs dont J.-C. Lebensztejn a montré qu'elles ne prennent sens que dans un système d'oppositions binaires avec l'expressionnisme évidemment allemand, comme le fauvisme devient expressément « français »... Il a dénoncé cette « illusion réaliste » des catégories et leur racisme foncier. L'historien finit par croire aux catégories qu'il instaure pour découper la réalité à sa guise. Mais il n'en reste pas là. Une fois l'objet classé et nommé, il en donne une évaluation, selon une démarche parfaitement tautologique, car l'évaluation est déterminée par cette classification même.

À côté de cette attention qu'il faut porter aux catégories pour les utiliser sans « illusion réaliste », aux parcours des objets qui en modifient la fonction et la qualité, voire la nature matérielle, à l'historicité et à l'ethnicité des objets et des regards, il reste, à mon avis, à l'historien une dernière précaution, prendre en compte les éléments de l'*instrumentarium* de l'historien d'art ou du *connoisseur* qui déterminent son regard. On notera que ces objets eux-mêmes, sans accéder encore au rang d'œuvres, tendent à se charger de valeurs patrimoniales, telles les photos ou les cartes postales rapportées par l'historien par-delà leur première fonction documentaire accompagnant le travail sur les « œuvres » ; les moulages ou les photos d'œuvres ou de chantiers archéologiques reçoivent un statut, par-delà leur fonction documentaire ou pédagogique.

De l'objet au sujet

Une fois toutes ces opérations réalisées sur l'objet, il semble patent qu'il n'est plus un simple numéro d'inventaire ou une fiche technique, mais un objet d'étude qui trouve sa place dans un corpus (qui certes peut se confondre avec une collection constituée, mais pas exclusivement) ; et ce corpus devient le support du sujet d'étude ou de thèse. On remarquera que l'on revient alors au mot « sujet », qu'une dernière mutation transforme les objets en sujets... Le parcours et la qualification de l'objet se jouent dans un aller-retour de regards de sujet à sujet, le processus clé demeurant que la qualification soit modalité de penser l'objet et non de le juger. Cela repose sur une démarche scientifique et non pas tant critique : J.-C. Lebensztejn appelait, d'ailleurs comme Ernst Grosse, à une « science de l'art » comme dépassement de l'histoire de l'art engluée dans les jugements de valeur.

28. Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 286.

Pour citer cet article

Référence électronique

Dominique Jarrassé, « La qualification de l'objet. Leçon d'introduction au séminaire doctoral d'Histoire de l'art appliquée aux collections 2012-2013 », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 2, mars 2013, mis en ligne le 15 mars 2013.

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero2mars2013/Jarrasse.pdf>



L'auteur

Dominique Jarrassé est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Bordeaux 3 et à l'École du Louvre. Il a fait ses études à Nancy et sa thèse à Paris 4 sur *L'architecture thermique en France entre 1800 et 1850*. Ses travaux concernent l'art et l'architecture du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle particulièrement l'architecture des synagogues et l'art juif. Il a publié divers ouvrages comme *L'Âge d'or des synagogues* (1991), *Rodin* (1993), *Une histoire des synagogues françaises. Entre Occident et Orient* (1997), *L'art des jardins parisiens* (2002), *Existe-t-il un art juif ?* (2006)... Il aborde aussi des questions touchant à l'historiographie de ces domaines et aux relations de l'art et de l'anthropologie. Il a intégré l'Équipe de recherche de l'École du Louvre en octobre 2012.