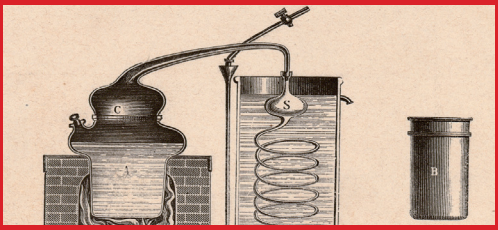
Pamella Guerdat, Melissa Rérat (éd.)



Thesis

Cahier d'Histoire des collections et de Muséologie
Zeitschrift für Sammlungsgeschichte und Museologie

Une expérience au croisement de l'art et de la sociologie

Conversations avec Nathalie Heinich

N° 16, 2014-2015

Institut d'histoire de l'art et de muséologie
de l'Université de Neuchâtel

Éditions Alphil
Presses universitaires suisses

Pamella Guerdat, Melissa Rérat (éd.)

Thesis

Cahier d'Histoire des collections et de Muséologie
Zeitschrift für Sammlungsgeschichte und Museologie

Une expérience au croisement de l'art et de la sociologie

Conversations avec Nathalie Heinich

N° 16, 2014-2015

Pamella Guerdat, Melissa Rérat (éd.)

Thesis

Cahier d'Histoire des collections et de Muséologie
Zeitschrift für Sammlungsgeschichte und Museologie

Une expérience au croisement de l'art et de la sociologie

Conversations avec Nathalie Heinich

N° 16, 2014-2015

Revue semestrielle publiée par
l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie
de l'Université de Neuchâtel

Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2015
Case postale 5
2002 Neuchâtel
Suisse

www.alphil.ch
commande@alphil.ch

© Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2014-2015.016.01
ISSN 1660-3435

Comité scientifique et de rédaction :
Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur
(pierre-alain.mariaux@unine.ch) ;
Lucas Burkart, Universität Basel
(lucas.burkart@unibas.ch) ;
Philippe Cordez, Humboldt Universität, Berlin et EHESS, Paris
(philippecordez@yahoo.fr) ;
Pascal Griener, Université de Neuchâtel
(pascal.griener@unine.ch) ;
Yann Potin, Université de Paris I
(yann.potin@freesbee.fr) ;
Tristan Weddigen, Universität Zürich
(tristan.weddingen@uzh.ch).

Ce numéro a été publié avec le soutien de :
– Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel
– Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel
Les auteurs et les éditeurs remercient ces institutions.

Page de couverture :
Image 1 : Laboratoire, in Edmond Frémy (1814-1894), Encyclopédie chimique, Paris : Dunod, 1882, planche 12, texte imprimé et illustré, BnF, département histoire, philosophie, sciences de l'homme, cote : 8-R-4043 (3) © Bibliothèque nationale de France

Image 2 : © Gino Santa Maria – Fotolia.com

Image 3 : Lavoisier dans son laboratoire. Expériences sur la respiration de l'homme exécutant un travail, in Recueil. Collection Laruelle. Portraits de femmes de 1754 à 1768. France, tome 111, fac-similé réduit d'un dessin de Marie-Anne Lavoisier (1758-1836), vers 1770, héliogravure, BnF, département estampes et photographie, cote : NE-63 (111)-FOL © Bibliothèque nationale de France

Dos de la couverture:
Photographie prise dans la Salle H. Seyrig, Institut d'archéologie, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel

Pascal Griener

Préface
Ce que l'histoire de l'art peut enseigner à la sociologie

Résumé : La sociologie offre des matériaux solides à l'histoire de l'art, mais l'inverse est aussi vrai. À l'aide de deux exemples, cette proposition est examinée. La séparation entre *high culture* et *low culture*, comprise en termes de classes sociales, ne repose sur aucune réalité. L'histoire de l'art permettrait d'enterrer ce mythe tenace qui persiste dans la littérature sociologique. Le deuxième exemple touche aux vies d'artistes : ce genre littéraire et historiographique n'offre pas au chercheur une représentation directe, transparente de la condition de l'artiste à une époque donnée. La lecture des vies d'artistes est complexe ; elle repose sur une excellente connaissance de la réalité du contexte matériel, mais surtout sur une grande maîtrise des codes historiographiques et de leur historicité même.

Dans les pays anglo-saxons comme dans la culture germanique, l'histoire de l'art jouit d'une reconnaissance qui en fait une discipline phare des sciences humaines. Et cette discipline a, de longue date, puisé plusieurs matériaux et instruments méthodiques dans d'autres champs du savoir. Elle ne cherche nullement à se constituer en discipline séparée des autres, selon une modalité kantienne ; au contraire, elle accomplit sa spécificité dans l'acte même qui la porte à approprier les autres savoirs pour les assigner à ses propres priorités.

La sociologie constitue un savoir précieux pour l'historien d'art. Mais la sociologie, elle aussi, gagne à se mettre à l'écoute de l'histoire

de l'art. Cette dernière a effectué des investigations pertinentes pour son propre champ, car elles remettent en cause plusieurs *a priori* qui règnent encore en maître dans les approches sociologiques. Pour illustrer ce point, j'examinerai brièvement deux *a priori* qui ne sont pas sans conséquence méthodique.

Le premier *a priori* touche à la distinction entre *high culture* et *low culture*, qui fonde une vision étagée des pratiques sociales[1]. Une telle représentation postule que les membres des classes privilégiées ne partagent presque aucune pratique culturelle avec les êtres appartenant aux classes moins favorisées par la naissance ou par les moyens. L'étude de l'histoire de la perception artistique montre que cette distinction, persistante dans le discours sociologique, ne correspond à aucune réalité. Les exemples sont innombrables, qui attestent du contraire. Un James Boswell (1740-1795), qui deviendra célèbre par sa biographie de Samuel Johnson (1709-1784), est un homme né dans une famille de grands juristes et de propriétaires terriens écossais. Il appartient à la *gentry* dorée[2]. Mais quand cet homme gagne Londres pour y solliciter un commandement militaire, il demeure plusieurs années dans la capitale. Sa carrière dans les armes est entravée par son origine écossaise – ces sujets de l'Empire britannique, trop portés à la révolte, effraient le gouvernement de George III ; êtres dangereux, ils demeurent donc impropres à l'engagement. En l'attente d'un régiment improbable, Boswell comble comme il peut ses journées oisives ; il part à la découverte de la métropole[3]. Ces sorties ne laissent pas de surprendre : la visite de

[1] FUNCKE Bettina, *Pop oder Populus: Kunst zwischen High and Low*, Cologne : König, 2007, 224 p. ; CADUFF Corina (ed.), *High / Low : Hoch- und Alltagskultur in Musik, Kunst, Literatur, Tanz und Kino*, Berlin : Kadmos Verlag, 2007, 158 p. ; *High & low: modern art and popular culture*. Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 7 octobre 1990-15 janvier 1991 ; The Art Institute of Chicago, 20 février-12 mai 1991 ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 21 juin-15 septembre 1991, VARNEDOE Kirk & GOPNIK Adam (eds.), New York : Abrams, 1990, 460 p.

[2] RADNER John B., *Johnson and Boswell: a biography of friendship*, New Haven : Yale University Press, 2012, 415 p.

[3] Cette découverte est contée dans le fameux journal écrit par James Boswell : BOSWELL James, *Boswell's London Journal: 1762-1763*, Frederick A. POTTLE (ed.), New Haven : Yale University Press, 1992, 370 p.

prostituées de l'East End y alterne avec la visite du British Museum. Aucun spectacle de rue, même le plus vulgaire, ne le laisse indifférent. Le même homme commente avec transport un spectacle de foire où il côtoie la pègre, et savoure la galerie de tableaux italiens possédée par le Lord qui le retient à dîner. Davantage, le caractère momentanément inaccessible d'une expérience culturelle lui fait rechercher toute autre satisfaction qui pourrait la remplacer. À ses yeux, toutes sont équivalentes, toutes substituables – car toutes proposent une distraction bienvenue, doublée d'une intensité émotionnelle. La lecture d'autres journaux intimes écrits à cette époque l'atteste : Boswell ne relève nullement de l'exception.

Au XIXe siècle, cette porosité entre les univers culturels demeure très évidente. Une historienne de l'art aussi raffinée que Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893) adore visiter le Crystal Palace de Londres – un vaste édifice de verre et de fer, originellement construit pour abriter la Great exhibition de 1851, et qui propose une évocation des grandes civilisations de l'art, le tout exécuté en plâtre peint. Ce dispositif payant, peu cher, draine alors les foules en fin de semaine. Cependant, la reine Victoria s'y rend elle aussi fréquemment avec ses enfants. Dans ce musée Grévin de l'art monumental, tout bariolé de couleurs et dépourvu de tout objet d'art authentique, Lady Eastlake retrouve pourtant la poésie des lieux qu'elle a hantés en Italie :

> « […] *I do not hesitate to say that it is the most enchanting place that ever has been devised by man – high and low enjoying alike – all innocently if not improvingly – pleasures which seem to have no limit, which is the painful part of all others, and an air which gives you vigour* […]. *There are pleasures for all, but to me the Italian Court was like going to Italy. I saw much sculpture from Genoa & Pavia & Florence as gave me the same sensations of intellectual delight as a first-rate picture gallery. It really is the finest thing in the world that Palace – already perfumed with thousands of bright flower beds, & every month & year will increase its beauties.* »[4]

[4] Elizabeth Rigby, Lady Eastlake, lettre à Euphema Ruskin, Londres, 8 juillet 1854, in SHELDON Julie (ed.), *The letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, Liverpool :

Bref, la puissance d'évocation de ce musée commercial vaut, à ses yeux, l'offre huppée de la National Gallery, musée dont son époux est le directeur. Plus encore, certains grands collectionneurs d'art préfèrent même les gras plaisirs monnayés par le musée Tussaud. Cette galerie de cire, qui aligne les célébrités du temps, y compris les plus scandaleuses, attire alors une foule considérable, toutes classes confondues. Or, le client le plus assidu de Mrs Tussaud n'est autre que le duc de Wellington (1769-1852), le vainqueur de Waterloo. Ce militaire, qui possède une splendide galerie de maîtres anciens dans sa demeure d'Apsley House, raffole des spectacles mis en scène par Tussaud dans des décors de carton-pâte, qui évoquent crânement les antres royaux où logent les grandes dynasties d'Europe. Ces palais, Wellington les connaît pour les avoir lui-même fréquentés. Et pourtant, la différence radicale qui sépare les modèles de leur copie dérisoire, loin de le décourager, le fascine. Mrs Tussaud change-t-elle une salle de son musée de cire, Wellington désire en être informé aussitôt. Il accourt pour admirer chaque nouveauté. À la fin de sa vie, il prendra le thé avec la propriétaire des lieux une fois par semaine.

L'histoire de la culture visuelle, discipline à laquelle appartient l'histoire de l'art, doit donc proposer un modèle sociologique transversal. Or, ce modèle, la sociologie reste encore peu capable de l'offrir, faute de reconnaître une réalité sociale pourtant fondamentale, même si elle perturbe une représentation segmentée de la société où dominent les *classes*.

Le deuxième *a priori* touche à la sociologie de l'artiste. Comme on le sait, aux XVIIIe et XIXe siècles, la figure de l'artiste suscite un grand engouement dans le monde littéraire. Des romans mettent en scène des maîtres anciens ou modernes – de la *Recherche de l'Absolu*, publié par Balzac en 1834 à l'*Œuvre* d'Émile Zola (1886).

Liverpool University Press, 2009, (662 p.), p. 161 ; YARRINGTON Alison, « Under the spell of Madame Tussaud: aspects of "high" and "low" in the 19th-century polychromed sculpture », in BLÜHM Andreas (ed.), *The colour of sculpture: 1840-1910*. Catalogue d'exposition, Van Gogh Museum, Amsterdam, 26 juillet-17 novembre 1996 ; Henry Moore Institute, Leeds, 13 décembre 1996-6 avril 1997, Zwolle : Waanders, 1996, (277 p.), p. 83-92.

Cette littérature fictionnelle possède un caractère de prégnance qui a pu faire croire qu'il était possible d'y reconnaître, à l'état pur, des systèmes de valeurs partagés par une communauté tout entière – comme si la littérature offrait une représentation mimétique, transparente, d'une réalité sociale. L'étude factuelle des carrières artistiques montre au contraire qu'il n'en est rien. Tout d'abord, les formes historiographiques utilisées par ces romanciers ressortissent à diverses époques, et possèdent un caractère fortement hétérogène. Elles sont puisées dans des textes très divers qui appartiennent à la tradition historiographique. Plusieurs ouvrages récents ont établi ce fait, avec une grande subtilité[5]. Mais surtout, ces modèles entretiennent un rapport complexe, jamais mimétique, avec la réalité sociale qu'ils prétendent pourtant mettre en scène. Certains de ces modèles, d'ailleurs antiques, réapparaissent régulièrement dans l'univers des représentations collectives ; leur historicité, *per se*, ne peut néanmoins nullement être assurée – en quoi les mêmes schèmes, réutilisés à des époques différentes, pourraient-ils être interprétés comme les symptômes univoques d'une même réalité sociale ? Plus encore au XIXe siècle, ces représentations offrent un modèle souvent compensatoire, passéiste, à une réalité nouvelle. Ils obscurcissent volontairement la conscience d'une situation concrète,

[5] Sur la biographie d'artiste et ses enjeux : KRIS Ernst, KURZ Otto, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment*, préface de E. H. Gombrich, New Haven : Yale University Press, 1979 [1re éd. 1935], 159 p. ; FISH Stanley, « Biography and Intention », in EPSTEIN William H. (ed.), *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette : Purdue University Press, 1991, (151 p.), p. 9-16 ; SOUSLOFF Catherine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept,* Minneapolis & Londres : University of Minnesota Press, 1997, 204 p. ; HELLWIG Kathrin, *Von der Vita zur Künstlerbiographie,* Berlin : Akademie Verlag, 2005, 206 p. ; GUERCIO Gabriele, *Art as Existence. The Artist's monograph and its Project*, Cambridge-Mass. & Londres : MIT Press, 2006, 392 p. ; *Les "vies" d'artistes,* actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre, les 1er et 2 octobre 1993, WASCHEK Matthias (éd.), Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, 303 p. ; LIPKING Lawrence, « The Birth of the Author », in GOULD Warwick, STALEY Thomas F. (eds.), *Writing the Lives of Writers*, Basingstoke : MacMillan Press, 1998, (319 p.), p. 36-53 ; JUNOD Karen, *"Writing the lives of painters": biography and artistic identity in Britain, 1760-1810*, Oxford : Oxford University Press, 2011, 258 p.

au lieu d'en dévoiler l'essence. Car la représentation de l'artiste constitue un enjeu idéologique ; certains praticiens y cherchent le fondement d'une nouvelle identité, d'autres l'assignent à vêtir de beaux oripeaux antiques une modalité d'existence en crise.

Au cours de huit années, avec plusieurs collègues, il m'a été donné d'étudier les carrières artistiques de centaines d'artistes actifs à Paris entre 1793 et 1863[6]. Cette enquête prouve que les conditions qui président à une carrière artistique doivent être modélisées à partir de documents primaires – commandes, cursus d'études, soumissions au salon, relations de maître à élève, rapports au marché de l'art, etc. Cette réalité, une fois saisie dans sa complexité, sera confrontée aux systèmes de représentation créés par les productions littéraires, et qui mettent en scène les idées reçues sur l'art et les artistes. L'enquête historique, alors, ne fait que commencer.

Summary : Sociology provides some very solid methodical insights to art history, but the reverse is also true. This idea is tested with the help of two examples. The divide created by most sociologists between *high culture* and *low culture* does not correspond to a clear reality. History allows us to dispel this apriori whose consequences are rather devastating. The second example pertains to artists' lives. This literary genre is very important in the field of historiography, but in no way does it offer to the modern researcher a direct, transparent account of the artist's condition at a given period. Reading artists' lives amounts to a complex exercise: it is useless if not matched with a deep acquaintance with the material context – the actual condition of artists at a given time – and above all, a great knowledge of the tropes which were articulated in that literature, and of the very historicity of these tropes.

[6] Griener Pascal, Jaccard Paul-André, Langer Laurent, *Paris ! Paris ! La formation des artistes suisses à l'École des Beaux-Arts, 1793-1863*, Genève : Slatkine, 2014, 365 p.

BIBLIOGRAPHIE

BOSWELL James, *Boswell's London Journal: 1762-1763*, Frederick A. Pottle (ed.), New Haven : Yale University Press, 1992, 370 p.

CADUFF Corina (ed.), *High / Low: Hoch- und Alltagskultur in Musik, Kunst, Literatur, Tanz und Kino*, Berlin : Kadmos Verlag, 2007, 158 p.

FISH Stanley, « Biography and Intention », in EPSTEIN William H. (ed.), *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette : Purdue University Press, 1991, (251 p.), p. 9-16.

FUNCKE Bettina, *Pop oder Populus: Kunst zwischen High and Low*, Cologne : König, 2007, 224 p.

GRIENER Pascal, JACCARD Paul-André, LANGER Laurent, *Paris! Paris! La formation des artistes suisses à l'École des Beaux-Arts, 1793-1863*, Genève : Slatkine, 2014, 365 p.

GUERCIO Gabriele, *Art as Existence. The Artist's monograph and its Project*, Cambridge-Mass. & Londres : MIT Press, 2006, 392 p.

HELLWIG Kathrin, *Von der Vita zur Künstlerbiographie,* Berlin : Akademie Verlag, 2005, 206 p.

High & low: modern art and popular culture. Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art New York, 7 octobre 1990-15 janvier 1991 ; The Art Institute of Chicago, 20 février-12 mai 1991 ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 21 juin-15 septembre 1991, VARNEDOE Kirk, GOPNIK Adam (eds.), New York : Abrams, 1990, 460 p.

JUNOD Karen, *"Writing the lives of painters": biography and artistic identity in Britain, 1760-1810*, Oxford : Oxford University Press, 2011, 258 p.

KRIS Ernst, KURZ Otto, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, préface de E. H. Gombrich, New Haven : Yale University Press, 1979 [1re éd. 1935], 159 p.

Les « vies » d'artistes, actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre, les 1er et 2 octobre 1993, WASCHEK Matthias (éd.), Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, 303 p.

LIPKING Lawrence, « The Birth of the Author », in GOULD Warwick, STALEY Thomas F. (eds.), *Writing the Lives of Writers*, Basingstoke : MacMillan Press, 1998, (319 p.), p. 36-53.

RADNER John B., *Johnson and Boswell: a biography of friendship*, New Haven : Yale University Press, 2012, 415 p.

SHELDON Julie (ed.), *The letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, Liverpool : Liverpool University Press, 2009, 662 p.

SOUSLOFF Catherine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept,* Minneapolis & Londres : University of Minnesota Press, 1997, 204 p.

YARRINGTON Alison, « Under the spell of Madame Tussaud: aspects of "high" and "low" in the 19th-century polychromed sculpture », in BLÜHM Andreas (ed.), *The colour of sculpture: 1840-1910*. Catalogue d'exposition, Van Gogh Museum, Amsterdam, 26 juillet-17 novembre 1996 ; Henry Moore Institute, Leeds, 13 décembre 1996-6 avril 1997, Zwolle : Waanders, 1996, (277 p.), p. 83-92.

Pamella Guerdat, Melissa Rérat

Introduction
L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation Maison Borel

«L'imagination sociologique vient ici nous enjoindre de regarder le présent en suspendant, ne serait-ce qu'un court instant, nos croyances individualistes et nos visions ethnocentriques. Elle nous dispose à recevoir l'actualité en portant prioritairement attention aux rapports sociaux constitutifs des phénomènes qui y sont en jeu […].»

Cyril Lemieux,
La sociologie sur le vif, 2010[1]

Le présent ouvrage, intitulé *Conversations avec Nathalie Heinich*, fait état des débats d'idées qui se sont succédé lors de la deuxième édition des Entretiens de la Fondation Maison Borel. Émanant de la volonté de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel de créer un point de rencontre destiné aux doctorants, les Entretiens de la Fondation Maison Borel favorisent un concept encore timidement répandu en Suisse : offrir l'opportunité à de jeunes chercheurs en sciences humaines et sociales de porter au regard d'un éminent spécialiste leur recherche en cours

[1] Lemieux Cyril, *La sociologie sur le vif*, Paris : Presses des Mines, 2010, (325 p.), p. 10-11.

d'élaboration, dans un contexte distinct du colloque ou du cycle de conférences traditionnels. Depuis 2012, l'événement prend annuellement la forme d'une journée d'études coordonnée par le corps professoral de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie. S'instaure à cette occasion un dialogue collectif entre le chercheur invité et les différents intervenants prenant part à la journée. En réponse à une problématique préétablie, les points de vue partagés convergent vers un sujet central, confrontant dans un élan commun les réflexions de chacun, sans restrictions chronologiques ni frontières disciplinaires. Un espace de rencontre et de réflexion qui privilégie le décloisonnement des savoirs éclôt dès lors dans un cadre propice à la discussion. Ainsi conçus, les Entretiens visent à l'établissement d'un lien immédiat entre une figure d'autorité, instigatrice de notions théoriques et de conceptions méthodiques transversales, et la relève académique issue des universités comme des hautes écoles suisses.

Les Entretiens de la Fondation Maison Borel doivent leur appellation à la fondation éponyme sise à Auvernier. Depuis 2010, la Fondation Maison Borel constitue, dans le paysage neuchâtelois, un centre de recherche dédié à la muséologie. Au fil des ans, elle fait office de maison d'accueil destinée à recevoir tant des chercheurs provenant du monde entier que des manifestations scientifiques étroitement liées à l'Université de Neuchâtel et au Musée d'art et d'histoire de la ville. Il s'agit d'une plateforme ouverte, tournée vers la recherche internationale, mais qui cultive avant tout des échanges fructueux entre les principaux pôles de recherche neuchâtelois. Au nombre de ses partenaires compte l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie.

La première édition des Entretiens de la Fondation Maison Borel rassemblait, autour de la figure de l'historien de la culture Krzysztof Pomian, six doctorants en lettres et sciences humaines – historiens de l'art, historiens, anthropologues et philosophes confondus – réunis dans l'enceinte de la Fondation Maison Borel. Les différentes interventions visaient à questionner le concept de « sémiophore » devant un public majoritairement constitué d'étudiants, de professeurs et de spécialistes de musées.

De manière analogue, l'édition 2013 des Entretiens s'est déployée autour de la sociologue de l'art Nathalie Heinich, invitée de la

journée du 19 septembre 2013[2]. Personnalité internationalement reconnue, directrice de recherche en sociologie au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Nathalie Heinich s'inscrit dans le terrain plurivoque de la sociologie de l'art au travers de publications qui désormais font école : *Le Triple jeu de l'art contemporain* (1998), *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (1998), *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère* (2005), ou, plus récemment, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (2009, co-éd. Roberta Shapiro). Ces textes se présentent comme les garants des postures théoriques et méthodiques de la chercheuse française ; les instruments de recherche qu'elle y développe depuis près de vingt ans trouvent une assise pérenne dans les sciences historiques. Forte de son impact sur les milieux universitaires, la sociologie de l'art est en effet – et de manière prégnante – la source de discussions nouvelles en histoire de l'art et en muséologie. Par le développement d'un programme d'enseignements, mais aussi de collaborations muséales et de publications, l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel s'est à son tour penché sur cette discipline. Les Entretiens de la Fondation Maison Borel 2013 poursuivent ainsi la réflexion engagée sur cette voie depuis quelques années, en écho aux recherches conduites à l'Université de Neuchâtel.

Pour sa seconde édition, la manifestation a investi le périmètre du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, collaborateur privilégié de la Fondation Maison Borel au même titre que l'Université. Sous l'intitulé *La sociologie au service de l'art ? Conversations avec Nathalie Heinich*, six étudiants avancés et/ou doctorants ont questionné leur sujet d'étude dans le prisme des recherches de Nathalie Heinich. Historiens de l'art, anthropologues et sociologues, tous ont de concert participé à une discussion dévolue au thème mis à l'honneur. De l'Art San à l'Art Brut, en passant par la peinture, la photographie et l'affiche, le champ balisé par

[2] L'édition 2014 des Entretiens de la Fondation Maison Borel a réuni quatre doctorants autour de l'historienne de l'art française Claire Barbillon, en vue d'explorer les notions d'histoire culturelle et de théorie de la culture.

les différentes interventions s'est avéré particulièrement hétéroclite. C'est pourquoi, les échanges se sont focalisés sur un élément centralisateur : les méthodes et approches conceptuelles sous-jacentes aux sujets de recherche questionnés. Une telle mise en perspective a non seulement eu pour avantage de garantir un échange de points de vue élargi et opératoire, mais également de contourner l'écueil d'une analyse descriptive, voire positiviste d'un domaine de recherche donné.

Les Entretiens de la Fondation Maison Borel 2013 ont ainsi débouché sur des réflexions fécondes et novatrices qui forment le noyau du présent ouvrage et qui en conditionnent la trame. Adoptant aussi bien les concepts que les partis pris mis en évidence lors de la journée d'études, la publication regroupe des essais et des articles qui ont comme fil conducteur les méthodes et postures théoriques requises pour aborder les enjeux d'une conception de l'art à la lueur de la sociologie. Dans le prolongement de la préface de Pascal Griener proposant une esquisse critique des possibles apports de l'histoire de l'art à la sociologie, l'essai de Nathalie Heinich fait figure de modèle méthodologique propre à envisager les valeurs patrimoniales. Notons que le patrimoine, autrement dit les artefacts, les musées, les monuments, la culture matérielle et immatérielle, constitue un terrain prisé tant des sociologues de l'art que des historiens de l'art et muséologues. La contribution de Nathalie Heinich offre aux lecteurs un cadre de pensée apte à décrypter tout objet d'étude envisagé de manière interdisciplinaire. De plus, ce texte trouve sa place au sein d'une « sociologie des valeurs »[3] développée

[3] Citons à cet égard le texte : *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2012 [2005], 286 p., mais encore : « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler », *Sociologie de l'art*, n° 10, 1997, p. 11-24 ; « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *OPuS-Sociologie de l'art*, n° 9-10, 2006, p. 9-27 ; « La sociologie à l'épreuve des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. CXXI, juillet-décembre 2006, p. 287-315. En outre, deux contributions récentes à des ouvrages collectifs retiennent notre attention : « Esquisses d'une typologie des émotions patrimoniales », in Fabre Daniel (éd.), *Émotions patrimoniales*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2013, (408 p.), p. 195-209 ; « La célébrité », in Heinich Nathalie,

par la chercheuse depuis plusieurs années ; il représente en cela un outil essentiel à disposition des chercheurs en sciences humaines et sociales. À cet essai introductif font suite cinq articles traitant de cas d'études précis qui abordent des objets et des supports hautement variés. Chaque contribution cultive néanmoins comme point de ralliement une mise en perspective de l'apparat méthodique en vigueur chez Nathalie Heinich. En effet, le statut complexe de la copie et du copiste dans le domaine pictural est considéré par Marco Jalla. Dans une optique proche, Pascale Marini-Jeanneret pose à son tour les jalons d'une réflexion focalisée sur les hiérarchies artistiques, eu égard au statut des auteurs d'Art Brut. Abordant également un support artistique sujet à discussions, Nuné Nikoghosyan et André Ducret cosignent une analyse qui entrevoit le médium photographique en regard de sa réception critique par les internautes. Leïla Baracchini ouvre quant à elle la focale sur la production d'un art extra-européen dans le Kalahari, tandis que Katarzyna Matul discute la qualification artistique de l'affiche en Pologne. En guise de point final, l'anthropologue Octave Debary, modérateur de la journée des Entretiens, prend le contre-pied de la préface pour conclure le propos de l'ouvrage en interrogeant les enjeux d'une perception de l'art comme objet de recherche pour le sociologue.

Si le présent recueil transcrit les résultats auxquels ont abouti les discussions en présence de la sociologue de l'art Nathalie Heinich, il a également pour fondement l'épineuse question de l'interrelation entre la sociologie et l'histoire de l'art. L'ouvrage qui paraît aujourd'hui dans la collection-revue *Thesis. Cahiers d'histoire des collections* est tout entier empreint de ce regard croisé. L'apparente simplicité de l'intitulé *Conversations avec Nathalie Heinich* doit être appréhendée à la lumière d'un projet plus ambitieux. « Enjeux d'une lecture de l'histoire de l'art à l'aune de la sociologie », tel aurait pu être, en somme, son sous-titre. Le célèbre texte de Nathalie Heinich *Ce que l'art fait à la sociologie* (1998) s'ouvre

SCHAEFFER Jean-Marie, TALON-HUGON Carole (éd.), *Par-delà le beau et le laid : enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, (194 p.), p. 33-44.

sur le paradoxe inhérent à une telle perception, qui ne manque pourtant pas d'interpeller :

> «*L'individuel opposé au collectif, le sujet au social, l'intériorité à l'extériorité, l'inné à l'acquis, le don naturel aux apprentissages culturels : le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie* […].»[4]

Qu'engendre la rencontre de deux disciplines académiques qui respectivement postulent des conceptions théoriques disjointes, mais qui cependant s'intéressent à des objets d'étude semblables ? Les productions artistiques contemporaines[5], le statut des artistes, le patrimoine ou encore le fonctionnement des institutions et des musées y sont de fait particulièrement interrogés. Dès lors, quel(s) défi(s) l'art lance-t-il à la sociologie ?[6] Et qu'advient-il du domaine de l'art, en termes d'apports et de limites, lorsqu'*a contrario* la sociologie se place à son service ?

L'ambition à l'origine du projet n'était nullement d'apporter une réponse à de si complexes interrogations, mais de mettre en évidence le fait que de plus en plus d'historiens de l'art ont recours à la sociologie, lui empruntent certains de ses outils et plusieurs de ses méthodes[7]. Inversement, les domaines et phénomènes artistiques

---

[4] HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, (90 p.), p. 7. Voir également : *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*, La Courneuve : Aux lieux d'être, 2006-2007, 2 vol., 125 p. ; « La sociologie de l'art face à l'histoire de l'art », in BRET Jean-Noël, GUÉRIN Michel, JIMENEZ Marc (éd.), *Penser l'art. Histoire de l'art et esthétique*, Paris : Klincksieck, 2009, (318 p.), p. 31-39.

[5] Voir la dernière publication en date de Nathalie Heinich : *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, 373 p.

[6] FRIEDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 431-443 ; BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 2010 [1982], 380 p.

[7] En Suisse, mentionnons les réflexions d'Oskar Bätschmann, et notamment l'ouvrage *The Artist in the Modern World. The Conflict Between Market and Self-Expression,* New Haven : Yale University Press, 1998, 336 p. ; ainsi que les

sont devenus depuis quelques décennies un terrain privilégié des sciences sociales, et plus particulièrement de la sociologie. Dans les faits, la pertinence et l'efficacité de la sociologie pour aborder l'art ont été confirmées et illustrées par les conférenciers. Tous ont en effet placé l'art au centre de leurs réflexions et l'ont abordé, étudié, questionné au moyen d'outils issus de la sociologie. Ce faisant, en appliquant les procédés de la sociologie à leurs objets d'étude, dans certains cas, cela a conduit, implicitement ou automatiquement, à un questionnement ontologique et méthodologique de la discipline sociologique.

On l'aura remarqué, il est question d'art et non d'histoire de l'art. Toutefois, lorsqu'un historien de l'art emploie des méthodes sociologiques, en lieu et place d'outils issus des sciences historiques ou en complément de ceux-ci, ne redéfinit-il pas sa discipline ? Mais fait-il dès lors encore de l'histoire de l'art ou s'agit-il plutôt de sociologie de l'art ?

L'ouvrage se propose d'illustrer et d'explorer ces questionnements. Pour ce faire, il s'inspire du modèle du laboratoire et de celui du séminaire. Ce statut intermédiaire reflète la dimension non seulement interdisciplinaire, mais aussi et surtout transdisciplinaire de l'édition 2013 des Entretiens.

L'interdisciplinarité de ce projet se manifeste dans la mobilisation de deux disciplines instituées – la sociologie et l'histoire de l'art – qui s'entrecroisent face à un seul et même objet d'étude – l'art :

> «*L'interdisciplinarité, au-delà de la simple juxtaposition de points de vue disciplinaires, met en œuvre la collaboration et l'intégration entre des disciplines spécifiques autour d'un objet commun, dans une perspective de coproduction des connaissances.*»[8]

---

recherches plus récentes de Dora Imhof et Sibylle Omlin par le biais de l'*oral history* qui se développent actuellement. Voir par exemple : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Interviews : Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Munich : Silke Schreiber, 2010, 160 p.

[8] DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche /*

Or, ne touchons-nous pas également à la « transdisciplinarité » par le fait que les processus de connaissance et de réflexion tirés de deux disciplines distinctes sont mis à profit d'un projet allant « *au-delà (trans-) des frontières disciplinaires* » ?[9] En effet, la collaboration entre deux disciplines se mue en une rencontre puis en une union dont le résultat aboutit à une discipline nouvelle ou à une trans-discipline. À cette composante s'ajoute le souhait de dépasser, voire même d'ignorer, les frontières conventionnelles séparant le monde des sciences « dures », « techniques » ou « exactes » de celui des sciences humaines et sociales. Nous avons en effet tenté le pari de recourir, pour la publication, à l'exemple du laboratoire, lieu par excellence de la recherche en science « dures ».

L'ambition consiste à emprunter aux sciences « techniques » le fonctionnement du laboratoire en tant que « *local aménagé pour faire des expériences, des recherches, des préparations, des analyses scientifiques* »[10]. Point de lieu fixe pour les Entretiens de la Fondation Maison Borel, mais un espace intellectuel fluide dans lequel peuvent se développer et évoluer des réflexions libérées du carcan disciplinaire, être expérimentés des modes de pensée nouveaux en vue de l'élaboration de recherches et d'analyses. Dans un sens plus large, le laboratoire renvoie à tout « *lieu où se*

Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, (311 p.), p. 4. Voir également, dans le même ouvrage, la contribution : REGE COLET Nicole, TARDIF Jacques, « Interdisciplinarité et transdisciplinarité : quels cas de figure pour les programmes universitaires et les parcours de formation ? »…, p. 15-35.

[9] DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le défi de l'inter- et transdisciplinarité*…, p. 4.

[10] Définition tirée de *Le Petit Robert 2014*, Paris : Le Robert SEJER, 2013, (2838 p.), p. 1416. Pour une étude sociologique du laboratoire scientifique, voir le célèbre ouvrage : LATOUR Bruno, WOOLGAR Steve, *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, trad. de l'anglais par Michel BIEZUNSKI, Paris : Éditions La Découverte, 1996, 303 p. Bruno Latour appréhende le laboratoire comme un terrain ethnographique et présente, comme pendant aux sciences dures ou exactes, les « *sciences inexactes* ». Il fait également référence aux « *notions vagues des sciences humaines* » (p. 15, note 1 et p. 16). Il perçoit par ailleurs le laboratoire comme « *l'institution scientifique* » (p. 17).

prépare, s'élabore quelque chose»[11]. Nous l'employons ici sous cette acception, comme l'ont fait quelques rares chercheurs, notamment Pierre-Henri Castel en 2001 :

> «[…] *la métaphore même de "laboratoire" entend indiquer la possibilité d'un lieu d'élaboration intellectuel et stylistique qui échappe à l'alternative littérature/science, laquelle* […] *est précisément celle que* partagent *"savants" et "gens de lettres" pour s'opposer, et bien sûr, ne voir de convergences que conformes à leurs propres présupposés scientifiques* ou *esthétiques, et les confirmant*.»[12]

Frédéric Darbellay et Theres Paulsen présentent plusieurs pans définitionnels de la transdisciplinarité, et notamment ceux de :

> «*l'exploration des relations complexes qui se tissent dans la mise en dialogue entre les cultures scientifiques issues des sciences techniques, de la vie et de la nature et les sciences humaines et sociales*»[13].

Cette acception soulève la question de ce que sous-tendent les «sciences humaines et sociales». Généralement et au niveau des universités et hautes écoles suisses romandes, cette expression, accolée au terme de «faculté», permet de regrouper tant les sciences de l'homme et des cultures (psychologie, logopédie, ethnologie, anthropologie, sociologie, géographie) que les disciplines historiques (histoire, histoire de l'art, archéologie, musicologie, histoire des religions), ainsi que les études de lettres (langues et littératures, linguistique, philosophie). Celles-ci sont rassemblées en instituts, départements ou sections. Fait intéressant, certaines disciplines, telles que l'histoire de l'art et la sociologie notamment, n'apparaissent pas dans la même catégorie «facultaire» selon les universités. L'Université de Neuchâtel les réunit au sein de la Faculté des lettres et sciences humaines, alors que l'histoire de l'art est proposée

[11] Définition tirée de *Le Petit Robert 2014*…, p. 1416.

[12] Castel Pierre-Henri, «La littérature, laboratoire des sciences humaines», *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 2, n° 5, 2001, (p. 3-9), p. 6, note 7.

[13] Darbellay Frédéric, Paulsen Theres (éd.), *Le défi de l'inter- et transdisciplinarité*…, p. 4, 5.

par la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne et la sociologie par la Faculté des sciences politiques et sociales. L'Université de Genève propose la même catégorisation avec l'histoire de l'art dans la Faculté des lettres et la sociologie dans celle des sciences de la société. À Fribourg, sociologie et histoire de l'art se trouvent réunies au sein de la Faculté des lettres. L'histoire de l'art se situerait donc au croisement, ou à la rencontre, des sciences humaines, des lettres et des sciences sociales. Ce bref panorama de l'organisation du savoir au sein des universités romandes permet d'apprécier la complexité et la difficulté de ces scissions catégorielles propres au vaste domaine des « humanités ».

En ayant toujours à l'esprit les réflexions sur le laboratoire, le modèle du séminaire fournit par ailleurs une assise pertinente à la présente publication. De fait, notre propos aurait également pu prendre la forme d'un séminaire, dispensé durant une année universitaire par un professeur en salle de cours, ou encore d'un colloque réunissant d'éminents spécialistes des sciences humaines et sociales. C'est en pleine conscience, et dans le souhait de conserver l'esprit qui avait présidé à la première édition des Entretiens de la Fondation Maison Borel, que la formule retenue a été celle des entretiens. L'entretien substitue un échange entre un jeune doctorant et un chercheur confirmé à la confrontation d'un conférencier à un public de confrères et d'autorités, ou d'étudiants. Le modèle du séminaire reste prégnant, bien que dans le cas présent une dimension plus expérimentale et plus dynamique ait été développée. En effet, de l'entretien (cadre théorique), nous sommes passés à la conversation (cadre effectif de la journée d'études) qui permet d'élargir le face-à-face entre deux interlocuteurs à un cercle réunissant plusieurs protagonistes, dans une ambiance moins formelle ou procédurale.

Michel de Certeau définit le séminaire comme « *un lieu de langage parmi beaucoup d'autres* », qui parfois repose sur le « *discours professoral* » ou le « *prestige d'un maître* »[14]. Le séminaire, sous sa plume, peut également constituer un espace de liberté dans lequel

[14] De Certeau Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? », *Esprit*, n° 11-12, novembre-décembre 1978, (p. 176-181), p. 176.

le chercheur se distancie de son objet de recherche pour mieux y réfléchir et s'y replonger ensuite ; c'est ainsi :

> « *une sorte de* coulisse *qui change discrètement le ou les lieux de nos pratiques effectives en* scènes *dont on peut se détacher pour penser et réviser l'action* ».

Cette scène n'est pas :

> « *un lieu autonome où un savoir pourrait se construire en paix. Elle introduit seulement* du jeu *dans l'opaque normativité des lieux de travail. Ce jeu de (et sur les) lieux ouvre un espace critique* »[15].

Un entretien prend en effet place sur une scène, rendue dynamique par deux protagonistes qui échangent leurs propos dans un cadre formel. Les Entretiens de la Fondation Maison Borel constituent une scène de discussions, marquée par l'interaction, l'échange, l'action. De Certeau distingue par ailleurs entre « *deux manières de donner à un Séminaire une identité répétitive* » :

> « *l'une, didactique, suppose que le lieu est constitué par un discours professoral ou par le prestige d'un maître, c'est-à-dire par la force d'un texte ou par l'autorité d'une voix ; l'autre, festive et quasi extatique, prétend produire le lieu par le pur échange des sentiments et des convictions, et finalement par la quête d'une transparence de l'expression commune* »[16].

La transparence et l'échange prévalant dans la seconde manière sont au cœur de la formule des Entretiens de la Fondation Maison Borel.

Le modèle théorique des lieux de savoir sert également à l'explication du présent projet. Selon Christian Jacob, les lieux de savoir se définissent à la fois comme :

> « *les lieux où s'affirme la maîtrise particulière d'un sujet sur ce qu'il dit, ce qu'il pense et ce qu'il fait, et ceux où s'objectivent,*

[15] De Certeau Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? »…, p. 177.

[16] De Certeau Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? »…, p. 176.

où s'inscrivent les contenus de son discours, de sa pensée et de son action»[17].

Ces lieux sont classés par l'auteur en différents types : lieux de production, de transmission, d'archivage et de conservation[18]. Alors que la journée des Entretiens a permis de relayer un savoir (les réflexions, textes et remarques de la chercheuse invitée), et sur cette base, d'en produire un nouveau (les communications des jeunes chercheurs, la précision de leur sujet de recherche), il nous a semblé nécessaire d'ajouter la seule strate manquante, selon le modèle de Jacob, celle de l'archivage et de la conservation d'un savoir. Ce souhait théorique a engendré une série de réflexions et de recherches lorsqu'il a été question de l'actualiser. En effet, comment trouver et définir un mode de conservation de cette scène de discussions qui respecte son caractère performatif, vivant ou expérimental ? Comment saisir sur le vif un fait social en pleine ébullition ? Ces mots pourraient à eux seuls caractériser la posture méthodique du sociologue Cyril Lemieux, auteur du livre mis en exergue en préambule, *La sociologie sur le vif*, qui aborde l'actualité journalistique dans l'axe sociologique. Le présent ouvrage repose sur un enjeu analogue : transposer des échanges discursifs issus de conversations dynamiques, capturées sur le vif, sur un support semi-figé : l'écrit.

Les pages qui suivent ne visent donc nullement à proposer des «*ficelles*» – pour reprendre le terme cher à Howard S. Becker[19] – que le lecteur pourrait appliquer telles quelles dans son travail, si ce n'est le texte que propose Nathalie Heinich. En investissant des cas d'étude précis, l'ouvrage tend à fournir des bribes de réponses à des questionnements complexes à envisager dans leur totalité, et qui d'ailleurs ne bénéficient pas de réponses univoques. À ce

[17] JACOB Christian, « Savoir et savoirs », in JACOB Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?,* Marseille : OpenEdition Press, 2014, books.openedition.org/oep/423?/ong (consulté le 27.09.2014), paragraphe 26.

[18] JACOB Christian, « Cadres et environnement des activités savantes », in JACOB Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?…*, paragraphe 12.

[19] BECKER Howard S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, trad. de l'anglais par Jacques MAILHOS, Paris : Éditions La Découverte & Syros, 2002, 352 p.

titre, il convient ainsi de mentionner qu'il ne s'agit pas de proposer aux lecteurs les actes d'une journée d'études : ils se confronteront davantage à une publication qui se présente comme une extension d'entretiens collectifs. L'ambition de la publication consiste bel et bien à proposer un focus sur l'état d'une recherche à un moment précis, sans aucunement prétendre à une vision fixe et exhaustive des problèmes qu'elle soulève. Support d'expression de la relève universitaire, les *Conversations avec Nathalie Heinich* fournissent avant tout un *instrument* de réflexion aux chercheurs issus des sciences humaines et sociales manifestant un attrait pour les phénomènes artistiques.

En définitive, c'est une plate-forme ou un « *laboratoire commun* »[20] que nous avons souhaité offrir à différents chercheurs afin d'y développer leurs réflexions suite à la journée d'études. Nous espérons, pour reprendre les termes de Marc Aymes, qu'« *un savoir sans le savoir* »[21] puisse émerger, et que l'ouverture des champs proposés permette à chacun de s'émerveiller des surprises que réserve la rencontre de la sociologie et de l'histoire de l'art.

Cette journée d'échanges – tant au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel que sur le papier – n'aurait pu avoir lieu sans la contribution de plusieurs personnes que nous souhaitons vivement remercier. Tout d'abord Nathalie Heinich, qui a été la figure inspirante de ce projet et dont la disponibilité et la sympathie en ont permis la concrétisation. Nos pensées vont également à Octave Debary, qui a modéré les discussions de la journée d'études avec une énergie et une finesse rares et qui a gentiment accepté de contribuer au présent ouvrage ; aux participants et auteurs, qui ont eu le courage de dévoiler la face cachée de leurs réflexions ; ainsi qu'au professeur Pascal Griener pour son investissement durant la journée d'études, son soutien scientifique et pour le texte qu'il propose. Un merci tout particulier aux Éditions Alphil pour leur disponibilité, leur écoute et leur professionnalisme. La deuxième

[20] DE CERTEAU Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? »…, p. 176.

[21] AYMES Marc, « Du *Seminar* au seminaire », *Labyrinthe*, n° 27, 2007, (p. 37-58), p. 50.

édition des Entretiens de la Fondation Maison Borel n'aurait pu voir le jour sans les précieux conseils d'Alexandra Blanc et de Pamela Corvalan, organisatrices de la première édition des Entretiens, ni sans l'aide du professeur Pierre Alain Mariaux, directeur du Comité scientifique et de rédaction de *Thesis*, du professeur Régine Bonnefoit, d'Armande Cernuschi et de nos collègues de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Enfin, nous adressons nos vifs remerciements à la Fondation Maison Borel ainsi qu'au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel et à son équipe technique pour leur chaleureux accueil. La présente publication a bénéficié du généreux soutien de la Boner Stiftung et de la Commission des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel que nous remercions sincèrement.

BIBLIOGRAPHIE

AYMES Marc, « Du *Seminar* au seminaire », *Labyrinthe*, n° 27, 2007, p. 37-58.

BÄTSCHMANN Oskar, *The Artist in the Modern World. The Conflict Between Market and Self-Expression*, New Haven : Yale University Press, 1998, 336 p.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 2010 [1982], 380 p.

BECKER Howard S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, trad. de l'anglais par Jacques MAILHOS, Paris : Éditions La Découverte & Syros, 2002, 352 p.

CASTEL Pierre-Henri, « La littérature, laboratoire des sciences humaines », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 2, n° 5, 2001, p. 3-9.

DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le défi de l'inter- et trans-disciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche / Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität : Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, 311 p.

DE CERTEAU Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? », *Esprit*, n° 11-12, novembre-décembre 1978, p. 176-181.

FRIEDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 431-443.

HEINICH Nathalie, « La célébrité », in HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, TALON-HUGON Carole (éd.), *Par-delà le beau et le laid : enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, (194 p.), p. 33-44.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, 373 p.

HEINICH Nathalie, « Esquisses d'une typologie des émotions patrimoniales », in FABRE Daniel (éd.), *Émotions patrimoniales*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2013, (408 p.), p. 195-209.

HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2012 [2005], 286 p.

HEINICH Nathalie, « La sociologie de l'art face à l'histoire de l'art », in BRET Jean-Noël, GUÉRIN Michel, JIMENEZ Marc (éd.), *Penser l'art. Histoire de l'art et esthétique*, Paris : Klincksieck, 2009, (318 p.), p. 31-39.

HEINICH Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*, La Courneuve : Aux lieux d'être, 2006-2007, 125 p., 2 vol.

HEINICH Nathalie, « La sociologie à l'épreuve des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. CXXI, juillet-décembre 2006, p. 287-315.

HEINICH Nathalie, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *OPuS-Sociologie de l'art*, n° 9-10, 2006, p. 9-27.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 90 p.

HEINICH Nathalie, « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler », *Sociologie de l'art*, n° 10, 1997, p. 11-24.

IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Munich : Silke Schreiber, 2010, 160 p.

JACOB Christian, « Savoir et savoirs », in JACOB Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?,* Marseille : OpenEdition Press, 2014, books.openedition.org/oep/423?/ong (consulté le 27.09.2014), paragraphe 26.

LATOUR Bruno, WOOLGAR Steve, *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, traduit de l'anglais par Michel BIEZUNSKI, Paris : Éditions La Découverte, 1996, 303 p.

LEMIEUX Cyril, *La sociologie sur le vif*, Paris : Presses des Mines, 2010, 325 p.

Le Petit Robert 2014, Paris : Le Robert SEJER, 2013, 2838 p.

REGE COLET Nicole, TARDIF Jacques, « Interdisciplinarité et transdisciplinarité : quels cas de figure pour les programmes universitaires et les parcours de formation ? », in DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche / Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, (311 p.), p. 15-35.

NATHALIE HEINICH

LES VALEURS DU PATRIMOINE[1]

Résumé : Il s'agit ici de reconstituer le répertoire de valeurs propre à l'élaboration du corpus patrimonial français, à partir des critères utilisés effectivement, sur le terrain, dans ce premier maillon de la chaîne patrimoniale qu'est le repérage ou la sélection dans l'Inventaire général du patrimoine. Prescrits ou proscrits, univoques ou ambivalents, ces critères forment des « familles » qui constituent autant de valeurs. Leur explicitation permet de dresser avec précision l'axiologie – le système de valeurs – propre au patrimoine : ancienneté, authenticité, rareté, significativité et, finalement, beauté sont à l'œuvre dans le regard des spécialistes, mais de façon parfois contradictoire, selon qu'on se trouve à un bout ou à l'autre de la chaîne.

Mon propos sera de reconstituer le répertoire de valeurs propre à l'élaboration du corpus patrimonial français, soit par l'administration des Monuments historiques, qui procède à la protection par diverses mesures administratives ; soit par l'administration de l'Inventaire du patrimoine, qui répertorie et étudie ce qui possède un intérêt patrimonial[2]. Toutefois, contrairement à ce que proposa

[1] Ce texte constitue un condensé des principaux résultats exposés dans mon livre *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère* (Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2009, 286 p.). Le lecteur pourra s'y reporter pour les éléments de méthode et les références bibliographiques complètes.

[2] L'organisation de ces administrations a fait l'objet d'une description détaillée dans *La Fabrique du patrimoine*.

en son temps Aloïs Riegl (1858-1905)[3], ma typologie ne sera pas construite intuitivement, par déduction, mais au terme d'une enquête auprès des chercheurs de l'Inventaire, selon les méthodes de la sociologie pragmatique. C'est ce qui m'a permis de remonter, par induction, des pratiques de terrain aux systèmes de valeurs sous-tendant ces pratiques. Nous pourrons ainsi répondre, sinon à la question du « pourquoi » s'est opérée en une génération une telle inflation patrimoniale, du moins à la question du « comment » elle s'opère. Or, l'expérience me dit que bien souvent, c'est le « comment » qui donne la clé du « pourquoi », car les raisons d'agir des acteurs constituent une grande part des causes de leurs actions.

Pour accéder au système des valeurs patrimoniales, il convient de s'intéresser d'abord aux critères utilisés par les spécialistes pour intégrer un artefact dans le corpus du patrimoine.

CRITÈRES DES CHERCHEURS DE L'INVENTAIRE

Les critères utilisés par les chercheurs de l'Inventaire sont soit univoques, donc toujours positifs ou négatifs, soit ambivalents, c'est-à-dire susceptibles de changer de sens selon le contexte. Pour les premiers, il s'agit de la documentation, de la datation, de l'ancienneté, de l'état de conservation, de l'authenticité, de l'accessibilité, de la vulnérabilité, de la personnalisation, de la beauté. Pour les seconds, il s'agit du caractère décoré ou non, de la rareté ou de la multiplicité, de l'originalité ou de la banalité, de l'hétérogénéité ou de l'homogénéité, de l'unicité ou de la typicité, de la modestie ou de la monumentalité, de la lisibilité de la fonction ou de la pureté de la forme, de la place dans la typologie ou dans le tissu urbain, et de l'extension locale ou globale.

Si nous croisons ces deux types de critères, univoques ou ambivalents, avec leur degré d'explicitabilité (car ces critères sont plus ou moins explicites ou implicites), quatre grandes catégories se dégagent : premièrement, la catégorie des critères (prescrits et

[3] RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. de l'allemand par Daniel WIECZOREK, Paris : Seuil, 1984 [1903], 122 p.

univoques) permettant d'attester la valeur d'ancienneté ; deuxièmement, la catégorie des critères (également prescrits et univoques) relatifs à la valeur d'authenticité, sous ses différentes formes ; troisièmement, la catégorie des critères (prescrits et ambivalents) établissant la valeur de rareté (ou d'unicité) ou, au contraire, de multiplicité (ou de typicité) des cas ; quatrièmement, enfin, le critère (proscrit) établissant la valeur de beauté. Notons toutefois que, contrairement aux critères, ces valeurs ne font guère l'objet d'une explicitation par les acteurs : elles demeurent le plus souvent dans l'implicite des principes communs aux membres d'une même culture, qui n'ont besoin d'être rappelés que dans les situations de controverse axiologique. Entre dès lors en jeu la sociologie des valeurs : elle opacifie et, du même coup, rend visible ce qui, pour les acteurs, reste le plus souvent transparent.

Il s'agit à présent de récapituler ces valeurs « inventoriales », et leur place dans les valeurs patrimoniales, de façon à décrire la configuration axiologique propre au patrimoine.

ANCIENNETÉ

Si le critère d'ancienneté est commun au service des Monuments historiques et à celui de l'Inventaire, il pèse beaucoup plus pour le premier, alors qu'il n'a cessé de se diluer pour le second, dont le corpus s'est élargi à des éléments de plus en plus récents. Mais le critère de l'âge reste très présent, au point que la date de construction ou de rénovation est le premier renseignement donné par les rapporteurs dans les commissions : même si l'exigence d'ancienneté s'est relativisée dans l'histoire de l'administration patrimoniale, l'appartenance au passé n'en demeure pas moins une propriété constitutive de la notion de patrimoine, comme l'avait déjà noté Riegl[4].

Dans l'Inventaire, l'ancienneté partage avec l'authenticité une place éminente, puisqu'elle a pour elle d'être à la fois univoque et prescrite. Elle est une valeur fondamentale – si fondamentale même

[4] RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse…*

qu'elle n'a guère besoin de s'expliciter. Un désaccord éventuel à son sujet, entre spécialistes, ne peut porter que sur sa mesure, non sur sa pertinence. Et c'est bien une valeur en tant que telle, qui ne peut être confondue avec la valeur esthétique, comme on le fait parfois un peu rapidement : l'ancienneté ne va pas forcément de pair avec la beauté ou l'art – et réciproquement.

Notons cependant qu'elle est une valeur très vulnérable à l'acculturation du regard : une ferme « ancienne » aux yeux d'un spécialiste du patrimoine a toutes chances d'apparaître comme une « vieille » bicoque aux yeux de l'habitant. Dans le monde ordinaire des activités quotidiennes, tout objet est naturellement soumis à la dégradation par le temps : « naturellement », c'est-à-dire que le renversement de ce processus exige un travail spécifique – par exemple, le travail de patrimonialisation. C'est ce travail du regard qui permet à la durée, ou à l'âge, de faire basculer un objet dans le registre valorisant de l'*ancien* – faute de quoi il ne serait que *vieux*, c'est-à-dire dégradé. Le temps apparaît ainsi comme un vecteur contradictoire, une forme vide pourvue de deux sens différents selon la signification qui lui est attribuée : soit positif – c'est l'accumulation d'un capital d'ancienneté –, soit négatif – c'est la dégradation des capacités. Autrement dit, le critère de l'âge ne suffit pas à produire de la valeur : il doit pour cela s'inscrire dans un contexte induisant la valorisation préalable de la référence au passé, comme c'est le cas dans le domaine du patrimoine ; ou bien se combiner avec une autre valeur, telle la beauté ou l'authenticité.

Il semble donc que l'ancienneté peut fonctionner, selon les contextes, soit comme une anti-valeur, soit comme une valeur en tant que telle, soit encore comme un amplificateur de valeur. Nous pouvons toutefois nous demander si, à un certain niveau d'élévation du critère de l'âge, l'ancienneté ne devient pas une valeur partagée par tout un chacun : ainsi, un tesson ramassé dans un champ sera probablement mis à la poubelle par le promeneur s'il est identifié comme récent, alors qu'il sera conservé précieusement s'il est présumé appartenir à la Préhistoire. Faute d'investigations empiriques, nous en sommes réduits à des conjectures.

AUTHENTICITÉ

La seconde valeur à la fois univoque et prescrite est la valeur d'authenticité, centrale tant pour les profanes que pour les spécialistes des Monuments historiques ou de l'Inventaire, même si elle n'est pas forcément nommée ainsi. Rarement désignée comme telle par les experts, elle apparaît à travers une batterie de critères relativement précis, qu'il revient au sociologue d'interpréter en les considérant comme appartenant à une même catégorie axiologique, communément nommée « authenticité ».

Qu'est-ce que l'authenticité ? Le dictionnaire *Le Robert* associe ce terme à des notions apparemment disparates : solennité de l'attestation, véracité, sincérité, naturel. Le sociologue, lui, possède d'autres outils de définition. De fait, à partir d'une analyse inductive des différentes situations où peut apparaître un jugement que nous, en tant que participants d'une même culture, associons intuitivement à l'authenticité, il est possible de définir celle-ci comme la continuité du lien entre l'objet en question et son origine : un produit et son terroir, un document et son producteur, le résultat d'un acte et son intentionnalité, l'œuvre insubstituable et son auteur particulier. Continuité substantielle, continuité stylistique, traçabilité, intériorité et originalité dessinent ainsi, malgré l'apparente hétérogénéité des critères, les conditions auxquelles un objet, un acte, une situation, une personne peuvent être dits « authentiques ».

Dans le cas qui nous occupe, l'authenticité d'un artefact résulte de la continuité à la fois substantielle et stylistique entre le moment présent et celui de sa fabrication. Appuyée sur le caractère inentamé de l'objet originel (ou, en d'autres termes, sur sa pureté), cette valeur d'authenticité tend à se combiner aux autres valeurs intervenant dans le travail inventorial : elle est d'autant plus prégnante, et d'autant plus rare, que l'objet en question est ancien, c'est-à-dire que la chaîne reliant son état présent à son état d'origine est longue. En outre, la conservation de l'état d'origine implique une cohérence typologique des éléments au regard des normes architecturales propres à l'époque de la construction. Enfin, la perception, même peu consciente, de l'intégrité du bâti a toutes chances de

susciter chez les spécialistes un sentiment de beauté, une émotion esthétique (émotion qui, chez le profane, aura sans doute plus à voir avec la grandiosité, la profusion du décor ou le luxe). Là encore, nous constatons que la valeur d'authenticité n'est pas réductible à la valeur esthétique, même si l'une et l'autre peuvent, dans certains cas, se renforcer.

Soulignons néanmoins que l'authenticité est, comme l'ancienneté, une valeur plus contraignante pour le service des Monuments historiques que pour celui de l'Inventaire. Nous le remarquons dans le cas des copies : dans une logique stricte d'« histoire de l'art », qui tend à exclure tout ce qui n'est pas œuvre originale, les copies sont d'emblée éliminées, voire traitées comme des faux ; alors que dans la logique plus historienne ou ethnologique de l'Inventaire, les copies deviennent intéressantes car elles sont chargées de significations, qui compensent leur manque d'authenticité – à condition du moins qu'on puisse quand même faire état du lien avec l'origine, à travers l'identification de l'original qui a précédé la copie. Nous nous doutons bien qu'un tableau dont on soupçonnerait qu'il est une copie mais sans pouvoir établir ni le nom de son auteur, ni le nom de l'auteur de l'original, n'aurait aucune chance d'intégrer l'Inventaire. Autant dire que la valeur d'authenticité, même si elle est moins stricte dans le travail de l'Inventaire que dans la logique plus esthète de l'histoire de l'art et des Monuments historiques, y demeure néanmoins primordiale.

Rareté

Une valeur également importante, puisque prescrite, est la rareté ; mais elle est ambivalente, dans la mesure où elle s'avère positive dans certains cas et négative dans d'autres. C'est donc une valeur que l'on peut dire « contextuelle ».

En matière patrimoniale, l'ancienneté est le principal facteur de rareté : les risques de destruction augmentant avec le temps, les bâtiments les plus anciens sont aussi, par définition, les plus rares. Il en va de même concernant l'authenticité : compte tenu des risques de « dénaturation », croissant avec l'allongement de la série

des usagers, un bâtiment non seulement ancien, mais aussi « dans son jus »[5], est forcément une rareté. Cette propriété s'ajoute donc à l'une de ces deux valeurs fondamentales, en l'amplifiant.

Pour autant, la rareté n'est pas une valeur en soi : si un matériau en voie de disparition (par exemple, l'architecture de terre) ajoute à la valeur d'un bâtiment ancien, en revanche un décor « de mauvais goût », un bâtiment au style atypique dans un ensemble homogène, seront disqualifiés comme excentriques, alors même qu'ils sont rares. C'est dire que, de même qu'il faut avoir investi la logique du patrimoine pour considérer l'ancienneté comme une valeur allant de soi, de même il faut avoir investi la logique de la collection pour procéder à l'identique quant à la rareté. Sans cette condition, l'objet hors du commun risque fort probablement de ne pas être perçu, faute de posséder les propriétés pertinentes pour s'inscrire dans la série attendue ; ou il sera perçu, négativement, comme « détonnant ».

Il faut donc qu'un objet ait été préalablement singularisé, et valorisé en raison de sa singularité même, pour que sa rareté apparaisse comme une valeur, ajoutée à d'autres valeurs constitutives telles que l'ancienneté et l'authenticité. Un château isolé dans un environnement médiocre n'est pas considéré comme « faisant tache », « déparant » la cohérence de l'urbanisme : c'est ce dernier qui « jure » avec le château. Autrement dit, la rareté ne produit pas, à elle seule, la valeur et, moins encore, la valeur esthétique, avec laquelle on a également tendance à la confondre lorsqu'on étudie le rapport aux œuvres d'art : la rareté ne peut être qu'une valeur ajoutée à la valeur de beauté, comme elle l'est pour l'ancienneté ou l'authenticité.

SIGNIFICATIVITÉ

Nous avons vu que dans la logique propre à l'Inventaire, la valeur de rareté peut céder la place à son contraire : la multiplicité, la sérialité, la typicité. Ce n'est plus alors l'objet unique qui est

[5] Autrement dit, « conforme à son état originel », voir : HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère…*, p. 184.

privilégié (l'*unicum*) mais, à l'opposé, l'objet de série (le *typicum*) – non plus l'« œuvre » mais le « produit », pour reprendre la distinction proposée par la philosophe Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne*[6]. Dans la logique des Monuments historiques, appliquant les critères esthètes de l'histoire de l'art, les objets sériels seront laissés de côté. Mais l'Inventaire obéit aussi à une logique scientifique, en vertu de laquelle le nombre et la sérialité constituent un phénomène historique digne de considération, au moins à titre documentaire. En ce sens, la perception d'un artefact sera construite d'emblée dans un cadre typologique, qui le rendra intéressant pour peu que ses propriétés correspondent, pour l'essentiel, au type – voire très intéressant pour peu qu'elles y correspondent totalement, le rendant ainsi parfaitement « représentatif » de l'ensemble dont il fait partie.

Quoiqu'exigeant une importante capacité de dé-contextualisation et de mise en relation, c'est-à-dire d'abstraction, l'attention à la typicité n'est pas propre au monde savant, comme l'a bien noté le philosophe Alfred Schütz à la suite d'Edmond Husserl. Schütz souligne de fait qu'elle constitue une ressource fondamentale du sens commun, de même d'ailleurs que l'aptitude inverse à discerner non ce qui est commun à plusieurs objets mais ce qui est particulier, singulier, voire unique[7]. Cependant, l'expérience ordinaire, dans sa propension à privilégier la saillance perceptive de l'exceptionnel, est sans doute plus proche de la culture des historiens d'art – celle qui nourrit l'approche patrimoniale traditionnelle des monuments historiques – que de celle des spécialistes de l'Inventaire, formés à l'approche scientifique, et donc portés à privilégier l'abstraction, la sérialité, les grands nombres, la statistique.

Dans cette logique très spécialisée de la typicité, l'intérêt de l'artefact – et par là même, la décision qui se prendra à son

[6] ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges FRADIER, Paris : Calmann-Lévy, 1961 [1958], 368 p.

[7] SCHÜTZ Alfred, « Sur les réalités multiples », in SCHÜTZ Alfred, *Le Chercheur et le Quotidien*, trad. par Anne NOSCHIS-GILLIÉRON, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1987 [1945], (286 p.), p. 103-167.

sujet – dépendra de la signification qu'un chercheur lui affectera, en tant que représentant d'une catégorie ou témoin d'une pratique. Cette valeur de « sens », ou de signification, est invoquée chaque fois qu'il est question de s'intéresser à un élément pour sa valeur documentaire, sa capacité à autoriser un discours sur ce qu'il révèle indirectement, qu'il s'agisse des propriétés d'une catégorie stylistique, ou encore des usages, des fonctions, des mœurs, etc.

Cette valeur de « significativité » existe aussi dans la logique des Monuments historiques, néanmoins sous une forme un peu différente : le sens qui y est visé ne renvoie pas à l'histoire des usages, mais à des événements historiques ; pas à des typologies d'édifices ou d'objets, mais à des typologies stylistiques. Nous retrouvons à cet égard ce que Riegl nommait la « valeur historique » d'un monument[8].

Certes, cette significativité n'est pas une valeur communément identifiée comme telle. En effet, face à une interprétation, il s'agit le plus souvent de déceler dans le discours interprétatif une propriété de l'objet interprété (le « sens » qu'il « possède ») plutôt qu'une capacité du sujet interprétant, autrement dit sa capacité à « voir » dans une chose autre chose qu'elle-même, à la doter de liens avec des réalités auxquelles on n'accède qu'indirectement, par l'activité de production symbolique. Mais cette dimension que nous pourrions concevoir telle une « herméneutique » du rapport au monde – et, en particulier, au monde de l'art – est suffisamment importante[9] pour que nous ne soyons pas surpris de la retrouver, sous une forme ou sous une autre, à la base du travail de patrimonialisation.

BEAUTÉ

Officiellement absente de l'Inventaire, la beauté y est une valeur marginale quoique, parfois, opératoire. Néanmoins, il vaut mieux pour cela qu'elle soit prise dans son acception « scientifique »,

[8] RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse…*

[9] À ce propos, voir la notion de « mise en énigme » développée dans : HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p.

renvoyant à la typicité, à la représentativité, donc au sens. Cette « beauté scientifique » soumet la valeur de beauté à la valeur de significativité : c'est en tant que nous pouvons non seulement lui assigner une place dans une typologie, mais aussi en faire une œuvre « représentative » par l'exhaustivité de ses propriétés pertinentes – une œuvre, donc, symbolique de sa catégorie –, qu'un artefact sera qualifié de « beau » et, en conséquence, sélectionné.

En revanche, la « beauté esthète », celle qui prévaut pour les Monuments historiques, privilégie le « coup d'œil » et l'apparence, s'appuyant sur des critères plus immédiatement perceptifs : la symétrie, l'harmonie, la monumentalité, le décor, la couleur, etc. Si beauté esthète et beauté scientifique ont en commun une exigence de cohérence, la première vise plutôt une cohérence concrète, entre éléments visibles à l'œil nu ; la seconde vise quant à elle une cohérence plus abstraite, née de la relation entre un artefact et les caractéristiques de sa catégorie. Toutefois, dans l'un et l'autre cas, le critère de cohérence – quelles que soient les « prises » auxquelles il s'accroche – arrime le sentiment de beauté à la valeur d'authenticité. En effet, la cohérence de l'aspect actuel avec l'état originel prouve que l'original n'a pas été touché, déparé par des modifications postérieures à la construction. La cohérence, qu'elle soit aspectuelle ou typologique, signe l'authenticité, dont la perception conditionne le sentiment de la beauté. C'est dire, une fois de plus, que la valeur esthétique est bien loin d'être la seule ni même la principale des valeurs patrimoniales, bien qu'elle possède un poids certain et pour le service des Monuments historiques et, probablement, pour la représentation que s'en fait le sens commun.

Si un artefact a forcément sa place dans l'Inventaire dès lors qu'il est « originel » (valeur d'authenticité), il n'a qu'une place conditionnelle s'il est « original » (critère de rareté). C'est là l'une des principales spécificités de la définition moderne du patrimoine, à laquelle l'Inventaire a fortement contribué en s'éloignant peu à peu de sa définition première, plus restrictive, construite autour de la notion de « monument historique ». La relativisation de la valeur d'ancienneté, la marginalisation de la valeur de beauté et, inversement, la saillance de la valeur de significativité, achèvent de

creuser le fossé entre les deux administrations, chargées l'une de la protection, l'autre du repérage et de l'étude.

Cette spécificité de l'Inventaire confirme son orientation vers le pôle scientifique et, plus précisément, vers les sciences de l'homme : orientation qui, à l'intérieur de la logique patrimoniale dans laquelle il s'inscrit, le distingue nettement de l'univers axiologique propre aux Monuments historiques. Et nous comprenons mieux la façon dont l'Inventaire s'est éloigné de la logique esthète des Monuments historiques pour se rapprocher du pôle scientifique de sa mission, tandis que son pôle administratif – la protection par la trace laissée dans un corpus standardisé – demeure tiraillé entre l'impératif de neutralité scientifique et le besoin d'efficacité. C'est ainsi que dans les listes constituées par les chercheurs de l'Inventaire, la ferme côtoie aujourd'hui le château, non parce qu'elle serait « belle » aux yeux de l'amateur, ni parce qu'elle serait de l'« art », mais parce qu'elle est « typique » aux yeux du professionnel. La question de sa protection demeure pendante, soumise aux aléas des bonnes volontés et des rapports de force locaux.

Dès lors, l'idéal type du monument historique se définit ainsi : c'est un édifice ou un objet qui fera l'unanimité et quant à son ancienneté, et quant à son authenticité, et quant à sa rareté, et quant à sa capacité à transmettre un message ou à être doté d'un sens, et quant à sa beauté. En revanche, lorsque l'une ou l'autre de ces valeurs manque à l'appel (à condition que ce ne soit pas celle, fondamentale, de l'authenticité), alors nous passons du monument historique, pris en charge par le service du même nom, à l'objet de patrimoine, voire au « petit patrimoine », ou à « l'œuvre » simplement « repérée » dans le corpus de l'Inventaire, jusqu'au simple objet utilitaire, ne bénéficiant d'aucune mesure conservatoire autre que le soin qu'en prennent ses utilisateurs.

DES VALEURS AUX REGISTRES DE VALEURS

Tentons à présent de monter encore d'un cran dans le travail de généralisation, en articulant ces résultats avec ce que nous ont appris d'autres terrains de recherche sur les valeurs : la corrida,

l'art contemporain, la muséification des arts non occidentaux, la recherche scientifique.

Les évaluations produites par les acteurs (« c'est beau ») s'opèrent au nom de valeurs (la beauté) qui elles-mêmes ressortissent à des catégories plus générales, des « registres de valeurs ». S'inspirant partiellement des « mondes » de justification mis en évidence par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans leur ouvrage *De la justification*[10], le modèle favorisé ici est toutefois plus ouvert, donc plus lâche, car il s'applique non pas aux opérations très contrôlées de *justification* des actions, mais aux opérations, beaucoup plus spontanées et libres, d'*évaluation* des êtres et des objets.

Autant les conflits de valeurs permettent la discussion et l'argumentation (entre, par exemple, celui qui trouvera « beau » tel objet et celui qui le trouvera « laid »), autant les conflits de registres de valeurs n'engendrent que du « différend » (entre, par exemple, celui qui le trouvera « beau » et celui qui le trouvera « immoral »), c'est-à-dire l'incapacité à s'accorder non seulement sur les qualités de l'objet mais avant tout, en amont, sur sa nature axiologique, en d'autres termes sur le type d'évaluations qu'il convient de lui attribuer. Si les valeurs peuvent être, à certaines conditions, explicitables par les acteurs eux-mêmes, en revanche les registres de valeurs sont des catégories plus abstraites, dont la reconstitution passe par une analyse ciblée des argumentations produites en situations de controverses impossibles à clore[11].

Appliqué au patrimoine, le répertoire des registres de valeurs permet de référer l'ancienneté au registre dit « domestique » dans la nomenclature de Boltanski et Thévenot, qui compte le respect des aînés, les relations d'ordre, les rapports de confiance, l'attachement

[10] BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 1991, 485 p.

[11] Tel que, par exemple, à propos de la corrida. Voir : HEINICH Nathalie, « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie considérée comme un combat de registres », *Espaces et Sociétés*, « Esthétique et territoire », vol. 2, n° 69, 1992, p. 39-53.

familial, le souci de transmission, l'appartenance commune : toutes exigences avec lesquelles la notion de patrimoine entre évidemment en consonance, ne serait-ce que parce que le terme s'applique aussi bien au patrimoine familial que, à un niveau bien supérieur de généralité, au patrimoine national, voire universel. L'authenticité relève, elle, du registre que nous avons appelé « purificatoire » ou « pur » car recouvrant toutes les valeurs ayant trait à la pureté, à l'intégrité, et notamment l'intégrité du lien avec l'origine : il concerne donc aussi bien l'authenticité que l'hygiène ou l'écologie. La significativité, renvoyant au sens ou à l'interprétation attribuables à l'objet en question, relève du registre « herméneutique ». Quant à la beauté, elle relève du registre « esthétique », tout comme la référence à l'art.

Les valeurs repérées comme secondaires dans le travail de l'Inventaire peuvent faire l'objet du même traitement typologique. Ainsi, la cohérence procédurale participe du registre « industriel » de l'efficacité, et l'accessibilité du registre « fonctionnel » de la commodité ou de l'usage pratique ; la proximité (le local, le familier) ainsi que la personnalisation du rapport à l'objet relèvent du registre « domestique » ; le renom des personnages célèbres ayant marqué un élément du patrimoine relève du registre « réputationnel » ; enfin, la vulnérabilité relève du registre « civique » de la nécessaire protection d'un bien d'intérêt général.

En résumé, ce sont donc prioritairement les registres domestique et purificatoire, et secondairement les registres herméneutique et esthétique, qui régissent l'axiologie du monde patrimonial. Notons au passage l'absence remarquable, mais parfaitement cohérente avec la nature de notre objet, du registre « économique » de la valeur marchande. Concernant enfin l'histoire plus spécifique de l'Inventaire, il apparaît que le substrat axiologique du patrimoine, initialement défini par l'association entre le domestique, le purificatoire, l'herméneutique et l'esthétique, y a peu à peu désinvesti le domestique et l'esthétique pour se recentrer sur le purificatoire associé à l'herméneutique.

Des valeurs aux régimes de qualification

Le lecteur attentif aura peut-être remarqué l'absence, dans le répertoire proposé ci-dessus, de la valeur de rareté, dont nous avons vu pourtant qu'elle fait partie de l'équation patrimoniale. Mais c'est qu'elle est une valeur ambivalente, susceptible de basculer de la qualification positive à la qualification négative pour peu que soit privilégiée, à l'inverse, la multiplicité. Plus précisément, elle est une valeur qui ne se situe pas sur le même plan que les autres, étant plutôt un indice affecté à n'importe quelle valeur. Ainsi, la beauté peut être définie par la conformité ou, au contraire, par l'originalité ; l'authenticité peut être attribuée à des séries et non à des individus ; la significativité peut être valorisée du fait qu'elle est accessible à tous ou, au contraire, ésotérique.

Bref, la rareté et son contraire, la multiplicité, sont, si l'on peut dire, des valeurs *orthogonales*, qui croisent toutes les autres en les renforçant ou en les affaiblissant. C'est pourquoi elles relèvent d'un ordre plus général encore que les registres : un « régime », dont dépend la *qualification* – au double sens de définition et de valorisation – d'un être. Pour intégrer la question de la rareté dans notre modélisation, force est d'introduire cette autre construction conceptuelle, qui oppose non plus des types de valeur, mais des modalités cohérentes d'affectation de l'indice du nombre aux différentes valeurs : le « régime de singularité », qui accorde d'emblée une valeur positive à tout ce qui est rare, hors du commun, unique ; et son opposé, le « régime de communauté », qui privilégie ce qui est multiple, standardisé, conventionnel.

Cette opposition entre régime de communauté et régime de singularité est particulièrement pertinente pour comprendre, d'une part, la différence entre le rapport profane et le rapport savant au patrimoine – car en la matière, le grand public tend à privilégier d'emblée le régime de singularité – et, d'autre part, la différence entre les Monuments historiques et l'Inventaire, ce dernier intégrant volontiers le régime de communauté sous la forme du grand nombre, de la statistique, de la typologie (du moins depuis la dernière génération, avec l'intégration du « petit patrimoine »

et de l'architecture vernaculaire). Nous comprenons ici combien le travail de l'Inventaire, pris entre le caractère esthétique des objets en fonction desquels il a été conçu, la mission scientifique qui lui a été attribuée et le cadre administratif dans lequel il s'exerce, est particulièrement vulnérable à l'ambivalence du singulier, entraînant le crédit ou le discrédit accordés, selon les contextes, à la saillance, à la rareté, à l'originalité, à l'hétérogénéité, à l'unicité, à l'exceptionnalité.

Il n'en reste pas moins que le monument a partie liée, par définition, avec le régime de singularité. La notion même de patrimoine a partie liée, elle, avec le régime de communauté, puisqu'un patrimoine est, également par définition, ce qui appartient, au moins symboliquement, à la communauté. Comment, à partir d'une somme de singularités relevant le plus souvent de la propriété privée (les monuments), aboutir à la constitution d'un corpus riche et cohérent appartenant symboliquement à tous (le patrimoine) ? C'est l'entier du travail des militants et des experts qui se trouve résumé en cette équation logiquement contradictoire mais, par cela même, formidablement productrice de manifestations émotionnelles et de controverses intellectuelles, de constructions juridiques et de procédures administratives, d'inventions scientifiques et de conflits de valeurs, à partir de quoi s'organise, tant bien que mal, la fabrique du patrimoine.

LA FONCTION PATRIMONIALE

La fonction patrimoniale consiste en un traitement conservatoire (conservation matérielle, par les Monuments historiques, ou immatérielle, par l'Inventaire) appliqué à des objets satisfaisant une double hypothèse. Premièrement, l'hypothèse de leur communauté d'appartenance, en tant qu'ils constituent un bien commun (même s'ils demeurent, juridiquement, une propriété privée). Deuxièmement, l'hypothèse de la pérennité de leur valeur, elle-même constituée principalement de quatre valeurs ou principes axiologiques : l'authenticité (registre purificatoire), l'ancienneté (registre domestique), la significativité (registre herméneutique), et la beauté (registre esthétique) – qu'elle soit artistique (art)

ou naturelle (sites). Ces objets peuvent être artefactuels, comme dans le cas des monuments historiques, ou naturels, comme dans le cas des sites ou de l'eau, voire immatériels, selon les nouvelles catégories patrimoniales adoptées par l'UNESCO[12].

La première condition, la communauté d'appartenance, relève de la grandeur dans l'espace, par l'extension du nombre d'êtres concernés. Sans elle, rien ne distinguerait un objet patrimonial d'un simple élément d'héritage familial, comme le tableau sur ma cheminée. Quant à la seconde condition, la pérennité de la valeur, elle relève de la grandeur dans le temps, par l'extension de la durée. Sans elle, rien ne distinguerait cet objet d'un simple bien commun, tel le poteau télégraphique ou le panneau de signalisation routière qui jouxte la borne Michelin (et dont on peut se demander en passant, avec un peu d'inquiétude si, dans deux ou trois générations, il figurera lui aussi dans les inventaires…). La fonction patrimoniale permet par conséquent à un objet quelconque non seulement de passer de l'état de « bien privé » à celui de « bien commun » au sens des économistes, c'est-à-dire répondant au double critère de non-exclusion (sa consommation est ouverte à tous) et de non-rivalité (elle ne diminue pas la quantité disponible) ; mais aussi de devenir cette « *patrie non mortelle d'êtres mortels* » qu'Arendt voyait dans l'œuvre d'art[13]. Il échappe de la sorte au destin de « *déchet* », ainsi qu'à celui de simple « *chose* » réduite à sa matérialité et à son utilité, pour devenir un « *sémiophore* »[14], investi de significations, voire une « *relique* » ou un « *objet sacré* », de ceux qu'on ne peut ni vendre, ni donner, mais qu'on doit conserver.

Tout patrimoine implique à la fois l'action du présent, la nostalgie du passé et l'espérance d'un futur. Action au *présent*

---

[12] Voir notamment : BORTOLOTTO Chiara (éd.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2011, 250 p.

[13] ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne…*

[14] POMIAN Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris : Gallimard, 2003, 369 p.

portant sur le *futur* d'un objet *passé*, le patrimoine est bien – pour reprendre en la transposant la formule de Marcel Mauss à propos du don – un *fait temporel total*[15].

Summary: The author's aim is to reconstruct the whole set of values underlying the development of the corpus of the French national heritage; attention is paid to the criteria applied to the monuments, in this first step in the patrimonial chain: the identification and the selection of an object in a general inventory. Prescribed or forbidden, unequivocal or ambivalent, these criteria form "families" which contribute to establishing just as many values. Their clarification allows us to compile an accurate axiology – the system of values – topical in the field of the heritage: age, authenticity, rarity, significance and, finally, beauty, which are all at work in the specialists' view, but sometimes in a contradictory way, according to whether we find ourselves at one or the other end of the chain.

[15] MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses universitaires de France, 1950, 389 p.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges FRADIER, Paris : Calmann-Lévy, 1961 [1958], 368 p.

BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 1991, 485 p.

BORTOLOTTO Chiara (éd.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2011, 250 p.

HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2009, 286 p.

HEINICH Nathalie, « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie considérée comme un combat de registres », *Espaces et Sociétés*, « Esthétique et territoire », vol. 2, n° 69, 1992, p. 39-53.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1950, 389 p.

POMIAN Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris : Gallimard, 2003, 369 p.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. de l'allemand par Daniel WIECZOREK, Paris : Seuil, 1984 [1903], 122 p.

SCHÜTZ Alfred, « Sur les réalités multiples », in SCHÜTZ Alfred, *Le Chercheur et le Quotidien*, trad. par Anne NOSCHIS-GILLIÉRON, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1987 [1945], (286 p.), p. 103-167.

NUNÉ NIKOGHOSYAN, ANDRÉ DUCRET

DES AMATEURS DE PHOTOGRAPHIE EN LIGNE OU COMMENT JUGER À PLUSIEURS

Résumé : Comment mettre à l'épreuve la démarche de Nathalie Heinich à propos des « registres de valeurs » sur le terrain de la photographie en ligne ? *TrekLens.com*, une plate-forme d'échange critique autour de la photographie, accueille divers commentaires formulés sur les travaux que réunit ce site. Outre une typologie des « registres de valeurs » qui entrent alors en jeu, l'étude d'un tel cas entraîne diverses questions méthodologiques et théoriques sur lesquelles revient notre contribution.

Comment mettre à l'épreuve d'un terrain jusqu'ici peu exploré par la sociologie – celui, virtuel, de la photographie en ligne – la démarche qu'adopte Nathalie Heinich[1] au sujet de ce qu'elle nomme les « registres de valeurs » ? Des enquêtes existent déjà sur les jugements de valeur émergeant lors de controverses à propos de l'art dit « contemporain »[2] ou de l'architecture[3]. D'autres

[1] HEINICH Nathalie, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes : du hall de gare au livre d'or », *Loisir et société*, vol. 17, n° 2, 1994, p. 397-422.

[2] HEINICH Nathalie, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », in HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, (251 p.), p. 195-213.

[3] DUCRET André, « Le goût mis à l'enquête. Un bâtiment, un concours, une exposition », in DUCRET André, *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Bruxelles : La Lettre volée, 2006, (187 p.), p. 61-82.

recherches portent sur divers aspects de la photographie en ligne, notamment sur les usages de sites comme *Flickr*[4]. Mais rares sont les travaux qui recourent au concept de « registres de valeurs » pour le domaine du virtuel alors même que des pratiques culturelles comme la photographie demeurent répandues et qu'elles sont fortement présentes sur Internet[5]. Or, avec *www.TrekLens.com*, un site Internet qui se donne pour mission l'échange critique autour de la photographie, il s'agit précisément d'examiner quelles étaient en 2011 les appréciations formulées par des amateurs de photographie au sujet des travaux d'autres membres. Pareille étude ne manque pas de poser plusieurs problèmes méthodologiques sur lesquels nous reviendrons plus loin en pointant les vertus comme les limites d'une approche que nous avons, en quelque sorte, décalquée.

UN PHOTO-CLUB VIRTUEL

Parmi les nombreux sites de partage en ligne, *TrekLens* défend la photographie en tant que pratique culturelle et activité de création. Il peut être assimilé aux photo-clubs d'autrefois, dont la finalité était l'échange d'opinions, de jugements et d'expériences vécues autour de la photographie. Ce site s'avère très régulé, avec de nombreuses restrictions et une orientation non commerciale, à l'inverse de

[4] VAN HOUSE Nancy A., « Flickr and Public Image Sharing: Distant Closeness and Photo Exhibition », in *CHI'07 extended abstracts on Human factors in computing systems*, San Jose : Association for Computing Machinery, 2007, p. 2717-2722.
COX Andrew M., « Flickr: a case study of Web2.0 », *Aslib Proceedings*, vol. 60, n° 5, 2008, p. 493-516.
BEUSCART Jean-Samuel, CARDON Dominique, PISSARD Nicolas, PRIEUR Christophe, « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? Les usages de Flickr », *Réseaux*, n° 154, 2009, p. 91-129.

[5] DONNAT Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, n° 5, 2009, p. 1-12.
OFFICE FÉDÉRAL DE LA STATISTIQUE, *Les pratiques culturelles en Suisse. Enquête 2008. Premiers résultats*, Neuchâtel : Office fédéral de la statistique, 2009, 20 p. ; EUROBAROMETER, *European Cultural Values*, vol. 67, n° 278, 2007, 167 p. (avec annexes), ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_278_en.pdf (consulté le 31.01.2015).

Flickr, site de photographie le plus connu aujourd'hui. Les commentaires qu'il recueille sont le plus souvent bien argumentés, qu'ils touchent à la technique ou à l'esthétique – ces deux dimensions qu'avaient jadis repérées Robert Castel et Dominique Schnapper[6]. Ce qui a changé depuis, c'est moins la notion d'échange que le canal au travers duquel passe ce dernier, car tout ce que permettait et encourageait un photo-club – l'échange de photographies, d'opinions, de conseils, d'expériences et l'apprentissage auprès des pairs – peut désormais avoir lieu en ligne.

TrekLens a pour slogan : « *Apprendre la photographie au travers de notre monde* »[7], et son contenu – des photographies et des commentaires – est en libre accès. Une participation plus active – téléchargement de photographies ou proposition d'un commentaire – requiert toutefois un compte d'utilisateur qui peut être créé à tout moment. Les membres du site ont aussi la possibilité de suggérer des versions alternatives des images d'autrui en les modifiant à l'aide de logiciels. Ils peuvent également attribuer des points allant de zéro à deux pour accompagner leur commentaire, le nombre de points obtenus par chaque cliché étant toujours affiché à côté de son titre, tandis que le score total qu'obtient chaque membre figure en regard de son nom d'utilisateur. À ces marques de reconnaissance et de réussite dans l'espace du site s'ajoutent des icônes or ou argent, lesquelles sanctionnent la participation plus ou moins fréquente à trois types d'activité : critique de photographies, édition de versions alternatives ou rédaction de « notes de photographe ».

Contrairement à un site comme *Flickr*, *TrekLens* refuse tout usage commercial, le stockage d'une base de données ou la vente des clichés par ses utilisateurs. Il offre un seul type de compte, gratuit, avec les mêmes droits et limites. Chaque membre de

[6] CASTEL Robert, SCHNAPPER Dominique, « Ambition esthétique et aspirations sociales », in BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert, CHAMBOREDON Jean-Claude, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1965, (360 p.), p. 144-172.

[7] Traduit de l'anglais par les auteurs.

TrekLens ne peut ainsi partager qu'une seule photographie par jour alors que *Flickr* fixe une limite mensuelle, qui ne s'applique pas aux comptes payants. En outre, *TrekLens* ne permet de rédiger qu'un seul commentaire par photographie, lequel ne peut être ensuite supprimé. Nul ne peut proposer un commentaire sur ses propres travaux et toute réponse s'affiche sur une page séparée. Enfin, et à la différence de *Flickr*, *TrekLens* n'intègre pas de système d'étiquetage des photographies, ce qui rend les recherches par mot clé peu efficaces.

Sur *TrekLens*, les photographies sont classées en fonction des dix-neuf catégories[8] standards du site – un classement que doit obligatoirement opérer l'auteur au moment du téléchargement de son travail. Si les membres de *Flickr* peuvent choisir le degré de visibilité de leurs photographies (public / privé / amis / famille), *TrekLens* n'offre qu'une seule et unique option : visible par tous. Créés presque au même moment – en 2004 –, *Flickr* connaît plus d'activité que *TrekLens*, avec une moyenne de six mille photographies et vidéos téléchargées par minute pour un total de cinq milliards d'unités en 2010[9]. Quant à *TrekLens*, il réunissait en 2011 cinq cent mille photographies et vingt-cinq mille cinq cents membres[10]. *Flickr* se présente comme « *certainement le meilleur service de gestion et de partage de photos en ligne* »[11], avec un nombre de comptes payants estimé à 76 %[12] et un usage majoritaire du site pour le stockage illimité de photographies et de vidéos. Pour sa part, *TrekLens* met l'accent non sur la quantité de photographies qu'il réunit, mais sur l'échange

[8] Ces dix-neuf catégories sont : abstrait, action, ambiance, amis/famille, animaux, architecture, événement, expérimental, humour, macro, manipulation majeure, moment décisif, nature, nocturne, nourriture, œuvre d'art, portrait, transport, vie quotidienne. Malgré nos demandes, nous n'avons pu obtenir d'information de la part des modérateurs du site sur le choix de ces catégories, sur leur définition ou sur d'autres aspects concernant la maintenance du site *TrekLens*.

[9] « 5 000 000 000 », *Flickr Blog,* http://blog.flickr.net/en/2010/09/19/5000000000/ (consulté le 02.07.2014).

[10] « Statistics », *TrekLens*, www.treklens.com/stats.php (consulté le 02.07.2014).

[11] « About », *Flickr*, www.flickr.com/about/ (consulté le 02.07.2014).

[12] Cox Andrew M., « Flickr: a case study of Web2.0 »…, p. 506.

critique autour de ces dernières en encourageant ses membres à les partager et, surtout, à les commenter[13].

Une approche dite « relativiste »

Pourquoi étudier les valeurs et, surtout, pourquoi de cette manière-là ? Ce que Nathalie Heinich définit comme une posture « relativiste » – faute, sans doute, d'un meilleur terme – revient à centrer son attention sur les valeurs sollicitées par les acteurs en vue de :

> « *mettre en évidence, d'un point de vue descriptif, leur relativité, c'est-à-dire leur pluralité, d'une part, et leur vulnérabilité aux déterminations contextuelles, d'autre part* »[14].

Comme elle l'écrit encore :

> « *plutôt que de trancher entre des systèmes de valeurs incompatibles, il lui faut* [au sociologue], *comme on dit, "suivre les acteurs" dans la logique de leurs argumentaires et de leurs actions, et dans les ressources qui leur permettent de les mettre en œuvre* »[15].

Une telle démarche conduit à renoncer, au moins provisoirement, à toute explication structurale ou déterministe s'agissant du lien entre les valeurs invoquées ou les prises de position d'un individu et la position, elle aussi « relative », que ce dernier occupe en société (compte tenu des configurations sociales qu'il forme en relation avec autrui). La posture tranche ainsi avec l'essentiel de la tradition sociologique. Cependant, en se proposant de mettre à plat ou d'« expliciter » les registres de valeurs à l'œuvre dans l'espace public, à l'occasion notamment de controverses autour de l'art dit « contemporain » qu'elle décortique avec talent, Nathalie Heinich ouvre une voie qui, si elle n'est pas la seule concevable, mérite d'être éprouvée sur d'autres terrains.

---

[13] « About », *TrekLens*, www.treklens.com/about.php (consulté le 02.07.2014).

[14] Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, (91 p.), p. 59-60.

[15] Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie…*, p. 57.

Celui d'un site Internet s'avère pour le moins rétif au regard sociologique. En effet, le matériau sur lequel se fonde notre étude – des commentaires formulés par des amateurs de photographie sur les travaux d'autres photographes amateurs – se révèle foisonnant, prolifique, et il ne permet pas de croiser immédiatement les observations faites sur le site *TrekLens* avec d'autres informations qui seraient issues, par la suite, d'entretiens en profondeur avec les intervenants dudit site. La tentation est forte de traiter alors ces commentaires comme autant de moments de débat autour de la photographie, à la manière dont d'autres étudient, par exemple, des séquences de conversation. Mais, là encore, où commencer et, surtout, où s'arrêter ? De plus, l'interface de *TrekLens* restreint la possibilité même d'examiner la façon dont des jugements de valeur se construisent collectivement dans la mesure où chaque membre du site n'a droit qu'à un seul commentaire par photographie, la suite des échanges se déplaçant sur d'autres pages. Les commentaires s'avèrent plutôt ponctuels, avec de rares discussions ou dialogues explicites, et si les participants sont plusieurs à juger, ils le font l'un après l'autre plutôt que l'un avec l'autre.

Ainsi, obtenues exclusivement en ligne, nos données composent un matériau d'enquête à bien des égards similaire à celui recueilli par Nathalie Heinich à partir de ces livres d'or qui accompagnent d'habitude les expositions d'art[16], soit une série de commentaires que le chercheur ne peut que comparer et classer sans avoir accès aux individus qui les ont formulés. Dresser une typologie des registres de valeurs aussi exhaustive que possible constitue dès lors un objectif, certes modeste, mais atteignable en première intention, d'autres investigations demeurant nécessaires pour passer de la description – ou « *interprétation des interprétations* »[17] d'autrui – à l'explication du phénomène.

[16] HEINICH Nathalie, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes… », p. 397-422.

[17] DUCRET André, « Recension de Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, 2001 », *OPuS-Sociologie de l'art*, n° 3, 2004, (p. 159-162), p. 162.

Questions de méthode

Les terrains en ligne étant relativement récents dans les sciences sociales, plusieurs questions de méthode demeurent en suspens. D'emblée, il convient d'aborder Internet non comme un outil, mais comme un espace de communication – un « *espace public* » au sens de Jürgen Habermas[18]. À propos d'Internet, divers auteurs ont discuté, déjà, de la nécessité de séparer ou, à l'inverse, de combiner les données recueillies « en ligne » et « hors ligne ». Shani Orgad[19] considère ainsi comme un piège la tentation de recourir, par souci de crédibilité, à des données recueillies hors ligne pour compléter celles disponibles en ligne. D'abord, parce que l'anonymat qui règne sur Internet constitue un obstacle de taille pour le sociologue, et ensuite parce que les prises de position qu'on peut y découvrir ne sont, de fait, ni moins fiables ni moins crédibles que celles que l'on obtiendrait à l'occasion d'un entretien en face-à-face[20]. Aussi devrait-on admettre que, sur le terrain du virtuel, le sociologue peut se contenter d'une analyse des données mises en ligne, lesquelles seraient comme telles pertinentes et significatives : hors du contexte qu'offre *TrekLens*, les commentaires recueillis ne feraient aucun sens, raison pour laquelle rien ne servirait de chercher à en sortir. Quant à l'anonymat en ligne, il est, d'évidence, à double tranchant : d'un côté, il offre une liberté d'expression que n'autorisent pas les contraintes de la vie sociale[21], mais de

[18] Habermas Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris : Payot, 1986, 324 p.

[19] Orgad Shani, « How Can Researchers Make Sense of the Issues Involved in Collecting and Interpreting Online and Offline Data? », in Markham Annette N., Baym Nancy K. (eds.), *Internet Inquiry. Conversations About Method*, Los Angeles & Londres & New Dehli & Singapour : Sage Publications, 2009, (243 p.), p. 33-60.

[20] Taylor Tina L., « Life in Virtual Worlds. Plural Existence, Multimodalities, and Other Online Research Challenges », *The American Behavioral Scientist*, vol. 43, n° 3, 1999, p. 436-449.

[21] Héas Stéphane, Poutrain Véronique, « Les méthodes d'enquête qualitative sur Internet », *ethnographiques.org*, n° 4, 2003, www.ethnographiques.org/2003/Heas, Poutrain (consulté le 20.12.2014).

l'autre, cette même liberté peut causer tromperies et malentendus[22]. Un tel risque n'est certes pas propre à Internet, mais il y devient plus accentué : la construction et la présentation d'identités y sont plus fluides, les individus (ré)ajustant sans cesse leurs identités « virtuelle » et « réelle ». Par conséquent, l'absence de marqueurs sociaux ou de données sociodémographiques (comme l'âge, le sexe, la formation ou la profession des intervenants) entraîne des difficultés pour l'analyse sociologique, en réduisant la palette des méthodes envisageables.

À ces difficultés s'ajoute la question de la relation impersonnelle entre enquêteur et enquêtés dans une étude qui, comme la nôtre, ne repose sur aucun contact direct avec les membres du site, ni avec ses modérateurs. Le site ne requiert par ailleurs pas même un compte d'utilisateur pour en consulter le contenu. Notre matériau se compose de commentaires rédigés à l'initiative des intervenants et sans invitation de notre part : nous avons observé *TrekLens* sans jamais en déranger l'activité. Analysant des courriers de lecteurs dans la presse écrite, Uli Windisch[23] qualifie ce type de matériau de relativement brut, spontané et produit à chaud, ce qu'il considère comme un avantage pour l'analyste. De même, Nathalie Heinich défend l'utilité et la crédibilité d'un matériel produit sans sollicitation, l'engagement sans obligation attestant de l'intérêt et de la sincérité de l'individu, sans besoin de représentativité statistique. Selon elle, le livre d'or offrirait ainsi un :

> « *"terrain" quasi ethnographique* […] *parce qu'il constitue en lui-même un objet de premier degré, spontanément constitué*

[22] Markham Annette N., « Internet Communication as a tool for qualitative research », in Silverman David (ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*, Londres & Thousand Oaks & New Dehli : Sage Publications, 2004, (378 p.), p. 95-124 ; Garcia Angela Cora, Standlee Alecea I., Bechkoff Jennifer, Cui Yan, « Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 38, n° 1, 2009, p. 52-84.

[23] Windisch Uli, « Introduction théorique, méthodologique et épistémologique », in Windisch Uli, *Xénophobie ? Logique de la pensée populaire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978, (182 p.), p. 15-31.

par les acteurs – et non pas un objet de second degré, construit par le sociologue pour les besoins de l'enquête.»[24]

Cela dit, un tel matériau entraîne aussi des difficultés d'analyse, le contenu ne correspondant pas toujours aux besoins de l'étude et les diverses modalités d'expression compliquant la comparaison. Par ailleurs, il n'est pas certain que l'atout d'une crédibilité élevée des opinions exprimées compense à lui seul une représentativité statistique nulle par rapport à une enquête qui aurait été conduite sur une population dont nous connaîtrions de manière plus précise la taille et la composition.

Pour reconstituer la gamme des registres de valeurs à l'œuvre sur *TrekLens*, nous n'avons ainsi retenu que des photographies appartenant exclusivement à une, et une seule, des dix-neuf catégories de classement obligatoires sur ce site. La plupart des photographies se retrouvant dans plusieurs catégories, souvent afin de gagner en visibilité, cela réduisait notre sélection, d'autant que nous avons privilégié les clichés comptant une dizaine de commentaires ou plus. Au final, notre matériau se compose de cent nonante commentaires desquels nous avons tenté, en ne retenant à chaque fois que les dix premiers pour chaque image sélectionnée, d'extraire les registres de valeurs au fondement de chaque argument avancé par les intervenants. Un argument en termes de couleur, par exemple, relèvera du registre esthétique tandis qu'un élément comme la lumière pourra, lui, évoquer à la fois l'esthétique et la technique selon que l'accent aura été mis sur la composition ou sur la luminosité. Il se peut ainsi qu'un commentaire engage divers registres de valeurs, ce qui est souvent le cas, si bien que les pourcentages qui figurent ci-dessous indiquent la proportion de commentaires qui invoquent tel ou tel registre sur l'ensemble des commentaires analysés, leur somme excédant par conséquent les 100 %. Notre choix aura été de saisir chaque argument dans son contexte, quitte à découper tel ou tel commentaire en divers arguments pour attribuer ensuite chacun de ces arguments au registre de valeurs auquel il nous semblait correspondre le mieux.

[24] Heinich Nathalie, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes… », p. 405.

UNE TYPOLOGIE DES REGISTRES DE VALEURS

Huit registres de valeurs sont présents dans les commentaires recueillis sur *TrekLens*, la plupart d'entre eux ayant trait à la pratique de la photographie.

Le registre de valeurs le plus fréquent s'avère être celui de l'*esthétique*, avec 86 % de présence dans l'ensemble des commentaires. Les arguments portent essentiellement sur des aspects visuels comme la composition, les couleurs, la perspective, ou encore la pose[25] : «*très bonnes texture et composition*», «*pose intéressante*», «*j'aime bien les effets des réflexions*», «*une fantastique envolée de couleurs*», «*joli point de vue*».

Quant au registre *technique* (51 %), il réunit les arguments évoquant les aspects techniques de l'appareil ou ceux des logiciels de traitement photographique : «*netteté parfaite*», «*bon cadre complémentaire*», «*bon focus*», ou encore «*bon contraste*».

Le registre de l'*exécution* (65 %) évalue la photographie en tant qu'œuvre achevée en se référant quelquefois au titre ou à la note explicative fournie par le photographe pour juger de la réussite de la photographie, en fonction du but poursuivi par le photographe ou du travail exigé : «*en tout, bien réalisé*», «*collage bien assemblé*» et «*un travail difficile, mais gratifiant*».

Au registre *artistique* (25 %) correspondent les arguments formulés en termes de créativité, d'imagination, de fantaisie, ou encore de style artistique : «*excellent travail minimaliste, avec un effet graphique très fort*», «*on dirait de l'art abstrait*», «*bonne image artistique*», «*belle fantaisie*», «*c'est bien de voir l'imagination en jeu*».

Le registre *esthésique* (18 %) renvoie aux sensations personnelles, sentiments et associations qu'évoque la photographie : «*juste j'aime !*», «*étant pianiste, cette photo m'attire spécialement*», «*ce type de photo me rend très heureux*» et «*cela m'a beaucoup inspiré*».

[25] Les exemples qui suivent ont été traduits de l'anglais par les auteurs.

Quant au registre de l'*aura* (16 %), il évoque l'humeur ou l'atmosphère qui se dégage de l'image ainsi que le sentiment de vivre un moment unique, voire de ressentir et de pouvoir toucher les objets représentés : « *humeur remarquable* », « *tout simplement ensorcelant* », « *une merveilleuse atmosphère émotive* », « *une scène estivale agréable* », « *plein d'énergie* », ou encore « *le portrait a l'air tellement réel, comme si elle allait tout à coup me parler* ».

À l'opposé de ces trois derniers registres, on trouve le registre *réaliste* (16 %), qui valorise la représentation de la réalité et l'aptitude du photographe à rendre compte de la réalité à un moment précis : « *excellente observation* », « *bien vu, bon timing* », « *bon œil d'avoir vu et capturé cela* », « *bonne documentation* », « *un moment rare joliment capturé* ».

Enfin, dernier registre, le moins fréquent, celui de l'*herméneutique* (5 %), où l'on voit l'amateur chercher le sens caché de l'image, de l'ordre du symbole, de la métaphore ou de l'allégorie : « *les aiguilles de l'horloge ont l'air comme une personne* », ou encore « *un visage bizarre sur ce fromage, oui, comme un fantôme* ».

Dons et contre-dons

Seuls dix des cent nonante commentaires pris en compte pour établir cette typologie ont une teneur critique, voire négative, dont six portent sur des aspects techniques. Il semble ainsi que les membres de *TrekLens* hésitent à se critiquer les uns les autres et préfèrent s'attribuer réciproquement des commentaires positifs. Travaillant sur la photographie en ligne, d'autres chercheurs ont également constaté cette quasi-absence de critiques, voire un excès d'éloges sur la « beauté » des sujets choisis par le photographe ou sur la « belle » manière de les traiter[26]. Pour un site qui met l'accent sur le débat critique autour de la photographie, un tel constat ne manque pas de surprendre. Mais si l'on considère que chaque membre a intérêt à obtenir un maximum de commentaires et, surtout, de points pour ses photographies, mieux vaut sans doute gagner la reconnaissance

[26] Cox Andrew M., « Flickr: a case study of Web2.0 »…, p. 498.

de son propre travail en distribuant des appréciations positives sur celui des autres. Dans leur étude portant sur *Flickr*, Beuscart, Cardon, Pissard et Prieur[27] notaient déjà la corrélation positive entre la visibilité d'un membre – la quantité de photographies partagées, de commentaires rédigés, etc. – et sa « popularité » en fonction des commentaires reçus et du nombre d'images désignées comme « favorites » par autrui. Ces auteurs mettaient en évidence le principe de réciprocité au cœur du « star system » prévalant sur *Flickr* et insistaient sur le fait que la clef de la réussite sur un tel site est une participation tous azimuts à son développement, de sorte à accroître en permanence sa propre visibilité.

Avec un nombre relativement élevé de membres et de photographies, une manière pratique de feuilleter les images sur *TrekLens* consiste à consulter les galeries des membres ayant commenté leurs propres clichés. Les commentaires sont autant de traces à suivre pour découvrir le travail d'autres membres et de potentielles photographies à commenter. Le site conseille même à ses membres de rédiger un nombre de commentaires identique à ceux reçus pour sa propre galerie car, tel que mentionné : « *vous trouverez que, plus vous commentez le travail d'autrui, plus vous recevrez de feedback sur votre travail* »[28].

On peut dès lors se demander quelle est l'incidence de ces inévitables renvois d'ascenseur sur la crédibilité des commentaires formulés. Un cliché recueillant un nombre élevé de commentaires et/ou de points recèle-t-il, quel que soit le registre de valeurs invoqué, des qualités particulières ? Ou ne s'agit-il là que du résultat de la stratégie mise en place par un intervenant en quête de visibilité ? Examinant les commentaires de photographies sur des réseaux sociaux, Ori Schwarz[29] conclut que ceux-ci apparaissent tels des « cadeaux » reçus sous forme de compliments.

---

[27] BEUSCART Jean-Samuel, CARDON Dominique, PISSARD Nicolas, PRIEUR Christophe, « Pourquoi partager mes photos de vacances… », p. 91-129.

[28] « Guidelines », *TrekLens*, www.treklens.com/guidelines.php (consulté le 02.07.2014). Traduction de l'anglais par les auteurs.

[29] SCHWARZ Ori, « On Friendship, Boobs and the Logic of the Catalogue. Online Self-Portraits as a Means for the Exchange of Capital », *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 16, n° 2, 2010, p. 163-183.

Indépendamment de son contenu, chaque intervention augmente le nombre total de commentaires d'une photographie – signe immédiat d'une certaine popularité. Cela dit, le fait de commenter en termes élogieux une image que l'on apprécie plutôt qu'une autre qu'on aime moins n'implique pas forcément insincérité ou malhonnêteté, car après tout, dans d'autres situations de la vie courante, il n'est pas rare de choisir de se taire plutôt que de se livrer à une critique ouverte d'autrui. *TrekLens* n'échappe pas à la règle.

Épilogue

Le cas d'étude choisi pour mettre à l'épreuve la démarche que propose Nathalie Heinich était-il adéquat ? Au vu des remarques qui précèdent, on peut se poser la question, mais du moins *TrekLens* oblige-t-il à se demander si, aussi éclairante soit-elle, la seule explicitation d'un ensemble de « registres de valeurs » suffit à l'explication sociologique du phénomène. À partir des seules données en ligne, il s'avère difficile de mettre en œuvre plus qu'une investigation ponctuelle, à titre exploratoire, et sur une durée limitée. Cependant, avec d'autres instruments d'enquête, d'autres données et, surtout, en disposant de plus de temps, le dernier mot n'a pas été dit et des recherches plus approfondies demeurent indispensables.

Summary : How may Nathalie Heinich's approach regarding "registers of values" (registres de valeurs, in French) be put to the test in the field of online photography? *TrekLens.com*, a platform devoted to critical exchanges around photography, hosts various comments expressing opinions on works presented on the website. Apart from a typology of "categories of values" that come into play, such a case-study leads to various methodological or theoretical questions; this contribution analyses them.

BIBLIOGRAPHIE

BEUSCART Jean-Samuel, CARDON Dominique, PISSARD Nicolas, PRIEUR Christophe, « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? Les usages de Flickr », *Réseaux*, n° 154, 2009, p. 91-129.

CASTEL Robert, SCHNAPPER Dominique, « Ambition esthétique et aspirations sociales », in BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert, CHAMBOREDON Jean-Claude, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1965, (360 p.), p. 144-172.

COX Andrew M., « Flickr: a case study of Web2.0 », *Aslib Proceedings*, vol. 60, n° 5, 2008, p. 493-516.

DONNAT Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, n° 5, 2009, p. 1-12.

DUCRET André, « Le goût mis à l'enquête. Un bâtiment, un concours, une exposition », in DUCRET André, *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Bruxelles : La Lettre volée, 2006, (187 p.), p. 61-82.

DUCRET André, « Recension de Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, 2001 », *OPuS-Sociologie de l'art*, n° 3, 2004, p. 159-162.

EUROBAROMETER, *European Cultural Values*, vol. 67, n° 278, 2007, 167 p. (avec annexes), ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_278_en.pdf (consulté le 31.01.2015).

GARCIA Angela Cora, STANDLEE Alecea I., BECHKOFF Jennifer, CUI Yan, « Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 38, n° 1, 2009, p. 52-84.

HABERMAS Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par Marc B. DE LAUNAY, Paris : Payot, 1986, 324 p.

HÉAS Stéphane, POUTRAIN Véronique, « Les méthodes d'enquête qualitative sur Internet », *ethnographiques.org*, n° 4, 2003, www.ethnographiques.org/2003/Heas,Poutrain (consulté le 20.12.2014).

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 91 p.

HEINICH Nathalie, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », in HEINICH Nathalie, *L'art contemporain*

exposé aux rejets. Études de cas, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, (215 p.), p. 195-213.

Heinich Nathalie, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes : du hall de gare au livre d'or », *Loisir et Société*, vol. 17, n° 2, 1994, p. 397-422.

Markham Annette N., « Internet Communication as a tool for qualitative research », in Silverman David (ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*, Londres & Thousand Oaks & New Dehli : Sage Publications, 2004, (378 p.), p. 95-124.

Office fédéral de la statistique, *Les pratiques culturelles en Suisse. Enquête 2008. Premiers résultats*, Neuchâtel : Office fédéral de la statistique, 2009, 20 p.

Orgad Shani, « How Can Researchers Make Sense of the Issues Involved in Collecting and Interpreting Online and Offline Data? », in Markham Annette N., Baym Nancy K. (eds.), *Internet Inquiry. Conversations About Method*, Los Angeles & Londres & New Dehli & Singapour : Sage Publications, 2009, (243 p.), p. 33-60.

Schwarz Ori, « On Friendship, Boobs and the Logic of the Catalogue. Online Self-Portraits as a Means for the Exchange of Capital », *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 16, n° 2, 2010, p. 163-183.

Taylor Tina L., « Life in Virtual Worlds. Plural Existence, Multimodalities, and Other Online Research Challenges », *The American Behavioral Scientist*, vol. 43, n° 3, 1999, p. 436-449.

Van House Nancy A., « Flickr and Public Image Sharing: Distant Closeness and Photo Exhibition », in *CHI'07 extended abstracts on Human factors in computing systems*, San Jose : Association for Computing Machinery, 2007, p. 2717-2722.

Windisch Uli, « Introduction théorique, méthodologique et épistémologique », Windisch Uli, *Xénophobie ? Logique de la pensée populaire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978, (182 p.), p. 15-31.

www.flickr.com/

www.treklens.com/

Leïla Baracchini

Petite fabrique d'art au Kalahari ou de l'usage du concept d'artification en anthropologie

Résumé : Le concept d'*artification* a été développé en sociologie afin de mieux saisir les modalités de fabrication d'art au sein des traditions occidentales. Mais qu'en est-il lorsque ce concept est transposé à des productions non occidentales ? Quels en sont les apports, les limites et les enjeux ? Cet article se propose d'explorer ces questions au travers d'une analyse ethnographique et historique de l'émergence du Kuru Art Project au Botswana et de son intégration aux mondes de l'art en tant qu'« Art San contemporain ».

Termes abrégés dans le texte :

KDT Kuru Development Trust

KAP Kuru Art Project

NMAG National Museum and Art Gallery

Date : Un jour de l'été austral 2009-2010

Lieu : Dqãe Qare, un parc animalier, à quelques kilomètres du village de D'kar, Ghanzi District, Botswana.

La scène se passe au pied d'un arbre, en fin d'après-midi, au moment où l'air commence à se rafraîchir. Là, cinq peintres naro du KAP – trois femmes, le visage déjà ridé par l'âge, et deux hommes d'apparence plus jeune – sont assis et discutent de la

fresque qu'ils viennent d'achever avec la coordinatrice du projet et plusieurs employés du parc. La peinture, un arc orange sur fond blanc avec plusieurs animaux représentés de part et d'autre d'une porte, se trouve à l'intérieur de la salle de réception. Elle est à peine visible depuis l'endroit où ils se trouvent. L'élaboration du projet a demandé plusieurs semaines de travail intensif, mais la fresque est maintenant achevée et l'on peut désormais y voir figurer les cinq signatures. Chacun prend plaisir à converser autour d'un thé.

Fig. 1 : La fresque réalisée par les peintres
Coex'ae Bob, Xgaoc'õ X'are, Thamae Kaashe, Cgoma Simon
et Kg'akg'am Tshabu, Dqãe Qare, Ghanzi District, 2010.
Photo Leïla Baracchini.

Un employé

Donc, si j'ai bien compris, la peinture là-bas, c'est ce que vous appelez de l'art… Oui, je vois, vous êtes toujours en train d'utiliser ces mots « artiste », « art ». *Il se tourne vers la coordinatrice*. Mais qu'est-ce que ça veut dire exactement ?

UN SECOND EMPLOYÉ

Oui, c'est vrai. On n'a pas ces termes en naro. On utilise toujours les mots anglais, « art » et « artiste ». Mais on ne sait même pas vraiment ce qu'ils signifient.

Un silence, les coupes de thé sont remplies, chacun y ajoute quatre cuillerées de sucre et du lait.

LA COORDINATRICE

Vous savez, les artistes sont des personnes qui voient le monde d'une manière différente de l'ordinaire. C'est un peu comme si les gens regardaient le monde dans un sens et que les artistes, eux, le contemplaient à l'envers. Exactement de la même façon que s'ils le regardaient avec la tête en bas.

Nouveau silence, les regards se croisent, l'air perplexe.

LA COORDINATRICE, *reprenant la parole.*

Bien… Je vois que tout cela n'est pas très clair, peut-être que nous devrions vous faire une démonstration. *Aux peintres.* Bon, alors comment pourrions-nous leur montrer des façons de voir le monde à l'envers ?

Les peintres se lèvent et s'exécutent avec maladresse dans un méli-mélo de corps chaotiques, qui provoque un éclat de rire général. Certains posent leur tête au sol, d'autres se penchent au maximum, jusqu'à ce que leur tête se retrouve au niveau des jambes. Enfin, chacun essaie, en saisissant ses cuisses, ses genoux ou ses chevilles, d'arriver le plus bas possible.

Une mise en scène de cette histoire rapportée par la coordinatrice du KAP et une question : celle de l'introduction, vingt-cinq ans en arrière à D'kar, d'un concept – l'art – et de ses effets. Les efforts de traduction de la coordinatrice et de mime par les artistes pour rendre intelligibles des termes sans équivalent en langue naro[1] servent de points de départ à une réflexion sur les processus et les implications

[1] Le naro désigne une des langues à clics khoisan parlées dans le Centre-Ouest du Botswana. Par extension, il désigne aussi le nom d'un groupe linguistique.

en jeu dans l'importation non seulement de techniques et de matériaux, mais surtout d'un nouveau concept dans une population jusqu'à récemment étrangère aux «*mondes de l'art*»[2] occidentaux, à leurs fonctionnements, à leurs structures et à leurs langages. Un passage à l'art qui, nous le verrons, entraîne nécessairement quelques retournements, voire détournements de sens.

Entre enquête ethnographique basée sur un terrain de deux ans au Botswana et recherches d'archives, cette contribution propose d'explorer le concept d'«*artification*» et de tester ses apports et limites lorsqu'il est appliqué à l'ethnographie d'une production artistique non occidentale. Terme développé en sociologie de l'art par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro[3] afin de mieux saisir les dimensions sociales qui régissent tout travail artistique, l'«*artification*» désigne ici l'«*ensemble des processus aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une catégorie de personnes (artistes) la frontière entre non-art et art*»[4].

DE *SERE-SERE* À ART : L'INTRODUCTION D'UN CONCEPT

À D'kar, la pratique de la peinture et de la gravure sur surface plane commence à proprement parler en février 1990, au moment où Catharina Scheepers, une jeune artiste sud-africaine, et Willemien Le Roux, co-fondatrice du KDT, une ONG locale, entreprennent d'ouvrir un atelier d'art, le KAP, et d'importer le matériel et les connaissances nécessaires à sa fabrication (toile, cadre, pinceaux, papier, linoléum). Il y avait déjà eu auparavant quelques tentatives isolées, comme celle de !Kau Xomae à Tsumkwe (Namibie), qui, avec l'aide d'une enseignante en art, avait permis la réalisation puis la vente de linogravures en

[2] BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 2010 [1982], 380 p.

[3] HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

[4] HEINICH Nathalie, «La signature comme indicateur d'artification», *Sociétés & Représentations,* vol. 1, n° 25, mai-juin 2008, (p. 97-106), p. 98.

Angleterre, au Japon, aux États-Unis et en Allemagne[5]. Mais il s'agissait avec le KAP du premier atelier collectif formé en Afrique australe pour des populations san visant à produire des objets destinés à rejoindre les marchés de l'art.

Aussi, au moment de l'ouverture du projet, personne encore parmi la population naro de D'kar n'était familier avec les savoir-faire, les procédés ou les institutions en lien avec la production et la vente d'objets d'art. De fait, même si certains vendaient déjà des œufs d'autruche décorés et des équipements de chasse aux touristes, le régime de valeurs particulier qui s'applique à l'art et qui implique tout un réseau de galeries, d'expositions et de critiques certifiant et valorisant les œuvres leur était étranger. À l'exception du verbe *sere-sere*, signifiant copier et par extension dessiner, il n'existe aucun équivalent en langue naro des termes *art* et *artiste*. Leur usage en langue anglaise s'est généralisé en même temps que la production et la vente d'huiles sur toile et de gravures, sans toutefois que les valeurs et les codes qui les accompagnent ne fassent toujours sens pour leurs utilisateurs. C'est là que réside la pertinence de la question de l'employé qui, en établissant une distinction entre ce qu'il avait vu – des gens en train de peindre – et un terme impliquant manifestement un autre jeu de significations, interroge tout le travail social nécessaire au passage d'un objet ou d'une personne au rang d'art ou d'artiste.

Sans réel précédent, les initiateurs du KAP voient dans un premier temps la production et la vente d'objets d'art comme des moyens inédits de favoriser le développement économique et la mise en valeur des cultures san. Le projet s'inscrit dans le cadre des activités du KDT, une ONG fondée en 1986 à D'kar. Le but de cette dernière est de lutter contre la pauvreté et d'amener, au travers de projets économiques, culturels et éducatifs, les minorités san de la région, dépossédées de leurs terres et de leur identité, à reprendre le contrôle de leur vie.

[5] BOEKKOOI Jaap, « Bushman art re-surfaces… shaking off the dust of three centuries », *Star*, 10 janvier 1979, *[s. p.]*.

S'agissant d'un projet culturel, le KAP sera avant tout envisagé comme un *moyen d'expression* pour la communauté naro de D'kar, un moyen «*plus fort que les mots*»[6] pour se faire entendre, pour se rendre visible et pour restaurer «*their cultural identity and self-esteem to ensure a smooth integration into mainstream Botswana society*»[7].

Toutefois, une intégration effective de ces objets et une reconnaissance de leurs auteurs nécessitaient non seulement d'adopter des formes facilement identifiables en tant qu'art sur les marchés internationaux et un format aisément transportable, mais aussi de les définir en des termes reconnaissables par un public essentiellement étranger.

Labellisation et aménagements : La formation d'un Art San contemporain

Les peintures et les gravures réalisées au KAP ont été d'emblée labellisées en tant qu'*art bushman contemporain*[8]. Le choix de cette appellation est loin d'être anodin puisque, d'une part, celle-ci fait référence à une pratique et à un courant artistique déterminés et connus en Occident (l'art contemporain) et, d'autre part, elle évoque des productions contemporaines non occidentales (telles que l'art aborigène) qui connaissent une notoriété considérable dans le monde entier. Leur labellisation sur le même mode que celui des arts occidentaux – huile sur toile, linogravure, pointe sèche – contribue à les rendre familiers en les traitant comme une forme d'art connue et incontestable. En ce sens, la terminologie employée n'est pas sans effet sur l'«*artification*» de la pratique[9], en ce qu'elle

[6] Le Roux Willemien, «I had a dream», in Leïla Baracchini (éd.), *Rêves de Kalahari : L'art du Kuru Art Project / Kalahari Dreams : The art of the Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève : L'Usage du temps, 2014, (88 p.), p. 18.

[7] Kuru Development Trust, *Project Memorandum for Kuru Art Project,* D'kar, février 1990, [non publié].

[8] Bien que le terme «bushman» apparaisse dans la première brochure publiée par le KAP, très vite le terme «san» sera privilégié par l'organisation, le vocable «bushman» étant estimé trop négativement connoté.

[9] Voir : Shapiro Roberta, «Du smurf au ballet : l'invention de la danse hip-hop», in Heinich Nathalie, Shapiro Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes…*, p. 176-179.

prescrit notamment un certain type de traitement et certains lieux d'exposition réservés habituellement aux objets d'art. Mais en même temps, l'emploi du qualificatif « bushman » relie sémantiquement des objets à des personnes identifiables comme « Bushmen » ; l'identité culturelle des auteurs devient par là indissociable de ces objets en faisant d'une caractéristique « ethnique » un des critères de légitimité de cet art. Aussi, la combinaison entre « contemporain » et « bushman » semble introduire une forme d'hybridité entre un mouvement artistique lié au présent et à l'Occident, et une caractéristique ethnique susceptible aux yeux du public de renvoyer à un exotisme, à une altérité, voire à une forme de primitivisme.

Sur un autre plan, la locution *art bushman contemporain* retranscrit également les aménagements nécessaires auxquels est soumis le concept d'art à l'instant de son importation dans un milieu étranger. S'il est introduit et appliqué en tant qu'outil aboutissant à une série d'actions concrètes, il se trouve en retour modifié par ce nouveau contexte d'application, de sorte que les objets deviennent, lors de leur exportation, les supports d'autres valeurs.

INSTITUTIONNALISATION DE LA PRATIQUE

Au moment de l'établissement du KAP, la pratique des arts visuels au Botswana est encore, selon les mots du directeur du NMAG de Gaborone, « *virtually unknown* »[10] au niveau mondial. En effet, malgré l'inauguration du NMAG en 1968, peu après l'indépendance, les arts restent jusqu'aux années 1990 un domaine peu investi et généralement perçu comme secondaire face à la nécessité d'un développement économique et social rapide pour sortir le pays de la pauvreté[11]. Les acteurs impliqués dans la scène

[10] WILLIAMS Stephen, « The Visual Arts of Botswana. », in SINCLAIR Peter (ed.), *Art from the frontline. Contemporary Art from Southern Africa*, Londres : Frontline States & Karia Press, 1990, (128 p.), p. 37.

[11] Pour un état des lieux des arts visuels au Botswana, voir : MATOME Neo, « Art in Botswana: The Role of Training Institutions in the Development of the Visual Arts », Communication au *2007 AICA Symposium Structuring Africa(s): Cultural policies and their Differencies and Similarities, or How to deal with Needs and*

culturelle botswanaise se souviennent de cette période comme d'un « désert artistique ». L'époque était marquée par un faible nombre d'artistes, une absence de formation en art proposée au niveau primaire, secondaire et tertiaire, la présence d'une seule institution muséale, le NMAG, et plus généralement un manque de soutien institutionnel et économique :

> « *After Independence, when you said "I'm an artist", people were looking at you with incomprehension, because they were then builders, economists, architects and that's what a new nation needs. A new nation doesn't need artists.* »[12]

Toutefois, vers la fin des années 1980, le développement économique fulgurant du pays et son engagement dans un capitalisme affirmé[13] transforment les rapports entretenus avec les objets artistiques et culturels. Ces derniers commencent à être appréciés en tant qu'éléments constitutifs d'une identité nationale et évalués en tant que marchandises dotées d'une valeur monétaire[14]. Sous l'impulsion d'expatriés notamment, les premières infrastructures pour valoriser et promouvoir les arts visuels apparaissent durant cette période : la Botswana Artists Association (1983) ; le Molepolole College of Education qui propose la première filière artistique (1986) ; Artists in Botswana, première compétition d'arts pour artistes adultes (1986) ; et le Thapong International Artists' Workshop favorisant des rencontres entre artistes locaux et internationaux (1989).

Dès lors, le KAP va bénéficier à la fois de structures émergentes pour accueillir et valoriser l'art et d'une vacance liée à un manque

---

Desires, novembre 2007, Cape Town, www.aica-int.org/IMG/pdf/4.NeoMatome.pdf, (consulté le 23.12.2014).

[12] Phillip Segola, directeur de la Division des arts visuels et conservateur du NMAG (2000-2011), entretien avec l'auteure, Gaborone, juillet 2013, [non publié].

[13] Au cours des trois décennies qui suivent son indépendance, le Botswana connaît une croissance spectaculaire, passant de l'un des pays les plus pauvres d'Afrique à l'un des plus riches. Voir : SHIPAMBE Happy K., *Growth and employment dynamics in Botswana: A case study of policy coherence*, Genève : International Labour Organization, 2007 (Working paper n° 82), (33 p.), p. 6.

[14] WILLIAMS Stephen, « The Visual Arts… », p. 37.

d'artistes locaux. Ces conditions favorisent son intégration fulgurante aux diverses structures institutionnelles existantes sans que cela ne soulève réellement de débats ou de critiques[15]. Les années 1990 voient ainsi les débuts de la reconnaissance nationale et, dans une certaine mesure, régionale et internationale du statut d'« artiste » attribué aux membres du KAP.

Passage à l'art et autres effets

Le contexte artistique régional et l'intérêt international croissant pour les productions contemporaines indigènes favorisent une reconnaissance rapide du KAP. En 1990 déjà, deux tissus peints à la main gagnent les collections permanentes du NMAG, alors qu'une première exposition est organisée en 1991 à la galerie d'art nationale de Windhoek et qu'une deuxième se tient au NMAG.

D'ores et déjà récompensés par deux prix lors de la compétition *Artists in Botswana 1991* et invités à participer au Thapong Artists' International Workshop, les « nouveaux artistes » vont incarner au travers des médias botswanais les espoirs non seulement d'un développement artistique original dans le pays « *avec une esthétique différente, une autre façon d'appliquer la peinture* »[16], mais aussi de l'émergence d'artistes locaux au rayonnement international :

> « *For me star of the show is Thamai Setshogo who was given the award of most promising young artist.* [...] *This artist from D'kar in Ghanzi District could help to lead Botswana to the fore of the African art world in the 21st century.* »[17]

[15] À noter que cela contraste fortement avec les polémiques liées à l'art aborigène contemporain en Australie et notamment aux peintures acryliques de Papunya Tula, pour lesquelles il fallut attendre près de dix ans avant de les voir intégrées en tant qu'art australien contemporain dans des galeries et des collections nationales. Voir : Myers Fred, *Painting culture: The making of an Aboriginal High Art*, Durham & Londres : Duke University Press, 2002, (410 p.), p. 193.

[16] Philippe Segola, entretien avec l'auteure, Gaborone, juillet 2013, [non publié].

[17] Mason Tamar, « Artists in Botswana », *Mmegi The Reporter*, vol. 8, n° 17, 10 mai 1991, p. 19.

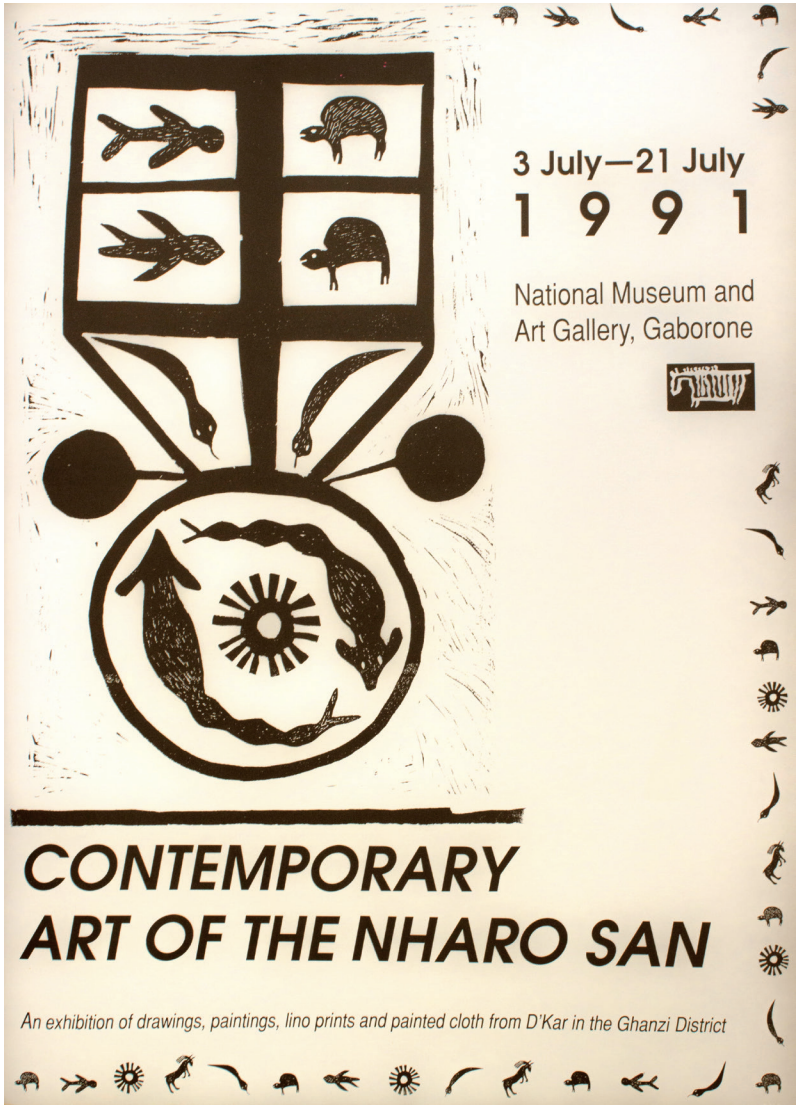


Fig. 2 : Affiche du Kuru Art Project pour l'exposition
The Contemporary Art of the Nharo San, D'kar.
Photo Leïla Baracchini.

Il faut bien se rendre compte de l'exceptionnalité de ces commentaires dans le Botswana du début des années 1990, où les San, officiellement dénommés « Basarwa », étaient généralement considérés comme une minorité[18] appartenant à « […] *a primitive past, in contrast to the prosperous economy and culture of the majority* […] »[19]. Le fait qu'une production artistique réalisée par des Basarwa sans formation, venant de la région la plus pauvre du Botswana et d'un milieu rural, soit tout à coup reconnue en tant qu'art et que son succès soit relayé dans les médias comme un exemple à suivre pour le développement artistique et économique du pays constituait un événement unique. « *Did anyone ever think that illiterate Basarwa would represent Botswana and even Africa, with Art on this level?* »[20], écrivait à cet égard le coordinateur du KDT en 1993. Soudain, des objets fabriqués par des Basarwa étaient à même de symboliser un potentiel encore peu développé et dont l'importance pour une nation en construction commençait alors à se faire sentir : l'émergence et l'affirmation d'un art contemporain botswanais comme marqueur d'une identité nationale et comme ressource économique.

Dès 1992, le KAP est appelé à représenter le Botswana lors d'expositions en Afrique australe d'abord, puis en Europe et en Amérique du Nord ensuite, à l'image de l'exposition *Botswana Live! An exhibition of contemporary arts and crafts from Botswana* organisée en 1993 par le Commonwealth à Londres. Mais probablement encore plus parlant, la compagnie British Airways sélectionne en 1996 une peinture de l'artiste Cg'ose Ntc'õxo destinée à être reproduite sur huit avions de ligne. Cet événement confère dès lors à ces images une visibilité ainsi qu'une mobilité nouvelles, tout en validant leur importance artistique et leur pouvoir représentatif tant pour les San que pour le Botswana.

---

[18] Les populations bantoues Batswana (ou Tswana) sont majoritaires au Botswana.

[19] SAUGESTAD Sidsel, *The Inconvenient Indigenous: Remote Area Development in Botswana, Donor Assistance and the First People of the Kalahari*, Upsal : Nordic Africa Institute, 2001, (266 p.), p. 126.

[20] LE ROUX Braam, « Overview », in KURU DEVELOPMENT TRUST, *Progress report 1992/1993*, 1993, (p. 5-7), p. 6.

«*With my art, I can travel and people can see that this is Ncgabe*», souligne Ncgabe Tãse[21] qui a rejoint le KAP en 1992. De fait, l'accueil sans précédent de leurs tableaux entraîne réciproquement un changement de statut pour ces quelques habitants de D'kar, qui, alors qu'ils faisaient partie des nombreux *Remote Area Dwellers* situés au plus bas de l'échelle sociale, peuvent désormais s'affirmer en tant qu'artistes :

> «*You could immediately see how it lifted up their spirit. At the border, the Batswana always used to tease them, the Bushmen. But this time, they could say: "Look, we are artists". And it changed everything. It meant that they had to treat them with more respect.*»[22]

C'est également à cette époque que les premiers mouvements politiques san se mettent en place au Botswana, contribuant à rendre visibles ces communautés et à attirer l'attention internationale sur leurs conditions de vie ainsi que sur leur accès au territoire :

> «*At first it was not because of the art that we went to Europe, but because of the sudden interest raised on the San by the beginning of the Year for Indigenous People. All of sudden money and interest for San came and people wanted to have them there and to see what they were producing. That's only then, that we suggested: "If you want to see what indigenous people do today, we have an art project and you could organize an exhibition for them".*»[23]

L'inauguration en 1993 de l'Année internationale des populations autochtones par l'UNESCO et l'attention internationale portée à cette occasion à la question des peuples indigènes dans le monde précipitent l'ouverture des marchés européens à l'Art

[21] Ncgabe Tãse, entretien avec l'auteure, D'kar, août 2013, [non publié].

[22] Catharina Scheepers, entretien avec l'auteure, Cape Town, janvier 2014, [non publié].

[23] Willemien Le Roux, entretien avec l'auteure, Gaborone, janvier 2014, [non publié].

San contemporain. L'art circule, les artistes voyagent, l'Art San contemporain semble devenir une image, des visages, des voix qui expriment ce que signifie être Naro aujourd'hui. Cette lancée se poursuit ensuite tout au long de la Décennie des peuples autochtones (1995 à 2004), durant laquelle plus de cent expositions sont organisées dans seize pays différents sur les cinq continents.

INCERTITUDES

Les peintures et gravures du KAP ont ainsi pu s'intégrer rapidement aux «*mondes de l'art*», bénéficiant entre autres d'une scène artistique locale émergente, d'un contexte postcolonial et d'une reconnaissance internationale croissante des productions culturelles indigènes en tant qu'art. Vingt-cinq ans après ses débuts, le KAP semble avoir amené un certain mieux-être économique, ainsi qu'une reconnaissance et sans aucun doute une visibilité à la vingtaine d'artistes qui s'y sont succédé. Or, si ses débuts laissaient présager que le passage à l'art contribuerait à redonner une dignité et une voix à des populations longtemps déconsidérées, force est de constater que ces changements s'opèrent dans une forme de lenteur et d'instabilité profondément empreintes de stigmates culturels, aussi bien au niveau national qu'international.

Si les productions du KAP jouissent d'une certaine notoriété, elles semblent se situer aujourd'hui dans un entre-deux au sein duquel elles sont partiellement reconnues et acceptées en tant qu'art, sans avoir pleinement été intégrées aux courants artistiques occidentaux majeurs, qu'ils soient modernes ou contemporains. Il faut alors peut-être se demander dans quelle mesure l'ajout du qualificatif *san*, tout en assurant une place à ces objets, n'introduit pas également un biais culturel, qui les classe dans un domaine à part et en freine la montée en «*artification*». Aussi, si en Afrique australe il est possible de les voir régulièrement exposés aux côtés d'autres productions contemporaines, cette démarche reste beaucoup plus rare en Occident, où ces objets sont le plus souvent présentés à part ou associés à d'autres arts africains ou indigènes.

Par ailleurs, l'absence de critique, qui a pu dans un premier temps faciliter la reconnaissance de ces productions, a comme conséquence à terme un manque de discussions, de débats et surtout de publications sur ce sujet, soit tout un corpus de textes qui accompagne normalement le passage à l'art et dont le rôle central dans la réussite des artistes contemporains a déjà été démontré[24]. Cela a engendré pour le KAP non seulement un manque de connaissance(s), mais a aussi contribué à laisser en suspens un certain nombre de questionnements quant au statut de ces objets. Une situation qui est sans doute en passe de changer grâce notamment à la publication récente d'une biographie consacrée à Dada Coex'ae Qgam, l'une des premières artistes du KAP[25].

Auprès d'un certain public, l'hybridité apparente des productions san est ainsi susceptible de recouvrir une contradiction fondamentale entre, d'une part, la valorisation d'un art authentique et, d'autre part, l'évidence d'une acculturation de ces sociétés – et ce malgré les efforts des théories postcoloniales pour valoriser ce type d'objets en tant qu'expressions auto-ethnographiques[26]. Ce mélange de genres semble mettre à mal une certaine conception des « sociétés bushmen », ainsi qu'une aspiration à une forme d'exotisme, dans lequel l'objet serait tout à la fois le témoin et le composant essentiel d'une altérité que l'on souhaiterait inaliénable. De fait, bien que les peintures et gravures du KAP dépeignent essentiellement des éléments du passé, tels que des scènes de chasse et de cueillette, elles renvoient intrinsèquement aux effets de la colonisation. Mais plus que cela, elles affichent un changement de temporalité : elles font partie du présent, elles sont *co-temporaines*[27].

---

[24] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, (373 p.), p. 180-183.

[25] GOLLIFER Ann, EGNER Jenny, *Dada Coex'ae Qgam. I am one of a kind. I don't know why I was created*, Gaborone : Eggsson books, 2011, 200 p.

[26] PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York : Routledge, 1992, (257 p.), p. 7. Pour le KAP, voir : GUENTHER Mathias, « Contemporary Bushman Art, Identity Politics and the Primitivism Discourse », *Anthropologica*, vol. 45, n° 1, 2003, p. 95-110.

[27] Voir à ce sujet : FABIAN Johannes, *Time and the Other: How anthropology makes its objet*, New York : Columbia University Press, 2002 [1983], 205 p.

C'est probablement l'un des enjeux majeurs de cet art que de brouiller les signes de distinction entre Nous et les Autres et de venir affirmer une coprésence à l'encontre d'un romantisme colonial en quête d'un contexte pur, d'espaces intouchés et d'un Autre passé. Et si l'introduction du concept d'art à D'kar a nécessité du temps et des adaptations de sens, on peut se demander si réciproquement l'intégration de ces objets au sein des «*mondes de l'art*» occidentaux ne met pas dorénavant au défi notre propre capacité à engager un changement dans notre rapport à l'art et aux autres.

Summary : The concept of *artification* has been developed in sociology, in order to understand better the processes involved in art-making within Western art traditions. But what happens when this concept is transposed to non-western productions? What are its strengths and limitations as well as its prospects? This paper explores these questions with an ethnographical and historical analysis of the foundation of the Kuru Art Project in Botswana, and its integration into the art worlds as "contemporary San Art".

BIBLIOGRAPHIE

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 2010 [1982], 380 p.

BOEKKOOI Jaap, « Bushman art re-surfaces shaking off the dust of three centuries », *Star*, 10 janvier 1979, *[s. p.]*.

FABIAN Johannes, *Time and the Other: How anthropology makes its objet*, New York : Columbia University Press, 2002 [1983], 205 p.

GOLLIFER Ann, EGNER Jenny, *Dada Coex'ae Qgam. I am one of a kind. I don't know why I was created*, Gaborone : Eggsson books, 2011, 200 p.

GUENTHER Mathias, « Contemporary Bushman Art, Identity Politics and the Primitivism Discourse », *Anthropologica*, vol. 45, n° 1, 2003, p. 95-110.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, 373 p.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

HEINICH Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations,* vol. 1, n° 25, mai-juin 2008, p. 97-106.

KURU DEVELOPMENT TRUST, *Project Memorandum for Kuru Art Project,* D'kar, février 1990 [non publié].

LE ROUX Braam, « Overview », in KURU DEVELOPMENT TRUST, *Progress report 1992/1993*, 1993, p. 5-7.

LE ROUX Willemien, « I had a dream », in BARACCHINI Leïla (éd.), *Rêves de Kalahari : L'art du Kuru Art Project / Kalahari Dreams: The Art of the Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève : L'Usage du temps, 2014, (88 p.), p. 14-19.

MASON Tamar, « Artists in Botswana », *Mmegi The Reporter*, vol. 8, n° 17, 10 mai 1991, p. 19.

MATOME Neo, « Art in Botswana: The Role of Training Institutions in the Development of the Visual Arts », Communication au *2007 AICA Symposium Structuring Africa(s): Cultural policies and their Differencies and Similarities, or How to deal with Needs and Desires*, novembre 2007, Cape Town, www.aica-int.org/IMG/pdf/4.NeoMatome.pdf, (consulté le 23.12.2014).

MYERS Fred, *Painting culture: The making of an Aboriginal High Art*, Durham & Londres : Duke University Press, 2002, 410 p.

PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York : Routledge, 1992, 257 p.

SAUGESTAD Sidsel, *The Inconvenient Indigenous: Remote Area Development in Botswana, Donor Assistance and the First People of the Kalahari*, Upsal : Nordic Africa Institute, 2001, 266 p.

SHAPIRO Roberta, « Du smurf au ballet : l'invention de la danse hip-hop », in HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, (334 p.), p. 171-192.

SHIPAMBE Happy K., *Growth and employment dynamics in Botswana: A case study of policy coherence*, Genève : International Labour Organization, 2007 (Working Paper n° 82), 33 p.

WILLIAMS Stephen, « The Visual Arts of Botswana », in SINCLAIR Peter (ed.), *Art from the frontline. Contemporary Art from Southern Africa*, Londres : Frontline States & Karia Press, 1990, (128 p.), p. 37-43.

Catharina Scheepers, entretien avec l'auteure, Cape Town, janvier 2014, [non publié].

Phillip Segola, entretien avec l'auteure, Gaborone, juillet 2013, [non publié].

Ncgabe Tãse, entretien avec l'auteure, D'Kar, août 2013, [non publié].

Marco Jalla

Copies et copistes face à *L'Élite artiste* : Le cas Xavier Sigalon

Résumé : Si « l'élite artiste » a ses membres, elle a aussi inévitablement ses exclus, au premier rang desquels figurent *a priori* les copistes. La valorisation de l'inspiration et de l'originalité, propre à l'exercice vocationnel de l'art en régime de singularité, a en effet transformé la pratique de la copie en facteur discriminant les artistes (créateurs), d'un côté, et les copistes (simples reproducteurs), de l'autre. Néanmoins, force est de constater que la copie est restée une activité fondamentale pour les peintres durant tout le XIXe siècle et surtout que son statut stigmatisant pouvait être suspendu dans certains cas. Nous proposons de décrire l'une de ces situations à travers l'exemple de Xavier Sigalon (1787-1837), incarnation du peintre vocationnel et original, à qui sera confiée la tâche de reproduire la Chapelle Sixtine à Paris.

Manifester un intérêt pour la copie, c'est pour beaucoup abandonner le champ de l'histoire de l'art pour verser dans la sociologie de l'art. Comme si, en prononçant le mot « copiste », on quittait le domaine consacré de l'Art (avec un grand A) pour entrer dans le purgatoire des artistes ratés qui, aux yeux des historiens, composent le fonds de commerce des sociologues.

Nous ne comptons pas revenir ici sur la partition des thèmes de recherche entre histoire de l'art et sociologie de l'art. C'est plutôt la représentation stigmatisée des copistes qui retient notre attention, ainsi que l'idée que l'on écrirait une histoire de l'art

des perdants en s'intéressant aux copistes et à leurs copies plutôt qu'à l'élite et aux œuvres qui ont élevé leurs créateurs au rang de héros culturels[1].

Stigmatisation

La stigmatisation des copistes peut être considérée comme un effet plus ou moins pervers du phénomène analysé par Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste*, à savoir le passage de l'art en régime de singularité[2]. Le corpus de textes constitué par la sociologue est d'ailleurs en soi un indicateur précieux de l'exclusion des copistes hors de l'élite, qui les relègue, pourrait-on dire, au *rebut artiste*. Aucun roman, en effet, n'a de copiste pour personnage principal[3]. Mais, si les copistes n'ont pas l'étoffe de héros, ils ne sont toutefois pas absents des grandes fictions littéraires du XIXe siècle français. Nous les trouvons volontiers au rang des curiosités qui animent à l'envi les descriptions de musées où ils servent de prétexte à une réflexion du héros-artiste sur le bon et le mauvais art, sur la vraie vocation et les écueils d'une pitoyable professionnalisation[4].

---

[1] Schaeffer Jean-Marie, « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, n° 708, 2006, p. 385-399.

[2] Heinich Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370 p. S'il fallait résumer l'enjeu de *L'Élite artiste* en quelques mots, nous pourrions dire que le livre se consacre à la constitution et au succès de la notion d'artiste depuis la Révolution française jusqu'à l'époque actuelle en décrivant les représentations communes des créateurs au XIXe siècle. La méthode de Nathalie Heinich consiste à analyser un corpus *quasi* exhaustif des fictions en langue française mettant en scène des peintres, sculpteurs, écrivains et musiciens. Le résultat montre comment la catégorie *artiste* s'est établie en élite – justifiant certains privilèges et une certaine supériorité symbolique – sans constituer une atteinte à la démocratie au prix d'une certaine marginalité sociale, propre à la singularisation par le don et à une vie vouée à l'art.

[3] Cela tient vraisemblablement à l'héroïsation de la création décrite par Nathalie Heinich. Voir : Heinich Nathalie, *L'Élite artiste…*, p. 231 *sq*.

[4] Parallèlement à la vocationnalisation de la pratique picturale se produit une relative professionnalisation de la copie. Citons l'exemple des copies sur porcelaine qui, dans la première moitié du XIXe siècle, peuvent atteindre des prix astronomiques et constituer une voie professionnelle viable. Voir : Lajoix Anne, *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855 : peintre sur porcelaine*, Paris : Société de l'histoire

Un exemple en est donné par le personnage d'Anatole dans le roman *Manette Salomon* (1867) des deux frères Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896) de Goncourt :

> « [Anatole] *régalait ses malices de toutes ces ironies vivantes jetées au bas des chefs-d'œuvre par la faim, la misère, le besoin, l'acharnement de la fausse vocation ; peuple de pauvres, d'un comique à pleurer, qui ramasse l'aumône de l'Art sous le pied de ses Dieux ! Les vieilles femmes, aux anglaises grises, penchées sur des copies de Boucher roses et nues,* [...] *les dames au teint orange, à la robe sans manchettes, au bavolet gris sur la poitrine, perchées, les lunettes en arrêt, au haut de l'échelle garnie de serge verte pour la pudeur de leurs maigres jambes, les malheureuses porcelainières, les yeux tirés, grimaçantes de copier à la loupe la* Mise au tombeau *du Titien, les petits vieillards qui, dans leur petite blouse noire, les cheveux longs séparés au milieu de la tête, ressemblent à des enfants Jésus de cinquante ans conservés dans de l'esprit-de-vin* [...] »[5]

Les copistes désignés de la sorte comme une caste de parias sont donc exclus de la bonne société des peintres et clairement inscrits dans l'imaginaire collectif comme le négatif de l'être artiste. C'est que la valorisation de l'inspiration et de l'originalité, propre à l'exercice vocationnel de l'art en régime de singularité, a transformé sur

---

de l'art français, 2006, 244 p. ; SOFIO Séverine, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail ! genre et sociétés*, vol. 1, nº 19, 2008, p. 23-39. On compte aussi et surtout de nombreux copistes qui allaient au-devant de potentiels clients et anticipaient sur la demande en proposant des copies des principaux *hits* d'un musée dans des dimensions réduites, adaptées à celles des intérieurs bourgeois, ou qui faisaient le choix de se spécialiser dans une époque, un style ou un artiste, afin d'acquérir un bon coup de main leur permettant de peindre plus rapidement et sûrement. Le phénomène est malheureusement encore peu étudié, mais il est possible de discerner la volonté d'une frange de peintres de s'opposer à l'amateurisme dans la pratique de la copie. Voir : STRITTMATTER Anette, *Das « Gemäldekopieren » in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860*, Münster : LIT, 1998, (336 p.), p. 152-157.

[5] GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris : Eugène Fasquelle, 1902 [1867], (444 p.), p. 47.

le plan symbolique la pratique de la copie en un facteur discriminant qui distingue les artistes (créateurs) d'un côté, et les copistes (simples reproducteurs) de l'autre[6]. La vocation ne reconnaît en effet comme valable que la production inspirée et répugne à l'imitation disciplinée de la copie. Aussi, selon une logique des valeurs parfaitement cohérente, la remarquable promotion des artistes en tant que créateurs conduit naturellement à frapper d'anathème ceux qui reproduisent l'œuvre des autres, au lieu de faire œuvre eux-mêmes :

> « *Il faut faire des chefs-d'œuvre et ne pas s'attarder aux chefs-d'œuvre connus. L'art est infini. Shakespeare, Rembrandt, Hugo, voilà trois personnalités radieuses, qui se fussent adoucies en copiant les maîtres. Raphaël a découragé mille peintres, en a-t-il fait un seul ? L'amour du maître, c'est déjà la médiocrité, le clair de lune.* »[7]

Néanmoins, quand on quitte le domaine des représentations, cette stigmatisation du copiste en rebut artiste est loin d'être aussi évidente : jusqu'à la fin du XIXe siècle, la copie est en effet à la base de toute formation artistique et compose une part importante des commandes officielles[8]. De fait, l'idée selon laquelle « copiste »

---

[6] Voir les analyses de Nathalie Heinich autour de la vocation et du prestige de la création : Heinich Nathalie, *L'Élite artiste*…, p. 82-100 et p. 219-237. Plus généralement sur la vocation, voir : Schlanger Judith, *La Vocation*, Paris : Seuil, 1997, 243 p.

[7] Houssaye Arsène, « Causeries sur l'art. À propos de la distribution des récompenses aux artistes », *Le Gaulois*, 6e année, n° 1854, 8 novembre 1873, (p. 1-2), p. 2.

[8] La question de l'éducation artistique a fait l'objet d'une abondante littérature. Voir en particulier : Boime Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres : Phaidon, 1971, 330 p. ; Pevsner Nikolaus, *Die Geschichte der Kunstakademien*, Munich : Mäander, 1986, 370 p. ; Bonnet Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, 372 p. Sur la place à proprement parler de la copie dans l'enseignement académique, voir : Duro Paul, *The Copy in French Nineteenth Century Painting*, thèse de doctorat, University of Essex, Essex, 1983, (195 p.), p. 11-64 et Strittmatter Anette, *Das « Gemäldekopieren »*…, p. 49-84 et p. 105-109. Pour avoir une idée de la part capitale de la copie dans les commandes officielles françaises, voir : Angrand Pierre, « L'État-mécène, période autoritaire du second Empire, 1851-1860 », *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, n° 71, mai-juin 1968, p. 303-348. Sur le patronage de la copie en France, voir : Duro Paul, *The Copy*… p. 64-84 ; et en Allemagne,

et « peintre » constitueraient deux catégories distinctes qui n'investiraient pas de la même façon l'identité « artiste » est fallacieuse, et l'histoire de l'art, contrairement aux romans, regorge de héros copistes[9]. Considérons le cas de Xavier Sigalon à qui sera confiée la tâche de, ni plus ni moins, reproduire la Sixtine à Paris.

HÉROÏSATION

Xavier Sigalon (1787-1837) est un peintre issu d'une famille pauvre d'Uzès[10]. Il apprend le dessin à l'âge de huit ans à l'École centrale de Nîmes et ne touche pas à la peinture avant l'âge de vingt ans. À trente-deux ans, il se décide à quitter sa famille pour tenter sa chance à Paris. Il passe rapidement par l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) avant de participer aux Salons de 1822 avec *La Courtisane* (musée du Louvre), puis de 1824 avec *La Locuste* (musée de Nîmes), qui le rattachent à la première vague romantique. En 1827, il présente *Athalie* (musée de Nantes) qui soulève les réactions les plus contrastées. Le Salon de 1831 lui réussit mieux et lui vaut d'être fait chevalier de la Légion d'honneur. Cependant, alors que ses œuvres font impression à Paris, sa carrière ne décolle pas. Faute de commandes importantes, il n'a rapidement plus les moyens nécessaires pour rester dans la

---

voir : STRITTMATTER Anette, *Das « Gemäldekopieren »…*, p. 109-167.

[9] Theodore Reff s'est étonné de trouver inscrits comme copistes dans les registres du musée du Louvre des grands noms d'artistes tels que Cézanne, Degas, Fantin-Latour ou Manet. Voir : REFF Theodore, « Copyists in the Louvre, 1850-1870 », *Art Bulletin*, n° 46, 1964, p. 552-553. Van Gogh a aussi réalisé plus d'une trentaine de copies entre 1887 et 1890. Voir : CHETHAM Charles, *The role of Vincent van Gogh's copies in the development of his art*, thèse de doctorat, Harvard University, Cambridge, 1976, 288 p. ; HOMBURG Cornelia, *The copy turns original: Vincent van Gogh and a new approach to traditional art practice*, Amsterdam & Philadelphie : John Benjamins, 1996, 233 p.

[10] Il existe très peu de littérature sur Sigalon. Voir : FOUCART Jacques, « Xavier Sigalon », in CUMMINGS Frederick J. (ed.), *French Painting, 1774-1830 : The Age of Revolution*. Catalogue d'exposition, Detroit Institute of Arts, 1975, Détroit : Wayne State University Press, 1975, (712 p.), p. 611-615 ; FRÈREBEAU Mariel, « Xavier Sigalon : rival de Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 89, n° 6, 1977, p. 17-26.

capitale[11]. En 1833, il repart donc pour Nîmes, résigné à y enseigner le dessin. C'était sans compter avec Adolphe Thiers (1797-1877), alors ministre de l'Intérieur, qui de but en blanc le choisit pour copier le *Jugement dernier* ainsi que les *Prophètes* et les *Sibylles* de Michel-Ange (1475-1564). Les raisons de ce choix ne sont pas connues, mais les commentateurs de l'époque proposent d'y voir l'effet de la sympathie du ministre pour un concitoyen du Midi de la France ou, plus intéressant, la reconnaissance d'une certaine identité spirituelle entre le style hardi de Sigalon et celui du maître florentin[12].

La tâche est colossale. Sigalon mettra presque trois ans pour réaliser la copie du *Jugement*[13]. Il l'exposera brièvement à Rome où elle sera saluée par le pape lui-même, puis il l'accompagnera à Paris pour superviser son installation dans la Chapelle des Petits-Augustins à l'École des Beaux-Arts[14]. Son travail sera récompensé par l'octroi d'une pension annuelle de 3 000 francs[15].

---

[11] BAICHÈRE Eugène, « Xavier Sigalon », *La Mosaïque du Midi*, 3e année, février 1839, p. 39-44.

[12] FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, n° 2, février 1846, p. 268-276. Si l'on en croit Alexandre Dumas, Thiers aurait d'abord pensé à Delacroix qui lui aurait répondu : « *Monsieur le ministre,* […] *je suis devenu un maître, et c'est moi que l'on copie, mais je ne copie plus les autres* ». Voir : DUMAS Alexandre, « L'École des Beaux-Arts », in *Paris-Guide*, Paris : Librairie internationale-A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, vol. 1, (902 p.), p. 858.

[13] Sigalon aura plusieurs assistants, dont le plus important est son élève Numa Boucoiran (1805-1869). Pour les détails, voir : BOSC Ernest, « Xavier Sigalon. Notes biographiques, accompagnées de lettres et de documents inédits, avec un essai de catalogue raisonné de son œuvre (1788-1837) », *Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits*, vol. 4, Paris : J. Baur, 1876, p. 420-454.

[14] À Rome, la copie a été exposée dans une salle des thermes de Dioclétien, faisant grand bruit. Le quatrième jour de l'exposition, le pape s'y rendit et aurait déclaré au peintre : « *Nous ne savions pas, Monsieur, la grandeur du trésor que nous possédions à la chapelle Sixtine, votre ouvrage nous apprend à l'apprécier* ». Voir : BOSC Ernest, « Xavier Sigalon… », p. 442. Une autre version de la scène rapporte que le pontife le félicita « *d'avoir fait revivre l'œuvre périssable d'un génie immortel* ». Voir : FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois… », p. 276.

[15] Il n'en profitera ironiquement pas. Retourné à Rome pour achever les copies des *Sibylles* et des *Prophètes*, il meurt du choléra le 18 août 1837 à l'âge de 49 ans.

Aussi, contrairement à ce que la stigmatisation du statut de copiste par rapport à celui d'artiste-créateur pouvait laisser penser, force est de constater le rôle de la copie dans la *success story* de Sigalon. Sans remettre en cause la logique et la cohérence des nouvelles représentations de l'excellence artistique qui se font jour chez les artistes à partir de la génération romantique, il s'agit de comprendre à quelles conditions le statut discriminant de la copie peut donc être suspendu, voire même renversé et converti en distinction artistique.

La tentation est grande d'associer Sigalon à un ancien système de valeurs qui précède simplement la mise en place du nouveau régime où primeront les valeurs de singularité, d'originalité et d'élection par le « don » (vocation, génie, etc.)[16]. La commande officielle d'une copie et la pension qu'obtient le peintre cadrent mal, il est vrai, avec l'idée de l'artiste voué à son art et laissant libre cours à toutes les formes de son inspiration[17]. Ce serait cependant faire abstraction de la chronologie et de l'inscription de Sigalon dans la génération romantique. Si nous adoptons le modèle de Nathalie Heinich, il faut plutôt reconnaître ici le chevauchement de deux « régimes » d'art différents : le peintre profitant à la fois d'une reconnaissance très officielle lui offrant une prospérité tardive et des germes d'un nouveau régime travaillant à sa postérité posthume[18].

La lecture des nécrologies et des premières études consacrées à Sigalon révèle en effet combien ses contemporains ont à cœur de faire de lui peut-être l'une des premières incarnations du peintre moderne, original et vocationnel. Il est ainsi très révélateur de

---

Boucoiran terminera les copies qui sont aujourd'hui conservées avec le *Jugement dernier* à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

[16] HEINICH Nathalie, « Avoir un don. Du don en régime de singularité », *Revue du MAUSS*, n° 41, 2013, p. 235-240.

[17] Sur la vie de l'artiste vouée à son art, voir : HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste…*, p. 82 *sq*.

[18] Sur la prospérité opposée à la postérité, voir : HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste…*, p. 112 *sq*.

trouver une définition du génie en ouverture d'une évocation de sa vie en 1846 :

> «*Non, le génie n'est point le résultat du travail ; c'est un rayon d'en-haut* [sic]*, tombé sur des âmes choisies qu'il embrase, et qui, à son souffle, produisent sans effort des œuvres divines, comme ces harpes éoliennes dont la voix mystérieuse résonne au contact invisible de la brise ; le génie accomplit une mission sainte, mission de dévouement et de douleur : car toute victime ainsi marquée aura sa croix et son calvaire.*»[19]

Sigalon y est même volontiers décrit comme un martyr, un artiste grandi par ses sacrifices :

> «*Le démon de la peinture l'obsédait.* […] *Enfin cette torture devint intolérable ; la voix impérieuse, incessante, qui crie et se révolte dans l'âme de l'artiste prédestiné, avait vaincu les irrésolutions de Xavier.* [… Et plus tard, à Paris] *son auréole de gloire était pour Sigalon une couronne d'épines. Pendant que l'admiration muette ou passionnée consacrait ses travaux dans les galeries du Louvre, l'artiste pauvre, dénué de tout, consumait sa vie dans un travail incessant, mêlé de privations cruelles et de tortures sans fin.* […] *Il luttait contre la misère avec l'héroïque résignation d'un martyr.*»[20]

Vocation, privation, misère, solitude et retour retardé de la gloire, nous trouvons réunies ici toutes les caractéristiques du héros artiste, propre au nouveau régime de l'art décrit par Nathalie Heinich. Et alors que cela peut paraître paradoxal, la copie n'interdit pas l'identification de Sigalon avec la figure du génie ; au contraire, elle la justifie :

> «*Sigalon avait fait un chef-d'œuvre! … Certes il fallait du génie pour traduire ainsi Michel-Ange, pour faire revivre sur la toile ses conceptions gigantesques à demi effacées par le temps ; il fallait être animé comme lui de l'esprit des prodiges ; Xavier* [Sigalon] *aussi devait sans doute voir descendre la nuit*

[19] FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois… », p. 268.

[20] FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois… », p. 272, 274.

à son chevet, le messager mystérieux des inspirations divines ; et ne peut-on pas dire que Sigalon, en reproduisant l'œuvre d'un génie immortel, a créé, là où sa pensée devinait la pensée détruite, la conception effacée d'un autre ? »[21]

Le mérite et le talent nécessaires pour égaler le grand Michel-Ange font basculer la copie du côté de l'admiration et non de la stigmatisation. Autrement dit, l'enchevêtrement des valeurs ne s'arrête pas à la personne seule de Sigalon, mais touche aussi et sans doute d'abord la copie elle-même.

Deux articles du *Journal des artistes* relatant l'exposition du *Jugement dernier* à l'École des Beaux-Arts nous permettent de distinguer ainsi au moins trois conceptions de la copie qui se télescopent : celle de l'artiste, celle du commanditaire et celle du chroniqueur. Pour les décrire, nous les différencierons clairement sur le plan abstrait de leurs principes, mais il convient de remarquer que, sur le plan concret de l'expérience réelle, ces conceptions peuvent tout à fait coexister autour du même objet. De fait, la copie de Sigalon satisfait toutes les parties en présence, quand bien même l'idée que le peintre a de son travail manque de répondre complètement aux enjeux de la demande du gouvernement comme aux attentes de l'observateur du journal. La question du recours aux calques – qui est dans les faits un non-recours – et celle de l'accrochage de la copie mettent au jour les différents points de vue :

[1er article, avant de voir la copie :]

« *M. Sigalon, dit-on, a calqué scrupuleusement toutes les parties. Il a bien fait ; il n'avait pas à faire ses preuves, pour ce qui est de copier fidèlement ; il avait à reproduire d'une manière mathématiquement exacte l'œuvre la plus importante en peinture* […] »

[2e article, après avoir vu la copie :]

« *On avait dit, d'abord, que M. Sigalon avait pris le parti de calquer tous les groupes de la célèbre fresque, et nous l'en*

[21] FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois… », p. 275.

> *avions félicité ; c'était, selon nous, le seul moyen que l'homme du talent le plus mâle et le plus éprouvé dût employer pour rendre aussi identiquement que possible l'œuvre de Michel-Ange. On nous a affirmé, depuis, que M. Sigalon n'a calqué qu'un ou deux groupes ; tant pis, c'est une bien malheureuse délicatesse qu'il a eue. Il ne s'agissait pas de savoir, nous l'avons déjà dit, si M. Sigalon était capable de copier le* Jugement dernier *; nul n'en doutait ; il s'agissait d'avoir la copie la plus fidèle que possible, fidèle jusqu'à l'exactitude la plus mathé[ma]tique* [sic] […]»[22]

Il semblerait ainsi que Sigalon ait vu la commande qui lui était passée comme l'occasion de «*faire ses preuves*», de montrer ses compétences et d'entrer enfin dans la catégorie fermée et protégée des maîtres. Visant la reconnaissance de ses pairs par la démonstration de son savoir-faire, sa «*délicatesse*» est davantage à considérer comme une stratégie de distinction, le moyen de prouver qu'il est capable de peindre à la manière de Michel-Ange. Il est probable qu'il ait envisagé sa copie comme l'aurait fait typiquement un pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Lui qui, à cause de son âge surtout, était resté en dehors du parcours de légitimation académique, a en quelque sorte finalement gagné son Prix de Rome avec la commande du *Jugement*. Et dans ces circonstances, nous pouvons légitimement penser qu'il a envisagé sa copie comme un envoi de quatrième année, ce qui justifie le choix de ne pas recourir aux calques, ou presque, pour préférer une copie

[22] ANONYME [signé F.], «Le Jugement dernier, de Michel-Ange : copie exécutée par M. Sigalon», *Journal des artistes*, 11e année, vol. 1, n° 20, 14 mai 1837, (p. 315-316), p. 316 [1er article] et n° 22, 28 mai 1837, (p. 337-342), p. 338 [2e article]. Selon Emmanuel Schwartz, l'auteur de ces deux articles serait Alexandre Lenoir (1761-1839), ancien conservateur du musée des Monuments français, puis administrateur de l'église royale de Saint-Denis. Voir : SCHWARTZ Emmanuel, «Alexandre Lenoir», in SÉNÉCHAL Philippe, BARBILLON Claire (éd.), *Dictionnaire critique des historiens d'art*, Paris, INHA, www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lenoir-alexandre.html (consulté le 03.01.2015).

appliquée à démontrer la *maestria* de son pinceau et la qualité de son dessin[23].

Le rédacteur du *Journal des artistes* n'a toutefois que faire d'une démonstration de Sigalon. Pour lui, l'intérêt de la copie réside strictement dans ses propriétés pédagogiques. L'enjeu était de donner aux élèves de l'École des Beaux-Arts un modèle aussi exact que possible, «*fidèle jusqu'à l'exactitude la plus mathématique*», ce qui aurait à son sens justifié l'usage de calques. Il trouve par ailleurs aussi à redire quant au placement de la copie, ce qui nous en apprend beaucoup sur les idées de Thiers :

> «*Enfin, une dernière observation nous est suggérée par le placement de cette immense copie dans le fond de l'ancienne église des Petits-Augustins qu'elle occupe entièrement. Comme il n'y a nul rapport entre l'architecture de cette église et celle de la Chapelle Sixtine, c'est bien inutilement qu'on chercherait à raccorder le tableau avec les parties architecturales qui viennent y aboutir. Il semble, cependant, qu'on ait eu ce désir, en ne mettant pas de cadre au tableau, et en l'appliquant simplement sur la paroi comme dans la Chapelle Sixtine.* [...] *il ne faut pas songer à l'ajuster convenablement* [la copie] *dans une localité pour laquelle elle ne convient pas, comme l'original convient pour la chapelle où il se trouve. À notre sens, il faudrait donc entourer cette copie d'un cadre, large ou étroit, selon la place, afin de montrer que c'est un tableau apporté là pour l'étude, et qu'on n'a pas prétendu en faire en même temps une décoration monumentale, ce qui serait un contresens.*»[24]

On comprend en creux qu'en faisant copier le *Jugement dernier*, les *Prophètes* et les *Sibylles*, Thiers désirait reproduire

[23] Sur les envois de quatrième année et les critères pour juger les copies d'étude, voir : DURO Paul, « The lure of Rome : the academic copy in the Académie de France in the nineteenth century », in CARDOSO Rafael Denis, TRODD Colin (ed.), *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester : Manchester University Press, 2000, (207 p.), p. 133-149.

[24] ANONYME [signé F.], « Le Jugement dernier... », [2e article], p. 341-342.

au plus près l'effet, ou mieux, l'expérience de l'original. Ce qui lui importait était non seulement que le travail de Sigalon représente scrupuleusement l'original, mais encore que l'accrochage de la copie imite la fresque en l'appliquant directement au mur et en raccordant «*le tableau avec les parties architecturales qui viennent y aboutir*». Il s'agissait de donner au public parisien l'illusion d'être littéralement en face de l'œuvre de Michel-Ange, telle qu'elle était avant que le temps et surtout la suie des cierges ne la dégradent. La correspondance des agents du gouvernement avec Sigalon révèle d'ailleurs qu'en France, on est convaincu que «*dans deux cents ans il n'y aura probablement plus de Sixtine qu'à Paris*»[25] ! En d'autres termes, Thiers imaginait la copie comme un moyen habile de rapporter et de conserver la chapelle romaine à Paris. À ses yeux, la copie devait à terme pallier la perte jugée inéluctable de l'original.

C'est là, pour le chroniqueur du *Journal des artistes*, un *contresens* quant à la destination de la copie qu'il ne conçoit qu'en tant qu'instrument rapporté pour l'étude. C'est pourquoi il insiste sur la nécessité de signaler visuellement qu'il s'agit d'une copie et non pas d'une soi-disant réincarnation du chef-d'œuvre de Michel-Ange, pointant encore l'incohérence qu'il y a à vouloir identifier la chapelle des Petits-Augustins avec la Sixtine qui ne lui ressemble pas. Il importe à son sens de lever toute ambiguïté et de briser l'effet de trompe-l'œil avec l'ajout d'un cadre.

LÉGITIMATION

Malgré certaines réticences, le chroniqueur du *Journal des artistes* légitime la copie, en lui attribuant une valeur pédagogique en tant que modèle propre à être étudié et recopié par les élèves des Beaux-Arts. À côté de cette légitimation par la dimension pédagogique, le cas de Sigalon témoigne aussi que la copie était

[25] Lettre d'Edmond Cavé (1796-1852) à Sigalon, le 12 décembre 1834, citée d'après LAPAUZE Henri, «La copie des fresques de la Chapelle Sixtine par un artiste français», in LAPAUZE Henri, *Mélanges sur l'art français*, Paris: Hachette, 1905, (319 p.), p. 223.

alors valorisée par le pouvoir politique et pouvait constituer une voie de consécration que les artistes ne négligeaient pas. Enfin, ledit cas révèle les liens intimes entre la copie et les questions de conservation qui préoccupaient le XIXe siècle. La reproduction apparaît, en effet, investie de l'importante mission d'apaiser l'angoisse d'une irréversible ruine de la fresque originale dévorée par le temps.

Revenant, donc, à notre analyse, la conclusion suivante s'impose : contrairement à ce que les représentations des copistes et des copies nous poussaient à croire au début de ce travail, force est de reconnaître que la copie a manifestement fait de Sigalon un héros-artiste. Et bien qu'il s'agisse là d'une réalité *a priori* paradoxale sur le plan des valeurs habituellement attachées aujourd'hui à l'activité artistique, le *cas Sigalon* constitue un exemple emblématique du pluralisme conceptuel qui entourait la copie au XIXe siècle. On ne peut nier que les copies de peinture qui avaient longtemps cheminé dans le sillage des originaux se sont vues progressivement dévaluées à mesure qu'une importance toujours plus accrue était conférée à *l'originalité* de l'œuvre d'art – et, si l'on en croit Nathalie Heinich, à l'originalité de l'artiste lui-même. On ne peut pas non plus nier que ce phénomène a évidemment eu des conséquences à la fois sur l'image des copistes par rapport à la représentation post-romantique des « artistes créateurs » et sur la valeur effective des copies sur le marché de l'art[26]. Néanmoins, il importe de constater la variété des conceptions qui légitimaient alors ces dernières et dont nous n'avons plus conscience à ce jour.

À condition de laisser de côté l'opposition entre stigmatisation et héroïsation, Sigalon et son *Jugement dernier* nous offrent la possibilité d'entrevoir différentes voies de légitimation de la copie, dont une en particulier qui n'est pas sans rappeler un certain protocole moderne de conservation des œuvres d'art. La démarche

[26] Sur le succès et la dévalorisation des copies, voir : BENHAMOU Françoise, GINSBURGH Victor, « Copies of Artworks: The Case of Paintings and Prints », in GINSBURGH Victor (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam : Elsevier, 2006, vol. 1, (1400 p.), p. 253-283.

d'Adolphe Thiers, qui imagine répliquer la Sixtine à Paris, a incontestablement tracé une voie nouvelle dans l'histoire de la préservation des œuvres d'art, préfigurant déjà la réalisation, un siècle plus tard, d'un musée de la fresque au cœur du musée des Monuments français, voire la reconstitution de Lascaux ou celle encore à découvrir de la grotte Chauvet[27].

Summary: If an "artistic elite" exists, it inevitably counts many outcasts, among which the copyists appear to take first rank. Indeed, the increase in value of inspiration and originality, which characterizes according to Heinich the vocational exercise of art under a system of singularity, transformed the copy practice into a discriminating factor between the artists (creators) on one side and the copyists (plain imitators) on the other. Nevertheless, during the same period, copying remained a fundamental activity for every painter over the whole 19th century; its depreciation was suspended and even reversed in some cases. This paper explores one of these cases, that of Xavier Sigalon who received the state commission to reproduce nothing less than the Sixtine Chapel in Paris.

[27] L'idée d'un musée de la fresque composé de copies est due à Paul Deschamps (1888-1974) et date de 1937. On peut visiter aujourd'hui ce formidable ensemble de quelques 350 copies de peintures murales suite à la réouverture de la galerie, en 2007, alors que le musée des Monuments français devenait le département patrimonial de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Les copies, réalisées pour la majorité entre 1937 et 1976 par une trentaine de peintres fresquistes, ont la particularité de reproduire les œuvres à l'échelle 1 et en volume. Voir : Deschamps Paul, « Le département de la peinture murale au musée des Monuments français », *Journal des savants*, avril-juin 1945, p. 83-90 ; Lenfant Carole, « Entre défis et contraintes. Le parcours muséographique de la galerie des peintures murales 1937-2007 », *In Situ*, n° 22, 2013, insitu.revues.org/10846 (consulté le 28.09.2014). D'autre part, en 1983, un fac-similé des deux salles les plus spectaculaires des grottes de Lascaux (Salle des taureaux, 130 peintures et Diverticule axial, 190 figures) est inauguré à 200 mètres de l'original dans une cavité creusée à flanc de colline. La reproduction, baptisée Lascaux II, est cependant victime de son succès (environ 270 000 visiteurs par année) et requiert elle-même des restaurations. Voir : Cesar Nicolas, « La réplique de la grotte de Lascaux est, elle aussi, malade », *la-croix.com,* www.la-croix.com/Semaine-en-images/La-replique-de-la-grotte-de-Lascaux-est-elle-aussi-malade-_NG_-2008-08-21-675098 (consulté le 28.09.2014). Enfin, la grotte Chauvet, découverte en 1994, n'a jamais été ouverte au public et ne devrait être visible qu'à travers sa réplique encore en projet. Voir : lacavernedupontdarc.org/la-replique (consulté le 28.09.2014).

Bibliographie

Angrand Pierre, « L'État-mécène, période autoritaire du Second Empire, 1851-1860 », *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, n° 71, mai-juin 1968, p. 303-348.

Anonyme, « Grand projet la caverne du Pont d'Arc », lacavernedupontdarc.org/la-replique (consulté le 28.09.2014).

Anonyme [signé F.] (= Alexandre Lenoir ?), « Le Jugement dernier, de Michel-Ange. Copie exécutée par M. Sigalon », *Journal des artistes*, 11e année, vol. 1, n° 20, 14 mai 1837, p. 315-316 [1er article] et n° 22, 28 mai 1837, p. 337-342 [2e article].

Baichère Eugène, « Xavier Sigalon », *La Mosaïque du Midi*, 3e année, février 1839, p. 39-44.

Benhamou Françoise, Ginsburgh Victor, « Copies of Artworks: The Case of Paintings and Prints », in Ginsburgh Victor (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam : Elsevier, 2006, vol. 1, (1400 p.), p. 253-283.

Boime Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres : Phaidon, 1971, 330 p.

Bonnet Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

Bosc Ernest, « Xavier Sigalon. Notes biographiques, accompagnées de lettres et de documents inédits, avec un essai de catalogue raisonné de son œuvre (1788-1837) », *Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits*, vol. 4, Paris : J. Baur, 1876, p. 420-454.

Cesar Nicolas, « La réplique de la grotte de Lascaux est, elle aussi, malade », *la-croix.com,* www.la-croix.com/Semaine-en-images/La-replique-de-la-grotte-de-Lascaux-est-elle-aussi-malade-_NG_-2008-08-21-675098 (consulté le 28.09.2014).

Chetham Charles, *The role of Vincent van Gogh's copies in the development of his art*, New York & Londres : Garland Pub., 1976, 288 p.

Deschamps Paul, « Le département de la peinture murale au musée des Monuments français », *Journal des savants*, vol. 2, n° 2, avril-juin 1945, p. 83-90.

DUMAS Alexandre, « L'École des Beaux-Arts », in *Paris-Guide*, Paris : Librairie internationale-A. Lacroix & Verboeckhoven et Cie, 1867, vol. 1, (902 p.), p. 855-873.

DURO Paul, « The lure of Rome: the academic copy in the Académie de France in the nineteenth century », in CARDOSO Rafael Denis, TRODD Colin (eds.), *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester : Manchester University Press, 2000, (207 p.), p. 133-149.

DURO Paul, *The Copy in French Nineteenth Century Painting*, thèse de doctorat, University of Essex, Essex, 1983, 195 p.

FÉRÉAL V. de, « Sigalon, peintre nîmois », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, n° 2, février 1846, p. 268-276.

FOUCART Jacques, « Xavier Sigalon », in CUMMINGS Frederick J. (ed.), *French Painting, 1774-1830: The Age of Revolution*. Catalogue d'exposition, Detroit Institute of Arts, 1975, Détroit : Wayne State University Press, 1975, (712 p.), p. 611-615.

FRÈREBEAU Mariel, « Xavier Sigalon : rival de Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 89, n° 6, 1977, p. 17-26.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris : Eugène Fasquelle, 1902 [1867], 444 p.

HEINICH Nathalie, « Avoir un don. Du don en régime de singularité », *Revue du MAUSS*, n° 41, 2013, p. 235-240.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370 p.

HOMBURG Cornelia, *The copy turns original: Vincent van Gogh and a new approach to traditional art practice*, Amsterdam & Philadelphie : John Benjamins, 1996, 233 p.

HOUSSAYE Arsène, « Causeries sur l'art. À propos de la distribution des récompenses aux artistes », *Le Gaulois*, 6e année, n° 1854, 8 novembre 1873, p. 1-2.

LAJOIX Anne, *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855 : peintre sur porcelaine*, Paris : Société de l'histoire de l'art français, 2006, 244 p.

LAPAUZE Henri, « La copie des fresques de la Chapelle Sixtine par un artiste français », in LAPAUZE Henri, *Mélanges sur l'art français*, Paris : Hachette, 1905, (319 p.), p. 201-234.

Lenfant Carole, « Entre défis et contraintes. Le parcours muséographique de la galerie des peintures murales 1937-2007 », *In Situ*, n° 22, 2013, insitu.revues.org/10846 (consulté le 28.09.2014).

Pevsner Nikolaus, *Die Geschichte der Kunstakademien*, Munich : Mäander, 1986, 370 p.

Reff Theodore, « Copyists in the Louvre, 1850-1870 », *Art Bulletin*, n° 46, 1964, p. 552-559.

Schaeffer Jean-Marie, « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, n° 708, 2006, p. 385-399.

Schlanger Judith, *La Vocation*, Paris : Seuil, 1997, 243 p.

Schwartz Emmanuel, « Alexandre Lenoir », in Sénéchal Philippe, Barbillon Claire (éd.), *Dictionnaire critique des historiens d'art*, Paris, INHA, www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lenoir-alexandre.html (consulté le 03.01.2015).

Sofio Séverine, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail ! genre et sociétés*, vol. 1, n° 19, 2008, p. 23-39.

Strittmatter Anette, *Das « Gemäldekopieren » in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860*, Münster : LIT, 1998, 336 p.

KATARZYNA MATUL

«CE QUE L'AFFICHE A À NOUS DIRE». LA «PERSONNALISATION» DE L'AFFICHE COMME CRITÈRE DE SA VALORISATION EN RÉGIME TOTALITAIRE

Résumé : «*Prendre pour objet les personnes mêmes des artistes, en s'interrogeant sur la façon dont elles portent le poids de transformations intervenues dans la définition des valeurs artistiques […]*»[1]. Cette perspective méthodologique de Nathalie Heinich est intéressante dans le cas de l'étude sur l'«école polonaise de l'affiche». En effet, la «personnalisation» de l'affiche a constitué le garant de la singularisation du médium d'origine publicitaire, et donc, le critère nécessaire à sa prise en considération sérieuse dans le cadre muséal.

«*Que signifie traiter une œuvre comme une personne ?*», s'interroge la sociologue Nathalie Heinich.

> «*C'est en faire un être irréductible à aucun autre, doté de propriétés spécifiques qui le rendent insubstituable, qui le "singularisent" au double sens de ce qui est particulier – comme l'est par définition toute personne humaine – et hors du commun – comme ne le sont que certains êtres d'exception.*»[2]

[1] HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, (370 p.), p. 281.

[2] La notion de «personnalisation» est développée par Nathalie Heinich dans son article : «L'amour de l'art en régime de singularité», *Communication*, n° 64, 1997, (p. 153-171), p. 159. Le concept d'«objet-personne» apparaît dans : HEINICH Nathalie, «Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art», *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993, p. 25-55.

Le discours accompagnant le processus de valorisation de l'affiche en Pologne sous le régime communiste passe par sa «*personnalisation*»[3], dans la perspective d'un paradigme moderne «*définissant l'activité comme vocation, l'excellence comme nécessairement singulière, marquée par la triple exigence d'intériorité, d'originalité et d'universalité qui définit l'authenticité en matière artistique*»[4]. L'analyse qui suit montre que la «*personnalisation*» constitue le garant de la singularisation artistique du médium d'origine publicitaire, et donc, le critère nécessaire à sa prise en considération sérieuse dans le cadre muséal et institutionnel, comme l'illustrera l'exemple de la première Biennale internationale de l'affiche, organisée en 1966 à Varsovie.

Esquisse historique

L'histoire de l'affiche révèle que ce médium n'est généralement pas considéré sérieusement et durablement en tant qu'œuvre d'art par les instances culturelles de consécration. Son caractère multiple, reproductible, utilitaire, ainsi que les impératifs de rapidité et de prise en compte des exigences d'un éventuel commanditaire ont empêché que l'affiche soit considérée comme l'égale des arts dits «purs»[5]. Dès la seconde moitié du XIXe siècle, époque marquée par une vogue de l'affiche souvent qualifiée d'«affichomanie», des collectionneurs et des critiques d'art se sont efforcés d'obtenir pour ce médium le statut d'œuvre d'art[6].

---

[3] Heinich Nathalie, «L'amour de l'art…», p. 159.

[4] Heinich Nathalie, «L'amour de l'art…», p. 158.

[5] L'origine du concept d'«art pur» est indissociable d'un autre concept apparu au début du XIXe siècle et théorisé par Théophile Gautier, celui de «l'art pour l'art», qui refuse l'engagement de l'écrivain et voit dans la beauté la seule fin de l'art. L'idée de l'«art pour l'art» correspond à celle de l'«autonomie de l'art». Voir: Bayle Corinne, Schefer Olivier, «Gautier et l'idéalisme critique», in Bayle Corinne, Schefer Olivier (éd.), *Théophile Gautier. L'art moderne*, Lyon: Fage Éditions, 2011, (304 p.), p. 14.

[6] Sur le sujet, voir notamment: Bargiel Réjane, Le Men Ségolène, *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor*, Paris: Les Arts Décoratifs & Bibliothèque nationale de France, 2010, 365 p.; Weill Alain, *L'affiche française*, Paris: Presses universitaires de France, 1982, 125 p.; Zmelty Nicholas-Henry, *L'Affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Paris: Éditions Mare & Martin, 2014, 320 p.

En Pologne, l'affiche n'a toutefois pas atteint une reconnaissance analogue à celle de la peinture avant 1945. La situation change avec la mise en place du régime communiste. En effet, la politique culturelle du pays exige alors des créateurs la mise de leur « je » d'artiste au service de la propagande communiste. En outre, les dirigeants politiques œuvrent pour une démocratisation de l'art et une rupture avec la hiérarchie artistique en vigueur en régime capitaliste, réformes jouissant d'une certaine popularité parmi les artistes. L'affiche profite de ces changements : négligée par le monde de l'art de l'entre-deux-guerres et utilisée à des fins mercantiles, elle devient, grâce au mécénat du pouvoir communiste, un objet digne de l'intérêt des nouvelles instances de consécration, qui lui confèrent le statut d'œuvre d'art. La première Biennale internationale de l'affiche créée en 1966 et la fondation du Musée de l'affiche de Varsovie en 1968 contribuent à institutionnaliser le médium. Pour la première fois de son histoire, l'affiche devient matière à exposition et à analyse. Dépassant sa fonction utilitaire, elle se mue en un objet d'art – « *une finalité sans fin* »[7], selon l'expression de Kant – régulièrement exposé, collectionné, restauré, critiqué et commenté par les experts.

Jan Lenica

L'un des acteurs les plus importants du processus de valorisation de l'affiche des années 1950 et 1960 est Jan Lenica. Né en 1928, musicien et architecte de formation, Lenica est aussi dessinateur, illustrateur, scénographe, auteur de films d'animation et d'affiches, sans pour autant avoir suivi une formation aux Beaux-Arts[8]. Membre du parti communiste jusqu'en 1968, Lenica ne réalise pourtant pas d'affiches strictement politiques ou propagandistes, mais se concentre sur des créations destinées à des institutions culturelles. Ses caricatures et illustrations pour la revue

[7] Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain Renaut, Paris : Aubier, 1995 [1790], (540 p.), p. 199, 205, 286.

[8] Czerwiakowska Ewa, Kujawski Tomasz, *Jan Lenica. Labirynt*, Poznan : Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2002, (255 p.), p. 78.

satirique *Szpilki* laissent toutefois deviner sa sympathie communiste. Reconnu comme l'un des membres importants de l'« école polonaise de l'affiche »[9], il en devient aussi le porte-parole informel. Émigré en France en 1963, puis en Allemagne, il y meurt en 2001[10].

Lenica est triplement impliqué dans le processus de reconnaissance artistique de l'affiche : d'abord en tant qu'activiste puissant, car lié aux dirigeants politiques ayant fortement contribué à la fondation de la Biennale internationale de l'affiche ; ensuite en tant qu'initiateur d'un discours sur l'affiche qui fait de sa « personnalisation » le critère essentiel de sa valorisation[11] ; enfin en tant qu'affichiste, ou plutôt, selon ses propres termes, « *peintre d'affiches* »[12], dont les réalisations constituent la mise en pratique de ses théories. Ses affiches acquièrent une reconnaissance importante en remportant de multiples prix aux concours et biennales d'affiches en Pologne et à l'étranger[13]. Lors de la conférence intitulée « L'image dans l'espace urbain » organisée à l'occasion de l'ouverture de la Biennale internationale de l'affiche en

[9] À partir des années 1950, sous l'impulsion du mécénat étatique qui assure des commandes à une échelle importante, notamment dans les domaines du cinéma et du théâtre, l'affiche connaît en Pologne une période d'épanouissement définie sous le nom d'« école polonaise de l'affiche » et liée à des auteurs tels que Henryk Tomaszewski, Eryk Lipiński, Tadeusz Trepkowski, Józef Mroszczak, Jan Lenica, Wojcich Zamecznik, Waldemar Świerzy, Roman Cieslewicz, Jan Młodożeniec.

[10] SCHUBERT Zdzislaw, *Katalog : Jan Lenica Labirynt,* Poznan : MNP, 2002, (35 p.), p. 1.

[11] À partir de la seconde moitié des années 1940 déjà, et parallèlement à son activité d'affichiste, il publie divers textes de catalogue et articles pour la presse quotidienne et spécialisée dans lesquels il élabore un discours valorisant l'affiche. Voir entre autres : « Poster Art in Post-War Poland », *Graphis*, vol. 4, n° 24, 1948, p. 358-362 ; « Plakat sztuka dzisiejszych czasow » [L'affiche, l'art de nos temps], *Przegląd Artystyczny*, n° 5, 1952, p. 35-52 ; « Plakat polski » [L'affiche polonaise], *Polska*, n° 1, 1955, p. 11-13 ; « The Polish School of Poster Art », *Graphis*, vol. 16, n° 88, 1960, p. 136-143.

[12] CZERWIAKOWSKA Ewa, KUJAWSKI Tomasz, *Jan Lenica*…, p. 134.

[13] Entre autres : Grand Prix Toulouse-Lautrec, Deuxième Exposition internationale de l'affiche de cinéma contemporain, Versailles, 1961 ; Premier et deuxième prix, Première Exposition internationale de l'affiche de film, Karlovy Vary ; Prix du ministère de l'Art et de la Culture, Varsovie, 1962.

juin 1966, Jan Lenica prend la parole en tant que représentant des affichistes polonais. Dans sa communication, il présente une brève histoire de l'affiche, dont l'évolution s'effectuerait d'une part à travers un dépouillement de la composition la rendant plus symbolique et synthétique et de l'autre par le biais d'une prise d'indépendance croissante de l'auteur, ce dernier passant d'une soumission au sujet présenté à une libre interprétation du thème de l'affiche.

Pour mieux expliquer le processus d'émancipation de l'affiche, Lenica emprunte à Bertolt Brecht la notion de « *Verfremdungseffekt* » – soit un effet de distanciation – par laquelle le graphiste devrait s'écarter du thème de l'affiche et développer une ligne personnelle, tout comme l'acteur dans le théâtre de Brecht prend ses distances face à son personnage :

> « *Les conditions nécessaires à l'effet de distanciation dans l'affiche sont la distance que prend l'auteur par rapport à son sujet, le rejet de l'imitation fidèle, qui devrait être remplacée par la réflexion, et l'exploitation des autres aspects cachés et inattendus de l'œuvre.* »[14]

Et d'ajouter :

> « *Le* Verfremdungseffekt *est le dernier symptôme de l'émancipation de l'affiche ; il témoigne de son ambition et de son indépendance, de son désir "intime" de se défaire du rôle de télégraphiste postulé naguère par Cassandre* […] »[15]

L'affichiste français Cassandre auquel fait allusion Lenica écrivait en effet, dans les années 1930, que :

---

[14] Czerwiakowska Ewa, *Jan Lenica*. Catalogue d'exposition, Varsovie : Centre d'art contemporain (CSW Zamek Ujazdowski), 2000, (128 p.), p. 44. Selon notre traduction, de même que pour toutes les citations traduites du polonais dans la suite du texte. Voir également : Brecht Bertolt, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. de l'allemand par Jean Tailleur, Paris : L'Arche, 1978 [1948, 1954], 116 p.

[15] Lenica Jan, in Matusinska Maria, Mitschein Barbara (éd.), documentation du symposium *Obraz w środowisku miejskim* [L'Image en milieu urbain], 13-15 juin 1966, Varsovie : CBWA, 1966, (108 p.), p. 25.

> «*La peinture est un but en soi, l'affiche n'est qu'un moyen de communication entre le commerçant et le public, quelque chose comme le télégraphiste : il n'émet pas de messages, il les transmet ; on ne lui demande pas son avis, on lui demande simplement d'établir une communication claire, puissante, précise.*»[16]

La théorie de Cassandre apparaît comme un repoussoir absolu incarnant la fonction utilitaire de l'affiche en régime capitaliste avec laquelle les créateurs d'affiches en Pologne communiste voulaient rompre.

Dans sa conférence de juin 1966, Lenica compare l'affiche à un cheval qui voudrait voler. Il lui accorde une vie propre, la voix de l'affiche étant bien évidemment celle de son auteur :

> «*Tous les efforts visant à l'affranchissement complet de l'affiche, visant à faire entendre sa voix et non celle des autres, sont un peu désespérés, contraires à sa nature. Ils rappellent le cheval qui voudrait voler.* […] *L'affiche accomplit son rôle de service, c'est son devoir et elle ne peut s'en défaire, mais l'indice incontestable de sa valeur n'est pas ce qu'elle doit transmettre, mais ce qu'elle a à nous dire.*»[17]

On assiste donc, pour Lenica, à une valorisation de l'affiche passant par son « animation », assurant de ce fait la singularité du médium[18]. Pour Lenica, l'émancipation de l'affiche se réalise dans l'*hic et nunc* d'une Pologne populaire dont l'économie centralisée épargne aux affichistes l'obligation contraignante de réaliser des mandats purement publicitaires. Dans le système capitaliste, l'affiche est le résultat de la collaboration entre le commanditaire et l'auteur, le produit final devant répondre à des exigences de rendement ; dans la Pologne populaire des années 1960, l'État joue moins le rôle de commanditaire au sens « capitaliste » du

[16] CASSANDRE, in WEILL Alain, *Cassandre*, Paris : Bibliothèque de l'image, 2005, (102 p.), p. 3.

[17] LENICA Jan, in MATUSINSKA Maria, MITSCHEIN Barbara (éd.), documentation du symposium…, p. 25.

[18] HEINICH Nathalie, « Les objets-personnes… », p. 25-55.

terme que celui d'un mécène pour la production d'art laissant aux artistes une certaine liberté dans l'élaboration de leurs affiches, à la condition toutefois qu'elles ne véhiculent pas de messages opposés au régime communiste. Dans sa communication, Lenica s'efforce par ailleurs de prouver que l'émancipation de l'affiche constitue un stade supérieur de son évolution. Cette rhétorique rejoint le discours des dirigeants politiques, modelé par la guerre froide, dont la visée principale consistait à démontrer la supériorité du système communiste sur le système capitaliste. Elle transparaît lors de la Biennale internationale de l'affiche, par la façon d'exposer les affiches « par pays », cela dans un but propagandiste, comme l'explique une journaliste de la *Trybuna Ludu*, principal journal du régime :

> « *Il était indispensable de marquer une césure entre les pays socialistes et les pays capitalistes afin de démontrer les limites de l'affiche d'"artiste" dans ces derniers. Dans les pays socialistes, les commanditaires sont les institutions étatiques ou sociales. Elles veillent à ce que l'affiche, outre sa fonction informative, réalise aussi son rôle d'universalisation de l'art. Il s'ensuit que, dans nos pays, il n'existe pas d'affiches sans valeur artistique. Le "navet" n'est tout simplement pas autorisé. Dans ces conditions-là a pu se développer l'"école polonaise de l'affiche", puisque, dans notre pays, les affiches sont conçues exclusivement par des artistes et que chacun d'eux a l'ambition de créer une affiche qui soit aussi une œuvre d'art.* »[19]

La peinture face à la photographie

La technique de réalisation de l'affiche joue également un rôle primordial dans le processus de valorisation du médium à travers sa « personnalisation ». Les créateurs polonais d'affiches ont

[19] Garztecka Ewa, « Informacja i plakat » [Information et l'affiche], *Trybuna Ludu*, n° 178, 29 juin 1968, documentation de la Biennale internationale de l'affiche, Musée de l'affiche de Wilanow, Varsovie.

recours, notamment, à des techniques « manuelles » qui garantissent le caractère autographe et la singularité de la réalisation. La photographie est utilisée dans une moindre mesure et se trouve toujours transformée, retravaillée ou associée à d'autres techniques manuelles. Roslaw Szaybo (né en 1933), graphiste qui, dans les années 1960, s'est souvent servi de la photographie pour ses affiches, se souvient à ce propos que : « *son utilisation telle quelle n'était pas possible en Pologne durant cette période.* »[20]

C'est donc autour de la peinture et du dessin – techniques traditionnelles et manuelles, non mécaniques – que s'est cristallisé le discours valorisant l'affiche. Ces techniques étaient, pour les conservateurs de musée, signe d'originalité. Il s'agissait en effet d'appliquer les mêmes méthodes d'analyse aux affiches qu'à la peinture, comme l'a relevé dans une interview[21] Janina Fijalkowska, conservatrice du Musée de l'affiche de 1968 à 1991 : « *Nous voulons prouver par cette exposition que l'affiche est une œuvre d'art et qu'elle est sujette, comme toute œuvre d'art, à l'évolution de la forme.* »[22]

Dans son texte, Fijalkowska reconstruit l'histoire de l'affiche polonaise en démontrant avant tout les liens stylistiques et formels qu'elle entretient avec la peinture. L'entrée de l'affiche au Musée national exigeait que sa fonction utilitaire disparaisse derrière son potentiel esthétique[23]. Le refus de la photographie avait aussi pour

[20] Roslaw Szaybo, entretien avec l'auteure, 12 février 2013, [non publié].

[21] Cette présentation – organisée en parallèle à la Biennale internationale de l'affiche – était non seulement la première rétrospective d'ampleur consacrée à l'histoire de l'affiche polonaise de la fin du XIXe siècle, mais aussi la première à se dérouler dans un lieu aussi prestigieux que le Musée national de Varsovie.

[22] BARTOSZEK Hedda, « Plakat od Młodej Polski do naszych dni » [L'affiche de la Jeune Pologne jusqu'à nos jours], *Sztandar Młodych*, n° 143, 17 juin 1966, documentation de la Biennale internationale de l'affiche, Musée de l'affiche de Wilanow, Varsovie.

[23] Il est intéressant de noter que l'institutionnalisation de l'affiche en France ne s'est pas opérée selon les mêmes critères. La première exposition du Musée de l'affiche de Paris, fondé en 1978, présente, entre autres, les affiches produites par les agences de publicité. Voir : MATUL Katarzyna, « La notion d'espace dans l'analyse de la légitimation culturelle de l'affiche : l'exemple de la fondation des Musées de l'affiche

but de s'opposer à la production d'affiches publicitaires ressemblant à celles réalisées en Europe de l'Ouest, dont Lenica a déploré la qualité artistique médiocre :

> « *En France – la patrie de l'affiche contemporaine – ce domaine de l'art succombe définitivement et irréversiblement. Pendant mon séjour à Paris, j'ai vu fort peu de bonnes affiches – de fait, on aurait pu les compter sur les doigts d'une main. Le phénomène qui saute aux yeux à cette occasion, c'est l'absence du peintre et du dessinateur, remplacés par le photographe.* »[24]

Bien que Lenica ne nie pas l'utilité de ce genre d'affiches photographiques publicitaires, il constate, non sans ironie, que :

> « [ce] *monde de poésie qui apparaît à nos yeux inaccessible aux profanes intellectuels, aux barbares du pinceau, privés de la sensibilité des brasseurs* […] »[25]

n'a rien en commun avec les caractéristiques d'une « affiche d'artiste ». Jan Lenica et d'autres affichistes de l'« école polonaise » voulaient se démarquer de la production publicitaire de l'Ouest, techniquement parfaite mais dans laquelle l'individualité de l'auteur est tue. L'utilisation de la peinture, du dessin et d'outils tels que le pinceau ou le crayon offrait, à cet égard, la garantie de la singularité de leurs auteurs. L'exécution se caractérisait en outre par une utilisation volontairement imparfaite de la peinture, laissant transparaître la trace du pinceau. Dans cette perspective, l'emblème de la Biennale internationale de l'affiche est intéressant à analyser. Son auteur, Wojciech Zamecznik (1923-1967), a créé une forme rectangulaire avec, au milieu, un point entouré d'une trace noire. Cette trace, faite à l'aide d'un pinceau, est réalisée de

---

de Paris et de Varsovie », in Polito Paola, Roncaccia Alberto (éd.), *Entre espace et paysage. Pour une approche interdisciplinaire, Études de Lettres*, n° 1-2, 2013, (373 p.), p. 91-108.

[24] Lenica Jan, in Matusinska Maria, Mitschein Barbara (éd.), Documentation du symposium…, p. 20.

[25] Lenica Jan, in Matusinska Maria, Mitschein Barbara (éd.), Documentation du symposium…, p. 20.

manière intentionnellement irrégulière, permettant pour ainsi dire au spectateur de suivre le mouvement de la main de son auteur du début à la fin. Cet aspect symbolise le processus de valorisation de l'affiche par sa « personnalisation », au moment de l'ouverture de la première Biennale internationale de l'affiche.

Les affiches primées

Les premiers prix accordés à la Biennale témoignent de la préférence du jury pour les auteurs utilisant la peinture ou le dessin et faisant montre d'une approche personnelle du sujet, laquelle se manifeste par une composition prenant la forme d'un signe ou d'un symbole. La médaille d'or dans la catégorie des affiches culturelles est attribuée à Jan Lenica pour son affiche qui promeut l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg, réalisée en 1964. Cette distinction montre clairement que, pour obtenir une telle notoriété, l'affiche doit se rapprocher de la peinture et présenter une approche d'auteur. Lenica opte pour le thème de la souffrance, sujet qui reste en étroite relation avec l'opéra, mais qu'il traite d'une manière plus universelle. La composition qu'il adopte indique ce choix, faisant référence à la fameuse œuvre d'Edvard Munch (1863-1944), *Le cri* (1893). Ainsi prend-t-il pour motif une sorte de tête dont l'élément principal est la bouche, ouverte en un cri et entourée de lignes courbes et décoratives, qui forment les ondes du cri. Le lettrage suggérant le titre de l'opéra, réalisé à la main en utilisant une police de caractère inspirée de l'Art nouveau, constitue un complément harmonieux à l'image, de même que celui mentionnant le nom du théâtre, qui se trouve dans l'angle gauche de la composition. Le sujet de l'affiche sert de prétexte à l'artiste pour une composition qui, sans le lettrage, passerait pour un tableau. D'ailleurs, Lenica, comme la plupart des créateurs de cette période, se sert de la peinture pour réaliser des projets d'affiche qui, grâce au développement de l'offset, peuvent être facilement reproduits. La technique de réalisation joue donc un rôle important dans le processus de reconnaissance artistique de l'affiche à la Biennale, devenant « l'écriture » de l'auteur, l'empreinte de son geste, de son tempérament. Il est intéressant

de remarquer que Lenica réfute l'utilisation intentionnelle de la peinture, la faisant tenir du hasard :

> « *Je n'ai jamais étudié à l'Académie des Beaux-Arts et je ne connaissais rien à la technique de la lithographie. C'est pour cela que j'ignorais complètement les problèmes techniques et que j'ai peint les affiches, avec un pinceau large, avec un chiffon mouillé.* »[26]

Pourtant, le rapprochement entre l'affiche et la peinture devient, pour ce « peintre d'affiches », l'un des critères principaux de la valeur artistique et de la singularisation du médium. Jan Lenica s'est souvent dit fier de ne pas avoir réalisé une seule affiche publicitaire au cours de sa carrière, même après son émigration à l'Ouest. La présence d'un commanditaire qui influe sur la composition est impensable pour cet auteur.

Après la chute du régime communiste, la « personnalisation » demeure le critère indispensable de la reconnaissance artistique de l'affiche par les instances culturelles de consécration les plus importantes en Pologne. Ewa Czerwiakowska, commissaire de l'exposition organisée en 2002 sur Jan Lenica au Centre d'art contemporain de Varsovie Zamek Ujazdowski, va jusqu'à proclamer l'unification complète de l'œuvre et de l'auteur en une communion quasi religieuse. Elle nomme les affiches des « *autoportraits de l'auteur* », suggérant ainsi qu'elles expriment toute la personnalité de leur créateur, sans même évoquer leur sujet[27]. Aux yeux de la conservatrice du Centre d'art contemporain, c'est la personnalité de l'auteur qui fait de ses réalisations des œuvres d'art. En régime démocratique, l'enjeu du recours à la personne cesse toutefois d'avoir une dimension politique pour n'être qu'entièrement artistique.

[26] Czerwiakowska Ewa, *Jan Lenica*…, p. 38.

[27] Czerwiakowska Ewa, *Jan Lenica*…, p. 34.

LE « PÔLE PERSONNALISTE » *VERSUS* LE « PÔLE OPÉRALISTE »

> « […] *prendre pour objet les personnes mêmes des artistes, en s'interrogeant sur la façon dont elles portent le poids de transformations intervenues dans la définition des valeurs artistiques* […] »[28]

Cette perspective développée par Nathalie Heinich est intéressante dans le cas d'une étude sur l'« école polonaise de l'affiche ». Elle permet, en effet, de dépasser le problème que l'historiographie contemporaine rencontre dans son appréhension de l'histoire de l'affiche de cette période. La tendance à valoriser l'affiche en mettant en avant les liens qu'elle entretient avec la peinture, dont nous avons pu voir une illustration, persiste dans la recherche d'aujourd'hui. S'interroger sur le rôle que jouent les auteurs dans le processus de valorisation de l'affiche en Pologne communiste, tout en mettant en évidence leurs relations avec les dirigeants politiques et les autres acteurs du champ de l'affiche, permet de saisir la complexité du phénomène. L'analyse de la valorisation de l'affiche à travers sa « personnalisation » met en lumière des enjeux artistiques et politiques qu'une étude centrée sur les seules œuvres laisserait dans l'ombre. En revanche, la concentration sur le seul « *pôle opéraliste* »[29] conduit souvent à une déformation de l'histoire, comme l'illustre le cas de *Wozzeck*, l'affiche analysée plus haut. Cette affiche fut finalement publiée et placardée dans les rues de Varsovie en 1984, alors que la fin du système communiste se faisait sentir. Le cri fut ainsi souvent interprété par le public comme le cri des Polonais contre le système. Cette interprétation est reprise dans de multiples publications contemporaines sur l'affiche polonaise dans lesquelles Lenica, comme d'ailleurs de

---

[28] HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste*…, p. 281.

[29] « *On peut ainsi distinguer deux principes opposés d'imputation de la grandeur artistique : d'une part, un principe "personnaliste", privilégiant le mérite intrinsèque de l'auteur de l'œuvre, laquelle n'en serait qu'une manifestation parmi d'autres possibles* […] *; d'autre part, un principe que l'on pourrait dire "opéraliste", privilégiant l'excellence de l'œuvre, dont la personne de l'auteur ne serait que l'occasion, l'instrument désigné parmi d'autres possibles, l'acteur par accident* […] », in HEINICH Nathalie, « L'amour de l'art… », p. 161.

nombreux autres créateurs d'affiches de cette période, est présenté comme un opposant au système, ce qu'il ne fut jamais. La perspective « *personnaliste* »[30] aide à mettre au jour une vérité élémentaire, mais difficilement avouable pour les théoriciens polonais, à savoir que le phénomène de l'« école polonaise de l'affiche » ne s'est pas constitué contre le système communiste, mais bien à l'intérieur de celui-ci.

Summary : "Taking artists as objects of analysis and examing how they carry the weight of transformation in the definition of artistic values"[31] is an interesting methodological perspective to study the "Polish School of Poster". "Personalization" of the poster guaranteed indeed the singulation of the medium of the advertising origins, and therefore, constitued the criterion necessary for its serious consideration in the museum setting.

[30] Heinich Nathalie, « L'amour de l'art… », p. 161.

[31] Heinich Nathalie, *L'Élite artiste*…, p. 281.

BIBLIOGRAPHIE

BARGIEL Réjane, LE MEN Ségolène, *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor*, Paris : Les Arts Décoratifs & Bibliothèque nationale de France, 2010, 365 p.

BARTOSZEK Hedda, « Plakat od Młodej Polski do naszych dni » [L'affiche de la Jeune Pologne jusqu'à nos jours], *Sztandar Młodych*, n° 143, 17 juin 1966, documentation de la Biennale internationale de l'affiche, Musée de l'affiche de Wilanow, Varsovie.

BAYLE Corinne, SCHEFER Olivier (éd.), *Théophile Gautier. L'art moderne*, Lyon : Fage Éditions, 2011, 304 p.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. de l'allemand par Jean TAILLEUR, Paris : L'Arche, 1978 [1948, 1954], 116 p.

CZERWIAKOWSKA Ewa, KUJAWSKI Tomasz, *Jan Lenica. Labirynt*, Poznan : Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2002, 255 p.

CZERWIAKOWSKA Ewa, *Jan Lenica*. Catalogue d'exposition, Varsovie : Centre d'art contemporain (CSW Zamek Ujazdowski), 2000, 128 p.

GARZTECKA Ewa, « Informacja i plakat » [Information et l'affiche], *Trybuna Ludu*, n° 178, 29 juin 1968, documentation de la Biennale internationale de l'affiche, Musée de l'affiche de Wilanow, Varsovie.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370 p.

HEINICH Nathalie, « L'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, 1997, p. 153-171.

HEINICH Nathalie, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993, p. 25-55.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain RENAUT, Paris : Aubier, 1995 [1790], 540 p.

LENICA Jan, « The Polish School of Poster Art », *Graphis*, vol. 16, n° 88, 1960, p. 136-143.

LENICA Jan, « Plakat polski » [L'affiche polonaise], *Polska*, n° 1, 1955, p. 11-13.

LENICA Jan « Plakat sztuka dzisiejszych czasow » [L'affiche, l'art de nos temps], *Przegląd Artystyczny*, n° 5, 1952, p. 35-52.

Lenica Jan, « Poster Art in Post-War Poland », *Graphis*, vol. 4, n° 24, 1948, p. 358-362.

Matul Katarzyna, « La notion d'espace dans l'analyse de la légitimation culturelle de l'affiche : l'exemple de la fondation des Musées de l'affiche de Paris et de Varsovie », in Polito Paola, Roncaccia Alberto (éd.), *Entre espace et paysage. Pour une approche interdisciplinaire*, *Études de Lettres*, n° 1-2, 2013, (373 p.), p. 91-108.

Matusinska Maria, Mitschein Barbara (éd.), documentation du symposium *Obraz w środowisku miejskim* [L'Image en milieu urbain], 13-15 juin 1966, Varsovie : CBWA, 1966, 108 p.

Schubert Zdzislaw, *Katalog : Jan Lenica. Labirynt*, Poznan : MNP, 2002, 35 p.

Weill Alain, *Cassandre*, Paris : Bibliothèque de l'image, 2005, 102 p.

Weill Alain, *L'affiche française*, Paris : Presses universitaires de France, 1982, 125 p.

Zmelty Nicholas-Henry, *L'Affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Paris : Éditions Mare & Martin, 2014, 320 p.

Roslaw Szaybo, entretien avec l'auteure, 12 février 2013, [non publié].

Pascale Marini-Jeanneret

L'auteur d'Art Brut *versus* le statut d'artiste

Résumé : L'invention du concept d'« Art Brut » par Jean Dubuffet bouscule les catégories et repousse les frontières de l'histoire de l'art instituée. Chez les auteurs d'Art Brut, l'art est bien plus qu'une activité ponctuelle, professionnelle ou marchande, il s'agit d'un véritable prolongement de soi. De ce fait, se pose la question du statut des créateurs d'Art Brut. Ainsi, il est nécessaire de porter son attention sur le « comment » de la création et non sur le « pourquoi », en plaçant l'œuvre au centre de l'analyse critique.

Bref historique de la révélation de l'Art Brut

Dès 1924, les premiers doutes puis les fortes positions anticulturelles de l'artiste Jean Dubuffet (1901-1985) l'ont très vite amené à rechercher et à collecter de nouvelles formes d'art, loin de toute production officielle. Le terme d'« Art Brut » apparaît dès 1945, lorsque Jean Dubuffet effectue ses premiers voyages de prospection d'œuvres marginales[1] en Suisse et en France. Deux ans plus tard, le marchand René Drouin (1905-1979) met à sa disposition le sous-sol

[1] Au début de ses recherches, Jean Dubuffet a ouvert le champ d'étude de manière large. Il s'est intéressé à toutes sortes d'œuvres non conventionnelles, telles que les dessins d'enfants, des pièces d'art traditionnel ou les tatouages. Par cette ouverture panoramique, il a été à même de resserrer son point de vue vers une définition stricte de « l'Art Brut ».

de sa galerie parisienne[2], qui devient le *Foyer de l'Art Brut*. Il est le premier à ouvrir la porte à l'aventure de l'Art Brut. Ce lieu, inauguré avec les sculptures des Barbus Müller (dates inconnues), accueille ensuite des expositions consacrées à Adolf Wölfli (1864-1930), Joseph Crépin (1875-1948) ou encore Auguste Forestier (1887-1958).

En automne 1948, le *Foyer de l'Art Brut* est transféré dans un pavillon prêté par l'éditeur Gaston Gallimard et devient la *Compagnie de l'Art Brut*, dont les membres fondateurs sont Jean Dubuffet, André Breton (1896-1966), Jean Paulhan (1884-1968), Charles Ratton (1895-1986), Henri-Pierre Roché (1879-1959) et Michel Tapié (1909-1987).

En 1949, Dubuffet signe un texte qui a valeur de manifeste, *L'art brut préféré aux arts culturels*. Durant trente ans, il va hésiter entre confidentialité et divulgation. Par le terme d'« Art Brut », Jean Dubuffet entend :

> « […] *des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fonds et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.* »[3]

[2] La Galerie René Drouin est installée au 17, place Vendôme, à Paris, de 1939 à 1950. René Drouin a la réputation d'être un galeriste à la perspicacité aiguë. Le galeriste exposait les avant-gardes durant la guerre, des artistes marginaux ou contestés. Il propose la première exposition marquante des œuvres de Dubuffet en octobre 1945.

[3] DUBUFFET Jean, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris : Galerie René Drouin, 1949, (52 p.), p. 12.

Les auteurs d'Art Brut sont des autodidactes, des marginaux, des solitaires, des originaux, des pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques ou des réprouvés : toutes personnes qu'un statut social d'exclusion soustrait des conditionnements culturels. Leurs travaux sont conçus sans égard aux destinataires habituels de la production artistique, soit les critiques d'art, les galeristes, les collectionneurs ou encore les conservateurs de musées. Cette rupture avec la collectivité et cette indifférence aux règles d'expression et de comportement sont souvent incomprises, voire méprisées. Cependant, elles autorisent l'exercice et l'épanouissement de virtualités mentales ainsi que le dépaysement et un enfièvrement de l'esprit qui se retrouvent intensément dans l'Art Brut.

Si Dubuffet donne un nom et théorise un type de création dissidente, d'autres avant lui se sont intéressés à ces productions marginales. Dans la première moitié du XXe siècle, les exemples de membres du corps médical intéressés à la création de leurs patients sont très rares. Toutefois, plusieurs médecins et psychiatres ont porté une attention particulière aux travaux de leurs patients. Certains se sont aventurés à écrire à ce sujet, tel Marcel Réja, pseudonyme du docteur Paul Meunier (1873-1957), médecin aliéniste à l'hôpital psychiatrique de Villejuif, en France. Marcel Réja sera l'un des premiers à publier des dessins d'enfants, et à étudier les sculptures d'Afrique et d'Océanie (avant l'enthousiasme pour les arts premiers). Il s'intéresse au processus de création, aux « *conditions intérieures susceptibles de mettre en œuvre l'activité artistique* »[4]. Il étudie la prose et la poésie des aliénés[5].

En Allemagne, Hans Prinzhorn (1886-1933), psychiatre à l'hôpital psychiatrique d'Heidelberg, publie en 1922 son livre *Bildnerei Der Geisteskranken* [Les expressions de la folie][6]. Ayant débuté par une

[4] RÉJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie,* Paris : Société du Mercure de France, 1907, (238 p., 26 ill. hors texte), p. 5.

[5] Son intérêt sera repris et développé notamment par : BLAVIER André, *Les Fous littéraires*, Paris : Édition des Cendres, 2000 [1982], 1147 p.

[6] *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin : Springer Verlag, 1922, 361 p.

interprétation purement clinique de cinq mille œuvres environ, le médecin s'est ensuite passionné pour la dimension artistique d'une telle production. Son ouvrage abondamment illustré est un succès et est remarqué par la scène artistique qui, de Paul Klee aux surréalistes, s'enthousiasme. Hans Prinzhorn constitue une collection de créations d'« artistes-patients » – tels qu'il les nommait – qui est aujourd'hui le cœur de la Collection Prinzhorn, à l'Université de Heidelberg.

En Suisse, le psychiatre Hans Steck (1891-1980) dirige l'hôpital psychiatrique de Cery, près de Lausanne, dès 1936 et donne un souffle nouveau à l'établissement. Il est amateur d'art, dessinateur lui-même, et encourage l'expression artistique de ses patients. Dès son arrivée à Cery en 1920, tout d'abord comme médecin, il se distingue par son ouverture d'esprit. Innovateur à plus d'un titre, il nourrit tout au long de sa carrière une véritable passion pour les créations plastiques de ses patients. Le caractère avant-gardiste de son approche réside dans le regard qu'il porte sur ces productions. Il envisage avant tout la qualité artistique d'un dessin ou d'une peinture et remarque que son effet sur le spectateur est comparable à celui produit par ce que l'on considère habituellement comme une œuvre d'art. Steck s'intéresse à Aloïse Corbaz et joue un rôle fondamental dans la connaissance de la production de cette auteure majeure de l'Art Brut. Il soutient, collecte, étudie et conserve ses dessins. Il fait découvrir cette production à Jacqueline Porret-Forel, qui choisira d'y consacrer sa thèse de doctorat[7]. En 1947, elle présente à Paris des dessins d'Aloïse à Jean Dubuffet, et fait se rencontrer Steck et Dubuffet l'année suivante. Lors de leurs échanges, les deux hommes débattent amicalement de leur vision concernant la situation des auteurs d'Art Brut. En tant que professeur de psychiatrie clinique aux facultés de médecine des Universités de Lausanne et de Genève, Steck dévoile à ses étudiants les travaux de ses patients. Il évoque également la question de la création dans les établissements psychiatriques lors de conférences

[7] FOREL Jacqueline, *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, thèse de médecine de l'Université de Lausanne, sous la direction du professeur Hans Steck, 1952, Lausanne : Impr. H. Jaunin, 1953, 71 p.

ou de symposiums de psychiatrie en Suisse et en France ou par le biais d'articles. Ses positions novatrices lui valent de nombreuses critiques de la part de ses confrères.

À Berne, Walter Morgenthaler (1882-1965), directeur de la clinique de la Waldau de 1913 à 1920, publie la première monographie consacrée à la production de l'un de ses patients : Adolf Wölfli[8], qu'il a encouragé dans sa création et dont il a collecté les œuvres, comme il l'a fait avec d'autres malades[9].

L'ART BRUT ET L'ART DIT « CULTUREL »

Par la mention de ces quelques personnalités, il est démontré que l'Art Brut a existé avant Dubuffet. Toutefois, il lui revient d'avoir révélé, recherché, collecté et conservé des œuvres des « gens du commun »[10] qui correspondaient vraiment à l'idée qu'il se faisait d'une production non culturelle. Lors de ses nombreux voyages de prospection en Europe, il a créé un réseau d'intellectuels qui ont repéré et souvent sauvé des œuvres d'une destruction imminente. Durant de nombreuses années, Dubuffet entretient des correspondances assidues avec les différents interlocuteurs rencontrés lors de ses périples.

L'intérêt des surréalistes pour ce type de créations et pour l'ouvrage de Hans Prinzhorn a été relevé. En 1924, le premier *Manifeste du surréalisme*[11] est publié, dans lequel sont développées les idées d'art des fous et d'automatisme. Cependant, pour les surréalistes, la notion d'inconscient prime et est au cœur de leur travail. L'intention passe au second plan avec la conséquence que les créateurs « ne savent pas ce qu'ils font ». Dubuffet réfutera

---

[8] MORGENTHALER Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne & Leipzig : Verlag Ernst Bircher, 1921, 126 p.

[9] Walter Morgenthaler collecte cinq mille travaux de malades, conservés aujourd'hui par la Fondation Adolf Wölfli, à Berne.

[10] DUBUFFET Jean, *L'art brut préféré aux arts culturels…*, p. 4.

[11] BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1924. Réédition : Paris : Éditions Kra, 1929 [1924], 206 p.

Fig. 1 : Heinrich Anton Müller, *Sans titre*, entre 1917 et 1922
crayon noir et craie sur deux feuilles de papier d'emballage teinté cousues
78 x 82 cm
Photo : Henri Germond
Collection de l'Art Brut, Lausanne

Fig. 2 : Adolf Wölfli
Le grand chemin de fer du ravin de la colère, 1911
mine de plomb et crayon de couleur sur papier
50 x 37,5 cm
Photo : Olivier Laffely, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne

vivement ces deux points de vue. L'auteur d'Art Brut est, d'après lui, pleinement investi dans son acte, même s'il ne pense pas que cela puisse être de l'art. Selon Dubuffet, s'il pouvait exister un « *art des fous* »[12], il serait aussi possible de voir « l'art des malades du genou », et ainsi de suite.

Loin d'être un mouvement, l'Art Brut réunit un ensemble disparate de créations dont chaque corpus répond à une esthétique propre. La reconnaissance n'est pas un enjeu ; ces créateurs dessinent, peignent, sculptent par nécessité et non par ambition. Parfois, le besoin de créer se déclenche suite à un événement douloureux de l'existence : la mort, l'exil, l'enfermement en hôpital psychiatrique, la maladie ou la guerre. Dans ce cas, la création devient la compagne de toute une vie.

Le statut social des artistes dits culturels et des auteurs d'Art Brut est fondamentalement différent. Leurs conditions de vie et de travail ou leur notoriété institutionnelle et publique ne sont pas comparables, autant que les critères esthétiques qui régissent leur production. Par son éloignement des milieux culturels traditionnels dû à son contexte de vie, le créateur d'Art Brut ne peut atteindre le statut « d'artiste » qui cultive sa singularité et la symbolique de sa signification, suivant le développement de Nathalie Heinich dans son ouvrage *Être artiste*[13]. L'auteure développe dans ce texte l'évolution du contexte de vie des artistes et la manière qu'ils ont d'assumer cette position, de la professionnalisation à la vocation, à travers les siècles. Au XXe siècle, l'auteur d'œuvres singulières et innovantes n'est pas seulement un créateur. Il assume une nouvelle singularité biographique, une autre manière d'être un artiste et devient une référence identitaire pour un groupe social plus ou moins élargi. À l'inverse, les auteurs d'Art Brut produisent spécifiquement pour eux-mêmes et en aucun cas dans l'intention

[12] *Clés du regard*, émission du 25 février 1976, Archives de la RSR, 12 min, www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/3442856-jean-dubuffet.html (consultée le 19.02.2015).

[13] HEINICH Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksteck, 2005, 126 p.

que leurs œuvres soient regardées. Par leur esprit rebelle et leur large indépendance, ils ne veulent rien recevoir de la culture ni rien lui donner. Les questions relatives à une ascension sociale, à une appartenance à un groupe, à un mouvement, à une profession ou à une académie n'ont pas cours. Il importe ainsi de différencier le statut des œuvres et celui des personnes. Si les créations d'Art Brut sont de l'art, il n'est pas exact de considérer les créateurs d'Art Brut comme des artistes. Ils n'aspirent pas à communiquer, surtout pas selon les procédures marchandes et publicitaires propres au système de diffusion de l'art. Ce sont à ces égards des opposants et des autistes.

L'artification de l'Art Brut aujourd'hui

L'Art Brut est sans nul doute un cas d'artification[14] évident. Son existence et sa reconnaissance sont issues de l'énergie déployée par son principal théoricien pour donner une légitimité à ce qui était un « non-art ». Cependant, pour ces auteurs en marge, l'artification qui découle du monde de l'art se confronte à leur propre résistance à cette dernière. L'Art Brut est caché. Le glissement de la frontière entre art et « non-art » est la résultante du regard extérieur aux créateurs et non pas de leurs propres tentatives de reconnaissance. Par définition, les prospections de nouvelles créations sont complexes et cette situation a poussé Dubuffet à s'entourer d'alliés et d'un solide réseau international d'amateurs, d'intellectuels et de scientifiques qui lui communiquaient l'existence d'objets surprenants ou des informations propices à une découverte. Ainsi, il pouvait débusquer des merveilles et être introduit auprès des créateurs ou de leur entourage dans un contexte positif et confiant. Les auteurs d'Art Brut n'estiment pas faire de l'art et sont généralement très surpris qu'une personne puisse manifester de l'intérêt pour leur production. Leur travail créatif ne peut être assimilé à une profession. Ils n'en tirent que peu de revenus et ont une notion de

[14] Heinich Nathalie, Shapiro Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

la valeur de leurs œuvres tout à fait disproportionnée[15]. Au mieux, leurs créations permettront de procéder à un troc utile contre un scooter ou une télévision, comme nous l'avons vécu à la Collection de l'Art Brut.

Les dix dernières années ont vu un fort accroissement de la présence des œuvres d'Art Brut sur le marché de l'art. Certes, l'Art Brut prend de la valeur. L'intérêt que lui portent les milieux marchands et le monde de l'art met en lumière ce processus d'artification qui fondamentalement date déjà de l'époque de Dubuffet. Actuellement, l'attribution d'un « label Art Brut » à une œuvre induit une reconnaissance et parfois une commercialisation.

Des galeries consacrées à l'Art Brut ou à des franges de l'art (art singulier, art en marge, art hors-les-normes) ont ouvert leurs portes[16]. Des maisons de vente aux enchères de renommée internationale – Sotheby's, Christie's ou encore Tajan – ont organisé des ventes spécialisées d'Art Brut. Par définition, l'auteur d'Art Brut se tient à l'écart du marché de l'art, de même que de l'évaluation marchande de ce qu'il produit. Cependant, sa production lui échappe et subit tôt ou tard une commercialisation. Généralement, l'enrichissement ne profite pas à l'auteur lui-même. Les vendeurs d'œuvres présentées en vente aux enchères sont des tiers (collectionneurs, marchands, membres de la famille). De ce fait, l'éventuel revenu d'une vente ne contamine pas l'auteur lui-même.

L'exposition générale de la 53e Biennale de Venise, en 2013, mêlait Art Brut et art contemporain. La Foire commerciale Art Basel accueille depuis quelques années des galeries présentant des auteurs d'Art Brut. À ces deux occasions, il a été constaté, par de nombreux participants, une attention particulière et tout à fait récente de la part des collectionneurs et du public. Cette situation lance des défis à la Collection de l'Art Brut et aux musées apparentés. Les recherches de nouveaux auteurs d'Art Brut doivent dorénavant prendre en compte un environnement différent, orienté

[15] Il est fréquent que pour des œuvres similaires un auteur d'Art Brut propose un prix allant de CHF 1.- à CHF 100 000.-.

[16] Galerie Christian Berst, Paris, New York ; Galerie Rizomi, Milan.

vers une certaine compétitivité. La Collection de l'Art Brut tente, dans la mesure du possible, de découvrir et de recueillir des œuvres avant qu'elles ne soient l'objet d'une valorisation prohibitive, dont, de toute manière, leurs auteurs ne profitent pas.

Finalement, évoquons un dernier exemple représentatif et fameux. Le Palais idéal du Facteur Cheval (Ferdinand Cheval, 1836-1924), à Hauterives, en France, a été classé au registre des Monuments historiques en 1969 sur décision d'André Malraux, qui a dû faire face à de nombreux avis négatifs de ses contemporains. Cette œuvre originale, dont la réputation est affirmée depuis des années, a été l'objet d'une officialisation de son statut d'œuvre d'art dont l'issue est l'artification de l'édifice. Considérée d'abord avec ironie et condescendance tant par les habitants locaux que par les intellectuels, elle est une construction improbable, fruit de l'obsession d'un homme. Devenu élément du patrimoine national, le Palais idéal du Facteur Cheval affiche ouvertement la nécessité de l'initiative privée et de sa sauvagerie créative. Le déplacement de la limite des arts établis intègre, de fait, de nouvelles formes d'art, malgré de nombreux obstacles et des réticences sociales ou intellectuelles. Ainsi, il est nécessaire de porter son attention sur le « comment » de la création et non sur le « pourquoi », en plaçant l'œuvre au centre de l'analyse critique.

Summary : The invention of the "Art Brut" concept overturns the categories of art history, as well as its boundaries. For the creators of "Art Brut", art is more than a specific, professional or commercial action. Therefore, the question raises the status of those engaged in such creations. It is necessary to pay attention to the "how" of the creative process, and not the "why"; the artwork has to remain in the centre of any critical analysis.

BIBLIOGRAPHIE

BLAVIER André, *Les Fous littéraires*, Paris : Édition des Cendres, 2000 [1982], 1147 p.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Éditions Kra, 1929 [1924], 206 p.

Clés du regard, émission du 25 février 1976, Archives de la RSR, 12 min, www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/3442856-jean-dubuffet.html (consulté le 19.02.2015).

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut*. Catalogue, Paris : Compagnie de l'Art Brut & Union centrale des Arts Décoratifs, 1967, 126 p.

DUBUFFET Jean, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris : Galerie René Drouin, 1949, 52 p.

FOREL Jacqueline, *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, thèse de médecine de l'Université de Lausanne, sous la direction du professeur Hans Steck, 1952, Lausanne : Impr. H. Jaunin, 1953, 71 p.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

HEINICH Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, 2005, 126 p.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 380 p.

LOMBARDI Sarah, MARINI Pascale (éd.), *Aloïse*, Lausanne : Éditions Collection de l'Art Brut, 2012, 45 p.

MORGENTHALER Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne & Leipzig : Verlag Ernst Bircher, 1921, 126 p.

PEIRY Lucienne, PORRET-FOREL Jacqueline, *Hans Steck ou le parti pris de la folie*, Lausanne : Éditions Collection de l'Art Brut, 1991, 32 p.

PORRET-FOREL Jacqueline, *Aloïse : le ricochet solaire*, Chigny & Lausanne : Fondation Aloïse & Musée cantonal des Beaux-Arts & Collection de l'Art Brut, 2012, 135 p.

PRINZHORN Hans, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin : Springer Verlag, 1922, 361 p.

RÉJA Marcel, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris : Société du Mercure de France, 1907, 238 pages, 26 ill. hors texte.

THÉVOZ Michel, PEIRY Lucienne, *Collection de l'Art Brut*, Zurich & Genève : SIK-ISEA & BNP Paribas Suisse, 2001, 128 p.

Octave Debary

Postface
La sociologie au service de l'art ? Ou ce que l'art fait à la sociologie

Résumé : En reprenant l'idée développée par Nathalie Heinich dans *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1999), ce texte tente de montrer en quoi, par le biais de l'opération qui consiste à commuer un régime de communauté (propre à la sociologie) en régime de singularité (propre à l'art), les mondes de l'art donnent à penser un objet au cœur de la problématique des sciences sociales.

En invitant de jeunes chercheurs à débattre avec Nathalie Heinich, la deuxième édition des Entretiens de la Fondation Maison Borel (2013) a placé la sociologie et l'histoire de l'art sous le signe de la rencontre. Pour les sciences sociales, il ne s'agit pas d'une invitation fortuite, ni même de bon voisinage ; la qualité des textes réunis dans ce volume en témoigne. Elle vient prolonger l'intensité des débats de ces journées et l'engagement de jeunes penseurs dans la construction de ponts épistémologiques et heuristiques entre les deux disciplines. Ces conversations avec Nathalie Heinich abordent des sujets et des terrains variés, aux prises avec un corpus bibliographique immense. Au-delà de l'étendue et de la richesse de ses recherches, Nathalie Heinich a montré que l'art n'est pas une simple épithète de la sociologie. Quand la sociologie se met au service de l'art, c'est en même temps l'art qui rend service à la sociologie. L'art n'est pas un objet comme les autres

pour les sciences sociales. Privilège ou exception ? Il est moins question d'une position de surplomb que de l'idée de travailler une difficulté de penser, un impensé disciplinaire peut-être. La sociologie butte souvent dans son entreprise d'accueillir ce qui fait la richesse des mondes de l'art : des auteurs (des acteurs) et des œuvres (des objets) dont la singularité signe l'unicité.

En tant qu'anthropologue enseignant la sociologie et l'anthropologie de l'art, je raconte aux étudiants en début d'année que faire de la sociologie n'est pas une chose simple et que de plus, faire de la sociologie de l'art est particulièrement difficile. Cela me donne quelques excuses. Au-delà de la boutade, il y a quelque chose de sérieux dans ce constat comme le montre l'ouvrage passionnant de Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*[1]. Une des grandes questions que l'art pose à la sociologie est celle de l'explication de l'origine des œuvres. L'origine de la création des œuvres, comme celle de la création du monde et de l'identité sociale, est une question mystérieuse – voire mystique.

Howard Becker résume de manière simple la question de la signature de l'art en empruntant une métaphore au cinéma : qui défile au générique des œuvres ? L'art dans sa forme moderne réduit souvent la liste de son générique à un auteur unique, à l'artiste. Ce générique fait disparaître de nombreux acteurs, de nombreuses médiations nécessaires à la fabrication de l'art, toutes impliquées dans le temps de la réalisation, de la diffusion et de la réception[2]. Comme le souligne Daniel Fabre :

> « *le régime moderne* […] *instaure entre la Renaissance italienne et le* XVIII*e siècle une exigence supérieure qui définit l'œuvre d'abord dans son absolue singularité, elle-même*

[1] Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 90 p.

[2] L'art prend du temps, souligne Howard Becker. Voir : *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris : Flammarion, 1988 [1982], 379 p. Le temps de fabrication de l'art correspond à ce que la sociologie d'enquête et Nathalie Heinich nomment « l'artification ». Voir : Heinich Nathalie, Shapiro Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

rapportée à la singularité de son auteur et signataire, ce qui transforme profondément son rapport à la pérennité.»[3]

Ce régime de singularité moderne[4] se prolonge jusque dans l'art contemporain[5]. Ce régime d'exception ou d'élection est fascinant pour des sciences qui passent leur temps à tenter, souvent laborieusement, d'expliquer des collectifs si déterminés qu'ils en oublient la notion d'auteur et par là le libre arbitre. Pour mettre un peu de symétrie entre l'art et la sociologie, j'aime demander aux étudiants d'imaginer qu'un jour Hollywood va leur proposer de faire un film sur leur vie. La question du générique (comme du «casting») du film de leur vie leur sera alors posée : qui ferez-vous défiler au générique de votre œuvre biographique ? Tout dépend du budget du film bien sûr, mais il y aura certainement vos parents, vos amis (les plus proches), vos collègues (les meilleurs), etc. Jusqu'où va continuer la liste ? Avec un peu de «*charité épistémologique*»[6], vous élargirez la liste à vos voisins (ceux que vous aimez ou ceux qui vous empêchent

[3] Fabre Daniel, «La pérennité», in Heinich Nathalie, Schaeffer Jean-Marie, Talon-Hugon Carole (éd.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, (191 p.), p. 90.

[4] Pour une présentation de la notion de «régime de singularité», voir : Heinich Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p. Voir également : Heinich Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370 p.

[5] Même si la particularité de l'art contemporain est fondée sur une «*expérience des limites*» (une transgression) de l'art qui le précède (transgression également à l'origine des querelles qu'il suscite) : «[…] *l'art contemporain repose sur la transgression des frontières de l'art telles que les perçoit le sens commun ; et que les institutions, en acceptant voire en encourageant ces transgressions, sont au principe d'un "paradoxe permissif"*». Voir : Heinich Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, (373 p.), p. 55. L'art contemporain a une dimension «*allographique*», constituée au-delà de l'objet qui invite à sa mise en image et en récit, «*les œuvres étant de moins en moins réductibles à un objet unique et de plus en plus équivalentes à l'ensemble ouvert de leurs actualisations.*» (p. 107). La singularité des œuvres (leur unicité) se produit dans leur (ré)interprétation.

[6] Charité propre aux sciences sociales et en particulier à l'anthropologie. La formule est de Hollier Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimp. de *Documents*, Paris : Jean-Michel Place, 1991 [1929-1930], (2 vol., 396 p., 440 p.), p. 17.

de vivre), à votre épicier (à qui vous demanderez son nom pour la première fois). Plus la liste s'allonge, moins vous tenez le rôle principal de votre vie. La question devient vite angoissante : suis-je l'auteur de ma propre histoire ? La question de la paternité ou de la maternité du générique du social apparaît comme un contrepoids au pouvoir du sujet. Une sociologie du générique de votre vie viendra dire quel régime de valeur vous réservez et tentez d'appliquer à l'assignation de votre identité, en sélectionnant des valeurs et en en effaçant d'autres, transformant ainsi la hiérarchie de ce qui vous définit afin de vous présenter sous un angle et dans un rôle précis.

Comme le montrent les travaux de Nathalie Heinich, l'art cultive un « *régime de singularité* » de l'auteur, du créateur, comme fondement de la valeur d'unicité de l'œuvre. Ainsi, « *le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie* »[7] : l'inné/l'acquis, l'individuel/le collectif, le sujet/le social, l'intériorité/l'extériorité, le don naturel/l'apprentissage, le désintéressement/l'intérêt, la vocation ou la révélation par distinction de la prédestination ou prédisposition sociale. L'art s'oppose à la sociologie en introduisant l'idée suspecte de la liberté, ainsi que celle de contingence : les choses peuvent ne pas être. De ce point de vue, l'épreuve de reconnaissance artistique cultive l'incertitude[8]. L'art fait exception, là où les sciences sociales passent leur temps à expliquer en quoi le monde est déterminé et comment il y a un principe non choisi à la base de tous nos choix. Postulat d'un déterminisme social selon lequel prétendre être l'auteur de sa vie revient à entretenir une « *illusion biographique* », pour reprendre la formule de Pierre Bourdieu[9].

Je me souviens d'un colloque de sociologie organisé à Philadelphie par Elijah Anderson autour d'Howard Becker où les

---

[7] HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait…*, p. 7.

[8] Voir : MENGER Pierre-Michel, « Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie », in BLANC Alain, PESSIN Alain (éd.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris : L'Harmattan, 2004, (346 p.), p. 105-161.

[9] BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

participants étaient invités à être « le plus jazzy possible » lors de leurs présentations[10]. Étrange invitation pour des sociologues habitués à défricher rationnellement les terres du déterminisme social et moins à improviser. En bons sociologues disciplinés, nous nous en sommes tenus à nos textes et à l'intelligence de l'explication du déterminisme social. Après cette journée, nous nous sommes retrouvés pour une soirée de détente autour d'Howard Becker au piano, Robert Faulkner à la trompette et Douglas Mitchell à la batterie… une équipe de sociologues heureux de jouer du jazz après une journée de lutte contre le déterminisme. La sociologie nous livrait enfin une soirée d'improvisation où la question du « comment être ensemble ? », « comment s'accorder ensemble pour jouer ? » continuait de se poser, mais sous une forme musicale et dansante[11].

Pour les sciences sociales, il s'agit moins de se demander en quoi l'art a quelque chose de social que de s'intéresser aux opérations de particularisation qu'il engage. L'art se construit comme ce qui échappe au régime de communauté, en cultivant un régime de singularité « *irréductible à la condition commune* »[12]. Ce que cultive l'art, par le truchement de l'objet (et de sa « *montée en objectivité* »), c'est de permettre au sujet collectif de dire l'individualité du monde et de la renvoyer, *in fine*, à celle de l'individu, à celle de l'artiste. Il y a là un merveilleux monde à penser pour les sciences sociales qui ouvre à un réenchantement. Décrire les processus « *d'artification* » n'est pas défaire cet enchantement mais suivre la manière dont, collectivement, s'organise un véritable travail qui participe à la production d'objets singuliers (des œuvres) et d'individus d'exception (des artistes). Décrire comment un

[10] « Being Here and Being There: Fieldwork Encounters and Ethnographic Discoveries », University of Pennsylvania, Philadelphie, novembre 2003. Nous y participions avec nos collègues Michèle de La Pradelle, Emmanuelle Lallement et Sophie Corbillé.

[11] Ce souvenir est comparable au point de départ qui sert d'analyse à Howard Becker et Robert Faulkner dans leur ouvrage *« Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » Le répertoire de jazz en action*, trad. de l'anglais par Bruno GENDRE, Paris : La Découverte, 2011 [2009], 298 p.

[12] HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait…*, p. 47.

régime de communauté se commue en régime de singularité. Comment articuler ces différents régimes, le collectif et l'individuel ? Voilà la question magnifique que l'art pose à la sociologie.

Summary : Taking up the concept developed by Nathalie Heinich in *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1999), this analysis attempts to show how, by commuting a system where community (specific to sociology) is paramount, to a system where singularity (specific to art) is central, the art worlds allow us to approach an object which is at the heart of the social sciences.

BIBLIOGRAPHIE

BECKER Howard S., FAULKNER Robert, *« Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » Le répertoire de jazz en action*, trad. de l'anglais par Bruno GENDRE, Paris : La Découverte, 2011 [2009], 298 p.

BECKER Howard S., *Les mondes le l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 1988 [1982], 379 p.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

FABRE Daniel, « La pérennité », in HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, TALON-HUGON Carole (éd.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, (194 p.), p. 83-104.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, 373 p.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, 334 p.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard : 2005, 370 p.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 90 p.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p.

HOLLIER Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimp. de *Documents*, Paris : Jean-Michel Place, 1991 [1929-1930], (2 vol., 396 p., 440 p.), p. 7-24.

MENGER Pierre-Michel, « Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie », in BLANC Alain, PESSIN Alain (éd.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris : L'Harmattan, 2004, (346 p.), p. 105-161.

Notices biographiques

Leïla Baracchini est doctorante en ethnologie depuis 2012 à l'Université de Neuchâtel et au Centre de recherches sur les arts et le langage à l'EHESS, Paris. Elle est membre de l'école doctorale *Das Bild als Artefact*, eikones NCCR : Critique de l'image (2012-2014). Ses recherches portent sur la production d'Art San contemporain au Botswana.

Octave Debary est anthropologue, maître de conférences à l'Université Paris Descartes et membre du laboratoire de recherche du LAHIC (EHESS-CNRS). Il dispense comme chargé d'enseignement l'anthropologie de l'art et la muséologie à l'Université de Neuchâtel. Ses principales recherches portent sur la mémoire et les restes.

André Ducret est professeur associé au Département de sociologie de l'Université de Genève. Il est l'auteur de *L'art pour objet. Travaux de sociologie* (Bruxelles : La Lettre volée, 2006). Il a également dirigé l'ouvrage collectif *À quoi servent les artistes ?* (Zurich : Seismo, 2011).

Pascal Griener (D. EHESS, Paris ; D. Phil., University of Oxford, sous la direction de Francis Haskell) est professeur à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Publications récentes : *Paris ! Paris ! La formation des artistes suisses à l'École des Beaux-Arts, 1793-1863*, co-édition avec Paul-André Jaccard, Genève : Slatkine, 2014 ; *La République de l'œil. L'expérience de l'art au XVIIIe siècle*, Paris : Odile Jacob, (Coll. « Collège de France »), avril 2010 ; Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, éd. et préface par Pascal Griener, Paris : Gallimard, 2013 (Bibliothèque des histoires ; série illustrée, dir. Pierre Nora).

Pamella Guerdat est titulaire d'un master en muséologie et en histoire de l'art appliquée aux collections (Université de Neuchâtel, École du Louvre). Elle est actuellement assistante-doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Sa thèse de doctorat, centrée sur René Gimpel, interroge les rapports entre marché de l'art et musée au tournant du XXe siècle. Ses domaines de recherche portent sur l'histoire des collections privées et publiques, le marché de l'art, la propriété artistique et la sculpture (XIX-XXe siècles).

Nathalie Heinich est sociologue au CNRS. Outre de nombreux articles, elle a publié une trentaine d'ouvrages, traduits en quinze langues, portant sur le statut d'artiste et d'auteur (*La Gloire de Van Gogh*; *Du peintre à l'artiste*; *Le Triple jeu de l'art contemporain*; *Être écrivain*; *L'Élite artiste*; *De l'artification*; *Le paradigme de l'art contemporain*); les identités en crise (*États de femme*; *L'Épreuve de la grandeur*; *Mères-filles*; *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*); l'histoire de la sociologie (*La Sociologie de Norbert Elias*; *Ce que l'art fait à la sociologie*; *La Sociologie de l'art*; *Pourquoi Bourdieu*; *Le Bêtisier du sociologue*); et les valeurs (*La Fabrique du patrimoine*; *De la visibilité*). Dernier ouvrage paru: *Par-delà le beau et le laid: les valeurs de l'art* (codirigé avec Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon).

Marco Jalla, normalien, ancien étudiant à l'Université de Neuchâtel et à l'EHESS à Paris, est actuellement en thèse sous la direction du professeur Dario Gamboni à l'Université de Genève. Ses recherches portent sur les fonctions de la copie de peinture au XIXe siècle.

Pascale Marini-Jeanneret est historienne de l'art, diplômée en muséologie et en bibliothéconomie. À Paris, elle a travaillé auprès de l'artiste contemporain Thomas Hirschhorn, pour la revue *Art Press* et à la Galerie Chantal Crousel. À Lausanne, elle a travaillé pour la Galerie Alice Pauli et à la Fondation de l'Hermitage. Depuis 2002, elle est conservatrice à la Collection de l'Art Brut, dont elle gère la collection, et commissaire d'expositions. Elle a rédigé plusieurs textes sur des artistes contemporains et des auteurs d'Art Brut.

Katarzyna Matul est doctorante FNS en histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Elle rédige sa thèse de doctorat, « La légitimation culturelle de l'affiche en Europe après 1945 », sous la direction du professeur Philippe Kaenel et en co-direction avec le professeur André Ducret (Université de Genève, département de sociologie). De 2002 à 2010, elle a occupé les fonctions de secrétaire générale de la Biennale internationale de l'affiche de Varsovie, de conservatrice au département de l'affiche étrangère au Musée de l'affiche et de présidente de la Fondation pour l'affiche polonaise.

Nuné Nikoghosyan est doctorante en sociologie à l'Université de Genève. Sa thèse porte sur le monde de l'art des « tribute bands ».

Melissa Rérat est adjointe à la direction du Master en études muséales de l'Université de Neuchâtel et chargée d'enseignement dans la même université. Son projet de thèse de doctorat propose d'étudier l'institutionnalisation de la vidéo artistique. Après avoir participé au projet de recherche FNS – DORE *Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der 1970er Jahre: Aarau – Genf – Luzern*, elle vient de publier un livre consacré à *L'art vidéo au féminin* aux Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Le Savoir suisse »). Elle dirige par ailleurs un cours de formation continue consacré à la promotion culturelle (*Promouvoir une institution culturelle. Marketing, communication et financement* ; responsable académique : Dr Thomas Schmutz).

Table des matières

Pascal Griener
Préface :
Ce que l'histoire de l'art peut enseigner à la sociologie 7

Pamella Guerdat, Melissa Rérat
Introduction :
L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation Maison Borel 15

Nathalie Heinich
Les valeurs du patrimoine 31

Nuné Nikoghosyan, André Ducret
Des amateurs de photographie en ligne
ou comment juger à plusieurs 49

Leïla Baracchini
Petite fabrique d'art au Kalahari
ou de l'usage du concept d'artification en anthropologie 65

Marco Jalla
Copies et copistes face à *L'Élite artiste* :
Le cas Xavier Sigalon 83

Katarzyna Matul
« Ce que l'affiche a à nous dire ».
La « personnalisation » de l'affiche comme critère
de sa valorisation en régime totalitaire 101

Pascale Marini-Jeanneret
L'auteur d'Art Brut *versus* le statut d'artiste 117

Octave Debary
Postface :
La sociologie au service de l'art ?
Ou ce que l'art fait à la sociologie 131

thesis 1, 2002 Brigitte Roux, « Le trésor, image de la mémoire » ; Étienne Anheim, « Portrait de l'évêque en collectionneur : Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon* »

thesis 2, 2003 Hans-Joachim Schmidt, « Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge » ; *Chronique de l'IHAM*

thesis 3, 2003 Adrian Stähli, « La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome » ; Régine Bonnefoit, « L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain »

thesis 4, 2004 Jennifer John, « Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen » ; Katharina Ammann, « Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation » ; Matthias Fischer, « Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900 » ; Barbara Bader, « Künstlerbücher : Von Institutionskritik zu Institutionalisierung » ; Daniel A. Walser et Peter Stohler, « Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen »

thesis 5-6, 2004-2005 Laurence Terrier, « Se souvenir de Charlemagne au XIIe siècle » ; Sophie Schaller Wu, « Le sens de la collection chez Renaut » ; Waldemar Deluga, « Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts » ; Federica Martini, « La collezione Saatchi, una collezione a episodi » ; Maurice Godelier, « Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre » ; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen,* Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

thesis 7, 2005 Pierre-Yves Le Pogam, « Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIIIe siècle et le début du XIVe siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation » ; Valentine Von Fellenberg, « Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962) » ; Alain Lonfat, « Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection » ; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu

de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistk, 6), Berlin : Akademie Verlag, 2004

thesis 8, 2006 Andreas Bräm, « Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs » ; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, « De l'oubli à la lumière : Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938) » ; Valentine von Fellenberg, « Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler » ; Anne Froidevaux, « Le paradoxe du musée d'art : entre esthétique et éducation »

thesis 9-10, 2006-2007 Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au XXe siècle*

thesis 11-12, 2007-2008 Nina Gorgus, « "Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur". Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités » ; Hole Rössler, « Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungräume in 17. Jahrundert » ; Éloïse Vienne, « L'image et le mythe : sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau »

thesis 13-14, 2009-2012 Alexandra Blanc, *Collections et pratiques d'un amateur au XVIIIe siècle : Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus*

thesis 15, 2012-2013 Nathalie Provost, « Le *Musée 81*, ou l'histoire d'un projet muséal au Musée d'art et d'histoire de Fribourg » ; Martina Olcese, « Entre attrait et risque, les institutions muséales vis-à-vis des objets non authentiques à travers le *musée* d'un ex *tombarolo* » ; Myriam Valet, « L'accessibilité en médiation culturelle » ; Marie Rochel, « L'horloge astronomique de Daniel Vachey Politique de collection et partenariat au Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds » ; Aurélie Pilet, « La médiation-support et les enfants. Analyse de dispositifs et perspectives d'avenir »

Achevé d'imprimer
en septembre 2015
aux Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Inês Marques

Cet ouvrage a pour objectif de discuter l'application de méthodes de la sociologie à des objets d'études touchant à l'histoire de l'art, à la muséologie ou encore au patrimoine. Les participants, issus de champs disciplinaires aussi variés que l'histoire de l'art, la muséologie ou la sociologie, ont tour à tour interrogé leurs recherches, à l'aune des concepts et théories développés par Nathalie Heinich.

Ce dialogue a suscité des débats d'idées novateurs et féconds, que le présent ouvrage propose de prolonger et d'enrichir. Du patrimoine à la photographie en ligne, de l'Art San à l'Art Brut, en passant par la copie peinte et l'affiche polonaise, ce numéro spécial de la revue *Thesis* présente aux lecteurs autant de cas d'études, qui examinent les apports et les limites de l'interrelation entre l'art et la sociologie. L'ouvrage est conçu à l'image d'un instrument méthodologique, voire d'un laboratoire sur papier, et invite à la réflexion pluridisciplinaire, en favorisant la mise en perspective de savoirs croisés.

Pamella Guerdat est assistante-doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Ses recherches portent sur l'histoire des collections privées et publiques et le marché de l'art (XIX-XXe siècles).

Melissa Rérat est adjointe à la direction du Master en études muséales et chargée d'enseignement (Université de Neuchâtel). Son projet de thèse propose d'étudier l'institutionnalisation de la vidéo artistique, autour des années 1980.

ISSN 1660-3435