

Extrait du livre

Faire voir

L'art à l'épreuve de ses médiations

Nathalie Heinich

Cet ouvrage a été publié par
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

FAIRE VOIR
L'art à l'épreuve de ses médiations

« RÉFLEXIONS FAITES »
Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les champs de la vie artistique et des sciences humaines.

Graphisme : Millefeuille

Nathalie Heinich

FAIRE VOIR
L'art à l'épreuve de ses médiations

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

INTRODUCTION

L'ART À L'ÉPREUVE DE SES MÉDIATIONS

Paris, Centre Georges Pompidou, septembre 2008

La scène se passe lors du vernissage « presse » d'une grande exposition du cinquième étage. Dans la deuxième salle, un petit homme en costume gris et chapeau, octogénaire, l'air à la fois content et embarrassé, pose face à une dizaine de photographes, debout devant une grande toile.

Il s'agit à n'en pas douter de l'artiste auquel est consacrée en ce lieu prestigieux cette rétrospective, la première depuis qu'il a commencé, il y a près de soixante ans, à arracher soigneusement des affiches abîmées sur les murs, pour les transporter jusqu'à son atelier, puis les transposer sur un support, les exposer et les vendre comme des œuvres signées par lui. Que s'est-il donc passé depuis ?

Tout d'abord, il s'est passé du temps : plus de deux générations – ce qui confirme que la longévité d'un artiste est une condition primordiale, à l'époque moderne, pour qu'il bénéficie d'une reconnaissance de son vivant (voir, *a contrario*, le cas Van Gogh). Mais plus encore que le

temps passé, ce qui fait le lien entre la clandestinité nocturne des affiches arrachées, et la pleine lumière des flashes aveuglant l'artiste dans la salle sagement éclairée où elles vont être exposées au regard des foules de visiteurs – ce qui fait ce lien, c'est la série des médiations, qui font passer un artefact du statut de simple objet (voire, ici, d'objet de rebut) au statut d'œuvre d'art.

Galleries, collectionneurs, articles de critiques d'art, manifeste et création d'un groupe (« Nouveaux Réalistes »), nom de genre (« lacéré anonyme ») ; ainsi qu'achats par des musées (le premier advient en 1971, comme on l'apprend d'après les cartels), travaux d'historiens, thèses d'étudiants, édition d'un catalogue thématique, mise au point d'une biographie, constitution d'archives ; mais aussi marouflage par les encadreur, plan d'exposition par le commissaire, contrats avec les propriétaires, les transporteurs, les assureurs, les imprimeurs, éclairages par les électriciens et, enfin, intervention des photographes : toutes ces médiations sont exactement les mêmes que celles nécessitées par la « mise en exposition » d'une peinture, passant du statut de toile tendue sur un châssis et couverte de couleurs « en un certain ordre assemblées » au statut d'œuvre jugée digne d'être sortie de l'atelier pour entrer dans une galerie, chez un collectionneur, dans un musée. Simplement, ce passage est plus problématique dans le cas de l'art contemporain, parce qu'il met à l'épreuve les frontières de l'art propres au paradigme moderne : des peintures encadrées ou des sculptures sur socle créées par la main de l'artiste, pérennes, aisément

transportables, et créditées sinon d'une visée esthétique, du moins d'une capacité à exprimer l'intériorité de leur auteur. Dès lors que l'un au moins de ces critères manque à une proposition (et dans le cas des « affichistes », plusieurs font défaut), les médiations nécessaires à son accréditation comme œuvre d'art sont plus coûteuses, et donc plus longues à obtenir : d'où l'émotion que suscite ce bref spectacle d'un artiste enfin « reconnu » – et à tous les sens du terme puisque l'image de sa personne, et non plus seulement de ses œuvres, va se trouver bientôt diffusée dans l'espace public grâce à l'action des photographes, peu avant, probablement, sa disparition.

Le regard des spécialistes

Que nous disent, de cette petite histoire, les spécialistes qui s'y intéresseraient ?

L'historien d'art nous racontera comment les affiches « lacérées », selon le terme utilisé par l'artiste, sont passées de la rue à l'atelier, en reconstituant les gestes, les motivations, les influences, bref les tenants et aboutissants de ce travail dans le monde de l'art contemporain. L'économiste reconstituera l'évolution de sa cote, à travers son introduction sur le « premier marché » des galeries, voire des musées, puis sur le « second marché » des ventes aux enchères. Le sociologue de l'art « à l'ancienne », s'il est plutôt historien de la culture, nous expliquera comment cette œuvre constitue une histoire visuelle du paysage urbain dans la France des Trente Glorieuses, témoignant

de l'évolution des pratiques publicitaires et des modes graphiques ; et s'il est plutôt philosophe du social, il nous parlera, par exemple, de mise en scène de la société de consommation par la déconstruction des images de la société du spectacle. Le sociologue « critique », lui, dénoncera – au choix – la lenteur des institutions à reconnaître un artiste novateur, ou bien l'imposture consistant à légitimer une pseudo-œuvre d'art fabriquée pour des dominants qui manipulent la culture au profit de leurs stratégies de distinction.

Quant au sociologue de l'art de la dernière génération, plus au fait des méthodes et des problématiques de sa propre discipline, tout dépendra de son orientation. Spécialiste de la production, il retracera l'espace de concurrence dans lequel évolua cet artiste, son origine sociale, les mouvements collectifs dont il fut le témoin ou l'acteur, sa place dans le monde des artistes contemporains... Spécialiste de la réception, il dressera des statistiques mesurant l'apparition de cet artiste dans la presse, étudiera les arguments utilisés par les critiques pour qualifier et évaluer son œuvre, interrogera les visiteurs de l'exposition... Quant au sociologue des médiations, il s'intéressera – comme le médiologue¹ – à ce qui s'est passé non pas entre la rue et l'atelier, comme l'historien d'art, mais entre l'atelier et le musée...

¹ Cf. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991 ; *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.

... Et là, il rencontrera toute une série d'êtres hétéroclites : des humains mais aussi des objets, des mots et des chiffres, des murs et des institutions. Soit autant de « médiations », pour reprendre le terme utilisé par le sociologue de la musique Antoine Hennion – j'y reviendrai – à propos d'un art particulièrement sujet à leur action². La musique en effet relève de ces arts « allographiques » que le philosophe américain Nelson Goodman distingue des arts « autographiques »³ : dans ces derniers, l'œuvre réside dans un objet matériel unique – tableau, sculpture – alors que dans les premiers, elle réside dans la série infinie des performances, représentations ou publications d'une création dont la partition, le livret ou le volume imprimé ne sont qu'un médium, indéfiniment multipliable sans perte d'authenticité. C'est dire que dans tout art allographique, la médiation est, pour ainsi dire, intrinsèque à l'œuvre même, puisque celle-ci ne se donne à percevoir qu'à travers celle-là : pas de musique, pas de théâtre, pas de danse sans une interprétation, laquelle à son tour exige non seulement un corps humain mais aussi une situation, des objets, des instruments, des techniques d'enregistrement ou de diffusion.

Un tableau, en revanche, se matérialise une fois pour toutes à l'état de tableau. Mais pour qui ? C'est là qu'interviennent les médiations : dans la série des opé-

² Cf. A. Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

³ Cf. N. Goodman, *Langages de l'art*, 1968, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

rations qui rendent l'œuvre perceptible à d'autres que son créateur.

Trois composantes, quatre cercles, une méthode

L'art, pour l'historien d'art, c'est avant tout un objet : l'œuvre. Pour l'amateur d'art, c'est aussi une relation, entre l'œuvre et le spectateur (selon le mot fameux de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux »). À ces approches classiques, unitaire (l'œuvre) et binaire (l'œuvre et son spectateur), le sociologue substitue une approche ternaire : l'art n'a plus une seule composante (l'œuvre), ni même deux (l'œuvre et le spectateur), mais trois : l'œuvre, le spectateur, et l'entre-deux ; un entre-deux fait de tout ce qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec un spectateur, et réciproquement, ou encore – au choix – de tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur. Pour le sociologue des médiations, comme pour l'historien d'art espagnol Juan Antonio Ramirez, « il faut abandonner la croyance naïve que la véritable création passe directement de l'atelier de l'artiste à l'œil du spectateur »⁴. Et quoi de mieux, pour mettre à mal l'idée pré-sociologique d'un face-à-face entre l'un et l'autre, que de décrire ce qui se passe entre les deux, en ouvrant la « boîte noire » de la chaîne des intermédiaires, ou de la « prolifération des médiateurs » ?⁵

⁴ Cf. J. A. Ramirez, *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, 1994, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 20.

⁵ Cf. A. Hennion, B. Latour, « Objet d'art, objet de science », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993.

L'image de la chaîne des intermédiaires peut toutefois être trompeuse, suggérant une linéarité des processus de médiation, alors que celle-ci opère selon des structurations relativement hétérogènes, avec des sauts souvent bien identifiables de l'une à l'autre. Plus adéquate est l'image des cercles concentriques utilisée par l'historien d'art anglais Alan Bowness : pour raconter « comment l'artiste moderne atteint la gloire », il distingue ces quatre « cercles de la reconnaissance » que sont, tout d'abord, les pairs, puis les critiques et les conservateurs (qui opèrent dans l'espace public), ensuite les marchands et collectionneurs (dans le domaine privé) et, enfin, le public – chacun de ces cercles étant de plus en plus peuplé en même temps que de plus en plus tardif et de moins en moins compétent⁶. Ce modèle permet ainsi de croiser trois dimensions : la proximité spatiale à l'égard de l'artiste (qui peut connaître personnellement ses pairs, éventuellement certains de ses spécialistes et ses marchands, peut-être ses collectionneurs, mais pas son public) ; la temporalité de la reconnaissance (rapidité du jugement des pairs, court ou moyen terme des connaisseurs, long terme voire postérité pour les profanes) ; et le poids de cette reconnaissance, fonction du degré de compétence des juges.

⁶ Cf. A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson, 1989. Notons que l'art contemporain a inversé l'ordre des deuxième et troisième cercles par rapport à l'art moderne, où la reconnaissance par les galeristes et les collectionneurs précédait celle des institutions et des spécialistes.

Mais pour explorer cet entre-deux entre l'œuvre et le regard, et décrire le passage d'un cercle à l'autre, il faut une méthode adéquate : c'est la méthode dite « pragmatique », qui observe de près, en situation, l'interaction des différents « actants » – humains mais aussi objets et symboles. Cet intérêt empirique pour « l'action située » permet par exemple d'éviter le classique contresens consistant à croire que Marcel Duchamp, avec ses *ready-made*, aurait déclaré « Ceci est de l'art », alors que tout son « art » a consisté à mobiliser les intermédiaires pour faire en sorte que l'urinoir, le porte-bouteille, la pelle à neige, soient traités comme œuvres par les spécialistes autorisés, c'est-à-dire décrits, photographiés, commentés, datés, reproduits, achetés, transportés, assurés, exposés, éclairés, voire vandalisés... bref, soumis à l'action multiforme de ces rouages, de ces courroies de transmission, de ces médiations dûment structurées, sans lesquelles le premier venu qui brandit un objet industriel en clamant « Ceci est de l'art » a toutes chances d'être traité comme un illuminé, au passage duquel on rigolera doucement – *vox clamans in deserto*... C'est donc en observant attentivement la factualité des moments, des contextes, des actions, des êtres concernés qu'on peut comprendre comment Duchamp – fin sociologue en actes – a su mobiliser les experts autorisés pour qu'ils « artifient » effectivement, en le transformant en œuvre, l'objet initialement proposé à l'attention des pairs⁷.

⁷ Sur la notion d'artification, cf. N. Heinich, R. Shapiro (éds), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (à paraître).

La série des intermédiaires

C'est sur un ton légèrement ironique que Ramirez esquisse une typologie de ce qu'il nomme des « opérateurs » de l'art, intervenant dans des « usines à valeurs », et formant un « écosystème des arts » : pour un historien d'art, le sujet est sans doute trop trivial pour qu'on s'y penche autrement qu'avec amusement, ou dédain. Mais pour le sociologue, il y a là matière à investigations passionnantes – et l'on rêverait de voir la biographie de notre artiste octogénaire réécrite à la lumière d'une sociologie des médiations, « opérateur » par « opérateur ».

Ramirez distingue, tout d'abord, les humains, qu'il décrit comme des opérateurs isolés dans une chaîne de montage : « Les manipulations des comportements créatifs et des œuvres artistiques sont à la charge d'un nombre variable d'opérateurs : théoriciens et critiques, journalistes, galeristes, éditeurs, collectionneurs, etc. Chacun d'eux travaille dans une relative solitude, et ne sait pas toujours à quoi servira, dans le résultat final, sa petite contribution à la chaîne de montage »⁸. Il distingue ensuite les « opérateurs verbaux », autrement dit les mots, permettant une description qui peut être « qualificative », « fonctionnelle », « philologique », « idéologique », « axiologique » ou « affective »⁹. Ces mots peuvent aussi s'organiser en « opérateurs narratifs », autrement

⁸ Cf. J. A. Ramirez, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*, p. 68.

dit en récits de vies d'artistes, auxquels sont applicables les outils d'analyse de Propp à propos du conte de fée : « Dans quasi tous les cas, on note la présence sous-jacente d'un schéma comme celui-ci : manifeste ou geste fondateur, œuvres initiales, importance d'un leader ou d'un groupe nucléaire, contrecoup socio-culturel, lutte, appuis extérieurs, triomphe et dissolution du groupe ou du mouvement. L'épilogue raconte invariablement l'influence de cette tendance ou de ce mouvement sur l'ensemble de l'art postérieur »¹⁰. Il y ajoute les opérateurs « icono-verbaux », tels que les reproductions, ou encore la signature, qui marque de fait la sortie hors de l'atelier, c'est-à-dire le moment où l'œuvre doit se différencier non plus des autres œuvres du même artiste, mais des œuvres des autres artistes, avec lesquelles elle se met à cohabiter dans les espaces dévolus à l'art tels que salons, galeries, musées...

Ramirez ne mentionne pas en revanche ces opérateurs institutionnels : non seulement les lieux d'exposition (musées, centres d'art, galeries...), mais aussi les systèmes de subventions, les salles des ventes, ainsi que les lois et la jurisprudence propres au monde de l'art¹¹. Il ne mentionne pas non plus les objets, tels que catalogues et livres d'art, cartels, cimaises, cadres, socles ou vitrines, gants de manutention, spots d'éclairage, thermomètres et

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ Sur l'importance des institutions dans l'art contemporain, et leur duplication entre secteur public et secteur privé, cf. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

indicateurs d'hygrométrie... Enfin, il faut aussi rajouter, à cette typologie, les chiffres : soit qu'ils contribuent à définir l'identité de l'œuvre (par la date et les dimensions), soit qu'ils en indiquent la valeur à un moment donné du temps (par le prix).

On verra que, dans le recueil d'articles dont est constitué le présent volume, les textes, centrés sur l'art contemporain, concernent exclusivement les personnes, autrement dit les « intermédiaires ». Ce terme a été préféré à celui de « médiateur » – réservé désormais, dans le monde des musées, aux conférenciers – ainsi qu'à celui de « passeur », qui sous-entend une action neutre, sans transformations. Or la médiation est bien plus qu'un passage de relais, qui se contenterait de déplacer un objet toujours identique à lui-même : comme y insiste à juste titre Hennion dans ses travaux sur la musique, toute médiation est d'abord une *action*, qui modifie la nature même de ce sur quoi elle opère¹² (d'où le titre, *Faire voir*, choisi pour ce recueil).

N'en donnons ici qu'un exemple, avec le cas des collectionneurs d'art primitif étudiés par les anthropologues Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini. Ils se vivent eux-mêmes sinon comme des créateurs, du moins comme des re-créateurs de l'œuvre : « Redoublant pour ainsi dire l'acte initial qui présida à la fabrication de l'objet,

¹² Cf. par exemple A. Hennion, « L'écoute à la question », *Revue de musicologie*, tome 88, n° 1, 2002 – où il est démontré que « ce sont les écouteurs qui font la musique ».

le collectionneur dit lui insuffler la vie et l'identité dont l'avait privé l'extraction de son contexte d'origine. L'objet est tiré du néant grâce à l'action salvatrice de celui qui l'arrache à des mains indignes, le reconnaît dans toutes les acceptions du terme et le ramène à l'existence en le rapatriant en quelque sorte chez lui, au sein de sa collection. (...) En le dotant d'un socle, sorte de piédestal, il l'érige en objet offert à la contemplation et l'investit du statut d'objet d'art. En le faisant photographier, publier, il lui procure une image qui en démultiplie la présence, le porte à la connaissance d'autrui et témoigne de sa vie retrouvée. Pour beaucoup de collectionneurs, donner vie et donner à voir s'entendent comme les deux faces du processus créatif »¹³.

Parmi, donc, les intermédiaires étudiés dans ce volume, on ne trouvera pas ceux qui opèrent dans le secteur privé, tels que galeristes, commissaires-priseurs¹⁴, experts en salles des ventes¹⁵, mécènes et collectionneurs¹⁶ (ceux qui forment le « troisième cercle » selon Bowness), mais uniquement certains de ceux qui opèrent dans les institutions, relevant du secteur public ou, du moins, subventionné – le « deuxième cercle » de la reconnais-

¹³ Cf. B. Derlon, M. Jeudy-Ballini, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008, p. 139.

¹⁴ Cf. A. Quemain, *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos, 1997.

¹⁵ Cf. C. Bessy, F. Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

¹⁶ Cf. M. Thomas, *Un art du secret. Collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

sance. Et à l'intérieur de ce cercle n'apparaissent pas ou marginalement, faute de place ou de travaux disponibles, les administrateurs (inspecteurs de la création à la Délégation aux Arts Plastiques, conseillers pour les arts plastiques en région, responsables d'artothèques¹⁷), les critiques et historiens d'art¹⁸, les restaurateurs d'œuvres d'art, les gardiens de musée, les « médiateurs » chargés de guider les visiteurs¹⁹. Y sont en revanche présents les conservateurs de musée, les commissaires d'expositions, les juristes, ainsi que les critiques et les administrateurs dans la mesure où ils occupent une position d'expertise dans ces « académies invisibles » que sont les diverses commissions d'achats ou de subventions²⁰.

Enfin, leurs interventions y sont étudiées essentiellement sous un angle un peu particulier : celui des représentations mentales de l'art portées par ces différentes catégories d'acteurs. Or le propre de ces représentations

¹⁷ Cf. N. Heinich, *Les Artothèques, galeries de prêt d'œuvres d'art* (ministère de la culture, Délégation aux Arts Plastiques et Service des Études et Recherches, rapport d'enquête, 1985).

¹⁸ Sur les grandes catégories argumentatives utilisées par les critiques pour valoriser les œuvres d'art contemporain, cf. N. Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, chapitre 15.

¹⁹ Cf. A. Peyrin, « Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires de médiateurs », *Sociologie de l'art - Opus*, n° 11-12, 2008 ; sur le rôle actif des médiateurs dans la reconstruction d'un parcours d'exposition, cf. N. Heinich, M. Pollak, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, Centre Pompidou/éditions de la BPI, 1989, chapitre 3.

²⁰ Cf. P. Urfalino, « Politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, n° 89, 1989.

est qu'elles ne sont pas accessibles directement par l'observation, mais à travers les paroles prononcées en situation réelle voire, dans certains cas, les gestes²¹. Ces cadres cognitifs, ces frontières mentales ou ces « frontières symboliques »²², prenant la forme de classifications génériques ou autres²³, de critères axiologiques, de modèles biographiques, et plus ou moins incorporés dans des habiletés visuelles ou corporelles, constituent autant de médiations de l'art, qui gouvernent l'admission dans une catégorie (sur le plan générique) et la place sur une échelle de valeurs (sur le plan axiologique).

On verra donc à l'œuvre ces représentations partagées par les conservateurs de musée, victimes d'un traumatisme collectif ; contestées par les avocats et les juges, pris entre art classique et art moderne dans le procès Brancusi ; discutées, retravaillées et appliquées au contact des propositions artistiques, entre art moderne et art contemporain, par les experts d'un FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), d'une commission municipale, d'une commission nationale ; et mises en pratique enfin par un commissaire dans l'inauguration de son exposition.

²¹ Seul le premier article – le plus ancien – est basé non sur l'observation directe mais sur une inférence à partir de la connaissance du milieu et de l'histoire professionnelle des conservateurs de musée.

²² Cf. les travaux de M. Lamont, notamment *La Morale et l'argent. Les valeurs des cadres en France et aux États-Unis*, 1992, Paris, Métailié, 1995.

²³ Cf. P. DiMaggio, « Classification in Art », *American Sociological Review*, vol. 52, août 1987.

Les enjeux axiologiques

La médiation n'est pas neutre, non seulement sur le plan pragmatique mais aussi sur le plan axiologique : elle engage des valeurs, qui en font un enjeu normatif voire, dans certains cas, politique. Elle est notamment l'objet de critiques, profanes ou savantes.

Tant que l'art s'exerçait dans le régime artisanal du métier (du temps des corporations), ou dans le régime professionnel de la profession libérale (du temps des académies), sa commercialisation reposait essentiellement sur des transactions de personne à personne, qu'il s'agisse d'achats dans l'atelier-boutique ou de commandes²⁴. À partir du moment où il s'est exercé dans le régime « vocationnel » de l'art au sens moderne du terme, le marché a pris la forme que nous lui connaissons aujourd'hui : celle où des intermédiaires spécialisés prennent en charge la circulation des œuvres (marchands) et leur évaluation (critiques d'art). Les sociologues américains Harrison et Cynthia White ont mis en évidence le développement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, non pas du « marché » de l'art, comme on le croit souvent (marché qui a toujours existé, quoique sous des formes moins spécialisées), mais du marché sous sa forme moderne : celle du « système marchands-critiques », caractéristique de l'art tel qu'il s'était constitué dans la seconde moitié

²⁴ Cf. N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

du XIX^e siècle contre l'art classique et son système néo-académique²⁵.

Ils pointaient là les prémisses de ce qui est devenu une tendance lourde de l'art contemporain dès la seconde moitié du XX^e siècle : l'importance des intermédiaires de l'art, qui croît avec son autonomisation. En effet, plus l'art obéit à des logiques intéressant prioritairement les artistes et les spécialistes, plus il tend à se couper des amateurs et du grand public : d'où la nécessité d'une série de médiations entre la production de l'œuvre et sa réception. Réciproquement, plus une activité est médiatisée par un réseau structuré de positions, d'institutions, d'acteurs, plus elle tend vers l'autonomisation de ses enjeux : l'épaisseur de la médiation est fonction du degré d'« autonomie du champ », pour reprendre ici une problématique chère à Pierre Bourdieu²⁶.

La sociologie de l'art a commencé à étudier cet entre-deux après que l'art contemporain en eut entamé l'exploration pratique, avec Duchamp et ses *readymade*. Toutefois les institutions de l'art ont pris du retard dans ce processus : elles continuent à fonctionner sur le mode de l'immédiateté, demeurant en grande partie invisibles quant à leurs modalités d'action, et souvent réticentes

²⁵ Cf. H. et C. White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, 1965, Paris, Flammarion, 1991. Sur le système néo-académique, cf. N. Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁶ Cf. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

à l'explicitation de leur rôle²⁷. Rien n'est plus parlant à cet égard que la méfiance de certains professionnels des musées à l'égard de ces « médiateurs » par excellence que sont les cartels, par lesquels le savoir sur les œuvres s'objective pour les visiteurs ; les plaintes ont beau affluer quant à leurs carences ou à leur manque de lisibilité, rien n'y fait : le cartel tend à être traité comme un objet trop vulgaire pour mériter une véritable place aux côtés de l'œuvre qu'il décrit. Je me souviens par exemple de ce directeur de FRAC à qui, lors d'un vernissage, je faisais remarquer qu'il n'y avait dans l'exposition qu'un seul cartel explicatif, d'ailleurs particulièrement éclairant : « Oui, c'est vrai, répondit-il, troublé. Vous avez raison, ce n'est pas cohérent : je vais l'enlever »...

C'est ainsi que la reconnaissance des médiations à l'intérieur du milieu des spécialistes est inversement proportionnelle à leur importance : conservateurs de musée, directeurs de centre d'art, commissaires d'exposition, critiques, galeristes, experts, conseillers aux arts plastiques ou inspecteurs à la création, sont certes bien connus les uns des autres ; mais leur travail est presque totalement ignoré par les simples amateurs. Et cette

²⁷ Sur la tension opposant, au sein des musées, une conception « classique » du conservateur comme gardien des collections nationales, et une conception « moderne » comme opérateur de l'« action culturelle » auprès d'un public élargi, cf. O. Join-Lambert, Y. Lochard, M. Raveyre, P. Ughetto, « Le musée pour tous : enjeux professionnels d'une politique publique », in T. Le Bianic, A. Vion (éds), *Action publique et légitimités professionnelles*, Paris, Lextenso éditions, 2008, pp. 131-143.

ignorance même demeure invisible à ces intermédiaires, trop exposés aux regards de leurs pairs, dans un monde de l'art fonctionnant en circuit fermé, pour s'apercevoir qu'ils ne sont visibles que par eux.

De transparents qu'ils sont pour un regard extérieur au monde de l'art, ces intermédiaires deviennent excessivement opaques à l'intérieur de ce monde, où les spécialistes dénoncent volontiers leur place excessive, qui ferait écran à la visibilité des artistes²⁸. C'est le cas en particulier des commissaires d'exposition (ou « curateurs », selon un anglicisme récent), souvent critiqués en tant que leur statut glisserait vers celui de véritable auteur, faisant ainsi une concurrence jugée indue aux artistes eux-mêmes²⁹. C'est que toute médiation est constitutivement ambivalente : telle un écran, elle est ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité, selon. Elle est donc toujours susceptible d'être perçue soit, positivement, comme ce

²⁸ Sur la problématique de la « transparence », qui rend invisibles les médiations, et de l'« opacité », qui les expose à la perception, cf. P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976.

²⁹ Cf. Y. Michaud, 1989, *L'Artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989. Voir aussi, entre autres exemples, l'éditorial d'André Rouillé dans *ParisArt.com*, le 27 juillet 2007, « Daniel Buren : un combat d'arrière-garde », à propos de la méfiance affichée de l'artiste envers les commissaires. Sur le glissement du commissaire à l'artiste, cf. N. Heinich, M. Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du Travail*, XXXI, n° 1, 1989 (repris dans B. Edelman, N. Heinich, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002) ; N. Heinich, *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, Paris, L'Échoppe, 1995.

qui rapproche le spectateur de l'objet, soit, négativement, comme ce qui l'en sépare.

À cette ambivalence de la médiation s'ajoute la vulnérabilité à la critique de tout pouvoir lorsqu'il opère dans un domaine gouverné par le régime de singularité³⁰ : en officialisant ce qui s'est constitué dans la marginalité, l'institution risque de se voir accusée de dévoyer, en la « légitimant », une expérimentation visant à la singularité d'une expression qui ne peut être authentique que si elle est autonome, détachée du jugement d'autrui. C'est là une autre propriété paradoxale de l'art : les pouvoirs y sont, par définition, fragiles³¹. D'où la dimension d'emblée politique que prend toute mise en évidence du rôle des médiateurs, d'autant plus qu'ils ont davantage de pouvoir, et d'autant plus qu'on va vers des modes plus autonomisés d'exercice de l'art, vers des formes artistiques plus transgressives des attentes de sens commun – donc vers l'art contemporain.

C'est ainsi qu'en « opacifiant » le travail des médiations, c'est-à-dire en le rendant perceptible et non plus transparent, la sociologie peut forger des armes supplémentaires pour ceux qui verraient dans toute médiation une trahison du rapport immédiat à l'œuvre ; mais elle

³⁰ L'opposition entre ces deux régimes axiologiques que sont le « régime de singularité » et le « régime de communauté » a été développée notamment in N. Heinrich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

³¹ Ce point a été traité dans le domaine de la littérature in N. Heinrich, « Publier, consacrer, subventionner : les fragilités des pouvoirs littéraires », *Terrain*, n° 21, 1993.

peut aussi, inversement, contribuer à désarmer les attaques de ceux qui, mal informés des conditions d'existence de l'art contemporain, n'en comprennent pas la logique, et imputent à ses opérateurs des motivations ou des actions qui ne sont pas les leurs.

Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas ici de prendre position sur la légitimité ou l'illégitimité du rôle des intermédiaires en art contemporain : conformément à la visée analytico-descriptive, et non pas normative, de la recherche en sciences sociales, il s'agit simplement d'explicitier les logiques sous-jacentes aux représentations de l'art et de la valeur artistique qui gouvernent les choix en situation d'expertise³².

Les enjeux épistémiques

La prise au sérieux de la problématique des médiations n'ouvre pas seulement de nouvelles perspectives d'action, dans une problématique politique d'intervention dans le fonctionnement de l'art contemporain ; elle ouvre aussi de nouvelles perspectives de savoir, dans une problématique épistémique d'approfondissement des connaissances.

Outre, nous venons de le voir, un nouvel éclairage sur la question de l'autonomisation du monde de l'art, elle donne sens et consistance à des objets de recherche encore

³² Seul le dernier article, issu d'une communication dans un colloque, s'autorise un diagnostic d'expert – et non plus seulement une analyse de chercheur – sur les problèmes posés par la conception française du rôle des pouvoirs publics mise en œuvre par les experts, et ses éventuels effets pervers.

peu ou mal explorés par la recherche empirique. Déplacements dans l'espace et stabilisations dans le temps, rôle des publications et des expositions, cotations et circulations sur le marché, situations d'expertise et intégrations institutionnelles, manifestations émotionnelles et commentaires savants, prix et récompenses de tous ordres, organisent la sortie hors de l'atelier et la mise dans l'espace public, rendant possible cette « montée en objectivité » qui, couplée à la « montée en singularité », constitue la forme spécifique de grandeur artistique³³. Certes, la sociologie de l'art en a déjà tiré des programmes de recherche³⁴, mais sans les intégrer dans une problématique spécifique centrée sur le séquençage et les interrelations de ces différents moments, avec leurs contraintes et leurs effets propres.

La réflexion théorique la plus élaborée concernant la problématique de la médiation provient, on l'a vu, des travaux élaborés dans le sillage de Michel Callon et Bruno Latour, avec la théorie dite de la « traduction », des « réseaux » ou de la « médiation »³⁵. En particulier, les travaux de Hennion inscrivent la question de la médiation en art dans ce qu'on appelle le « programme fort » en sociologie des sciences, qui intègre dans l'analyse sociologique le contenu même des productions – scientifiques ou artistiques –,

³³ Cf. N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

³⁴ Cf. notamment R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

³⁵ Cf. notamment M. Akrich, M. Callon, B. Latour, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, École des Mines, 2006.

et non plus seulement les facteurs dits « externes ». Dans cette perspective, on n'a plus affaire à de simples « intermédiaires » passifs entre le pôle de « l'art » et le pôle du « social », mais à la « co-construction » de l'un et de l'autre grâce à des « médiateurs » actifs, opérateurs de transformations, ou de « traductions », qui tissent le réseau grâce auquel la musique, ou l'art en général, peut exister.

Mais si la question de la médiation occupe dans ce modèle une place aussi centrale, c'est que le socle de la réflexion est construit sur trois postulats, formant un paradigme certes cohérent mais, de mon point de vue, non nécessaire. Le premier postulat est l'opposition de principe entre les pôles de « l'art » et du « social », dont la distinction préalable exige en effet des outils permettant de rapprocher voire de ressouder ce qui a été disjoint, et de désubstantialiser ou de « déconstruire » ce qui a été réifié : Hennion évoque ainsi, à propos de l'histoire sociale de l'art, « la mise en œuvre possible d'analyses qui, de diverses façons, périment en acte l'opposition esthétique/sociologisme, en étant capables de parler à la fois et dans les mêmes termes de l'art et du social, des œuvres et de leur valeur »³⁶. Mais la meilleure façon de « périmer » cette opposition, et de rassembler ces termes, ne serait-elle pas de s'abstenir de les dissocier au départ de l'analyse ? Car pourquoi décréter qu'il y aurait, d'un côté, quelque chose qui serait de « l'art » et, de l'autre,

³⁶ Cf. A. Hennion, « L'industrie de l'art : leçons sur la médiation », *Réseaux*, n° 60, juillet-août 1993, p. 23.

quelque chose qui relèverait du « social » ? Tout ce qui advient dans le monde de l'art n'est-il pas pris d'emblée dans des institutions, des objets, des mots, des situations, des intentions, des représentations etc., tout aussi collectifs et partagés – donc sociaux – que n'importe quel autre domaine de la vie sociale, au même titre que, par exemple, l'alimentation, la religion, l'éducation ou le sport ?

Un deuxième postulat de la « sociologie des médiations » d'inspiration latourienne est que « l'art », c'est avant tout les œuvres d'art : un a priori qui n'est guère explicité tant il semble aller de soi, mais qui ressort de maintes formulations, notamment lorsque l'analyse des œuvres apparaît comme la visée ultime à laquelle doit tendre la sociologie, qui devrait « remonter jusqu'à l'analyse des œuvres »³⁷. Aussi l'opposition récurrente entre l'analyse « interne » de l'histoire de l'art et les « déterminations externes » exhumées par l'histoire sociale de l'art³⁸ dissimule-t-elle le point commun à ces deux approches, qui est de considérer que les œuvres ainsi visées, c'est « l'art » – alors que « l'art » au regard de la sociologie, c'est tout autant le statut des producteurs, les modalités de la réception et, entre les deux, l'action des intermédiaires.

Le troisième postulat enfin est que la sociologie aurait comme principale fonction celle « d'expliquer ». Dans cette perspective explicative, chère à Durkheim, la sociologie de l'art devrait donc substituer aux interprétations spontanées

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

des acteurs ou à celles, savantes, des historiens, d'autres « explications », plus élaborées ou prenant en compte d'autres causalités. Ainsi, « droit importée du modèle construit par Durkheim devant les totems, la médiation du sociologue (...) permet de rapporter à des mécanismes sociaux souterrains ce que les acteurs attribuent à l'objet »³⁹. Or, de mon point de vue, le sociologue n'a pas à substituer ses propres explications à celles des acteurs, donc à expliquer « l'art » autrement qu'eux, par « le social » ou par les « médiations » et non plus par les propriétés des « œuvres mêmes ». En revanche, il peut tenter de « comprendre » le principe de ces interprétations, et des raisons mêmes pour lesquelles elles sont produites, en explicitant, en décrivant, en analysant l'ensemble des opérations par lesquelles des objets se trouvent soumis à l'attention et à l'appréciation esthétique, donc transformés en œuvres d'art.

Un autre paradigme – ou, plus modestement, un autre programme – est possible, qui fait l'économie du mot « social », élargit d'emblée le domaine de l'art à toutes ses composantes sans en privilégier aucune, et substitue la perspective compréhensive à la perspective explicative. Car les cadres mentaux plus ou moins partagés par les spécialistes « n'expliquent » évidemment pas les œuvres (même si leur anticipation par les artistes peut contribuer à modifier la création) ; les œuvres

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

« n'expliquent » pas non plus les représentations (bien qu'elles puissent les infléchir notablement, comme on le voit dans le procès Brancusi) ; les unes et les autres s'articulent dans des situations concrètes de proposition et d'évaluation, selon des modalités à la fois très contextualisées (que vise l'approche interactionniste) et préformées par des « grammaires » axiologiques, des cadres collectifs, esthétiques, historiques, biographiques, philosophiques, voire juridiques (que vise l'approche structuraliste). Ainsi l'approche pragmatiste permet de remonter, par inférence à partir des situations concrètes et particulières, aux soubassements généraux, plus ou moins partagés, qui forment les cadres sous-jacents à une même culture.

Ce programme donne toute sa consistance à l'étude de ces médiations particulières que sont les représentations mentales de l'art, de sa définition, de sa valeur, telles qu'elles sont analysées dans les pages qui vont suivre. Il ne s'agit plus là du « simple suivi local et conjoncturel des valeurs et jugements des acteurs »⁴⁰ qu'évoque Hen- nion ; car dès lors qu'on réalise ce « suivi », on s'aperçoit que, premièrement, il n'a rien de « purement local », étant dûment structuré par des cadres généraux ; que, deuxièmement, son caractère contextuel est ce qui fait sa robustesse, justement parce qu'il n'est pas adossé à des universaux mais à du « conjoncturel » ; et que, troisièmement, il permet de passionnantes investigations

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

sur la pratique axiologique, dont l'art est un objet parmi d'autres – mais un objet particulièrement complexe, donc intéressant pour le sociologue. Dès lors la question de la médiation n'est ni « à la place » de l'œuvre, ni « à son service »⁴¹, mais à sa propre place comme objet de recherche à part entière.

C'est dire en conclusion qu'on peut prendre au sérieux la problématique des médiations comme programme de recherche, sans pour autant lui accorder plus d'importance qu'elle n'en mérite, sans la fétichiser comme une solution pour raccorder « l'art » et le « social » – un problème qui cesse d'exister dès lors que « le social » n'apparaît plus que comme un résidu de pensée métaphysique. Si la question des médiations a de l'intérêt, c'est simplement dans la mesure où les médiations en tant que telles sont un objet intéressant pour la sociologie – ni plus, ni moins.

Disons-le autrement : il s'agit, dans cette perspective, d'appliquer à la sociologie de l'art la « révolution copernicienne » qu'invoquait Norbert Elias lorsqu'il proposait de passer d'une pensée substantialiste à une pensée relationnelle⁴² : une révolution grâce à laquelle ce ne sont plus les médiations qui amènent aux œuvres, mais ce sont les œuvres qui deviennent l'outil permettant de tracer le passionnant parcours des mots, des gestes,

⁴¹ A. Hennion invoque ainsi « La chose « pour » l'autre chose, toujours. Mais non pas à sa place : à son service » (*Ibid.*, p. 36).

⁴² Cf. N. Elias, *La Société des individus*, 1987, Paris, Fayard, 1990.

des objets, des inscriptions, ainsi que des catégorisations, des évaluations, des argumentations, sans lesquelles elles n'auraient pu elles-mêmes se frayer un chemin entre ceux qui les produisent et ceux qui les reçoivent.

Désormais, ce ne seront plus les médiations qui tourneront autour des œuvres pour mieux les éclairer, mais les œuvres qui tourneront autour des médiations pour nous les rendre visibles...⁴³

⁴³ Les articles reproduits ici, dans l'ordre chronologique de leur parution (voir la liste des crédits), ont subi de légères modifications par rapport aux textes originaux (notamment dans la présentation bibliographique), mais ont été, pour l'essentiel, conservés en l'état, avec leurs insuffisances. Je remercie Marc Avelot d'avoir fait bénéficier ce recueil de sa vigilance et de ses conseils.