L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels

Flora Bajard

▶ **To cite this version:**

Flora Bajard. L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels. Sociologie du Travail, 2015, Prix du jeune auteur 2014, 57 (3), pp.299-321. 10.4000/sdt.1526 . hal-01377724v2

HAL Id: hal-01377724
https://hal.science/hal-01377724v2

Submitted on 6 Oct 2021

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

SOCIOLOGIE DU TRAVAIL

Sociologie du travail

Vol. 57 - n° 3 | Juillet-Septembre 2015
Prix du jeune auteur 2014

L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels

Second prix

The Invention of Ceramic Art. Contribution to the Sociology of the Construction of Professional Groups

Flora Bajard

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/sdt/1526
DOI : 10.4000/sdt.1526
ISSN : 1777-5701

Éditeur
Association pour le développement de la sociologie du travail

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 2015
Pagination : 299-321
ISSN : 0038-0296

Ce document vous est offert par Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

cnrs

Référence électronique
Flora Bajard, « L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels », *Sociologie du travail* [En ligne], Vol. 57 - n° 3 | Juillet-Septembre 2015, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 07 octobre 2021. URL : http://journals.openedition.org/sdt/1526 ; DOI : https://doi.org/10.4000/sdt.1526

Ce document a été généré automatiquement le 7 octobre 2021.

Sociologie du travail is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels

Second prix

The Invention of Ceramic Art. Contribution to the Sociology of the Construction of Professional Groups

Flora Bajard

NOTE DE L'AUTEUR

Je tiens à remercier les évaluateurs et évaluatrices de cet article pour leurs remarques et suggestions qui m'ont permis d'apporter des améliorations à une première version de ce texte.

1 Comment émergent les groupes sociaux ? Comment un espace de pratiques génère-t-il un espace social nouveau ? Cette question durkheimienne fondamentale guide de multiples recherches sociologiques, et se déploie dans les travaux étudiant la manière dont se constituent et s'autonomisent les groupes, au double sens du terme : apparition du groupe dans la division du travail, et capacité de ses membres à assurer les moyens de sa reproduction (Lahire, 2006, p. 49). La sociologie des professions en représente un ensemble particulièrement dynamique, et les groupes professionnels des cas exemplaires. L'étude des processus de professionnalisation — continus, non-linéaires et sans finalité définie *ex ante* — permet en effet d'appréhender l'« autonomie institutionnelle » par laquelle un groupe cherche à s'organiser pour stabiliser, contrôler et faire reconnaître son activité et ses frontières. Elle éclaire aussi l'« autonomie professionnelle » au sens de la marge de manœuvre et de la « capacité à dire et faire reconnaître les significations accordées au travail » (Demazière, 2009,

p. 88). Ces approches ont ainsi pour intérêt de ne pas considérer l'existence de ces groupes comme une évidence, et de les considérer comme un point d'arrivée plutôt que comme un point de départ[1]. Un pan important de cette littérature étudie dès lors le fonctionnement et les évolutions des groupes : luttes entre territoires, menaces sur l'autonomie, ou injonctions à la professionnalisation face aux crises et aux changements auxquels ces entités sont soumises. Néanmoins, certains travaux prennent pour objet même l'émergence et la constitution d'une cause, d'une entité ou d'une catégorie — par exemple les cadres (Boltanski, 1982). Dans le cas spécifique des groupes professionnels, nous pouvons alors identifier plusieurs théories et logiques cherchant l'explication de leur genèse dans les évolutions de la division du travail. De façon non exhaustive, apparaît ainsi le phénomène de *spécialisation*, par lequel un segment ou des missions particulières au sein d'une activité préexistante donnent naissance à un nouveau métier et à la création de filières de formation spécialisées, voire de titres et de droits d'entrée réglementés (Strauss, 1992). Un second modèle est celui de la *relégation*, par des professions plus établies et prestigieuses, d'une partie de leur faisceau de tâches à des groupes subalternes : ce mécanisme est par exemple observé lors de l'apparition du métier d'aide-soignante, reprenant les tâches autrefois effectuées par les infirmières (Arborio, 1995). Troisièmement existe l'amalgame d'activités distinctes initialement traitées par différentes catégories de professionnels, venant plus tard former un métier à part entière, à l'instar des travailleurs sociaux (Abbott, 1995a). Enfin, la théorie des *vacancy chains* explique comment certains acteurs qui investissent un autre domaine professionnel sont conduits à délaisser leurs fonctions initiales[2]. Ces dernières sont alors appropriées par des professionnels issus de groupes proches, mais moins prestigieux, qui viennent investir le « vide » socio-professionnel ainsi créé. C'est ce que montre Andrew Abbott à propos de la psychiatrie, investie par les travailleurs sociaux aux États-Unis (voir Abbott, 1995a, p. 551 et Abbott, 2003, p. 30). Ces diverses logiques de mobilité des activités et des individus témoignent ainsi de la malléabilité des espaces professionnels[3].

2 En outre, elles supposent à chaque fois un territoire préexistant pouvant être investi par des acteurs. Autrement dit, ces quatre notions — spécialisation, relégation, amalgame et *vacancy chains* — supposent un ensemble déterminé d'orientations, de valeurs et de conceptions de ce qu'est le (bon) travail, prêt à être approprié par des individus conscients de leur rassemblement (effectif ou potentiel) autour de cette aire fonctionnelle. L'origine d'un espace social est ainsi souvent imputée à un ensemble d'acteurs aux aspirations, ambitions, fonctions ou propriétés sociales proches ; en se rassemblant, ces acteurs impulsent la constitution d'un groupe plus ou moins cohérent, plus ou moins à même d'œuvrer à la défense et à la légitimation de son identité et de ses prérogatives. Dans certains cas, lorsqu'il s'agit de comprendre l'émergence d'une forme culturelle au sens anthropologique (genre artistique, métier, mouvement politique, etc.), « une partie d'entre nous appréhende les structures historico-sociales comme si elles avaient été projetées, voulues et créées telles qu'elles se présentent effectivement aux yeux de l'observateur rétrospectif par des individus ou des corporations » (Elias, 1991, p. 112). Dans d'autres cas, certains travaux bornent leur analyse à l'existence d'un groupe déjà constitué en soi, mais aussi pour soi. Léonie Hénaut (2010) montre par exemple que la profession de restaurateur d'œuvres d'art a émergé à partir d'un petit groupe de professionnels exerçant dans un secteur plus large, qui s'est ensuite constitué en associations : ainsi, des individus se spécialisent au sein d'un territoire déterminé, mais œuvrent aussi déjà dans le but d'affirmer leur

vision de l'activité, voire d'étendre leur influence par le biais des organisations professionnelles et des dispositifs qui en découlent (revues, manifestes...). Pierre Tripier évoque également l'« histoire naturelle des professions » qui « naissent, se développent et meurent » ; il évoque « une forme de travail requérant un savoir abstrait, transmis par l'enseignement, porté par un groupe de pionniers » (Tripier, 2013, p. 47, nous soulignons).

3 Ces travaux suggèrent ainsi que l'apparition d'un nouvel espace social ou métier procéderait d'un processus de division sociale du travail impliquant l'existence préalable d'un noyau dur d'acteurs, de fonctions ou de normes professionnelles. Or, ces dynamiques ne suffisent pas à expliquer ce qui est advenu lors de l'émergence du métier que nous étudions : celui de céramiste d'art. Les caractéristiques de cet objet invitent en effet à ne pas supposer l'existence d'un cœur originel, d'un noyau homogène préexistant au groupe. Le métier regroupe aujourd'hui des individus créateurs exerçant seuls en régime de singularité artistique (Heinich, 2005), mais il est inexistant avant le milieu du XX^{e} siècle : la céramique est alors avant tout fabriquée de façon semi-industrielle, selon un mode de fabrication parcellisé. La céramique artistique est, certes, pratiquée par quelques individus isolés, mais de manière sporadique, et elle n'existe pas en tant qu'activité spécifique constituée autour d'un corpus de normes partagées. Le cœur ou centre du métier — ensemble de règles techniques, esthétiques ou éthiques qui délimitent le groupe professionnel et sont conçues comme des bonnes pratiques — n'existait en fait dans aucun autre métier ou activité antérieurs[4]. De même, la naissance de la céramique d'art n'est pas imputable à un groupe initial d'instigateurs, puisque la pratique s'est développée dans des lieux éclatés sur l'ensemble du territoire national à partir de la Seconde Guerre mondiale.

4 Issue d'une thèse de doctorat (Bajard, 2014), cette recherche repose principalement sur une immersion ethnographique de quatre années dans les lieux de vie, de travail et de socialisation des céramistes d'art, et sur 62 entretiens semi-directifs, la plupart du temps individuels : certains ont été effectués auprès de responsables associatifs et institutionnels non céramistes, les 46 autres avec des céramistes. Parmi ces derniers, 41 vivent en zone rurale, sur des communes de moins de 2000 habitants dans diverses régions de France. On compte 30 hommes et 23 femmes, dont 4 installés dans les années 1950-1960, 23 installés entre 1970 et 1989, et 22 installés depuis 1990. Ce travail s'appuie de plus sur l'exploitation d'une enquête par questionnaire (218 répondants, soit environ 10 % de la population) et de la documentation professionnelle (archives syndicales, comptes rendus associatifs, supports de communication, etc.). De cette façon, nous avons pu restituer la diversité des dimensions du métier en tenant ensemble travail et hors-travail : sociogenèse du métier, rapport des céramistes au travail artistique et à la culture légitime, engagement dans les organisations professionnelles, réception des politiques publiques qui concernent le secteur. Cette recherche montre ainsi une professionnalisation multi-située et continue, et réaffirme la centralité du travail comme espace au carrefour de plusieurs espaces sociaux et de plusieurs types d'investissements. Cet article vise ainsi à renseigner les processus d'apparition des groupes professionnels par l'étude de la naissance d'une entité dépourvue de centre. En remontant en amont de sa formation, il s'agit d'interroger les conditions de son émergence (d'où vient le groupe), puis la constitution d'un centre, renvoyant à la question classique de ce qui fait groupe. En nous appuyant sur les travaux d'A. Abbott sur ce qui précède l'existence des professions comme entités et acteurs (« *acting bodies* », Abbott, 1995a, p. 555), et plus particulièrement sur ses

analyses de la relation entre le centre et les frontières des groupes socio-professionnels (Abbott, 1995a et 1995b), il s'agit d'élucider la manière dont se sont établies des relations — y compris à distance — entre les acteurs, ce qui permet aujourd'hui de les désigner comme un groupe. C'est donc sur l'existence d'un centre constitué que s'achèvera cet article, bien que le processus de professionnalisation ne s'arrête évidemment pas là[5].

5 En combinant les niveaux d'analyse, du sectoriel (figures marquantes de la céramique, évolutions techniques) au structurel (mai 1968 et mouvement de néo-ruralité, transformations économiques du secteur agricole), l'article met en évidence l'émergence d'une entité par coalescence — c'est-à-dire la réunion d'éléments en général voisins, mais pourtant disjoints[6] — , entité dont la constitution d'un cœur ne représente qu'une étape postérieure à l'apparition des pratiques et des individus qui la constituent. Pour cela, nous montrons d'abord les logiques successives de division du travail qui président à l'apparition progressive du groupe professionnel. Dans cette optique, en plus des logiques de *spécialisation* et d'*amalgame*, nous faisons apparaître un autre mécanisme : ce que nous appelons la *transmutation* de pratiques professionnelles antérieures. C'est ainsi que se sont constitués, à partir des années 1940, les contenus nouveaux et non codifiés de la céramique d'art. Ceux-ci ont été incarnés par des individus issus d'espaces pluriels, réunis sans concertation autour de ces pratiques : c'est la génération des « fondateurs » du métier. Dans cette optique, la seconde partie de l'article analysera le processus de « mise en commun des singularités » effectué par une seconde génération de céramistes, celle des « bâtisseurs » du métier. Les pratiques professionnelles, paradoxalement fondées sur la singularisation et la distinction entre individus, ont alors été codifiées et constituées en corpus de normes partagées. Près de trente ans plus tard apparaît ainsi un capital spécifique au groupe, c'est-à-dire le cœur de cette entité.

Encadré 1. L'enquête

Les céramistes d'art sont aujourd'hui environ 2000 en France[7]. Entre l'art et l'artisanat, ces professionnels s'adonnent à des pratiques variées sous une pluralité de statuts : ils fabriquent de la céramique utilitaire (pichets, assiettes, tasses, plats...) et des pièces uniques et sculpturales. Ils exercent sous des statuts différents (artiste, artisan, profession libérale, auto-entrepreneur), et évoluent dans plusieurs types d'espaces (galeries, boutiques à domicile, marchés de potiers, salons de métiers d'art...). En dépit de cette hétérogénéité, ils partagent des normes, des espaces de commercialisation et de socialisation professionnelle, et se rattachent très majoritairement à une identité collective. Ils emploient ainsi le « nous » pour parler de leur groupe, et mobilisent des critères communs pour évaluer leurs productions. Les multiples rencontres professionnelles, supports éditoriaux et espaces de formation propres, mais aussi le dense réseau associatif — dont le Collectif National des Céramistes (CNC), une union nationale d'associations —, assurent la diffusion et le maintien de normes professionnelles communes (principes esthétiques, techniques, éthique, histoire et culture professionnelle), si bien que le groupe est aujourd'hui relativement bien défini dans ses contours comme dans son contenu. Enfin, ils sont également relativement proches en termes de conditions objectives de vie : près de la moitié des enquêtés par questionnaire (45 %) vivent dans un village de moins de 1000 habitants, et seuls 9 % résident dans une ville de plus de 100 000 habitants. Sur le plan financier, près

des trois quarts des professionnels interrogés (152 sur 203 répondants) disent vivre avec des revenus équivalents à 1 000 euros mensuels ou moins pour l'année 2010 — en tenant compte uniquement des revenus obtenus grâce à l'activité de céramiste. Seule une infime minorité (9 répondants) dit obtenir plus de 2 000 euros par mois. De ce fait, environ 40 % exercent une activité annexe, souvent en lien avec la céramique (cours et stages). Malgré cela, en tenant compte cette fois-ci de l'ensemble des sources de revenus (revenus assurantiels, activités professionnelles annexes), presque la moitié des enquêtés (103 sur 187 répondants) déclarent ne pas gagner l'équivalent du salaire minimum interprofessionnel de croissance (SMIC). Il est à noter que la question de l'économie domestique joue un rôle important dans la mesure où la mise en commun des revenus, voire des activités, contribue aussi au maintien dans l'emploi : l'endogamie professionnelle est importante (64 sur 143 répondants au questionnaire ont un conjoint céramiste ou travaillant dans les mondes de l'art), tout comme les configurations matrimoniales associant un céramiste et un employé (33) ou un cadre/profession intellectuelle supérieure (18)[8].
Issue d'une thèse de doctorat (Bajard, 2014), cette recherche repose principalement sur une immersion ethnographique de quatre années dans les lieux de vie, de travail et de socialisation des céramistes d'art, et sur 62 entretiens semi-directifs, la plupart du temps individuels : certains ont été effectués auprès de responsables associatifs et institutionnels non céramistes, les 46 autres avec des céramistes. Parmi ces derniers, 41 vivent en zone rurale, sur des communes de moins de 2000 habitants dans diverses régions de France. On compte 30 hommes et 23 femmes, dont 4 installés dans les années 1950-1960, 23 installés entre 1970 et 1989, et 22 installés depuis 1990. Ce travail s'appuie de plus sur l'exploitation d'une enquête par questionnaire (218 répondants, soit environ 10 % de la population) et de la documentation professionnelle (archives syndicales, comptes rendus associatifs, supports de communication, etc.). De cette façon, nous avons pu restituer la diversité des dimensions du métier en tenant ensemble travail et hors-travail : sociogenèse du métier, rapport des céramistes au travail artistique et à la culture légitime, engagement dans les organisations professionnelles, réception des politiques publiques qui concernent le secteur. Cette recherche montre ainsi une professionnalisation multi-située et continue, et réaffirme la centralité du travail comme espace au carrefour de plusieurs espaces sociaux et de plusieurs types d'investissements.

1. La naissance d'un groupe au milieu du XXe siècle : vie et mort d'activités autour de l'argile

> « Même dans les écoles maintenant, les pots de jardin, c'est fini... Ils font de l'art ! » (Gérard, débutant la céramique à la fin des années 1950 comme ouvrier en usine, puis installé à son compte).

6 Dans la première moitié du XXe siècle, la production industrielle de céramique est très répandue, mais le métier de céramiste d'art, exercé en régime de singularité, n'existe pas. C'est en ce sens que nous parlons d'« invention », dont nous restituons ici les logiques.

1.1. La céramique et ses formes multiples au début du XXe siècle : des formes minoritaires et disséminées de travail créatif

7 Jusqu'à la première moitié du XXe siècle, la poterie constitue un objet essentiel du quotidien : la céramique est avant tout un moyen de conservation des aliments, sur la courte durée (maintien des laitages au frais) comme sur un temps plus long (saloirs à viande et à poisson). Tuileries, manufactures et petites entreprises familiales de céramique font alors partie de la vie productive des villes et villages français, pour transporter, conserver, fabriquer et consommer les aliments, ou aménager les habitations. Plusieurs fois par mois, plusieurs centaines de tuiles, cruches, biches à lait, faisselles, carreaux, etc., sortent des grands fours à bois ou à charbon.

8 À cette époque, les mondes de la production céramique relèvent donc de l'industrie manufacturière ou de l'entreprise familiale, et reposent sur une forte division du travail[9], une répétition des tâches, une mécanisation plus ou moins poussée, dans le but de produire des biens en grande quantité : on parle parfois d'« usines » de céramique. On travaille alors dans une poterie ou une tuilerie comme on travaillerait à l'usine du coin, parce qu'il y a un emploi disponible, ou parce qu'il s'agit de reprendre l'entreprise familiale. Ce n'est pas l'appel de la vocation qui guide ces travailleurs de l'argile, mais les opportunités d'emploi offertes par le réseau social local et familial et la configuration économique des secteurs industriels et productifs de la région. Le travail est alors payé à la pièce, et l'objectif est celui du rendement et de l'utilité des marchandises, non celui du détail ou de la distinction esthétique : une pièce bien faite est une pièce non fêlée, aux parois non voilées (c'est-à-dire sans courbures involontaires ou bosses), et à la couleur aussi uniforme que possible. La standardisation des éléments (carrelages, pots) à travers des couleurs et des textures homogènes est alors valorisée par les marchands, et c'est à cette exigence que s'efforcent de répondre les fabricants de céramique. Gérard témoigne de cette logique, dont subsistaient des traces dans l'usine où il a travaillé dans les années 1960 et 1970 :

> « On cuisait parfois quatre à cinq fois par mois. C'étaient des fours qui faisaient 25 m³ [environ dix fois le volume moyen des fours utilisés par les céramistes d'art d'aujourd'hui]. [...] Ça faisait de la marchandise ! Là c'était pareil, on était huit à travailler. On était trois tourneurs, alors ça faisait des gros trucs. Il y avait des pièces qui avaient des couleurs, y avait des flammés [traces de flammes qui donnent une teinte non homogène aux parois d'une pièce]... Bon, on n'y faisait pas attention [au sens de la valorisation], parce que c'était beaucoup de pièces utilitaires qu'on faisait. [...] Alors que maintenant, [les pièces avec des flammés,] c'est des pièces uniques ! ».

9 La production industrielle ou semi-industrielle de poterie amorce son déclin avec la Première Guerre mondiale en raison d'une hémorragie de la main-d'œuvre ouvrière masculine, et de l'arrivée concomitante de nouveaux systèmes de conservation (récipients en acier et en aluminium). Mais c'est après la Seconde Guerre mondiale que l'essentiel des entreprises disparaît : l'arrivée des systèmes de réfrigération et de conservation en plastique d'un côté, la concurrence des usines à tuiles standard nationales et européennes de l'autre, mettent un terme aux productions locales de céramique semi-industrielle. La modification des activités agricoles contribue aussi au déclin de la production potière, car les fermes familiales évoluent vers une centralisation des processus de transformation des denrées alimentaires. Dès lors, la transformation du lait et l'abattage des animaux (désormais interdit à la ferme) sont

réalisés dans des lieux dédiés, en dehors des fermes, si bien que les besoins en ustensiles et récipients de préparation à domicile s'amenuisent. Les entreprises d'antan périclitent, mais elles ne sont alors pas récupérées par d'autres, selon le phénomène des *vacancy chains,* précisément en raison de ces facteurs socio-économiques. En revanche, ce type de production de céramique laisse une trace importante : un faisceau de tâches (façonnage, émaillage, cuisson) qui seront en partie réappropriées par des acteurs que presque tout oppose — sociologiquement — aux anciens paysans et ouvriers céramistes.

10 La céramique d'art hérite ensuite d'un autre apport : la part de créativité existant à la marge dans quelques ateliers du début du siècle. Au XIX^e^ siècle et dans la première moitié du XX^e^, les poteries régionales présentent en effet des particularités esthétiques, en matière de décors notamment : il existe des styles régionaux. Certains endroits, comme La Borne (Cher), sont en outre des lieux de production imagière : vinaigriers aux formes humaines, croix de calvaire, etc. Parallèlement, les arts décoratifs et les arts orientaux, dont on peut noter la présence lors des expositions universelles de Paris à partir de 1867, se saisissent de la céramique dans un but artistique et décoratif, et plus uniquement utilitaire[10]. Bien qu'essentiellement réalisées par des « maisons », petites sociétés ou manufactures (en particulier celle de Sèvres), ces créations constituent l'amorce d'une céramique orientée vers un travail original de la matière et de la surface. On retrouve les marques de ces influences dans quelques ateliers, comme celui de Clément Massier à Vallauris à partir des années 1880, dont les plats en faïence émaillée ornés de fresques figuratives et paysagères aux lustres métalliques témoignent de ces expérimentations artistiques dans le travail de l'argile. De telles créations apparaissent ainsi de façon sporadique dans des expositions au croisement des avant-gardes artistiques et des savoir-faire artisanaux.

11 Divers acteurs — producteurs de poterie paysanne régionale d'un côté, premiers céramistes et manufactures s'adonnant à la « création » de l'autre — posent donc, dans leurs secteurs professionnels respectifs, les jalons d'une production créative et originale, se rapprochant de ce que sera plus tard la céramique d'art.

1.2. La génération fondatrice de la céramique d'art : une agrégation de créateurs autour d'une nouvelle activité artifiée

12 Si des individus investissent la céramique d'art des années 1940 à aujourd'hui de manière continue, il paraît cependant légitime de parler de génération de « fondateurs » pour désigner le premier groupe de céramistes d'art, sans faire simplement des années 1940 le point de départ de cette genèse. La notion de génération est utilisée ici pour expliquer les actions d'individus liés par « une participation au destin commun » (Mauger, 1990, p. 58) et par « une réaction unitaire, une résonance et un principe structurant » (Devriese, 1989, p. 62)[11]. En fait, à cette époque, une série d'acteurs issus d'espaces sociaux pluriels se retrouvent dans une approche artistique et créative de l'argile. Mais contrairement à leurs rares homologues du début du siècle, ils exercent la céramique d'*art* de façon bien plus franche, tant en termes numéraires que dans leur démarche professionnelle, fondée sur la singularisation et l'artification de la production, c'est-à-dire la « transformation de non-art en art » (Heinich et Shapiro, 2012). Trois types de populations sont ainsi au fondement du métier.

13 Une première population de céramistes travaille la céramique de façon artistique dès le début des années 1940. La ligne politique du régime de Vichy consiste à encourager l'artisanat d'art et à exalter le travail manuel — dont les métiers d'art, de façon générale, constituent alors un symbole exemplaire d'une France éternelle (voir Jourdain, 2012, pp. 12-13 en particulier) —, et c'est ainsi que ces créateurs s'installent dans les ateliers artisanaux sur le déclin. Ils procèdent alors à un *amalgame* de leurs pratiques artistiques et de la céramique populaire imagière du début du siècle, évoquée plus haut.

14 À cette même époque, des créateurs issus de milieux artistiques et s'intéressant au travail de l'argile impulsent une seconde conception de l'artisanat d'art, en contre-pied de l'artisanat pétainiste. Issus d'écoles de Beaux-Arts et « dotés d'une disposition cultivée (qu'ils doivent sans doute, partiellement, à la fréquentation de l'école), détenteurs en puissance de la condition d'artiste (Boltanski, 1975, p. 40) », ils font partie d'un plus vaste groupe formant la première génération de néo-artisans d'art en France (Jourdain, 2012 ; Mazaud, 2009). Ayant suivi une formation artistique, et inspirés par des mouvements tels que le cubisme, ces créateurs se tournent vers des matériaux traditionnels de l'artisanat et vers des formes d'esthétique populaire ; certains de ces artistes se consacrent alors au travail de l'argile. Cette *spécialisation* dans le matériau au sein du secteur professionnel plus large des arts plastiques et de la création contemporaine est cruciale dans l'émergence du métier. Avec ce processus de spécialisation s'amorce le développement de la céramique d'art, par exemple dans les cours de céramique en écoles des Beaux-Arts[12].

15 Une troisième population, celle des artistes plasticiens, se saisit elle aussi de matériaux peu nobles comme l'argile ou le bois et cherche à légitimer leur utilisation. À la différence des créateurs spécialisés dans la céramique, ces artistes, dont les plus connus sont Gauguin, Matisse, Picasso ou encore Chagall, utilisent l'argile uniquement comme un médium parmi d'autres au service d'une expression artistique et plastique plus large ; certains font d'ailleurs réaliser leurs œuvres par des artisans ou céramistes maîtrisant davantage les techniques de réalisation.

16 Des connexions entre ces trois populations de créateurs vont s'établir, d'abord sur le plan géographique puisqu'ils se côtoient dans certains lieux comme les villages de potiers traditionnels convertis en lieux de profusion artistique. Un cas exemplaire est Vallauris (Var), avec l'installation des céramistes Suzanne Ramié en 1938 et André Baud en 1942, anciens étudiants des Beaux-Arts, chez qui Picasso produit ses pièces en céramique avant de s'installer dans le village en 1947. Le village de tradition potière de La Borne (Cher) illustre aussi ce phénomène avec l'arrivée de Paul Beyer en 1942 : ancien travailleur à la manufacture de Sèvres, il fut élève de l'artiste sculpteur Pompon[13]. Dans le contexte de la dynamisation des foyers artisanaux encouragée par le régime de Vichy, P. Beyer vient s'installer à La Borne et réalise des œuvres en continuité avec la poterie traditionnelle imagière. Dans les années 1950, il est suivi dans cette pratique par de nombreux autres néophytes — qui ont cependant suivi des formations artistiques, essentiellement aux Beaux-Arts de Bourges, non loin du village (Jean Lerat, Elisabeth Joulia, André Rozay), ou à l'École Nationale des Arts décoratifs (Jacqueline Lerat)[14]. Cette réunion d'individus issus d'horizons divers forme la première génération de céramistes d'art de La Borne.

17 Cette dynamique de fondation de la céramique d'art se greffe sur une autre dynamique de regroupement professionnel : le Salon des artisans d'art, organisé à Paris à partir de

1949 par la chambre syndicale des céramistes d'art de France[15]. Fondée en 1868 sous le nom de Chambre syndicale de la Céramique et de la Verrerie, cette organisation représentant principalement les industries a ensuite réorienté son action vers l'artisanat d'art (Jourdain, 2012). Ce salon a constitué l'un des principaux espaces de commercialisation pour les céramistes d'art jusque dans les années 1970. Selon les enquêtés ayant exercé dans les années 1950 et 1960, il permettait souvent de vivre durant plusieurs mois des ventes effectuées à cette occasion, et constituait une occasion bisannuelle de tisser des liens avec des collègues venus d'autres régions de France. Ce rassemblement physique des premiers céramistes d'art dans certains lieux de vie ou de commercialisation favorise ainsi le basculement axiologique dans le régime de singularité (Heinich, 2005).

18 En plus de l'*amalgame* et de la *spécialisation*, l'émergence du métier relève enfin d'une troisième dynamique : la *transmutation* d'un faisceau de tâches préexistant. À partir de supports techniques (nouveaux outils et procédés), de modifications organisationnelles (abandon de la parcellisation, réalisation de pièces singularisées) et d'une transformation des critères de jugement — même lorsque deux objets sont comparables sur le plan formel (Fabiani, 2006) —, ces céramistes d'art vont fonder une nouvelle professionnalité : alors que les céramistes traditionnels ont été formés dans l'entreprise familiale ou locale, ceux-ci sont passés par des écoles d'art ou sont dotés d'une sensibilité esthétique et de connaissances théoriques des courants et pratiques artistiques. L'argile constitue pour les premiers la base d'une entreprise économique, quand elle représente des opportunités nouvelles d'expression pour les autres, permettant — idéalement — de vivre d'une activité artistique. Ces derniers sont perçus comme des « artistes » par les premiers, y compris dans ce que le terme recouvre de péjoratif, à la façon dont les « œuvriers » et créateurs amateurs ordinaires perçoivent les artistes contemporains : « marginalité », « fainéantise », etc. (Moulinié, 1999). Il est de ce fait abusif de parler de concurrence économique entre eux, tant leurs activités diffèrent ; la concurrence s'ancre en revanche entre deux conceptions dissonantes du travail, l'une étant supposée sérieuse, efficace, masculine, quand l'autre est supposée excentrique et/ou effectuée en dilettante, parfois par des femmes :

> « [Elizabeth Joulia] cuisait chez les potiers, qui étaient un peu étonnés de rencontrer une femme céramiste et qui faisait des choses non traditionnelles [rires]. Alors évidemment, y a des moments, y en a qui étaient un peu furieux de voir, et puis un peu moqueurs. Parce que d'abord une femme qui travaillait, déjà, dans la terre ils n'avaient pas trop l'habitude de voir ça : dans la céramique de l'époque, dans les ateliers, les femmes ne faisaient que les anses. [...] C'est-à-dire que tous ces gens qui arrivaient, sortaient en principe des Beaux-Arts, des Arts déco, tout ça... Donc ils avaient quand même une éducation d'artistes, qui lisaient, de gens qui sortaient de l'ordinaire, plus marginaux que les potiers traditionnels de La Borne » (Lisette, environ 80 ans, arrivée à La Borne vers 1950, a travaillé aux côtés de son mari, un des premiers céramistes d'art de La Borne).

19 Certes, cette première génération de céramistes d'art continue à exécuter des opérations anciennes : façonnage de l'argile crue, engobage et/ou émaillage des pièces, cuisson[16]. Mais il serait inexact d'associer leurs nouvelles pratiques à la céramique semi-industrielle, tant le faisceau de tâches qu'ils mettent en œuvre et leurs aspirations se distinguent de ceux des potiers traditionnels. En effet, dans les années 1940 et 1950, les fondateurs de la céramique d'art attribuent des significations nouvelles à des pratiques séculaires. Ainsi, ils n'opèrent pas seulement une rupture sociodémographique — capital scolaire et culturel, genre, logiques d'entrée dans le

métier — ou des altérations à la marge : ils initient un véritable basculement des valeurs et des contenus professionnels et requalifient les productions, dont le statut passe de biens ordinaires servant pour la vie quotidienne à celui d'objets singuliers et justiciables d'un jugement esthétique, même s'ils peuvent aussi servir pour l'ordinaire.

20 La modification des fours est emblématique de ce tournant : à La Borne, la construction par P. Beyer du premier « petit four » dans les années 1940 n'est que le début d'une longue série de pratiques et d'innovations techniques à travers lesquelles les céramistes aspirent à produire des pièces uniques. Ce four illustre par son volume réduit le passage d'une production utilitaire de série à des pièces uniques ou de petite série. Ces techniques sont ainsi à la fois la conséquence de ce glissement axiologique et son support concret, puisque c'est par elles que s'articulent technique et conceptions esthétiques, outil et idéologies, travail et identité.

> « Avec le recul, mais même à l'époque je m'en rendais compte : pour ces gens qui avaient toujours finalement eu à faire des séries de pots, ils avaient quand même du mal à comprendre ce qu'on venait faire et ce qu'on voulait faire. [...] C'était, je pense, difficile à comprendre : ils faisaient un maximum de pots pour un maximum de gens, et nous ce qu'on voulait, c'était une pièce pour quelqu'un, pour une personne ! » (Célestine, 62 ans, installée à La Borne en 1959)[17].

21 Ainsi, ce processus de transmutation, dans les années 1940 et 1950, du faisceau de tâches de la céramique du début du siècle rappelle que les pratiques professionnelles ne sont pas dotées d'une signification en soi : c'est au contraire par une approche relationnelle des objets et des contenus professionnels que s'interprète le basculement de la valeur conduisant à l'émergence de ce nouveau métier.

22 Les premières normes et pratiques professionnelles, qui vont plus tard présider à l'unification de ces créateurs, naissent donc à cette période de la conjonction de trois logiques d'évolution de la division du travail : *intégration* de pratiques anciennes (le travail de décor et de poterie imagière des débuts du XX^e^ siècle), *spécialisation* d'une frange d'artistes dans un domaine particulier (le travail de l'argile), puis *transmutation* des significations associées à un faisceau de tâches préexistant (celui des fabriques industrielles et semi-industrielles). En outre, ces pratiques professionnelles proviennent de l'agglomération de populations issues d'espaces différents : la céramique d'art existe d'abord dans les pratiques d'acteurs initialement déconnectés, puis réunis physiquement et socialement. L'émergence de ce métier étaye ainsi la thèse selon laquelle certaines activités ne naissent pas à partir d'un cœur fonctionnel et démographique préexistant et stabilisé, mais à partir de leurs frontières (Abbott, 1995a, 1995b). Selon ce modèle, des groupes issus de divers espaces professionnels se différencient des autres membres de leurs secteurs professionnels initiaux[18]. D'abord de manière non concertée, ces différenciations créent des espaces spécifiques au sein des secteurs respectifs où elles émergent. Puis, certains de ces différents sous-groupes (ou « groupes pionniers ») se rejoignent — ici par des regroupements géographiques en particulier — dans un nouveau groupe, selon le système de l'*enclosure*. Ici, c'est surtout la seconde population (les créateurs spécialisés dans le travail de l'argile) qui constitue l'essentiel de la génération des fondateurs sur le plan démographique. Les artistes plasticiens et les repreneurs de l'artisanat imagier ont, quant à eux, davantage joué un rôle d'influence qu'ils ne sont venus constituer physiquement le groupe des céramistes d'art. En cela, la théorie d'A. Abbott s'applique ici avec quelques nuances, puisque le métier ne résulte pas de l'agglomération de multiples populations en rupture totale avec leurs espaces d'appartenance initiaux, et encore moins sous l'impulsion des

pouvoirs publics, comme ce fut le cas de professions plus établies étudiées par A. Abbott. Mais elle présente un intérêt heuristique majeur, car elle permet de mettre en évidence le mécanisme de constitution du groupe par coalescence qui caractérise le métier que nous étudions : son apparition sans cœur fonctionnel préexistant[19].

23 Dans les années 1950, la céramique d'art existe donc en tant qu'activité nouvelle exercée de fait par un ensemble d'acteurs réunis géographiquement ou socialement autour du travail de l'argile en régime de singularité artistique. Mais nous ne sommes qu'au début du processus. Ces pratiques professionnelles inédites ne sont pas codifiées. Ce n'est qu'ensuite qu'elles se multiplient, et sont formalisées et institutionnalisées dans un ensemble de dispositifs organisationnels. Cette dynamique, au fondement de l'émergence d'un centre, est portée à partir des années 1970 par une seconde génération de céramistes : les « bâtisseurs » du métier.

2. La constitution d'un centre : la mise en commun des singularités

> « Les grands noms de la céramique, ça fait partie de la culture céramique » (Maribel, 37 ans, installée en 2001).

24 Étudier comment le groupe se dote d'un centre et s'autonomise, c'est montrer comment se déroule la transformation d'une activité pratiquée conjointement par un groupement d'acteurs, mais de façon non concertée ou « projetée » (Elias, 1991), en un métier et en règles présidant à son exercice. Concrètement, les techniques employées dès les années 1940 se diversifient et se déploient fortement à partir des années 1970 ; elles sont alors développées, théorisées et formalisées.

2.1. Renversement du stigmate et réinvention de la tradition : la multiplication de nouvelles pratiques créatives

25 Au milieu du XX^{e} siècle, outre une organisation du travail modifiée, la recherche et l'invention de textures, formes, couleurs originales sont les marqueurs de la singularisation du travail. On observe un véritable renversement du stigmate par rapport à la céramique traditionnelle et industrielle : les marques de cuisson, l'irrégularité d'une paroi, une coulure d'émail non prévue, le mélange des émaux et glaçures, le trait expressif du geste au pinceau qui disqualifiaient les anciennes productions deviennent les signes du travail singularisé et expérimental. Ces éléments sont recherchés car ils sont désormais à la fois valorisants et valorisés en tant que bonnes pratiques professionnelles.

26 Or, s'il a été amorcé dans l'après-guerre, ce mouvement se déploie et se renforce dans les années 1970, de nouveau à travers des phénomènes de transmutation et d'amalgame de pratiques exercées ailleurs ou en d'autres temps. À cette période, le but est plus que jamais de façonner son propre outil, adapté à une quête de résultat personnel et ouvert à l'imprévu et à l'essai : cette démarche se répand notamment grâce à l'importation par certains céramistes de fours à bois traditionnels et de techniques orientales (Corée, Japon), permettant de longues cuissons et l'obtention d'« effets » sur les pièces. Les traces de certaines contingences techniques, notamment liées à l'utilisation du feu, qui constituaient jadis des défauts esthétiques, deviennent les marqueurs de l'artification (Heinich et Shapiro, 2012). Ainsi, ces techniques supposées « ancestrales » sont,

paradoxalement, les symptômes de la contemporanéité du métier : elles témoignent de la réinvention d'une « tradition potière » supposée originelle et atemporelle, dans laquelle les céramistes puisent pour façonner leur identité professionnelle[20]. Cependant, il ne suffit pas de montrer la « réinvention » ou « l'illusion de continuité entre le présent et le passé qu'entretiennent les traditions » : il faut comprendre « ce qui rend cette continuité tangible, concevable, voire légitime pour les acteurs sociaux eux-mêmes » (Avanza et Laferté, 2005, pp. 138-139). En l'occurrence, les céramistes qui entrent dans le métier dans les années 1970 opèrent un « branchement » sur des techniques antérieures ou étrangères pour construire un nouveau système de valeurs professionnelles (Amselle, 2001). De nouveau, ces transmutations des composantes techniques du métier sont, pour eux, des façons de répondre concrètement aux enjeux, désirs identitaires et démarches artistiques qui sont alors les leurs.

27 De même, on observe quelques décennies plus tard un second phénomène d'amalgame d'autres pratiques professionnelles au capital spécifique en constitution : les céramistes d'art français des années 1970 intègrent à leurs pratiques certains éléments de la céramique artistique américaine. Les échanges internationaux se multiplient, tant par le biais de supports éditoriaux que directement, au travers de voyages collectifs ou individuels de céramistes (voir l'encadré 2). L'utilisation de la technique japonaise du *raku*, qui permet des transformations aléatoires de la matière et une action directe de l'homme sur celle-ci dans l'instant même de la cuisson, s'est ainsi répandue en France à partir des années 1980, après avoir été explorée aux États-Unis quelques années plus tôt. De même, des mouvements artistiques importants dans le domaine de la céramique, nés dans les États-Unis d'après-guerre, font leur apparition en France[21] : l'*Abstract expressionist ceramics*, un nouveau mouvement de liberté dans l'esthétique céramique constitué en Californie, entendait par exemple étendre les possibilités d'utilisation de l'argile, considérée alors comme n'importe quel autre médium digne des beaux-arts, aussi bien dans une utilisation en deux dimensions proche de la peinture que dans le potentiel sculptural de la tridimensionnalité (Coplans, 1978, pp. 158-159). Une autre mouvance puisant dans l'humour et la subversion de la contre-culture des années 1960 et 1970, le *Funk ceramic movement,* a également marqué les débats de l'époque. Ces courants nord-américains et la pratique du *raku* suscitent l'engouement des étudiants aux Beaux-Arts français, où la céramique est alors enseignée dans des filières spécifiques.

Encadré 2. La céramique d'art à l'international

Les céramistes créateurs français sont très liés à d'autres « communautés de céramistes » étrangères : dès les années 1940, la génération des « fondateurs » intègre des céramistes étrangers — en majorité anglo-saxons — venus s'installer en France ; de même, quatorze nationalités différentes sont représentées au symposium de La Borne dès 1977. Depuis lors, des rencontres internationales incluant *workshops*, cuissons collectives, démonstrations, expositions et conférences ont régulièrement lieu en France, consacrées aux techniques et savoir-faire ou aux « grands céramistes » étrangers (Inde, Corée, Italie, Danemark, Sénégal...) — en particulier, le Festival international d'Arthous (Landes, depuis 1998) et le Printemps des potiers (Var, depuis 1984). Enfin, certaines associations de professionnels organisent régulièrement des voyages d'échanges, résidences d'artistes ou actions de solidarité — par exemple suite à la destruction d'ateliers de céramistes japonais après la catastrophe nucléaire et les tsunamis de mars 2011.

Par-delà ces circulations internationales, le développement de la céramique d'art suit un mouvement présentant de nombreuses similitudes dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, comme en témoigne notamment l'apparition des revues de céramique d'art dans différents pays (voir *infra*). Cependant, le cadre de cet article ne nous permet pas de développer plus précisément cette dimension, ni les spécificités nationales de ces évolutions.

2.2. La codification de la céramique d'art : la constitution d'un univers esthétique propre

28 Ces éléments constituant peu à peu un capital spécifique sont formulés et élaborés individuellement, ou par petits groupes d'interconnaissances. Dans les années 1970, ils vont prendre corps dans des supports de diffusion des techniques et esthétiques de la céramique, permettant aux céramistes nouvellement installés d'échanger des recettes d'émaux, plans de fours ou techniques de cuisson. Le livre du céramiste et écrivain Bernard Leach, *A potters' book*, paru en 1945 en Angleterre et traduit en français en 1973, devient la référence centrale. Synthétisant ses trente-trois années d'expériences orientales — en particulier japonaises — et la culture potière européenne, B. Leach valorise le travail de l'individu créateur en prônant « une unité de conception et de réalisation, une coordination indivisible de la main et de la personnalité » (Leach, 1973, p. 16). De ses expériences orientales, il ramène ainsi l'influence d'une esthétique et d'une philosophie laissant toute leur place au hasard et à « l'incident naturel » dans le procès de fabrication. Le livre devient, selon une expression indigène, « la Bible » des céramistes se formant au cours de stages, de manière autodidacte ou aux Beaux-Arts :

> « Leach, c'était vraiment le livre de chevet de tout le monde. [...] Je l'ai toujours. [...] Ça doit être la première édition que j'ai [celle de 1973]. Et ça, ça a marqué : aux Beaux-Arts, on utilisait des émaux japonais, tu vois ? » (Paulin, 57 ans, étudiant aux Beaux-Arts de 1970 à 1975).

29 Les céramistes y trouvent en effet de l'aide et un support pédagogique : B. Leach présente l'histoire de nombreuses techniques (« *raku* », « grès au sel », « porcelaine », etc.), les caractéristiques des différentes « terres » et le « façonnage des formes d'argile », la « décoration », les « colorants, glaçures, émaux » (avec des recettes chimiques), puis les « fours ». Il prodigue aussi des conseils sur l'aménagement du lieu de travail. Un an plus tard est traduit en France Terres et glaçures, véritable encyclopédie de mise au point d'émaux de l'américain Daniel Rhodes (1974). Paraissent aussi à partir de 1964 les ouvrages de Daniel de Montmollin, mêlant considérations techniques et philosophiques sur le travail de l'argile. Les revues se sont également multipliées, avec en France *La Céramique moderne* (créée en 1959) et *La revue de la Céramique et du Verre* (1981)[22]. Aujourd'hui, les ouvrages (techniques ou historiques, biographiques ou étudiant des courants artistiques) sont légion[23], et des maisons d'édition spécialisées ont été créées[24]. Ces publications partagent très largement l'objectif de développer un propos généraliste sur la céramique d'art. Elles incluent l'objet, utilitaire ou non, présentent une diversité de techniques, visent à la diffusion des savoirs, posent les débats et discussions esthétiques, et proposent des agendas commerciaux et culturels. Elles consolident ainsi la dynamique d'artification du milieu et défendent un nouveau modèle professionnel. Autant sinon plus que des supports de diffusion, elles constituent des « opérateurs d'artification » (Heinich et Shapiro 2012).

Ceux-ci sont *sociaux* (les annonces d'expositions et d'événements concernant la céramique d'art), *juridiques* (les lois et réglementations applicables à l'exercice du métier) et *associatifs* (les initiatives visant à la mise en communauté et au rassemblement collectif). Plus directement, ces revues facilitent la vulgarisation des opérateurs *discursifs* (manifestes, articles, débats et opinions) et *sémantiques* (vocabulaire et notions techniques et esthétiques à travers lesquelles les acteurs sont amenés à se positionner). Enfin, elles sont, par nature, un support privilégié pour l'opérateur *iconographique* d'artification, par la reproduction de bonne qualité et en couleur de pièces photographiées dans des conditions scénographiques proches de celles des expositions en galerie d'art. Du point de vue cognitif, cette présentation des œuvres renforce la conception d'un *art* céramique, autrement dit, d'une activité désormais distanciée de l'artisanat de grosse série ou de la petite industrie que l'on peut « scénographier ». L'extrait d'entretien suivant est très significatif de la marque laissée par cette période intense de diffusion et de publicisation des normes professionnelles sur les nouveaux entrants de l'époque : Régis, qui entre dans le métier en 1977, évoque le choc émotionnel qu'il dit avoir vécu à l'époque en découvrant le *raku* et les « effets » liés à la cuisson au bois dans une revue américaine :

> « Dans les années 1970, 1980, c'était le moment où on cherchait un petit peu des effets, des nouveaux effets, quoi. [...] Surtout, on lisait les revues américaines de céramique, et puis d'un coup on a commencé à voir le *raku*, qui est arrivé. [...] On avait vraiment l'impression de découvrir une nouvelle lumière, une nouvelle... [...] Donc si tu veux, après, moi c'est en ayant vu des pièces qui sortaient d'un grand four de La Borne, qui avaient été cuites en 1978, en voyant ça sur une revue américaine... J'ai découvert des effets sur des pièces cuites au bois à hautes températures » (Régis, 53 ans).

30 C'est ainsi largement grâce à la prolifération de ces supports éditoriaux qu'émerge une esthétique propre fondée sur le partage de lois et de critères de jugement. Si ces techniques et leurs supports de diffusion, qui matérialisent la codification de la céramique d'*art*, se déploient, c'est aussi parce qu'elles s'ajustent aux démarches et aspirations artistiques des nouveaux céramistes des années 1970-1980, pour beaucoup reconvertis et dotés de dispositions cultivées : le discours savant et intellectualisé sur ce matériau millénaire leur « parle », pour reprendre les termes de Jacques.

> « Quand j'ai commencé la céramique j'étais physicien à l'énergie atomique, donc je suis venu à la céramique de façon totalement fortuite, je veux dire. C'est un copain qui m'a prêté le bouquin de Daniel de Montmollin qui s'appelait *La poterie*, à l'époque, et maintenant c'est *Le poème céramique* [...]. J'ai été assez impressionné par ce bouquin, la façon dont il parlait de la terre, avec des citations de... bon, qui me parlaient. Et j'ai découvert cette expression, et ça m'a vraiment... Donc j'ai commencé à faire de la poterie tout seul, sans aucune approche technique » (Jacques, 71 ans, installé en 1987).

31 Comme Régis, Jacques appartient à une seconde génération, essentielle dans l'apparition du métier et dans la constitution de son centre : les bâtisseurs. En effet, si ces nouvelles pratiques professionnelles ne se dissolvent pas, mais perdurent en s'incarnant dans un groupe, c'est parce qu'elles sont à la fois mises en œuvre de manière massive, puis instituées par les bâtisseurs.

2.3. Le temps des rassemblements : des néo-ruraux à la recherche de leurs pairs

32 Largement inspirés par les « néo-ruraux » (Hervieu-Léger et Hervieu, 2005), et s'identifiant parfois comme tels, les nombreux céramistes entrés dans le métier après Mai 1968 jouent un rôle décisif. À l'instar de nombreux autres néo-artisans d'art de cette « seconde vague de l'artisanat d'art » (Mazaud, 2009, pp. 206-207 ; Jourdain, 2012), beaucoup sont alors portés par les utopies et idéaux de l'époque, le rejet de la ville, « produit et emblème de la logique mortelle du capitalisme » (Hervieu-Léger et Hervieu, 2005). Le choix du métier, qui s'effectue désormais généralement dans un registre vocationnel, est aussi un choix de vie associé à des valeurs cardinales politisées, notamment à travers une « mise en retrait de l'usine et de l'entreprise » et une position sociale et symbolique établie en opposition avec celles du marché, de la société de consommation, d'une conception tayloriste du travail. Comme les céramistes d'art des années 1940, les entrants de l'époque ne sont pas des héritiers de la pratique professionnelle. Et comme les individus à la recherche d'une « alternative écologique au quotidien » qui, loin d'être déclassés, sont volontairement en « détachement de la société *mainstream* » (Pruvost, 2013), près de la moitié des céramistes installés entre 1970 et 1989 sont des reconvertis venus trouver « autre chose », selon leurs propres termes. Ces individus sont politisés à gauche voire à l'extrême-gauche, précaires économiquement, mais en général plutôt dotés en capital culturel voire scolaire[25].

> « De toute façon le choix d'être céramiste — je pense aussi pour d'autres métiers, mais enfin, céramiste c'est très lié, tout au moins pour ma génération, à un choix de vie. Qui, à l'époque effectivement, les années 1970, était un peu un déni de la société de consommation, de ce qu'on nous proposait » (Joël, 59 ans, installé en 1975, fondateur de structures associatives).

33 Or, l'enquête ethnographique montre l'importance de cette génération, à la fois démographiquement et sociologiquement. L'inventaire des 1512 personnes mentionnées dans l'édition 2004 du Guide des céramistes le confirme : 2,6 % des céramistes recensés à cette période se sont installés avant 1960, et 6 % entre 1960 et 1969, tandis que 26 % se sont installés entre 1970 et 1979 et 27 % entre 1980 et 1989. La moitié des céramistes recensés en 2004 est ainsi issue de cette génération, indice de l'explosion démographique des années 1970-1980[26].

34 Cette génération a en outre eu une influence décisive dans l'accentuation des démarches envisageant la céramique comme un art et sur un mode vocationnel. La créativité à laquelle il s'agissait de laisser libre cours devait alors permettre à chacun de se réaliser :

> « La redécouverte des gestes traditionnels du potier, du menuisier, du ferronnier était censée manifester symboliquement et pratiquement le refus d'un système économique qui dissocie le travail et la création, l'activité des mains et l'activité de pensée » (Hervieu-Léger et Hervieu, 2005, p. 114).

35 Cette génération est ainsi surtout essentielle dans la construction d'un cœur de métier, entendu comme corpus de règles esthétiques et techniques, mais aussi éthiques et pratiques. Mais comment le sentiment de liens entre des individus pourtant dispersés sur l'ensemble du territoire est-il apparu et s'est-il renforcé ?

36 À cette époque, ces individus qui s'installent comme céramistes sont dépourvus d'un héritage structurant leurs façons de concevoir et d'exercer le métier, et c'est donc dans un contexte de relatif vide formel concernant les normes techniques professionnelles

que se développent ces rassemblements. Ces années 1970 et 1980 sont alors celles des rassemblements de ces nouveaux entrants cherchant à *vivre de leur art* : il s'agit pour eux de trouver leurs pairs afin de mettre en commun des techniques et innovations de l'époque, mais aussi des aspirations. D'abord, il s'agit d'inventer des espaces permettant de vivre économiquement de ce métier en plein développement démographique. Ensuite, le degré de maîtrise technique nécessaire à l'activité fait obstacle à la construction d'individualités fondées sur le modèle de l'artiste démiurge, misant sur ses seules compétences d'intellectualisation. Enfin, ces relations, initialement d'ordre utilitaire et pratique, débouchent sur des amitiés ou des relations plus intimes sur le mode des affinités électives.

37 Beaucoup de ces rassemblements sont ponctuels, très peu formels et dénués de statut juridique, à l'instar des cuissons collectives au bois. Mais d'autres s'institutionnalisent durablement. Les mondes de l'art accueillent progressivement la céramique avec la création d'expositions — symposiums, biennales — telles celle de Vallauris dès 1966 ou la Biennale de céramique contemporaine de Châteauroux en 1979. Les marchés de potiers sont créés en 1976, le premier à Bussières-Badil, à l'initiative d'un élève de l'école des arts décoratifs de Strasbourg ayant invité ses « copains de promo » à exposer dans son village. Ce type d'événements est essentiel dans la constitution de liens à distance entre céramistes. Comme les marchés de fruits et légumes, ces regroupements ne se résument pas à un dispositif commercial, mais désignent « l'univers social qui s'instaure ainsi, quelques heures durant, autour de l'activité marchande » (Pradelle, 1997, p. 41).

38 D'autres espaces et temporalités constituent des temps de partage des nouvelles conventions et de l'éthique professionnelle. En plusieurs endroits de France, des céramistes mettent en place des rencontres professionnelles, essentiellement dans les années 1970. Le premier a lieu à La Borne à partir de 1962 par le biais d'expositions collectives ; il est suivi d'événements comme les symposiums de 1977 et 1978. Lors du symposium de 1977, organisé par les céramistes bornois, la présence de soixante artistes (dont le sculpteur César) venant de quatorze pays illustre le rayonnement cosmopolite de cet événement local. D'autres rencontres internationales sont créées autour de thématiques spécifiques à la céramique d'art (techniques de cuisson, façonnage, culture céramique étrangère...) et d'événements (démonstrations, *workshops*, expositions) : le Printemps des potiers, depuis 1984, et le Festival international de céramique d'Arthous, en 1998, sont parmi les plus connus. Ces rencontres concourent fortement à la codification du métier et à l'imposition des bonnes pratiques en offrant, comme sur les marchés de potiers, des espaces de comparaison et d'évaluation entre pairs :

> « Les intentions fondamentales propres à une génération [...] ne naissent pas dans le vide, sans contact personnel, mais dans des groupes concrets, où des individus se rencontrent [...], se stimulent mutuellement et spirituellement et intellectuellement et font apparaître dans cette communauté de vie les intentions fondamentales (qui correspondent à cette nouvelle situation) » (K. Mannheim, cité par Mauger, 1990, p. 109).

39 Ces événements marquants contribuent ainsi à bâtir un univers de talents et de réputations dans le milieu, autrement dit un espace de jugement esthétique autonome.

2.4. La formation d'une identité collective et l'imposition d'un « esprit potier »

40 Nous avons vu que de nombreux individus, pour beaucoup inscrits dans un mouvement de néo-ruralité, cherchent à se regrouper afin de partager de nouvelles pratiques professionnelles émergentes. En outre, les bâtisseurs ressentent la nécessité de formaliser ces espaces de rencontres par diverses règles organisationnelles (chartes, règlements). C'est de cette démarche que sont nées les premières associations de céramistes professionnels à partir — et surtout à la fin — des années 1980. En 1986 apparaît ainsi Terres de Provence, l'une des associations régionales les plus actives aujourd'hui, suivie de Terres et Terres en Midi-Pyrénées en 1990, de Terres et potiers d'Auvergne en 1996, etc. Vingt de ces associations sont regroupées depuis 2000 dans le Collectif National des Céramistes, une union nationale d'associations qui revendique représenter 750 ateliers.

41 Tous les membres de cette unité générationnelle n'ont évidemment pas joué ce rôle de « bâtisseurs », mais c'est en son sein que se constitue un noyau d'acteurs particulièrement actifs, dont les valeurs et actions ont pu jouer un rôle centripète et structurant pour le reste du groupe professionnel. En effet, si ces structures ont émergé du « bas » plutôt qu'à l'initiative d'institutions publiques, ce n'est pas tout le « bas » :

> « Les associations ne sont pas indépendantes de leur base, elles représentent un segment ou une alliance particulière de segments [qui est à l'origine de] l'unité de façade dont témoignent des dispositifs comme les codes de déontologie, les autorisations d'exercer et les principales associations professionnelles » (Strauss, 1992, p. 79).

42 Le caractère auto-organisé du nouvel espace professionnel explique d'autant mieux le rôle déterminant de cette frange du groupe, dont les membres présentent des propriétés sociales, des représentations du métier et des rapports au politique proches. En effet, si ces bénévoles, peu formés aux techniques de relations publiques, consacrent un temps très important à leur production, ils présentent cependant aussi d'importantes dispositions à l'engagement qu'ils activent au sein de collectifs professionnels — en particulier des associations et organisations de marchés — et, la plupart du temps, dans d'autres espaces sociaux — syndicaux ou partisans. La construction identitaire collective de la céramique d'art se distingue ainsi de l'artisanat dans ses formes collectives les plus antiparlementaires et anti-technocratiques, individualistes et ancrées à droite (Mayer, 1986). Bien que rarement explicité par les enquêtés[27], le clivage politique est sensible à ce niveau : leur identité collective (politique et professionnelle), que certains appellent « l'esprit potier », s'oppose ainsi au monde de « la boutique contre la gauche » (Mayer, 1986). L'esprit potier, dans le langage des enquêtés, repose aussi sur les valeurs centrales de la rhétorique vocationnelle et de la singularité artistique : confusion entre les sphères privée et professionnelle, don de soi, expression de son intériorité dans le travail, etc. Sur le plan esthétique, cette éthique professionnelle intègre aussi un attachement à la valeur du matériau et une critique récurrente de la frontière entre art et artisanat. Sur le plan moral, les céramistes d'art associent souvent cette posture professionnelle à des valeurs ou principes revendiqués tels que la convivialité, l'humilité, l'équité, la solidarité. De fait, toutes ces normes ont été formalisées dans des textes et modes de fonctionnement. Les chartes d'organisation de marchés de potiers rédigées par la plupart des grandes associations régionales, et destinées aux conventions et partenariats avec les

collectivités territoriales partenaires, en sont un bon exemple. On y trouve mention du nombre d'exposants, une injonction au professionnalisme des participants (possession d'un statut), une attention prêtée aux conditions de leur sélection (diversité des techniques et des types de production, renouvellement et accueil de jeunes céramistes), l'imposition de la gratuité d'accès pour les visiteurs, etc. Outre ces critères liés au contenu, des exigences formelles y figurent : les organisateurs doivent favoriser une ambiance « conviviale » ou « festive », veiller à l'« équité » dans l'attribution et la taille des stands, et parfois à la « solidarité » par la vente de pièces et la constitution d'une cagnotte destinée à venir en aide à des céramistes en difficulté (« bol de la solidarité », etc.).

43 Les bâtisseurs ont en fait institué une identité collective en mettant en récits leurs propres conceptions du métier, et en traduisant ces récits sous forme organisationnelle : réseaux associatifs, chartes, dispositifs assurantiels[28]. Le centre du groupe résulte ainsi d'un travail d'unification et de codification de certaines pratiques en bonnes pratiques par une frange de bâtisseurs, qui ont mis en place les principales structures associatives et les événements fédérateurs cristallisant les normes professionnelles.

44 C'est ainsi dans les années 1970 et 1980 que les règles de la céramique d'art s'ancrent institutionnellement dans des structures, objets, et symboles. Cet appareil autonomise le métier, à l'instar du métier d'écrivain (Lahire, 2006) ou de la bande dessinée qui se constitue en champ dans les années 1970 (Boltanski, 1975) : enseignements et formation d'étudiants en céramique, création de réseaux d'échanges d'expériences et de savoirs professionnels, supports éditoriaux, organisations (associations et chambre syndicale), récompenses et prix. De cette façon s'est amorcée l'autonomisation, mais aussi la codification de l'activité, désormais différenciée dans l'espace social. Les marchés sont devenus, avec les associations, de véritables institutions dans l'espace professionnel, et sans doute les endroits les plus caractéristiques de logiques professionnelles qui régissent le milieu et les manifestations les plus abouties de cette puissance corporative. En fait, ces structures ne sont pas seulement des dispositifs socio-esthétiques : elles sont aussi centrales en ce qu'elles permettent au groupe d'assurer sa propre reproduction matérielle et d'instituer des normes de goût. En somme, c'est donc à partir de cette génération qu'émerge un « nous » collectif, c'est-à-dire un centre.

Encadré 3. Figure d'un bâtisseur

Installé depuis 1976, Christian, 53 ans au moment de l'entretien, fait partie de cette minorité de bâtisseurs particulièrement actifs dans la structuration continue du groupe depuis les années 1970, puisqu'il est à l'origine, en 1992, de la création de l'une des plus grosses associations régionales de céramistes.

Né en 1955 de père ouvrier dans le tissage et de mère couturière, il est étudiant en « technique commerciale », puis découvre la céramique au milieu des années 1970 dans un centre social. Il l'apprend alors chez le Père Saunier, qui dirige une petite entreprise de poterie utilitaire en grande série pour le monde paysan, dans un village de la vallée du Rhône. Christian y apprend des méthodes traditionnelles. Lorsqu'il s'installe à son compte, il perpétue la technique traditionnelle de la terre vernissée, mais exerce de manière singularisée en créant avec sa compagne des objets propres — qu'ils exposent sur les marchés de potiers, dans les salons artisanaux et en galeries. Christian fait partie de ceux qui valorisent la dimension artisanale du travail dans ce qu'elle a de plus noble, en la dotant d'une dimension

éthique, voire politique : il dit fabriquer du « Bonheur Intérieur Brut » et vendre « de la qualité de vie (on vend des valeurs) ». Outre les savoir-faire, Christian dit qu'il a hérité du Père Saunier — qui était « anarchiste puis coco » — une culture, « le côté humain ». Selon lui, il faut « insérer d'autres valeurs dans la céramique » comme la « non-rentabilité », la « solidarité », la « décroissance ». Il mobilise pour ce faire des expériences quotidiennes, à commencer par son métier : il croit à « l'esprit potier », et à la « reproduction [d'un modèle de solidarité] dans la profession ». S'il est fier du parcours de sa fille, étudiante dans un Institut d'Études Politiques de province puis attachée d'administration, et candidate sur les listes « 100 % à gauche » à Paris, il porte un regard critique sur « les hommes et les femmes de pouvoir ». Il parle de façon fluide et manie un langage ponctué de montées en généralité sur l'écologie ou le service public. Cette aisance discursive traduit aussi sa capacité à évoluer entre plusieurs rationalités : il est un intermédiaire récurrent entre les collectivités publiques et l'association de céramistes d'art de sa région, dont il fut membre fondateur en 1992, puis Président. Conseiller municipal dans une commune de 800 habitants, publiquement favorable à une candidature d'extrême gauche unitaire à l'élection présidentielle de 2007, militant à ATTAC, il fut candidat aux élections régionales de 2010 et cantonales de 2011 pour Europe Écologie-Les Verts. Aujourd'hui, il est un céramiste connu au sein du groupe professionnel, en raison de ses nombreuses activités collectives et de son engagement associatif, mais aussi parce qu'il expose dans des lieux réputés.

3. Conclusion

45 La professionnalisation est devenue une catégorie indigène à partir de la génération des « bâtisseurs », puisque les premiers céramistes d'art des années 1940 s'adonnent à une pratique nouvelle, sans pour autant œuvrer collectivement à sa défense. Et pour cause : ce qui s'apparente aujourd'hui à un corpus stabilisé de contenus professionnels n'existait pas à l'époque, si ce n'est dans de rares cours en écoles des Beaux-Arts. L'invention du métier découle en effet d'une combinaison des trois logiques de spécialisation, d'amalgame et de transmutation de pratiques professionnelles (françaises, traditionnelles, asiatiques et américaines), dans un processus continu et progressif allant des années 1940 aux années 1970. Cet article montre ainsi que les dynamiques de construction du métier de céramiste ne sont pas uniquement liées aux institutions et aux luttes professionnelles, comme c'est le cas dans d'autres configurations (Hénaut, 2010). La naissance du groupe professionnel ne procède pas non plus ici d'un projet ou acte intentionnel : des transformations sociales dans différentes sphères (industrie céramique, champ artistique, secteur artisanal) ont, sans concertation, réuni des acteurs aux pratiques et aspirations compatibles. Puis la mise en commun de ces pratiques fondées sur la singularisation artistique par une frange de bâtisseurs a conduit à la codification des normes : le groupe s'est alors doté d'un cœur démographique, mais aussi d'un capital spécifique, d'un centre fonctionnel. Cette entité qu'est le groupe professionnel s'est ainsi constituée par coalescence, et son centre ne représente qu'une étape postérieure à l'apparition des pratiques et des individus qui la constituent. Cette vision de la naissance des groupes sociaux rejoint une posture développée par A. Abbott lorsqu'il interroge les conditions d'apparition des groupes

professionnels et opère un renversement par lequel les frontières ne se construisent pas autour d'une entité préexistante et structurée par un cœur solide et unifié, mais par adjonction de segments au sein de plusieurs espaces sociaux[29].

46 L'attention portée aux parcours, dispositions et rencontres des membres des générations des fondateurs puis des bâtisseurs a ainsi permis de saisir de façon incarnée l'émergence de cette communauté artistique, sans se restreindre aux faits institutionnels ou aux « grands hommes » qui l'ont traversée. Certes, tenir compte des transformations d'un faisceau de tâches, des actions impulsées par un segment du groupe ou encore des influences d'un courant artistique extérieur permet de comprendre la dynamique permanente entre centre et périphérie du groupe, et la manière dont les frontières et les contenus professionnels sont retravaillés. Mais à la manière dont Olivier Schwartz (1993) expose les ressorts analytiques de l'ethnographie, il nous semble également crucial de pouvoir tisser des fils entre le situationnel de ces relations et infléchissements internes au groupe, et le structurel de leur contexte. L'approche en termes générationnels permet à ce titre d'intégrer une pluralité de données et de facteurs explicatifs : *structures* politiques, économiques et sociales (déclin d'un métier traditionnel semi-industriel ou industriel, mouvements artistiques américains, mai 1968 et le néo-artisanat), développement d'*outils* et de *dispositifs sectoriels* (supports éditoriaux, techniques de métier, prix et consécrations, rencontres professionnelles, marchés, associations), et *acteurs* (unités générationnelles et leurs projets de vie, céramistes-écrivains marquants tel B. Leach). En somme, cette sociogenèse met en lumière la pluralité des échelles d'influences et réconcilie les ressorts de l'action individuelle et ceux des forces collectives, faisant « naître quelque chose de nouveau qui n'a été projeté, voulu ni créé tel que cela se présente par aucun individu pris en particulier » (Elias, 1991, p. 105). Nous avons voulu ainsi désenclaver les évolutions internes et très localisées de la céramique d'art en les replaçant dans leur environnement socio-économique et historique. Rattacher cette succession de mutations au sein d'un métier à un ensemble de coordonnées culturelles et à des situations générationnelles permet sans doute d'échapper à plusieurs écueils : la réduction de ces faits à des microphénomènes condamnés à relever de l'anecdotique, ou, au contraire, l'attribution d'intentions à une entité encore inexistante.

BIBLIOGRAPHIE

Abbott, A., 1995a. Boundaries of Social Work or Social Work of Boundaries? Social Service Review 69 (4), 545–562.

Abbott, A., 1995b. Things of Boundaries. Social Research 62 (4), 857–882.

Abbott, A., 2001. Time Matters: On Theory and Method. The University of Chicago Press, Chicago.

Abbott, A., 2003. Écologies liées: à propos du système des professions. In: Menger P.-M. (Ed.), Les professions et leurs sociologies. Éditions de la MSH, Paris, pp. 29–50.

Abbott, A., 2007. Things of Boundaries. Defining the Boundaries of Social Inquiry. Social Research 857 (26), 1–10.

Amselle, J.-L. 2001. Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures. Flammarion, Paris.

Arborio, A.-M., 1995. Quand le « sale boulot » fait le métier : les aides-soignantes dans le monde professionnalisé de l'hôpital. Sciences sociales et santé 13 (3), 93–126.

Avanza, M., Laferté, G., 2005. Dépasser la « construction des identités » ? Identification, image sociale, appartenance. Genèses 61, 154–167.

Bajard, F. 2014. Sociologie des céramistes d'art en France. L'invention d'un groupe socio-professionnel : pratiques et manières d'être. Thèse de l'Université de Lausanne.

Boltanski, L., 1975. La constitution du champ de la bande dessinée. Actes de la recherche en sciences sociales 1, 37–59.

Boltanski, L., 1982. Les cadres. La formation d'un groupe social. Le Seuil, Paris.

Champy, F., 2011. Nouvelle théorie sociologique des professions. PUF, Paris.

Chase, I.D., 1991. Vacancy Chains. Annual Review of Sociology 17, 133–154.

Coplans, J., 1978. Abstract Expressionist Ceramics. In: Clark, G. (Ed.), Ceramic Art, Comment and review 1882–1977. E.P. Dutton & Co., New York, pp. 153-175.

Demazière, D., 2009. Postface. Professionnalisations problématiques et problématiques de la professionnalisation. Formation emploi 108 (4), 83–90.

Devriese, M., 1989. Approche sociologique de la génération. Vingtième Siècle 22 (1), 11–16.

Elias, N., 1991. La société des individus. Fayard, Paris.

Fabiani, J.-L., 2006. Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût. L'Harmattan, Paris.

Heinich, N., 2005. L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique. Gallimard, Paris.

Heinich, N., Shapiro, R. (Eds), 2012. De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. Éditions de l'EHESS, Paris.

Hénaut, L., 2010. La construction des groupes professionnels : le cas des restaurateurs d'œuvres d'art en France et aux États-Unis. Formation emploi 110 (2), 49–62.

Hervieu-Léger, D., Hervieu, B., 2005. Le retour à la nature. Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues.

Jourdain, A., 2012. Les artisans d'art en France. Thèse de l'Université de Picardie Jules Verne.

Lahire, B., 2006. La condition littéraire. La Découverte, Paris.

Leach, B., 1973. Le livre du potier. Dessain et Tolra, Paris.

Lenclud, G., 2005. La tradition n'est plus ce qu'elle était... Terrain 9, 110–23.

Mannheim, K., 1990. Le problème des générations. Nathan, Paris.

Mauger, G., 1990, Postface. In: Mannheim, K., Le problème des générations. Nathan, Paris, pp. 85-119.

Mayer, N., 1986. La boutique contre la gauche. Presses de Sciences-Po, Paris.

Mazaud, C., 2009. Entre le métier et l'entreprise. Renouvellement et transformations de l'artisanat français. Thèse de l'Université de Nantes.

Moulinié, V., 1999. Des « œuvriers » ordinaires. Terrain 32, 37–54.

Pradelle, M. de la, 1997. Société du spectacle et approvisionnement. Annales de la recherche urbaine 78, 38–45.

Pruvost, G., 2013. L'alternative écologique. Vivre et travailler autrement. Terrain 60, 36–55.

Rhodes, D., 1974 [1957]. Terres et glaçures. Les techniques de l'émaillage. Dessain et Tolra, Paris.

Strauss, A., 1992. La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionisme. L'Harmattan, Paris.

Schwartz, O., 1993. L'empirisme irréductible. La fin de l'empirisme ? In: Anderson, N. (Ed.), Le Hobo, sociologie du sans-abri. Nathan, Paris, pp. 265–308.

Tripier, P., 2013. L'Événement et la structuration dans la sociologie historique d'A. Abbott. Scripta Philisophiae Naturalis 3, 45–66.

NOTES

1. La tradition fonctionnaliste, comme certains travaux récents sur les professions telle la « nouvelle théorie sociologique des professions » (Champy, 2011), accordent cependant une importance plus affirmée à l'existence de valeurs intrinsèquement attachées à des types de professions.

2. Le concept de *vacancy chains*, mobilisé dans diverses sciences — sociales, économiques, et naturelles —, est notamment présenté dans Chase, 1991.

3. Ces évolutions de la division du travail tiennent par ailleurs à de multiples facteurs, d'ordre sociologique, économique, historique : mobilité sociale d'un groupe, échec de l'institutionnalisation et de la reproduction de celui-ci, apparition d'un segment de marché spécifique, etc.

4. Ces bonnes pratiques ou normes, nombreuses et que l'on ne peut détailler exhaustivement ici, sont à la fois techniques, esthétiques et éthiques. Elles permettent de définir au sein du groupe ce qu'est un « beau travail » (une pièce dont la forme est « équilibrée », un émail cuit correctement, un style personnel...) ou, au contraire, un travail « raté », mais aussi comment il est convenu de se comporter en tant que « bon céramiste » (l'entraide et la « sympathie », l'humilité face aux difficultés des techniques, etc.), ou encore quels sont les discours et pratiques déclassants dans le milieu professionnel (le seul intéressement économique, le plagiat, etc.).

5. La reconnaissance par l'État et les interactions avec certaines institutions constituent par exemple aujourd'hui des enjeux essentiels pour le développement du métier de céramiste d'art.

6. A. Abbott mobilise cette notion pour penser la prise de consistance progressive des groupes, c'est-à-dire pour comprendre « quand et comment les métiers deviennent véritablement des entités sociales » (Abbott, 2001, p. 21, notre traduction).

7. Il n'existe pas de recensement officiel des céramistes d'art, puisqu'ils exercent sous des statuts légaux variés. La liste la plus exhaustive reste à ce jour l'« annuaire » édité tous les quatre ans par les éditions de *La revue de la céramique et du verre.* Les céramistes y sont répertoriés (gratuitement sur inscription) par région et département. Un court texte donne leurs coordonnées, leur statut, ainsi qu'une brève présentation de leur travail et de leur parcours.

8. Cela n'est pas sans conséquence sur la question du « professionnalisme », à la fois parce que des céramistes continuent d'exercer leur métier bien que celui-ci génère de très faibles revenus, et parce que, au contraire, l'invisibilisation du travail de certains conjoints de céramistes —

souvent des femmes — tend à dissimuler certaines activités professionnelles dans l'enquête. Le cadre de cet article ne nous permettra cependant pas de traiter de manière plus fine cette dimension.

9. On a par exemple les bouleux, préparant des boules d'argile prêtes à être posées sur le tour, les tourneurs et/ou estampeurs, les engobeurs, les anseuses (poseuses d'anses), les cuiseurs, en plus d'éventuels manœuvres et ouvriers assurant l'acheminement et la préparation des matériaux (bois, argile), puis la livraison de la marchandise.

10. Ces lieux de production composent par exemple la très grande majorité des récompensés dans la catégorie « Porcelaines – Peintures – Émaux » à l'exposition universelle de 1900 à Paris.

11. Le terme de « génération » est mobilisé par les enquêtés eux-mêmes. Cependant, la notion est ici forgée dans une perspective analytique : si l'âge biologique constitue une donnée intéressante, c'est de l'âge professionnel, et plus précisément de la période socio-historique à laquelle les individus sont entrés dans le métier (« 1940-1969 » ; « 1970-1989 » ; « depuis 1990 »), que découle la construction des générations, permettant de saisir à quelles conditions des individus ont été touchés par des événements similaires, et ont en retour créé des « forces structurantes » pour leur groupe, pour reprendre les termes de K. Mannheim (1990).

12. Les cours sans doute les plus connus sont ceux des époux Lerat à l'école des Beaux-Arts de Bourges. Ils comptent douze élèves en 1943 et plus de trente-cinq élèves dans les années 1970.

13. Sculpteur français (1855-1933) connu pour ses sculptures animalières — dont le célèbre « Ours blanc » visible au musée d'Orsay.

14. Tournés vers la création contemporaine, ils s'intéresseront aussi à l'art populaire local, à l'instar de Jacqueline Lerat qui s'installe dans l'atelier du céramiste traditionnel Armand Bedu.

15. Aujourd'hui dénommée Ateliers d'art de France.

16. Intemporelles et universelles, ces diverses tâches contribuent à forger l'image d'un métier immémorial.

17. À Paris, elle rencontre un céramiste considéré comme une « figure » de La Borne et des débuts de la céramique d'art de l'après-guerre. Elle le rejoint à La Borne en 1959, puis rencontre un autre céramiste avec qui elle vit toujours sur ces lieux, au moment de l'entretien, en 2010.

18. En raison de facteurs variés (de classe, de « race », de genre, mais aussi de clientèle, etc.). Mais, comme le note l'auteur, en l'occurrence à propos des travailleurs sociaux en psychiatrie aux États-Unis, des agents opérant une différenciation peuvent paradoxalement ensuite effectuer les *mêmes* tâches sous une appellation différente (« *psychiatrists* » pour les hommes, « *psychiatric social worker* » pour les femmes : Abbott, 1995a, p. 557).

19. « *Social entities come into existence when social agents tie social boundaries together in certain ways. The first things are boundaries. The second are the entities* » (Abbott, 1995a, p. 555) [« Des groupes naissent lorsque des agents relient entre elles les frontières d'espaces sociaux d'une façon particulière. Les frontières existent d'abord. Les groupes ensuite »].

20. Par substitution ou variation se développent des procédés de *sélection,* de *tri,* de *filtrage* d'éléments du passé dans le présent : les groupes humains constituent leurs traditions selon un mouvement allant « du présent vers le passé » (Lenclud, 2005).

21. Des figures internationales de l'art céramique nord-américain d'alors — Voulkos, Arneson, Soldner — sont influencées par Bernard Leach et la céramique orientale (voir *infra*), mais ils s'inspirent aussi de mouvements artistiques comme le dadaïsme, le pop art, l'expressionnisme abstrait.

22. La dynamique est internationale : de grandes revues apparaissent aux États-Unis en 1941, 1952 et 1978, ainsi qu'en Angleterre en 1971, en Espagne (1978), en Grèce (1987), ou encore en Australie (1990).

23. Voir le fonds de la librairie spécialisée *ImagineCeramique* basée à Six Fours les Plages : www.ceramique.com.

24. Comme *ARgile éditions*, qui édite de nombreux livres et catalogues d'exposition.

25. Un tiers des répondants à notre questionnaire âgés de plus de 51 ans (29 sur 91) déclarent que leur père était cadre et profession intellectuelle supérieure (c'est le cas pour la mère d'un seul) ; pour un gros tiers (32 sur 91), la mère était sans profession ou mère au foyer. 10 % de ces 91 enquêtés disent détenir un diplôme d'études générales de niveau Bac+4 ou Bac+5. À titre de comparaison, en 2012, 11,4 % de la population française âgée de 50 à 64 ans détient un diplôme de niveau égal ou supérieur à un Bac+3 (source : Insee, Enquêtes emploi).

26. L'effet d'âge (décès, retraite, sortie du métier) de la part de céramistes installés avant 1970 explique aussi leur inévitable sous-représentation, tant dans le Guide des céramistes que dans notre enquête quantitative. Cependant, ces données quantitatives convergent avec les données obtenues par l'enquête ethnographique, suggérant la multiplication des installations à partir des années 1970. Par ailleurs, on notera que le nombre d'installés entre 1990 et 1999 décroît ensuite, par rapport aux deux décennies antérieures : non de manière absolue dans les chiffres, puisque leur nombre est similaire, mais de manière relative si l'on tient compte des défections, dont on peut raisonnablement penser qu'elles sont d'autant plus importantes que l'on remonte dans le temps. En définitive, d'autres facteurs (dont les propensions des céramistes de différentes générations à répondre à ce type d'enquête ou à s'inscrire dans le *Guide des céramistes,* effets de reconstruction de la mémoire de la part des enquêtés...) ne peuvent qu'indiquer et non « prouver » ces évolutions historiques, et c'est donc sur un faisceau d'indices combinant données qualitatives et quantitatives que nous appuyons notre propos.

27. Ils parlent parfois de manière dépréciative de l'esprit « petit commerçant », ou critiquent les postures « réac'« .

28. « L'identité professionnelle [d'un segment du groupe] peut être considérée comme l'homologue de l'idéologie d'un mouvement politique » (Strauss, 1992, p. 83).

29. Abbott parle de l'existence de « frontières isolées les unes des autres, bien avant qu'il soit possible de parler [d'un métier] comme d'une entité sociale » (« *Unconnected boundaries long before it made any sense to speak of* [an occupation] *as a social entity* » ; Abbott, 2007, p. 886).

RÉSUMÉS

L'émergence du groupe professionnel des céramistes d'art au XX^e^ siècle ne procède pas de l'existence d'un cœur originel d'acteurs ayant intentionnellement constitué un noyau de normes professionnelles établies et codifiées. L'article montre la constitution d'un groupe par coalescence — c'est-à-dire par la réunion d'éléments voisins, mais disjoints. Il combine différents niveaux d'analyse, du sectoriel (figures marquantes de la céramique ; évolutions techniques) au structurel (mai 1968 et mouvement de néo-ruralité ; transformations économiques du secteur agricole), pour retracer un processus au cours duquel la formalisation des normes professionnelles intervient postérieurement à l'apparition des pratiques. Une première partie expose la manière dont des individus appartenant à la génération des « fondateurs » du métier ont fait émerger de nouvelles pratiques à partir des années 1940, par des logiques successives de spécialisation, d'amalgame dans la division du travail et de transmutation de pratiques professionnelles antérieures. Une seconde partie analyse le processus de « mise en commun des singularités » effectué par la seconde génération de céramistes, celle des « bâtisseurs » du métier, qui ont codifié et constitué un corpus de normes partagées. Près de trente ans après l'apparition

des premiers céramistes d'art se forme ainsi un capital spécifique au groupe, c'est-à-dire le cœur de cette entité.

The emergence of ceramic artists as a professional group in the twentieth century did not occur through the efforts of an original core of actors who intentionally established a nucleus of established and codified professional norms. The article shows the formation of a group through coalescence — i.e. by the coming together of related, but disjointed factors. It combines different levels of analysis, from the sectoral (key figures in ceramics; technical developments) to the structural (May 1968 and the neo-rural movement; economic transformations in the agricultural sector), to retrace a process during which professional standards were only formalised after the practices had emerged. The first part describes how, from the 1940s onwards, the individuals belonging to the craft's "founding" generation developed new practices through successive processes of specialisation, amalgamation in the division of labour and transmutation of earlier professional practices. The second part analyses the process of "uniting singularities" carried out by the second generation of ceramicists, the "builders" of the craft, who codified and established a body of shared standards. Almost 30 years after the appearance of the first ceramic artists, therefore, a capital specific to the group — i.e. the core of the entity — was formed.

INDEX

Keywords : Professional Group, Coalescence, Ceramic Artists, Professionalisation, Standards, Craft, Division of Labour
Mots-clés : Groupe professionnel, Coalescence, Céramistes d'art, Professionnalisation, Normes, Métiers, Division du travail, Prix du jeune auteur

AUTEUR

FLORA BAJARD

Laboratoire des sciences sociales du politique (LaSSP, EA 4175), Institut d'études politiques de Toulouse, 23, rue d'Astorg, 31000 Toulouse, France
flora.bajard[at]gmail.com