HAL
open science

Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.), Par-delà le beau et le laid, Rennes, PUR, 2014, 198 p.

Béatrice Joyeux-Prunel

▶ **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.), Par-delà le beau et le laid, Rennes, PUR, 2014, 198 p.. Annales. Histoire, Sciences sociales, 2017, pp.811-814. 10.1017/S0395264918000082 . hal-01900614

HAL Id: hal-01900614

https://hal.science/hal-01900614v1

Submitted on 9 Jan 2019

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.

la typologie classique de l'iconographie (« réalisme », « abstraction », etc.), il en propose une nouvelle, structurée notamment par le traitement de l'espace et les relations dans l'image entre la « projection » et la « perception », l'« iconique » et l'« indiciaire ». Il éprouve ensuite cette typologie, assez ardue à manipuler, en montrant la spécificité de ce qu'il nomme l'« espace chimérique » dans l'iconographie des Wayana, en Amérique du Sud (p. 263-264).

Suivant Aby Warburg, C. Severi considère l'image comme un « espace de pensée *(Denkraum)* » et postule que cet espace est régi par des *prémisses contrefactuelles* : si l'enfant décide que le cheval de bois est un cheval réel, alors s'ouvre un espace dans lequel il est réellement un prince et sa camarade une princesse. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre la « croyance visuelle » du sous-titre de l'ouvrage ; l'espace de l'image se construit avant tout, selon l'auteur, à partir d'une adhésion préalable à des « hypothèses irréfutables » (p. 199-200 et 359-370). Comme nombre d'autres postulats qui jalonnent ce parcours foisonnant, celle-ci mérite et nécessite d'être éprouvée.

D'évidence, ce livre ne contribuera pas à rendre plus homogène l'arsenal théorique des études visuelles (il semble qu'il faille pour de bon en abandonner l'idée), mais la richesse des cas étudiés, les résultats posés et les notions proposées seront utiles à l'observateur aux prises avec les images. Égaré dans une forêt de concepts, cet observateur peut regretter que la notion-titre d'« objet-personne » ne soit pas soumise à une discussion théorique ; la formule affleure dans *Art and Agency: An Anthropological Theory* d'A. Gell et a été outillée dans une perspective de sociologie pragmatique par Nathalie Heinich [2]. Dernièrement, l'exposition « Persona » du musée du Quai-Branly, présentant des objets « étrangement humains [3] », prouvait qu'à l'ère de l'hyperréalisme et de la robotique une telle notion demeurerait fondamentale. Produit de l'accumulation de ces grilles de lecture, parfois complémentaires, parfois contradictoires, la notion d'objet-personne continue de s'étoffer.

NICOLAS SARZEAUD
AHSS, 72-3, 10.1017/S0395264918000070

1 - Carlo SEVERI, « Pour une anthropologie des images. Histoire de l'art, esthétique et anthropologie », *L'Homme*, 165, 2003, p. 7-10.

2 - Alfred GELL, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. par O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, [1998] 2009 ; Nathalie HEINICH, « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art », *in* B. EDELMAN et N. HEINICH (dir.), *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 102-134.

3 - Emmanuel GRIMAUD *et al.* (dir.), *Persona, étrangement humain*, Arles, Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2016.

Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.)

Par-delà le beau et le laid
Rennes, PUR, 2014, 198 p.

Cet ouvrage collectif rassemble les contributions d'une quinzaine d'enseignants-chercheurs réunis en 2012 lors d'un colloque interdisciplinaire organisé à l'EHESS sur la question des valeurs de l'art. Les auteurs veulent définir les valeurs, « de façon très pragmatique, [comme] les principes au nom desquels sont effectuées des évaluations ou opérés des attachements, que ce soit par les gens ordinaires ou par les penseurs professionnels » (p. 7). Le résultat est hétérogène selon que les contributions sont, justement, plus ou moins pragmatiques, et proposent plus ou moins d'exemples concrets, eux-mêmes plus ou moins représentatifs. Le livre permet en tout cas de se pencher sur des critères d'évaluation de l'art aussi divers que l'authenticité, l'autonomie, la célébrité, la cherté, la moralité, l'originalité, la pérennité, le plaisir, la rareté, la responsabilité, la significativité, l'universalité, le travail et la virtuosité.

Ces valeurs, classées par ordre alphabétique, sont volontairement présentées sans hiérarchie. Les auteurs ont occulté consciemment aussi les notions de beauté et de laideur – estimant qu'elles sont certes souvent

requises pour parler d'art et le hiérarchiser, mais ne suffisent pas pour décrire les valeurs impliquées au sujet de l'art. Le refus des hiérarchies rejoint les positions connues de Nathalie Heinich sur la nécessité d'une étude apaisée et objective du rapport normatif à l'art, ce qu'elle appelle sociologie axiologique ou sociologie des valeurs – c'est-à-dire l'étude de la manière dont les acteurs attribuent des valeurs à une œuvre, à un courant esthétique ou à un artiste, que l'on adhère ou non à ces valeurs et leur attribution. En un sens, si la sociologue était seule à signer le livre, on pourrait penser que l'ouvrage préparait sa « grammaire axiologique » publiée récemment[1] : la plupart des articles en effet se fondent sur l'impératif de neutralité axiologique formulé par Max Weber. Ils partent d'une description empirique des termes, des champs sémantiques et des idées associées aux valeurs convoquées par les acteurs, « ordinaires » comme « savants », antiques comme contemporains, dans leur rencontre avec tout type de production artistique (arts plastiques, littérature, musique, spectacle vivant, etc.), pour chercher les lois structurant ces raisonnements et les évaluations qui y correspondent, sans s'arrêter nécessairement, selon les auteurs et leurs disciplines, sur les variations des acceptions des termes en question selon les espaces et les temps.

D'un article à l'autre, le lecteur peut être soit passionné soit déçu, selon les chapitres, son appartenance disciplinaire, ses propres goûts (qu'axiologiquement parlant il convient d'assumer) et sa propre connaissance des arts et de l'histoire de leur réception. S'il fallait caractériser l'ouvrage, au risque de laisser dans l'ombre d'excellentes contributions qui relèvent plutôt de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, on aurait tendance à le situer dans la catégorie d'une histoire molle des concepts : le défi était difficile pour chaque auteur, qui ne disposait que d'une dizaine de pages pour chaque notion.

Du point de vue de la description des notions, cependant, il faut souligner la portée descriptive assez puissante des articles qui, pour la plupart, montrent bien les articulations diverses de chacune des valeurs analysées selon les courants de pensée, les rapports à l'art et au temps, les cultures et les systèmes de valeur (ainsi pour la culture dite populaire et la culture dite savante). Le livre fournit, par ses descriptions très articulées, une « boîte à outils » utile pour qui veut s'attaquer à l'analyse de systèmes de valeurs sans se laisser happer par le vocabulaire normatif qu'on leur associe automatiquement : pratiques et opérations d'évaluation, instances de légitimation, modes d'existence, régimes de valeurs (ainsi le régime de singularité), valeur et anti-valeur, visibilité et invisibilité, public/privé, savant/populaire, classique/moderne/contemporain, déplacements sémantiques, pluralité des conventions de qualité, principes de hiérarchisation, production de classements et de différences, oligopoles de connaissances – les notions sont empruntées aussi bien à l'économie des conventions, à l'esthétique et à la philosophie qu'à la sociologie des valeurs. En cela, la rencontre interdisciplinaire est très fructueuse. Ces notions sont relativement efficaces pour se représenter ce qui peut être en jeu dans les diverses opérations de catégorisation esthétique. Analysées au fil de la relecture des traités, des philosophies ou des théories, on apprécie en particulier la description par Carole Talon-Hugon des manières de penser l'éthique face à l'art (« La moralité », p. 57), celle par Ioana Vultur des diverses façons dont le « sens » de l'œuvre peut être appréhendé (« La significativité », p. 139), celle des sources possibles de la « célébrité » (N. Heinich, p. 33), ou de l'« originalité » et comment elle est prise en compte dans les jugements de droit (Nadia Walravens-Mardarescu, p. 73), ou encore des positions variées des philosophes sur le « plaisir » (Jean-Marie Schaeffer, p. 105).

Trois conclusions émergent des articles. D'une part, ils montrent combien l'utilisation dans l'approche esthétique de catégories binaires crée plus de problèmes et d'apories que de clarté interprétative (ainsi pour hétéronomie/autonomie, savant/populaire). Peut-être faut-il lier à ces apories l'embarras, souligné par J.-M. Schaeffer, de la communauté académique lorsqu'il lui faut se confronter à des valeurs (ainsi pour la notion de « plaisir »). D'autre part, la plupart des articles

qui se confrontent à une reconstitution diachronique montrent que les valeurs utilisées pour parler ou juger d'art ont un caractère historique. L'historicisation de l'idée de « pérennité » et de son association à l'idée de conservation de la forme de l'objet ou du monument, par exemple, menée par Daniel Fabre, s'accompagne d'une belle démonstration par l'anthropologue du caractère relatif de cette association. La réponse « orientale », différente de celle qui a longtemps préoccupé l'opinion publique et les décideurs de l'Atlantique Nord, ou de ce qu'on appelle trop communément l'« Occident », ne garde pas la forme pour pérenniser un trésor patrimonial ; elle se préoccupe davantage de transmettre des savoir-faire. Enfin, plusieurs articles montrent l'importance de l'intervention de normes extrinsèques, *a priori* considérées comme non spécifiques aux champs artistiques, dans de nombreuses opérations d'évaluation quels que soient les arts (pour la musique, comme le montre bien Esteban Buch), mais aussi les contextes (y compris dans les politiques culturelles et les jugements de droit).

Le livre ouvre alors à une « sociologie des valeurs » plus programmatique que complète, ce que ses directeurs d'ouvrage assument. Il appelle, en particulier, à l'étape de l'enquête de terrain. S'il s'agit de décrire les opérations d'évaluation des acteurs et d'en tirer une grammaire, en effet, il pourrait être intéressant de s'interroger sur la réalité du lien (pourtant tenu pour acquis) entre certains critères d'évaluation et certaines catégories sociales. Les « savants » seraient plutôt « antihédonistes », tiendraient la célébrité pour un stigmate et considéreraient systématiquement que les artistes auraient une vue biaisée de leur pratique. Certaines catégorisations finissent par virer au poncif anti-académique, très présent au sein même du monde académique, et pas nécessairement efficace pour donner du poids à une théorie axiologique des valeurs. Pour citer E. Buch, « seule une vaste enquête sociologique permettrait de cerner avec quelque précision ce qu'il en est véritablement aujourd'hui des valeurs de l'art » (p. 29). Or cette vaste enquête ne peut se contenter du seul regard, même acéré, du sociologue observateur de son temps, au risque de tomber dans l'essai descriptif plus ou moins partisan.

Une autre étape de l'enquête de terrain est la relativisation historique. La plupart des auteurs s'y appliquent, mais le manque de place et la commande spécifique (partir des termes, les analyser, décrire les valeurs qu'ils désignent, les évaluations et les pratiques qui en découlent) ne permettent guère d'approfondir cette dimension. Un ou deux chapitres finissent par se contenter de généralités alors que ce n'était pas l'ambition de départ. Pour reprendre les mots de C. Talon-Hugon, « la représentation de cas particuliers, qu'elle soit picturale ou littéraire [et, pourrait-on ajouter, analytique], donne chair aux principes » (p. 50). Réciproquement, certains cas particuliers sont jugés comme exemplaires sans justification. Est-ce dû, ici encore, à la commande de départ : partir de l'analyse des mots, donc commencer par celle de textes de grands auteurs ou de leur pensée (pas toujours si cohérente) ? Les auteurs cités (tous philosophes, d'Aristote à Paul Ricœur) sont souvent pris pour représenter *a priori* des courants et des périodes, ce qu'on peut juger contestable. En ce sens, beaucoup d'articles peinent à sortir du système de valeur académique – pourtant rejeté par les directeurs d'ouvrage – qui confère aux auteurs canoniques une représentativité et un poids normatif par-delà les siècles et les milieux. On n'est pas très convaincu non plus par les séquences esquissées à gros traits d'une histoire longue des arts, des esthétiques et de leur réception. Certes, les « régimes » (de singularité/de communauté) et les grands « horizons culturels » désignent plus des idéaux-types que des périodes, mais ils sont souvent associés à des séquences historiques précises, et aux mêmes panels d'auteurs et d'exemples cités pour leur cohérence collective : Platon, Aristote, Friedrich von Schiller, Theodor Adorno, P. Ricœur…, pour les auteurs ; l'artisan *vs* l'artiste de la Renaissance, le romantisme, Marcel Duchamp…, pour les exemples. Ces textes, ces auteurs et les cas d'étude qui leur sont associés, outre qu'ils pourraient être confrontés à des contre-exemples issus des mêmes périodes, ne peuvent

eux-mêmes être interprétés comme les porteurs des théories ou des valeurs qu'on leur attribue quand on commence à les aborder de manière un peu fine et contextualisée. Pour les artistes, deux cas particuliers sont convoqués à plusieurs reprises pour décrire le « régime de l'art contemporain » : ceux de Duchamp et d'Yves Klein. Duchamp, en particulier, et le ready-made sont projetés dans les années 1910 (l'invention daterait de 1917) alors que le développement de l'esthétique duchampienne est un phénomène propre à la fin des années 1950 et au début des années 1960, lui-même lié à la naissance d'un marché des ready-made dans un contexte de surproduction de peinture abstraite et de recherche d'œuvres originales mais anciennes. Or ce marché (de l'art contemporain) ne rejeta *jamais* l'originalité, malgré les rhétoriques avant-gardistes : les ready-made étaient tous signés et numérotés. À la même époque, Klein, pris en exemple pour illustrer l'émancipation à l'égard de la valeur d'originalité, déposait à l'Institut national de la propriété intellectuelle (INPI) les brevets de ses « inventions ». Il n'était pas le seul : à la fin des années 1950 on voit se multiplier les procès entre artistes, les querelles de préséance et les dépôts de brevets (ou d'enveloppes Soleau), que l'on pense à Klein, Takis ou Jean Tinguely.

Les articles les plus convaincants sont justement ceux qui ne se contentent pas de chronologies fourre-tout, et proposent au contraire des descriptions historiques concrètes et argumentées – les articles d'Étienne Anheim sur le travail et de Pascal Griener sur la rareté sont des modèles à cet égard. On regrette enfin l'absence de réflexion sur les nouvelles médiations par lesquelles l'art est consommé, voire produit – réseaux sociaux ou technologies numériques, par exemple. Ces nouvelles modalités ont un impact considérable sur plusieurs valeurs invoquées dans le livre, en particulier la célébrité et l'originalité, comme le montrent – entre autres – les recherches d'André Gunthert sur l'économie de l'attention. De même, la circulation pléthorique des images n'a-t-elle pas un impact sur l'économie de l'attention, donc sur la fabrication de la rareté ?

Au total, l'ouvrage laisse un peu sur sa faim. Il ne peut répondre au projet de départ, la « construction d'une échelle de solidité ou de légitimité des valeurs intervenant dans le monde de l'art » (N. Heinich, p. 44). C'est même plutôt l'inverse qu'il démontre : que les échelles sont fluides, selon les arts, les époques, les contextes, voire les stratégies des acteurs. On en viendrait vite à penser que l'axiologie risque de n'être qu'une casuistique si elle ne revêtait pas l'intérêt de faire réfléchir sur ce que ces valeurs engagent du rapport de nos sociétés au temps et à la personne.

BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL

AHSS, 72-3, 10.1017/S0395264918000082

1 - Nathalie HEINICH, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

Claude Calame

Qu'est-ce que la mythologie grecque ?
Paris, Gallimard, 2015, 732 p.

Cet ouvrage imposant revient sur la mythologie qui occupait déjà une place centrale dans les publications précédentes de Claude Calame. Il y reprend sept chapitres de sa *Poétique des mythes dans la Grèce antique*[1], auxquels il ajoute un chapitre qui pose d'importantes questions de méthode ainsi que trois chapitres consacrés à Thésée, Héraclès et Prométhée. Il instaure ainsi un dialogue entre « nos propres présupposés culturels » (p. 502) et les mythes des Grecs à partir de dix cas particuliers qui mettent en évidence les transformations des intrigues mythiques en fonction des règles propres à chaque genre et du contexte politique et social. Prenant souvent comme point départ la réécriture des mythographes anciens, il s'attache à l'étude des effets énonciatifs et du propos pragmatique des textes qu'il étudie, de l'époque archaïque, avec Homère et l'*Hymne homérique à Déméter*, à la littérature impériale, avec Pausanias, en passant par les *Épinicies* de Pindare, la tragédie, l'historiographie et la rhétorique classique, la philosophie et la poésie hellénistique, sans oublier le témoignage des images.

Le premier chapitre occupe une place à part. L'auteur y propose d'abord une étude