



Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.)

## De l'artification Enquêtes sur le passage à l'art

Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales

---

## Postface

### Quand y a-t-il artification ?

Nathalie Heinich et Roberta Shapiro

---

DOI : 10.4000/books.editionsehess.1140

Éditeur : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales

Lieu d'édition : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 3 septembre 2015

Collection : Cas de figure

ISBN électronique : 9782713225871



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



### Référence électronique

HEINICH, Nathalie ; SHAPIRO, Roberta. *Postface : Quand y a-t-il artification ?* In : *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art* [en ligne]. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012 (généré le 02 mars 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsehess/1140>>. ISBN : 9782713225871. DOI : 10.4000/books.editionsehess.1140.

---

## *Postface*

### *Quand y a-t-il artification ?*

« **QUAND Y A-T-IL ARTIFICATION ?** » Les lecteurs du philosophe américain Nelson Goodman identifieront sans peine, dans notre question, l'hommage à son célèbre article de 1977 «*Quand y a-t-il art ?*», dont le titre même indiquait le tournant descriptiviste donné à l'esthétique par la philosophie analytique américaine<sup>1</sup>. Il ne s'agissait plus en effet de se demander «*ce qu'est l'art*», dans la perspective essentialiste familière à la philosophie continentale – une «*fausse question*», affirme Goodman<sup>2</sup> – mais d'accepter «*qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres*<sup>3</sup>». En d'autres termes, il s'agissait de reconnaître la dimension profondément contextuelle de la catégorisation artistique, au lieu d'y voir l'effet d'une «*essence*» inscrite dans l'objet lui-même.

- 
1. L'article fut repris l'année suivante dans Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Pub, 1978 (*Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, traduit par Marie-Dominique Popelard).
  2. *Ibid.*, p. 79.
  3. *Ibid.*, p. 90.

## Problématique

Si cet article marque une date dans l'histoire de l'esthétique, ce n'est pas fondamentalement par la réponse donnée à cette question : « Un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement<sup>4</sup> » ; en effet, cette dimension « symbolique » demeure quelque peu mystérieuse, incitant à lui demander « Quand y a-t-il symbolisation ? ». C'est plutôt par la question elle-même, en tant qu'elle opère un déplacement de la problématique, constitutif de la démarche sociologique. Et c'est bien en effet dans cette posture non plus définitionnelle ou ontologique (« Qu'est-ce que l'art ? »), mais descriptive des définitions données par les acteurs, que nous nous sommes placés pour aborder la question, non plus de l'état des choses et des êtres parvenus au rang d'art ou d'artiste, mais des processus par lesquels ils y parviennent : autrement dit, l'artificiation.

Certes, les sociologues et les ethnologues ne sont pas les seuls à opérer ce déplacement, qu'un nombre croissant de philosophes identifient – sinon pratiquent – sous des termes tels que « théorie institutionnelle » ou « conventionnalisme ». Ainsi Rainer Rochlitz affirmait qu'un objet doit « son caractère artistique [...] d'abord au fait qu'il s'inscrit dans un ensemble d'usages et de conventions qui lui reconnaissent le statut d'œuvre d'art et une valeur comparative à l'intérieur du domaine de l'art. Est art un objet ou une performance qui fonctionne comme tel pour un public<sup>5</sup> ». Encore faut-il aller au-delà des pétitions de principe, et même des analyses de discours savants, pour regarder de près l'ensemble des processus concrets qui *font* – et non pas seulement qui disent – l'accession au rang d'art. C'est précisément cette démarche qui nous a guidés tout au long de notre travail collectif : non contents de passer de la question ontologique, essentialiste ou substantialiste (« Qu'est-ce que l'art ? ») à la question sociologique des conditions de « labellisation »

---

4. *Ibid.*, p. 93.

5. Rainer Rochlitz, « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », in COMETTI, 2004, p. 164.

au rang d'art<sup>6</sup>, et de passer ainsi de l'état (d'un objet devenu œuvre d'art) à l'action (de faire advenir un objet, une pratique, un être, au rang d'œuvre d'art, d'art, d'artiste), nous nous sommes attachés à observer ces actions dans leurs contextes temporels et spatiaux d'effectuation, à travers leurs modalités les plus concrètes, les plus « enracinées » – pour reprendre un terme cher aux interactionnistes américains<sup>7</sup> – dans la matérialité des choses.

C'est dire que notre travail s'inscrit dans un courant désormais bien identifié dans la sociologie française : celui de la sociologie dite « pragmatique ». Certes, le terme ne prend pas exactement les mêmes significations selon qu'on le réfère à la « sociologie de la justification » de Luc Boltanski et Laurent Thévenot<sup>8</sup>, ou à la « sociologie de la traduction » ou des « médiations » pratiquée par Bruno Latour et son école<sup>9</sup>; ou encore, selon qu'on le relie à la tradition philosophique du « pragmatisme » américain<sup>10</sup> ou à celle, plus récente, du « pragmatisme » en linguistique<sup>11</sup>. Mais au-delà de ces différences, ce qui nous importe ici est un principe fondamental de méthode : il s'agit de se concentrer sur des *actions* (et non pas seulement sur des discours), *observées* (et non pas seulement

- 
6. Cette problématique a été illustrée par les travaux de Howard Becker, notamment BECKER, 1988.
  7. Voir notamment Alfred Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Klincksieck, 1987 [1973].
  8. Voir Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
  9. Voir notamment Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, École des Mines, 2006; Bruno Latour, *La vie de laboratoire*, Paris, La Découverte, 1988, ou *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'État*, Paris, La Découverte, 2002; Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.
  10. Voir notamment William James, *Le pragmatisme*, Paris, Flammarion-Champs, 2007 [1907]; John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Farrago, 2005 [1934]; SHUSTERMAN, 1992.
  11. Voir notamment John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962]; Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.

rapportées ou reconstituées), *en situation réelle* (et non pas en laboratoire). Certes, il faut parfois en passer par les discours des acteurs pour accéder à leurs actions ; mais ils nous intéressent alors soit en tant que discours *réflexifs*, par lesquels l'acteur lui-même décrit ce qu'il fait ou a fait, soit en tant que discours *performatifs*, par lesquels quelque chose *se fait*. Il importe alors d'observer finement les médiations de ces actions, sous des formes apparemment aussi anecdotiques ou insignifiantes que le grain d'un papier, la disposition d'un auditoire, le statut juridique d'un lieu d'exposition, l'emplacement exact d'une signature. « Mais ça, c'est un détail ! », nous ont souvent objecté les intervenants à notre séminaire, quelque peu agacés d'être déviés de leur exposé par nos questions triviales ; or ces « détails », inintéressants pour l'histoire des idées, deviennent fondamentaux pour une approche pragmatique qui, en leur donnant du sens, en fait la matière même de son investigation.

Avant de synthétiser les résultats de cette méthode, il vaut la peine de prévenir les malentendus auxquels nous nous sommes déjà heurtés, en récapitulant ce que notre problématique *n'est pas*. Premièrement, l'artification n'est pas une métaphore : nous excluons de nos enquêtes les fréquents propos déclarant que telle ou telle chose est « comme » de l'art, que telle personne travaille « comme un véritable artiste ». Le succès historique de cette catégorie dans la culture occidentale explique la fréquence de ces métaphores élogieuses, mais celles-ci ne produisent concrètement pas grand-chose d'autre que des mots. Qu'un poète ait pu déclarer que le « crime » pouvait être vu comme « un des beaux-arts » est une chose, mais qu'une infraction à la loi puisse effectivement jouir d'une impunité juridique en tant qu'œuvre d'art en est une autre (comme le montre notamment l'observation des rares cas de performances ou d'installations délictueuses traitées, avec beaucoup de difficultés, comme des manifestations artistiques dans l'art contemporain<sup>12</sup>).

---

12. Voir Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

Dans le même ordre d'idées, nous ne traitons pas de l'« artialisation », terme forgé par le philosophe Alain Roger pour désigner la perception du monde, et spécialement de la nature, à partir de l'art<sup>13</sup> : c'est là certes un phénomène réel, mais très particulier et plutôt limité au monde lettré, alors que notre objet relève de pratiques beaucoup plus larges.

Autre restriction : notre propos ne concerne pas l'humanité tout entière, mais seulement la société occidentale. Il ne relève donc pas de l'anthropologie générale, mais de la sociologie ou de l'ethnologie – voire de l'ethnographie. Cela ne signifie pas que des cultures non occidentales ne connaissent pas le phénomène de l'artification (notamment par les effets de la colonisation, comme le montre le cas des Aborigènes d'Australie), mais que cette problématique, construite dans et pour des contextes précis, nous paraît difficilement transposable telle quelle, sans perdre une part de sa pertinence. Ce sera aux spécialistes des sociétés non occidentales de décider dans quelle mesure elle peut avoir du sens ailleurs que chez nous.

Une autre borne de notre problématique concerne les discours savants. S'ils font certes partie du processus analysé, ils n'en sont qu'un moment, et pas forcément le plus immédiat ni le plus performant. Nous éliminons ainsi de notre périmètre d'intérêt toute étude qui porterait exclusivement sur les argumentaires lettrés, traités comme de simples textes – quel qu'en soit par ailleurs l'intérêt pour une histoire de la pensée – et non pas comme des productions concrètes dans des contextes bien spécifiés<sup>14</sup>.

Nous n'incluons pas non plus dans notre corpus les cas limites à l'intérieur d'un monde déjà « artifié », comme le sont par exemple, typiquement, les productions de l'art contemporain, qui jouent de façon constitutive avec la frontière entre art et non-art. Il ne s'agit pas dans ce cas de faire advenir une catégorie de pratiques – la production d'objets destinés à la

---

13. Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

14. C'est le cas par exemple de l'ouvrage, par ailleurs remarquable, d'Édouard Pommier sur *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance* (POMMIER, 2007), ou encore de l'article d'Anne E. Bowler sur l'art des fous (BOWLER, 1997).

contemplation visuelle – au rang d'art, puisque cela a déjà été accompli ; mais d'éprouver la solidité des frontières de cette catégorie, en mettant les institutions de l'art au défi d'élargir ces frontières. Pour la même raison, nous excluons également les tentatives atypiques pour industrialiser la production picturale, telle que celle du peintre new-yorkais Kostabi qui, en déléguant à des assistants la fabrication de tableaux en série, se situe aux limites entre l'industrie culturelle, la décoration de masse et l'art<sup>15</sup>.

Il a fallu aussi nous décentrer par rapport à la question, déjà bien cadrée par la sociologie du travail, des trajectoires individuelles : il ne s'agit pas en effet de décrire la façon dont des individus deviennent artistes, mais la façon dont des pratiques en viennent à être traitées, collectivement et institutionnellement, comme de l'art, entraînant du même coup la qualification de leurs auteurs comme « artistes ». Bref, les « trajectoires d'artistes » ne sont pas notre préoccupation première – même si elles présentent, vues sous un autre angle, un indiscutable intérêt<sup>16</sup>.

Dans le même ordre d'idées, nous laissons de côté cet autre thème familier à la sociologie du travail qu'est la frontière entre amateurs et professionnels. S'il est vrai que certaines pratiques se constituent comme artistiques à partir du moment où elles sont pratiquées non plus « en amateur » mais professionnellement, pour gagner sa vie, il n'en reste pas moins que cette question n'est qu'une dimension possible, mais non nécessaire, de l'artification : de même que la professionnalité n'est nullement un gage d'« artisticit   », de même l'existence de pratiques amateurs n'est pas – bien au contraire – un empêchement à la reconnaissance au titre d'art.

L'artification ne relève pas non plus d'une sociologie du goût : que les amateurs d'art accordent, selon les époques, plus ou moins de valeur à telle ou telle pratique, tel ou tel genre,

- 
15. Voir Andras Szanto, « Playing with fire : institutionalizing the artist at Kostabi World », in ZOLBERG, CHERBO, 1997.
  16. Voir par exemple Gérard Mauger (ed.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris,   ditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

tel ou tel style, est un phénomène certes intéressant, mais postérieur à notre problématique. Les effets de « distinction » par l'intérêt accordé à des productions mineures constituent des conséquences du processus d'artification, ou parfois des causes lorsqu'il s'agit de productions non encore artifiées. Mais en aucun cas ils ne sont des opérateurs, des modalités effectives de l'artification. Par ailleurs, ils sont déjà trop bien connus pour qu'il vaille encore la peine de s'y attarder<sup>17</sup>. Nous ne reprendrons donc pas, par exemple, les nombreux travaux sur le « kitsch », autrement dit le goût populaire tel qu'il est vu depuis le monde savant. Car notre problématique relève non pas d'une axiologie (les valeurs attribuées aux œuvres par les acteurs) mais d'une ontologie descriptive (la nature que les acteurs attribuent aux œuvres).

Enfin – et ce sera notre dernière borne –, la problématique de l'artification doit être clairement différenciée de la problématique de la « légitimation », même si l'une et l'autre sont liées par une causalité en boucle : l'artification d'une pratique entraîne forcément sa légitimation dans un monde où l'art est valorisé, comme il tend à l'être dans nos sociétés actuelles ; et le désir de voir légitimée une pratique qu'on estime injustement sous-estimée est souvent à l'origine d'un processus d'artification. Il n'en reste pas moins que faire franchir à une pratique, à des objets, à des êtres, une frontière catégorielle impliquant des changements pratiques, sémantiques, juridiques, institutionnels, etc., est une opération beaucoup plus complexe et plus fondamentale que de les faire évoluer sur un axe continu entre un « moins » et un « plus » (« noble », « distingué », « légitime », etc.). Une fois artifiée, la pratique en question aura toutes chances de devoir entreprendre ce glissement de l'« art mineur » à l'« art majeur », ou du bas en haut de la hiérarchie des genres, dont l'étude a occupé jusqu'à présent des dizaines de travaux, souvent passionnants, en sociologie de l'art<sup>18</sup>. Mais nous nous concentrons sur la phase antérieure à ce moment : celle qui

---

17. Voir Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

18. Voir notamment LEVINE, 2010.



relève d'un saut discontinu entre « art » et « non-art<sup>19</sup> ». C'est dire que nous sommes ainsi amenés à contourner des pans majeurs et bien identifiés de la sociologie des arts et de la culture : en France, la sociologie de la domination selon Pierre Bourdieu, qui a fait du concept de légitimation (ou de « canonisation<sup>20</sup> ») la pierre de touche de ses travaux sur le « champ artistique<sup>21</sup> » ; et aux États-Unis, les *cultural studies*, axées sur la mise en évidence et parfois la dénonciation des hiérarchies<sup>22</sup>. C'est pourquoi nous avons exclu de notre corpus, malgré leur intérêt par ailleurs, les travaux portant sur des catégories artistiques occupant ou ayant occupé une position basse sur la hiérarchie des genres, telles que l'art naïf<sup>23</sup> ou le pop art<sup>24</sup>, ainsi que les innombrables monographies consacrées aux artistes marginaux ou *mavericks*, dans la terminologie de Howard S. Becker.

Si une telle restriction de notre problématique ne manque pas d'étonner les nombreux spécialistes familiers des problématiques de la légitimation, sous toutes leurs formes, elle présente en contrepartie un triple avantage : premièrement, elle trace un programme original, qui met l'accent sur les changements matériels, relationnels et organisationnels ; deuxièmement, elle nous oblige à une plus grande rigueur dans le choix et le traitement de nos objets ; et troisièmement, elle

- 
19. Ce point fondamental a déjà été explicité : SHAPIRO, 2007.
  20. C'est le terme utilisé dans le premier numéro de la revue fondée par Pierre Bourdieu pour présenter l'article de Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée » (BOLTANSKI, 1975), annoncé en couverture comme « Le processus de canonisation : comment la bande dessinée devient un art ».
  21. Voir notamment BOURDIEU, 1992.
  22. Parmi une littérature innombrable, nous ne donnons ici que quelques références : Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture*, New York, Basic Books, 1974 ; DiMAGGIO, 1992. Pour une application récente de cette problématique au contexte français, voir Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
  23. Voir par exemple Steven C. Dubin, « The centrality of marginality: Naïve Artists and savvy supporters », in ZOLBERG, CHERBO, 1997.
  24. Voir par exemple Joni M. Cherbo, « Pop art: Ugly duckling to swan », in ZOLBERG, CHERBO, 1997.

exclut *de facto* l'approche normative consistant à instrumentaliser la recherche au service de la dénonciation des hiérarchies injustes ou des effets de domination illégitimes – cette posture critique n'ayant nul besoin des ressources de la recherche en sciences sociales pour se déployer à son aise.

Les limites de notre programme étant ainsi posées, nous pouvons à présent en rassembler les résultats. Plutôt que de procéder domaine par domaine, nous allons sérier transversalement les différentes propriétés qui font l'artification. Et puisque nous nous plaçons dans une perspective pragmatique, c'est au vocabulaire de l'action que nous aurons recours, en nous penchant successivement sur les «secteurs» de l'artification, sur ses «opérateurs», sur ses «acteurs», puis sur ses résultats et sur ses effets, avant de conclure sur les conditions de félicité de l'artification et sur ses horizons théoriques.

## Secteurs

À partir de quels domaines ou secteurs d'activité l'artification se produit-elle? Nous allons voir qu'ils sont nombreux.

Un premier secteur – celui auquel on pense immédiatement – est l'*artisanat*. C'est à partir de lui que la peinture s'est constituée comme un art au sens moderne des «beaux arts», en se détachant des institutions corporatives propres aux «arts mécaniques» (les métiers manuels) pour s'inscrire dans le cadre académique, facteur de «professionnalisation» au sens anglo-saxon du terme, c'est-à-dire renvoyant aux «professions libérales<sup>25</sup>». C'est de l'artisanat traditionnel que se sont également émancipés, en partie, les métiers d'art, ainsi que la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle (étudiée ici par François Brunet), ou le graphisme au XX<sup>e</sup> siècle. Le secteur artisanal implique non seulement la «professionnalisation» dont il vient d'être question (constitutive d'une certaine intellectualisation), mais aussi ce qu'on pourrait nommer une «auteurisation» du producteur, c'est-à-dire une individualisation de la production, dont on attend qu'elle soit à la fois nominale, donc signée; intentionnelle, donc rapportée

---

25. Pour le cas de la France, voir HEINICH, 1993.

à un projet personnel; et originale, donc non réductible à d'autres. Il arrive même que, paradoxalement, la revendication par les artistes d'une identité artisanale («Moi, je suis d'abord un artisan!») signe la réussite d'une artification collective, permettant de se revendiquer sans risques d'une origine humble, susceptible de procurer un sentiment d'authenticité (on le voit notamment dans le cas des auteurs de cinéma, des écrivains, ou même des trapézistes).

L'artification peut également émerger de l'*industrie*. Ce fut le cas du cinéma (résumé ici par Martine Chaudron et Nathalie Heinich), à partir du moment où il devint ce qu'on nomme aujourd'hui une «industrie culturelle» (les années 1920), dont une émancipation partielle lui permit de prétendre au statut de «septième art». Ce fut aussi le cas, plus récemment, de la mode, dès lors qu'elle s'est inscrite dans une économie non plus de la «maison de couture» mais de l'entreprise (voir ici l'article de Diana Crane). De façon plus actuelle encore, l'industrie du jeu vidéo est en train de développer sous nos yeux – à la marge bien sûr – des pointes d'artification, avec l'identification d'auteurs nominaux, la personnalisation et la cohérence des produits dus à un même auteur, l'émergence d'un discours théorique<sup>26</sup>, et une certaine injonction à l'originalité.

Un troisième secteur d'artification provient du monde du *loisir* et de ce que l'on appelle aujourd'hui l'«industrie touristique». C'est de là que s'est peu à peu dégagée la pratique de la photographie, telle que l'ont étudiée Pierre Bourdieu et ses collaborateurs<sup>27</sup>. Ce fut le cas également pour l'art brut et les «arts singuliers», avec leurs «ouvriers», selon la suggestive expression de Véronique Moulinié<sup>28</sup>. De même, les métiers d'art ont dû marquer leur différence avec les «objets de pseudo-folklore» des sites touristiques pour entrer dans les nomenclatures, comme le rappelle ici même Michel Melot. La possibilité de voir les objets d'«art primitif» ou d'«art premier» traités comme

26. Aaron Smuts, «Are video games art?», *Contemporary Aesthetics*, 3, 2005.

27. Voir BOURDIEU ET AL., 1965.

28. Voir MOULINIÉ, 1999.

des œuvres d'art à part entière a aussi dépendu d'une rupture avec les grilles de perception propres aux collections de « curiosités » rapportées par les voyageurs ou, dans le monde actuel, aux pratiques touristiques. Dans tous ces cas, le mouvement d'artification va de pair avec l'esthétisation, la professionnalisation et l'individualisation.

Proche du loisir est le domaine du *divertissement* (l'*entertainment* anglo-saxon), de la performance ludique, du spectacle. C'est celui dont s'est peu à peu émancipé le cinéma des premiers temps, lorsqu'il n'était encore qu'un spectacle forain, ainsi que le cirque (étudié ici, à travers les trapézistes, par Magali Sizorn), la magie (étudiée par Graham Jones), mais aussi le jazz dès lors qu'il s'est détaché du music-hall ou du café-concert<sup>29</sup>. La bande dessinée a dû elle aussi s'éloigner de son statut de divertissement enfantin pour prétendre à celui de « neuvième art », comme le montre Vincent Seveau<sup>30</sup>. Enfin, dans les vingt dernières années, la danse hip-hop et le graffiti (observés respectivement par Roberta Shapiro et par Marisa Liebaut) ont réussi à s'émanciper partiellement de leur statut de pratique ludique et adolescente pour pénétrer les scènes de théâtre et les lieux d'exposition. Dans tous ces cas, l'artification passe à la fois par le vieillissement et l'élévation sociale des producteurs comme des consommateurs ; par une esthétisation du rapport à l'œuvre, de plus en plus appréciée en termes de beauté objective plutôt que de plaisir subjectif ; et – là encore – par l'individualisation des productions.

Le cirque a en commun avec la corrida d'être à cheval sur trois domaines contigus : le spectacle de divertissement, le loisir et le *sport*<sup>31</sup>. Ce dernier domaine concerne en particulier, dans leurs tendances à l'artification, le trapèze et le cirque

---

29. Voir ROUEFF, 2010, p. 34-59.

30. Également GROENSTEEN, 2006.

31. Sur la difficile artification de la corrida, voir Nathalie Heinich, « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauro-machie considérée comme un combat de registres », *Espaces et Sociétés*, 69/2, 1992.

équestre<sup>32</sup>, ainsi que la danse hip-hop, qui doit surmonter non seulement son assimilation à des pratiques ludiques et de loisir, mais aussi à la performance gymnique. Dans le spectacle comme dans le sport, il faut que la démonstration de virtuosité se transforme en esthétisation de la prouesse, en « beauté du geste », pour que l'« *ars* », au sens de technique incorporée, devienne « art », au sens de création de beauté. L'artification passe en même temps par l'individualisation des numéros, considérés comme des créations à part entière, à la fois personnelles et inventives. Alors l'origine spectaculaire ou sportive de la pratique peut céder le pas, permettant aux praticiens de se rapprocher du statut d'artiste, et aux amateurs de commuer l'admiration enfantine en appréciation esthète. Ces métamorphoses de la prouesse du virtuose en « interprétation » ou en « création » originales concernent aussi bien les artistes de cirque et les magiciens que les musiciens de jazz, chez qui le solo improvisé met en relief l'interprète-artiste et l'expression de l'intériorité.

Si l'artification relève du dépassement de la *technique*, c'est aussi dans une autre acception du terme : celle qui renvoie à la technique comme instrumentation de la matière, comme maniement expert d'outils, de matériaux, de machines. Pour qu'une « technique » prise en ce sens puisse devenir un art, il faut qu'elle parvienne à se faire quelque peu oublier. On le voit bien dans le cas de l'architecture, qui a toujours été soumise à de fortes contraintes de technicité, et n'a pu se faire reconnaître comme un « art » – et non pas un *ars* – que de façon partielle. De même que les métiers d'art, l'architecture n'est pas une activité en voie d'artification mais, plutôt, en perpétuelle tension entre technique et art. Quant à la photographie, elle doit, au moins en partie, sa promotion au rang d'art à une relative émancipation par rapport aux contraintes techniques. Celles-ci en revanche rendent improbable l'artification d'un métier tel que la typographie,

---

32. Voir la thèse de Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque. Commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre, 1760-1860* (Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2004).

comme le montre ici même Béatrice Fraenkel. Enfin, lorsque de nouvelles techniques apparaissent, les pratiques qu'elles engendrent peuvent parfois s'approcher de pratiques artistiques, comme ce fut le cas avec l'invention du phonographe<sup>33</sup>, avec la vidéo<sup>34</sup> ou, actuellement, le « net art<sup>35</sup> ».

La science constitue un autre vecteur d'artification. On le voit dans le cas des arts premiers, où le savoir des ethnologues peut faire barrage au traitement des objets comme œuvres d'art primitif plutôt que comme documents portant témoignage d'une culture ; de cette difficulté à trancher entre l'approche anthropologique et l'approche muséologique témoigne ne serait-ce que l'impossibilité de trouver au « musée du Quai Branly » une dénomination autre que topographique. Par ailleurs, la muséologie elle-même, en tant que discipline scientifique, a vu depuis la dernière génération – et notamment dans le domaine de l'art contemporain – l'émergence d'une nouvelle position d'« auteur », avec le commissariat d'expositions, qui tend à faire, de ce qui fut longtemps une fonction interne au monde des conservateurs, un exercice de compétences quasi artistique, comme en attestent toutes sortes d'indicateurs<sup>36</sup>. La science contribue également à l'artification en gastronomie : la rationalisation scientifique récente de la haute cuisine est au fondement des créations d'un Ferran Adrià ou d'un Pierre Gagnaire<sup>37</sup>.

---

33. Voir Sophie Maisonneuve, « De la “machine parlante” à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, 37, 2001, p. 11-28.

34. Voir Nathalie Heinich, « La vidéo est-elle un art ? », *Giallù. Revue d'art et de sciences sociales*, 5, 1995.

35. Voir FOURMENTRAUX, 2005.

36. Voir Nathalie Heinich, Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'émergence d'une position singulière », *Sociologie du travail*, 31/1, 1989 ; Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Caen, L'Échoppe, 1995 ; HEINICH, EDELMAN, 2002.

37. Isabelle de Solier, « Liquid nitrogen pistachios : Molecular gastronomy, elBulli and foodies », *European Journal of Cultural Studies*, 13, 2010, p. 155-170.

Le cas des arts premiers illustre également l'origine *religieuse* de certaines catégories d'objets ou de pratiques soumis à artification. Dans le cas des objets de culte propres à nos sociétés, le phénomène est encore plus manifeste, comme le montre ici Émilie Notteghem : il faut à la fois un travail de désacralisation et d'esthétisation pour parvenir à faire des « musées d'art sacré » laïques – l'expression elle-même suffisant à indiquer la difficulté d'une telle opération.

La sphère *politique* est un autre secteur d'artification, comme on le voit dans le cas du muralisme, ambigu entre agit-prop et art<sup>38</sup>. De même le travail social a pu, marginalement, donner lieu à des tentatives pour transformer un « public » d'assistés en artistes occasionnels ; mais cet « art sur la place », étudié à Lyon par Virginie Milliot, n'en était pas moins séparé des œuvres issues de la Biennale « officielle » d'art contemporain par une véritable ligne jaune, matérialisant ainsi la frontière catégorielle entre travail social et art<sup>39</sup>.

C'est à partir du *monde de la vie quotidienne* que s'est opérée l'artification d'objets industriels, dans le cas des ready-made de Marcel Duchamp et, plus tard, du pop-art et de l'art conceptuel. Le matériau artistique peut même être emprunté à la nature, comme le fait systématiquement le *land art*. Cette forme très particulière d'artification utilise l'intégration au monde de l'art d'objets qui, selon les conceptions du sens commun, ne seraient pas susceptibles de lui appartenir, afin d'élargir les frontières de ce monde<sup>40</sup>.

Enfin, cette même logique de l'art contemporain a également donné lieu à des tentatives d'artification de *pratiques délictueuses*, particulièrement visibles dans le cas du graffiti analysé par Marisa Liebaut. Du vandalisme à l'art : il faut un

---

38. Sur le cas des peintures murales de Sardaigne, voir le travail de Francesca Cozzolino, « Sardaigne », *Le Tigre*, 1, mars 2007.

39. Voir Virginie Milliot, « Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique », in Thierry Raspail, Jean-Pierre Saez, *L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception, actes du colloque « L'art sur la place »*, Paris, L'Harmattan, 2000.

40. Voir Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.

complexe travail de pérennisation, d'esthétisation, d'individualisation et de légalisation des pratiques du tag et du graf pour parvenir à franchir cette frontière.

Artisanat, industrie, loisir, divertissement, sport, technique, science, religion, politique et travail social, vie quotidienne, pratiques délictueuses : on constate qu'au moins une douzaine de secteurs de la vie sociale peuvent être touchés par un processus d'artification. Loin d'être marginal, le phénomène est donc autrement plus puissant et diversifié qu'on ne l'imaginerait spontanément. Nous allons résumer à présent de quelle façon, concrètement, il s'opère.

## Opérateurs

Quels sont, pour les acteurs, les marqueurs de l'artification et, pour le chercheur, ses indicateurs – autrement dit ce par quoi nous sommes passés, dans nos enquêtes de terrain, pour repérer un tel processus ?

Le premier signe d'artification est d'ordre *terminologique*. « Beaux arts » pour les arts du dessin, « septième art » pour le cinéma, « neuvième art » pour la bande dessinée, « art brut » pour l'expression plastique des aliénés et des marginaux : quoi de mieux qu'une invention lexicale pour manifester un nouveau statut ? De même, il est hautement significatif de passer de la « cuiller zoulou » à la « sculpture zoulou », ou du « jardinier » au « paysagiste ». Les hésitations entre « arts sauvages », « arts primitifs », « arts tribaux » ou « arts premiers » sont révélatrices de l'ambivalence d'un statut, entre objets de culte intéressant l'ethnologue et objets de délectation pour l'esthète. Enfin, la stabilisation d'un lexique, comme dans le cas de la danse hip-hop, permet et révèle à la fois la généralisation et la formalisation d'une pratique, prélude à son recadrage comme forme d'expression artistique, partagée et transmissible, et partie prenante de sa construction comme un genre nouveau<sup>41</sup>.

---

41. Voir SHAPIRO, KAUFFMAN (en coll.), 2006.



Les opérateurs *juridiques* sont également fondamentaux. Ainsi le procès qui, dans les années 1660, reconnut à la peinture le statut d'art « libéral » et non plus « mécanique », marque un moment-clé dans l'artification de ce qui était jusqu'alors un artisanat. Plus près de nous, la revendication d'un droit de propriété intellectuelle sur l'œuvre témoigne d'une aspiration à l'artification (comme pour la « nouvelle cuisine » dans les années 1970), et son obtention en signe la réussite (comme dans le cas des artistes de cirque, récemment autorisés à toucher des droits d'auteur sur leurs numéros ou leurs spectacles ; ou des auteurs d'exposition lorsque celle-ci fut reconnue « œuvre de l'esprit » par un tribunal). Aux États-Unis, la fin de la censure en 1952 contribua à l'épanouissement du film d'auteur<sup>42</sup>. Les droits sociaux eux aussi sont à considérer : le fait que les dessinateurs de bandes dessinées (comme les illustrateurs et les photographes auteurs de livres) ne bénéficient pas du régime de retraite complémentaire octroyé aux écrivains et traducteurs participe de la difficulté à artifier une pratique au statut ambigu. Enfin, les contrats d'assurance constituent l'attestation juridique de la valeur attribuée à ce qui, désormais, peut être désigné non plus comme un simple « objet », mais comme une « œuvre ».

Les opérateurs qu'on peut appeler *cognitifs* concernent les modalités de classement, de catégorisation, tel que l'avait été, dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert, le grand tableau synoptique qui fixait dans les esprits la place respective des « belles lettres », des « beaux arts », des « sciences » et des « métiers ». En relèvent notamment les catégories de l'Insee (qui comptent par exemple les photographes soit avec les artistes, soit avec les artisans, selon la façon d'exercer l'activité) ; ou encore les listes, telle la liste administrative des métiers d'art. L'apparition de biographies est également un opérateur important, qui contribue à l'individualisation de la pratique, indissociable de son artification : l'introduction de quelques peintres dans un recueil de biographies d'hommes illustres à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ne se fit pas sans scrupules et justifications,

---

42. BAUMANN, 2007, p. 162.

signe qu'elle n'allait pas encore de soi ; et le fait, aujourd'hui, de consacrer une biographie à un « ouvrier », dans le cas des « arts singuliers », est un signe de reconnaissance de son appartenance au monde de l'art.

Il existe également des opérateurs *temporels*. Ainsi, la montée en artification de la danse hip-hop est allée de pair avec une spectacularisation des séquences dont la durée dépasse de loin la brièveté des figures virtuoses des débuts. Dans le cas du graffiti, le changement temporel est double : premièrement, par le passage de l'activité nocturne (souvent illégale) à diurne (en voie de légitimation par son artification) ; et deuxièmement, par la durabilité du graffiti dès lors qu'il est artifié, donc relativement protégé de la destruction qui menace les tags tant qu'ils sont considérés comme du vandalisme. Bref, le produit d'une pratique artifiée a toutes chances de gagner en durée, surmontant l'épreuve du temps qui passe grâce à sa capacité de *fixer* l'intérêt, et d'entraîner sa protection patrimoniale, muséale ou éditoriale. Dans le premier cas, la protection passe par la conservation *in situ*, dans le deuxième, elle passe par le déplacement, et dans le troisième par la reproduction.

Plus nets encore sont les opérateurs *spatiaux*. Ainsi, dans le cas du hip-hop, on passe de la danse en cercle à la danse en ligne, typique des spectacles chorégraphiés – et, bien sûr, de la danse de société à la danse sur scènes, elles-mêmes graduées des plus marginales aux plus centrales et reconnues. Mais la modification spatiale joue surtout avec l'extraction du milieu originel, le déplacement et la décontextualisation : comme les fresques à la Renaissance, aujourd'hui les graffitis passent des murs aux toiles ; le cinéma avait migré des foires à quat'sous aux théâtres des beaux quartiers ; le hip-hop se déplace de la rue aux théâtres ; le manège de Petit Pierre (Pierre Avezard, vacher, 1909-1992) quitte l'étable pour être reconstruit au musée de la Fabuloserie, et le magasin de Ben déménage d'une rue de Nice au Centre Pompidou. Que la bande dessinée, l'art brut, l'art singulier ou le graffiti se retrouvent dans les galeries ou les musées d'art constitue un indicateur évident : la cimaise est un opérateur spatial de première importance. Dans le cas du jazz, le déplacement de l'orchestre,

de la fosse à la scène, opère littéralement une « montée en visibilité » homologue de son artification ; de même que l'activité culinaire, en sortant des sous-sols ou des arrière-salles pour s'exposer aujourd'hui en pleine lumière et sous les yeux des clients, manifeste le passage de la « cuisine » à la « gastronomie », elle-même prélude à un rapprochement du statut d'un petit nombre de chefs avec celui des créateurs.

Les opérateurs *institutionnels* ont, bien sûr, retenu notre attention. Administrations, musées, académies, écoles, prix, festivals, contribuent à faire l'artification en même temps qu'à la signaler. Citons, entre autres exemples, la création d'une académie de cuisine en 1883, la part croissante de l'économie administrée dans le théâtre public au long du xx<sup>e</sup> siècle, le transfert du cirque du ministère de l'Agriculture au ministère de la Culture en 1978, le discours de René Clair sur la bande dessinée devant ses pairs de l'Académie française en 1974, la création d'un musée de l'art brut à Lausanne en 1976, de festivals de danse hip-hop dans les années 1990, d'un prix des métiers d'art en 2006... Moins puissantes que les institutions soutenues par l'État, mais souvent antérieures à elles, les associations permettent la mise en commun d'une aspiration ou d'une revendication visant à l'artification d'une pratique. Que ce soit dans la photographie (Société héliographique en 1851, Société française de photographie en 1854), l'art brut, la bande dessinée ou le hip-hop, les « sociétés », « clubs », « compagnies » et associations loi de 1901 sont presque toujours présentes dans le processus.

Quant aux opérateurs *marchands*, ils jouent un rôle essentiel, car l'introduction dans des circuits de vente, ou la spécialisation de ces derniers (telles les librairies spécialisées dans la bande dessinée) sont un moment décisif dans le « passage à l'art ». Les objets d'art primitif et d'art brut apparaissent dans les salles des ventes et les galeries spécialisées, les planches de bandes dessinées s'introduisent sur le marché de l'art, les graffitis se détachent des murs pour s'inscrire sur des supports mobiles – typiquement, des toiles – permettant leur exposition et leur circulation marchande.

Parallèlement au marché des objets, le marché des reproductions donne lieu aux opérateurs *éditoriaux* : l'apparition de livres, de collections spécialisées, de revues, de critiques spécialisés, de catalogues, de dictionnaires, a émaillé tous les mouvements d'artification, depuis les livres sur la peinture et les « dictionnaires de peintres » de l'âge classique à *La Lumière* (1851), à *L'art culinaire* (1883), à *Jazz Hot* (1935), aux *Cahiers du cinéma* (1951), ou encore à *L'Écho des savanes* (1972), première revue de bande dessinée explicitement « réservée aux adultes », ou à *Maus* (1986), première bande dessinée à recevoir un « grand » prix littéraire.

L'opérateur *sémiotique* qu'est la signature est un autre moment capital : c'est même l'un des indicateurs les plus sûrs d'une artification réussie<sup>43</sup>, permettant à la fois l'individualisation du produit et sa circulation marchande, détachée de la présence physique de son producteur. Ainsi, le principal indice d'une artification du commissariat d'exposition fut, dans les années 1980, le fait que les expositions commencèrent à être publiquement attribuées à un commissaire, et non plus à l'institution productrice ; un siècle auparavant, ce furent les metteurs en scène de théâtre qui commencèrent à apparaître explicitement comme tels sur les affiches et les programmes. On le constate *a contrario* lorsqu'il n'y a pas, voire lorsqu'il ne peut pas y avoir, de signature : comme dans le cas des recettes de cuisine, qui ne portent qu'exceptionnellement les noms de leurs inventeurs (et, de ce fait, n'ouvrent pas droit à la propriété intellectuelle) ; ou dans le cas des jardins puisque, selon le mot du paysagiste Pascal Cribier, « le paysage ne se signe pas ».

*Médiatiques*, les opérateurs sont de différentes sortes : *iconographiques*, ils permettent de transporter les œuvres par l'image, facilitant ainsi la vente, le commentaire, l'admiration. Par exemple, les premières reproductions sur papier de graffitis signalent l'entrée dans le processus d'artification.

---

43. Voir HEINICH, 2008, p. 97-106. Sur la signature en général, Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1992.

*Objectaux*, ils accompagnent l'œuvre et permettent leur diffusion (disques, CdRom), leur identification et leur interprétation (cartels), ou leur conservation (archives).

Les opérateurs *corporels* peuvent également donner lieu à observation : techniques du corps, postures, regards se modifient à mesure qu'une pratique s'artifie. La prouesse technique du trapéziste s'épure jusqu'à ne plus montrer que la « beauté du geste » ; les muscles des danseurs hip-hop se modifient avec la transmutation vers des spectacles moins sportifs et plus dansés ; la diffusion d'une culture livresque entraîne de nouvelles focalisations du regard ; le metteur en scène de théâtre s'autorise à intervenir sur le corps même de l'acteur, et non plus seulement sur sa diction ou ses mouvements ; le chercheur de l'Inventaire s'agenouille devant une borne Michelin comme il le ferait devant une sculpture, à la recherche d'inscriptions signifiantes ; le conservateur de musée, pourtant réticent à introduire dans ses collections des œuvres d'art singulier, ne peut s'empêcher de ramasser soigneusement les petits morceaux tombés de la fresque ; quant au mandala réalisé sur une place publique dans une manifestation culturelle, il ne sera déplacé au sein de la Biennale d'art contemporain, à la demande de son directeur, qu'avec d'innombrables précautions, en faisant appel à une équipe de spécialistes des grands brûlés pour ne pas en perdre un grain de sable...

Les opérateurs *organisationnels* relèvent essentiellement d'une réorganisation de la division du travail : on le voit notamment dans le cas du théâtre, où l'artification de la mise en scène ne procède pas de la requalification d'un poste préexistant, mais de la création *ex nihilo* d'une nouvelle fonction, autonomisée par rapport aux fonctions traditionnelles d'auteur, d'acteur, de décorateur, et de régisseur. On le constate aussi en danse hip-hop, qui s'artifie à mesure que, dans les compagnies, la distinction se fait entre travail administratif et conception artistique.

La division du travail est elle-même hiérarchisée, comme le sont les domaines de création les uns par rapport aux autres, comme le sont les catégories d'amateurs ou de consommateurs. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il existe aussi des opérateurs *hiérarchiques*, notamment en ce qui concerne l'ascension

sociale des praticiens. Ce fut le cas, par exemple, avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, ou avec la photographie lorsqu'elle passa, au milieu du siècle, du daguerréotype à la photo sur papier, entamant ainsi un processus artificatoire.

Cette évolution hiérarchique s'accompagna d'un opérateur *pratique* : le changement de support, du métal au papier. Dans la même catégorie, on peut noter aussi l'abandon des tables au profit des rangées de fauteuil dans les cafés-concerts et les music-halls, permettant un rapport plus esthétisé au spectacle ; ou encore, dans le cirque, l'innovation par l'invention de nouveaux numéros à partir du répertoire traditionnel, ou par la remise en question de la succession des numéros ou de la piste ; les stratégies de distinction générique (par exemple, l'invention ou la promotion du « roman graphique » dans la bande dessinée) constituent aussi des opérateurs pratiques de l'artification.

Voilà qui nous amène au plus près des opérateurs proprement *esthétiques*, jouant sur la forme même des propositions de manière à en faciliter une perception conforme aux attentes envers l'art ayant cours dans le contexte spatio-temporel considéré. Exemple à cet égard est la photographie « pictorialiste », qui use d'effets plastiques propres à évoquer un tableau peint. Ou encore, dans le cas de la danse hip-hop, l'innovation consistant à « faire des histoires » : l'introduction de la narrativité – elle-même liée à une féminisation des praticiens – facilite le recadrage de la pratique dans les attendus de la danse contemporaine.

Cette dimension esthétique dépasse la pratique elle-même, puisqu'elle est fortement prise en charge par les opérateurs *discursifs*, à travers les nombreux commentaires, critiques, interprétations que suscite inévitablement une production qualifiée d'artistique. Manifestes, histoires de la discipline, colloques, récits autobiographiques, voire essais d'herméneutique jalonnent les montées en artification, indissociables d'une forme d'intellectualisation. On le voit notamment avec l'introduction de la bande dessinée dans le monde universitaire ; avec les récits de vocation des circassiens ; avec, dans le cas du théâtre d'avant-garde, le passage de l'« interprétation » envisagée comme performance à l'« interprétation »

envisagée comme activité herméneutique, c'est-à-dire attribution au texte d'un sens particulier qu'assume le metteur en scène ou l'acteur ; avec aussi les nombreuses comparaisons qui s'opèrent avec des arts plus anciens et plus haut placés dans la hiérarchie, telles les références lettrées à la peinture dans le cas de la danse hip-hop, de la magie, de la gastronomie et de la photographie. Dans ce dernier cas, l'artification va de pair avec l'argument du style personnel, facilité par une technique plus légère telle que la photo sur papier ; et plus généralement, les commentaires critiques mettent en évidence la personnalisation de la pratique par la double constance d'une thématique et d'une stylistique, comme l'ont fait notamment les critiques des *Cahiers du cinéma* en inventant le « cinéma d'auteur » (expression reprise par les chorégraphes hip-hop qui parlent de « danse d'auteur »).

Toutes ces modifications engendrent des transformations à la fois *perceptives* et *émotionnelles*, qui font partie, elles aussi, des opérateurs de l'artification. Mais on touche là aux limites de ce que les méthodes sociologiques et ethnologiques nous permettent de décrire.

## Acteurs

Les opérateurs d'artification n'existeraient pas sans les acteurs qui les mettent en œuvre. Pour en donner un rapide inventaire, nous suivons l'ordre des « quatre cercles de la reconnaissance » tels que les a identifiés l'historien d'art Alan Bowness<sup>44</sup>, en allant du plus près au plus éloigné des artistes et, parallèlement, du plus petit au plus grand nombre, et du court au long terme.

Les artificateurs peuvent donc être, tout d'abord, les producteurs eux-mêmes : depuis les peintres qui, à l'âge classique, revendiquaient par le mouvement académique leur appartenance aux arts libéraux et non plus mécaniques, jusqu'à, aujourd'hui, les graffeurs ou les artistes urbains qui revendiquent ce qu'ils font comme incontestablement

---

44. Voir Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

artistique. Mais une telle revendication n'a évidemment de chance d'aboutir que si elle est relayée par d'autres que les postulants au rang d'artistes.

C'est là qu'intervient le « deuxième cercle » de la reconnaissance. Les marchands, galeristes, commissaires-priseurs, éditeurs, constituent pour cela d'excellents médiateurs, ainsi que, derrière eux, les amateurs, collectionneurs et *fans* de tous ordres, d'autant plus impliqués qu'ils ont le sentiment d'être un petit nombre d'initiés et d'initiateurs – qu'il s'agisse d'amoureux de bande dessinée, de collectionneurs d'art primitif ou d'art brut.

Une fois que le « champ » (pour reprendre les outils de Bourdieu) a commencé de se constituer, intervient le « troisième cercle ». Ce sont alors les critiques qui entrent en jeu, en se spécialisant dans le domaine en question, voire en créant des publications elles-mêmes spécialisées, comme nous l'avons vu avec les opérateurs éditoriaux. S'il s'agit d'œuvres « autographiques » au sens de Goodman<sup>45</sup>, le travail d'artification incombera aussi aux conservateurs, commissaires d'exposition, voire restaurateurs – pensons par exemple à ce que peut représenter la première exposition consacrée à des planches de bande dessinée, ou aux graffitis, dans un musée d'État. Élus et agents de l'État peuvent également avoir leur rôle à jouer, en distribuant des subventions, voire en ouvrant des musées ou des lieux de représentation. Les travailleurs sociaux sont aussi des médiateurs d'artification, comme dans le cas du hip-hop. Enfin, enseignants et chercheurs, en intégrant tel domaine d'expression dans un cursus pédagogique ou dans un programme de recherches ou de colloques, concourent également à la réussite de l'artification.

C'est là qu'on atteint enfin le « quatrième cercle » de la reconnaissance : celui du grand public, auprès de qui il ne fera plus de doute, désormais, que la peinture, la photographie, le jazz, le cirque, le cinéma, la bande dessinée, voire la danse hip-hop ou les graffitis, sont bien un art à part entière. Alors la boîte noire se sera refermée, annulant les complexes

---

45. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [1968].



opérations par lesquelles il a fallu passer pour en arriver là, de façon à ne plus offrir que la surface lisse et, apparemment, évidente, de l'«art» digne d'admiration.

## Résultats

Si l'on tente à présent de synthétiser les acquis en fonction des résultats obtenus par les différents processus d'artification examinés ici, nous voyons qu'ils sont loin d'être également aboutis.

Premièrement, l'artification peut être *entière et durable* : ce fut le cas de la peinture à la Renaissance (en Italie) et à l'âge classique (en France puis dans le reste de l'Europe), qui dut s'extraire de l'artisanat. En revanche, la littérature, la musique, la danse, qui appartenaient traditionnellement aux «arts libéraux» ou au domaine des «muses», n'eurent pas à accomplir ce chemin difficile : elles connurent simplement, à partir des Lumières, une certaine forme de «sacralisation<sup>46</sup>» et, à partir du Romantisme, une inflexion de leur statut dans un sens plus nettement «vocationnel» et marqué par l'exigence de singularité<sup>47</sup>. Au sein de ces disciplines, constituées depuis longtemps comme des arts, l'artification peut concerner un poste particulier comme la mise en scène, ou un genre spécifique comme le jazz.

Deuxièmement, on a des situations à *demi stabilisées*, autrement dit des amorces d'artification pas tout à fait abouties, et qui probablement n'iront guère plus loin que le stade actuel, faute de caractéristiques intrinsèques susceptibles d'autoriser une artification pleine et entière. C'est le cas de l'architecture, qui n'a jamais accédé pleinement au rang des «beaux-arts» en raison de sa dépendance envers des contraintes utilitaires et techniques ; c'est le cas également des «métiers d'art», toujours à mi-chemin – comme le nom même de la catégorie l'indique – entre l'artisanat et l'art,

46. Voir Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

47. Voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

c'est-à-dire, concrètement, entre l'industrie de la reliure avec presse et l'art du vitrail avec dessin.

Troisièmement, il y a des cas d'artification *partielle*, qui ont bien franchi les quatre cercles de la reconnaissance, mais soit pour une partie seulement de leur production (c'est le cas de la photographie ou du cinéma, dont seules les branches « art et essai » ou « photographie d'art » sont désormais reconnues comme artistiques), soit aux yeux d'une partie seulement du public (c'est le cas de la bande dessinée, très clivée entre simples consommateurs et amateurs éclairés; ou encore de la corrida, radicalement divisée entre aficionados et opposants).

On peut enfin, quatrièmement, identifier des cas d'artification *en voie d'accomplissement* : c'est le cas de l'art brut, ou encore du ready-made – l'un et l'autre ayant connu un décalage d'une à deux générations entre le temps de leur production et le temps de leur consécration muséologique et critique. On peut dire d'ailleurs que, au moins dans le cas du ready-made, le processus n'est sans doute pas terminé faute d'avoir atteint le grand public, puisque, pour une bonne part, les non-initiés à l'art contemporain ne semblent pas considérer comme allant de soi qu'un urinoir ou un porte-bouteilles aient bien leur place dans un musée des beaux-arts.

Sans doute promises au statut de réussites, les artifications *in progress* – en voie d'effectuation – sont celles qui se produisent sous nos yeux : typiquement, le commissariat d'expositions, la danse hip-hop, ou le graffiti. Là, le concept même d'artification se révèle particulièrement utile pour *voir* ce qui, sans lui, aurait toutes chances de nous demeurer transparent.

Restent les cas d'artification *impossible*, pour les pratiques qui semblent condamnées à de sporadiques mouvements artificatoires mais incapables de se réaliser pleinement, du moins dans un avenir proche, probablement en raison de caractéristiques intrinsèques ou de modèles économiques trop éloignés des propriétés historiquement constitutives de la notion d'art. On peut supposer ainsi que la typographie, la gastronomie, l'œnologie, l'art des jardins, le parfum, resteront, dans le meilleur des cas, des « arts » au sens métaphorique du terme, sans que leurs producteurs puissent être durablement, universellement

et institutionnellement considérés comme des artistes à part entière, et leurs productions comme des œuvres offertes à une appréciation purement artistique.

Une question enfin se pose régulièrement: existe-t-il, à l'inverse, des processus de désartification – lorsqu'un art reconnu comme tel en vient à perdre ce statut? Une fois exclus les cas d'artification non linéaire, passant par des moments de régression à un stade antérieur, nous n'avons trouvé qu'un petit nombre de réponses positives – et encore, de façon souvent indécise ou renvoyant à des contextes très spécifiques. La calligraphie, ainsi que l'art de la conversation, pourraient être considérés comme des pratiques désartifiées – à condition du moins qu'une étude historique précise permette d'établir qu'ils furent bien, jadis, de véritables arts (et non pas de simples *arts*, des techniques exigeant une certaine virtuosité mais ni individualisation, ni esthétisation). Plus récemment, la traduction littéraire a fait l'objet en France d'une poussée de « professionnalisation », corrélative d'une mise à distance des conceptions purement « artistes » de l'activité, de façon à garantir aux praticiens non-amateurs une pleine reconnaissance de leurs droits sociaux<sup>48</sup>. Diana Crane montre qu'à partir des années 1960, la transformation de la haute couture en industrie du luxe, sous le contrôle de la haute finance, va de pair avec une perte d'autonomie des créateurs. Quant aux objets du culte, Émilie Notteghem décrit la grande souplesse du dispositif d'artification, et la manière dont les objets y entrent et en sortent, retournant pour un temps au monde du rite. Les cas de résistance interne à l'artification, au nom de valeurs qui ont trait à la famille (art singulier), au travail (art singulier, jazz, trapèze), ou à la cohésion du groupe (hip-hop), sont à noter. Enfin, on voit dans le cas du patrimoine (en particulier avec l'Inventaire étudié par Nathalie Heinich) comment une catégorie construite initialement autour des monuments historiques conçus comme chefs-d'œuvre artistiques s'est progressivement étendue jusqu'à inclure des objets non artistiques.

---

48. Voir Nathalie Heinich, « L'art et la profession : les traducteurs littéraires », *Revue française de sociologie*, 25/2, 1984, p. 264-280.

Cette large gamme de résultats, allant de l'échec à l'effectuation pleine et apparemment définitive, permet à présent de récapituler les principaux obstacles à l'artification et, à travers eux, ses conditions de félicité.

Ce qui semble faire obstacle à l'artification, c'est le caractère utilitaire de l'activité (cas des métiers d'art, de l'architecture); le fait qu'il s'agisse d'un travail manuel (cas des métiers d'art, de la peinture des origines, des jardins); la part du machinisme (cas des métiers d'art); la sérialité de la production (cas des métiers d'art et de la typographie); la division du travail, lorsque la distribution des opérations en plusieurs postes ne permet pas d'isoler un moment artistique (cas de la typographie); les contraintes et difficultés techniques, qui minimisent la part de l'esthétique au profit de la prouesse (cas de l'architecture, du trapèze, du cirque équestre, de la magie); le poids de la tradition et du rapport aux maîtres (cas de la peinture des origines, des métiers d'art, de la typographie); l'infériorité sociale des producteurs et/ou des amateurs (cas du jazz et du hip-hop), notamment dans les pratiques destinées aux jeunes (cas du cirque, du cinéma des origines, de la magie, du hip-hop, des arts singuliers); la dépendance envers le client (cas de la peinture à l'origine, de l'architecture, de la mode, de la gastronomie); l'amateurisme (cas de la photographie); l'inamovibilité, c'est-à-dire la restriction dans l'espace (cas du jardin et, dans une moindre mesure, du graffiti); le caractère éphémère, c'est-à-dire la restriction dans le temps (cas des métiers d'art, du spectacle par rapport aux œuvres «auto-graphiques», de la gastronomie, du jardin).

Inversement, l'artification est donc favorisée lorsqu'on a affaire à une activité de luxe, peu manuelle, peu équipée techniquement, autorisant l'individualité, non soumise à la prouesse technique, susceptible d'innovation, pratiquée par ou s'adressant à des adultes de milieux sociaux plutôt favorisés, permettant une certaine autonomie sur la clientèle, relativement professionnalisée, transportable dans l'espace et dans le temps. S'ajoutent à cela d'autres facteurs propitiatoires tels que la visibilité (cas du jazz), une certaine marginalité (cas de la mise en scène théâtrale), une posture avant-gardiste (cas du jazz,

de la mise en scène théâtrale, du commissariat d'expositions) et, enfin, la possibilité d'une économie administrée (mise en scène théâtrale, danse hip-hop).

De tout cela, une conclusion s'impose : l'artification est un indicateur majeur de la tendance générale à la valorisation de l'art, qui s'observe dans les sociétés occidentales modernes, que ce soit au niveau de la pensée philosophique<sup>49</sup> ou du sens commun.

## Effets

Quels sont à présent les effets de l'artification ? Bien que cette question ne soit pas incluse dans le programme que nous nous sommes donné dans les différents travaux réunis ici, il vaut la peine d'en récapituler les grandes lignes, car nous l'avons forcément rencontrée au fil de nos recherches.

Le premier effet est la *légitimation* de la pratique ou, en d'autres termes, sa consécration, son ennoblissement, son élévation dans la hiérarchie des activités. Nous avons insisté en introduction sur le fait qu'il ne s'agit là que d'une conséquence de l'artification : le déplacement d'une activité sur un axe continu entre « positions » plus ou moins « légitimes » à l'intérieur d'un « champ » – pour reprendre le vocabulaire de Bourdieu – est un phénomène postérieur à l'introduction de cette activité dans la catégorie des « arts », qui relève, elle, d'une solution de continuité, d'un passage de frontières. Gains en visibilité, en crédibilité, en distinction, en prestige, voire en valeur financière, font partie des effets régulièrement constatés de l'artification, du fait que l'art en tant que tel a connu une valorisation globale de son statut dans les sociétés modernes.

Deuxièmement, l'artification tend à produire une certaine *autonomisation* de l'activité – pour reprendre, là encore, un concept souvent appliqué par Bourdieu aux champs artistiques. Il y a là une constante dans l'histoire des pratiques, comme on le voit bien avec le cas de la peinture : le premier mouvement

49. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

tend vers la légitimation, par l'assimilation à des pratiques plus valorisées (les mathématiques ou la littérature, pour la peinture académique); ensuite seulement il devient possible d'affirmer une spécificité (les qualités proprement plastiques), de revendiquer l'indépendance à l'égard des attentes extérieures (autorité sur le client, soumission au jugement des pairs), de s'orienter en fonction d'enjeux propres à la pratique en question (par exemple, le dessin ou le coloris).

Un troisième effet est l'*élargissement* des frontières de l'art. On l'a vu avec l'art contemporain lorsqu'il opère à partir du monde ordinaire; on le voit aussi dans le cas de l'art brut, dont le principal promoteur, Jean Dubuffet, ne visait sans doute pas tant à intégrer l'art des fous au sein des frontières de l'art communément admises, qu'à déplacer ces frontières en les ouvrant — exactement comme Marcel Duchamp avec ses ready-made. Ainsi, l'art n'est pas seulement un « pays » de plus en plus peuplé: c'est aussi un pays de plus en plus étendu.

Un quatrième effet concerne l'*esthétisation*. Car si toute beauté n'est pas artistique, loin s'en faut (encore faut-il qu'elle soit produite par des humains, et des humains pouvant prétendre au statut d'artiste), et si tout art n'est pas forcément beau (là encore, l'art contemporain en est une constante exemplification), il existe malgré tout dans la culture occidentale une forte congruence entre art et beauté. Il est donc logique qu'une activité « artificielle » soit dès lors investie, tant chez ses producteurs que chez ses amateurs, par une recherche de beauté, quelles qu'en soient les définitions conjoncturelles.

Cinquièmement, il n'y a pas d'artification, nous l'avons vu, qui n'engendre pas une certaine *individualisation*: la production doit pouvoir être rapportée nominalement à un auteur, lequel doit pouvoir être doté d'une intentionnalité esthétique; et elle doit pouvoir être considérée comme originale, c'est-à-dire non réductible à d'autres, sinon innovante. Et c'est la signature qui manifeste au mieux cet effet d'individualisation — d'où son importance comme indicateur d'artification.

Un sixième effet de l'artification est l'*authentification* de la production et de la pratique, au sens où elles doivent obéir à une exigence d'authenticité. Celle-ci est consubstantielle

de la définition moderne de l'art, qu'il s'agisse de l'authenticité des objets produits (qui doivent être de la main de leur auteur déclaré) ou de l'authenticité des intentions de leur producteur (qui doit être mû par l'inspiration ou par le besoin de créer, et non par le seul désir de plaire à ses clients, ou par un projet frauduleux tel qu'un canular).

Enfin, un septième et dernier effet de l'artification (mais la liste n'est sans doute pas exhaustive) est la *raréfaction*. En effet, individualité et authenticité impliquent une certaine limitation de la production, quantitativement (pas de sérialité) et qualitativement (pas de « clichés », de lieux communs<sup>50</sup>). En d'autres termes, c'est le « régime de singularité » qui forme le cadre axiologique d'une activité dès lors qu'elle est soumise à artification, et non plus le « régime de communauté » dont dépendent les productions ordinaires, utilitaires, conventionnelles, partagées<sup>51</sup>. Le monde de l'art, dans les sociétés occidentales modernes, possède sa propre axiologie, dont la présence dans les opérations d'évaluation constitue un excellent indicateur d'artification.

## Perspectives théoriques

Quelles sont, pour conclure, les perspectives théoriques ouvertes par la problématique de l'artification telle que nous l'avons traitée ici ? En d'autres termes, par quels moyens pourrait-on la généraliser à d'autres domaines ?

Ce travail s'inscrit tout d'abord dans une sociologie de la *catégorisation* : comment des êtres, des objets, des activités en viennent-ils à être associés avec d'autres dans une même catégorie, à la fois mentale et pratique, par un nombre indéterminé de personnes ? Sans prétendre développer ici l'immense littérature sociologique, anthropologique et philosophique sur cette question, ne mentionnons que quelques références actuelles : en matière

50. Voir notamment MELOT, 1986.

51. Pour une définition de ces deux régimes de qualification des objets et des personnes, voir Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

d'investigation empirique, le travail de Michèle Lamont sur les « frontières symboliques » concernant les valeurs<sup>52</sup>; celui des chercheurs réunis autour de Susanne Jansen sur la classification dans les arts<sup>53</sup>; et en matière de théorisation, l'analyse par Bernard Conein d'approches récentes sur la question des frontières mentales<sup>54</sup>.

Par ailleurs, la problématique de l'artification peut aussi être envisagée comme une contribution à la sociologie de la *reconnaissance*, au sens où des êtres cherchent à obtenir d'autrui d'être perçus et traités conformément aux catégories et aux valeurs dont ils estiment être porteurs. Dès lors que le statut d'artiste revêt à la fois une certaine consistance et un certain prestige dans les conceptions partagées, alors la revendication d'un tel statut relève d'une recherche de « reconnaissance » au sens que lui a donné, notamment, le philosophe allemand Axel Honneth<sup>55</sup>.

On peut également référer la question de l'artification à une problématique de l'*identité*, et plus précisément de l'identité collective : à quelles conditions un attribut – tel que celui d'artiste – est-il accolé à un sujet, de façon à la fois stable et partagée ? Quelles sont les modalités de son « auto-perception » par le sujet lui-même, de sa « représentation » à autrui, et de sa « désignation » par autrui<sup>56</sup> ?

- 
52. Voir Michèle Lamont, Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequalities*, Chicago, Chicago University Press, 1992 ; Michèle Lamont, Laurent Thévenot (eds.), *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.
53. *Poetics*, 33/5-6, Susanne Jansen, Richard A. Peterson (eds.), *Comparative Research on Cultural Production and Consumption*, 2005.
54. Voir Bernard Conein, *Les sens sociaux. Trois essais de sociologie cognitive*, Paris, Économica, 2005.
55. Voir Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Cerf, 2000 [1992].
56. Voir Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.



Enfin, l'artification relève de la sociologie du *changement social et culturel*. Son effectuation va de pair avec des transformations démographiques, des innovations techniques et institutionnelles, des modifications dans les modes de vie, des mobilités de tous ordres et des luttes de statut.

Au-delà des problématiques, ces travaux obéissent également à une même posture de recherche, à un même cadre méthodologique. Nous avons vu déjà le caractère central de l'approche pragmatique, qui laisse au second plan l'analyse des textes savants pour s'attacher à la concrétude des situations, à la matérialité des inscriptions, à la multiplicité des « actants », et qui raisonne non plus en termes d'intentionnalité supposée des acteurs (faire ceci *pour* obtenir cela) mais en termes de conséquentialité des actions (faire ceci *de façon que* cela entraîne cela) : c'est ce qu'on pourrait appeler le *tournant pragmatique*, dont cet ouvrage constitue une illustration parmi bien d'autres aujourd'hui.

En outre, le lecteur aura peut-être remarqué – voire déploré – l'absence dans nos textes de grandes hypothèses explicatives, qui mettraient en évidence, par exemple, le rôle prédominant des origines sociales des individus, les développements de l'« hypermodernité », ou encore le « désenchantement du monde » et ses effets sur le rapport à la « rationalité » de l'individu moderne. Nous avons mis de côté la question du « pourquoi » de façon à nous concentrer sur celle du « comment » ; et ce pas de côté nous a permis à maintes reprises de constater que les causes et les effets se substituent aisément les uns aux autres : il y a artification parce qu'il y a valorisation de l'art, laquelle peut aussi être considérée comme une conséquence des effets d'artification. C'est ce qu'on peut appeler la « boucle explicative » : l'artification explique l'artification, parce que celle-ci peut être, selon le moment où on l'envisage, une cause aussi bien qu'une conséquence. Voilà qui peut décevoir les lecteurs habitués à une approche purement explicative des sciences sociales, mais qui n'étonnera pas les amateurs d'une approche compréhensive, attachée à expliciter la cohérence des logiques suivies par les acteurs. Ce travail collectif

aura démontré, espérons-le, l'intérêt d'une telle approche ou, en d'autres termes, de ce *tournant compréhensif* dans la définition des problématiques et des méthodes<sup>57</sup>.

Enfin, comme nous l'avons indiqué en introduction, la posture observée ici s'inscrit dans une posture désubstantialisante, commune et à la philosophie analytique, et aux sciences sociales. Il n'existe pas d'art « en soi » dont la définition nous guiderait pour décrire la façon dont il est vécu « pour soi » par les acteurs : il n'existe que des conceptions historiquement situées, relativement stabilisées et collectives, de ce que les acteurs entendent par « art ». C'est ce qu'on peut appeler le *tournant nominaliste*, qui nous fait passer de la question du « quoi » à la question du « pour qui », « à quelles conditions », « quand ». Dans cette perspective, l'art n'est rien d'autre que la résultante des opérations d'artification : c'est dire que – pour revenir à Nelson Goodman – il y a art *quand* il y a eu artification.

---

57. Cette posture a été explicitée dans le cas des écrivains in Nathalie Heinich, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *Socio-Logos*, 3, 2008, mis en ligne le 28 mai 2008 : <http://socio-logos.revues.org/1793>.