

conférence

par Nathalie

**Soumission-**

Heinich,

**transgression**

sociologue,

directeur de recherche

au CNRS

CENTRE DU **gra  
phisme**

19 décembre 2006, mise en ligne juin 2007

# Soumission-transgression

La pratique des designs, du graphisme, est soumise à la commande d'une organisation à la recherche d'une image originale qui aide à son identification. Le professionnel a une obligation de résultats. La formation, la culture des acteurs les incite à la transgression plus qu'à la reconduction de ce qui existe. La dialectique entre se soumettre et transgresser construit une tension créative, source de plus value sociale, mais qui peut s'épuiser dans le renoncement, la marginalisation ou la servitude créative... Comment penser ce couple de tension essentiel pour la création graphique ?

**Nathalie Heinich.** Le mot qui m'a été soumis par le Centre du graphisme pour cette conférence, celui de « soumission », comme opposé à « transgression », me paraît connoté normativement. Ce n'est pas celui que j'utiliserais. Lorsque l'on parle de « soumission », la critique me paraît implicite. Ce n'est jamais très valorisé d'apparaître comme soumis. Ce serait l'équivalent critique de « provocation » pour « transgression » ; la connotation critique de transgression.

À l'autre extrémité, si l'on voulait donner à la notion sous tendue par celle de soumission une connotation positive, je pense que l'on parlerait de « reconnaissance » : la reconnaissance des codes, des conventions, des attentes qui sont impliqués dans une commande par exemple. Entre reconnaissance de ces attentes, de ces codes, et soumissions perçues comme négatives à ces mêmes attentes, on a là l'éventail des positions plus ou moins positives ou négatives par rapport à une commande qui peut être proposée. Le terme neutre me semblerait celui d'« acceptation ». Quand on parle d'acceptation, a priori, on ne peut pas décider si la personne qui en parle est pour ou contre. J'aurais donc plutôt intitulé cette conférence « acceptation — transgression », mais nous y reviendrons. Faisons auparavant un petit excursus sur la situation de la transgression dans l'art contemporain.

## Qu'est-ce que l'art contemporain ?

Je crois que la transgression c'est vraiment l'épine dorsale de l'art contemporain. Je parle de l'art contemporain dans les arts plastiques bien sûr ; c'est un peu ce qui le définit. Mon idée est que l'art contemporain n'est pas, contrairement à ce qu'on croit souvent, une périodisation. Le mot contemporain dans « art contemporain » renvoie moins à une période qu'à un genre de l'art. C'est exactement comme quand on parle de musique contemporaine, on sait très bien que c'est un certain genre de musique et que ce n'est pas l'ensemble des musiques qui sont produites aujourd'hui. Et bien de même quand on parle d'art contemporain, ce ne sont pas l'ensemble des productions artistiques qui sont produites aujourd'hui, mais un certain type de production correspondant à un certain genre qui se manifeste notamment par les installations, les performances etc., et qui obéit à des règles tout à fait précises, rarement explicitées par les critiques, presque jamais par les artistes. Simplement les meilleurs artistes sont ceux qui ont compris ces règles intuitivement, même s'ils ne sont pas capables de les expliciter.

En tant que sociologue, j'essaie d'explicitier les conceptions sous-jacentes, et il me semble que le genre de l'art contemporain s'oppose à deux genres tout à fait différents : le genre de l'art classique, bien sûr, tout le monde est d'accord, mais de façon un peu plus paradoxale, également le genre de l'art moderne.

L'art classique, qu'est-ce que c'était ? En gros c'est l'art qui a dominé jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui reposait sur un impératif de transmission et de mise en œuvre des canons traditionnels. Il y avait toute une série de conventions de figurations qui

étaient considérées comme la bonne façon de faire de l'art, et le bon artiste était celui qui était capable de les reproduire, éventuellement en les modifiant légèrement, pour les personnaliser à sa guise. La compétence, c'était la bonne reproduction de ce qui précédait, de la tradition, et la tradition était essentiellement non pas une figuration du réel comme le croient certains, mais une figuration des idéaux. La grande peinture académique, ce qu'on appelait la peinture d'histoire, qui était aussi bien religieuse qu'historique au sens strict etc., c'était une peinture qui idéalisait, qui représentait des personnages idéaux, des figures idéales. Et puis il y avait aussi les genres mineurs : nature morte, la peinture de genre, le portrait etc., qui là, obéissaient plutôt à l'impératif de figuration plaisante de la vie quotidienne. Les genres majeurs consistaient en fait à figurer en image des textes. La peinture d'histoire c'est une peinture de textes et c'était ce qui faisait sa valeur, puisqu'elle était au sommet de la hiérarchie des genres. C'est un système qui a été parfaitement rodé pendant des siècles, pendant toute la période pré-académique et académique, et qui a été complètement bousculé parce qu'on appelait l'art moderne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec un changement total de paradigme — c'est-à-dire de sens de ce qu'il est normal de faire — puisqu'avec l'art moderne, l'idée c'est que le bon artiste n'a plus à reproduire les conventions, mais à exprimer son intériorité. C'est là la grande spécificité de l'art moderne.

L'expression de l'intériorité de l'artiste, ce que Kandinski appellera « la nécessité intérieure », peut être aussi bien sa vision plastique des choses comme on le voit bien chez Cézanne, les Fauves ou les Cubistes, que la façon de décomposer les objets, que les fantasmes inconscients comme chez les Surréalistes, les émotions intérieures comme dans l'expressionnisme etc., etc. L'art moderne c'est donc d'une part, l'expression de l'intériorité de l'artiste, et d'autre part la transgression — la voilà qui arrive — des conventions classiques de la figuration. Dès lors que l'artiste peut et doit personnaliser son travail de figuration, il est autorisé et même il doit innover en bousculant les codes de la figuration. C'est ce qui est arrivé à toute une série de codifications : les codes de figuration de la perspective et de la couleur avec les impressionnistes ou les fauvistes ; tous les différents courants : cubisme, expressionnisme, surréalisme etc. Chacun transgresse une des dimensions des codes de la figuration classique.

## La transgression dans l'art contemporain

Arrive là-dessus l'art contemporain, qui ne commence pas, contrairement à ce qu'on le croit souvent, dans les années cinquante ou soixante. Je pense qu'il commence avec les « ready-mades » de Duchamp dans les années 1910. Duchamp opère une transgression tout à fait radicale, beaucoup plus radicale que les artistes modernes, c'est-à-dire beaucoup plus radicale que la transgression que lui-même avait effectuée avec ses tableaux, notamment le Nu descendant l'escalier, qui était encore tout à fait moderne. C'est une transgression des codes de la figuration. Avec les « ready-made » donc le fameux urinoir, la bicyclette etc. il va transgresser non plus les codes de la figuration mais la frontière entre art et non-art ; c'est-à-dire qu'il prend un objet de la vie quotidienne industriel et trivial — je prends l'urinoir comme exemple parce que c'est vraiment le prototype —, et il décide de l'exposer comme une œuvre d'art. Non pas parce qu'il serait beau, comme une œuvre de design, auquel cas ce serait une façon de mettre en valeur son esthétique, mais parce que le fait même qu'un artiste décide d'en faire une œuvre d'artiste suffit à le faire entrer dans la catégorie des œuvres d'art. C'est véritablement un déplacement de l'œuvre produite à la personne de l'artiste, qui devient le lieu où se décide la valeur de l'art. C'est un déplacement aussi de l'œuvre en tant qu'elle serait objectivée dans un objet concret. Une œuvre d'art contemporain réside dans l'ensemble des opérations par lesquelles un objet entre dans le monde de l'art : l'urinoir de Duchamp n'est pas l'objet urinoir tel qu'il l'a proposé au salon des Indépendants de New York en 1917 — cet objet

a depuis longtemps disparu —, mais ce sont les récits, toutes les légendes qui l'entourent, le fait que cet urinoir dans les années cinquante a été acheté sous forme de réplique par différents musées, collectionneurs, le fait que Duchamp serait allé choisir dans des grands magasins différents objets dont il a fait des répliques de sa « Fountain » initiale, etc. Fait aussi partie de ces légendes le fait que l'urinoir est régulièrement vandalisé, ce qui contribue à sa construction comme œuvre, comme grande œuvre du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a véritablement un déplacement de l'objet à l'ensemble des opérations qui font de cet objet une œuvre d'art, et de l'œuvre à la personne de l'artiste qui est le lieu où se décide la valeur de l'art, grâce bien sûr à l'action des intermédiaires, puisque sans les critiques d'art, sans les conservateurs de musées, sans les collectionneurs, sans les galeries etc., tout cela n'existerait pas. Nous touchons, ici, au fondement de l'art contemporain, cette transgression non plus des codes de la figuration, mais des critères qui font qu'un objet est accepté ou pas comme un objet d'art.

Cela va être le jeu, parce que je pense que c'est vraiment un jeu qui va se décliner à partir essentiellement des années soixante, et qui va donner ce que l'on appelle aujourd'hui l'art contemporain. On va avoir d'abord les monochromes, depuis Malevitch jusqu'à Yves Klein (je conseille pour ceux que cela intéresse un excellent livre de Denis Rioux qui s'appelle *Le monochrome*, histoire d'un genre, qui retrace toute l'histoire du monochrome). Avec Yves Klein, le monochrome va être une transgression de l'idée qu'une œuvre d'art devrait représenter quelque chose ; avec les anthropométries, Klein transgresse aussi beaucoup de choses puisque vous savez qu'il faisait évoluer des femmes nues enduites de peinture sur une toile blanche posée au sol, ce qui veut dire qu'on avait tous les ingrédients de la peinture classique, le nu, la toile, la peinture, sauf que l'artiste ne touchait à rien. Ce qui est quand même une transgression majeure d'un critère fondamental de l'art dans le sens commun traditionnel, qui est que l'œuvre a été faite par la main de l'artiste : grande transgression, donc, de ce critère de l'authenticité.

On a aussi une transgression du critère du bon goût. Là, on peut en décliner beaucoup, dont la boîte de merde de Manzoni, qui est quand même une transgression majeure. Pendant des siècles, on a vécu sur l'idée que l'art devait être le lieu de la beauté, du goût etc., et dans les années soixante tout cela est complètement balayé. Transgression aussi des critères du bon goût avec Lichtenstein et ses pastiches grand format de la bande dessinée, la bande dessinée n'étant pas à l'époque considérée comme un art : là aussi, transgression majeure de la légitimité des expressions. On a aussi de très intéressantes transgressions des frontières du musée avec le Land-art, notamment Christo et ses fameux emballages. En sortant du musée, Christo transgresse la possibilité pour une œuvre d'art d'être définie par le fait qu'elle est conservée pour l'éternité. La toile qui emballait le Pont Neuf à Paris en 1985 ou le Reichstag à Berlin est une toile qui a été brûlée, qui a disparu tout de suite après l'installation, transgressant la valeur de pérennité de l'œuvre d'art, et de l'idée que ce soit l'artiste lui-même qui fabrique l'œuvre, puisque ce n'est évidemment pas Christo qui tisse lui-même les toiles, ni même qui les monte, ainsi que de l'idée que l'œuvre représenterait quelque chose, et qu'elle serait exposable dans un musée. Tout ce qu'on peut exposer, ce sont les travaux préparatoires, avec lesquels d'ailleurs Christo finance essentiellement ses opérations. On voit bien que des critères fondamentaux sont transgressés.

On a également, avec les performances et non plus les installations, une transgression majeure de l'exposabilité dans le musée, et de la sensibilité. Je pense notamment aux performances de Gina Pane qui s'entaillait les mains, qui se faisait saigner dans des performances publiques. Il ne peut en rester que des photos ou des vidéos, et non pas l'acte lui-même, qui n'est pas exposable. Les frontières de la sensibilité sont également fortement mises à l'épreuve, alors que l'art a très longtemps été considéré comme le lieu d'expression de la sensibilité.

On a aussi des frontières plus idéologiques qui se trouvent transgressées par l'art contemporain, notamment la frontière du blasphème ; beaucoup d'œuvres, en particulier aux États-Unis, ont été critiquées parce qu'elles auraient constitué une forme d'atteinte à la religion, je pense notamment à une célèbre photo de Serrano exposée dans un Institut d'art contemporain à Philadelphie, qui avait suscité des manifestations, des réactions violentes, des procès dans tous les États-Unis, et qui représentait un crucifix plongé dans un liquide jaune, évidemment perçu comme extrêmement violent par un certain nombre de catholiques.

Il y a aussi la limite de la pornographie. Beaucoup d'œuvres jouent sur la représentation pornographique, qui là encore, bien sûr, transgresse les normes du bon goût et aussi les règles juridiques de représentation d'œuvres érotiques dans l'espace public. Je pense à des travaux américains, il y en a eu en France mais les Américains sont particulièrement talentueux dans l'art de transgresser les normes morales. Il y a eu notamment une exposition du photographe Robert Mapplethorpe à Cincinnati dans les années quatre-vingt, avec des photos grand format d'actes homosexuels extrêmes, qui là encore ont suscité d'énormes réactions de protestations, des procès — le conservateur du musée a été poursuivi en justice, etc.

On a également des transgressions des frontières du droit. Les limites juridiques sont atteintes par l'art contemporain lorsque, par exemple, Sophie Calle suit quelqu'un dans la rue, le prend en photo et expose ses photos : elle produit une atteinte à la vie privée, ce qui aurait pu donner lieu à des poursuites en justice. Je pense également à une installation dont je parle dans la conclusion de mon livre, *Le Triple jeu de l'art contemporain* : un jeune artiste marseillais, Hervé Paraponaris, a exposé vers la fin des années quatre-vingt-dix, dans un musée d'art contemporain, donc un musée public, un certain nombre d'objets de la vie quotidienne qu'il avait dérobés à son entourage, sous le titre « Tout ce que je vous ai volé ». Il s'est retrouvé inculpé de vol, et le conservateur du musée de recel. Il y a eu un procès etc. — et là on voit bien comment une frontière très forte du droit est transgressée par une proposition d'art contemporain.

Au titre, aussi, des transgressions de l'authenticité, vous connaissez le travail des Simulationnistes, qui copient des œuvres préexistantes, ou les photocopient éventuellement, et les exposent sous leur propre nom. C'est là une transgression majeure de l'impératif d'authenticité, qui consiste à attribuer le nom de l'auteur à l'œuvre qu'il a produite et non le nom d'un autre auteur.

Voilà comment se présente le paysage de la transgression dans l'art contemporain, et c'est la raison pour laquelle je soutiens que la transgression est un critère majeur de l'art contemporain, qu'elle en est même la définition fondamentale, à condition d'accepter que contrairement à l'art moderne, cette transgression ne porte pas seulement sur des paramètres internes à l'art tel qu'il est admis par le sens commun, mais sur les paramètres externes, c'est-à-dire les frontières qui séparent l'art du non-art.

Les limites entre art et non art

Quand je dis « art », je ne parle pas du tout de ce que je considérerais comme étant l'essence de l'art, parce que je pense que parler d'essence de l'art, c'est sortir immédiatement de la sociologie. Pour les sociologues, les essences n'existent pas : c'est un vocabulaire de la métaphysique et pas de la sociologie. Je parle simplement, quand je parle de l'art, de la conception que se font les gens de l'art ; et quand je dis « les gens », il faut bien entendu faire la différence entre les spécialistes et les non spécialistes — je dis en général « le sens commun » pour désigner les non spécialistes. Et ce qui fait la différence entre les spécialistes et le sens commun, pour aller vite, c'est que les non spécialistes n'ont pas accès à la publication de leurs opinions, sauf, éventuellement, lors de petits micros-trottoirs, ou dans le courrier des lecteurs des journaux. Les spécialistes peuvent publier sous leur nom leurs opinions dans les journaux, alors que les non spécialistes,

quand on leur demande leur avis, restent en général anonymes. Donc, lorsque je dis que l'art contemporain transgresse la frontière entre art et non art, cela veut dire l'art tel qu'il est perçu par le sens commun — et bien entendu ces critères évoluent.

Il y a un siècle, les Impressionnistes étaient perçus comme totalement transgressifs pour le sens commun, alors que l'Impressionnisme est devenu « doxal », c'est-à-dire normal pour la plupart des gens, qui même sans être du tout spécialistes, sans avoir une grande culture, ont parfaitement accepté aujourd'hui l'art moderne. En revanche, l'art contemporain reste extrêmement paradoxal pour le sens commun. Il sera peut-être, dans un siècle, devenu « doxal », mais en tout cas voilà comment les choses se présentent aujourd'hui.

Donc, cette question de la transgression, on ne peut pas la comprendre sans mesurer la violence des réactions négatives auxquelles elle donne lieu, par tous ceux qui sont dans la conception de sens commun de l'art, et qui réagissent violemment contre ces transgressions, parce qu'ils estiment que c'est une atteinte à l'idée qu'ils se font de ce que devrait être l'art. On ne peut pas non plus la comprendre sans l'action en sens inverse des médiateurs de l'art contemporain, de toutes les institutions qui acceptent au contraire d'élargir peu à peu les frontières de l'art pour y inclure ces propositions transgressives : par exemple, lorsqu'on accepte d'accueillir à grands frais un urinoir pour l'installer dans un musée d'art moderne, ou plutôt un musée d'art contemporain. Ces médiateurs, au moment de l'art moderne, étaient d'abord les médiateurs privés, c'est-à-dire les galeristes, les marchands d'art, les collectionneurs. Peu à peu, dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, ce premier cercle de médiateurs a été d'une certaine façon supplanté par des médiateurs publics, notamment en France depuis les années quatre-vingt, où les conservateurs de musées, les responsables de centres d'art, les critiques d'art, les spécialistes de tous ordres, les commissaires d'expositions sont devenus les médiateurs privilégiés de l'art contemporain, avant les galeristes et les collectionneurs privés.

### « Le paradoxe permissif »

On ne peut pas comprendre le fonctionnement de l'art contemporain si on ne comprend pas qu'au moment même où les artistes tentent de forcer les frontières, les médiateurs élargissent ces frontières pour leur permettre d'y entrer, pendant que les non spécialistes hurlent en disant « mais ça c'est pas de l'art ! ». C'est ce que j'ai appelé, dans la conclusion de mon livre, « le paradoxe permissif », c'est-à-dire le fait qu'en approuvant et en intégrant les propositions transgressives, les institutions de l'art contemporain vont, d'une certaine façon, à l'encontre de ce que font les artistes qu'elles prétendent soutenir, puisqu'elles acceptent d'emblée ce qui est conçu comme allant à l'encontre de leur pouvoir. Ce que font les artistes c'est, grosso modo, de contester les frontières admises entre art et non art ; ce que sont censées faire les institutions, c'est protéger ces frontières en faisant entrer ce qui est de l'art de qualité, et en n'y faisant pas entrer ce qui est de l'art de mauvaise qualité ou ce qui ne serait pas de l'art. En élargissant tout de suite les frontières, les institutions enlèvent la charge transgressive des actions qu'on pourrait appeler provocatrices ou subversives, puisqu'avant même que cette transgression puisse avoir des effets, les frontières sont élargies.

Cela ressemble un peu à ce qu'on appelait l'éducation permissive dans les familles, telle qu'elle s'est développée à partir des années soixante-dix, et qui consiste à autoriser les enfants à faire ce qu'ils veulent en élargissant les frontières du permis dès lors que les enfants demandent à aller plus loin. C'est le paradoxe qui consiste pour les parents à dire à leur enfant : « sois désobéissant ». C'est comme si le musée, comme si l'institution de l'art disait aux artistes : « Artistes, soyez transgressifs ! ». En leur donnant l'ordre d'être transgressifs, l'institution leur interdit d'une certaine façon de l'être, puisque s'ils sont transgressifs ils ne feront qu'obéir à l'ordre de l'institution. Et s'ils ne le font pas, ils désobéiront à l'ordre : quoiqu'il arrive, ils seront en porte-à-faux avec ce

qui leur est demandé. Les psychiatres appellent cela une injonction contradictoire : si vous faites ce qu'on vous dit, vous obéissez, donc vous désobéissez à l'ordre de désobéir ; et si vous ne faites pas ce qu'on vous dit, vous désobéissez aussi. C'est, me semble-t-il, le grand problème aujourd'hui de l'art contemporain : cette sorte d'effet pervers qui n'est pas lié du tout à la qualité propre des propositions des artistes, mais qui est lié à la situation interactionnelle et institutionnelle entre les artistes et les intermédiaires qui sont chargés de faire exister leurs propositions pour le public.

Cette question de la transgression doit aussi se comprendre à l'intérieur d'un mouvement plus général, que j'ai appelé le « régime de singularité », et qui se met en place dans le domaine de l'art dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Je vous renvoie à un autre livre que j'ai publié sous le titre *L'élite artiste*, qui associe ces singularités au régime démocratique. Je montre qu'après la Révolution française, le domaine de l'art a été le lieu d'expérimentation d'une nouvelle conception des valeurs, notamment des valeurs morales, des valeurs artistiques bien sûr, et des valeurs politiques, qui a consisté à donner de la valeur, au fait non plus d'être comme les autres, de suivre les traditions, de reproduire les conventions, d'être nombreux à faire la même chose, mais au contraire d'être singulier, d'être original, d'être hors du commun, de ne pas faire les choses comme les autres.

Et c'est l'art qui a été le lieu par excellence de cette expérimentation, de ce nouveau système de valeurs, qui n'est plus le « régime de communauté », où il est bon d'être ensemble et de faire tous la même chose, mais le régime de singularité où, au contraire, l'originalité, le fait d'être hors normes, hors du commun, est une valeur fondamentale. Je ne développerai pas ici parce que ce serait un peu long. Mais sans la prise en compte de ce nouveau régime de valeurs, on ne peut pas comprendre pourquoi l'art moderne a pu avoir le succès qu'il a eu, parce que l'art moderne a été l'une des premières mises en œuvre, dans le domaine artistique, de ce régime de singularité. Si on ne privilégie pas l'originalité, on ne peut pas comprendre comment un petit cercle d'amateurs a commencé à apprécier le travail des Impressionnistes puis de leurs successeurs, et comment il s'est élargi. C'est ce régime de singularité, de plus en plus prégnant, qui explique à la fois la possibilité d'existence et de succès de l'art moderne et ensuite, surtout, de l'art contemporain. Nous sommes aujourd'hui en plein régime de singularité, et l'art aujourd'hui est vraiment le lieu par excellence où s'expérimente la force de ce régime de singularité.

## L'art contemporain, un modèle pour le design graphique ?

Voilà un petit tour d'horizon sur la question de la transgression dans l'art contemporain. Maintenant je me pose les questions suivantes : Est-il est légitime pour vous, en tout cas pour les graphistes actuels ou futurs, de se donner l'art contemporain comme modèle ? Est-on dans le même domaine ? Quel est le régime d'existence, dans la société française d'aujourd'hui, du graphisme par rapport au régime d'existence des arts plastiques ?

D'abord, du point de vue juridique, on n'est pas tout à fait dans le même régime. Il y a plusieurs types de critères, pour savoir comment sont classées les activités. Par exemple le Ministère de la Culture donne simplement, sans donner de définition, une liste des métiers d'art dans laquelle figurent les graphistes. Les métiers d'art, ce ne sont pas les arts plastiques, ce n'est pas la peinture ni la sculpture, etc. : ce sont toutes sortes de métiers qui sont considérés comme ayant une forte composante manuelle et une forte composante utilitaire. C'est comme cela que se définissent les métiers d'art.

Dans la nomenclature des activités de l'institut national de la Statistique et des Études économiques (Insee), qui est la grande référence en matière de nomenclature des activités en France, les graphistes figurent dans la catégorie « artisans du papier de l'imprimerie et de la reproduction », mais ne figurent pas dans la catégorie artistes.

Pour ce qui est du statut, les graphistes peuvent avoir un statut d'artisans inscrits auprès des chambres de commerce, et dans certains cas — mais je ne l'ai pas étudié — s'inscrire à la maison des Artistes. Pour cela il faut remplir certaines conditions : notamment il faut faire valoir qu'on a gagné une certaine somme d'argent, en tout cas un certain pourcentage de son revenu annuel par son activité de graphiste. C'est le cas de tous ceux qui veulent s'inscrire à la maison des Artistes. Mais je pense que dans le cas des graphistes, il faudrait aussi, si certains y sont inscrits, ce que j'ignore, qu'ils fassent état de la dimension créative, artistique de leur travail, et j'aimerais bien savoir concrètement comment la commission de la maison des Artistes traite ce genre de cas — ce serait un beau sujet d'enquête. Troisième possibilité, après les statuts d'artisan et artiste, on peut exercer la profession en s'inscrivant comme profession libérale. Nous sommes bien devant une activité polymorphe, polyvalente, à la frontière entre plusieurs catégories d'activités, ce qui la différencie des artistes. Ceux-ci ne constituent pas une profession libérale, ne sont pas artisans, ils sont artistes. Il s'agit d'une catégorie constituée comme telle.

Sur le plan non plus juridique et administratif mais simplement pratique, vous êtes bien placés pour savoir que l'une des grandes caractéristiques de votre activité est une forte soumission à la commande. On peut bien sûr s'exercer à faire du travail de graphiste pour le plaisir, mais en général on l'exerce parce qu'on a une commande. Cette commande est elle-même liée à une dimension utilitaire, une dimension appliquée : l'idée que si l'on fait une affiche ou quoi que ce soit d'autre, c'est pour signaler quelque chose, pour être lu. Il y a bien une nécessité pratique qui, évidemment, contraint fortement les possibilités d'expression personnelle de l'auteur. Cette soumission à la commande, au caractère utilitaire ou appliqué, est une caractéristique qui n'est pas du tout spécifique au graphiste. Il la partage avec beaucoup d'autres activités, notamment les fameux « métiers d'art », ou l'architecture, qui a d'énormes contraintes matérielles, utilitaires, donc de fortes contraintes de commandes. Un architecte, sauf s'il travaille pour lui, s'il fait sa propre maison, ne fera pas un bâtiment sans qu'il y ait eu commande avec des contraintes plus ou moins fortes, plus ou moins explicitées. Ce qui veut dire que la possibilité pour ces activités qui sont à la frontière des arts (et de ce qu'on a appelé quelquefois « arts appliqués », car il y a eu toutes sortes de dénominations), la possibilité pour ces activités d'accéder au rang d'art à part entière, est objectivement limitée et problématique.

## Sur le concept « d'artification »

Je voudrais maintenant vous parler de ce cas de figure que nous appelons « artification » : « nous », c'est un groupe de sociologues, de chercheurs qui travaillent depuis quelques années sur ce que nous avons appelé « l'artification », c'est-à-dire la possibilité pour une activité d'être qualifiée d'art, de passer du rang de non-art au rang d'art, ou pour un praticien de passer au rang d'artiste. C'est une possibilité qui ne va pas de soi, qui est liée à des contraintes très fortes, de contextes, de caractéristiques spécifiques, qui se déclinent de façon assez différentes dans toutes sortes d'activités, dont certaines vous sont sans doute très familières, et d'autres moins.

Comment une activité devient-elle un art ? Il n'est pas impossible que dans deux, trois ou quatre générations, le graphisme soit considéré comme un art à part entière, au même titre que la peinture et la sculpture ou aujourd'hui l'installation, la performance etc. — mais cela n'est pas dit.

Prenons l'exemple de la peinture. Au Moyen Âge, la notion d'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'existait pas. Je vous renvoie sur tout cela à mon livre *Du peintre à l'artiste*. La peinture était un artisanat — simplement un artisanat un peu supérieur. Les peintres étaient au sommet, d'ailleurs on ne disait pas les peintres, on disait les « imagiers ». Ils étaient considérés comme au sommet de la hiérarchie des corporations, parce que leurs travaux n'étaient pas immédiatement utilitaires. Il s'agissait plutôt de travaux de luxe, qui utilisaient en plus des matériaux très coûteux comme

l'outremer et l'or, et liés à des activités religieuses parce que longtemps la peinture a été essentiellement une histoire de commande religieuse. Cela leur valait un statut assez élevé. Ensuite il y a eu à la Renaissance la concurrence entre les cours, qui ont voulu faire travailler les peintres et les sculpteurs les plus prestigieux, ce qui a créé des statuts spéciaux permettant d'échapper au régime très contraignant des corporations — un statut un peu à part pour ces quelques créateurs d'exception, qui n'étaient donc plus affiliés à des corporations.

Cette petite élite de créateurs — Vinci, Raphaël et d'autres — a décidé qu'elle n'avait plus à se soumettre au régime des corporations, mais qu'elle avait droit à être considérée non plus comme des arts mécaniques, c'est-à-dire des activités manuelles, mais comme des arts libéraux, c'est-à-dire des activités intellectuelles, qu'on ne fait pas sur commande mais de façon libérale, pour le plaisir, et par lesquelles on ne gagne pas d'argent, ce qui est très important. À l'époque, les arts libéraux, c'était ce qui avait trait à la littérature, aux mathématiques, à la musique. Ce fut une sorte de révolution puisque beaucoup de gens disaient : « mais enfin, vous n'imaginez pas que de simples vulgaires artisans ou peintres pourraient appartenir aux arts libéraux ! » ; c'était considéré comme un crime de lèse-majesté, mais ils y ont réussi par le biais des académies. Ils ont décidé de créer des académies pour les arts de peinture et de sculpture, comme cela existait pour les arts libéraux. C'est en créant ces académies qu'ils ont peu à peu réussi à faire admettre que la peinture et la sculpture pouvaient être des arts libéraux. C'est à ce moment-là, à la fin du XVII<sup>e</sup> en France, que l'opposition art libéral-art mécanique est complètement tombée. Cette sorte de coup de force avait complètement ruiné la pertinence de l'opposition, et on s'est mis à parler des « beaux-arts », pour la première fois : les beaux-arts, les lettres, les sciences et puis les métiers. C'est la grande configuration qui a été formalisée dans l'encyclopédie au XVIII<sup>e</sup> siècle, et sur laquelle nous vivons toujours pour l'essentiel.

Voilà comment s'est produite « l'artification » de la peinture et de la sculpture, sous le coup de l'action de quelques praticiens particulièrement doués, très hauts placés, qui ont décidé de faire bouger les frontières de leurs catégories de façon à entrer dans une catégorie supérieure et échapper à l'infériorisation sociale dans laquelle ils avaient été longtemps relégués. Pour nous, cela paraît aller de soi que peinture et sculpture sont un art. Eh bien, non ! La catégorie d'art s'est constituée avec ces critères de personnalisation, de créativité, d'invention etc., qui nous paraissent évidents aujourd'hui. Et elle s'est constituée autour de ces activités de peinture et de sculpture en raison de ces problèmes hiérarchiques.

## **Le design graphique est-il en voie « d'artification » ?**

On peut faire la même description à propos de la photographie. Quand la photographie a été inventée, dans les dix premières années, il s'agissait d'une activité d'artisans qui faisaient des portraits, il y avait des petites boutiques, c'était essentiellement des daguerréotypes, faits sur commande, bien sûr. Des gens allaient se faire tirer le portrait pour une certaine somme d'argent, et les photographes étaient considérés comme de petits artisans, un peu comme les cordonniers dans l'échoppe au coin de la rue. Au bout d'une dizaine d'années, dans les années 1840, un certain nombre d'amateurs, fortunés en général, des aristocrates ou des grands bourgeois, se sont intéressés à la photographie non plus comme le moyen de faire des portraits de famille, mais pour faire des paysages.

La vogue du paysage a été très importante, un peu à l'imitation de ce que faisaient les peintres à l'époque, et ils ont voulu faire des photographies en extérieur, et sont passés du daguerréotype au papier. Ils ont lancé toute une opération à base d'articles de journaux, d'associations, d'expositions, de textes, de critiques etc., pour faire accepter l'idée que la vraie photo, la photo noble, c'était la photo sur papier, et non pas le daguerréotype ; que le manque de définitions de l'impression papier faisait justement

le caractère artistique de la photo, alors que le daguerréotype est beaucoup plus précis ; que justement le flou, le grain de la photo papier étaient ce qui permettait l'expression d'une esthétique, d'une personnalité, etc. Peu à peu, avec beaucoup d'aléas, ils ont réussi à faire admettre que la photographie pouvait être un art. Les résistances ont été nombreuses et tenaces. L'Institut, c'est-à-dire l'héritier de l'ancienne académie des Beaux-arts à Paris, vient seulement de créer une chaire de photographies, il y a quelques mois. On a longtemps hésité entre Lucien Clergue, Yann Arthus-Bertrand et Raymond Depardon. C'est Arthus-Bertrand qui l'a emporté, mais voyez à quel point cela a été long. Il a fallu un siècle et demi pour faire admettre officiellement — au niveau de l'institution, il est vrai, la plus traditionnelle, la plus conservatrice — que la photographie pouvait être un art. Ce qui se manifeste par toutes sortes de détails importants, comme la signature, la façon dont les photographes signent leurs photos, selon que la photo est signée au verso ou au recto, numérotée ou pas numérotée, sur le négatif ou sur le tirage... Ce sont là des indicateurs précis de degrés « d'artification », c'est-à-dire du genre dans lequel on se situe en photographie.

On a aussi des cas où des activités qui n'existaient pas auparavant se sont autonomisées, sont apparues comme des activités à part entière, et en même temps comme des formes de créations artistiques. Je pense à la mise en scène de théâtre. Avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion de metteur en scène de théâtre n'existait pas. Quand on montait une pièce, l'auteur était en général dans la salle et donnait quelques indications sur l'entrée côté cour ou côté jardin. Le décorateur ou l'acteur principal donnaient aussi des indications de ce type. On se débrouillait. Il n'y avait pas de poste de metteur en scène. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques nouveaux entrants, avec des profils assez particuliers comme André Antoine ou Jacques Copeau, ont créé cette fonction du metteur en scène, en affirmant que la mise en scène de théâtre était un art, et qu'eux-mêmes étaient des artistes. Là aussi, cela a suscité toutes sortes de résistances : ce n'est pas allé de soi. Ce qui convenait au théâtre d'avant-garde ne convenait pas au théâtre bourgeois etc. J'ai des collègues sociologues qui, en ce moment, sont en train de faire l'histoire de la constitution de la mise en scène de théâtre comme art avec toutes ses dimensions sémantiques, juridiques, pratiques, hiérarchiques etc.

On peut aussi prendre le cas du cinéma. Le cinéma au départ était un spectacle forain qui n'avait rien à voir avec un art. C'était considéré comme un truc pour les enfants ou pour le peuple. Il a fallu attendre presque une génération avant que quelques créateurs d'avant-garde s'emparent du cinéma, en disant il peut y avoir un cinéma artistique. Tout le cinéma, bien sûr, n'est pas artistique, mais on peut dégager un genre qui, lui, serait le lieu d'une expression personnelle, originale. Cela s'est passé en France au début des années vingt. Puis le grand moment « d'artification » du cinéma a eu lieu dans les années cinquante, notamment en France avec la revue les Cahiers du cinéma qui, pour la première fois, a martelé haut et fort que même dans les genres mineurs, les séries B, les polars etc., il pouvait y avoir ce qu'on appelait des « auteurs », c'est-à-dire des réalisateurs, dont le rôle n'était pas seulement d'être un technicien qui assurait la continuité, le jeu des acteurs, etc. mais qui était le véritable auteur du film au sens où il imprimait au film sa vision du monde, son style, ses thématiques préférées. Tout le travail des critiques des Cahiers du cinéma, dont Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer etc., a été de faire admettre que le cinéma en son entier — et pas seulement ce qu'on appelait les films de rang A, c'est-à-dire les films considérés comme de grands films — que le cinéma en son entier était un art et que les réalisateurs de cinéma étaient des artistes, au même titre que les grands peintres, les grands musiciens, les grands chorégraphes etc. Mais cette « artification » n'a été que partielle : on continuait à vivre sur une duplication du monde du cinéma entre, d'un côté un cinéma très professionnalisé, à l'américaine, et un cinéma « vocationnel », à la française, ce qu'on appelle le cinéma d'auteur ou le cinéma d'art et essais, que l'on va voir en raison du réalisateur. On dit « je vais voir le film de Godard », et on cherche des liens avec les précédents films du même auteur etc.,

alors que le cinéma professionnel à l'américaine, c'est un cinéma où le nom de l'auteur n'apparaît pratiquement pas : si vous regardez les affiches de films de cinéma américain, vous ne voyez pas le nom du réalisateur, ou alors en tout petit. Vous voyez la production et les principaux acteurs, mais pas le réalisateur. C'est un film de studio, préformaté, avec en général plusieurs scénaristes très professionnels, et où le réalisateur n'a qu'un rôle en général mineur. Le producteur décide d'acheter les droits de tel roman qu'il va faire scénariser par tel scénariste et puis il va choisir tel cinéaste à qui il va donner le projet. Alors que dans le modèle vocationnel, artistique, à la française, le cinéaste écrit lui-même, choisit son sujet et essaye de trouver un producteur pour le monter. Je pense que le cinéma, en raison de son coût extraordinaire, est en fait une énorme machine économique, qui ne peut « s'artifier » complètement. Il « s'artifie » partiellement dans une certaine niche économique du monde du cinéma, mais il lui est très difficile d'être reconnu dans son ensemble comme un art.

Un dernier exemple « d'artification », qui vous sera peut-être plus proche, et qui est très intéressant puisqu'il est en train de se produire sous nos yeux, est apparu dans les années quatre-vingt et se confirme de plus en plus : c'est le commissariat d'expositions. Vous savez que les expositions ont longtemps été faites dans les musées par les conservateurs. Tel jour, ils décidaient de faire une exposition monographique consacrée à tel peintre, rassemblaient les œuvres de leur propre musée ; empruntaient d'autres œuvres à d'autres musées ; utilisaient vaguement les services d'un tapissier pour la peinture et l'accrochage des tableaux ; faisaient un petit catalogue sans commentaires avec juste les numéros, les titres des œuvres, la dimension, et puis quelques photos noir et blanc, et c'était cela une exposition. C'était en quelque sorte une fonction mineure du conservateur de musée. Peu à peu, cette fonction s'est « autonomisée ». On a eu des expositions de plus en plus ambitieuses, non plus seulement monographiques mais thématiques : le centre Georges-Pompidou à Paris a beaucoup fait dans les années quatre-vingt pour populariser cette idée d'expositions thématiques, avec beaucoup de collaborateurs, des scénographes professionnels, des décorateurs, le catalogue faisant appel à nombre de spécialistes, de photos couleurs bien sûr, à tout un travail de mise en forme de l'exposition. Alors on a vu les critiques d'expositions se mettre à parler de l'exposition elle-même et plus seulement du sujet de l'exposition. On ne disait pas « voilà, cette exposition Bonnard ! Bonnard quel peintre extraordinaire ! Voilà sa vie, son œuvre et tout... », on disait « oui, mais là je trouve que vraiment l'accrochage chronologique est tout à fait insuffisant, que la couleur des cloisons n'est pas du tout heureuse... », etc. Des critiques sur l'exposition se sont exprimées, et pas seulement sur l'œuvre elle-même. Au cours des années quatre-vingt, pour la première fois, on a vu arriver la signature de l'auteur de l'exposition en début d'exposition, ce qui ne se faisait jamais auparavant. Les critiques en rendent compte dans les journaux : « oui, c'est l'exposition organisée par monsieur X. ». On a eu des grands prix du catalogue, et toute une série d'indicateurs « d'artification », qui fait qu'aujourd'hui, pour les gens très informés, on va voir l'exposition de X ou de Y, de même qu'on va voir le film de Godard ou de Truffaut plutôt que d'aller voir une exposition ou un film pour son sujet, ou pour ses acteurs si on file la comparaison avec le cinéma. Voilà, on est en train de voir aujourd'hui se produire une « artification ». Je ne sais pas jusqu'où elle ira, mais en tout cas, dans les expositions d'art contemporain, elle est tout à fait manifeste.

## L'acceptation des règles comme norme du design graphique

Je vais conclure, pour nous laisser ensuite le temps de discuter. Vous voyez donc que la possibilité de caler la situation du graphisme sur les arts plastiques, et notamment sur l'art contemporain, est objectivement limitée. Elle est possible partiellement : on peut bien sûr prendre ces modèles chez quelques grands artistes contemporains, comme Andy Warhol. Mais le poids de la commande, la fonction utilitaire, la dimension appliquée

font qu'il y a des obstacles objectifs à la possibilité pour le graphiste de se voir totalement « artificiel », c'est-à-dire reconnu comme un artiste au sens traditionnel, à part entière. Du coup, il me semble que l'impératif de transgression, qui aujourd'hui fait partie des conventions de l'art contemporain — qui en est même la convention majeure, paradoxalement —, cet impératif de transgression, je ne pense pas qu'il puisse forcément s'appliquer dans le graphisme.

Là, c'est une proposition normative que je vous fais. Mais je pense que vous êtes aussi en attente de propositions qui vous permettent de vous situer par rapport à cette question de la soumission et de la transgression. Il me semble que l'activité du graphisme, du graphiste, beaucoup plus que de devoir se couler dans l'impératif de transgression, doit pouvoir jouer avec une commande qui est là, qui préexiste, avec sa dimension utilitaire.

Je vous donne simplement un exemple. J'ai été amenée l'an dernier à intervenir dans une école d'art à Bruxelles, qui faisait intervenir différents spécialistes d'art sur le thème de « la bonne distance ». Avant moi parlaient deux graphistes qui ont ouvert une agence à Paris et qui se sont spécialisés — j'ai oublié leurs noms, excusez-moi, vous devez les connaître — dans des formes de graphisme très déstructuré, quasi illisible, très auteur, très artiste, très signé ; et ça marche très bien, notamment chez les spécialistes d'art contemporain qui, évidemment, aiment beaucoup ce genre de choses. On leur a demandé d'intervenir dans un hôpital allemand qui a été édifié dans les années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix par une des grandes stars de l'architecture contemporaine. Mais comme toujours, les grandes stars de l'architecture contemporaine jouent elles aussi avec les impératifs utilitaires de la commande, de sorte qu'il y a quelquefois des problèmes pratiques qui se posent ; et l'un des problèmes pratiques qui se posait dans cet hôpital, c'est que les gens étaient totalement perdus : notamment, ils ne voyaient pas l'entrée de l'hôpital. Il y avait un énorme problème d'orientation, et quand même, dans un hôpital, quand il y a des urgences, cela peut avoir des conséquences ! Mieux vaut savoir s'il faut prendre à droite ou à gauche... On a donc demandé à ces graphistes de refaire totalement la signalétique, pour aider les utilisateurs de l'hôpital à s'orienter ; mais évidemment, ces graphistes, parce qu'ils voulaient avoir une position d'auteurs, ont fait une signalétique assez peu lisible ! Eux-mêmes se sont amusés à jouer avec la commande, et je me demande si l'hôpital ne va pas devoir faire appel à nouveau à d'autres graphistes pour rendre lisible la signalétique des graphistes professionnels... C'est un exemple typique de ces jeux compliqués avec cette question de la transgression.

Alors, plutôt que d'opposer transgression à soumission, je pense qu'il serait préférable de l'opposer à une acceptation des règles du jeu qui permette éventuellement de jouer avec ces règles. C'est-à-dire de savoir qu'il y a des règles, fixées notamment par la commande, avec lesquelles il n'est pas interdit de jouer. Mais le fait de se donner comme impératif de transgresser radicalement ces règles me paraît assez peu adapté à la situation concrète du travail du graphiste.

On peut maintenant en discuter.

## Échanges avec la salle

**Philippe Quinton**, directeur de l'institut de la Communication et des Médias (ICM) : On pourrait peut-être pour introduire le débat, se situer entre acceptation, et transgression. La question est : de quelles marges de manœuvre dispose-t-on ? Puisque de toutes façons dans la transgression, il y a une soumission à d'autres normes qui sont celles de la transgresser et dans l'acceptation, il y a aussi d'autres transgressions. Quelles seraient les différentes étapes à l'intérieur desquelles on pourrait éventuellement se positionner ?

**Nathalie Heinich** : Cela, c'est à vous de le dire. Je ne sais pas si certains d'entre vous ont déjà une expérience du travail, ou si vous êtes tous encore étudiants. Je suppose que vous suivez ce qui se fait dans ce domaine, que vous avez une idée de ce qui peut se faire. À mon avis, ce sont des choses qui se règlent au coup par coup, selon le type de commande. Un graphiste débutant sera beaucoup plus tenu d'accepter les règles du jeu et aura plus de difficultés à jouer avec, alors qu'un graphiste confirmé, qui se sera fait un nom, aura plus de libertés. Cela fait partie des règles du jeu basiques dans toutes les activités de commande. Mais peut-être que l'on est dans une situation où un graphiste débutant se fera aussi une réputation et un nom en jouant intelligemment avec les règles du jeu, c'est-à-dire en faisant des choses qui ne lui ont pas été demandées, mais qui ne vont pas non plus totalement à l'encontre des besoins du commanditaire. En trouvant cette espèce d'interstice, d'espace de jeu (J E U), qui lui permette d'affirmer un je (J E) c'est-à-dire une sorte de personnalisation de son travail mais dans des limites acceptables.

**Interlocuteur** : Les artistes étaient contraints. Est-ce que le graphisme ne suivrait pas la même voie ? N'appartient-il pas à chacun de faire preuve de liberté de création ?

**N.H.** : J'aurais deux bémols à apporter à ce que vous dites. D'abord, je pense que les artistes qui à l'époque de la peinture religieuse, donc prérenaissante et renaissante, ont joué parfois avec les attentes, ne l'ont jamais fait contre les règles morales. Il n'y a jamais rien eu d'art antireligieux ni blasphématoire. Ils étaient eux-mêmes complètement dans ces conventions-là, ils les respectaient totalement, cela faisait partie de leur culture. Tout ce qu'ils pouvaient faire c'était, du point de vue plastique, inventer à la marge des mini-innovations qui tenaient à la couleur, à la perspective, des choses proprement plastiques, mais qui n'allaient pas plus loin. Cela fonctionnait plus ou moins bien. Des gens comme Caravage ont imposé des innovations assez fortes, et du point de vue plastique, et du point de vue hiérarchique, puisque Caravage a été très critiqué pour le caractère extrêmement trivial de ses personnages qui incarnaient la Vierge, les grands personnages religieux. Il y avait là une dimension sociale, une transgression sociale en plus de la transgression plastique. Mais la plupart de ces artistes sont restés complètement dans une acceptation de ces codes-là.

J'ai aussi une petite réserve sur votre notion de liberté, parce que je ne pense pas que la commande soit forcément une atteinte féroce à la liberté. Je pense que beaucoup d'artistes ont besoin de la commande, et en ont très bien utilisé pour se construire ; et qu'une liberté totale peut être toute aussi destructrice qu'une contrainte absolue. On a beaucoup d'exemples, dans toute l'histoire de l'art, de très grandes œuvres qui ont été faites sur commande. C'est vrai pour la plupart des grandes œuvres de l'âge classique. Aujourd'hui, même le fait d'avoir, si ce n'est une commande, du moins une incitation, un cadrage de la proposition, est sans doute plus porteur de créativité que l'idée d'une liberté absolue. En plus, la liberté absolue, c'est un peu une illusion : on a incorporé des codes, des conventions, un espace de possibilité, un horizon de références, qui fait que, heureusement, on n'est pas libre. On est pris dans des possibilités, dans un espace des possibles qui est parfaitement structuré, et que l'on manie avec plus ou moins d'habileté. Je ne suis pas certaine que la notion de liberté soit très utile ni forcément bénéfique dans ce que vous êtes amenés à faire.

Les artistes produisent sans commande, mais il faut qu'ils vendent. Le problème, c'est le moment où arrive la sanction économique. La grande différence entre les métiers d'art et le grand art ou les Beaux-arts, c'est que dans les métiers d'art la commande est antérieure à la réalisation, alors que dans les Beaux-Arts, elle est postérieure. Mais postérieure, cela veut dire que l'artiste, d'une certaine façon, doit l'anticiper : sauf à être rentier et à ne pas avoir besoin de son art pour vivre, il faut bien qu'à un moment il y ait une sanction économique. De deux choses l'une, ou bien l'artiste anticipe l'acceptation et l'intégration de son œuvre dans les circuits économiques, se plie aux idées générales, aux conventions de son temps, aux attentes même si elles ne sont pas forcément formulées, et ce n'est évidemment pas de ce côté-là qu'on aura l'art le plus novateur ; ou bien il innove par rapport à ces attentes. Et là, de deux choses l'une : ou bien il arrive à produire les attentes qui vont permettre aux gens de s'emparer de son travail, et c'est le cas de figure le plus positif, surtout s'il arrive à produire ces attentes dans un délai pas trop long ; ou bien il n'y arrive pas, et se pose alors la question de sa survie. La solution est en général l'auto-mécénat. La plupart des artistes qui ne veulent pas se mouler dans une attente préexistante, faire des travaux uniquement pour le marché, ont besoin du temps nécessaire à l'acceptation de leurs innovations. Lorsqu'ils ne sont pas rentiers, ce qui est aujourd'hui le cas de figure le plus classique, ils s'auto-mécénent, c'est-à-dire qu'ils font de l'enseignement, des petits boulots — c'est le lot de toutes les activités vocationnelles. Je pense que ce n'est pas forcément une mauvaise chose, à condition que ce ne soit pas trop destructeur. Mais il faut aussi penser, et cela caractérise l'art contemporain aujourd'hui, que la sanction économique ne vient plus seulement du goût des collectionneurs, des amateurs privés, des galeristes. Elle vient énormément des médiateurs du domaine public, c'est-à-dire de tous les gens qui distribuent des bourses, des subventions, des résidences d'artistes, éventuellement des achats d'œuvres par les FRAC, etc. On a là une attente préexistante, qui n'est pas neutre du tout, et les jeunes artistes contemporains peuvent avoir la tentation de se plier par avance à ces attentes, et produire des œuvres qui vont correspondre à cette fameuse attente de transgression. Nous sommes devant un paradoxe permissif.

Ces artistes vont devoir se plier à une attente de transgression en transgressant cette attente subtilement. Par rapport aux contraintes économiques du marché privé que connaissent les artistes de la modernité au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes contemporains connaissent également une contrainte très forte, même si elle est moins visible, qui n'est plus la contrainte du marché privé mais la contrainte des médiateurs du public. Il ne faut pas se faire d'illusions là-dessus.

**Interlocuteur :** Je pense qu'il est intéressant de rappeler que si le graphiste se situe entre l'acceptation et la transgression, son rôle se situe aussi entre art appliqué et art. Ce n'est pas noir, ce n'est pas blanc, c'est plutôt gris. Son rôle pour le commanditaire, c'est d'aller vers la transgression, savoir où se trouve le point d'équilibre, par rapport à la demande qu'il a à traiter. Je crois que c'est toute la difficulté, le dosage du graphiste pour ne pas devenir schizophrène. C'est un problème d'équilibre. Quelqu'un a écrit que « les règles pouvaient être cassées mais jamais ignorées ». Et puis, il y a également le problème lié à l'appel d'offres qui standardise les réponses.

**N.H. :** À mon avis, ce sont deux moments du travail différents d'un parcours traditionnel. Quand on débute on est plus en concurrence via les appels. C'était un peu le cas des peintres de la Renaissance. On demandait des esquisses à différents peintres, puis on choisissait et on faisait un contrat à celui qu'on avait choisi — contrat qui souvent stipulait très précisément à quel endroit il fallait mettre du bleu, du rouge... C'était souvent très contraignant. La situation de celui qui fait l'objet d'une commande, est, me semble-t-il, un stade un peu supérieur dans la carrière. Quand on s'est déjà fait un nom, on peut avoir accès à une commande directe, dans un espace de concurrence médiatisée, une concurrence immatérielle, virtuelle puisqu'elle n'est pas sur un projet

en particulier. Vous savez simplement que, si vous n'êtes pas bon dans votre réponse, la prochaine fois vous risquez de vous retrouver concurrencé par quelqu'un d'autre. À mon avis, ce sont plutôt des moments différents de l'exercice du métier.

Cela dit, il y a quinze ans, on passait beaucoup moins par des appels au niveau des marchés publics. Mais ce serait une bonne chose que ceux qui répondent à des appels puissent ensuite avoir accès à ce qu'ont fait leurs concurrents. Cela permettrait de répondre à votre question. Est-ce que ça tend plutôt à affadir les propositions, de façon à répondre à une espèce de goûts communs tels qu'on les imagine, ou bien est-ce que cela tend plutôt à favoriser la personnalisation ?

**Interlocuteur :** Ne s'agit-il pas pour le graphiste de comprendre le cadre dans lequel il est et finalement, d'en modifier les codes, ou simplement utiliser des modes de lecture spécifiques au sein de la commande ?

**N.H. :** C'est ce que je me disais en vous écoutant. Une grande partie du travail dépend non seulement de la compétence du graphiste, mais de la compétence du commanditaire. Et là, il y a un jeu avec la capacité de créer des bons commanditaires qui, à mon avis, fait une grande partie de la compétence du graphiste, et en général de toute personne qui travaille sur commande, que ce soient des architectes ou tout autre chose. C'est-à-dire qu'on n'a pas toujours affaire à des commanditaires compétents. Il s'agit souvent de structures collectives où les gens ont tout intérêt à ne pas prendre de risques, des commissions où on nivelle par le bas ; en général, plus c'est collectif, plus cela nivelle vers les choses les plus conventionnelles. Il faut avoir en face de soi, un commanditaire personnel, et assez impliqué, pour avoir une chance de voir acceptée une proposition très innovante. Face à un commanditaire prenant des risques, compétent et innovant, on aura un artiste ou un plasticien qui peut s'autoriser à prendre des risques et à innover.

Mais malheureusement, on ne choisit pas ses commanditaires, sauf lorsqu'on est tout à fait au sommet. Je pense, comme vous le disiez, que dans une certaine mesure, on a la possibilité de modifier le cadre en faisant le pari qu'on pourra rendre le commanditaire un peu plus intelligent. On peut parfois requalifier, recadrer la commande, et c'est ce qui permet d'avoir cette espèce de jeu, au sens de ce qui joue, qui donne un tout petit peu d'aisance, et qui permet d'affirmer quelque chose de plus personnel ou de plus inventif.

**Interlocuteur :** Au niveau de la télévision, des scénaristes de séries télévisées se sont rassemblés pour renouveler leur genre, pour imposer aux producteurs leur propre choix d'écriture, ce qui a donné une certaine renaissance de la série télévisée. Est-ce qu'il n'y a pas de ce point de vue là un parallèle à faire ?

**N.H. :** Il y a toujours un moment où la conscience qu'on n'est pas seul, mais qu'on est une profession, et l'organisation plus collective de la profession, peuvent vraiment aider à faire avancer les choses. C'est un problème en France, dans les professions liées à l'art, à la culture : le refus du collectif y est assez évident.

**Interlocuteur :** Ne pensez-vous pas que le développement des technologies et des formations graphiques fait qu'on a effectivement une volonté professionnelle qui nous met en compétition avec les autres, malheureusement ; on se met dans son coin et on a plus de mal à aller vers les autres ?

**N.H. :** Est-ce que je peux me permettre un point de terminologie sur « compétition » ? Je pense que ce n'est pas un gros mot, compétition. C'est la réalité, et en plus ce n'est pas forcément une mauvaise chose. « Compétition » est un mot neutre, dont la dimension négative est « rivalité » et la dimension positive est « émulation ». La compétition, cela peut être très bien au sens où cela permet l'émulation, c'est-à-dire d'être toujours meilleurs ; et cela peut être mauvais dans le cas où on en fait simplement l'occasion d'écraser les autres, dans la rivalité. Si vous prenez la compétition comme

un état de fait, que vous pouvez, vous, à votre guise, tirer dans le sens de l'émulation, plutôt que dans le sens de la rivalité, vous vous donnez les moyens de faire du collectif et d'agir ; d'être un peu plus intelligent collectivement par rapport à des problèmes qui se posent à tous de la même façon, mais chacun dans son coin, parce que vous n'avez pas de lieu pour mettre ensemble vos expériences.

**Interlocuteur :** Les appel d'offres sont critiqués parce qu'ils ne sont pas rémunérés.

**N.H. :** C'est typiquement quelque chose sur lequel vous devriez pouvoir avoir une action collective.

**Interlocuteur :** Le problème est peut-être ailleurs. Le graphisme n'est pas un problème de logiciels et il faudrait fermer les écoles qui ne se contentent que d'enseigner à leurs étudiants la pratique du logiciel ; qui n'enseignent pas la manière de conceptualiser, de construire un dispositif de communication. Il y a une arnaque monstrueuse dans ces écoles de graphisme qui doivent être fermées d'urgence, c'est tout.

**N.H. :** Ça va finir en manif ! Il est vrai que la qualité d'auteur s'accompagne en effet de cette idée de la conception. Vous savez que la notion d'œuvre de l'esprit est basée sur l'exigence d'originalité, et « originalité » à deux sens : c'est d'une part le fait que ce soit nouveau, que cela n'ait pas été fait, et d'autre part le fait que ce soit rapporté à une personne. Ces deux dimensions fondent au sens juridique la notion d'« œuvre de l'esprit ». En effet, dans ce cadre-là, vous avez cette sorte d'injonction préalable qui vous distingue du simple technicien, celui qui va simplement appliquer techniquement des concepts ou des designs qui ont été inventés par d'autres. Et cela aussi, on l'avait dans la peinture classique. On avait le maître d'atelier qui concevait le tableau, et puis on avait les assistants qui exécutaient. Simplement, aujourd'hui vous êtes dans une situation où la division du travail est beaucoup plus floue, parce que la notion d'atelier au sens classique du terme a volé en éclats, et que certains travaillent seuls, d'autres, comme vous le dites, dans des agences qui sont quasi-professionnelles, etc.

**Interlocuteur :** Mais l'évolution a été très rapide...

**N.H. :** Là, vous êtes sous le coup d'une innovation technique qui a complètement bouleversé la profession en très peu de temps.

**Interlocuteur :** J'ai une autre question, qui porte sur la légitimité : savoir si l'adaptation à un commanditaire est seulement valable pour les artistes ou ne serait pas un moyen de légitimer à transgresser ; je pense aux artistes qui cherchent absolument à se faire acheter. Une fois qu'on s'est fait acheter, on devient en quelque sorte légitimé à faire autre chose, à s'installer. Est-ce que ce n'est pas la question de la légitimité qui se pose ? Une estimation par le commanditaire, une première fois, une deuxième fois...

**N.H. :** Je crois qu'aujourd'hui en art contemporain, ce n'est pas au niveau des collections que cela se joue. C'est beaucoup plus tôt. Au niveau « Pineau » ou « Arnaud » ce sont déjà forcément des artistes qui ont été écrémés par toute une série de médiations. Un très beau travail d'une économiste sur l'art contemporain a montré, par des enquêtes dans des écoles d'art, comment se font les premiers pas dans le marché de l'art aujourd'hui : la possibilité d'expositions collectives dans des centres d'art, et la possibilité d'achat par les Frac, sont les premiers modes d'entrée, de reconnaissance, d'appartenance au monde de l'art. Après, il y a toute une série de strates, selon le caractère plus ou moins prestigieux des expositions. Il y a une entrée progressive, une montée — et c'est pareil pour les auteurs, les éditeurs etc. C'est vrai qu'une fois qu'on a assis sa position dans le monde de l'art, le grand problème pour les artistes est de pérenniser le style ou le genre ou le type de créations par lesquels ils se sont fait connaître, au risque de se

voir reprocher qu'ils ne font que se répéter. Ou bien ils vont complètement faire voler en éclats ce qu'ils ont fait pour innover, de façon à se renouveler, au risque qu'on ne décèle plus aucune continuité stylistique dans leur travail.

Ce qui arrive ici, ce sont les deux risques opposés : le trop de répétitions ou le trop d'innovations. Et évidemment, le fait d'avoir un appui fort dans le monde de l'art au niveau des musées ou des institutions est une aide, puisque cela permet de tenter des innovations en ayant quand même un socle de reconnaissance déjà établi. Mais cela ne suffit pas. On peut aussi avoir des artistes qui une fois entrés dans le monde de l'art ne font que refaire ce qu'ils ont toujours fait. Cela peut marcher au sens où nombre d'intermédiaires de l'art, notamment des gens pas très sûrs d'eux, peuvent se sentir confortés par le fait que l'artiste fait toujours la même chose, et est facile à identifier. Mais à un moment donné, cela devient problématique parce que, quand même, on est toujours en régime de singularité, c'est-à-dire dans l'idée que l'innovation est une valeur fondamentale, y compris à l'intérieur de l'œuvre d'un même artiste, ou d'un graphiste.

Je pense que pour vous, la question se pose de la même façon. Si vous avez inventé un « truc » graphique, et que vous le déclinez pendant trente ans de la même façon, il y a un moment où cela n'ira plus. Cela va plaire pendant un certain temps, être à la mode, puis comme tous les produits de mode, les produits de marque trop répandus, il ne sera plus distinctif pour les acheteurs ou les utilisateurs, qui le laisseront tomber. « Ça se ringardise », comme on dit, et « ça tombe ». S'il n'y a pas un renouvellement de la stylistique du créateur, il y aura forcément chute dans un effet de mode qui peu à peu va tomber dans l'effet de démodage. C'est clair.

**Interlocuteur :** N'est-ce pas pour cette raison que se pose le problème de la transgression : quand on ne veut pas se répéter tout le temps, qu'on ne peut plus avancer ?

**N.H. :** Disons que chez les artistes contemporains, certains ont joué de façon assez habile avec l'impératif de renouvellement stylistique de l'artiste, ceux qui ont inventé une façon de faire qu'ils ont tout le temps répétée sans en sortir. Je pense à Buren, qui a toujours utilisé le même « outil visuel », ou à Toroni, avec ses empreintes de pinceaux, toujours les mêmes depuis quarante ans. Alors de deux choses l'une : ou bien il y a un moment où les gens en ont marre, et cela devient une simple référence dans l'histoire de l'art ; ou bien ils tiennent la route, et à la longue leur insistance finit par devenir en elle-même un style.

Buren tient la route uniquement parce qu'il sait que ce sont des outils et qu'il travaille sur le contexte. C'est là où il est très intelligent, en ce qu'il a réussi à faire accepter que l'œuvre produite par l'artiste ne soit pas ce qu'il fait, c'est-à-dire des rayures, mais l'espace qu'il reconfigure à travers cet outil. Il est très fort, et il dure.

**Interlocuteur :** Où se trouve le renouvellement dans ce cas ?

**N.H. :** Il a trouvé le lieu du renouvellement dans le travail sur le contexte, et non pas dans la matérialité de ce qu'il produit. C'est la grande tension pour les créateurs, y compris pour les chercheurs. Est-ce qu'on creuse toujours le même sillon, ou est-ce qu'on change à ses risques et périls, parce qu'on n'est pas toujours aussi bon dans d'autres domaines que ceux qu'on a éprouvés ?

**Interlocuteur :** Pourriez-vous revenir sur la notion « d'artification » de la photographie ? Est-ce une sorte de labellisation ?

**N.H. :** La photo, c'est comme pour le cinéma : elle ne « s'artifie » que partiellement, par genres. Par exemple, le genre pictorialiste s'est très vite « artifié », mais est restée la photo industrielle. Il y a des domaines qui sont tellement contraints par leur matérialité qu'ils ne peuvent « s'artifier » que partiellement.

Labellisation ? Il y a de cela bien sûr, puisque c'est un phénomène de changement de catégorie. Ce qu'il faut voir, c'est que derrière « labellisation », il n'y a pas seulement un artifice sémantique. Ce n'est pas seulement le mot qui change, mais aussi la pratique, la perception de la pratique, le statut juridique, le statut économique, enfin tout se reconfigure. C'est ce qu'on essaye de suivre dans notre travail collectif : ce sont non seulement les marqueurs par lesquels on voit s'opérer une « artification », mais aussi les conséquences concrètes que cela produit, et il y en a énormément. Alors je suis d'accord pour parler de « labellisation », à condition qu'on donne à ce terme un sens extrêmement large et fort, qui fait que dans toute société, une labellisation a des effets fondamentaux

**Interlocuteur :** Il y a un lien avec la légitimité de l'œuvre graphique, mais je n'arrive pas à le faire

**N.H. :** Le lien, c'est justement le souhait de sortir de la problématique de la légitimité, c'est-à-dire de la hiérarchie, des genres, art mineur, art majeur, avec ce qui est plus ou moins classant ou déclassant, à certaines époques, selon les contextes et les milieux. C'est ce que Bourdieu a cadré dans la Distinction ; or cette problématique, on la connaît aujourd'hui par cœur. Je n'ai pas envie de faire la énième enquête de pratique culturelle pour savoir si les cadres supérieurs vont plutôt à l'Opéra ou dans les théâtres populaires. Je trouve plus intéressante la problématique qui consiste à comprendre comment se fait le passage d'une frontière à une autre. Vous avez compris que ce qui m'intéresse, ce sont les frontières. Entre une catégorie où on n'est pas « quelque chose », et une catégorie où on est « quelque chose », ce n'est pas du tout un simple déplacement de valeurs à l'intérieur d'une même hiérarchie. C'est infiniment plus intéressant à analyser, me semble-t-il, ces phénomènes de changements de catégories, de passages de frontières...

Alors, bien sûr, la légitimation est une conséquence de « l'artification », puisque nous sommes dans une société qui depuis plusieurs siècles, pour des raisons que j'essaie d'analyser dans mon travail sur les artistes, a fait de l'art quelque chose d'extrêmement positif, d'extrêmement prestigieux et valorisé. Évidemment, c'est valorisant de passer du non-art à l'art, mais cela n'est qu'une conséquence. La légitimation n'est qu'une conséquence de « l'artification ».

Que la photographie devienne une pratique légitime parce qu'elle est « artifiée », c'est une sorte d'évidence. Ensuite on peut décliner toutes les façons dont cela se légitime selon les genres, les milieux sociaux etc., mais cela a été fait par Pierre Bourdieu et ses collaborateurs. On ne va pas le refaire cent fois. J'essaie d'innover, de faire des choses qui n'ont pas été faites.

**Philippe Quinton :** D'autres questions ? On va s'en tenir là. Merci à Nathalie Heinich pour la richesse de ses interventions et merci au centre du Graphisme pour cette conférence.

**N.H. :** Merci beaucoup.

Conférence et interventions enregistrées par l'institut de la Communication et des Médias d'Échirolles, université Stendhal Grenoble 3 ; décryptées par Ghislaine Trapand et remises en forme par Diego Zaccaria ; mises en ligne avec l'aimable autorisation de Nathalie Heinich.