

## Le respect de l'œuvre

Une sociologie de l'expérience artistique

Jean-Marc Leveratto

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/555>

DOI : [10.4000/leportique.555](https://doi.org/10.4000/leportique.555)

ISSN : 1777-5280

### Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

ISSN : 1283-8594

### Référence électronique

Jean-Marc Leveratto, « Le respect de l'œuvre », *Le Portique* [En ligne], 11 | 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/555> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.555>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

---

# Le respect de l'œuvre

Une sociologie de l'expérience artistique

Jean-Marc Leveratto

---

- 1 Il existe très peu d'observations sociologiques, en France, de l'interaction entre les personnes et les objets qui composent la situation de rencontre avec l'œuvre d'art.
- 2 Si l'œuvre d'Erving Goffman est souvent mobilisée par les spécialistes de la sociologie de l'art, ceux-ci privilégient l'« analyse des cadres »<sup>1</sup> et la manière dont elle éclaire les disputes esthétiques que suscite l'art contemporain – qui pose souvent la question ontologique : est-ce réellement de l'art ? – plutôt que l'analyse des « rites d'interaction »<sup>2</sup>, pourtant très utile pour analyser l'expérience artistique.
- 3 Elle permet, en effet, de rendre compte du rôle du corps dans l'interaction artistique sans séparer le problème de l'évaluation de l'efficacité esthétique<sup>3</sup> du problème du **contrôle éthique** de ma conduite dans la situation de rencontre avec l'artiste.  
1. Interaction artistique et techniques du corps
- 4 Le modèle d'intelligibilité proposé par Goffman des contraintes qui pèsent sur toutes les interactions de face-à-face offre un double intérêt pour la compréhension du corps comme instrument de mesure de la qualité artistique<sup>4</sup>.
- 5 Il nous invite à reconnaître, d'une part, que le corps du spectateur est un moyen de contrôle éthique du sens de la rencontre avec l'œuvre d'art. L'évaluation du plaisir artistique est, d'un point de vue interactionniste, une dimension de l'autocontrôle permanent par les individus de leur conduite, qui résulte du processus de civilisation des mœurs étudiée par Norbert Elias<sup>5</sup>.
- 6 Il révèle, d'autre part, l'ambivalence de notre attitude vis-à-vis de l'œuvre d'art, dont le statut change selon qu'on l'appréhende comme une chose ou une personne. Une des particularités sociales de l'œuvre d'art est, en effet, qu'elle justifie d'un traitement en personne, qui l'assimile rituellement à un être humain, traitement généralement réservé à des objets de culte, mais aussi, d'une façon plus ordinaire, à des objets conservant la mémoire d'un disparu. L'étude de la conduite face à l'œuvre d'art fait partie, de ce point de vue, de l'étude des « techniques du corps », au sens que leur confère Marcel Mauss, d'« actes traditionnels efficaces »<sup>6</sup>. Le corps du spectateur est

l'instrument d'un geste « magique, religieux, symbolique » qui constitue, en tant que « phénomène biogénico-sociologique »<sup>7</sup>, un enjeu pour l'analyse sociologique classique.

- 7 Cet enjeu, comme le montre la lecture de l'œuvre de Durkheim, est à la fois pratique et théorique. Il s'agit d'aider les individus à contrôler l'efficacité magique de certains objets sur leur corps<sup>8</sup>, contrôle qui garantit l'intensité et la légitimité sociale du plaisir qu'ils procurent. Il s'agit également de fonder conceptuellement la distinction entre magie et religion, entre rites et croyances.
- 8 La religion, selon Émile Durkheim, est un « système unifié de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent **en une seule communauté morale, appelée Église**, ceux qui s'en réclament »<sup>9</sup>. Cette communauté morale « formée par tous les croyants d'une même foi, les fidèles comme les prêtres » est ce qui distingue la religion de la magie, car « toute communauté de ce genre fait normalement défaut à la magie »<sup>10</sup>. « Il n'existe pas d'Église magique »<sup>11</sup>, c'est-à-dire qu'entre le magicien et les individus qui le consultent, il n'y a pas de liens durables qui en fassent les membres d'un même corps moral, comparable à celui que forment les fidèles d'un même Dieu, les observateurs d'un même culte ». En tant que « chose éminemment collective », la religion se distingue significativement de la magie, pratique essentiellement individuelle et donc antireligieuse.
- 9 La magie est, en effet, une conduite individuelle, « égoïste », qui vise à forcer le monde environnant à satisfaire tous mes désirs. « Une amulette a un caractère sacré, et pourtant le respect qu'elle inspire n'a rien d'exceptionnel. [...] On bat le fétiche dont on n'est pas content, sauf à se réconcilier avec lui s'il finit par se montrer plus docile aux yeux de son adorateur »<sup>12</sup>. La distinction entre magie et religion est du même coup un enjeu épistémologique et politique central dans la sociologie durkheimienne, pour laquelle la religion représente la société symbolisée et promue à une situation d'autorité morale indiscutable, qui implique l'autosoumission de l'individu au collectif.
- 10 En effet, selon la formule de Parsons, Durkheim, plutôt que de considérer la religion comme un phénomène social, considère la société comme un phénomène religieux. Les pratiques religieuses permettent à l'individu de faire l'expérience du collectif et d'incorporer à travers elles, les exigences de solidarité et de coopération nécessaires à la vie sociale. La fonction de la religion est de favoriser et perpétuer le comportement humain nécessaire à l'existence sociale. Le rite contrôlé par la religion permet à l'individu de ressentir, d'exprimer et de concrétiser des valeurs et des attitudes sociales qu'il ne peut appréhender rationnellement. La religion est, dans cette vision durkheimienne, la grande magie, la magie adulte, celle qui garantit la dépendance hiérarchique de l'individu et son respect absolu des institutions. La magie, à l'inverse, représente une religion infantile, le rite sans Église, le plaisir sans justification morale, sans utilité sociale car il n'est que la culture de son propre désir. Durkheim valorise, en effet, la soumission de l'individu au collectif, et tous les moyens qui vont permettre d'inculquer à l'individu le respect des normes sociales.
- 11 Les sociologues anglo-saxons ont élaboré une autre manière de penser la construction du lien social, qui valorise le rôle de l'interaction comme instrument d'ajustement et de compréhension mutuelle des individus. Faire de la sociologie pour les membres de l'École de Chicago, remarque Danilo Martucelli, c'est d'abord « apprendre à voir le monde avec les yeux des autres »<sup>13</sup>. La sociologie anglo-saxonne valorise ainsi le respect des personnes qui rend possible la coopération entre les individus.

L'identification par William I. Thomas, lors de ses observations sur paysans polonais immigrés aux USA, des quatre « wishes » (désirs) fondamentaux de l'être humain – expériences nouvelles, sécurité, réponse, reconnaissance »<sup>14</sup> – exprime bien cette préoccupation fondamentale de la sociologie américaine. Elle vise avant tout à « savoir comment établir une relation égalitaire avec quelqu'un de différent. C'est que la relation avec le stigmatisé n'est que l'essence même du problème démocratique »<sup>15</sup>. Si le contact mixte, la rencontre entre des personnes appartenant à des mondes différents, constitue bien « l'une des scènes primitives de la sociologie », on peut comprendre pourquoi la rencontre avec l'œuvre d'art est souvent considérée, dans la culture contemporaine, comme un moyen d'apprentissage du respect de l'autre. À travers l'œuvre, je sympathise avec cet être différent du commun des mortels qu'est l'artiste, et cette compréhension mutuelle nous lie l'un et l'autre. Telle est la magie ordinaire de l'art, son pouvoir de création, et donc de réparation du lien social, conformément au fameux « théorème de Thomas » selon lequel « si les hommes définissent les situations comme réelles, elles sont réelles dans leurs conséquences »<sup>16</sup>.

## 2. Sociologie et respect du chef-d'œuvre

- 12 Ethnologie et sociologie ont largement contribué au renforcement du respect de l'œuvre muséale<sup>17</sup>, au double sens de la reconnaissance ethnologique du caractère sacré de l'objet – on ne touche pas! – et de la valorisation sociologique de l'incorporation par l'objet de la force du collectif qu'il a rassemblé autour de lui – l'objet sacré est un symbole, il « représente » le collectif<sup>18</sup>. La « religion de l'art » est le moyen d'exprimer, en des termes durkheimiens, le soin particulier que la collectivité prend de l'œuvre d'art, et l'attitude de respect qu'elle inculque à l'individu et qu'il manifeste face à l'œuvre.
- 13 Cette vision objectiviste explique le respect de l'œuvre par le pouvoir de l'institution. Dans la mesure où elle est contredite par la sincérité – que chacun peut ressentir – de l'admiration suscitée par le chef-d'œuvre, son acceptation exige un fort travail d'argumentation de l'efficacité de l'institution. Pierre Bourdieu justifie, par exemple, l'admiration sans discussion du chef-d'œuvre par la « bonne volonté culturelle » (c'est-à-dire le désir d'imitation des classes intellectuelles supérieures) et le « sens du placement » (c'est-à-dire la servitude volontaire de celui que reconnaît son déterminisme) des membres des classes moyennes<sup>19</sup>. De même, certains philosophes américains, comme Georges Dickie, expliquent cette admiration automatique par une forme de bonne volonté scientifique, la vérification des titres de gloire du « candidat à l'appréciation » par les experts de l'institution légitimant l'admiration béate du chef-d'œuvre<sup>20</sup>.
- 14 Mais il est devenu de plus en plus difficile, avec le développement de la scolarité et des moyens d'information, de rendre acceptable à des spectateurs avertis et critiques un modèle de compréhension très rudimentaire du respect de l'œuvre d'art. Et d'autant plus que ce modèle exige d'accepter sans discussion l'affirmation de la valeur transcendante d'une chose qui touche à mon corps, la réduction de ce que je ressens à une simple représentation collective, et le caractère intemporel et intangible de ce qui, visiblement, se tient dans l'espace et subit les ravages du temps.
- 15 L'évolution du contexte culturel a donc favorisé, contre le point de vue d'une sociologie trop déterministe, une autre compréhension de la conduite face aux œuvres d'art. Cette nouvelle modélisation met au principe de l'attitude du spectateur le respect authentique de l'œuvre, plutôt que la déférence devant le supérieur, l'amour du proche,

plutôt que le respect de la distance, la nécessité du soin de ce qui est périssable plutôt que l'obligation d'entretien du monument.

- 16 La valorisation d'une nécessaire culture, au sens d'une mise en culture, du comportement face à l'œuvre d'art explique l'audience contemporaine de Walter Benjamin. Il a élaboré, en effet, une véritable morale du spectateur moderne. À l'inverse d'une interprétation simpliste, la « perte de l'aura » de l'œuvre d'art et le développement de sa « valeur d'exposition » constituent, pour Benjamin, les indices d'une rationalisation croissante de la conduite du spectateur face à l'œuvre. Ils manifestent la montée de l'expertise du spectateur, et traduisent une élaboration rationnelle du sens du respect de l'œuvre. Au lieu d'être conçu comme l'adhésion naïve au mystère de l'œuvre, il est maintenant perçu comme un effort d'objectivation de sa valeur d'exposition, qui permet de rendre à l'œuvre l'hommage qui lui est dû, et de lui donner les soins qu'elle mérite.
- 17 Le débat sur le juste respect de l'œuvre est, en effet, une caractéristique de l'époque de l'industrie culturelle. La *moralisation* – l'élévation des exigences d'autocontrôle des pulsions – et l'*esthétisation* – la valorisation du contact avec l'objet artistique et de la mise à disposition du corps au pouvoir de l'objet – de la conduite du spectateur sont le résultat de cette élaboration intellectuelle de la consommation culturelle. Il en résulte une redéfinition du respect de l'œuvre. Plutôt qu'une obligation extérieure, il devient une compétence du spectateur qui le qualifie personnellement, fait reconnaître son mérite individuel, et lui permet de s'équivaloir à l'artiste. Plutôt qu'un ensemble de rites traditionnels de protection, le respect de l'œuvre prend la forme de techniques de soins fondées sur une éthique de la communication. On pourra ainsi distinguer :
- A) Le respect de l'œuvre comme qualité du spectateur éloigné, qui mesure la part de l'auteur et la dégage de ce qui le touche personnellement
- 18 Le passage du théâtre au cinéma matérialise bien, selon Walter Benjamin, par l'appareillage technique du corps du spectateur qu'autorise la caméra, le débarras du « cultuel » et l'entrée dans le « culturel » qui caractérise le loisir moderne : « Le public se trouve ainsi dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète. Il n'a de relation empathique qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil. Il en adopte donc l'attitude : il fait passer un test »<sup>21</sup>. Cette remarque exprime bien les enjeux, d'un point de vue éthique, de l'attitude du spectateur face à l'œuvre. L'éthique du spectateur moderne consiste à associer le contrôle par la technique (en tant qu'instrument de mise à distance de sa subjectivité) et le contrôle de la technique (en tant que moyen de visualisation). La juste conduite du spectateur face à l'œuvre est d'associer à la mesure de l'efficacité esthétique d'une technique artistique, une vérification de la qualité éthique de la performance technique.
- 19 L'industrie cinématographique naissante illustre cette compréhension renouvelée du respect de l'œuvre. *La Petite Illustration* n° 3, 19 septembre 1925, par exemple, présente *Salammbô*, un film Louis Aubert, réalisé par M. Pierre Marandon, d'après le roman de Gustave Flaubert. Pierre Marandon, par ailleurs « auteur de nombreux romans populaires », souligne « l'entreprise périlleuse » que constitue le projet de « traduire à l'écran l'œuvre la plus puissante peut-être de la littérature française par l'ampleur grandiose et magnifique de ses descriptions ». Finalement, en l'absence de connaissance archéologique sur les édifices et les costumes, Flaubert aura été son « seul inspireur ». « **En somme, précise Pierre Marandon, j'ai illustré le livre de Flaubert.**

**On dira ce qu'on voudra de mon film, mais je revendique hautement cette qualité : la conscience, le respect de l'œuvre littéraire** » (souligné par nous).

B) Le respect de l'œuvre comme qualité des soins donnés à l'œuvre, soins qui l'assimilent à une personne

20 La manière dont le respect de l'œuvre moderne se traduit par la conciliation **d'une haute technicité de la conservation** et du **souci de préserver l'authenticité** de l'œuvre est bien illustrée par le travail du restaurateur professionnel.

21 On trouve une expression exemplaire de ce traitement de l'œuvre dans cette présentation du tableau d'Enguerrand Quarton, *La Pietà de Villeneuve-les-Avignon*, le conservateur et historien de l'art Germain Bazin :

« Par la noblesse de son style, par la sublimité des sentiments de sacrifice qu'il exprime, ce tableau, qui est un des sommets de l'art chrétien, est aussi un des chefs-d'œuvre de la peinture. La mutilation que le temps lui a fait subir ajoute encore à l'expression de souffrance qu'il incarne. **Par un sentiment de respect pour cette œuvre insigne, aucune restauration n'a été effectuée à la peinture, pourtant très endommagée. Une intervention très habile a seulement réduit les fentes qui déchiraient le bois** »<sup>22</sup> (souligné par nous).

22 Il ne faut pas opposer, au motif de sa technicité, le comportement du conservateur professionnel, du restaurateur ou de l'historien de l'art face à l'œuvre d'art. Comme le montre notre exemple, cette conduite ne peut être appréciée que si elle est offerte en partage au spectateur ordinaire. Le respect de l'œuvre ne se réduit pas, chez le spectateur, à la production d'un jugement conforme au sens de l'œuvre. Mais il consiste, comme chez le professionnel de la culture, dans une conduite pratique face à l'œuvre, dans des techniques du corps.

C) Le respect de l'œuvre comme qualité du spectateur : l'éthique de la conduite esthétique

23 La moralisation de la conduite du spectateur face à l'œuvre est la conjugaison de deux types de codification du comportement :

24 – Une codification économique. Le marché constitue le premier instrument de mesure du respect de l'œuvre. La préservation de la confiance impose, en effet, au consommateur culturel de se conformer à une éthique économique.

25 Dans la société moderne, le spectateur respectable est d'abord celui qui reconnaît le droit d'auteur, qui respecte la propriété économique et morale de l'œuvre.

26 On doit à Kant la définition aujourd'hui courante du droit d'auteur, en tant que « droit inné sur sa propre personne ». On sait la particularité de la théorie juridique kantienne du droit d'auteur, élaborée dans le cadre d'un débat sur la propriété littéraire. Elle est basée sur l'irréductibilité du livre, « en tant qu'affaire passée avec le public », à sa matérialité physique. Le droit d'auteur ne porte pas, en ce sens, sur cette chose matérielle qu'est le livre. En effet, « ce droit n'est pas un droit sur la chose, mais le droit qu'à l'auteur d'empêcher qu'un autre le fasse discourir sans son consentement à l'adresse du public »<sup>23</sup>. Du même coup Kant introduit une hiérarchie entre l'œuvre littéraire, où l'auteur est toujours immédiatement présent, et l'œuvre d'art, engluée dans sa matérialité.

27 Cette forme de personnalisation de l'œuvre, élargie aux arts visuels, est aujourd'hui un trait caractéristique du marché français de la culture, la fameuse « exception culturelle française ». Le fondement kantien de cette « politique des auteurs » française est soulignée par les commentateurs qui notent « l'impossibilité pour Kant d'entendre une

vie propre et une indépendance du texte par rapport à son auteur. La position de **la figure moderne, morale, esthétique et juridique de l'auteur** paraît solidaire de la figure de **l'œuvre**, maîtrisée et unifiée comme telle dans son rapport à un principe (l'auteur) auquel, dans le cas de l'œuvre d'art littéraire, elle se réduit en tant que discours en première personne »<sup>24</sup>.

- 28 Le droit d'auteur est le fondement d'une morale économique régulatrice de l'échange artistique. Le respect du travail de l'auteur (qui garantit la reconnaissance du mérite de l'individu) constitue en effet moyen d'organisation de la production, comme le respect du nom, de la signature (qui assure de la fiabilité du prix) un moyen de régulation du marché de l'art. Le respect de l'œuvre se concrétise donc dans une éthique de la consommation culturelle, fondée sur le refus et le rejet par le spectateur d'une conduite de consommation purement hédoniste. Soutenue par l'enseignement scolaire, cette éthique de la consommation culturelle a justifié à son tour l'élargissement de la notion littéraire d'œuvre à l'œuvre plastique et cinématographique, le rejet du divertissement, la célébration du travail du réalisateur et de sa responsabilité morale.
- 29 Cette religion de l'auteur, cependant, est fondée sur une perception réductrice de l'œuvre d'art, assimilée à un « discours ». L'objet spectaculaire – pièce, film, danse, etc. – est traité comme un objet littéraire, considéré comme un texte. C'est ce qui explique l'importance de la sémiologie et de la philosophie analytique dans l'esthétique contemporaine et la neutralisation du rôle du corps dans l'échange artistique. Or, le respect de l'œuvre exige la réhabilitation de la magie – au sens de l'efficacité esthétique directe et inexplicable – de l'objet si l'on veut rendre justice à la particularité de la situation. Le respect de l'œuvre suppose, au-delà d'une éthique économique fondée sur la codification technique de l'échange, une éthique de l'engagement qui se fonde, elle, sur la codification du plaisir artistique.
- 30 – L'éthique de l'engagement esthétique. L'engagement constitutif du respect de l'œuvre d'art est bien relevé par le philosophe Étienne Souriau : « Nous définirions l'attitude esthétique, en disant qu'elle est celle qui consiste à traiter les choses comme des personnes ». Mais ce constat soulève le problème de l'indignité, d'un point de vue philosophique, de cette confusion entre les choses et les personnes, de cette attitude animiste ou anthropomorphiste, de cet auto-illusionnement des individus. « L'illusion esthétique, c'est de croire que les œuvres d'art sont des personnes. L'attitude de l'esthète (ce mot même d'esthète je l'exècre) consisterait dans cet espèce de jeu par lequel nous nous amuserions à traiter ces choses que sont les œuvres d'art comme si elles étaient des personnes. Mais je ne peux pas vraiment admettre cette théorie »<sup>25</sup>. Comment traiter ce scandale axiologique que constitue la magie de l'œuvre d'art ? En considérant l'œuvre d'art comme une forme de la présence physique de son créateur, un moyen de communiquer avec sa personne, bref tout autre chose qu'un simple objet.
- « Et ce "tout autre chose" – ce qui rend ces œuvres émouvantes, chargées de signification, propre à compter parmi les grands trésors culturels, bref ce qui fait leur valeur est aussi ce qui fait l'essentiel de leur être. Et cela est bien, par rapport au corps physique de l'œuvre, dans le même rapport qu'une personne morale par rapport à une personne physique »<sup>26</sup>.
- 31 Cette interprétation de l'efficacité physique de l'œuvre d'art permet de fonder d'un point de vue rationnel la dignité personnelle de la conduite esthétique. La recherche des sensations produites par l'objet devient un moyen de sympathiser par son intermédiaire avec l'être humain qu'il nous rend physiquement présent car il en

constitue à la fois l'émanation et la trace. La mise en forme du plaisir donné par l'œuvre d'art le subordonne à un système d'obligations qui permet d'en justifier la nécessité :

\* Le respect de l'œuvre comme devoir de mémoire

- 32 Le respect dû à l'œuvre d'art en tant qu'empreinte de la personne est une question déjà posée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, lorsqu'il traite de l'*imago*<sup>27</sup>.
- 33 L'*imago* – qui désigne, dans la Rome antique, le produit du moulage à la cire du visage des ancêtres, dont les portraits sont disposés dans l'atrium et autour du seuil de la maison romaine<sup>28</sup> – présente une différence significative avec une représentation artistique moderne.
- 34 Georges Didi-Huberman souligne justement « la différence éthique » qui sépare la conception plinienne de l'*imago* de la conception moderne de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est, dans la société contemporaine, appréhendée avant tout comme un moyen d'interroger et de discuter le savoir-faire de l'artiste. L'*imago*, en tant qu'elle matérialise le rang social de celui dont elle est l'empreinte, constitue pour Pline un patrimoine familial qui doit être conservé précieusement, et qui appelle un contrôle par la communauté des usages qui en sont faits. Selon Didi-Huberman, les objets visuels décrits par Pline relèvent « d'un champ social commun, et non du champ séparé que constitue l'espace académique de l'art »<sup>29</sup>. La conception académique de l'œuvre d'art favorise, en effet, sa réduction à un produit exemplaire d'un savoir-faire. Elle oublie que toute œuvre est concrétisation physique d'un réseau de relations sociales significatives<sup>30</sup>. La « culture esthétique » ne constitue qu'une manière de comprendre le respect dû à l'œuvre. Le culte généalogique en constitue une autre, que la description par Pline de l'*imago* romaine nous permet de comprendre. Dès lors, en effet, que l'on considère l'œuvre d'art comme une image de nos pères, qu'on l'inscrit donc dans une généalogie personnelle, le respect face à l'œuvre prend le sens de réalisation d'un devoir de mémoire, d'affirmation d'une communauté morale.
- 35 Le respect de l'œuvre valorisé par Pline constitue, de ce point de vue, une conduite vis-à-vis de l'œuvre d'art bien plus respectable que l'attitude d'admiration purement technique exigée par la « culture esthétique ».
- 36 Jean-Marie Guyau, auteur d'une sociologie de l'art longtemps considérée comme naïve, mais qui retrouve aujourd'hui son actualité<sup>31</sup>, permet d'argumenter cette conception de la conduite esthétique.
- 37 Pour Guyau, le plaisir artistique ne se réduit jamais au plaisir que nous procure la fabrication de l'objet, au « plaisir direct des sensations agréables (sensation du rythme des sons ou de l'harmonie des couleurs) » mais il s'élargit au plaisir moral. Ce plaisir résulte de la communion éthique que l'œuvre permet d'établir avec l'artiste dont le geste personnel m'émeut, par l'amour qu'il manifeste : « Si je suis ému par la vue d'une douleur représentée, c'est que cette parfaite représentation me montre qu'une âme a été comprise et pénétrée par une autre âme, qu'un lien de société morale s'est établi, malgré les barrières physiques, entre l'artiste et la douleur avec laquelle il sympathise : il y a donc là une union, une société d'âmes réalisée et vivante sous mes yeux, qui m'appelle moi-même à en faire partie, et où j'entre en effet de toutes les forces de ma pensée et de mon cœur ». Le corps à corps avec l'œuvre est ainsi l'occasion d'éprouver un plaisir qui possède un fondement éthique, et d'assurer sa diffusion en m'intégrant à la communauté culturelle dont cette œuvre fait partie. L'engagement de mon propre corps dans le spectacle que constitue l'œuvre, la mesure de la sympathie humaine dont

elle témoigne, fonde la qualité artistique et la valeur morale d'un moment qui me confirme mon humanité, en même temps que la grandeur personnelle de l'auteur de l'œuvre.

- 38 Si la pensée de Guyau retrouve une actualité aujourd'hui, c'est bien évidemment parce qu'elle permet de penser le phénomène de l'amateurisme en personnalisant la réception de l'œuvre d'art. La compréhension de cette personnalisation, l'étude des modes d'appropriation personnelle de l'art par les spectateurs a été sacrifiée par la sociologie critique à la démonstration du déterminisme social du goût, à l'alignement du jugement individuel du spectateur sur une sensibilité collective, qui neutralise le rôle du corps comme lieu de la mesure de la qualité artistique.
- 39 Or une sociologie de l'émotion esthétique comme celle de Guyau permet de redonner à l'œuvre sa fonction de formation personnelle et son rôle d'interpellation éthique, fonction et rôle sacrifié à son utilisation comme simple indicateur sociologique du goût.
- 40 Cette compréhension de l'œuvre comme un objet – indissociablement image, symbole et empreinte –, qui permet aux vivants de se remémorer les traits des morts, d'authentifier leur présence, de transmettre leur souvenir explique l'aura qui entoure l'expertise d'authentification, l'admiration que suscite l'œil exercé du connaisseur qui sait identifier la présence insoupçonnée du grand artiste et lui rendre hommage. Il incarne, en effet, le respect de l'œuvre d'art. Il est constitué la figure exemplaire, d'un point de vue éthique, de l'artisan de la mémoire qui cultive sa sensibilité artistique pour la mettre au service de la préservation du souvenir du geste d'un artiste. Comprendre l'œuvre d'art comme une empreinte du corps de son créateur impose, en effet, une obligation de transmission de l'émotion qu'elle procure.

\* Le respect de l'œuvre comme obligation de témoigner

- 41 Le plaisir de l'œuvre s'inscrit, de ce point de vue, dans une économie du don, au sens d'un échange échappant, comme le potlatch analysé par Marcel Mauss, à une visée utilitariste, et servant à établir un lien personnel entre les protagonistes de l'échange. Cette économie du don n'est pas qu'une survivance traditionnelle, la rémanence dans le monde du marché d'une culture où le nom est un moyen de transmission d'une grandeur spirituelle – comme la pratique qui consisterait, dans une tradition asiatique de la peinture, pour l'élève à signer ses œuvres les plus réussies du nom de son maître –, plutôt qu'un moyen de garantir une valeur économique.
- 42 Elle est aussi une réalité moderne, comme le rappelle l'industrie de la commémoration. La remarque de Plin sur l'attrait supérieur pour le public antique des peintures inachevées qui, pour ainsi dire, témoignent de la mort de leur créateur nous confronte, en effet, à une réalité familière, celle de la dramatisation, par l'intermédiaire du récit biographique, des circonstances de la création artistique pour susciter l'intérêt du public à l'égard d'un artiste. Qui ne connaît l'interprétation légendaire du *Champ de blé* de Van Gogh qui, en tant que dernier tableau peint par l'artiste juste avant son suicide, porterait l'inscription de l'instant de la mort de son créateur ? Cette dramatisation, qui fait de l'œuvre une curiosité, justifie, en même temps que la vénération des reliques de l'artiste, la transmission de son œuvre à l'ensemble du public et notamment aux jeunes générations.
- 43 La prise en compte de cette économie du don introduit un certain trouble dans l'analyse rationnelle du phénomène artistique. Elle fait du spectateur un acteur de l'histoire culturelle, puisqu'elle transforme le corps de l'admirateur en un témoin de l'efficacité magique de l'œuvre, dont il devient le porte-parole en communiquant cette

efficacité à autrui. Cette situation déstabilise fortement le point de vue moderne de la séparation de l'homme et de l'œuvre<sup>32</sup>. Elle conduit à définir le respect de l'œuvre comme la recherche d'une juste mesure, en situation, entre la réduction de l'œuvre d'art à l'objet personnel, qui avère, en tant que relique de l'artiste, sa présence et la fascination pour la grandeur technique de l'objet qui fait disparaître son humanité.

- 44 C'est cette compréhension du respect de l'œuvre qu'on peut opposer à Nathalie Heinich lorsque, rapprochant le culte moderne des artistes du culte des saints et des héros<sup>33</sup>, elle réduit le sens du culte à une pratique de dévotion mal orientée, dont le pèlerinage à Auvers-sur-Oise est, dans le cas de Van Gogh, un exemple parfait. Tournée vers les traces anecdotiques de l'existence de l'artiste, ce pèlerinage constitue, en effet, une pratique illégitime du point de vue d'une histoire de l'art académique qui ne connaît que la fréquentation des œuvres. Mais on peut lui opposer que le pèlerinage comme pratique de transmission familiale, est une dimension de l'économie du don, fait sortir le corps du récepteur de la simple conversation académique<sup>34</sup>, et l'engage dans l'activité de transmission, le transforme en éducateur<sup>35</sup>. Cette transformation du message en messenger, selon la logique de la révélation décrite par Bruno Latour, constitue un régime de transmission « où il faut inventer pour demeurer fidèle à ce qui demeure toujours présent »<sup>36</sup>.

\* Le respect de l'œuvre comme œuvre de transgression

- 45 Les arts du spectacle, qui utilisent le corps comme un instrument de médiation, nous confrontent de façon permanente à ce régime de transmission et au débat permanent sur la juste manière de respecter l'œuvre. Qu'est-ce qui se transmet réellement, en effet, dans la communication théâtrale, du produit ou du geste de la transmission, et qui transmet, le texte ou l'interprète ? Qu'est-ce donc qui force le respect dans la situation où l'œuvre se produit ? Dans le régime de la révélation, où « il ne faut jamais cesser de dire autrement afin de pouvoir répéter la même chose »<sup>37</sup>, le corps du spectateur est ce qui témoigne de la présence vivante de ce qui est mort, et qui fait, pour cette raison même, événement. C'est le regardeur qui fait le tableau, comme disait Marcel Duchamp, dont le geste célèbre de transgression – les expositions de *ready-made* – est souvent attribué par les commentateurs à une volonté de “déception” de l'attente du spectateur. Dans la mesure, cependant, où ce geste a été – et continue à être – proposé comme un modèle de conduite artistique à des générations d'élèves des beaux-arts, il constitue la formule caractéristique d'une éthique professionnelle. Selon cette éthique, le respect de l'œuvre se traduit, de la part de l'artiste, par un effort visible de transgression des limites techniques habituelles qui sont fixées à l'œuvre. Cet effort permet de mesurer, en effet, d'une manière sensible le soin que l'artiste prend de son art, et son souci sincère d'intégrer dans son œuvre le regard du spectateur.
- 46 Cette modélisation de la conduite artistique, au fondement de la « rhétorique professionnelle » de l'art contemporain, nous fait rentrer dans l'espace de la justification politique. Ce qui fait débat dans la société contemporaine, n'est pas seulement l'identification des œuvres dont il faut prendre soin mais aussi la justesse de l'action publique en matière de respect de l'œuvre.

3. Le respect comme qualité des soins donnés à l'œuvre : Techniques et politiques du soin artistique

- 47 On peut parler de métaphysiques du respect pour désigner les principes supérieurs qui vont justifier l'action publique en faveur des œuvres d'art. On pourrait, en prenant exemple sur Jean-Yves Trépos qui définit une politique sociale comme « une

rectification, métaphysiquement et politiquement guidée, de la manière d'entrer dans la vie de la Cité », définir la politique culturelle comme rectification, métaphysiquement et politiquement guidée, de la manière de faire entrer les œuvres d'art dans la cité. Selon Trépos, « cette socialisation rectifiée s'inscrit dans une combinaison de trois principes supérieurs » qui entrent parfois en tension, et qu'il définit comme « la cura (où prime la dimension du souci) le care (où il s'agit de porter assistance à), et la cure (où il s'agit de s'entendre et de guérir par surcroît) »<sup>38</sup>.

- 48 1) **La cura ou la dignité de l'homme cultivé.** Pierre Bourdieu se gausse dans *L'Amour de l'art* de ce désir de « salut culturel » qui pousse les membres des classes moyennes à fréquenter les grands musées nationaux. La forme la plus simple du respect de l'œuvre consiste dans cette recherche du contact avec le chef-d'œuvre, conduite souvent brocardée et méprisée par les intellectuels critiques. La fréquentation du chef-d'œuvre de l'histoire de l'art, de l'objet historique, légendaire constitue la première manière d'éprouver et de confirmer le respect dû à l'œuvre d'art en tant qu'objet-témoin d'un passé digne d'être conservé (du fait des modèles de grandeur qu'il a produit). La visite permet d'authentifier l'« aura » de l'œuvre, du fait de la magie inhérente à la présence du chef-d'œuvre « en chair et en os ». Le chef-d'œuvre témoigne, dans ce cas, de la réalité de sa propre existence, ce qui explique le renforcement, dans la société moderne, de l'aura de l'original et la prolifération des disputes posées par sa restauration, du fait de l'implication d'usagers critiques, qui se font les défenseurs de la mémoire de l'œuvre. La « valeur d'exposition »<sup>39</sup> constitue, il faut le souligner, un argument intégré dans la dispute, la mémoire des générations précédentes de spectateurs de l'œuvre constituant elle-même une forme d'expertise opposable à l'expertise savante. Doit-on changer, par exemple, la couleur d'un manteau dans un Véronèse au simple motif d'une découverte aux rayons X de la couleur initiale, et dénaturer ainsi la mémoire des spectateurs ? L'éducation artistique, en tant qu'elle pose la question du respect du geste de l'artiste, fait la dispute incessante sur ce qui « fait » la qualité singulière de geste : la personnalité, la technique, la culture, la profession, la valeur culturelle que l'œuvre a acquise. Dans tous les cas, la réputation extraordinaire de l'œuvre justifie sa protection par la collectivité et la recherche de sa compagnie, cette forme de respect de l'œuvre étant à la fois le moyen de constitution d'une culture nationale et l'instrument de la culture de soi.
- 49 2) **Le care ou le soin de l'œuvre.** L'œuvre d'art nécessite un soin particulier, car elle, en tant qu'objet personnel, l'incarnation d'une personne dont elle porte la signature et dont elle conserve la mémoire. Elle justifie des mêmes soins qu'une personne, car elle est le prolongement du corps de l'artiste. On peut parler en ce sens de la souffrance de l'œuvre, abandonnée à elle-même, dégradée ou agressée. une forme de respect de l'œuvre se traduit dans ce qu'on pourrait appeler le devoir d'assistance à l'œuvre en danger.
- 50 Le **care** appelle l'application de l'esprit de la « médecine scientifique » à l'œuvre d'art, car « les tableaux sont le reflet de la sensibilité de leurs auteurs : ils portent en eux les marques de la pensée et de la main de l'artiste. Ils ont une vie plus ou moins longue, plus ou moins fragile : ils sont sensibles aux changements d'air, craignent le dépaysement. Les maladies qui les guettent sont nombreuses et leur mort plus ou moins certaine. [...] On restaure un tableau parce qu'il est atteint – atteint par la maladie, par l'âge, par un accident – et l'on tente parfois une opération afin d'en prolonger la vie. En premier lieu, il convient de distinguer les blessés des malades. Les

blessés, ce sont les tableaux accidentés : coups, chutes, altérations dues à la guerre, à l'incendie, à l'inondation, au zèle ou à la folie des hommes. [...] Le coup de couteau qu'un iconoclaste porta au visage d'un beau portrait de Goya, les déchirures qu'un maniaque fit à l'aide d'une clé sur un Corot, la pierre qu'un bolivien déchaîné lança sur La Joconde. [...] Certains accidents sont mortels, plus rarement cependant que les maladies »<sup>40</sup>. L'œuvre ne se distingue pas, dans cette perspective, de l'enfant à protéger et à soigner.

51 Cette forme du respect de l'œuvre légitime l'inscription d'objets au patrimoine et la mobilisation collective pour la défense et la préservation d'un patrimoine (technique, religieux, etc.) local.

52 3) **La cure collective ou la réparation de la blessure symbolique.** Une troisième et dernière forme de respect de l'œuvre d'art est sa célébration comme objet rituel, acteur et témoin d'une forme de sociabilité spécifique. Célébrer rituellement – par une exposition, une représentation, une projection – l'œuvre est la manière de confirmer le respect qu'on lui porte, et à travers elle, à la collectivité dont elle garde le souvenir. Empreinte d'un corps individuel, elle est également un instrument de constitution d'un corps collectif, moyen de transmission d'une culture déterminée. En même temps qu'ils portent l'empreinte du corps de Rabelais, ses écrits sont, par cela même, imprégnés d'une époque et d'une culture carnavalesque que le savant peut objectiver avec leur aide<sup>41</sup>. Le respect de l'œuvre consiste alors à rendre visible la mémoire collective qu'elle enferme et qui force le respect.

53 Cette forme de respect de l'œuvre est ce qui informe la conservation des produits de l'industrie culturelle, en tant que geste de réhabilitation d'une culture artistique méprisée. C'est ainsi que voir ou revoir les chefs-d'œuvre du cinéma commercial – souvent assimilé à un instrument de la barbarie, à une menace pour la culture humaine (Adorno/Horkheimer), à une dénaturation (Bardèche/Brasillach) de la mémoire cinématographique, à un détournement « au nom du peuple » (Bourdieu) du sens de la communication cinématographique – est une manière de contribuer au dépassement du sentiment d'infériorité associé à certains objets et à certaines pratiques. La manifestation de respect inhérente à ce traitement équitable culturellement d'objets injustement méprisés révèle bien la difficulté à séparer, dans le domaine artistique, le respect de la personne et celui de l'œuvre.

#### 4. Le respect de la personne comme œuvre

54 Une forme du respect de l'œuvre qui connaît un grand développement contemporain est, en effet, le respect de la personne comme œuvre<sup>42</sup>. La **réparation identitaire** dont il est l'occasion est ce qui rend acceptable l'événement artistique basé sur la confrontation de mon corps à un corps hors du commun, ce que Goffman appelle les interactions mixtes<sup>43</sup>. *Halleluiah*, un film réalisé en 1929 par King Vidor, reste, par exemple, un événement pour le spectateur contemporain, car il nous met en présence de personnes qu'il est encore rare aujourd'hui de voir à l'écran. Réalisé entièrement avec des acteurs noirs<sup>44</sup>, il met en scène la vie des noirs travaillant dans les plantations de coton du Sud des USA dans les années 1920. Les surréalistes français ont condamné le film à sa sortie en l'accusant de donner une vision paternaliste et raciste du noir travaillant en chantant et en dansant, alors que Bardèche et Brasillach ne tarissent pas d'éloges, dans leur célèbre *Histoire du Cinéma*, sur un film qui rend hommage à la « race » noire<sup>45</sup>.

- 55 Il ne nous importe pas de trancher le débat, mais de relever ce qui rend acceptable, d'un point de vue éthique, la participation à une situation qui met en scène un corps porteur de stigmates, dont la vision affecte mon propre corps.
- 56 En prêtant mon corps à une situation qui permet à un individu stigmatisé de montrer sa compétence personnelle, je contribue en effet à une réparation identitaire, je redonne à l'individu sa dignité. C'est de cette manière que se justifie aujourd'hui la multiplication de ce que d'aucuns appellent ironiquement les « freaks shows », des spectacles qui mettent en scène des personnes handicapées physiquement ou mentalement. Robert Bogdan a bien rendu compte de ce qui pouvait rendre acceptable humainement le *Freak show* original, le spectacle des monstres, né au XIX<sup>e</sup> siècle et disparu avec la seconde guerre mondiale, et dont le cinéma a gardé, avec le film de Tod Browning, une trace spectaculaire. Si un mode exotique de présentation du monstre – s'appuyant sur les sciences médicales, l'anthropologie physique, la tératologie – insistait sur les différences et souvent l'infériorité du personnage présenté, il existait un mode noble qui valorisait la personne du monstre. Ce mode noble lui prêtait la capacité « d'accomplir quelque chose *a priori* impossible pour une personne dotée de cette infirmité », ou le mettait en situation de faire la démonstration de talents artistiques qui compensaient son handicap, bref mettait l'accent sur la grandeur personnelle du monstre <sup>46</sup>.
- 57 Un petit opuscule médical consacré à Van Gogh représente un avatar de ce mode noble de présentation du monstre appliqué au malade mental. Alors que pour beaucoup « la triste histoire de Van Gogh » est « l'explication de sa peinture », selon son auteur, l'étude de « la série chronologique des productions nous apprend que la folie n'a pas apporté de modification sensible de sa manière et de la qualité de sa peinture ». Il ne peint donc pas sous l'influence de la folie, mais au contraire « dispute à la folie » les heures où il peut peindre, « dans une lutte héroïque, pendant laquelle il s'appuie sur un sentiment assez fort pour tenir en respect son redoutable adversaire : ce sentiment, c'est son amour ardent pour l'art » <sup>47</sup>. On voit bien comment, par son diagnostic personnel, le médecin à la fois héroïque la personne de Van Gogh, et garantit la valeur artistique et humaine de la rencontre avec son œuvre. Par la signification vitale qu'elle acquiert – elle lui a permis de rester humain – la situation grandit aussi bien Van Gogh que le spectateur qui entre en contact avec une chose qui porte l'empreinte de son corps souffrant, et rend hommage à son talent .
- 58 Si l'on se réfère à Kris et Kurz, cette attitude est, d'un point de vue historique et anthropologique, une situation typiquement moderne <sup>48</sup>. Elle suppose conjointement un changement de l'attitude de la société par rapport au métier d'artiste, qui est aujourd'hui admiré alors qu'il était méprisé dans l'Antiquité, et de son attitude à l'égard du handicapé, dont on reconnaît la dignité personnelle. C'est ce qui justifie l'introduction, de plus en plus fréquente, de l'art dans les pratiques de soin des personnes handicapées ou stigmatisées, et des personnes handicapées ou stigmatisées dans les lieux d'expression artistique.
- 59 Charles Taylor montre bien comment une éthique de la reconnaissance sert de fondement politique, dans la culture moderne, à la revendication d'une compétence identitaire, l'idée que « chacun de nous à une manière originale d'être humain, chaque personne à sa propre mesure » donnant une importance nouvelle « à la fidélité que je dois à moi-même. Si je ne le suis pas, je manque l'essentiel de ma vie, je manque ce qu'être humain signifie pour moi » <sup>49</sup>.

60 C'est ce qui rend acceptable la présentation réelle dans un cadre théâtral réel d'individus dont la présence physique est normalement exclue de ce cadre, pour des raisons à la fois techniques et éthiques. Le respect de la personne du handicapé qu'il permet d'obtenir est ainsi ce qui justifie, pour le présentateur, l'exhibition du handicap :

Au Théâtre des Bouffes-du-Nord

Les handicapés jouent les phénomènes

Installé au parterre du Théâtre des Bouffes-du-Nord dont une des travées rustiques avait été aménagée à son intention, M. Michel Gillibert, secrétaire d'État chargé des handicapés, était aux anges. Il avait réussi ce lundi 23 janvier, à faire applaudir par le président de la République, sept membres de son gouvernement et de nombreux représentants du monde du spectacle la pièce que Geneviève de Kermabon fait jouer depuis une semaine à Paris après l'avoir présentée cet été à Avignon.

*Freaks* – c'est son titre – a la particularité d'être interprétée par une troupe qui compte une demi-douzaine de handicapés. Ces comédiens au physique impressionnant ont littéralement estomaqué le Tout-Paris de la politique et du showbizz par leur professionnalisme, la qualité de leur jeu et leurs acrobaties.

**M. Gillibert voulait prouver que les handicapés même les plus sévèrement « cassés » sont capables de conquérir leur place sur une scène, comme ils la réclament dans la vie quotidienne. Démonstration réussie** (souligné par nous).

Après la représentation, M. François Mitterrand, descendu sur la piste sablée du théâtre, s'est longuement attardé à féliciter les membres de la troupe. Munis de ce viatique présidentiel, les singuliers funambules de *Freaks* vont à présent affronter le public parisien jusqu'au 19 février avant de partir en tournée pour trois mois en province et à l'étranger.

**Marc Ambroise-Rendu** <sup>50</sup>

61 Ce qui était au XIX<sup>e</sup> siècle présentation de phénomènes de foire, devient la démonstration de la capacité des handicapés à réaliser une performance artistique. C'est ainsi que le respect de l'œuvre d'art contribue aujourd'hui au réinvestissement de l'esprit des « bonnes œuvres », en offrant l'occasion de faire œuvre de respect.

---

## NOTES

- 1.. Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.
- 2.. Erving GOFFMAN, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- 3.. Soit la mesure du plaisir/déplaisir (au sens de l'esthétique expérimentale) procuré par un objet artistique (c'est-à-dire une production technique).
- 4.. Cf., à ce sujet, Jean-Marc LEVERATTO, « Le corps comme instrument de mesure. La compétence ordinaire du spectateur », in *Porosité entre savoirs savants et savoirs ordinaires : les usages sociaux de la catégorie « compétences »*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Université de Poitiers, 2002.
- 5.. Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Le Livre de Poche, 1973.
- 6.. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps » (1934), in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, rééd. 1966.
- 7.. *Ibid.*

- 8.. Contrôle que le spectateur doit effectuer, dans l'action, avec son propre corps.
- 9.. Émile DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, p. 65.
- 10.. *Ibid.*, p. 63.
- 11.. *Ibid.*, p. 61.
- 12.. *Ibid.*, p. 52.
- 13.. Danilo MARTUCELLI, *Sociologies de la modernité*, Paris, Gallimard, 1999, p. 430.
- 14.. William Isaac THOMAS, « Motivation : the wishes » (1928), in Suzie GUTH (sld), *Fondation de la sociologie américaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 291 et p. 303.
- 15.. Danilo MARTUCELLI, *Sociologies...*, *op. cit.*, p. 447.
- 16.. *Ibid.*, p. 435.
- 17.. C'est-à-dire de l'objet spectaculaire par excellence que constitue l'œuvre exposée dans un musée d'histoire de l'art.
- 18.. Abram KARDINER et Edward PREBLE, *Introduction à l'ethnologie*, Paris, Gallimard, 1966, Tome III, p. 174.
- 19.. Cf. Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- 20.. Selon Georges Dickie, c'est l'institution qui décide de la valeur artistique d'un objet « candidat à l'appréciation » esthétique. Cf. « Définir l'art », in Gérard GENETTE, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32.
- 21.. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, Tome 3, p. 289-290.
- 22.. Germain BAZIN, *La Peinture au Louvre*, Paris, Somogy, 1990.
- 23.. Emmanuel KANT, *Qu'est ce qu'un livre ?* (1796), Paris, PUF, 1995.
- 24.. Jocelyn BENOIST, « Qu'est ce qu'un livre ? Droit, création et histoire », *Introduction à Emmanuel Kant*, *op. cit.*, p. 97.
- 25.. Étienne SOURIAU, « L'œuvre d'art comme personne », dans I. MEYERSON, *Problèmes de la personne*, Paris, Mouton, 1973 cité par Nathalie Heinich, in Jacques SATO, *L'Artiste en personne*, PUR, Rennes, 1998.
- 26.. *Ibid.*
- 27.. Cf. Jean-Marc LEVERATTO, « Sociologie de la mémoire artistique. L'archive comme archive spectaculaire », *Actes du colloque Cinéma et théâtre : l'archive et l'invention*, Université de Caen/IMEC, Caen, Abbaye d'Ardenne, 2003, à paraître.
- 28.. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle XXXV, La peinture*, Paris, Les Belles-Lettres, 1997, p. 5.
- 29.. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 70.
- 30.. *Ibid.*, p. 59.
- 31.. Jean-Marie GUYAU, *L'Art d'un point de vue sociologique (1888)*, Paris, Fayard, rééd. 2000, p. 38. « Tous les arts, en leur fond, ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte ».
- 32.. Nathalie HEINICH distingue la vision « personnaliste » qui célèbre « le mérite intrinsèque de l'auteur de l'œuvre »/ la vision « opéraliste » qui « privilégie l'excellence de l'œuvre », in Jacques SATO, *L'Artiste en personne*, *op. cit.*, p. 124-125.
- 33.. Les « phénomènes d'amour, d'admiration, de célébration, de vénération, d'idolâtrisation présents sous la forme de l'héroïsme (actes) de la sainteté (être) ou de l'art (œuvres) : phénomènes dont le culte religieux n'est rien d'autre qu'une forme dominante », Nathalie HEINICH, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 99-100.

- 34.. Peter Sloterdijk note, à juste titre, qu'elle est le fondement de la conception humaniste de la culture. Cf. Peter SLOTERDIJK, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- 35.. Ce que concrétise le caractère familial de ce tourisme culturel, les parents l'effectuant comme un moyen d'éducation des enfants.
- 36.. Bruno LATOUR, *La Clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 234.
- 37.. *Ibid.*, p. 238.
- 38.. Jean-Yves Trépos a élaboré cette typologie à l'occasion de son travail d'analyse des politiques sociales européennes. Cf. à ce sujet, Jean-Yves TRÉPOS, « Harm reduction : empowerment and diversion. Politicisation and crystallisation of attachment to Drug Policies », *Sociological Review*, 2004, à paraître.
- 39.. Au sens de la valeur « muséale ».
- 40.. Il s'agit du discours d'une spécialiste de la restauration des œuvres d'art, Madeleine HOURS, *Les Secrets des chefs-d'œuvre*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982, p. 73-74.
- 41.. Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- 42.. Le développement qui suit est une reprise synthétique de Jean-Marc LEVERATTO, « Le corps comme instrument de mesure... », *op. cit.*
- 43.. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, 1975.
- 44.. La distribution mêle des comédiens-chanteurs professionnels et des amateurs. Il a souvent été présenté, à tort, comme le « premier film parlant entièrement noir ».
- 45.. Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma (1935)*, Paris, Le livre de poche, rééd. 1964.
- 46.. Robert BOGDAN, « Le commerce des monstres », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 104, 1994, p. 41.
- 47.. Jean VINCHON, *L'Art et la Folie*, Paris, Stock, 1924, p. 17.
- 48.. Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste. Mythe, légende et magie (1933)*, Paris, Rivages, rééd. 1979.
- 49.. Charles TAYLOR, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, 1994, p. 47.
- 50.. *Le Monde*, mercredi 23 janvier 1989.

## RÉSUMÉS

Cet article analyse le comportement face à l'œuvre d'art du point de vue de la sociologie de l'interaction. Considéré comme une « technique du corps » (Marcel Mauss), le respect de l'œuvre d'art est perçu par la culture contemporaine moins comme une obligation sociale que comme la manifestation d'une compétence personnelle ou d'un savoir-faire professionnel. C'est ce qui entraîne l'existence d'un débat permanent dans l'espace public sur la juste manière de respecter les œuvres d'art, et d'assurer la qualité des soins qui leur sont dus.

This paper analyses our usual behaviour in front of a work of art from the point of view of the sociology of interaction. Considered as a “body technique” (Marcel Mauss), the attitude of respect towards the work of art is understood nowadays both as a personal competence and a professional ability rather than a social obligation. As a consequence of this cultural evolution, there is a permanent debate in the public space on how to ensure the quality of the care of the works of arts, and the different ways to pay respect to them.

## AUTEUR

### JEAN-MARC LEVERATTO

Jean-Marc Leveratto est professeur de sociologie à l'Université de Metz. Ses recherches portent principalement sur les arts du spectacle. Il a publié, en 2000, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute.