Fétichiser la peinture

Patrick Boucheron

► To cite this version:

Patrick Boucheron. Fétichiser la peinture. Critique, 2015, n° 822 (11), pp.886-901.
10.3917/criti.822.0886 . hal-03264905

HAL Id: hal-03264905

<https://hal.science/hal-03264905>

Submitted on 18 Jun 2021

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

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

FÉTICHISER LA PEINTURE

[Patrick Boucheron](#)

Éditions de Minuit | « Critique »

2015/11 n° 822 | pages 886 à 901

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707329219

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2015-11-page-886.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Fétichiser la peinture

Bernard Lahire
Ceci n'est pas qu'un tableau
Essai sur l'art, la domination,
la magie et le sacré

Paris, La Découverte,
coll. « Laboratoire des sciences
sociales », 2015, 550 p.

C'était le 11 février 2008, au musée des Beaux-Arts de Lyon. Une vidéo a enregistré l'événement : intitulée « Arrivée du tableau de Nicolas Poussin à Lyon », elle se trouve aisément sur Dailymotion. On y voit d'abord des employés ouvrir précautionneusement la caisse en bois bleu clair où fut transporté ledit tableau. Il est encadré, de dimension moyenne, enveloppé d'un tissu protecteur. Les hommes de l'art le posent à plat sur une table, puis le dépaquettent. Alors, sous le crépitemment des flashes, ils le soulèvent et le redressent lentement, présentant la toile au public. Il y a des enfants au premier plan, quelques notables sans doute – on devinera plus tard qu'il s'agit probablement d'une petite troupe d'amateurs, de conservateurs et de mécènes. Applaudissements, embrassades, congratulations : le tableau apparaît.

La directrice du musée des Beaux-Arts s'approche, une reproduction de l'œuvre à la main, comme pour valider d'un dernier coup d'œil l'acquisition. Le reportage la nomme : c'est Sylvie Ramond, qui s'exclame : « Enfin il est à nous, on va pouvoir le présenter aux Lyonnais », avant de concéder « c'est vrai que ça a été une histoire, riche en émotions ». L'un de ceux qui l'avaient transporté, déballé, puis désormais accroché au mur, est interviewé. Il est gratifié d'un beau nom de métier, « Emballeur Layetier », mais le reportage télévisuel ne va pas jusqu'à lui octroyer la dignité du patronyme. Pour nous, il se contentera d'être « Bruno ». Le tableau, en revanche, est nimbé de l'aura d'un grand nom : c'est *La Fuite en Égypte*, peint par Nicolas Poussin en 1657-1658, l'une des rares toiles de la dernière période de la vie de ce grand maître de l'art français à rejoindre une collection nationale.

On l'aura compris : tout, désormais, va graviter autour de ce que Walter Benjamin appelait précisément un *fétiche* : « Le fétiche du marché de l'art, c'est le nom du maître apposé sur l'œuvre¹. » Car voilà toute l'histoire : la toile accueillie à Lyon n'est devenue « un Poussin » qu'à l'issue d'une longue et épuisante controverse d'attribution. Qui a le pouvoir d'assigner une œuvre à un nom propre prestigieux, et d'ainsi sacraliser un artefact en chef-d'œuvre ? Les experts, le plus souvent ; sauf qu'ici, pour le dire vite, deux groupes s'affrontent. Les premiers sont les plus illustres des poussinistes britanniques : Anthony Blunt et Denis Mahon, qui en tiennent pour l'authenticité d'une *Fuite en Égypte* apparue sur le marché de l'art en 1982 et que l'on appelle, du nom de son propriétaire, la collectionneuse américaine « Piasecka Johnson ». Les seconds sont français : Jacques Thuillier, professeur au Collège de France, et Pierre Rosenberg, bientôt directeur du Louvre. Ce sont eux qui auront finalement gain de cause. Après quelques hésitations, ils soutiennent une autre *Fuite en Égypte*, la version « Pardo », du nom des galeristes qui en firent l'acquisition en 1986 pour 80 000 francs comme une copie d'atelier. Catalogues, revues spécialisées, laboratoires scientifiques, mais aussi campagnes de presse et tribunaux : la controverse parcourt différentes arènes, connaît de multiples rebondissements – une troisième version, soutenue par des *outsiders*, fera même un temps son apparition – jusqu'à connaître son achèvement (provisoire ?) en ce jour du 11 février 2008 où la copie d'atelier « Pardo » devient, par la grâce de son achat à une valeur record de dix-sept millions d'euros, un chef-d'œuvre de Nicolas Poussin.

C'est à faire l'histoire de « ce grand moment de magie sociale » (p. 410) qu'est consacrée l'impressionnante enquête sociologique que propose aujourd'hui Bernard Lahire. Sans doute s'origine-t-elle dans cet étonnement initial – et l'on reconnaîtra sans peine ici le ressort de savoir qui anime toute recherche en sciences sociales : dépayser l'évidence par ce que Carlo Ginzburg appelle un *estrangement*. « On imagine ce que des anthropologues issus d'une tout autre civilisation

1. W. Benjamin, « Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien » [1937], *Sur le concept d'histoire*, trad. O. Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 85-163 ; p. 159.

pourraient écrire sur la magie et les croyances de ces individus traitant avec autant de soin un objet qu'ils accueillent comme un seigneur et qui manifestent leur joie collective publiquement. Les attentions, les préventions, les précautions, l'allégresse, les applaudissements : tout cela provoqué par la seule arrivée d'un objet. Il faut de fortes croyances collectives en l'objet d'art, sacralisé, pour déclencher de telles attitudes et autant d'effusions » (p. 411). Il s'agit donc bien de cela : si *ceci n'est pas qu'un tableau*, c'est qu'il est aussi un fétiche – d'où la nécessité, pour le sociologue, de fétichiser la peinture, c'est-à-dire de la rapporter, par la confrontation avec une anthropologie du sacré de très longue durée et de très large portée, à cette opposition entre profane et sacré qui ressort ultimement pour lui du rapport de domination.

Ceci n'est pas qu'un tableau, cela n'est pas qu'un livre – mais trois en un. Car l'analyse du *cas Poussin* est retardée par deux blocs théoriques qui font obstacle à une lecture directe, ou naïve, de l'intrigue qu'esquisse le début de l'ouvrage. Le premier est une pierre lancée dans le jardin des historiens : il s'agit d'un traité intitulé « Histoire, domination et magie sociale », strictement structuré à la manière spinoziste, en thèses et scolies. C'est dans le jardin des historiens de l'art qu'est lancée la seconde pierre (« Art, domination, sacralisation »), inscrivant la compréhension de la catégorie artistique dans la longue histoire de l'articulation de l'opposition sacré/profane aux rapports de domination, articulation dont le premier livre formalise la théorie. Avec le premier livre, on parcourt l'histoire de la Mésopotamie à nos jours, le second nous transporte des reliques médiévales à Marcel Duchamp.

Cette mauvaise manière faite à la bienséance éditoriale – qui voudrait qu'on ne quitte jamais totalement de vue l'*objet* de l'enquête – est une entorse si évidente au bon goût qu'elle en devient réjouissante. On doit pourtant en souligner la nécessité, la sincérité et la probité. D'abord, parce qu'elle correspond au mouvement même de la recherche où, comme l'explique justement Bernard Lahire, l'étude de cas appelle l'explicitation d'une théorie préalable – « en tirant sur un fil, c'est "toute la pelote" qui semblait se dévider » (p. 21). Ensuite, parce que le sociologue ne cesse, depuis ses premiers travaux sur l'échec scolaire, de constituer de manière cohérente et

opiniâtre cette pelote théorique, persuadé que c'est l'ensemble des mécanismes de la domination qui se trouvent toujours comme pliés dans les individus, les situations ou les cas qu'éclaire l'enquête². Enfin, parce que cette proposition est formalisée avec suffisamment de clarté pour permettre tous types d'appropriation par la lecture, depuis la plus perçante qui se contentera de traverser les deux premiers livres en passant d'une proposition générale à l'autre, jusqu'à la plus patiente qui saura y trouver les jalons d'une critique serrée.

Car un livre aussi ambitieux que celui de Bernard Lahire ne mérite rien d'autre que des critiques à sa mesure, qui ne se laisseront pas décourager, ou agacer, par l'ampleur de ses vues. Espérons qu'ils sauront considérer qu'une architecture aussi imposante, précisément parce qu'elle rend toujours visibles les étais qui la soutiennent, expose avec suffisamment de franchise sa propre vulnérabilité. Telle est la délicatesse paradoxale de ceux qui prennent le risque de l'explicitation théorique, peut-être parce qu'ils sont plus conscients que d'autres des effets de domination qu'impose l'élégance de l'ellipse : ainsi offrent-ils au lecteur la possibilité d'une liberté qu'ils se refusent à eux-mêmes. Celle que s'accordera l'auteur de ces lignes consiste à parcourir à grandes enjambées cette traversée au long cours, se contentant de suggérer ça et là les points d'appui d'une discussion nécessaire.

Partant du principe que « le présent est déterminé par tout un passé accumulé » (p. 33), Bernard Lahire tente de reconstituer les « états de faits » qui en constituent les concrétions historiques et qui s'imposent à nous sous la forme, naturelle et inaperçue, de l'évidence. Voici donc l'objet du premier livre, proposant une archéologie de ce qu'il appelle par ailleurs de « grandes croyances implicites » (p. 533). Institutions ou infrastructures, textes ou machines, catégories de jugement ou valeurs de la représentation, peu importe : tous se caractérisent par leur robustesse obstinée, car « la caractéristique principale des *états de faits* est de ne pas

2. Voir notamment, pour une explicitation récente de son travail sociologique, son avant-dernier ouvrage : B. Lahire, *Dans les plis singuliers du social. Individus, institutions, socialisations*, Paris, La Découverte, 2013, ainsi que l'entretien qu'il a accordé à Laurent Jeanpierre et Marc Joly dans ce même numéro.

poser la question de la légitimité de l'existence des faits en question » (p. 36). Socle indiscutable, et d'autant plus indiscutable qu'il demeure insaisissable, il échappe aux principes d'incertitude et de subversion qu'exagère, selon Lahire, la sociologie pragmatique de la critique, développée notamment par Luc Boltanski. Dès lors, le rôle du chercheur ne se discute pas : il consiste « à désévidencier l'évident » (p. 61), ce qui suppose un effort, passe par l'enquête et ne vise rien d'autre qu'une émancipation critique. Il s'agit bien de limer les barreaux « d'une cage invisible constituée par tous les allants de soi que l'histoire nous impose sous la forme d'états de faits et de catégories de pensée impensées » (p. 62).

Bernard Lahire se propose donc pour cela de réarmer une théorie de la domination qui, partie à la quête de ses formes objectives, bute sur la catégorie de la « magie du pouvoir ». Dès lors est posée une équivalence si forte qu'elle ne va guère bouger tout au long du livre : « l'opposition du profane et du sacré s'articule aux rapports de domination de la société : les dominés sont renvoyés du côté du profane alors que les dominants multiplient les associations et raccords au sacré, aux foyers de légitimité » (p. 85). Qui sont les puissants ? Tous ceux, dieux ou rois, juges ou professeurs, prêtres ou chefs de parti qui « ont la capacité de *faire des choses avec des mots* » (p. 117). La théorie peut paraître très robuste, mais dès lors qu'on s'approche des plis du social en s'attachant aux pratiques individuelles, on peut échapper à « l'opposition mortelle » (p. 129) entre adeptes de la théorie de la domination et sociologues pragmatiques qui ne voient que ruses, critiques et subversions en leur opposant une remarque de bon sens : « s'ils critiquent certaines choses, les acteurs ne peuvent être critiqués de tout en permanence et ne sont pas conscients de tout ce qui se présente à eux comme une évidence » (p. 130).

L'ensemble de la démonstration théorique de Bernard Lahire repose donc sur une critique de la sociologie durkheimienne, qui pourra elle-même être discutée, même si elle ne remet pas fondamentalement en cause la confiance que le sociologue place dans une grammaire systématique des oppositions structurales – on lira à ce sujet avec grand profit les pages qu'il consacre à l'opposition sacré/profane telle que Rudolf Otto, théologien luthérien spécialiste de la mystique

comparée, la décrit en 1917³ (p. 180-183). Sans doute les historiens, pour peu qu'ils soient sensibles aux effets de la discordance des temps, trouveront finalement peu flatteur le portrait collectif que Bernard Lahire ébauche d'eux, en valeureux maçons du socle des états de faits. L'histoire n'a-t-elle pas mieux à offrir à la sociologie de la domination en y repérant les contradictions qui le fissurent, ce jeu des structures où s'imisce la possibilité même du mouvement social ?

Demeure pourtant l'essentiel : grâce notamment à une analyse très fine de la notion de fiction politique entendue comme « une solution logique à un problème collectif » (p. 205), et par conséquent la démonstration de sa nécessité pour garantir l'ordre social, la théorie de Bernard Lahire aboutit à une réflexion profonde sur la dissémination du sacré dans les sociétés sécularisées. La thèse est forte, tranchante, et mérite d'être entendue aujourd'hui, précisément parce qu'elle contrevient à un état de fait qui, reçu comme une évidence, est susceptible de produire des effets désastreux, dès lors qu'il fige comme naturel un grand partage entre les sociétés de savoir et les sociétés de croyance, les premières accordant libéralement aux secondes un sens du sacré dont elles se prétendent affranchies. Aussi est-il salutaire de rappeler que, « contrairement à ce que prétendent les thèses sur le désenchantement du monde, le sacré n'a jamais disparu de notre monde, mais qu'il s'est différencié et s'est transformé au point de s'être rendu invisible » (p. 529).

Est-ce cela que la modernité occidentale désigne sous le nom de l'art, cette mise en réserve de la sacralité d'autant plus puissante qu'elle demeure invisible ? On comprend dans ce cas combien les ennemis de cette modernité occidentale, faisant aujourd'hui image de la destruction de certaines images pour mettre au jour ce qu'il y a de réellement sacrilège dans les formes contemporaines de l'iconoclasme, comprennent en profondeur ce qui constitue le ressort ultime de la domination. C'est bien cette théorie de la domination que prend en charge le deuxième livre de l'ouvrage de Bernard Lahire pour définir l'art comme « extension du domaine du sacré ».

3. On peut également consulter sur ce point C. Tarot, *Le Symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, p. 485-489.

Il propose pour cela de « passer du simple déplacement analogique, qui fait que l'on parle du monde de l'art *comme s'il s'agissait d'un monde religieux*, tout en pensant qu'il n'en est fondamentalement pas un, à l'interprétation historique de l'art comme domaine sacré » (p. 230), révélant au passage ce que l'usage d'une métaphore convenue peut avoir d'opacifiant pour le raisonnement sociologique.

Sur ce point, l'analyse de Bernard Lahire rejoint sans doute les apports récents d'une histoire et d'une sociologie de l'art en partie déniaisées des fictions de l'attributionnisme, analysant de manière critique les gestes et les procédures de l'authentification, mais aussi les logiques institutionnelles de l'artification et les règles sociales de l'acte créateur : c'est avec tout ce champ de recherche, en plein renouvellement, que le dialogue critique doit s'instaurer⁴. Sans doute aurait-il le mérite de compliquer la généalogie d'une autonomisation moderne de la production artistique que les historiens articulent généralement avec l'instauration d'un régime esthétique de l'art qui irait de pair avec sa désacralisation, selon le scénario de Hans Belting, soutenant que la Renaissance verrait le passage d'un culte par l'art à un culte de l'art, prenant la forme d'un transfert de sacralité de l'objet de culte à l'objet d'art⁵. Certains reprocheront à Bernard

4. Il est esquissé dans C. Guichard, « Le sacre de Poussin », *La Vie des idées*, 4 mai 2015, <http://www.laviedesidees.fr/Le-sacre-de-Poussin.html> (consulté le 6 septembre 2015), citant notamment les travaux de N. Heinich (*De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2012, co-direction avec R. Shapiro) et P.-M. Menger (*Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Éd. du Seuil/Éd. de l'EHESS, 2009, rééd. Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2014). Voir aussi C. Guichard (éd.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2014).

5. H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* [1990], trad. F. Muller, Paris, Éd. du Cerf, 1998. Pour une discussion de ces thèses, voir notamment O. Christin, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (xv^e-xviii^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n° 3, p. 176-194, ainsi que les recherches en cours d'Étienne Anheim sur la valeur de l'art entre le xiii^e et le xv^e siècle dans une économie spirituelle ramenant le sacré au sens spécifique que lui donne alors l'anthropologie chrétienne.

Lahire de sous-estimer ce que Victor Stoichita a appelé, dans un livre célèbre, « l'instauration du tableau », qui est interprétée comme une autonomisation de l'objet d'art délivré de ses fonctions rituelles. On notera au passage combien est décisive de ce point de vue la question de la « corniche » de l'œuvre, c'est-à-dire de son encadrement : c'est au collectionneur d'encadrer le tableau, et d'organiser ainsi les conditions matérielles de son exposition – c'est-à-dire de sa confrontation, dans une collection, avec d'autres œuvres peintes. Aussi Poussin était-il très attentif à cette question, préconisant dans une lettre adressée à Chantelou que la corniche soit « dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser⁶ ».

Mais c'est peut-être avec l'anthropologie elle-même que le dialogue pourrait s'avérer le plus fécond, en pleine cohérence avec le vaste programme que Bernard Lahire s'est lui-même fixé. Dans un livre proprement génial – cité mais finalement peu sollicité par l'ouvrage dont on rend compte ici – l'anthropologue Jean Bazin imagine la confrontation entre *La Joconde* et un *nkisi nkondi*, sculpture anthropomorphe aux yeux hagards lardée de lames de fer, provenant de l'embouchure du Congo et que les collectionneurs appelaient jadis « fétiche à clous ». Cette confrontation imaginaire est une expérience de pensée, proche de l'*estranement* évoqué au début : « si la Joconde se révélait être un fétiche, la présence du *nkondi* à ses côtés ne serait nullement déplacée. Auquel cas le *nkondi* pourrait bien être une œuvre d'art⁷. » C'est parce que le fétiche est une forme de condensation du réel, « du réel à haute densité⁸ », qu'on le prend pour un Dieu : il se manifeste au fidèle dans l'irréductible autonomie de sa toute-puissance. C'est cela, précisément, que Jean Bazin appelle une *chose*.

Pour Bazin, le musée est ce lieu souverain qui transforme des objets en choses. Un objet est inséparable de son usage ; arraché à ses fonctions, soustrait à tout rapport social autre

6. V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 90.

7. J. Bazin, *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis, 2008, p. 527.

8. *Ibid.*, p. 532.

que celui du regard admiratif qu'on lui porte, il devient *tabou*. Mais nul doute que, pour la Joconde, « si les plus fervents de ses admirateurs avaient eu la possibilité de la lapider, elle montrerait les multiples stigmates des amours et des haines qu'elle a suscités, comme les vieilles idoles sont encore salies des sacrifices reçus et comme les murs des lieux de pèlerinage disparaissent sous les ex-voto⁹ ». Bref, elle redeviendrait ce qu'elle n'a jamais cessé d'être : un fétiche, en tant qu'un fétiche est « une matière à incorporer de l'identité à travers les temps. Là où se garde la trace du créateur ou la relique du saint, chacun veut ajouter sa marque. La chose est la somme de tout ce qui lui arrive¹⁰ ».

Quelqu'un lacéra en 1978 le *Veau d'or* de Poussin à la National Gallery et les coups de l'attaquant visèrent la représentation du veau d'or lui-même. Était-ce pour signifier le paradoxe qui consiste à exposer un tableau figurant, pour la dénoncer moralement, la propagation de l'idolâtrie, dans un lieu, le musée, qui nous contrait à devenir nous-mêmes idolâtres¹¹ ? On dira sans doute que l'iconoclasme de Bernard Lahire est plus subtil – et peut-être plus ravageur pour les dévots de l'amour de l'art. Il consiste à s'en tenir avec pugnacité à sa règle de conduite : ne jamais regarder le tableau de Poussin. Pour lui, il n'y a rien à attendre scientifiquement d'un regard sur l'œuvre, sinon céder à la domination, tant il est vrai que l'exercice d'admiration n'est rien d'autre qu'un consentement à la domination. Ainsi, citant un texte très éclairant d'Oscar Wilde définissant le spectateur du tableau comme celui qui accepte « d'être le violon sur lequel le maître va jouer », le sociologue définit « le regard admiratif de "celui qui a été admis à contempler" [comme] le regard de celui qui se soumet à plus grand et plus puissant que lui » (p. 254). Sans doute est-ce accepter un peu facilement la tyrannie de l'esthétique, et ne pas prendre en compte ce qu'il peut y avoir

9. *Ibid.*, p. 545.

10. *Ibid.*, p. 542.

11. D. Freedberg, *Le Pouvoir des images* [1989], trad. A. Girod, Paris, Gérard Monfort, p. 453. Voir également la traduction récente d'un livre fondamental sur le sujet : D. Gamboni, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution* [1997], trad. E. Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 2015.

d'émancipateur dans l'acte même de voir, faisant du tableau le support d'une expérience sociale. Mettant au contraire au cœur de son analyse la notion d'*agency*, l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell – qui a le grand mérite de ne pas se cantonner aux expressions occidentales de l'art mais prétend à une compréhension universelle des artefacts, de Poussin aux proues de navires mélanésien – confie au contraire un rôle actif à celui qui n'est plus seulement spectateur, mais destinataire de l'œuvre, notamment par la notion d'attachement¹².

Reste que ce radicalisme critique permet à Bernard Lahire de mener à bien une description passionnante, dans la troisième partie de son livre, de la magie à l'œuvre dans les mondes de l'art. Il le fait à travers l'analyse détaillée de la série de coups de force par lesquels se fabrique l'adhésion collective au savoir incertain, et pour tout dire fragile, qui résulte des opérations d'authentification. Citant longuement les acteurs, donnant à comprendre la variété des registres d'action et de rationalisation de leur argumentation, Lahire excelle à ciseler ses portraits sociologiques. À commencer par celui d'un Nicolas Poussin en rupture avec le mécénat royal, qui refuse de devenir « un bousilleur comme les autres », ainsi qu'il l'écrit lui-même dans une lettre adressée le 20 septembre 1641 à Cassiano dal Pozzo (p. 331). Qu'un artiste comme lui ayant passé quarante années de sa vie en Italie finisse par être considéré comme l'incarnation même du génie de l'art français ne peut résulter que d'un lent et patient travail de la fortune critique dont il apparaît clairement qu'elle est, comme tout canon artistique, une construction sociale.

On remarquera pourtant que l'iconoclasme lahirien ne va pas jusqu'à douter de l'existence matérielle d'un objet qui n'est pas socialement constitué : c'est « ontologiquement le même objet » (p. 15) qui passe entre les mains des experts, galeristes, mécènes, conservateurs, savants, etc., et ce qui n'est nommé ou observé par personne « continue à exister matériellement quelque part » (p. 16). Ce quelque part est

12. A. Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], trad. O. Renaut et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 92 et sq.

une définition minimale du réel, posée au seuil du livre, qui permet en tout cas de distinguer continuité matérielle et discontinuité des appropriations. Une telle conception permet donc au sociologue de décrire « l'histoire d'une toile longtemps perdue » (p. 12), mais dont on ne remet pas en cause le fait qu'elle ait été, dès le départ, une *Fuite en Égypte* peinte par Nicolas Poussin. « C'est en 1657 qu'il commence à peindre *La Fuite en Égypte*, à la demande J. Serisier » (p. 334), écrit-il, puis à nouveau quelques pages plus loin, « au cours des années 1657 et 1658, Poussin peint *La Fuite en Égypte* à la demande d'un de ses commanditaires, le marchand parisien d'origine lyonnaise Jacques Serisier ».

Mais en est-on certain ? À lire la minutieuse enquête de Bernard Lahire, on peut en douter. La première attestation indirecte de l'existence du tableau – un indice, en vérité, davantage qu'une preuve – date de 1665, l'année de la mort de Poussin. Le Bernin visite la collection de tableaux de Serisier et, d'après Paul Fréart de Chantelou, ami et commanditaire de Nicolas Poussin, qui publie la même année le *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, il voit une *Vierge en Égypte* qui lui inspire cette seule réflexion : « Il faudrait cesser de travailler dans un certain âge » (p. 366). Par la suite, les spécialistes repèrent des attestations en 1668, puis en 1685, mais toujours incomplètes. Car le tableau n'apparaît pas dans l'inventaire après décès de Serisier, qui meurt en 1688. « On en perd alors la trace pendant près de trois siècles » (p. 367), le tableau entrant dans le catalogue comme une œuvre perdue. Il y a donc bien « une place à prendre » (p. 371) – et c'est cette place que se disputent les deux versions en lice dès lors qu'elles apparaissent sur le marché de l'art entre 1982 et 1986¹³. Aussi n'est-ce pas faire preuve d'un hypercriticisme excessif que de soutenir qu'en

13. Parmi l'abondante bibliographie utilisée par Bernard Lahire comme matériau de l'enquête sociologique, citons notamment I. Dubois-Brinkmann et S. Laveissière, *Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte. 1657*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008, Lyon et Paris, musée de Beaux-Arts de Lyon/Somogy, 2010, ainsi que, plus récemment, N. Milovanovic et M. Szanto (éd.), *Poussin et Dieu*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, 2015, Hazan/musée du Louvre éditions, 2015 (notice 78, p. 384-386).

toute rigueur, le syntagme « en 1657 Nicolas Poussin peint *La Fuite en Égypte* » n'est rien d'autre qu'une hypothèse plausible, et certainement pas un fait avéré.

Car c'est peu de dire que la confiance qu'on doit accorder aux opérations de certification des œuvres d'art par les experts, qu'ils agissent dans le cadre des réunions académiques, des tribunaux, des salles de vente ou des laboratoires scientifiques, ne sort pas renforcée de la lecture du livre de Bernard Lahire. Ici, la magie sociale joue à plein, « ce monopole exclusif du pouvoir de dire la réalité des choses et, plus que cela, du pouvoir de faire advenir des choses dans la réalité » (p. 507). Certains textes sont des plus édifiants – par exemple celui où Pierre Rosenberg, très confiant dans son œil, déclare être le seul à pouvoir désormais, depuis la mort d'Anthony Blunt, réviser le catalogue des œuvres de Nicolas Poussin : « Je suis le seul. C'est comme ça. Ça me donne une vraie responsabilité, mais un peu plus que ça » (p. 506). On peut toujours compter sur les vrais hommes de pouvoir pour déjouer les critiques que l'on serait tenté d'adresser aux théories les plus sommaires de la domination.

Celui qui a perdu, en revanche, a toujours un privilège de lucidité : Bernard Lahire cite ainsi longuement l'extraordinaire texte que le galeriste Richard Pardo écrit en 2007, quatre ans après la restitution du tableau à son ancien propriétaire. Se décrivant comme spolié, il prétend rétablir une vérité bafouée. Celle-ci ne porte pas sur l'attribution du tableau, mais bien sur les conditions mêmes de l'acte d'attribution. La désillusion et l'amertume l'amènent à d'étonnantes formulations, où il se souvient de l'effet que produisait sur lui, alors qu'il apprenait le métier, l'arrivée des experts et la puissance de leur dire performatif : « Pour un débutant de vingt ans qui faisait l'apprentissage de la profession de marchand de tableaux, cette faculté de nommer avec désinvolture et familiarité des idoles collectivement élues au panthéon de la gloire pouvait alors représenter un trait distinctif. » Il évoque ailleurs « le privilège d'une familiarité avec l'extraordinaire, le domaine des doctes », cette « énorme fiction » reposant sur l'intimidation, et la nécessité de « démonter la machinerie qui produit du mythe sur l'art » (p. 520).

Même s'il ne réussit pas toujours à mettre à distance cette fameuse rhétorique du dévoilement héroïque que les beaux

esprits aiment tant à moquer dans l'héritage bourdieusien, le sociologue n'est donc pas tout à fait le seul à pouvoir éclairer d'un jour vif les coulisses de cette « machinerie » qui produit la magie sociale. Bernard Lahire est au bord de l'admettre à l'issue de sa monumentale analyse : « ce que j'ai essayé de dire dans ce livre n'est d'ailleurs pas sans rapport avec certains discours d'acteurs émanant du monde de l'art et de la culture » (p. 535). Mais il se rétracte aussitôt : décrivant les opérations artistiques de Jean Dubuffet comme un effort de désacralisation de la croyance, il admet pourtant que son insurrection demeure limitée – car elle est inévitablement rattrapée par l'artification, ne serait-ce que par les enjeux économiques qu'elle suscite : tout, dans nos sociétés modernes, finit au musée, y compris les attaques artistiques qu'on pensait les plus subversives contre l'idée même de conservation muséale.

Les révolutions symboliques restent donc, pour Bernard Lahire, des révolutions de palais : « pour avoir du pouvoir, ils se sont rattachés aux puissants d'État ou d'Église ; pour en obtenir encore plus, ils se sont battus pour dépendre moins d'eux » (p. 530) – on devinera aisément combien le grand interlocuteur est bien ici le *Manet* de Pierre Bourdieu¹⁴. La question de la valeur financière du chef-d'œuvre acquiert toute sa densité. Les pages que le sociologue consacre aux mécanismes de l'achat public de *La Fuite en Égypte* ne valent pas seulement pour ce qu'elles révèlent des dispositions de la loi dite Aillagon permettant d'organiser la contribution privée à une dépense publique en contrepartie d'une défiscalisation à hauteur de 90 % (p. 398-399) ; elles démontrent que le montant même de la somme en jeu participe « à la clôture du dossier » (p. 408). L'évaluation chiffrée du prix du tableau (17 millions d'euros) permet certes quelques comparaisons désobligeantes, comme celles d'un journal satirique lyonnais qui calcule que le prix du tableau, correspondant à la totalité du salaire de 27 smicards durant leur vie entière, représente un coût de 1317 euros le cm².

On retrouve ici Oscar Wilde et son fameux adage : « tout art est immoral » (p. 479). Sans doute peut-il d'ailleurs ins-

14. P. Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

pirer une autre interprétation de la vidéo précédemment évoquée, « Arrivée du tableau de Nicolas Poussin à Lyon ». Est-on certain d'assister à un rituel mettant en jeu la sacralité de l'art ? Après tout, ce n'est pas le tableau que l'on regarde, ce n'est pas Poussin que l'on applaudit. Comme toujours à la télévision, c'est l'argent que l'on célèbre, et l'effort collectif pour l'amasser. Dans « une telle débauche collective d'énergies, de controverses et d'argent pendant autant d'années » (p. 529), qu'y a-t-il à voir ? Est-ce bien le fétiche du nom propre ou, plus prosaïquement, le fétiche de la marchandise ?

Il n'en demeure pas moins que si Bernard Lahire ne prend pas vraiment au sérieux la possibilité d'une destruction de l'art par les artistes eux-mêmes, c'est que pour lui les artistes sont des acteurs, au sens sociologique, et que quels que soient les mérites de cet effort des sciences sociales pour concentrer leur regard sur la rationalité des acteurs – qu'il appelle de manière restrictive « l'expérience subjective qu'ils se font du monde » –, cela ne fait en dernière analyse que « détourner peu à peu les chercheurs de la quête de vérités qui dépassent la conscience et la perception immédiates des acteurs pris dans le jeu plus ou moins restreint de leur action » (p. 544). Voici donc le tour de force de *Ceci n'est pas qu'un tableau* : détourner la forme de l'enquête de la sociologie pragmatique – attentive aux objets, aux cas, aux épreuves – pour réarmer de manière vigoureuse la théorie de la domination.

Cette belle énergie peut provoquer chez le lecteur, selon son humeur, de l'irritation et de l'admiration. De l'amusement aussi, qui ne cesse de maintenir en éveil, tant il est vrai que le sociologue peine à résister aux petites méchancetés académiques. Il lui suffit d'une note (p. 543) pour faire de la « théorie » de Thomas Piketty « la simple projection de sa propre définition ethnocentrique du mérite individuel » et d'une allusion deux pages plus loin pour congédier une autre « eau tiède » qui se présenterait comme « brûlante » : celle qui se contente « de nous “raconter des vies”, et, au bout du compte, de nous raconter des histoires ». La sociologie de la critique de Luc Boltanski est ainsi « révoquée en doute » (p. 39) dans la scolie 1 de la thèse 3 du premier chapitre – soit près de cinq pages (p. 39-43), alors qu'il se contente

de deux pages dans l'introduction (p. 16-18) pour écarter les propositions de Bruno Latour. Mais faut-il, pour justifier des choix de recherche, prétendre réfuter tous ceux qui en adopteraient d'autres ? La tâche serait immense, et pour tout dire impossible. Voilà également pourquoi la lecture du dernier livre de Bernard Lahire, somme vertigineuse qui se trouve à la confluence d'une œuvre déjà considérable par sa cohérence et son ambition, s'impose à tous ceux qui travaillent aujourd'hui à ne pas désespérer des sciences sociales. C'est qu'elle est un plaidoyer vibrant pour le *sérieux* de la recherche – c'est-à-dire pour tous ceux qui croient encore nécessaire de prendre au sérieux une démarche de recherche.

On s'en convaincra aisément à la lecture du post-scriptum, « Les conditions de la création scientifique » (p. 549-556), très personnel dans son ton et dans son engagement. S'y trouve notamment un bel éloge de la scientificité des programmes irréalisables, de la transgression des frontières académiques, de la prise de risque – l'ensemble étant placé sous l'ombre émouvante d'un hommage à Jack Goody. Bernard Lahire semble regretter « une certaine victoire objective du style de travail sociologique que représente l'École de Chicago, de son pragmatisme, de sa discrétion théorique et de son amour des cas précisément étudiés » (p. 552). On a parfois le sentiment que l'auteur cherche étrangement à s'excuser de ce que son livre est aussi : une magnifique étude de cas. Mais si la sociologie ne peut pas être que descriptive, c'est qu'elle se donne d'autres ambitions, théoriques et politiques, que celle de fournir « une connaissance qui pourrait servir à tout individu voulant entrer dans l'univers étudié » (p. 552). De là son diagnostic sur « une ambiance délétère qui n'incite guère à la production de *grandes œuvres* » (p. 546) : on monumentaliserait les grands auteurs (Weber, Lévi-Strauss, Dumézil, Bourdieu ou Foucault) pour ne pas y voir simplement « la recherche de la vérité comme horizon régulateur ». L'alerte peut sembler excessivement dramatique ; elle ne mérite pas moins d'être entendue, méditée et collectivement discutée.

L'écho public qu'a déjà rencontré le livre dément pourtant en partie le ton très sombre de ses dernières pages. C'est que Bernard Lahire se fait de la science une idée si haute, si pure et si désintéressée qu'elle risque toujours d'être cruel-

lement déçue. « Malheureusement, les univers savants qui font partie des rares lieux à partir desquels il est possible de se tenir à l'écart des jeux ordinaires ne sont eux-mêmes pas protégés de l'envahissement de logiques étrangères à celle de la recherche de la vérité : celles de l'argent, du pouvoir institutionnel, de l'idéologie politique, de la mode, de la séduction, de la provocation, de la vitesse, de l'éparpillement, de la productivité improductive, de l'autopromotion narcissique ou de la communication permanente » (p. 546). Mais si l'on excepte la fin de la phrase qui ressortit davantage à l'exaspération du jugement moral sur l'époque, au nom de quoi la science devrait-elle être *protégée* des logiques d'argent, de pouvoir, d'idéologie et d'expression de soi ? Celles-ci ne l'*envahissent* pas davantage qu'elles ne lui sont *étrangères* : elles sont, de part en part, constitutives de la recherche de la vérité. Ce n'est pas le moindre mérite de ce livre magistral que de redonner force à cette conviction : défétichiser la science, c'est une manière de travailler à ce qu'elle ne se rende pas maîtresse de nous.

Patrick BOUCHERON