Anne SAUVAGEOT, *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique*

Paris, Éd. L'Harmattan, 2020, 198 pages

Claudia Moisei

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26280>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.26280

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 547-550

ISBN : 978-2-8143-0619-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Claudia Moisei, « Anne SAUVAGEOT, *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique* », *Questions de communication* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 25 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.26280>

Maurice Merleau-Ponty et à Martin Heidegger. L'un des points les plus féconds de l'ouvrage se trouve au niveau de la prise en compte des différentes temporalités et leur rapport aux pratiques, impulsée notamment par la « sociologisation » de la phénoménologie au sein des travaux de P. Bourdieu (p. 163 et suiv.). Les travaux sur la colonisation en Algérie, notamment le décalage entre l'*habitus* des colonisés et les temporalités capitalistes inductrices de nouvelles pratiques, ou bien l'approche ethnographique des paysans du Béarn, dont les corps devenus maladroits lors des bals révèlent cruellement la transformation temporelle du monde qui était le leur, rappellent l'importance de la « durabilité » des dispositions et de la présence de l'*illusio*, cette croyance et cet investissement coûte que coûte dans le jeu, qui conduit à penser qu'il en vaut la chandelle.

La démarche de L. Perreau se montre à la fois prudente et pertinente, en refusant de faire de P. Bourdieu un phénoménologue qui s'ignorerait ou bien de montrer des synthèses fictives entre sa pensée et celle d'E. Husserl ou de M. Merleau-Ponty. Toutefois, la notion d'« usage » chez P. Bourdieu, pour ce qui a trait à la diversité des auteurs, des concepts et des corpus de textes de la phénoménologie, reste elle-même à être objectivée. Est-ce que l'on parle d'usages intellectuels, d'usages stratégiques, d'usages ornementaux de la pensée phénoménologique ? Une conception idéal-typique des usages de la phénoménologie au sein du champ académique pourrait contribuer à la fois d'un point de vue pratique et théorique à objectiver davantage le rapport de P. Bourdieu à la philosophie et aux philosophes, en tenant compte de sa singularité au sein du champ, mais aussi des sociabilités avec les autres agents qui y évoluent et ont rendu possibles certaines utilisations des textes phénoménologiques dans son œuvre.

Jean Zaganiaris

Lycée Descartes, M-10010 Rabat, Maroc
zaganiaris[at]yahoo.fr

Anne SAUVAGEOT, *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique*

Paris, Éd. L'Harmattan, 2020, 198 pages

Face au constat que ces dernières décennies, les sciences humaines et sociales ont profondément remis en cause le concept d'auteur et, par extension, celui d'artiste, Anne Sauvageot commence son ouvrage avec une affirmation audacieuse : « L'artiste ne saurait être l'unique auteur de son œuvre » (p. 9). Pour étayer son hypothèse, elle porte sa réflexion sur le processus de coopération et d'élaboration de trois œuvres

originales, signées par trois artistes contemporains, mondialement connus : Miguel Barceló, Eduardo Kac et Céleste Boursier-Mougenot.

Sans envisager de contester la part de singularité de l'artiste, l'auteure nous signale qu'on ne peut plus faire abstraction du fait que l'artiste est le résultat d'un environnement historique, social et marchand. Plusieurs questions surgissent ainsi, naturellement, dès l'introduction du livre : « Que signifie [...] l'attribution d'une œuvre d'art, où commence-t-elle et où s'arrête-t-elle et surtout de quelles contributions a-t-elle bénéficié ? » (p. 9). Professeure émérite de sociologie, A. Sauvageot observe que son domaine de prédilection « préfère considérer une œuvre d'art comme la résultante de la somme des interactions dont elle est le fruit. Toute œuvre est aussi celle des autres, au premier degré du fait des nombreuses collaborations qu'elle a nécessitées – techniques, médiatiques, institutionnelles, financières... de manière plus diffuse, par la somme des contraintes et des pressions qui se sont exercées sur elle – les lois d'un marché de l'art très concurrentiel, les tenailles du monde de la critique, les attentes d'un public acquis ou en passe de l'être... » (p. 9).

Tandis que l'art contemporain fait appel à des technologies de plus en plus élaborées, les artistes n'hésitent plus à recourir à des compétences qui leur sont en général étrangères, qu'il s'agisse des savoirs traditionnels ou des nouvelles technologies. Le ton étant donné, l'ouvrage s'inscrit dans cette problématique : sans réduire le rôle de la créativité des artistes, l'auteure a comme ambition d'examiner au plus près le caractère et l'importance des collaborations qu'implique tout accomplissement artistique. Il s'agit plus précisément d'une focalisation sur la réalisation de trois œuvres relevant de registres esthétiques très différents : les vitraux de la chapelle Sant Pere de la cathédrale La Seu de Palma de Majorque, réalisés de 2006 à 2007, par M. Barceló en tandem avec le verrier Jean-Dominique Fleury, l'œuvre *Télescope intérieur* d'E. Kac, créée en partenariat avec Thomas Pesquet lors de la mission Proxima, de 2017, à bord de la Station spatiale internationale, et du projet *offroad*, œuvre de C. Boursier-Mougenot présentée en 2014 au musée des Abattoirs de Toulouse, ayant comme constructeur, parmi d'autres, Guilhem de Gramont.

Consciente que son choix peut interpeller le lecteur, A. Sauvageot donne les raisons multiples de la sélection qu'elle a effectuée : d'abord, le fait qu'elle s'intéressait, depuis longtemps, à ces artistes qu'elle avait toujours appréciés et dont elle avait suivi l'évolution avec intérêt.

Ensuite, la particularité que ces artistes partagent des points communs, à part l'appartenance à la même génération, chacun d'entre eux cultivant une approche pluridisciplinaire dans son travail. Enfin, tous les trois éprouvent une prédilection pour toutes les formes du vivant – de la contiguité primitive avec l'animal chez M. Barceló, jusqu'à la « tentation transgénique » chez les deux autres artistes, pour qui plantes, animaux et objets peuvent excéder leur nature. Mais c'est sans aucune doute la raison principale de son choix qui m'a, personnellement, le plus séduit : le fait que désormais, « hors des contraintes universitaires » (p. 11), l'auteur affirme avoir trouvé la liberté de choisir les objets de ses études. C'est ainsi qu'elle a pu orienter ses recherches vers les sujets qui lui tiennent à cœur.

L'essai qu'elle propose s'appuie sur une bibliographie très bien fournie, formée d'ouvrages, articles, revues, catalogues, films et, surtout, de nombreux récits et entretiens avec les artistes et leurs collaborateurs. Transcrits de manière très précise, ces entretiens lui ont permis de retracer le grand nombre de questionnements et de difficultés rencontrés lors de la fabrication des œuvres analysées.

Le livre est divisé en trois parties de dimensions très inégales. La première partie (p. 15-29), qui surprend par son nombre limité de pages, donne un très bref aperçu historique de l'évolution des modes de production et d'attribution des œuvres d'art au fil du temps, mais l'auteure ne fait que survoler les grandes dates de l'histoire de l'art, depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours. Elle mentionne que le souci d'attribuer une œuvre à son auteur est apparu à la Renaissance et, qu'avec le Quattrocento, la signature devient une marque d'appropriation de l'œuvre, tout en mentionnant les grands ateliers et leurs pratiques collectives qui se sont maintenues pendant plusieurs siècles. D'un revers de main sont balayés le romantisme et son modèle de l'artiste unique en prise avec les affres de sa création, les avant-gardes et leurs revendications esthétiques et politiques, pour développer un peu plus « les collaborations artistiques dans le contexte actuel » (p. 22-29). Pour A. Sauvageot, la figure de l'artiste est confondue, de nos jours, avec un profil de spécialiste qui doit répondre aux nouveaux défis technologiques et économiques. Le marché de l'art ayant connu une croissance extrêmement rapide, elle observe que les chances du succès sont liées, actuellement, en égale mesure à la capacité de mettre en œuvre des innovations créatrices, d'inventer de nouvelles

méthodes de gestion du travail et de nouveaux moyens de diffusion et de communication de l'œuvre.

Si, dans un premier temps, les historiens d'art ont opté pour une analyse compréhensive, cherchant à détecter et interpréter l'intentionnalité de l'artiste, une approche plus récente, dite pragmatique, pour son intention de saisir l'œuvre à travers notamment les collaborations dont elle est le fruit, s'est développée chez les sociologues. C'est principalement à ce dernier courant qu'A. Sauvageot empruntera sa propre démarche pour analyser les œuvres de M. Barceló, E. Kac et C. Boursier-Mougenot, auxquelles elle consacre une deuxième partie, plus substantielle, de son essai (p. 33-132). Pour mieux comprendre ces artistes et leurs parcours parsemés de tâtonnements, doutes et succès, l'auteure n'hésite pas à se pencher sur leur histoire et leur personnalité. Faute d'avoir pu les observer elle-même en situation, le corpus de son analyse cible les ressources humaines et matérielles qui ont contribué à la réalisation de leurs œuvres. Elle porte une attention particulière, d'une part, sur les acteurs – les collaborateurs les plus proches qui sont intervenus dans la réalisation de chaque œuvre –, d'autre part, sur les « actants » – l'ensemble d'outils, techniques, organisations – qui ont été, de fait, co-organisateurs de l'action artistique, en se focalisant, en même temps, sur les modalités d'interaction qui incluent trois registres : la médiation, la traduction et la négociation. À travers ces différents effets, la question essentielle soulevée par cet ouvrage est celle de l'appropriation de l'œuvre.

Peintre, céramiste, sculpteur et graveur, M. Barceló avait déjà utilisé la céramique avant d'entamer l'œuvre monumentale de la chapelle Sant Pere de la cathédrale La Seu de Palma de Majorque. Son projet se situe dans la grande tradition des commandes ecclésiastiques et il est composé d'une céramique murale gigantesque, de 300 m², surmontée de cinq grands vitraux. C'est surtout sur le défi de la réalisation des vitraux qu'insiste A. Sauvageot, car l'artiste n'a aucune expérience du travail du verre et il doit se remettre aux suggestions du maître verrier J.-D. Fleury, lui-même artiste dans son propre registre professionnel. Ce partenariat se termine bien, mais il a été parsemé de tensions, voire de conflits, que l'auteure n'hésite pas à décrire dans les moindres détails. Si elle considère ces vitraux comme une « œuvre partagée » (p. 50) par l'artiste et le maître verrier, elle laisse toutefois libres les deux protagonistes de s'exprimer sur la question du rôle de l'artiste dans la réalisation de l'œuvre. Lorsqu'elle demande à M. Barceló s'il se considère l'unique auteur de ses œuvres, l'artiste saisit à pleines mains ses outils

de travail : pinceaux, brosses, pastels, en les désignant comme ses partenaires essentiels.

Dans un tout autre registre, l'artiste américano-brésilien E. Kac sollicite l'astronaute T. Pesquet pour créer, à l'intérieur de la Station spatiale internationale, la première œuvre artistique conçue pour l'apesanteur. Il s'agit du poème-objet intitulé *Télescope intérieur*, composé de deux feuilles de papier, que l'astronaute a dû découper et assembler lors de sa mission, selon un protocole défini au préalable par l'artiste, pour composer le mot *Moi*. L'œuvre est en réalité le fruit d'un triple partenariat : à part sa réalisation *in situ* par T. Pesquet, l'encadrement du projet et sa caution furent apportés par Gérard Azoulay, directeur de l'Observatoire de l'espace du Centre national d'études spatiales (Cnes), tandis que sa diffusion auprès du public fut possible grâce à la réalisation vidéo d'un documentaire, par Virgile Novarina. Au sein de ces collaborations, A. Sauvageot tient à souligner le fait que les relations ont été très amicales et que les échanges se sont faits avec une sympathie réciproque. L'auteure insiste sur la nature des liens au cours des collaborations artistiques, car elle trouve que ces liens influencent profondément la tonalité et les modalités du partage. Toutefois, si E. Kac n'a aucune revendication scientifique, il entend que les scientifiques avec lesquels il avait collaboré n'aient rien à revendiquer dans le domaine de l'art.

Tandis que M. Barceló nous est présenté comme un artiste-entrepreneur, ce sont surtout les qualités de communicant qui traversent le parcours et le travail créatif d'E. Kac. Avec C. Boursier-Mougenot, nous sommes encore projetés dans un autre registre, celui d'un musicien plasticien autodidacte. Son travail consiste dans la création des espaces-son à l'intérieur desquels dialoguent, de manière inattendue, des humains, des objets, des machines, des animaux ou des végétaux. L'installation *offroad*, présentée en 2014, au musée des Abattoirs de Toulouse, qui a retenu tout particulièrement l'attention d'A. Sauvageot, a été animée par une chorégraphie de trois pianos à queue qui ont évolué librement parmi les visiteurs. Les pianos, munis de moteurs électriques, connectés à des détecteurs, allaient et venaient, se croisaient, se rencontraient, se heurtaient sans brusquerie, selon une logique propre. Le son produit par les pianos fut seulement celui du roulement de leurs roues au sol. Pour la réalisation de ce projet, l'artiste a eu besoin des apports de compétences différentes : celles de G. de Gramont, pour la mécanique et l'électronique, et celles d'un groupe d'élèves ingénieurs de l'École nationale supérieure d'électrotechnique, d'électronique, d'informatique,

d'hydraulique et des télécommunications de Toulouse, pour la programmation informatique. Si l'entente entre l'artiste et G. de Gramont fut immédiate, sa relation avec les étudiants n'a pas été aussi sereine, ces derniers n'arrivant pas à répondre aux exigences de l'artiste. Heureusement, C. Boursier-Mougenot n'a pas vu le travail collectif comme un objectif en soi, mais comme une nécessité pour la réalisation de son œuvre. Toutefois, même s'il avait su reconnaître l'apport de ses partenaires, il n'a pas été prêt à partager la souveraineté de son œuvre et il est resté convaincu que rien n'aurait pu être produit sans son désir initial.

A. Sauvageot ne se contente pas d'insister sur les œuvres choisies pour développer son argumentaire. Elle fait une présentation complète du parcours de chaque artiste, en soulignant les créations les plus représentatives de leurs carrières, elle évoque leur milieu familial, leurs affinités artistiques, elle mentionne les critiques d'art qui se sont intéressés à leurs parcours, en donnant beaucoup de citations. Une attention toute particulière est donnée aux points communs de leurs approches. Chaque grand chapitre de la deuxième partie se termine avec de nombreuses illustrations. La qualité de l'impression des photos en noir et blanc n'est, malheureusement, pas toujours la meilleure, mais les illustrations complètent bien l'image d'ensemble de ces collaborations et elles sont une vraie plus-value pour le livre.

Tandis que l'histoire de l'art s'est surtout préoccupée de la manière et du style des œuvres artistiques, A. Sauvageot s'approche plus du sociologue Bruno Latour et du courant pragmatique, en considérant les objets utilisés dans la réalisation des œuvres comme des « actants » à part entière. Elle consacre un chapitre entier à ces « partenaires invisibles » des artistes dans la troisième partie de son essai (p. 135-139).

Dans le contexte du développement considérable des outils de la communication et de nouvelles formes économiques, la situation de l'artiste s'est considérablement transformée. Il doit faire face à « un monde hyper concurrentiel » (p. 143) sous la forme d'un marché spéculatif, dont l'essor a été fulgurant ces dernières années, aux « affaires de la réputation » (p. 145), aux procédures de « prescription » et d'« assignation » des œuvres (p. 147), autant d'aspects qui retiennent l'attention de l'auteure.

Les collaborations que M. Barceló, E. Kac et C. Boursier-Mougenot ont dû mettre en œuvre et gérer, ressemblant aux logiques de la culture artistique et du marché de l'art, ont déterminé l'auteure à

consacrer le chapitre « Trois artistes, trois œuvres, trois modes de partage » (p. 152-167) à la typologie de leur profil. Pour A. Sauvageot, M. Barceló, affranchi des mouvements de mode passagers, affiche son ambition de s'inscrire dans une histoire de l'art à long terme. Sa connaissance approfondie des maîtres anciens, associée à une recherche constante de nouvelles expériences, lui a assuré une place parmi les grands artistes contemporains, relativement à l'abri des imprévus du marché. Ses œuvres ont nécessité de nombreuses collaborations en mode entrepreneurial.

E. Kac, en revanche, s'intéressant aux nouvelles technologies de l'information et de la communication et intégrant des réseaux art-science, a promu un nouveau monde de l'art qui a généré de nouvelles formes de partenariat et de diffusion. Ses œuvres, réalisées avec le concours des scientifiques, ont impliqué une association avec des laboratoires.

Autodidacte revendiqué, avec un parcours atypique, C. Boursier-Mougenot échappe à une catégorisation stricte. Ses œuvres hybrides, faisant appel aux technologies croisées (vidéo, électronique, robotique, numérique), l'ont poussé à faire appel à des collaborateurs ayant des compétences diverses, que l'artiste a gérées au regard des situations.

L'ouvrage ayant pour objectif d'analyser la présence et le rôle des collaborateurs des artistes, un dernier chapitre est consacré à « ceux dont le nom reste dans l'ombre » (p. 168-180). L'auteure donne ainsi la parole aux partenaires des artistes, en évaluant leurs satisfactions et frustrations ressenties au cours de leur activité ou à l'issue de leur collaboration. En dépit des tensions et des conflits, à l'exception de quelques rancœurs tenaces, A. Sauvageot conclut que le sentiment qui a prévalu lors de ces échanges a été celui d'avoir vécu un vrai enrichissement, dû aux échanges des idées, aux partages des compétences et des personnalités de chacun, les collaborations ayant comme résultat de magnifiques opportunités de créativité partagée.

Si, aux yeux du public et des institutions, l'artiste continue de rester l'unique auteur de son œuvre, pour sa part, l'auteure s'est efforcée de montrer, tout au long de son essai, combien la problématique de l'auteur doit être revisitée. C'est ainsi qu'elle a mis en relief ce que l'œuvre doit à l'ensemble de ceux qui

ont contribué à sa réalisation et non pas seulement à celui qui s'en prévaut et la signe.

Claudia Moisei

CNRS, ISP, F-75042 Paris, France
claudiemoisei[at]yahoo.fr

Hervé Tiffon, *Essai sur la naissance du Culturel. La légende des humains*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Des Hauts et Débats, 2020, 298 pages

Dans toute l'histoire de la création, une espèce vivante s'est distinguée entre toutes les autres à la fois par sa capacité à devenir actrice de sa propre évolution et par son habileté à s'adapter aux mutations des environnements intérieurs et extérieurs au sein desquels elle a évolué : il s'agit bien sûr de l'espèce humaine. Celle-ci, à la différence des espèces animales du règne du vivant, a été capable de donner naissance à des œuvres de l'esprit, phénomènes complexes et manifestations d'un regard profondément culturel posé sur le monde. La culture serait ainsi l'une des clés sous-jacentes permettant d'expliquer les origines de l'humanité. En effet, l'invention du langage aurait ainsi permis aux hommes de structurer à la fois leur pensée et leur rapport au monde.

C'est l'hypothèse des plus stimulantes que défend Hervé Tiffon dans son ouvrage publié aux éditions L'Harmattan en décembre 2020 à travers un livre baroque empruntant aussi bien à l'anthropologie culturelle qu'aux sciences de l'information et de la communication et à la linguistique pour explorer les dynamiques communicationnelles qui sont à l'œuvre dans les sociétés humaines et qui en permettent la régulation interne. Fort d'une expérience professionnelle et d'une double formation universitaire en anthropologie culturelle et en sciences de gestion, H. Tiffon se propose dans son livre de revenir aux origines du vivre ensemble : la culture en tant que ferment du lien social.

Structuré en trois sections (A, B et C) comportant chacune deux parties, cet essai repose sur l'intuition suivante : « L'hypothèse centrale est que l'innovation fondatrice qu'est le Culturel émerge à partir de l'élaboration conjointe du langage articulé complexe et de l'organisation sociale ouverte » (p. 20). Le langage, en tant qu'outil et vecteur de communication entre les hommes, est donc un bien partagé entre les humains qui se distingue des langages animaux par une série d'évolutions significatives : « Le mouvement est généré par des relations en système,