



HAL
open science

La promotion du travail artistique par le cinéma : image de l'artiste et "travail de l'image"

Jean-Marc Leveratto

► To cite this version:

Jean-Marc Leveratto. La promotion du travail artistique par le cinéma : image de l'artiste et "travail de l'image". Images du travail, travail des images, 2016, 1, 10.4000/itti.1354 . hal-03199209

HAL Id: hal-03199209

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03199209>

Submitted on 15 Apr 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.

La promotion du travail artistique par le cinéma

Image de l'artiste et "travail de l'image"

Jean-Marc Leveratto

(2L2S, Université de Lorraine)

[Publié en ligne le 15 décembre 2016 in *Images du travail, travail des images*, n° 1, <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=368>]

L'étude sociologique de la représentation du travail artistique à l'écran nous confronte au problème épistémologique posé par la caractérisation de la création artistique comme un « travail ». Si elle offre le mérite de rappeler, contre la mythologie de l'inspiration, la réalité des efforts et de la transpiration qu'exige toute création artistique, cette caractérisation participe paradoxalement, en même temps, à l'idéalisation de l'artiste et à la transformation de son activité en « paradigme du travail libre, non-routinier, idéalement épanouissant »¹.

Elle est, en effet, l'outil privilégié de ce que Catherine Paradeise appelle une « rhétorique professionnelle », le discours produit et diffusé par un groupe de professionnels revendiquant leur autonomie dans l'exercice de leur activité et s'efforçant d'améliorer la reconnaissance sociale de cette activité². Bien loin d'être l'arme absolue contre l'idéologie de l'artiste créateur, la notion de travail artistique offre le moyen, tout au contraire, de la pérenniser en l'actualisant, en l'adaptant aux critères d'une société méritocratique³. Définir l'art comme un travail, c'est souligner le droit moral de l'artiste d'obtenir, comme tout travailleur, que sa peine soit récompensée. Il suffit ensuite de valoriser le don de soi de l'artiste pour conférer à son travail une valeur supérieure à celle d'un travail ordinaire. Ce don de soi remplace aujourd'hui le don de Dieu dans lequel les théoriciens maniéristes voyaient l'explication du génie de l'artiste, le *disegno* (le signe de dieu, dio/segno) indiquant le pouvoir singulier de certaines créatures de s'égaliser au créateur⁴. Il fonde la supériorité ontologique de l'activité artistique, qu'exprime bien la distinction proposée par Hannah Arendt, et souvent citée par les sociologues de l'art, entre *Work* (le travail de ceux qui « œuvrent ») et *Labour* (le « labeur » salarié de ceux qui « besognent »)⁵. Associée à l'étymologie qui lie le travail à la souffrance, cette justification technique de la supériorité personnelle de l'artiste sur le commun des mortels fournit en même temps une justification éthique de l'attitude d'admiration exigible du spectateur, en tant que contre-don au sacrifice consenti par l'artiste.

1. Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste » in *L'année sociologique*, 1989, n° 39, p. 112.

2. Catherine Paradeise, « Rhétorique professionnelle et expertise » in *Sociologie du travail*, n° 1, 1985, pp. 17-31

3. Sur l'analyse historique de ce processus, cf. Edgar Zilsel, *Le génie* (1926), Paris, Minuit, 1993.

4. Cf. Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, TEL, 1983.

5. Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, 1988, p.188-189.

Utilisée sans recul critique, la notion de « travail artistique » perd ainsi sa fonction de dévoilement. Elle sert, à l'inverse, à cautionner l'« automatisme professionnel », dont Bergson disait qu'il apparaît lorsque « ce n'est plus la profession qui est faite pour le public, mais le public pour la profession »⁶. Cet automatisme professionnel consiste à oublier la dimension du *service* que constitue le bien artistique, le fait que l'activité artistique sert à enrichir le loisir des individus, et non à procurer un moyen d'existence à ceux qui s'y consacrent à plein temps⁷. L'idée que, dans le domaine de l'art, « le travail est lui-même le produit final »⁸, doit donc être relativisée. La pratique artistique ne trouve pas sa finalité en elle-même mais dans la satisfaction esthétique qu'elle apporte au public⁹.

Contre cet automatisme professionnel, particulièrement prégnant en France — où, au nom de l'« exception culturelle », l'Etat s'est fait le protecteur de l'autorité professionnelle de l'artiste —, la reconnaissance de la relation de service nous rend attentif au « rôle particulier que joue le client ou l'utilisateur dans le processus de production » du bien artistique¹⁰. La production artistique est inséparable de sa consommation, le bénéficiaire du service participe à la production du bien¹¹. Dans ce « processus de coproduction », le travail désigne « un processus dans lequel aucune frontière n'est clairement décelable entre le prestataire et le client »¹². Cette prise en compte du rôle de l'utilisateur explique l'application contemporaine de plus en plus fréquente par les sociologues de l'art du terme de travail à l'activité des amateurs praticiens, voire même à celle de simples spectateurs passionnés. En réponse au *Portrait de l'artiste en travailleur* — proposé par le sociologue Pierre-Michel Menger¹³ —, c'est l'individu qui consacre tout son loisir à sa passion artistique que les sociologues français présentent de plus en plus fréquemment comme un travailleur¹⁴. Tant il est vrai que, comme le notait Niels Anderson dès les années 60, l'augmentation du temps libre et le souci de développement personnel font que « la discipline de travail s'introduit de diverses façons dans l'activité de loisir et dans d'autres formes de non-travail »¹⁵.

Ceci engendre une situation paradoxale du fait de la disparition parallèle de la « figure mythique » du « travailleur » du discours de la sociologie du travail¹⁶ (comme de la rhétorique du parti communiste français). La valorisation du « travail » scolaire aidant, le qualificatif de « travailleur » peut être utilisé aujourd'hui pour caractériser le spectateur idéal, celui qui se distingue par son sérieux du « simple » consommateur, du consommateur « populaire » supposé apathique et hédoniste.

6. Henri Bergson, *Le rire*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 412.

7. Que l'activité artistique repose sur l'exercice du loisir en tant qu'activité désintéressée et occasion d'attachement à une forme de satisfaction esthétique — ce qu'on appelle aujourd'hui la passion — explique « Pourquoi l'art ne peut-elle être une profession ? », le titre de la contribution du grand spécialiste américain des professions, Eliot Freidson, à *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, édité par Pierre-Michel Menger et Jean-Claude Passeron à la Documentation française en 1994. Ce titre éclaire mieux la pensée d'Eliot Freidson que celui de l'article traduit en français, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique » — in *Revue Française de Sociologie*, 1986, 27^{ème} année, n° 3 — qui justifiait, au contraire, l'assimilation de l'art à une profession, à l'exercice d'un travail qualifié. Il a été utilisé abondamment pour justifier le programme d'une sociologie de l'art se focalisant sur l'observation exclusive du talent artistique.

8. C'est la distinction, au principe de la loi de Baumol, entre un secteur « progressif », où le travail sert à produire des choses matérielles, et un secteur « non progressif », telle l'industrie artistique, où le travail fourni constitue l'*output* final. Cf. Jean Gadrey, *Socio-économie des services*, Paris, La découverte, 2003, p. 26.

9. Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, TEL, 1990.

10. Jacques de Bandt et Jean Gadrey (dir), *Relations de service, marchés de services*, Paris, CNRS éditions, 1994, Introduction, p. 15

11. François Vatin, *Le travail et ses valeurs*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 178.

12. Jacques de Bandt, « De l'économie des biens à l'économie des services : la production de richesses dans et par les services », in Jacques de Bandt et Jean Gadrey (dir), op. cit., p. 330

13. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.

14. Cf., par exemple, Fabien Hein, « Le fan comme travailleur. Les activités méconnues d'un co-producteur dévoué » in *Sociologie du travail*, 2011.

15. Niels Anderson, *Work and Leisure*, Routledge, London, 1961, rééd. 1988, p. 212.

16. Le constat est de François Vatin, op. cit., p. 145

Ce contexte sociocognitif enferme, en ce qui concerne l'étude sociologique de la représentation du travail artistique à l'écran, un double risque. Le premier est celui d'oublier que les « travailleurs » — au sens du travailleur de l'ancienne sociologie du travail, « salarié, ouvrier et soumis à l'ordre machinique »¹⁷ — sont toujours, en France, aussi nombreux et, contrairement à l'image qu'en privilégient les journalistes, composés dans leur majorité de jeunes adultes éduqués scolairement et friands de divertissement, notamment de fiction audiovisuelle. Le second est que nous devons à ces travailleurs, à leur goût du divertissement et à leur attachement au loisir cinématographique, le développement de cet art de masse qu'est le cinéma¹⁸. S'intéresser à la représentation cinématographique du travail de l'artiste exige qu'on n'oublie pas leur participation au spectacle cinématographique. L'approche sociologique de l'art cinématographique ne peut s'enfermer, de ce fait, dans l'étude de la réalisation cinématographique. Elle doit réintroduire le point de vue des spectateurs ordinaires, considérés non comme des consommateurs incompetents et privés de toute sensibilité artistique, mais comme des « experts qui se distraient », selon la fameuse formule de Walter Benjamin, qui rappelait justement que l'habitude d'aller au cinéma « transforme le spectateur en expert »¹⁹. La prise en compte de cette expertise profane permet d'observer la manière dont le cinéma a contribué, et contribue encore, au delà du « film sur l'art », à la promotion du travail artistique.

1. Les « Beaux-Arts » au cinéma ou le sens anthropologique du témoignage cinématographique

L'identification sociologique des modes de représentation du travail artistique au cinéma exige d'être attentif aux limites de la conception aujourd'hui dominante, dans le champ des études cinématographiques, du film sur l'art. Elle est bien exemplifiée par l'article du *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, de Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, intitulé « Les Beaux-Arts au cinéma »²⁰. Cet article caractérise le film sur l'art comme une œuvre cinématographique qui vise à augmenter notre connaissance et à améliorer notre compréhension de l'histoire de l'art et des œuvres d'art. Surtout, il dresse une image idéalisée de son histoire.

Apparu dans les années 1920, le film sur l'art a pris d'abord la forme d'un documentaire combinant des images d'œuvres d'art bien connues par ouï-dire et un discours de célébration, le plus souvent naïf et pompeux, de ses qualités.

À partir de la fin des années 30, avec les réalisations notamment de Henri Storck, s'opère une rupture avec le documentaire et l'apparition du film sur l'art proprement dit. Un regard moderne sur l'art se substitue à une vision archaïque, la caméra devient un instrument de compréhension interne de l'œuvre d'art (par opposition à la représentation externe qui en était

17. François Vatin, *op. cit.*, p. 145.

18. Sur la réhabilitation de la cinéphilie populaire et ses enjeux pratiques et théoriques, cf. Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010.

19. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*, Paris, Folio, 2000, p. 313. « S'il [le cinéma] fait reculer la valeur culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est un examinateur, mais un examinateur qui se distrait »

20. Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris, Pauvert, 1965.

donnée par le documentaire). Du même coup la caméra nous rend perceptible directement le geste créatif de l'artiste, sans en passer par la médiation du discours.

Pour les auteurs de l'article, le *Van Gogh* d'Alain Resnais, réalisé en 1948, marque d'une pierre blanche cette révolution. En effet, la caméra y est utilisée pour faire évoluer le spectateur dans l'univers même du peintre [Le film peut être visionné sur <https://www.youtube.com/watch?v=4g-ziUvqHmA>]

Selon cette vision traditionnelle, donc, le film sur l'art est le moyen de visualiser les produits les plus célèbres des beaux-arts — réduits à ce que les historiens de l'art allemands appellent les « arts visuels », architecture, peinture et sculpture —, dans leur double dimension de chefs d'œuvre d'un côté et de monuments historiques de l'autre. Il vise à sensibiliser le public au travail artistique effectué par l'auteur, individuel ou collectif, d'une œuvre d'art par l'intermédiaire de l'exploration visuelle de l'œuvre, de l'utilisation de la caméra comme un moyen de la détailler, c'est-à-dire d'en reconnaître le mode de construction. Cette exploration matérielle de l'œuvre, dans laquelle la caméra est un moyen pour le spectateur de visualiser le geste de l'artiste est illustrée de façon exemplaire par le film reportage sur l'activité de l'artiste dans son atelier dont *Le mystère Picasso* — que l'on peut découvrir sur <https://www.youtube.com/watch?v=XGCCWn7huDA> — de Clouzot, représente le prototype. Il utilise, en effet, une astuce cinématographique. Henri-Georges Clouzot y reprend, en le systématisant, le procédé de l'exécution par l'artiste d'une peinture sur verre filmée en transparence, procédé déjà employé dans un film réalisé par Paul Haesaerts en 1949, *Visite à Picasso*, et par Hans Namuth et Paul Falkenberg dans leur *Jackson Pollock* (1951)²¹.

Cette vision idéale de l'histoire du film d'art appelle, cependant, un commentaire critique. Au delà, en effet, du progrès technique et de l'élaboration par des pionniers d'un savoir-faire de la visualisation de l'œuvre d'art — dont l'émission *Palettes* d'Alain Jaubert constitue une forme d'aboutissement²² — on peut s'interroger sur la réalité de la révolution culturelle suggérée par les auteurs du dictionnaire. Le film sur l'art ne se distingue pas, en effet, du documentaire artistique « archaïque » dès lors qu'il participe explicitement, tout comme lui, à la construction sociale de l'admiration pour un artiste. Le film d'Alain Resnais répond, en ce sens, à la même motivation que le film documentaire de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, dans lequel le caractère spectaculaire des témoignages cinématographiques recueillis en 1915 — on y voit les seules images existantes de Renoir en train de peindre et de Rodin au travail dans son atelier — rachète, pour le spectateur contemporain, la verbosité du discours du narrateur²³. Tous les deux visent à nous rapprocher de l'œuvre d'artistes exceptionnels, à nous faire pénétrer dans l'activité de création artistique et à nous rendre sensibles au caractère exceptionnel de leur talent.

L'évolution du documentaire artistique et le talent exceptionnel de certains réalisateurs n'ont pas modifié fondamentalement cette signification de la pratique cinématographique. Si le film d'art contemporain s'est débarrassé du discours emphatique et dithyrambique de Sacha Guitry, au profit d'une visualisation de plus en plus artistique du travail artistique, il a conservé la curiosité psychologique pour le mystère de l'artiste et la sincérité de l'admiration qui rendent plaisante, encore aujourd'hui, la vision de *Ceux de chez nous*. [Cf. Le remontage

21. Philippe-Henri Michaud, « Le film sur l'art a-t-il une existence ? », p. 16, in Yves Chevrefils Desbioles (dir.) *Le film d'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

22. On sait le succès remporté par cette série documentaire diffusée sur ARTE depuis 1989.

23. Il existe, en fait, 3 versions de *Ceux de chez nous* : la version muette de 1915 qui était projetée dans le cadre d'une « causerie familiale » ; la 1^{ère} version sonorisée de 1939 avec la voix de Sacha Guitry ; la 2^{ème} version sonorisée, reprise et améliorée avec l'aide de Frédéric Rossif, et que l'on peut découvrir sur YouTube. Notons qu'outre Monet, Rodin et Renoir, le film est l'occasion de découvrir notamment André Antoine, Sarah Bernhardt, Rostand et Saint Saëns.

des images réalisé par Frédéric Rossif en 1975
<https://www.youtube.com/watch?v=qHOeN7HXj3k>

C'est la même attitude d'admiration, c'est la même célébration de l'œuvre de l'artiste qui caractérise le film contemporain sur l'art, même si l'admiration s'exprime désormais dans un vocabulaire « culturel » et non plus « cultuel »²⁴. Le progrès technique n'a pas modifié la conduite d'admiration, mais la manière d'y sacrifier. Le film réalisé par Henri-George Clouzot sur Picasso, malgré sa sophistication technique et intellectuelle, en porte témoignage. Alors même qu'il vise à faire de Picasso le metteur en scène de son propre travail de création, en rendant la caméra dépendante du hasard de son inspiration, le film de Clouzot pérennise une forme traditionnelle de célébration du pouvoir magique de l'artiste.

C'est ce que montre la lecture du livre d'Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler : Ein geschichtlicher Versuch — La légende de l'artiste : une approche historique* — publiée initialement en français sous le titre *L'Image de l'Artiste. Légende, mythe et magie*²⁵.

Écrit en 1934 par deux jeunes historiens de l'art, ce livre est un essai de sociologie historique de « l'attitude de la société à l'égard de l'artiste ». Il étudie, comme l'indique son titre, l'évolution de la perception de l'artiste depuis l'Antiquité, au moyen d'une analyse de la « littérature artistique », c'est-à-dire de tous les écrits — des manuels techniques aux romans et aux poèmes — qui mettent en scène des artistes. L'intérêt de cette observation historique est qu'elle confirme la persistance, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, d'une attitude ambivalente de respect et de crainte à l'égard de l'artiste. En la matière, selon eux, nous n'avons jamais été modernes, pour reprendre l'expression heureuse de Bruno Latour²⁶ :

« Notre thèse est qu'à partir du moment où l'artiste apparaît dans les archives historiques, certaines notions stéréotypées sont immédiatement liées à son œuvre et à sa personne, préconceptions qui n'ont en fait jamais perdu complètement leur signification et qui continuent à influencer notre vision du créateur. »²⁷.

À l'inverse de l'usage « moderne » qui a été fait de ce livre, et qu'exprime l'introduction du terme de « mythe » dans les titres français et anglais, il ne s'agit aucunement de la révélation d'une structuration inconsciente du regard, générant une vision fallacieuse de l'art et des artistes, que l'attention aux véritables conditions de la réussite d'un travail artistique permettrait de dissiper. Au contraire, Kris et Kurz relèvent le maintien, de l'Antiquité à la Modernité, d'une « représentation uniforme de l'artiste »²⁸, malgré l'évolution historique du travail artistique comme des mentalités. « À chaque étape de cette évolution historique, de nouveaux types sociaux [de l'artiste] apparurent sans pour autant supplanter, ni même déplacer, les anciens modèles »²⁹. Nous ne faisons qu'assister, dans la société moderne, à « l'aboutissement de l'expression individuelle et du respect grandissant porté à la créativité du *divino artista* »³⁰. Ce n'est pas le caractère mythique, au sens de la pérennisation d'une croyance erronée, de notre perception contemporaine de l'artiste qui intéresse Kris et Kurz.

24. Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*

25. Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'Artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Editions Rivages, 1987, dorénavant Kris et Kurz. Il s'agit, non d'une traduction de l'original allemand (qui date de 1934), mais de la traduction française de l'édition anglaise du livre, *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist*, Yale University, 1979. On dispose depuis 2010 d'une traduction directe de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Editions Allia, 2010.

26. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1991.

27. Kris et Kurz, *op. cit.*, p. 25. Signalons que Kris et Kurz reconnaissent la transformation du statut de l'artiste, précisément de l'artisan peintre ou sculpteur, qui advient à la Renaissance lorsqu'il s'affirme comme « l'égal des autres créateurs », écrivains et poètes. Mais il s'agit, selon eux, d'une « métamorphose survenue durant l'Antiquité tardive » et qui trouve simplement une « nouvelle vigueur à la Renaissance qui fit à nouveau de l'artiste un objet biographique » (p. 75).

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 28

30. *Ibid.*, p. 27.

Mais la valeur heuristique de la « mythologie comparée », de l'étude des sources écrites de la culture européenne, et de « l'histoire comparée des légendes [et] contes de fée » léguées par « la tradition orale populaire, transmise de bouche à oreille »³¹ pour mieux comprendre la construction de la figure contemporaine de l'artiste. La similitude de certaines caractéristiques de l'artiste avec certains traits du héros des mythes antiques, d'un côté, et du héros enfantin de certains contes de fée, de l'autre, nous confirme l'existence d'un fondement psychologique universel de l'admiration portée à l'artiste, lequel explique l'efficacité esthétique de certains « motifs biographiques », et leur usage systématique pour susciter et justifier l'attention portée à un artiste. Ces motifs font donc partie, en d'autres termes, de l'équipement culturel de tous les individus et constituent autant de moyens d'expression de la grandeur artistique³². Ils se traduisent dans les *leitmotivs* biographiques — « les thèmes [qui] se retrouvent d'une biographie à l'autre, sans changement ou presque » — depuis l'Antiquité. On peut facilement les identifier, donc, dans le discours sur les artistes contemporains et leur œuvre. Le thème de la révélation précoce du talent de l'artiste ou celui des obstacles qu'il a du surmonter pour réaliser son œuvre sont observables aussi bien dans le cas d'un peintre de la Renaissance comme Giotto que dans celui d'un réalisateur contemporain comme Tim Burton³³.

Dans la mesure où l'œuvre est appréhendée comme une dimension de la personne de l'artiste, ces motifs stéréotypés ont trait non seulement « à la vie de l'artiste » mais aussi « à l'effet de son œuvre sur le public »³⁴, au sentiment de virtuosité que procure la vision de l'artiste au travail, virtuosité singulière qui le distingue du commun des mortels.

Ce motif de l'émerveillement que produit la vision de l'artiste au travail est bien illustré, selon Kris et Kurz, par le récit de Carl Von Mander, un biographe du XVII^e siècle, décrivant le succès remporté par le peintre Fressinet devant la cour de France :

« Sans préparation, il se mit à dessiner un pied ici, une main là, un visage ailleurs, de sorte que bientôt, au grand étonnement du roi, on put reconnaître un personnage »³⁵.

Kris et Kurz, tout en signalant qu'il s'agit d'un procédé que certains peintres utilisent encore aujourd'hui pour son intérêt spectaculaire— il est souvent pratiqué, aujourd'hui, par les dessinateurs de BD se produisant à la télévision —, explicite bien le mode de qualification artistique qu'opère le récit : « Le fait de commencer par un détail insignifiant qui ne s'inscrira dans une définition d'ensemble que plus tard donne l'impression que l'artiste fait apparaître sur la toile une image intérieure et non pas le portrait d'un modèle extérieur. Le spectateur a alors tendance à penser que le peintre est rempli de cette *forme intérieure* qui, selon Dürer, est la marque du « *Divino Artista* »³⁶

Il est remarquable que le film d'Henri George Clouzot consiste tout entier dans une traduction visuelle de cette anecdote traditionnelle qui permet de faire éprouver au public le talent singulier de l'artiste, à travers sa capacité extraordinaire à faire surgir, au gré de son inspiration, de lignes sans queue ni tête, la figure reconnaissable d'animaux ou d'êtres humains. Cette « virtuosité » est selon Kris et Kurz, l'un des « motifs typiques » fondamentaux que l'on va retrouver dans toutes les caractérisations d'artistes par

31. Ibid., p. 47-45.

32. Sur la biographie comme dispositif de qualification artistique, c'est à dire comme moyen d'intéresser le public à un artiste et de le sensibiliser à la valeur de son œuvre, cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, Paris, La dispute, 2000, p. 31-36

33 La biographie de Tim Burton proposée par le site <timburtoncollective.com> utilise plusieurs des motifs biographiques identifiés par Kris et Kurz. Cf. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, in Mélanie Boissonneau, Bérénice Bonhomme et Adrienne Boutang, *Tim Burton, Horreurs enfantines*, Paris, L'harmattan, 2016.

34. Kris et Kurz, p. 29. C'est pourquoi les auteurs distinguent la figure de « l'artiste en héros », qui se dégage de la mise en scène de sa vie, de celle de « l'artiste en sorcier », figure que permet d'établir la mise en scène de l'effet de son œuvre sur le public

35. Ibid., p. 113

36. Ibid.

leurs contemporains, même si son contenu peut varier — la « virtuosité » par exemple devenir « ingéniosité » — du fait de la spécificité des arts et de l'évolution de la culture technique³⁷. Dans le cas de la peinture, cette représentation de sa virtuosité est en même temps une confirmation de sa capacité à fasciner les spectateurs par son art, ce qui est un aspect caractéristique de l'ambivalence de l'admiration suscitée par l'artiste. En effet, comme le rappellent Kris et Kurz, la crainte suscitée par le pouvoir de séduction de l'œuvre est un mode de qualification artistique, comme le rappelle le fait que « l'artiste châtié et dénigré fut aussi exalté dans la mythologie grecque qui en fit un héros à part entière ». C'est bien pourquoi, la « double caractérisation de l'artiste, admirable et redoutable [...] continue à modeler la vision des contemporains »³⁸.

On voit la manière dont le film de Clouzot, alors même qu'il revendique un geste novateur, consistant à « accompagner visuellement le processus créateur en utilisant les ressources de la caméra »³⁹, n'en constitue pas moins une manière de célébrer la « magie » de l'artiste, le pouvoir particulier que possède l'artiste d'arrêter et de justifier, par son talent singulier, l'attention du spectateur.

Quelle que soit, donc, son souci de restituer l'artiste « au travail », le *Mystère Picasso* est une réalisation caractéristique des « formes personalistes de la célébration »⁴⁰ de l'artiste. Il ne se différencie pas, de ce point de vue, sinon par le fait qu'il porte sur un artiste contemporain, du film de Vincente Minnelli, *La vie passionnée de Van Gogh* (*Lust for Life*), produit la même année.

2. Les formes de représentation cinématographique du travail artistique : l'image du peintre dans le cinéma de fiction

Rien ne justifie, en effet, de réserver au documentaire ou au film d'art, c'est-à-dire, pour parler comme Genette à des formes audiovisuelles de « paratexte » de l'œuvre d'art légitime, la capacité à représenter le travail artistique. Le spectacle cinématographique courant constitue tout à la fois un cadre et un vecteur de découverte privilégiée, par l'étendue de son public et les moyens techniques dont il dispose, du travail artistique. Sans doute, cette représentation s'inscrit dans un cadre commercial et dans un format hollywoodien, et on peut lui reprocher, du même coup, d'entretenir conjointement l'éloignement du public du contact *direct* avec les œuvres et de contribuer à la domination d'une « *Kulturindustrie* »⁴¹ participant au renforcement de l'aliénation des travailleurs. Mais le « *feature film* »⁴² hollywoodien, tout comme ses équivalents européens, ne se laisse pas réduire à un discours aussi stéréotypé que celui d'Adorno et d'Horkheimer qui le réduisent, dans *La dialectique de la raison*, à une machine à décerveler les masses. Il apporte souvent, du fait de sa réussite exceptionnelle, un démenti au sempiternel « discours sur la mécanisation » qu'Adorno lui-même était attentif à

37. Kris et Kurz notent ainsi les contenus sémantiques différents de la « virtuosité » attribuée à l'artiste, le fait que « la dextérité manuelle du peintre et du sculpteur devient, chez l'architecte, ingéniosité ».

38. Ibid. p. 129.

39. Cf. l'article « Les Beaux-Arts au cinéma », op. cit.

40. Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

41. Cette expression, généralement traduite en français en français par « industrie culturelle », est utilisée dans un sens péjoratif par Adorno et Horkheimer dans leur ouvrage, publié en allemand à New York en 1944, sous le titre *Philosophische Fragmente*, puis en 1947 à Amsterdam, sous le titre *Dialektik der Aufklärung*, traduit en français en 1974 sous le titre *La dialectique de la raison*. Dans la démonstration des deux auteurs, le terme désigne l'industrie cinématographique et télévisuelle.

42. Le terme est traduit improprement en français par celui de « long métrage ». En effet, il désigne, en américain, le grand film, au double sens du coût de production élevé et de la qualité de l'interprétation et de la réalisation.

dénoncer à la fin de sa vie, regrettant que ce discours conduise à récuser la qualité artistique, pourtant indéniable, de certaines œuvres de l'industrie musicale et cinématographique.

La réussite particulière que constitue la *Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, la réalisation de Vincente Minelli, offre un exemple de cette dimension culturelle positive de la fiction cinématographique. Tourné spécialement en Anscascope pour assurer une restitution plus fidèle des couleurs des tableaux que celle obtenue par le Technicolor, s'appuyant sur l'expertise de conservateurs des grands musées internationaux spécialistes de Van Gogh, restituant les paysages mêmes peints par l'artiste, le film réussit à concilier la présentation de l'œuvre picturale et de son évolution et la restitution romancée de la vie de l'artiste. Une réussite, le film sera primé aux Oscars, que l'on doit sans aucun doute attribuer au talent de Vincente Minelli et à son intérêt personnel pour l'œuvre de Van Gogh. On peut considérer que le film inaugure un genre de production internationale, dont les films récents sur *Séraphine* (2008, avec Yolande Moreau) ou *Renoir* (2012, avec Michel Bouquet) sont des avatars contemporains, celui du *biopic* consacré au peintre de génie, qui nous fait rentrer dans son atelier et permet de prendre la mesure, en même temps de l'efficacité esthétique de ses tableaux et de la consistance de son style⁴³.

Ce constat, outre qu'il nous confirme la nécessité d'intégrer le film de fiction dans toute exploration sociologique sérieuse de l'image du travail artistique à l'écran, nous alerte aussi sur les limites d'une approche du film sur l'art qui privilégie tout à la fois les arts dit légitimes et la fonction d'empreinte corporelle de l'artiste que constitue le film.

Cette approche est bien illustrée par Philippe-Henri Michaud dans la typologie qu'il propose du film d'art. Il distingue 5 catégories : encadré en début de partie 2

1. Les films processuels

La série *Les mains créatrices* de Hans Curliiss qui se propose, dans les années 20, de filmer les sculpteurs et peintres berlinois au travail (Georg Grosz en 1924, Otto Dix en 1926, Vassili Kandinsky en 1927, Alexandre Calder en 1929, etc) inaugure en Europe ce type de film. Il se concentre sur le mouvement des mains et cherche à montrer la naissance de la forme. Il inspire le *Henri Matisse* de François Campaux (1945-46) et le *Visite à Picasso* (1949) de Paul Haesaerts.

2. Les films empathiques

Une démarche inaugurée à la fin des années 30 par les films de L. Emmer (*Giotto*, 1939 ; *Raconto da un affresco*, 1941 ; *Piero della Francesca*, 1949) prolongée par R. Andreassi (*Antonio Ligabue pittore*, 1963) ou en Angleterre par A. Roland (*Turner, Delacroix*, etc). Elle repose sur une esthétique de la réception : le cinéaste, sans l'appui du discours de l'historien de l'art et refusant tout didactisme, s'isole dans son expérience de l'œuvre pour la restituer sans commentaire avec les seuls moyens du cadrage, des mouvements de la caméra et de la musique.

3. Les films d'histoire de l'art

Caractérisés par l'association d'un cinéaste et d'un historien de l'art, par exemple Dudley Shaw Ashton et Anthony Blunt pour *Poussin, The Seven Sacraments*, 1968 ; Umberto Barbaro et Roberto Longhi, pour *Caravaggio ou Carpaccio* (1947) ; Henri Storck et Paul Haesaerts pour *Rubens* (1948). L'œuvre de Carlo Ludovico Ragghianti est la plus systématique et la plus conséquente. Elle a été réalisée de 1948 à 1964 avec le soutien financier d'Olivetti. Le « critofilm », selon la théorisation qu'en propose Ragghianti, consiste en une « analyse de la dynamique du langage plastique grâce uniquement au pouvoir d'interprétation et de reconstitution du vocabulaire cinématographique » (*Les chemins de l'art*, p. 36)

4. Les films d'artistes

42. Il s'agit, bien entendu, du genre de la fiction biographique *en couleurs*, celles-ci renforçant l'intérêt de la visualisation du travail de l'artiste peintre. Le *Rembrandt* d'Alexandre Korda, réalisé en 1936, inaugure la réalisation de *biopics* en noir et blanc.

À la croisée du cinéma expérimental, du documentaire et du film d'art, ce type de films se développe à partir des années 60 aux USA. Les témoignages sur les performances : champs de neige sculptés de Dennis Oppenheim, excavations de Michael Holzer. Le *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) et les documents de Gordon Matta-Clark sur ses maisons sculptées

5. Les vies d'artistes

Elles sont principalement le fait du cinéma commercial et, selon Michaud, nous « apprennent assez peu de choses sur la production des œuvres ». Son reproche à *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* est qu'elle « donne à voir un acteur nommé Kirk Douglas qui cherche désespérément à peindre des Van Gogh... ». Donc une condamnation sans appel : « le caractère irrémédiablement artificiel de la reproduction fictive des œuvres et de la vie des artistes à l'écran éclate dans le générique composée de paillettes bleu électrique et dans les reproductions de tableaux recadrées dans le format scope et isolées sur fond noir, qui s'enchaînent comme des successions de diapositives. Les vies d'artistes au cinéma se rapprochent davantage des modèles fournis par les vies littéraires (Vasari, Van Mander...) qu'ils ne s'inspirent de l'existence réelle des artistes, mêlant inextricablement traits fictifs et lieux communs, données historiques et reconstructions imaginaires »⁴⁴.

On voit tout à la fois la valorisation que fait l'auteur de l'empreinte corporelle que le film permet de prendre du geste de l'artiste et, au nom tout à la fois de l'authenticité et de la vérité scientifique, la dévalorisation du film de fiction auquel il refuse même la capacité de reproduire photographiquement les tableaux de l'artiste. La fétichisation du corps de l'artiste entraîne le refus de son incarnation par un acteur et la dénonciation de la confusion des genres qui s'effectue entre la star hollywoodienne et le véritable artiste.

Ainsi, conformément à ce qu'il appelle lui-même un « canon cinématographique assignant une place prépondérante à la peinture, à la sculpture et à l'architecture (par ordre décroissant) », Philippe-Henri Michaud exclut du cadre des arts l'art cinématographique lui-même. Cette vision restrictive du travail artistique le réduit exclusivement à l'action du plasticien, sculpteur, peintre ou architecte, en l'opposant en tant que travail créateur au travail industriel. Ceci revient à exclure du travail artistique tous les métiers du spectacle, à commencer par ceux du cinéma. Cela revient également à exclure tous les spectateurs qui consomment principalement les films de fiction, au motif que ceux-ci renforceraient la méconnaissance du travail artistique en les enfermant dans des lieux-communs. Or, comme on vient de le rappeler, quelque soit la valeur d'information du film sur l'art, il n'en participe pas moins à la promotion de ce lieu commun partagé entre les experts patentés et les consommateurs profanes qu'est devenu le « travail artistique »⁴⁵.

3. Le travail des artistes du spectacle et sa promotion esthétique

Sortir du cadre restrictif du film sur l'art pour examiner la représentation du travail artistique dans le cadre général du spectacle cinématographique nous fait reconnaître immédiatement l'usage traditionnel que fait l'industrie du spectacle de cette représentation. La visualisation du travail qu'exige la réalisation d'un spectacle y est une ressource esthétique conventionnelle, un moyen d'intéressement du public grâce à la mise en scène des coulisses et des travaux de préparation, de répétition et d'exécution du spectacle.

Il s'agit d'un procédé traditionnel de l'industrie du théâtre, largement exploité du XVIIIe siècle — *Le Songe d'un nuit d'été* (1600) nous montre, on s'en souvient, toutes les étapes de la réalisation d'une représentation de *Pyrame et Thysbé* par les « artisans d'Athènes »,

44. Philippe-Henri Michaud, « Le film sur l'art a-t-il une existence ? », *op. cit.*, p. 21. La vision du *Pollock* (2000) de Ed Harris permet de relativiser un jugement qui ne tient pas compte de l'évolution du *biopic* hollywoodien résultant du souci des réalisateurs de répondre, justement, à ce type de critiques.

45 Sur le sens et l'intérêt d'une approche sociologique en termes de lieux communs, cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, *op. cit.*, p. 28 et suivantes.

L'Impromptu de Versailles (1663) représente la répétition par la troupe de Molière d'une pièce devant être jouée devant le roi — à nos jours. On appelle « métathéâtre » le spectacle théâtral qui met en scène la pièce de théâtre en train de se faire, pour le distinguer du « théâtre dans le théâtre », le spectacle théâtral qui exploite la ressource herméneutique que constitue la mise en abyme, la mise en relation de ce qui se passe sur la scène et de ce qui se passe dans la salle (*Le songe d'une nuit d'été* combine, en ce sens, métathéâtre et théâtre dans le théâtre).

Il existe, de ce point de vue, une continuité entre l'industrie théâtrale et l'industrie cinématographique. Hollywood, dès qu'il a accédé au parlant, a mis en scène le spectacle théâtral. Et il a fait du « métathéâtre » un « patron », une formule de narration privilégiée de ses comédies musicales. La production d'une comédie musicale à Broadway ou Off Broadway est devenue un décor systématiquement utilisé, du fait des potentialités dramatiques et comiques offertes par les aléas et les tensions de la coopération au sein d'une troupe d'acteurs, dont *Tous en scène* (*The Band Wagon*, 1953, avec Fred Astaire et Cyd Charisse) constitue une illustration exemplaire. Mais la mise en scène du monde du théâtre est une ressource utilisée par toutes les cinématographies nationales, dans lesquelles il acquiert souvent la valeur d'une opération patrimoniale en devenant une manière de rendre hommage à une industrie théâtrale nationale. Que l'on pense, par exemple aux *Enfants du Paradis* de Marcel Carné, célébration du théâtre des boulevards parisiens du XIXe, ou à la *Vengeance d'un acteur*, de Kon Ichikawa, 1963, hommage au théâtre Kabuki et à la figure professionnelle de l'*Onnogata*⁴⁶.

En même temps, le cinéma a exploité, dès qu'il est devenu une forme de divertissement régulier, l'intérêt spectaculaire propre du travail cinématographique. *Behind the screen*, le titre original du « Charlot fait du ciné » produit par la *Mutual* en 1916, exploite les ressources comiques offertes par les rapports de travail entre les ouvriers du studio, dont la mésentente génère au sein du studio un pugilat généralisé. Toutes les ressources comiques apportées par le « métafilm » culminent dans *Singing in the Rain*, dont on se souvient qu'il nous fait rire, entre autres, du décalage entre le savoir-faire de l'acteur du cinéma muet et celui exigé par le cinéma parlant. C'est que l'industrie cinématographique a toujours su tirer parti du savoir du spectateur et des ressources narratives offertes par la culture cinématographique. Ce sont les péripéties de l'homme à la caméra — sous ses deux avatars du cameraman et du projectionniste — que s'amusait à mettre en scène, à l'époque du cinéma muet, *L'opérateur* de Buster Keaton. *La rose pourpre du Caire* de Woody Allen fait, à l'époque de la télévision et des études cinématographiques, un clin d'œil à « l'esthétique de la réception », et nous fait rire en nous montrant comment la simple spectatrice participe, elle aussi, à la production de l'œuvre cinématographique. C'est en effet l'intérêt du cinéma que de nous obliger à reconnaître que l'art est une activité collective, selon la formule d'Howard S. Becker, le résultat d'une chaîne de coopérations dont les interminables génériques contemporains ne restituent pourtant qu'une partie.

Cette dimension collective du travail cinématographique, jointe au caractère massif de la production cinématographique, rend difficile l'observation de la manière dont il est mis en scène et dont cette mise en scène a évolué.

Une manière de simplifier l'observation est de s'appuyer sur le modèle d'analyse de la dramatisation proposée par le sociologue Kenneth Burke, dans la mesure où il peut servir de grille d'observation. On sait qu'il distingue 5 éléments clés du drame qui sont « l'acte, la scène, l'agent, l'*agency* [au sens de la capacité de faire] et le but »⁴⁷

46. C'est à dire de l'acteur incarnant un personnage féminin, un emploi traditionnel du théâtre Kabuki.

47. Cf. Kenneth Burke, *On symbols and society*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989, Chapter III, « Dramatistic analysis », pp.135-176.

Cette modélisation nous permet de distinguer trois manières significatives de représenter le travail des artistes du spectacle à l'écran, selon qu'il constitue une « scène » pour l'action, qu'il est attaché à un « agent » ou, enfin, qu'il est présenté comme « l'agency » responsable de la qualité du film.

a) La « scène » de l'action

La plus courante, on l'a vu, et la plus immédiate consiste à utiliser le lieu du travail artistique comme un décor pittoresque du fait tant des usages singuliers du corps qu'il est l'occasion de rencontrer et de la soumission de tous ceux qui évoluent dans l'espace du monde du spectacle aux attentes du public et à sa recherche du plaisir. Cet usage du travail comme décor légitime, notamment, l'érotisation de la représentation cinématographique par la vision de la tenue légère des danseuses et de la conduite provocante ou obscène de certains personnages.

Avec le développement de la culture cinématographique, cet usage esthétique du travail de fabrication du spectacle peut être mis au service d'une représentation plus élaborée techniquement. Il devient alors un moyen d'affirmation de l'autoréflexivité du discours cinématographique, que certains critiques ne vont pas hésiter à faire remonter à *La sortie des Usines Lumière*. Ainsi *Laissez-Faire* (2002) de Bertrand Blier sacrifie à une espèce de devoir de mémoire, en mettant en scène le travail de l'industrie cinématographique parisienne sous l'occupation, et la collaboration de nombreux artistes et techniciens français à la production de la société Continentale créée par les Allemands. Ou encore le cinéaste indépendant américain, Tom Di Cillo, s'amuse à mettre en scène dans *Living in Oblivion* [Ça tourne à Manhattan], 1994, tous les aléas du tournage d'un petit film indépendant pendant lequel les catastrophes s'accumulent et qui devient cauchemardesque du fait de la susceptibilité personnelle des uns des autres.

b) L' « agent » au travail

Une deuxième manière conventionnelle de représenter le travail des artistes du spectacle est la mise en scène empathique des épreuves subies par l'agent qui constitue l'objet spectaculaire principal, l'acteur de théâtre ou de cinéma (puisque le cinéma fait communiquer les deux métiers). Le caractère dramatique d'une carrière qui rend l'individu dépendant du public et le soumet, qu'il soit petit ou grand acteur, à une instrumentalisation de son corps qui l'aliène physiquement et mentalement apporte tout à la fois un intérêt esthétique et une valeur éthique à cette représentation. *Stage Door* (Pension d'artistes, 1937) de Gregory La Cava, avec Katherin Hepburn et Ginger Rogers ou *Entrée des artistes* (1938) de Marc Allégret, avec Louis Jouvet, Claude Dauphin et Odette Joyeux inaugurent ce genre de représentation du rite de passage que constitue l'entrée dans carrière d'acteur et de son caractère dramatique. Elle deviendra une formule à succès avec *A Star is Born* (1937) de William Wellman, avec Janet Gaynor et Frédéric March, et ses deux remakes, en 1954, par Georges Cukor, avec Judy Garland et James Mason, et en 1976, par Frank Pierson, avec Barbara Streisand et Kris Kristofferson⁴⁸. Il est notable que ce type de représentation dramatique du travail de l'artiste a pu servir de procédé systématique de valorisation d'un patrimoine artistique national à l'écran, comme l'illustre bien le succès du genre du « Cineopera » italien, non seulement en Italie mais à l'étranger⁴⁹. Il repose en partie sur le dispositif d'intéressement du spectateur que

48. Il est notable que *A star is born* conjugue, à travers la relation amoureuse entre les deux protagonistes, la dramatisation de l'entrée dans la carrière d'acteur de cinéma avec celle de la fin de la carrière, de la déchéance professionnelle de la star. Ce lieu commun cinématographique, que *The Artist* réactive sur un mode plaisant, se cristallise à travers des films comme *La fin du jour* (1939), dans lequel Julien Duvivier met en scène une maison de retraite accueillant des artistes du spectacle nécessiteux, dont d'anciennes vedettes incarnés par Louis Jouvet et Victor Francen) et bien entendu, *Limelight* de Charlie Chaplin.

49 Cf. Les fastes du Cineopera » in Gian-Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, p. 544 et suivantes.

constitue l'air musical célèbre du fait de son efficacité émotionnelle. Après les films de Carmine Gallone consacrés à Puccini et à Belliniso, le *Giuseppe Verdi* (1954) de Raffaello Matarazzo, exploite magistralement cette efficacité émotionnelle, en se centrant sur les difficultés qu'a dû affronter le jeune Giuseppe Verdi avant la révélation que constituera le Nabucco. *The Great Caruso* [Le Grand Caruso], 1951, de Richard Thorpe nous confirme quant à lui que, par son biais, la vision du chanteur d'opéra au travail n'intéresse pas que les aficionados fortunés⁵¹.

c) Le travail comme « agency »

La troisième manière conventionnelle consiste dans la mise en scène du travail invisible du réalisateur, dans une visée explicite de valorisation de son *agency*, c'est-à-dire de sa capacité d'agir sur le film. *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov témoigne ainsi visuellement du souci des jeunes réalisateurs soviétiques de montrer au public l'efficacité de leur savoir-faire et leur capacité à servir à la construction du lien social au sein de la nouvelle société soviétique. Ce poème cinématographique est, on le sait, une démonstration éblouissante de la capacité de l'homme à la caméra à rassembler et à faire communiquer sous nos yeux tous les types d'individus et tous les genres de travaux qui composent la vie de la vieille soviétique des années 30. Cette héroïsation du travail de l'homme à la caméra est inséparable, on le sait également, de l'anecdote de l'effet-Koulechov, le récit d'une expérience légendaire conçue par Koulechov, un jeune réalisateur soviétique, pour démontrer à ses étudiants la capacité du montage à créer des significations et à produire des émotions chez les spectateurs par l'association d'images indépendantes les unes des autres. Elle servira à diffuser dans les cercles cinéphiles et les élites intellectuelles européennes, le respect de l'art cinématographique, au point de devenir un véritable lieu commun de l'esthétique du cinéma⁵². On la retrouve ainsi au cœur de la célèbre conférence donnée à l'IDHEC par Merleau-Ponty, le cinéma et la nouvelle psychologie, qui a largement contribué à la légitimation de la notion de langage cinématographique. Cette valorisation du travail cinématographique, qui fait du réalisateur celui qui contrôle, du fait de son savoir-faire, le discours du film, anticipe sur une autre forme de promotion esthétique, qui nous est aujourd'hui familière, la valorisation du travail de l'auteur du film.

La nuit américaine (1974), de François Truffaut, permet d'en reconnaître la spécificité. Le désir de montrer, selon ses propres termes, « le cinéma en train de se faire, le cinéma en action », y est inséparable, à l'encontre de l'idéologie des réalisateurs soviétiques, de l'affirmation du plaisir personnel procuré par la fiction. *La nuit américaine* est « un film de fiction qui imite le journal filmé d'un tournage » comme le rappelle le titre ridicule du film en train d'être tourné dans les studios de la Victorine, *Je m'appelle Paméla*. Le projet de Truffaut était, selon ses propres paroles, de faire un film qui « donnerait le maximum d'information. Je ne dirai pas toute la vérité sur les tournages, mais je ne dirais que des choses vraies qui s'étaient produites sur mes films passés ou sur d'autres »⁵³. Cette valorisation par le réalisateur de son expérience personnelle du tournage s'inscrit dans la continuité de « l'histoire personnelle du cinéma » qu'il s'était constitué en tant que jeune cinéphile passionné par le cinéma américain. Elle rend bien compte de la fonction de réalisation

50 Il s'agit de *Puccini, Vissi d'arte, vissi d'amore* [Puccini, une vie d'amour], avec Benjamino Gigli, 1953 et *Casta Diva* [Á toi toujours/un grand amour], 1954. À noter que Carmine Gallone valorise également, dans *Casa Ricordi* [La maison du souvenir], le travail des éditeurs qui ont contribué à la reconnaissance et à la réputation de l'opéra italien à l'étranger.

51 Sur la prédilection des spectateurs des classes populaires de l'immédiat après-guerre à l'égard des films sur l'opéra, attestée par l'observation du marché cinématographique dans les régions ouvrières, cf. Jean-Marc Leveratto, « La popularisation de l'opéra en France dans les années 50 : de Tragique destin [I pagliacci], 1948 à Verdi [Giuseppe Verdi], 1955 » in *Théorème*, n° 20, Voyez comme on chante !, p. 113-123.

52. Cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, op.cit.

53 François Truffaut, *La nuit américaine. Scénario du film suivi du « Journal de tournage de Fahrenheit 451 »*, Paris, Seghers, 1974, p. 10.

personnelle conférée au travail cinématographique, caractéristique du paradigme esthétique que constitue la notion d'auteur défendue par la Nouvelle Vague. Elle rend compte également du succès d'un cinéma qui parle du cinéma auprès des générations de spectateurs qui ont pu bénéficier d'études supérieures et de temps libre pour se cultiver personnellement.

Au delà du succès académique de cette esthétique de l'auteur, la sortie récente d'un *biopic* consacré à Alfred Hitchcock (*Hitchcock*, 2012, avec Anthony Hopkins) nous confirme la généralisation contemporaine de l'image de l'artiste cinématographique. Ce phénomène culturel réactive les enjeux à la fois épistémologiques et politiques de l'usage de la notion de travail artistique, que nous avons signalés dès l'ouverture de notre exposé. Luc Boltanski et Eve Chiapello soulignent, dans leur *Nouvel esprit du capitalisme*, la manière dont la « critique artiste », le discours valorisant, dans la continuité de l'idéologie soixante-huitarde, la créativité, l'autonomie et la spontanéité, constitue une forme de justification de la suppression des protections sociales dont bénéficiaient jusqu'aujourd'hui les travailleurs de l'industrie. Dans ce contexte, la dénonciation de la condition des professionnels du spectacle soumis à la flexibilité et vivant dans la précarité contribue, incontestablement, à la résistance de tous les travailleurs salariés à l'évolution de leurs conditions de travail, au fait que « demain, nous serons tous des artistes, dans la mesure où, la flexibilité, la précarité s'imposeront à chacun »⁵⁴. En même temps, elle participe, malheureusement, à l'idéalisation de l'artiste au détriment du travailleur et favorise un élitisme républicain qui conduit à minorer son jugement en oubliant que « tous les hommes sont des intellectuels »⁵⁵. L'approche sociologique de la culture cinématographique doit donc être particulièrement attentive à corriger les effets du succès, en France, d'une rhétorique professionnelle qui en valorisant le travail artistique réduit l'activité artistique au devenir professionnel de celui qui l'exerce. Réservant tout « le pouvoir aux créateurs », elle accorde aux seuls artistes le droit de juger des choses de l'art et fait surgir le danger d'oublier le sens du loisir cinématographique pour les travailleurs auxquels il a permis d'éprouver leur humanité et leur sensibilité artistique⁵⁶. En réhabilitant le point de vue de ces spectateurs « sans qualités », la sociologie peut aider les professionnels de la culture, dont les sociologues font partie, à relativiser leur jugement en étant attentifs à la manière dont ils sont parfois, selon la formule de Bourdieu, parlés par les mots professionnels qu'ils emploient.

Résumé : Questionner la manière dont le cinéma réfléchit le travail artistique nous oblige à envisager toutes les manières dont « l'observateur fait partie de l'observation », selon la fameuse caractérisation de la démarche sociologique de Marcel Mauss par Lévi-Strauss. Selon le genre de production audiovisuelle concerné, le point de vue adopté, le public visé, l'aspect, enfin, du travail artistique qui est valorisé, le pouvoir de dévoilement de la caméra peut se retourner en son contraire, et aller jusqu'à une forme d'autocélébration par l'artiste de l'artiste. L'histoire de la technique cinématographique offre un cadre privilégié pour vérifier cette ambivalence de l'usage du regard cinématographique porté sur l'artiste, l'assimilation de l'art et du travail étant inséparable de leur mise en tension. L'analyse de la représentation du travail artistique par le cinéma nous confronte ainsi aux enjeux sociologiques de l'image de l'artiste et de son évolution, étudiés par Ernst Kris et Otto Kurz dans leur célèbre ouvrage, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*. Adopter le point de vue du spectateur, analyser

54. Il s'agit du commentaire déposé en 2003 — sous le titre « Artistes de tous les pays unissez-vous ! » — sur le site d'Amazon.fr par FABREGÉ, un lecteur enthousiaste du *Portrait de l'artiste en travailleur* de Pierre-Michel Menger, op. cit. Cf. http://www.amazon.fr/product-reviews/2020578921/ref=cm_cr_pr_hist, consulté le 18 mai 2013.

55 Cette formule célèbre est, on le sait, tiré des *Cahiers de prison* d'Antonio Gramsci.

56. Cf. Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010.

la construction sociale de son attitude à l'égard de l'artiste, permet en effet de reconnaître la valeur anthropologique du loisir et de lui redonner sa fonction d'instrument de mesure de ce que la caméra a fait à l'art, et ce que l'art a fait à la caméra.

Filmographie [par ordre chronologique]

La sortie des Usines Lumière (22 mars 1895)

Sacha Guitry, *Ceux de chez nous* (1915).

Charlie Chaplin, *Behind the Screen* [Charlot fait du ciné] (1916)

Edgar Sedgwick et Buster Keaton, *The Cameraman* [L'opérateur] (1928)

Dziga Vertov, *Chelovek s kinoapparatom* [L'homme à la caméra] (1929)

Carmine Gallone, *Casa Ricordi* [La maison du souvenir] (1935) avec Martha Heggerth

Alexandre Korda, *Rembrandt* (1936), avec Charles Laughton.

William Wellman, *A Star is Born* (1937) avec Janet Gaynor et Frédéric March

Gregory La Cava, *Stage Door* [Pension d'artistes] (1937) avec Katherin Hepburn et Ginger Rogers

Julien Duvivier, *La fin du jour* (1939), avec Louis Jouvet et Victor Francen.

Luciano Emmer, *Giotto* (1939)

Luciano Emmer, *Raconto da un affresco* (1941)

Marcel Carné, *Les enfants du Paradis* (1946)

Luciano Emmer, *Piero della Francesca* (1949)

Anthony M. Roland, *Delacroix* (1961)

Umberto Barbaro et Roberto Longhi, *Carpaccio* (1947)

François Campaux, *Henri Matisse* (1945-46)

Henri Storck et Paul Haesaerts, *Rubens* (1948)

Alain Resnais, *Van Gogh* (1948)

Paul Haesaerts, *Visite à Picasso* (1949)

Richard Thorpe, *The Great Caruso* [Le Grand Caruso] (1951)

Charlie Chaplin, *Limelight* [Les feux de la rampe] (1952)

Carmine Gallone, *Puccini, Vissi d'arte, vissi d'amore* [Puccini, une vie d'amour] (1953), avec Benjamino Gigli.

Vincente Minnelli, *The Band Wagon* [Tous en scène] (1953) avec Fred Astaire et Cyd Charisse

Carmine Gallone, *Casta Diva* [Á toi toujours/un grand amour] (1954).

Raffaello Matarazzo, *Giuseppe Verdi* (1954)

Georges Cukor, *A Star is Born* (1954) avec Judy Garland et James Mason,

Vincente Minnelli, *Lust for Life* [La vie passionnée de Vincent Van Gogh] (1956)

Georges-Henri Clouzot, *Le mystère Picasso* (1956)

Kon Ichikawa, *La vengeance d'un acteur* (1963)

R. Andreassi, *Antonio Ligabue pittore* (1963)

Dudley Shaw Ashton et Anthony Blunt, *Poussin, The Seven Sacraments* (1968)

François Truffaut, *La nuit américaine* (1974)

Frédéric Rossif, *Ceux de chez nous* (1975)

Frank Pierson, *A Star is Born* (1975) avec Barbara Streisand et Kris Kristofferson

Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* [La rose pourpre du Caire] (1985)

Tom Di Cillo, *Living in Oblivion* [Ça tourne à Manhattan] (1994).

Ed Harris, *Pollock* (2000)

Bertrand Blier, *Laissez-Faire* (2002)

Martin Provost, *Séraphine* (2008), avec Yolande Moreau

Gilles Bourdos, *Renoir* (2012), avec Michel Bouquet

Hitchcock (2012), avec Anthony Hopkins

Michel Hazanavicius, *The Artist* (2011)

Bibliographie

Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, 1988.

Bandt, Jacques et Gadrey, Jean (dir), *Relations de service, marchés de services*, Paris, CNRS éditions, 1994.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, Tome III, Paris, Folio, 2000.

Bessy, Maurice et Chardans, Jean-Louis, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris, Pauvert, 1965.

Burke, Kenneth, *On Symbols and Society*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989, Chapter III, « Dramatistic analysis », pp.135-176.

Desbioles (dir.) *Le film d'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, Publications de Freidson, Elliott, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, 1986, 27-3.

Hein, Fabien, « Le fan comme travailleur. Les activités méconnues d'un co-producteur dévoué » in *Sociologie du travail*, 2011.

Kriz, Ernst et Kurz, Otto, *L'Image de l'Artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Editions Rivages, 1987

Leveratto, Jean-Marc, *La mesure de l'art*, Paris, La dispute, 2000.

Leveratto, Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010.

Michaud, Philippe-Henri, « Le film sur l'art a-t-il une existence ? », in Yves Chevrefils Desbioles (dir.) *Le film d'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2003.

Vatin, François, *Le travail et ses valeurs*, Paris, Albin Michel, 2008.