

# Au pied du mur : sur une fresque en milieu urbain

## Up Against the Wall: On a Fresco in an Urban Environment

Nathalie HEINICH

Volume 21, numéro 2, automne 1989

La culture comme capital

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/001341ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/001341ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)

1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

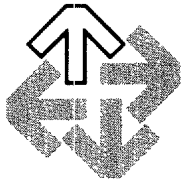
Citer cet article

HEINICH, N. (1989). Au pied du mur : sur une fresque en milieu urbain. *Sociologie et sociétés*, 21(2), 91–101. <https://doi.org/10.7202/001341ar>

Résumé de l'article

Compte rendu d'une enquête par entretiens auprès des habitants de Belfort (France), cet article tente de dégager, d'une part, les conditions d'émergence d'une perception esthétique, rendue problématique ici par la confrontation entre une œuvre publique, exposée hors musée, et des spectateurs profanes, étrangers au monde de l'art; et d'autre part, les conditions requises pour la "reconnaissance" des grands hommes représentés sur la fresque, au triple sens d'identification, d'acceptation de leur présence et d'approbation du travail de l'artiste. On essaie du même coup de comprendre pourquoi, malgré l'effet de sélection particulièrement puissant engendré par les différences de capital culturel ainsi révélées, il se dégage, des réactions du public, un effet de consensus quant à la valeur civique de l'œuvre - faute d'instruments permettant d'en apprécier la valeur proprement esthétique.

## Au pied du mur: sur une fresque en milieu urbain



NATHALIE HEINICH

---

«Mais comment juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle?»

(Diderot, Salon de 1767)

En octobre 1988, un mur peint d'environ 400 m<sup>2</sup> fut réalisé, à la demande de la municipalité de Belfort<sup>1</sup>, sur un immeuble du centre-ville. Son auteur, Ernest Pignon-Ernest<sup>2</sup>, qui avait été directement pressenti par le maire, Jean-Pierre Chevènement<sup>3</sup>, avait pu en choisir librement le thème («Belfort, carrefour des cultures latine et germanique», ainsi que l'indiquait le panneau placé au pied du mur durant les travaux), le sujet (47 personnalités de l'histoire française et allemande — cf. liste des personnages) et la forme (peintures monochromes en grandeur nature, collées sur un fond d'architecture monumentale en trompe-l'œil — cf. photo).

Peu avant la fin des travaux, alors que le peintre et ses assistants travaillaient encore sur l'échafaudage, une série d'entretiens a été réalisée auprès des passants — la plupart se trouvant là par hasard, car le mur en question surplombe le parking d'un grand magasin<sup>4</sup>.

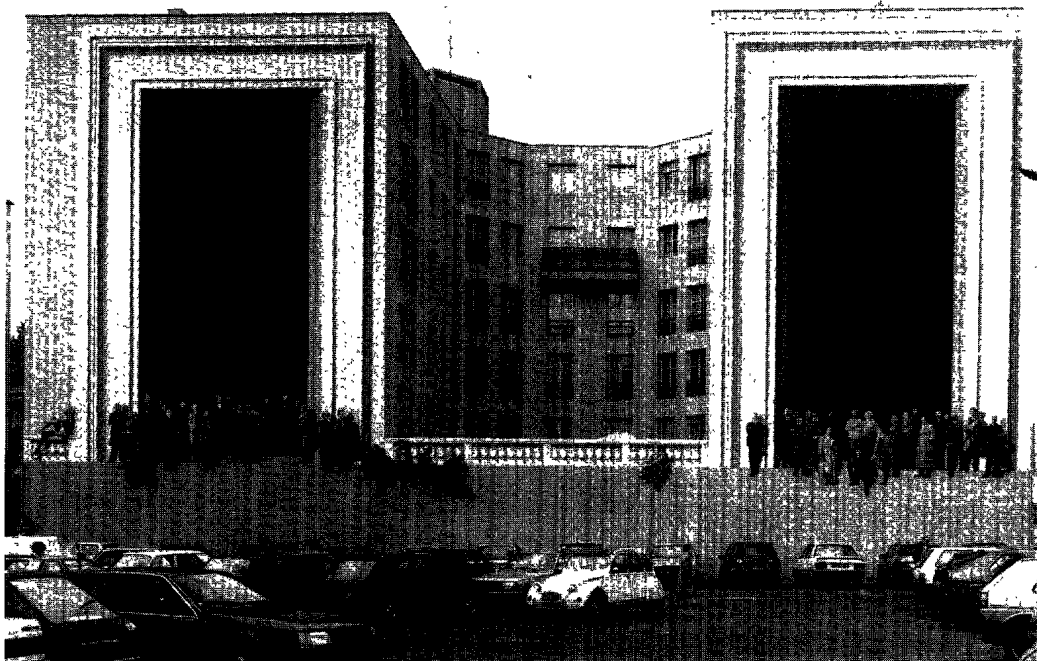
---

1. Belfort, préfecture d'environ 150 000 habitants, est située au nord-est de la France, non loin de la frontière avec l'Allemagne et la Suisse: ce qui lui vaut une forte tradition militaire, attestée par une importante citadelle et un célèbre «Lion de Belfort» dû au sculpteur Bartholdi.

2. Né à Nice en 1942, Ernest Pignon-Ernest s'est fait connaître dans les années 1970 par des interventions dans les rues: collages de dessins ou de sérigraphies, murs peints, sur des thèmes politiques (la Commune, l'avortement, l'immigration, la guerre d'Algérie etc). Il s'est fait ainsi une réputation d'artiste engagé, en marge du circuit des galeries et des musées. Depuis une dizaine d'années et, notamment, depuis son célèbre «Rimbaud», collé dans les rues de Paris et de Charleville, il s'oriente vers des thèmes plus culturels: poésie, cinéma (Pasolini, Neruda, Godard), musique (le concert baroque à Uzeste), sciences de la nature (sculptures dans les arbres dites «arborigènes»), histoire de la peinture (Rubens à Anvers, intervention sur Naples et Le Caravage).

3. Membre important du parti socialiste, il fut successivement ministre de la Recherche sous le premier septennat de François Mitterrand et, à l'heure actuelle, ministre de la Défense.

4. Menée les 18 et 19 octobre 1988, l'enquête a bénéficié d'une aide de la mairie de Belfort.



Fresque d'Ernest Pignon-Ernest (Belfort, 1988)  
Photographie de Françoise Lechevallier

*Les personnages représentés sur le mur peint  
du passage de France  
réalisé par Ernest Pignon Ernest*

### **LE BANQUET DE L'ESPRIT EUROPÉEN**

<i>De gauche à droite</i>	<i>Fredéric Auguste BARTHOLDI</i>	<i>Rosa LUXEMBURG</i>
<i>Assis Marlène DIETRICH</i>	<i>Marie CURIE</i>	<i>Citation d'une peinture de</i>
<i>dans l'Ange bleu</i>	<i>Friedrich HOLDERLIN</i>	<i>Caspar-David FRIEDRICH :</i>
<i>Karl MARX</i>	<i>Hector BERLIOZ</i>	<i>voyageur contemplant une mer</i>
<i>Assis Denis DIDEROT</i>	<i>Richard WAGNER</i>	<i>de nuages</i>
<i>Maximilien ROBESPIERRE</i>	<i>Assis Friedrich NIETSCHE</i>	<i>Pablo Ruiz PICASSO</i>
<i>Ludwig VAN BEETHOVEN</i>	<i>Assis Albrecht DURER</i>	<i>Assis Arthur RIMBAUD</i>
<i>Robert DESNOS</i>	<i>Assis Gérard DE NERVAL</i>	<i>Albert EINSTEIN</i>
<i>Simone WEIL</i>	<i>Assis Georg BUCHNER</i>	<i>Wolfgang Amadeus MOZART</i>
<i>Guillaume APOLLINAIRE</i>	<i>Assis L'ILIADE</i>	<i>Kateh KOLLWITZ</i>
<i>Pierre Philippe DENFERT-</i>	<i>Citation d'une peinture d'INGRES :</i>	<i>Bertholt BRECHT</i>
<i>ROCHEREAU</i>	<i>L'Apothéose d'Homère</i>	<i>MOLIÈRE</i>
<i>Jean-Jacques ROUSSEAU</i>	<i>Victor HUGO</i>	<i>Freidrich VON SCHILLER</i>
<i>VOLTAIRE</i>	<i>Stefan ZWEIG</i>	<i>Thomas MANN</i>
<i>Johann Wolfgang VON GOETHE</i>	<i>Dante ALIGHIERI</i>	<i>Madame DE STAËL</i>
<i>Louis-Ferdinand CÉLINE</i>	<i>Jean-Paul SARTRE</i>	<i>Rainer Maria RILKE</i>
<i>Gustav MAHLER</i>	<i>René CHAR</i>	<i>Henrich HEINE</i>
<i>Sigmund FREUD</i>	<i>Erich VON STROHEIM</i>	<i>Romain ROLLAND</i>
<i>Louise MICHEL</i>	<i>dans la Grande Illusion</i>	

Le but d'une telle enquête était double: d'une part, recueillir les réactions d'un public non spécialisé face à une œuvre d'art plastique due à un «plasticien de renommée mondiale» (dossier de presse), mais proposée ici sans la médiation habituelle du musée ou du lieu d'exposition spécialisé<sup>5</sup>; d'autre part — dans une problématique portant non plus sur la perception esthétique, mais sur les formes de la notoriété —, évaluer les problèmes de reconnaissance et de méconnaissance des «grands hommes» ainsi représentés. Car il s'agit bien là pour «l'homme de la rue», on va le voir, d'une confrontation doublement improbable: et avec «l'art dans la rue», et avec des «grands hommes».

## REGISTRES

Les réactions des passants peuvent être classées en trois grandes catégories de registres: le contenu de la représentation, la technique d'exécution, et l'aspect esthétique. Or, pour ce qui est de la première catégorie, la question du *contenu* apparaît d'emblée problématique, ne serait-ce que par la difficulté à *nommer l'objet* lui-même («peinture en perspective», «fresque», «photo»?): difficulté qui renvoie au caractère peu habituel de ce type de réalisation, désignée sur le panneau apposé au pied du mur comme «Intervention en milieu urbain», et que certains réfèrent à des travaux analogues, ou perçus comme tels (une fresque sur un mur d'usine, représentant la mort de Poulbot; un mur publicitaire à Paris, représentant des personnalités des media; une fresque du musée de l'automobile à Mulhouse, ou encore un arc de triomphe). Un second problème apparaît en outre, tenant à la difficulté à *définir le «sujet»*, le thème de l'œuvre (Révolution française, bicentenaire, prix Nobel, ère moderne, ancien et nouveau, Europe ou, simplement, «sommités» et «grands hommes»?). Un troisième problème, enfin, tient à la difficulté à situer et à *identifier les personnages* — on y reviendra.

Le registre de la *technique* permet, par contre, de compenser cette difficulté à assigner à l'objet un contenu immédiatement repérable, et de formuler à son égard une opinion fermement constituée, en autorisant des commentaires sur le mode de réalisation: «Et puis c'est très bien fait, parce que vraiment on a l'impression que c'est une balustrade réelle, les reliefs sont très bien mis, c'est bien fait!» — «C'est un travail qui doit être considérable!». C'est là, en effet, un terrain sur lequel le passant — et d'autant plus lorsqu'il est un homme — peut se sentir de plain-pied avec l'artiste. Le registre technique est également celui qui, à défaut de critères d'évaluation spécifiquement esthétiques, permet d'exprimer (y compris sous la forme d'un jugement éthique, à travers la reconnaissance du travail: «C'est un travail qui doit être considérable!») l'adhésion à l'ouvrage et l'admiration envers le maître d'œuvre: «Je trouve qu'il y a trop de noir, ça paraît disproportionné. Mais j'admire quand même, parce que les peintures sont bien faites!».

Mais c'est le registre *esthétique* qui est celui, par excellence, de l'*opinion* — là où le contenu ou la technique autorisaient plutôt la simple description. Il présente divers degrés d'élaboration, depuis le simple, et très fréquent, «C'est joli», jusqu'au commentaire sur les moyens plastiques, beaucoup plus rare parce que sous-tendu par une culture spécialisée («hyperréalisme», «proportions», «originalité»...). Il peut prendre également la forme d'une appréciation d'ordre urbanistique, plus tournée vers des préoccupations fonctionnelles: intégration dans la ville, amélioration des conditions de vie. Mais on le trouve surtout dans la question de la couleur, qui d'ailleurs constitue pratiquement le seul argument à travers lequel s'expriment des réserves («Non, je trouve ça pas mal en fin de compte. Avec la réserve que je pensais que ce serait en couleurs»; «Enfin j'aurais quand même préféré dans les jaunes...»; «Oui, il y a peut-être trop de noir...»). Tout se passe

5. Cette problématique a déjà fait l'objet d'une précédente étude de terrain: cf. N. HEINICH, *Le Pont-Neuf de Christó: ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*, Paris, Adresse, 1987; et N. HEINICH, «Errance, croyance et mécréance: le public du Pont-Neuf de Christó», *L'Écrit-Voir*, 1988, n° 11.

comme si, en vertu de l'adage «Des goûts et des couleurs, on ne discute pas», chacun se sentait ainsi autorisé à juger, voire à contredire, un travail qui, sur tous les autres plans, suscite, au pire, des réserves modérées («Je ne comprends pas très bien», «Je ne peux pas vous dire», «Personnellement je ne sais pas...»).

Or, mis à part ces quelques réserves, le ton général des commentaires (du moins dans le cadre relativement formel de l'entretien au magnétophone avec une personne inconnue, se présentant comme sociologue) va d'une franche approbation à un enthousiasme fervent et, dans certains cas, empreint d'une évidente émotion: «C'est magnifique! C'est splendide! Je remercie l'artiste! C'est la plus belle chose que la ville ait jamais faite! Et je peux vous dire que ça va rester pour la postérité, une œuvre comme celle-là! Je crois même que ça va être internationalement connu! Bravo, et merci!» (agent immobilier); «Je trouve ça superbe! Non, il n'y a rien à dire, c'est superbe! Superbe!» (lycéenne); «Et vous n'oubliez pas de complimenter l'artiste de ma part! Vraiment!» (retraité); «C'est quelque chose de sensationnel! Je pense qu'on en parlera encore, de cette fresque!» (contremaître). On va donc, à présent, essayer de comprendre les raisons de cette approbation et, en même temps, le relatif désinvestissement du registre esthétique, au profit d'un intérêt beaucoup plus soutenu envers le contenu.

#### LA PERCEPTION DES PERSONNAGES

Ce registre du contenu est principalement sollicité à travers la représentation des personnages et la question de leur identification. Certains, cependant, s'en démarquent («Ce n'est pas essentiel»), soit, semble-t-il, parce qu'ils disposent des instruments de perception moins immédiats et plus élaborés que sont, à l'intérieur du registre esthétique, les appréciations d'ordre proprement plastique; soit, au contraire, parce que, ne *pouvant* pas reconnaître les personnages, ils en concluent — faisant de nécessité vertu — qu'on n'est pas forcé de s'y essayer («Et puis peut-être que c'est Marie Curie là, derrière le gars du XVIII? Les autres non, je ne vois pas... Mais enfin ce n'est pas très important, finalement, de ne pas savoir tous les noms des gens!»). De la capacité d'identification dépend, de même, la façon dont on s'y prête: soit, pour les mieux armés, comme à un «jeu» (ainsi, cette enseignante de français qui, tout en déclarant que ce n'est pas là l'important, nomme sans effort une bonne vingtaine de personnages, alors que la plupart des passants s'en tiennent, en moyenne, à un ou deux visages); soit, pour les plus démunis, comme à un examen («C'est un peu comme à l'école», remarque cet ouvrier maghrébin qui, précise-t-il pour s'excuser de ses mauvaises performances, n'a pas fait d'études).

Reste cependant que, quel que soit le degré d'aptitude à l'identification des personnages, il ne semble guère faire de doute qu'il s'agit bien de célébrités, et non pas d'anonymes — encore que le fait même de poser la question semble en introduire la possibilité («Celui qui est de dos là-bas, je pense que c'est un anonyme quand même!»; «Peut-être bien oui, qu'on pourrait mettre aussi des gens anonymes... Et on laisserait aux gens le soin de les reconnaître... Pourquoi pas? Il n'y a pas que les personnalités qu'on reconnaît, hein!»). Il suffit d'ailleurs, pour s'en convaincre, d'observer les attitudes des spectateurs arrêtés devant le mur, pointant du doigt les différents personnages et proposant des noms («Le troisième en partant de la gauche, là, ça ne serait pas Danton? Non, celui qui est debout, tu vois, en costume...»). Or une telle interprétation, après tout, ne va pas forcément de soi, ne serait-ce que parce que la plupart des personnes interrogées sont incapables de mettre un nom sur un visage. On peut alors se demander ce qui rend aussi évidente (c'est-à-dire à la fois immédiate et unanime) l'idée qu'il s'agit de célébrités, pourvues d'un nom connu et d'un visage reconnaissable, et autorisant, du même coup, le travail d'identification que constitue le fait d'associer le premier au second.

Une première explication tient, sans doute, au fait qu'il s'agit là d'un lieu public, appelant du même coup (sauf en cas de publicité commerciale: hypothèse qu'exclut ici

l'absence de tout nom de marque) des personnes *publiques* — contrairement à l'espace privé, où toute effigie renvoie spontanément à la dimension familiale de la photo ou du portrait. Une deuxième explication, tient à la présence de personnages en costume d'époque, portés par une culture visuelle où les portraits de personnes du *passé* constituent d'emblée un signe de passage à la postérité, donc de notoriété. Une troisième explication, enfin, tient à la mise en scène très monumentalisée des personnages: placés en hauteur, entre deux immenses portes encadrées de moulures, sur les marches d'un escalier; or le *monument* constitue par excellence l'inscription publique des grands hommes au titre du patrimoine symbolique commun à une collectivité — à la seule exception du soldat inconnu, dont c'est au contraire l'anonymat qui garantit la grandeur (et dont la fonction se trouve peut-être assurée, dans la fresque, par le personnage de dos).

Étant admis, donc, qu'il s'agit bien de célébrités et, par conséquent, qu'il est possible, sinon indispensable, de les identifier, reste à savoir comment s'opère une telle identification des *personnages*, autrement dit l'association d'un nom avec une image. Les repères explicites sont à peu près absents: pas de légende, pas de signes distinctifs de fonctions (les musiciens ne tiennent pas de lyre, ni les peintres de pinceaux ou les écrivains de plume, contrairement aux saints du Moyen-Âge que l'on pouvait identifier à leurs emblèmes). Les costumes pourraient fournir un instrument de repérage, à condition toutefois que le spectateur dispose d'une culture historique suffisante («La perruque, c'était jusqu'à quand déjà?»); et à condition, surtout, qu'à la multiplicité des périodes évoquées ne vienne pas se superposer une interprétation spontanément réaliste qui tendrait à inférer, de cette association de portraits, la rencontre effective des modèles («Mais pourtant, Einstein, ça n'était pas la même époque que la Révolution, n'est-ce pas?»).

En l'absence, donc, de repères immédiats, le travail d'identification des personnages se fait avant tout, semble-t-il, à travers des *valeurs*, susceptibles de justifier cette représentation d'individus, dont la présence en un lieu public ne peut se soutenir que, justement, de la particulière «valeur» attachée à leur personne. Ces valeurs spontanément invoquées, à titre d'hypothèses, pour situer les personnages dans l'univers des célébrités, relèvent soit du domaine culturel, au sens restreint du terme (écrivains, artistes), soit du domaine scientifique (savants, inventeurs), soit encore du domaine politique — les valeurs politiques au sens large pouvant en outre se décomposer, d'une part, en valeurs liées à la politique contemporaine (absentes de la fresque mais volontiers suggérées par les passants: De Gaulle, Mitterrand, Chevènement); d'autre part, en valeurs patriotiques nationales, avec le couple France/Allemagne évoqué dans le titre même, ou encore, indirectement, avec l'opposition militaires/civils («Il doit y avoir des militaires, et puis des civils», propose un policier à la retraite); et enfin, en valeurs patriotiques régionales, sollicitées avec une particulière insistance, à travers la demande de personnalités locales («Je pense que ce sont des personnalités de Belfort? Il doit y avoir les défenseurs de Belfort, les personnalités qui ont contribué à l'expansion de la ville, non?»).

Les valeurs, cependant, ne sont pas forcément des *repères*, si même elles ne faussent pas la perception: ainsi, l'opposition France/Allemagne induit à plusieurs reprises une lecture binaire de la fresque, perçue comme représentant la France à gauche et la Germanie à droite (à cause, sans doute, de Von Stroheim en officier allemand). Ainsi encore, la demande régionaliste n'implique pas forcément l'identification des deux personnalités locales représentées: «Ils auraient pu mettre Denfert-Rochereau et Bartholdi!», entend-t-on à plusieurs reprises. Enfin, les repères effectivement mis en œuvre ne coïncident pas forcément avec les valeurs spontanément invoquées, comme on le voit bien avec le cas du cinéma, jamais proposé dans les réponses à la question sur les domaines de référence (malgré la présence de Marlène et de Von Stroheim), mais, par contre, souvent sollicité dans le travail d'identification (ainsi, lorsque Picasso est pris pour Jean Renoir, ou Rimbaud pour James Dean).

## LE DÉCALAGE CULTUREL

On constate, au total, un très faible taux d'identification des personnages par les passants, qui pour la plupart n'en reconnaissent aucun, ou seulement un ou deux (Picasso, Hugo, Einstein, Marlène, Rimbaud étant, dans l'ordre, les plus souvent reconnus); il se produit, en outre, nombre de confusions (Marx pour Hugo, Joliot-Curie pour Mahler, Schweitzer pour Nietzsche, Simone Veil<sup>6</sup> pour Simone Weil, etc.), ou d'identifications erronées (Baudelaire, Chaplin, La Fontaine, Lénine, Pasteur, Sadi-Carnot, Sardou, Staline, etc). Ceci donne une idée de l'importance du décalage culturel existant au sein d'une population. Car la capacité à reconnaître les personnages sollicite une double culture: d'une part, la culture historique et cognitive, qui permet de *connaître*, par leur nom ou par leur œuvre, un certain nombre de personnages marquants dans différents domaines (culture d'ordre essentiellement scolaire et, dans certains cas, politique); et d'autre part, la culture visuelle et plastique, qui permet de *reconnaître* les visages correspondant à ces noms.

Ainsi lorsque, «au pied du mur», on se trouve directement confronté à l'énorme disproportion entre le capital culturel qui s'y trouve visuellement objectivé<sup>7</sup>, et celui dont peuvent disposer la plupart des passants, on peut être tenté de voir, dans le contraste entre la hauteur des portes et la taille des personnages, une image métaphorique du décalage écrasant qui affecte, d'un extrême à l'autre du monde social, l'accès au patrimoine culturel. Et cependant, aucune des personnes interrogées ne semble manifester de révolte, ne paraît souffrir de cet écrasement: si la disproportion, voulue par l'artiste, entre la monumentalité des portes et l'humanité des personnages semble choquer certains, par contre personne ne critique l'étendue des références nécessaires pour accéder au plein sens de l'œuvre, ni l'énorme inégalité culturelle qu'elle révèle et réveille à la fois. Personne, autrement dit (du moins parmi ceux que nous avons pu interroger), ne semble vouloir s'exclure, en le rejetant, de cet univers dont beaucoup pourtant peuvent se sentir, sinon exclus, du moins renvoyés à la marge<sup>8</sup>.

C'est que, par-delà l'*effet d'élitisme* forcément induit par l'appel aux valeurs culturelles, existe manifestement un *effet de consensus*, un accord sur le fait que ces personnages renvoient à un patrimoine commun. C'est de cet accord que témoigne, justement, l'approbation générale exprimée envers l'œuvre. Et ce sont les conditions permettant son apparition, que l'on va à présent tenter de ressaisir.

## L'ART ET LE CIVISME

De même qu'au Moyen-Âge les commandes publiques aux artistes permettaient de ré-activer un patrimoine commun, une base de consensus, sous la forme, essentiellement, d'une culture religieuse<sup>9</sup>, de même ici la fresque de Belfort renoue, d'une certaine façon, avec cette tradition, en inscrivant «en dur», et aux yeux de tout un chacun, les objets, sinon d'une dévotion, du moins d'une célébration collective. Certes, les personnages

6. Personnage du monde politique contemporain.

7. Sur le concept de capital culturel, cf. les travaux de P. BOURDIEU: notamment *La Distinction — critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, et «Les trois états du capital culturel» *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, n° 30.

8. Ce n'était pas le cas, par contre, lors d'une exposition qui, elle aussi, sollicitait un important bagage culturel, et dont nous avons pu interroger les visiteurs: nombre d'entre eux en effet transformaient soit en agressivité vis-à-vis des organisateurs, soit en humilité vis-à-vis d'eux-mêmes, le sentiment d'exclusion engendré par l'évidence des manques. Cf. N. HEINICH, «Les Immatériaux: un événement culturel à Beaubourg», in *Les Immatériaux*, Paris, Expo-Media, 1986.

9. Cf. à ce sujet M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972 (*L'œil du Quattrocento — l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985).

ainsi «reconnus» (au double sens où ils sont perçus comme identifiables — sinon identifiés — et comme dotés d'une valeur susceptible de justifier leur monumentalisation) — ces personnages ne sont pas des saints, comme c'était le cas au Moyen-Âge, mais des «personnalités», dotées d'une visibilité inaccessible au commun des mortels. Mais ce n'est pas là, nous semble-t-il, une différence tellement fondamentale, si du moins l'on veut bien admettre que la célébration moderne des grands hommes n'est peut-être pas d'une essence très différente du culte proprement religieux envers les saints.

Plus importantes, par contre, apparaissent deux autres différences. La première tient à ce que le patrimoine culturel sollicité ici, tout en relevant bien de valeurs communes à toute une société (l'art, la science, la politique), n'est pas également accessible à tout un chacun: étant donné, d'une part, l'absence de repères, de légendes ou de signes distinctifs et, d'autre part, l'inégalité d'accès à la culture scolaire — contrairement à la culture religieuse, largement diffusée, que sollicitaient autrefois les commandes publiques. La seconde différence, par ailleurs, tient à ce que celles-ci, au Moyen-Âge, étaient décidées et choisies par les commanditaires (en l'occurrence, les autorités religieuses), alors que, dans le cas qui nous occupe, l'artiste a eu toute latitude de choisir son thème et son sujet, sa composition et, surtout, les personnages eux-mêmes.

Or, parmi les personnes interrogées, pratiquement aucune n'avait conscience de ce dernier point: presque toutes, au contraire, supposaient spontanément que le choix du sujet, tout comme la décision de la commande, provenaient des responsables politiques — autrement dit d'instances représentatives, dont l'autorité est garantie par leur nature *civique*<sup>10</sup> (augmentée, dans certains cas, d'une compétence professionnelle, lorsqu'on mentionne «des responsables culturels»), et non par leur inspiration, comme c'est le cas avec l'artiste. C'est ainsi que «le maire», «la mairie», «le conseil général», «la ville», sont les réponses les plus fréquentes à la question de la décision et du choix des sujets; ou bien encore, «un referendum», lorsque la représentativité des élus n'apparaît pas comme une garantie suffisante de légitimité, parce que l'universalité des choix semble mieux assurée par l'instance plus générale que constitue le peuple tout entier, directement consulté; voire «les enfants des écoles» — l'impartialité, autrement dit la justice et la justesse des choix, paraissant alors garantie par l'innocence des décideurs.

Une telle constance dans la délégation spontanée du choix de l'œuvre aux autorités civiques, plutôt qu'au responsable artistique, peut s'expliquer de deux façons. Tout d'abord, les moins dotés culturellement font, semble-t-il, volontiers l'économie de l'artiste dans leurs hypothèses interprétatives, concernant une opération qui, par sa nature de commande publique, s'assimile plus facilement à une entreprise de travaux publics qu'à une œuvre artistique (le panneau informatif mentionnait d'ailleurs «maître d'œuvre», et non pas «artiste») — d'autant que l'œuvre d'art est spontanément assimilée à un travail d'atelier, qui restait invisible ici: on retrouve là le même partage inégal des ressources cognitives qui, on l'a vu, rendait problématique ou hésitant le recours au registre esthétique. En outre, et dans le même ordre d'idées, l'artiste n'est sans doute pas, dans le cadre d'une culture moyenne, suffisamment valorisé pour paraître «à la hauteur» des personnalités ainsi monumentalisées — et encore moins pour les dominer au point de pouvoir, à lui tout seul, agir, en les sélectionnant, sur leur passage à la postérité.

Autrement dit, dans un univers où l'art ne fait pas forcément partie des valeurs premières, l'instance supposée détenir le droit à la décision en matière de célébration n'est pas une instance artistique (autorisée par l'inspiration singulière), mais une instance civique (autorisée par l'élection collective). C'est à cette condition seulement que, semble-t-il, l'œuvre apparaît bien comme référant à un patrimoine commun — et non pas, comme

10. Cette notion renvoie ici à L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *Les Économies de la grandeur*, Paris, FUF, collection Cahiers du Centre d'Étude de l'Emploi, 1988.



dans l'«affaire» des colonnes de Buren<sup>11</sup>, comme une imposture, c'est-à-dire comme l'imposition, dans un lieu public et, qui plus est, monument historique, de valeurs particulières, propres à un petit groupe social, culturellement privilégié. De cette perception «patrimoniale» de l'œuvre, la croyance spontanée en l'origine civique de la décision constitue le meilleur indice, qui vient en outre confirmer l'impression de consensus, d'approbation générale, qui se dégage des entretiens et des observations au pied du mur: en effet, aucune critique — indignation ou moquerie — ne s'est ouvertement manifestée quant au choix des personnages ou quant au principe même du sujet choisi. L'opération paraît donc jouir, au vu des quelques observations et entretiens, d'une certaine légitimité, dont on trouve d'autres indices encore dans la rareté des remarques concernant son coût (remarques qui, lorsqu'elles se produisent, arrivent d'ailleurs en réponse à une question, et non pas spontanément); ou encore, dans les interventions (toujours spontanées, elles) qui font référence à la durabilité de l'œuvre, aux précautions à prendre pour éviter sa dégradation («Espérons que les gens, surtout les vandales d'habitude... Ceux qui ont quelque chose à dire, qu'ils aillent le dire autre part que sur cette fresque, ce serait vraiment dommage!»): signe que l'œuvre est bien perçue comme un monument, destiné à durer, et non comme une manœuvre ponctuelle.

Commande publique, mais laissée à l'initiative d'une personne singulière, et faisant référence à un patrimoine commun, mais très inégalement partagé: la fresque d'Ernest Pignon-Ernest à Belfort apparaît, dans ces conditions, comme un véritable *passage à la limite*, une entreprise paradoxale. Il ne va pas de soi, en effet, qu'un individu qui, comme le disent les psychanalystes, «ne s'autorise que de lui-même», impose à toute une collectivité, et contre rémunération, la représentation de valeurs incarnées par des personnages inégalement célèbres — sans que se trouve contesté le choix de ces valeurs, ni de ces personnages, ni de l'individu qui les a sélectionnés. Il y avait là une frontière risquée, en matière d'investissement de l'espace public par des valeurs «personnelles» — et doublement personnelles: en tant qu'elles sont représentées par des personnes, identifiables à leur visage et à leur nom; et en tant qu'elles le sont à l'initiative d'une personne, identifiable à sa signature.

On peut donner différentes explications à cette «réussite», à ce coup de force accompli en douceur. Tout d'abord, l'évidence technique du travail, que manifeste exemplairement le réalisme des figures («En tous cas c'est bien fait!», «Au moins c'est pas du Picasso!»), suffit déjà à garantir qu'il n'y a pas escroquerie du public, que l'artiste au moins sait ce qu'il fait et sait comment le faire: de sorte que la confiance ainsi créée peut s'étendre, par contamination, de la compétence technique dont témoigne le savoir-faire, à la fiabilité morale qu'appelle le choix des sujets.

Par ailleurs, l'absence de toute légende écrite, de tout silhouettage indiquant les noms des personnages, a toutes chances de contribuer, paradoxalement, à établir la justesse ou la justice des choix des personnages. En effet, s'il suffisait de lire les noms pour reconnaître les effigies, l'ensemble acquerrait immédiatement les dimensions d'une sorte de Panthéon universel, qui renverrait du même coup à la légitimité du décideur: de quel droit, dirait-on, ce monsieur a-t-il choisi Karl Marx plutôt que Jean Jaurès, Rimbaud plutôt que Baudelaire, Beethoven plutôt que Mozart, Marlène Dietrich plutôt qu'Ingrid Bergman? De quel droit impose-t-il à tous son propre Panthéon personnel, son Apothéose, son Top 50?. Par contre, dans la mesure où les personnages sont présentifiés non pas par leurs noms (lisibles par tous), mais par leurs images (qui nécessitent un travail personnel d'identification), le Panthéon universel est du même coup ramené à la dimension indi-

11. Jack Lang, lors de son premier mandat comme ministre de la Culture socialiste, avait fait passer commande à l'artiste Daniel Buren d'une «intervention» dans le site du Palais-Royal à Paris, qui prit la forme d'une série de colonnes rayées de diverses hauteurs: œuvre «avant-gardiste» qui, passant outre l'avis négatif de la commission des monuments historiques, suscita un tollé auprès d'une grande partie de la population.

vidualisée d'une multitude d'efforts, que chacun accomplit pour soi-même — de sorte que la question n'est plus «Pourquoi celui-ci? Qui l'a choisi?» mais «Qui est celui-ci? Puis-je l'identifier?» Chacun, devant ces images, est d'une certaine façon renvoyé à lui-même, à sa propre culture — et pas seulement aux valeurs qu'elles incarnent. Or cette implication personnelle du spectateur (sous forme de jeu ou d'examen, d'obstination — «Je reviendrai» — ou de renoncement — «De toutes façons ça n'est pas ça l'important»), serait sans aucun doute immédiatement court-circuitée par l'inscription des noms. Autrement dit, c'est la dimension avant tout visuelle et plastique de l'œuvre (plutôt que symbolique et cognitive) qui, dans une certaine mesure, vient tempérer l'effet d'universalité et, du même coup, atténuer l'écart entre la grandeur des valeurs exposées, et la singularité de l'auteur — si même le rôle de ce dernier n'est pas purement et simplement occulté au profit, on l'a vu, des instances civiques supposées avoir garanti la généralité de ces valeurs.

Enfin, si ce passage à la limite a été rendu possible, c'est aussi parce qu'il se trouvait en quelque sorte garanti par la valeur propre de l'artiste. Constituée au long de sa carrière, celle-ci en effet lui a permis, grâce à la reconnaissance dont il bénéficiait déjà dans les milieux cultivés, d'être directement pressenti, hors concours, par la plus haute instance municipale. Car si le maire a pu laisser carte blanche à l'artiste, c'est que ce dernier, avant même de proposer un projet, s'était construit lui-même comme une personne suffisamment digne de considération, bénéficiant d'une réputation suffisamment étendue, pour pouvoir, d'une certaine façon, se mesurer aux grands personnages qu'il a, de sa propre initiative, élus — commettant du même coup en toute impunité cet acte, si l'on peut dire, de lèse-majesté, qui consiste à inscrire publiquement des choix personnels. On remarquera au passage qu'un tel acte eût été impossible dans une société où l'artiste n'aurait pas été préalablement investi d'une valeur largement reconnue (raison pour laquelle la commande publique n'aurait pu, au Moyen-Âge, être laissée à son initiative), ainsi que dans un contexte où l'artiste en question n'aurait pas fait la preuve qu'il mérite d'être investi, personnellement, d'une telle valeur. Mais cet argument-là échappe, on l'a vu, à la plus grande partie du public, faute de la culture artistique nécessaire pour en juger — à l'exception des rares personnes spécialisées qui, connaissant l'artiste de réputation avant sa venue à Belfort, lui déléguaient d'emblée toute leur confiance («Je savais déjà qu'Ernest Pignon-Ernest allait faire ça à Belfort, et bon, quand l'équipe est arrivée, et bien on s'est intéressés au travail! Je connaissais déjà de lui des grands portraits, Rimbaud, Maïakovski... Les arbrorigènes... J'étais très intéressée, oui, par Ernest Pignon-Ernest, déjà avant de voir ça! Et j'ai été agréablement surprise que ce soit lui qui vienne, et étonnée d'ailleurs, qu'on reçoive à Belfort quelqu'un comme ça! C'est bien, c'est très bien!» — professeur de français).

Geste singulier, indexé à la singularité de cette personne par définition singulière qu'est l'artiste, une telle opération ne peut, en outre, que rester un cas singulier: on ne peut imaginer qu'elle soit standardisable, autrement dit que des municipalités puissent, l'une après l'autre, proposer la même entreprise à différents artistes — car seuls des artistes peu reconnus pourraient se laisser imposer le même sujet (au risque de ne pouvoir en garantir la légitimité), alors que des artistes très reconnus se sentiraient tenus, pour maintenir la singularité de leur réputation, de ne pas répéter la même chose. Et seul, semble-t-il, le domaine de l'art — où la grandeur va de pair avec la singularisation — pouvait autoriser ce geste paradoxal, cette partie de main-chaude entre pouvoirs publics et autorité personnelle, par où des valeurs collectives se voient publiquement rendues à la collectivité, mais filtrées par la personnalité d'un individu singulier.

## LA RECONNAISSANCE

Les remarques qui précèdent ne rendent, cependant, que très imparfaitement compte du sentiment qui se dégage «au pied du mur», lorsqu'on regarde et qu'on écoute les spectateurs: sentiment qu'au-delà ou en deçà des mots qui s'y trouvent spontanément prononcés, ou platement sollicités pour les besoins de l'interview, planent une sorte de fascination, une mise en arrêt des pas et des regards, un ralentissement des fonctions qui composent la routine de l'existence ordinaire — faire ses courses, se garer, récupérer sa voiture, se dépêcher de rentrer avant qu'il pleuve... De ce sentiment diffus — que l'enquêteur se désespère par moments de ne pouvoir enregistrer dans son magnétophone — on pourrait dire qu'il est fait à la fois d'évidence, et de mystère: évidence de ces figures, de ces visages offerts à tous, et mystère de leur identité, des raisons de leur présence en ce mur; évidence du travail effectué pour les réaliser, et mystère de leur origine; évidence, aussi, de la figure humaine, et mystère de sa figuration?

Il se dégage de ce moment une atmosphère, au moins de curiosité, souvent de respect et, en tout cas, d'approbation. Car ce qui trouve là, chez les passants, à s'exercer, c'est la *reconnaissance*, dans tous les sens du terme: reconnaissance des personnages, lorsqu'ils parviennent à mettre un nom sur les visages; reconnaissance de la justesse de leur inscription sur ce mur, autrement dit de la justice ainsi rendue à leur valeur; reconnaissance enfin envers le peintre, auquel beaucoup aimeraient, disent-ils, pouvoir exprimer leur gratitude (certains le font, lorsqu'ils l'identifient en haut de l'échafaudage). De sorte que cette œuvre illustre exactement les trois sens que le dictionnaire accorde à la RECONNAISSANCE: premièrement, l'*identification*, effet de la familiarité, qui permet à l'objet d'être «reconnaissable»; deuxièmement, l'*acceptation*, effet de la légitimité, qui permet à l'objet d'être «reconnu»; et troisièmement, la *gratitude*, effet de l'équité, qui permet au sujet d'être «reconnaissant».

Nathalie Heinich  
 CNRS, Groupe de sociologie politique et morale  
 École des hautes études en sciences sociales  
 54, boulevard Raspail  
 75270 Paris, CEDEX 06  
 France

## RÉSUMÉ

Compte rendu d'une enquête par entretiens auprès des habitants de Belfort (France), cet article tente de dégager, d'une part, les conditions d'émergence d'une perception esthétique, rendue problématique ici par la confrontation entre une œuvre publique, exposée hors musée, et des spectateurs profanes, étrangers au monde de l'art; et d'autre part, les conditions requises pour la «reconnaissance» des grands hommes représentés sur la fresque, au triple sens d'identification, d'acceptation de leur présence et d'approbation du travail de l'artiste. On essaie du même coup de comprendre pourquoi, malgré l'*effet de sélection* particulièrement puissant engendré par les différences de capital culturel ainsi révélées, il se dégage, des réactions du public, un *effet de consensus* quant à la valeur civique de l'œuvre — faute d'instruments permettant d'en apprécier la valeur proprement esthétique.

## SUMMARY

This paper reports the findings of an interview survey carried out among the inhabitants of Belfort (France) and attempts, on the one hand, to isolate the conditions necessary for the emergence of an esthetic perception, made problematical in this case by the confrontation between a public work of art exhibited outside a museum, and lay spectators, unfamiliar with the art world. On the other hand, it attempts to isolate the conditions required for the 'recognition' of great men represented in the fresco, in the triple sense of identification, acceptance of their presence and approbation of the artist's work. An attempt is made at the same time to understand why, in spite of the particularly strong *effect of selection* engendered by the differences in cultural capital revealed in this way, an *effect of consensus* may be seen in the reactions of the public as to the civic value of the work, lacking instruments for a truly esthetic appreciation of its value.

## RESUMEN

Informe de una investigación por entrevistas dirigida a los habitantes de Belfort (France), este artículo intenta aclarar, por una parte, las condiciones de surgimiento de una percepción estética, convertida en problemática aquí por la confrontación entre una obra pública, expuesta fuera de los museos, y los espectadores profanos, extranjeros al mundo del arte; y por otra parte, las condiciones requeridas para el «reconocimiento» de grandes hombres representados sobre un fresco, en el triple sentido de la identificación, de la aceptación de su presencia y de la aprobación del trabajo del artista. Se trata al mismo tiempo de comprender por qué, a pesar del *efecto de selección* particularmente potente engendrado por las diferencias de capital cultural de esta manera reveladas, se desprende, de las reacciones del público, un *efecto de concenso* en relación al valor cívico de la obra — a falta de instrumentos que permitan apreciar el valor propiamente estético.