

« C'est un oiseau ! » Brancusi vs États-Unis, ou quand la loi définit l'art

Droit et Société 34-1996
(p. 649-672)

Nathalie Heinich *

Résumé

Le procès intenté en 1928 par le sculpteur Brancusi aux douanes américaines, pour faire reconnaître à l'une de ses sculptures le statut d'œuvre d'art, illustre exemplairement l'imbrication entre l'argumentation juridique, appuyée sur les règles formalisées du droit, et l'argumentation esthétique, appuyée sur les conventions informelles délimitant le sens commun de l'art. On y retrouve ainsi, condensé dans l'arène judiciaire, le répertoire des arguments qui, dans l'entre-deux guerres, contribuèrent à la réaction contre l'art moderne, puis à son intégration par les institutions. L'enjeu de ce procès est donc la reconstruction d'un consensus, cadré par le droit, sur la juste délimitation des frontières cognitives de l'art, autrement dit la définition de ce qui peut être considéré comme artistique : de sorte que ce qui, avec Brancusi, emporte la victoire, c'est une « *labelling theory* » déjà expérimentée par Marcel Duchamp auprès des institutions artistiques et qui, cinquante ans plus tard, sera au cœur d'un tournant majeur dans les sciences sociales, en même temps que dans l'art contemporain.

Argumentation – Art moderne – Expertise – Frontières mentales – Perception esthétique.

Summary

« It's a Bird ! » Brancusi vs USA : When Law Defines Art

In 1928, the sculptor Brancusi filed a suit against the American customs, to obtain the recognition of one of his sculptures as a work of art. This trial dramatically emphasizes the link between a juridical argumentation, leaning on the formal rules of law, and an aesthetic argumentation, leaning on the informal conventions delimiting the common sense of art. It condenses in the judicial arena the repertoire of arguments which contributed first to the reaction against modern art, then to its institutional integration. What is at stake here is the reconstruction of a consensus, framed by law, on the proper delimitation of the cognitive boundaries of art, that is, on the definition of what can be considered artistic. Thus

L'auteur

Chargée de recherche en sociologie au CNRS, membre du Groupe de sociologie politique et morale (École des hautes études en sciences sociales), spécialisée dans l'histoire du statut d'artiste et la perception esthétique, ainsi que dans les problèmes de construction d'identité.

Outre de nombreux articles sur l'art contemporain publiés ces dernières années dans différentes revues de sciences sociales ou de vulgarisation culturelle, dans le prolongement d'une étude sur *Les rejets de l'art contemporain* (Ministère de la Culture, 1995), ses principales publications sont :

— *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996 ;

— *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996 ;

— *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 1995 ;

— *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, éd. de Minuit, 1993 ;

— *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, éd. de Minuit, 1991 ;

— *Le triple jeu de l'art contemporain. Transgressions, réactions et intégrations dans les arts plastiques* (à paraître).

* Groupe de sociologie politique et morale (GSPM), École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 105 boulevard Raspail, F-75006 Paris.

N. Heinich

« *C'est un oiseau !* »

*Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art*

1. Cf. *Brancusi contre États-Unis, un procès historique*, Paris, Adam Biro, 1995 (traduit de l'anglais par Jocelyne de Pass, préface de Margit Rowell et postface de André Paleologue, comportant une étude de la fortune critique, une bibliographie et un recueil de commentaires des contemporains). Ce procès « ne correspondait ni à la première ni à la dernière déconvenue de Brancusi avec les douanes américaines. [...] dès 1914, à l'arrivée de plusieurs sculptures destinées à sa première exposition personnelle, leur statut artistique fut mis en cause. L'artiste dut se présenter au Consulat américain de Paris, et jurer sous la foi du serment que ces œuvres étaient bien de sa main, et donc œuvres d'artiste » (préface, p. 5-6).

2. Notamment quant au critère de reproduction d'un objet naturel (États-Unis contre Olivotti en 1916, concernant un bénitier), et quant à la distinction entre beaux-arts et arts décoratifs ou industriels (Lazarus contre États-Unis, États-Unis contre Downing and C^o, ou encore États-Unis contre Perry, concernant des vitraux).

3. *Brancusi contre États-Unis, op. cit.*, p. 131.

4. Cf. Denis DUTTON (ed.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, 1983. Sur la profession d'experts en art, cf. Raymonde MOULIN et Alain QUEMIN, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Les Annales ESC*, n° 6, novembre-décembre 1993.

5. Cf. Laurie ADAMS, *Art on Trial. From Whistler to Rothko*, New York, Walker, 1976.

the winner was not only Brancusi, but also a « labelling theory » already experienced by Marcel Duchamp throughout artistic institutions : a theory which was to become, fifty years later, the standing point of a major turn in social sciences as well as in contemporary art.

Aesthetic perception - Argumentation - Expert evaluation - Mental boundaries - Modern art.

En octobre 1927 s'ouvrit à New York un procès opposant le sculpteur Brancusi à l'État américain. Il s'agissait pour le plaignant de prouver que sa sculpture intitulée « Oiseau », qui venait d'être lourdement taxée à l'importation par les douanes américaines en tant qu'objet utilitaire, était bel et bien une œuvre d'art et, comme telle, exonérée de droits de douanes¹. Le *Tariff Act* de 1922 prévoyait en effet, depuis 1913, la libre importation des œuvres d'art originales réalisées par des artistes contemporains ; élargi en 1922, suite à un certain nombre de litiges ayant fait jurisprudence², il stipulait que « la sculpture, en tant qu'art, est cette discipline des beaux-arts qui consiste à tailler et à sculpter dans la pierre ou tout autre matériau massif, ou à modeler dans l'argile ou toute autre substance plastique, en vue d'une reproduction ultérieure par la fonte ou le moulage, des imitations d'objets naturels, principalement des formes humaines ; elle représente ces objets dans leurs proportions véritables qu'il s'agisse de longueur, de largeur, d'épaisseur, ou seulement de longueur et de largeur »³.

En novembre 1928 le juge rendra son verdict, en faveur du plaignant : l'objet sera juridiquement reconnu comme une œuvre d'art et, en tant que tel, admissible en franchise sur le territoire américain, conformément à l'article 1704 ; Brancusi sera remboursé de ses frais, et le jugement fera jurisprudence.

Il existe, dans l'histoire des conflits en matière artistique, beaucoup d'épreuves d'authenticité portant sur la *main* de l'artiste, ayant donc pour enjeu la distinction entre un original, une copie ou un faux⁴. Plus rares sont les épreuves portant sur la nature même de l'objet, au sens de son appartenance à la catégorie des œuvres d'art ; plus rares encore sont de telles épreuves menées sur le mode le plus formalisé et sanctionné qui soit, en l'occurrence le procès⁵. D'où l'exceptionnel intérêt de ce procès *Brancusi vs USA*, où le sculpteur a pu apparaître comme une sorte de héros de l'art moderne, qui attaque tout seul les États-Unis pour faire admettre juridiquement les nouvelles conceptions de l'art — et qui gagne !

Ce n'était pas, certes, le premier procès gagné par un artiste pour faire valoir ses droits. Dès le milieu du XVII^e siècle en France, le sculpteur Van Obstal, membre de la toute nouvelle Académie royale de peinture et de sculpture, avait obtenu des tribunaux que le pro-

duit de son travail soit considéré comme art libéral et non plus mécanique et, de ce fait, non soumis à la prescription trentenaire dont se prévalait une cliente pour refuser de le payer⁶. Et à la fin du XIX^e siècle, en Angleterre, le peintre Whistler avait gagné — au prix d'une partie de sa fortune — le procès intenté en 1878 contre le critique d'art Ruskin pour avoir écrit à propos de son « Nocturne en noir et or » qu'il avait « jeté un pot de peinture à la tête du public »⁷. Dans ces trois cas, on voit un artiste suffisamment conscient d'un privilège récemment acquis pour plaider sa cause en justice, et la gagner, faisant de ce nouveau privilège un droit : droit d'être reconnu et traité par sa clientèle comme un praticien libéral, même si son art relevait depuis des siècles de la catégorie des arts mécaniques ; droit de voir l'innovation picturale respectée par les critiques, même si elle ne correspond pas aux canons de la représentation traditionnelle ; droit de voir une sculpture abstraite reconnue et traitée par l'administration comme une œuvre d'art, même si elle ne répond pas aux canons de la figuration tout court.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans le cas Brancusi (outre l'exceptionnelle richesse de ce matériau, rendu disponible par la transcription des minutes du procès et sa traduction en français), c'est que le passage à l'étape juridique produit une spectaculaire condensation des stratégies argumentaires utilisées à l'époque par les contempteurs et les défenseurs de l'art moderne : alors qu'ils ne se rencontrent guère que dans l'espace privé des conversations où s'échangent les opinions, ou bien, dans l'espace public, par la médiation des articles ou des lettres aux journaux, on a ici la mise en présence des deux parties, dans l'espace par définition public qu'est celui du procès, en un temps étroitement délimité par les contraintes de la procédure, et avec l'obligation de conclure par un jugement qui devra clore le litige, même si cette clôture se limite au cadre juridique. Ces conditions, propres à tout passage à l'épreuve de la loi dans un conflit, produisent un extraordinaire effet d'explicitation des arguments, à la fois condensés les uns par rapport aux autres dans l'espace rhétorique ainsi constitué, et développés un à un pour déployer le maximum de leur force.

Ce procès conjoint en effet deux ordres d'argumentation : l'argumentation juridique, appuyée sur un texte de loi, et l'argumentation esthétique, appuyée sur un sens commun de l'art qui, nous le verrons, excède à plusieurs reprises le cadre strict de la référence à la loi. Notre propos ici ne sera pas toutefois de commenter la dimension juridique des arguments utilisés, en les confrontant à la lettre de la loi ; ni de comparer la loi américaine à la loi française en matière de droit des œuvres d'art ; mais de mettre en évidence l'étroite imbrication entre le juridique et l'esthétique, les règles formalisées qui délimitent le droit et les conventions informelles qui délimitent l'art : comme si les transgressions des artistes modernes obligeaient par moments les parties en présence à sortir, littérale-

6. Cf. N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, éd. de Minuit, 1993.

7. Cf. James MCNEILL WHISTLER, *Le procès contre Ruskin*, suivi de *L'art et les critiques d'art*, Paris, Séguier, 1995.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

ment, du cadre prévu par la loi, en s'engageant dans des discussions qui peuvent apparaître aujourd'hui comme relevant davantage de la controverse de salon que de la confrontation propre à l'arène juridique — au point qu'on en retire parfois l'impression d'un certain amateurisme de la part de ces professionnels du droit. Ainsi retrouve-t-on dans ce procès une sorte de résumé des arguments qui, dans l'entre-deux guerres, ont contribué à la réaction contre l'art moderne, puis à sa progressive intégration par les institutions — laquelle commencera de prendre effet, en France, à partir de la seconde guerre mondiale.

Ce qui fait en outre l'intérêt de ce document pour le sociologue, c'est que l'enjeu du procès n'est autre que l'imposition de la juste délimitation des frontières cognitives de l'art, ainsi mise en jeu par le passage des frontières géographiques entre deux continents — autrement dit la définition même de ce qui peut être considéré ou non comme artistique. L'intrigue de ce procès constitue d'ailleurs une sorte d'écho affaibli, quinze ans après, des *readymade* de Duchamp (lequel, ami de Brancusi, joua un rôle-clé dans l'affaire, comme le rappelle Margit Rowell dans sa préface) : celui-ci mettait à l'épreuve les capacités des institutions artistiques modernes à accepter un objet utilitaire (urinoir, roue de bicyclette, porte-bouteilles...) au titre d'œuvre d'art, alors que l'affaire Brancusi met à l'épreuve les capacités des institutions douanières, puis juridiques, à ne pas traiter comme objet utilitaire un objet conçu par son auteur comme une œuvre d'art. Aussi cet enjeu dépasse-t-il largement la seule défense des intérêts de Brancusi : il concerne tous les acteurs impliqués, de près ou de loin, dans le milieu de l'art, puisqu'il met en scène la difficile construction d'un consensus autour de l'art, valeur fortement investie, mais dont de récentes tentatives de déconstruction avaient commencé, depuis au moins une génération, à saper l'universalité⁸.

Par sa concentration sur l'arène juridique et, de ce fait, par l'importance des stratégies argumentatives qui s'y déploient, cette affaire se laisse difficilement saisir par les analyses de sociologie de l'art situées au niveau beaucoup plus « macro » des interactions présidant à la mise en circulation d'une œuvre : qu'il s'agisse d'étudier l'ensemble des acteurs intervenant dans le « champ artistique », ou dans les « mondes de l'art », ou la fonction authentifiante des experts dès lors qu'un objet, reconnu comme œuvre d'art, est soumis à une épreuve d'authentification quant à l'identité de son auteur⁹. La sociologie de la perception développée à propos des procédures d'expertise sur des objets à la nature douteuse¹⁰ n'est guère plus pertinente ici, puisque le moment du doute effectif (qui a pu être celui des douaniers) a laissé la place à une stratégie de doute rhétorique, qui va permettre aux acteurs non de mettre un objet à l'épreuve de ses usages, mais de confronter des arguments esthétiques dans le contexte circonscrit de l'arène juridique. C'est justement l'intérêt et l'originalité de cette affaire que de nous permettre

8. Sur la logique de ces processus de déconstruction, cf. N. HEINICH, « La partie de main-chaude de l'art contemporain », in *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 1992.

9. Cf. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 ; Howard BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1^{re} éd. en anglais : 1982) ; Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

10. Cf. Christian BESSY et Francis CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

d'observer de près ces stratégies argumentaires, à l'intersection du sens commun, de l'expertise esthétique et de l'expertise juridique : ce pourquoi les outils traditionnellement éprouvés dans d'autres contextes par la sociologie de l'art ne seraient guère d'utilité ici. Ses résultats seront considérés ici comme acquis, sans qu'il soit besoin de les rappeler, même si l'affaire en question n'est bien sûr qu'un maillon dans une chaîne de procédures de validation, laquelle n'est pas notre objet.

Cinq pièces à conviction furent amenées au cours du procès : la statue elle-même, une photographie certifiée conforme à l'original, un exemplaire de la revue *The Arts*, un autre numéro de cette revue reproduisant « des œuvres de Brancusi appartenant à la manière dite académique », et enfin la déposition de Brancusi — qui à l'époque vivait en France — recueillie au siège du Consulat général des États-Unis à Paris. Les témoins cités par le plaignant (autrement dit le « demandeur », Brancusi) étaient, à des titres divers, experts en art moderne : Edward Steichen, artiste, collectionneur et marchand ; Jacob Epstein, sculpteur ; Forbes Watson, rédacteur en chef de la revue *The Arts* ; Frank Crowninshield, rédacteur en chef de la revue *Vanity Fair* ; William Henry Fox, directeur du Brooklyn Museum of Art ; et enfin Henry Mc Bride, critique d'art au *Sun* et à *The Dial*. Quant aux témoins cités par le défendeur (en l'occurrence le gouvernement), il s'agissait uniquement de deux sculpteurs : Robert Ingersoll Aitken et Thomas H. Jones.

Les phases du procès consistèrent successivement en l'interrogatoire des témoins cités par Brancusi, le 21 octobre 1927 ; l'interrogatoire et le contre-interrogatoire de Brancusi, le 21 novembre 1927 à Paris ; l'interrogatoire des témoins cités par les États-Unis, le 23 mars 1928 ; les conclusions des avocats de Brancusi ; le mémoire en faveur de Brancusi ; les conclusions de l'avocat des États-Unis ; et enfin le jugement du 26 novembre 1928. Pour plus de lisibilité, nous analyserons dans l'ordre de leur apparition, en en retenant les éléments les plus caractéristiques, les arguments de la défense (États-Unis), suivis des contre-arguments des plaignants (Brancusi).

Le premier argument de la défense est qu'**il ne s'agit pas d'un original**. Reprenant les termes de l'article 1704 de la loi, relatif aux « peintures originales » et aux « sculptures ou statues originales », les questions de la défense portent sur le nombre de répliques éventuelles, l'exécution de la fonte et sa finition par des artisans ou des ouvriers, le polissage par un ouvrier ou par polissoir, l'auteur du polissage à la main ou à la machine : ce à quoi Brancusi répond bien sûr que toute la finition a été faite par lui-même et à la main. En effet c'est l'existence d'une série, dont les éléments ne sont identifiables que par un regard exercé ou une mise en présence,

N. Heinich

« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

11. « C'est une grande injustice. L'erreur de la douane c'est qu'on croit que tous les *Oiseaux* que j'ai exposés à New York sont tous les mêmes et que ce n'est que le titre qui diffère. Pour détruire cette croyance, il faudrait exposer publiquement le tout ensemble - ce n'est qu'alors qu'on verra l'erreur. On verra alors que c'est le développement d'un travail honnête pour atteindre un autre but que les séries manufacturées pour faire de l'argent », écrivait Brancusi à Duchamp le 7 février 1927 (*Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 135).

12. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 48-51.

13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 15-16.

15. *Ibid.*, p. 103.

16. Sur le rôle de la notion de personne dans l'évolution du statut juridique des artistes et de leur production, cf. Bernard EDELMAN, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.

17. Cf. N. HEINICH, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993.

18. Cet argument était déjà apparu au cours du procès fait par Whistler à Ruskin, dans la plaidoirie du procureur général : « Quelle est cette forme au milieu ? Est-ce un télescope ou un escalier de secours ? Est-ce que cela ressemble au pont de Battersea ? Quelles sont ces figures sur le pont ? Et si ce sont des chevaux et des charrettes, comment diable pourraient-ils en redescendre ? » (*Le procès contre Ruskin*, *op. cit.*, p. 19).

qui fut le déclencheur, sinon la cause, du classement imposé par les douanes et récusé par l'artiste¹¹. « Il n'existe au monde aucun autre bronze pareil à celui-ci ; le bronze que j'ai vendu est le bronze original », avait-il affirmé solennellement à ses propres avocats¹².

Au cours du procès, la réponse des plaignants reposera essentiellement sur la **différence entre la conception initiale et finale**, impliquant donc l'intervention personnelle de l'artiste : « Tout vient de ce que l'œuvre originale de sculpture a été conçue sous une autre forme et que cette pièce-ci a été coulée d'après ce modèle », précise l'un des avocats de Brancusi¹³. Edward Steichen, l'un de ses témoins, insiste : « Dans le processus de fabrication de cet oiseau, j'ai vu s'accomplir une grande partie du travail. La première ébauche a été taillée dans du marbre. À partir de ce marbre, il a réalisé un moule en plâtre et à partir du moule un bronze a été coulé. Lorsque le bronze est sorti de la fonderie, il ne présentait qu'une très vague ressemblance avec cette chose, et c'est alors qu'avec des limes et des ciseaux M. Brancusi a taillé et travaillé cette pièce de bronze. — Et c'est l'artiste qui a fait cela ? — Oui, l'artiste en personne. Ce sont là les étapes par lesquelles est passé cet objet. J'ai vu ce bronze-ci au cours du processus alors qu'il n'était qu'à moitié limé et faisait le double de sa taille actuelle. — Il ne s'agit pas d'une copie de quoi que ce soit ? — Non¹⁴. »

L'argument sera repris dans le mémoire des avocats en faveur de Brancusi : « Qu'il s'agit d'une conception originale est prouvé par le témoignage de MM. Brancusi et Steichen, le premier ayant déclaré qu'il a travaillé ce sujet particulier pendant plus de vingt ans et qu'il lui a fait subir une série de transformations et l'a fait évoluer à travers différentes étapes¹⁵. » Ainsi l'intervention personnelle de l'artiste, par sa « main » même, casse l'hypothétique chaîne d'exécution industrielle¹⁶. La dissociation de la conception et de l'exécution, du projet et de l'œuvre finie, ainsi que l'imputation au corps de l'artiste de l'intervention sur le corps de l'objet sont essentielles à la définition de l'objet comme artistique : la présence de la personne dans le processus de fabrication de l'œuvre d'art est, décidément, constitutive de son identité même¹⁷.

Une fois évacué l'argument de l'inauthenticité pour cause de copie ou de fabrication industrialisée, la défense va amener un second argument, emprunté lui aussi à la définition légale et portant non plus sur le processus de fabrication de l'objet mais sur son apparence : **l'objet n'est pas ressemblant à ce qu'il est censé figurer**¹⁸. On le trouve d'abord dans les questions posées à Steichen par le juge : « Qu'est-ce qui vous fait l'appeler "oiseau", ressemble-t-il à un oiseau pour vous ? [...] Le seul fait qu'il l'ait appelé "oiseau" en fait un oiseau pour vous ? [...] Si vous l'aperceviez dans la rue, vous ne songeriez pas à l'appeler "oiseau", n'est-ce

pas ? [...] Si vous le voyiez dans une forêt, vous n'en prendriez pas une photo n'est-ce pas¹⁹ ? » Remarquons ce recours quelque peu étrange à la preuve par la photo : la preuve de l'art, c'est qu'il est digne d'être photographié, au même titre qu'un objet naturel dès lors qu'il est jugé beau ou intéressant. En d'autres termes, si l'objet litigieux est une œuvre d'art, il doit représenter quelque chose, et si ce quelque chose mérite d'être représenté par un artiste, alors il doit pouvoir être pris en photo.

Plus généralement, l'ensemble de cet argument de la ressemblance repose sur la conception traditionnelle de l'art comme *mimesis*, où la nature artistique de l'objet dépend de l'habileté de l'artiste à représenter, à figurer un objet du monde de façon identifiable²⁰. Cette association art = figuration, où l'épreuve se réduit à la capacité d'identification du représenté par un spectateur quelconque, paraît aller de soi : elle intervient très tôt dans le débat et n'est pas contestée par les plaignants et les témoins, qui répondent sur ce terrain-là, sans tenter de remettre en cause la pertinence de cette clause juridique. Même Epstein qui, interrogé par l'avocat de la défense, commence par déclarer : « Ce qu'elle représente m'est indifférent »²¹, finit par répondre à l'avocat du demandeur : « Je commencerai d'abord, naturellement, par son titre ; si l'artiste l'a appelé "oiseau" j'en tiendrai compte, si je respecte l'artiste bien entendu. Je m'efforcerai de voir en quoi c'est un oiseau. Pour ce qui est de cette pièce-ci, elle rassemble les éléments d'un oiseau, certains éléments. [...] Si vous regardez cette pièce de profil, là vous voyez, on dirait le poitrail d'un oiseau, sous cet angle surtout²². » Aussi se voit-il rapidement acculé dans une impasse par les questions de la défense, puis du juge : « En d'autres termes, toute pièce de bronze arrondie pourrait représenter un oiseau ? — Je n'irais pas jusque-là. — Cela ressemble davantage à la quille d'un navire, non ? — S'il était couché. — Et un peu aussi au croissant de la nouvelle lune ? — Oui. — Si M. Brancusi l'avait appelée "poisson", vous y verriez un poisson ? — S'il l'avait appelée "poisson", je l'appellerais "poisson". — S'il l'avait appelée "tigre", vous changeriez d'avis et vous considèreriez que c'est un tigre ? — Non²³. »

Ainsi la défense tente de disqualifier l'objet par l'argument de la ressemblance, d'abord en généralisant les propriétés censées évoquer un oiseau (n'importe quoi pourrait faire l'affaire), puis en les détachant des propriétés requises pour évoquer un oiseau (cela vaudrait aussi pour un poisson ou un tigre). Le témoin de Brancusi, qui s'est malencontreusement laissé coïncider sur ce terrain glissant de la preuve par la figuration, essaie de concilier la confiance faite à l'artiste, lui laissant une marge d'autonomie dans le choix du titre, et la sollicitation des capacités de l'expert dans l'épreuve par confrontation avec l'objet, de façon à faire surgir malgré tout de la ressemblance.

19. *Brancusi contre États-Unis*, op. cit., p. 17.

20. La littérature esthétique est pléthorique sur cette question. Pour s'en tenir ici à la dimension juridique, cf. Ernst KANTOROWICZ, « La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance » (1961), in *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, 1984.

21. *Brancusi contre États-Unis*, op. cit., p. 28.

22. *Ibid.*, p. 29.

23. *Ibid.*, p. 30.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

La réponse des plaignants va consister, non à contester le principe même du critère de ressemblance (qui les obligerait à remettre en cause le cadre juridique), mais à étendre les limites de la figuration à des impressions intérieures : **la ressemblance en art peut-être purement intérieure, subjective, suggestive**. On le voit dans les réponses de Steichen : « Il ne ressemble pas à un oiseau mais je le ressens comme un oiseau ; [...] Je ne dis pas que c'est un oiseau en vol ; je dis qu'il suggère un oiseau dans l'espace ²⁴. » Mais l'argument-choc, à l'appui de cette relativisation de la notion de ressemblance, va être de convoquer une œuvre incontestablement artistique en montrant que, pas plus que l'« Oiseau » de Brancusi, elle ne présente de ressemblance évidente avec un véritable oiseau. Ainsi va procéder Epstein en exhibant une antiquité égyptienne : « Sa sculpture s'apparente à la forme de sculpture ancienne la plus accomplie, comme celle de l'Égypte antique, vieille de trois mille ans. Si vous permettez que je montre à la Cour un exemple de sculpture ancienne qui m'appartient, je pourrai en faire la démonstration (il va chercher la pièce). C'est un faucon. [...] C'est une antiquité égyptienne, un faucon de trois mille ans. — Et vous lui trouvez une similitude de forme avec ce que vous entendez par faucon ? — Un ornithologiste pourrait ne pas trouver de ressemblance. Moi, j'en trouve une avec un oiseau. Les plumes ne sont pas figurées, les pattes non plus ²⁵. »

Ainsi la suite de l'interrogatoire, qui avait mis le témoin en mauvaise posture, va lui permettre de regagner du terrain : en exhibant un objet — une antiquité égyptienne — fermement stabilisé dans son identité d'œuvre d'art, et qui représente également un oiseau mais avec une liberté équivalente à l'égard de son signifié, il élargit *de facto* les frontières de la figuration et, partant, de l'art lui-même. L'argument est fort, car il se place sur le terrain même des adversaires, en les obligeant à renoncer à l'épreuve de ressemblance pour ne pas être mis en contradiction avec eux-mêmes. Watson, le critique d'art appelé à témoigner pour Brancusi, sera le premier à récuser l'argument de la ressemblance en minimisant l'importance de la similitude objective au profit du sentiment subjectif : « Je suis d'accord avec ce que M. Epstein a dit, qu'il s'agit d'une évocation de la forme d'un oiseau, une modulation de l'idée, mais le fait qu'elle représente ou non un oiseau n'a pour moi aucune espèce d'importance. Je pense que c'est la sensation du vol, le sentiment de l'essor, que ce sont ces caractéristiques-là qui me donnent le sentiment d'un oiseau. C'est un détail mineur pour moi, une chose dont je ne me soucie pas beaucoup ²⁶. » Notons toutefois qu'il peut se le permettre parce que la subjectivité d'un critique reconnu possède une valeur objective que n'a pas celle de tout un chacun : il a été présenté comme rédacteur en chef d'une revue spécialisée et écrivant sur l'art depuis une vingtaine d'années.

24. *Ibid.*, p. 17-18.

25. *Ibid.*, p. 30.

26. *Ibid.*, p. 33.

Interrogé à son tour par la défense, Frank Crowninshield, rédacteur en chef de *Vanity Fair*, commencera par aller dans le même sens (« Elle donne l'impression du vol, elle suggère la grâce, l'élan, la vigueur alliés à la vitesse, dans un esprit de force, de puissance, de beauté, comme l'oiseau »), pour pousser ensuite un peu plus la disqualification de la question de la ressemblance : « Le nom de cette œuvre, le titre en soi, ne veut pas dire grand-chose. Les plus grands sculpteurs, Barye et d'autres, ont donné à nombre de leurs œuvres des titres qui ne veulent rien dire. L'une des plus connues de M. Barye s'intitule *Esprit de la nuit*. Nous n'accordons aucune attention au titre, ça ne nous intéresse pas du tout. Ce qui nous intéresse, c'est l'œuvre. Il aurait pu tout aussi bien l'intituler *Esprit du vol*. Dans un certain sens, le titre n'a pas grand-chose à voir avec l'œuvre du sculpteur. Il ne modifie en rien la qualité esthétique de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art, du moment que celle-ci réunit proportions, équilibre, lignes et témoigne d'un art accompli ²⁷. »

Ainsi l'expert minimise la désignation sémantique pour valoriser l'objet dans sa dimension proprement plastique, et non pas figurative (représentation), voire herméneutique (signification). Il privilégie les capacités d'expertise des spécialistes, capables d'évaluer une œuvre selon des critères internes, propres à ses qualités spécifiques, mettant au second plan l'approche externe des profanes qui, faute de repères esthétiques, se fient à la dénomination en se contentant de mesurer la distance du signe à son objet. L'avocat de la défense va faire alors comme s'il n'avait pas entendu l'argument, c'est-à-dire comme si la valeur esthétique était imputée par le témoin à la ressemblance, même suggestive, ce qui lui permettrait de re-caler le débat sur celle-ci, convoquant non plus l'expertise des spécialistes mais le sens commun des profanes dont il se fait ici, implicitement, le représentant : « Pourquoi dites-vous que cette œuvre d'art vous séduit dans la mesure où elle représente le vol d'un oiseau ? — Je n'ai pas dit ça, j'ai dit qu'elle suggérerait le vol. — Ainsi, ce qui fait qu'elle flatte votre sens artistique, c'est qu'elle suggère le vol ? — Pas du tout. Ce qui me séduit ce sont ses proportions, sa forme, son équilibre, sa conception et l'art accompli dont elle témoigne ²⁸. »

Quant au conservateur, il va suivre une stratégie un peu différente encore pour contourner l'argument de la ressemblance en le minimisant. Interrogé à son tour par la défense sur les raisons pour lesquelles il « appelle cela une œuvre d'art », il déclare : « D'abord, elle est expressive, elle a une forme, elle traduit une idée, probablement suggérée par le vol d'un oiseau, ou elle suggère simplement le vol d'un oiseau. Une chose de cette nature est souvent inspirée à l'artiste par une idée abstraite qu'il exprime de manière originale. Je pense que c'est ce que cet artiste a fait. L'idée qu'il en avait quand il a commencé à y travailler a probablement

27. *Ibid.*, p. 39-40.28. *Ibid.*, p. 40.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

évolué et il l'a suivie. Il est probable qu'il a d'abord conçu son oiseau de manière réaliste²⁹. » Il insiste ainsi sur la dimension conceptuelle du travail de l'artiste, plus que sur ses qualités proprement plastiques, comme c'était le cas des artistes, collectionneurs et critiques précédemment cités : on a là un exemple de l'intellectualisme caractéristique du rapport savant à l'art, qui deviendra un paradigme dominant pour l'art contemporain à partir des années soixante. Cela lui permet de reprendre à son compte l'argument de la ressemblance, qu'il ne récuse pas mais replace dans un processus d'« abstraction » au sens propre du terme.

C'est alors que le juge, fatigué sans doute de voir s'enliser cet argument de la ressemblance qui lui semblait au départ aller de soi, va le clore en le disqualifiant sur le plan juridique : « Je ne vois pas la nécessité de perdre du temps à prouver que ceci est un oiseau. S'il s'agit d'une œuvre d'art, d'une sculpture, elle ressortit à cet article. Il n'existe aucune loi à ma connaissance qui stipule qu'un objet doit représenter la forme humaine ou une forme animale particulière ou un objet inanimé, mais seulement qu'il représente une œuvre d'art, une sculpture. » L'argument est étonnant, qui disqualifie les termes mêmes de la loi (laquelle définissait comme sculpture les « imitations d'objets naturels, principalement des formes humaines ») en jouant sur les mots. Profitant en effet de l'ambiguïté du terme « représenter », il glisse du sens propre utilisé par la loi (« représenter un objet ») au sens figuré : celui de « équivaloir » ou « être assimilable à » une œuvre d'art, faire partie de la classe des œuvres d'art. Le juge opère là un remarquable tour de passe-passe, consistant à s'appuyer sur le cadre juridique tout en lui faisant subir une extension considérable, par le passage du sens propre (la représentation iconique, en tant que présentification d'un objet absent) au sens figuré (la représentation métonymique, en tant qu'élément d'une classe) de ce terme hautement polysémique qu'est le mot « représenter »³⁰.

Ainsi arrête-t-il une discussion qui ne trouve pas de clôture, parce que son objet même (la notion de ressemblance figurative) a été, dans la réalité, soumis par les artistes à de telles manipulations que son acception est devenue trop instable pour demeurer assignable au cadre strict de la définition juridique. Mais ce faisant, il fait basculer radicalement le rapport de forces, en mettant le plaignant à l'abri d'une contestation au nom de l'argument légal de la ressemblance. L'argument est donc clos, parce que déclaré non pertinent dans l'arène de la loi. Toutefois les automatismes de la perception esthétique traditionnelle, qui tendent spontanément à donner tort à l'artiste, ne tardent pas à remonter à la surface : à la fin du même interrogatoire, quelques répliques plus loin, le juge ne peut s'empêcher de demander : « Croyez-vous qu'il y aurait plus d'un visiteur sur dix mille qui imaginerait qu'il s'agit d'un oiseau³¹ ? » Décidément, l'argument de la ressemblance est aussi

29. *Ibid.*, p. 44.

30. Pour une définition du terme « représentation » prenant en compte sa polysémie et sa cohérence interne, cf. N. HEINICH, « Représentation », in L. SFEZ (dir.), *Dictionnaire de la communication*, Paris, PUF, 1993.

31. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 43.

prégnant pour les profanes en art moderne que peu pertinent pour les initiés : on le fait sortir par la porte (juridique), il revient par la fenêtre (esthétique)...

Cette disqualification de l'argument de la ressemblance sera reprise par les avocats de Brancusi dans leurs conclusions, mais étayée par des considérations historiques : citant différents dictionnaires, ils remarquent que « ces définitions se réfèrent uniquement aux représentations réalistes d'un objet alors que la sculpture de tous les temps, de toutes les époques et de tous les pays montre qu'il peut exister une conception de la sculpture et de l'art, allant au-delà d'une représentation purement réaliste et imitative des objets, ou qui consiste à les représenter dans leurs véritables proportions de longueur, de largeur et d'épaisseur »³². Il s'agit là de rien moins que de faire entériner par la loi l'existence et la légitimité de l'art abstrait.

La défense va alors passer à une série d'arguments visant non plus l'œuvre elle-même, à travers les questions d'originalité et de ressemblance figurative, mais les personnes : l'entourage de l'artiste d'abord, puis l'artiste lui-même. L'argument n° 3 va consister à montrer, selon une classique stratégie de repliement sur l'arène judiciaire, que **les témoins des plaignants ne sont pas qualifiés**. Ainsi par exemple, l'avocat défendant les États-Unis demande à Steichen : « Détenez-vous un certificat vous reconnaissant la qualité d'artiste ? » — demande qui renvoie à une définition professionnelle, et non pas vocationnelle, de l'activité artistique³³. Et lorsque celui-ci répond : « Je n'ai jamais entendu parler de cela. [...] J'exerce ma profession d'artiste, photographe et peintre », il fait préciser : « C'est-à-dire prendre des choses en photo avec un appareil et les peindre ensuite³⁴ ? » — phrase qui trahit soit un flagrant manque de culture artistique, soit une stratégie de rabaissement de l'activité du témoin. Dans l'un ou l'autre cas, le débat tend à se recadrer dans la figure classique du combat entre béotiens défenseurs du sens commun et avant-gardistes initiés.

À cette tentative de disqualification des témoins de Brancusi par la défense, les plaignants répondront, très classiquement, par une disqualification symétrique : **les témoins de la défense ne sont pas qualifiés**. Ils visent notamment le sculpteur Aitken, qui rejette non seulement le travail de Brancusi mais l'art moderne dans son ensemble : « Je veux m'assurer auprès du témoin si oui ou non l'art moderne — ce qu'on appelle l'art moderne — est capable de provoquer en lui une réaction émotionnelle. Je veux montrer qu'en ce qui le concerne, l'art moderne, toute la sculpture classée comme art moderne, est sans effet sur lui. Et je pourrais ainsi argumenter devant la Cour qu'il n'est pas habilité à déterminer si ceci est ou non de l'art », explique un avocat de Brancusi pour justifier ses questions³⁵. Ici, c'est la partialité du témoin qui tente

32. *Ibid.*, p. 80.

33. Pour une définition de ces deux notions appliquées à l'activité des peintres et des sculpteurs, cf. N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, *op.cit.*

34. *Brancusi contre États-Unis*, *op.cit.*, p. 19.

35. *Ibid.*, p. 67.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

d'être mise en évidence, de manière à, si l'on peut dire, « dés-objectiviser » — c'est-à-dire à « subjectiviser » — son témoignage. L'absence de « sensibilité » d'un artiste à tout un pan de l'art est un argument pertinent — de même que le serait l'absence de connaissances d'un critique — compte tenu du fait qu'un artiste est censé posséder non seulement des compétences techniques, mais également cette « sensibilité », cette appréhension immédiate, intuitive, quasi corporelle, de la qualité esthétique.

Le mémoire en faveur de Brancusi reviendra d'ailleurs sur cet argument, en stigmatisant l'excessive partialité du témoin : « Il suffit de lire le témoignage de M. Aitken pour constater le venin et l'animosité qui sous-tendent ses déclarations et la Cour a dû être impressionnée par le traditionalisme endurci et figé du témoin qui ne voit rien de bon dans le nouveau alors qu'il trouve tout bon dans l'ancien ³⁶. »

De façon plus subtile, l'argument n° 4 va consister à disqualifier Brancusi en suggérant que **la reconnaissance de l'artiste n'est due qu'à des liens personnels**. « Mais vous avez acheté ceci pour votre collection personnelle parce que vous êtes un ami proche de M. Brancusi et que vous aimez son travail ? », demande le juge à Steichen, lequel répond : « Pas parce que je suis un ami proche, mais parce que j'aimais cette chose. [...] Il n'y a aucune considération personnelle là-dedans ³⁷. »

Le juge teste ici la possibilité de disqualifier la reconnaissance du talent de l'artiste en imputant l'achat de l'œuvre à la seule motivation d'un lien personnel : alors ce ne serait pas l'œuvre qui serait grandie par cet échange marchand, mais seulement les liens d'amitié entre les personnes du sculpteur et du collectionneur-acheteur ³⁸. C'est que, dans le monde de l'art, la médiation par la personne est toujours ambivalente : soit qualifiante, lorsqu'il s'agit d'attester l'authenticité de l'objet par l'intervention du créateur ; soit disqualifiante, lorsqu'il s'agit de discréditer l'admiration dont il est l'objet, par exemple l'intérêt pour sa biographie ou, comme ici, la reconnaissance des collectionneurs ³⁹. En d'autres termes, la personne est qualifiante dans le circuit de production des œuvres d'art (entre humains et objets), et disqualifiante dans le circuit de consécration (entre humains).

Aux arguments 3 et 4 de la défense (témoins non qualifiés et liens personnels), les plaignants vont répliquer en attestant que **l'artiste est reconnu comme tel par les institutions au plus haut niveau** — musées, collectionneurs, galeries : « Nous voulons faire la preuve que M. Brancusi est un artiste mondialement connu, que des critiques sur son œuvre sont publiées dans un certain nombre de revues ici et outre-Atlantique. Nous entendons prouver qu'il est un artiste de renommée suffisante pour intéresser les critiques du monde entier », répond l'avocat du plaignant lorsque, ayant cité un

36. *Ibid.*, p. 99.

37. *Ibid.*, p. 22.

38. Il s'agit typiquement ici d'une critique du « monde domestique » à partir du « monde du renom », selon le modèle proposé par Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT (*De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991).

39. Cette problématique a été développée dans N. HEINICH, *Être écrivain*, Paris, Centre national des lettres, 1990 et *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, éd. de Minuit, 1991.

livre mentionnant Brancusi, la défense objecte que « rien ne prouve que ce William Stark soit une autorité habilitée à juger si M. Brancusi est un artiste, si ses œuvres sont des œuvres d'art ou s'il est un sculpteur original »⁴⁰. Cette stratégie sera renforcée à l'issue de la première audience par une requête du conseil du plaignant demandant à constituer une commission chargée de recueillir des témoignages à l'étranger. On demeure bien là dans la logique du « monde du renom », où l'internationalisation des témoignages en faveur de l'artiste rend sa reconnaissance d'autant plus probante qu'elle est plus largement répandue, et qu'elle est due à des experts qualifiés par leur haut niveau de spécialisation et non par leur proximité avec l'artiste. L'idéal, que recherchent les avocats de Brancusi, consiste à montrer que les plus grands experts, les plus nombreux et les plus éloignés de la personne de l'artiste, s'accordent pour lui accorder crédit⁴¹.

Si l'argument est, encore une fois, caractéristique du « monde du renom », où la nature d'artiste se prouve par la réputation à condition que celle-ci soit établie auprès d'experts, il faut préciser que ce recours au renom n'est possible et nécessaire que parce qu'on a désormais affaire à un monde de l'art qui a été, si l'on peut dire, « dés-artisanalisé », de sorte que le seul examen de la conformité d'un objet aux standards et de l'habileté qu'il requiert ne suffisent plus à garantir sa nature artistique ; qui a été, ensuite, « dé-professionnalisé », de sorte que n'y interviennent guère le diplôme à l'entrée ou la cooptation au sein d'un collectif de pairs ; et qui a été, enfin, partiellement « dé-commercialisé », de sorte que le succès marchand de la production ne suffit pas non plus à établir sa qualité⁴². Et c'est un monde qui tend en outre à être de plus en plus personnalisé, de maintes façons : de sorte que pour établir la nature artistique de l'objet — c'est-à-dire son identité d'œuvre d'art — il devient nécessaire de passer par l'identité de la personne, en établissant que son créateur est bien un artiste.

L'argument n° 5 va viser plus directement Brancusi lui-même, et non plus ses défenseurs. Il va s'agir en effet d'affirmer que **l'artiste est un marginal, le seul à pratiquer ce genre de création** : « Il est pratiquement marginal et solitaire dans cette catégorie particulière d'art ? », demande par exemple à Epstein l'un des avocats de la défense⁴³. On reste là encore dans le cadre juridique, puisqu'il s'agit de mettre en cause le professionnalisme de l'artiste, mais en utilisant un critère d'appréciation qui sort d'une définition strictement légale ou même institutionnelle. Il s'agit en effet de ce qu'on pourrait appeler l'argument de la singularité disqualifiante, tel qu'il est utilisé en régime de communauté : si l'artiste est seul à pratiquer ce genre de création, on peut le considérer comme excentrique, sans qualité, hors normes parce qu'incapable de maîtriser les normes, marginal parce que démuné des propriétés lui permet-

40. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 34.

41. Il s'agit là, en d'autres termes, d'un « allongement des réseaux », indispensable à l'accréditation des vérités scientifiques comme des valeurs artistiques : cf. Bruno LATOUR, *La vie de laboratoire*, Paris, La Découverte, 1988 et *La science en action*, Paris, La Découverte, 1989.

42. Ce sont là les principaux moments de la « vocationnalisation » de l'activité d'artiste : cf. N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.* et *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

43. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 30.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

tant de s'intégrer à son milieu — et, par conséquent, ne méritant pas de bénéficier du crédit accordé à tout artiste ayant fait les preuves de sa capacité.

L'ambivalence qui caractérise le régime de singularité rend l'argument réversible : dès lors qu'on se trouve dans l'univers de la singularité qualifiante, comme c'est le cas des amis de Brancusi, sa marginalité peut apparaître au contraire comme un gage d'authenticité, comme l'inévitable rançon de l'innovation, de l'avant-gardisme⁴⁴. C'est pourquoi, interrogé sur ce thème par la défense (« L'œuvre de M. Brancusi est, semble-t-il, unique en son genre pour vous qui connaissez le monde de l'art, n'est-ce pas ? »), William Fox, directeur de musée, adopte la prudence et, flairant sans doute le piège, se contente d'une réponse dilatoire : « Ses œuvres sont le fruit du travail de l'artiste s'exprimant en toute liberté. » Mais la question suivante (« N'est-ce pas plutôt que l'œuvre elle-même [...] est différente de toutes les autres sculptures d'artistes, marginale par rapport à ce que l'on appelle art ? ») lui révèle, par son insistance, la teneur de l'argument, de sorte qu'il peut lui opposer une réplique beaucoup plus ferme : « Je ne crois pas qu'elle soit marginale dans ce sens-là. Et elle ne constitue pas un cas isolé⁴⁵. » Cette fois le témoin a compris, et il fait la réponse adéquate en niant la marginalité de l'artiste, éliminant ainsi le risque de le voir disqualifié par sa singularité.

Plus généralement, la réponse des plaignants à cet argument va consister, non à clamer la nécessaire singularité des authentiques innovateurs (se plaçant d'emblée en régime de singularité, au risque de s'enfoncer dans d'inextricables conflits de valeurs), mais à affirmer au contraire son intégration dans une communauté artistique, éliminant donc tout soupçon de marginalité : **l'artiste s'inscrit dans une forme d'art partagée par d'autres, voire très ancienne**. Voici par exemple la suite de l'interrogatoire d'Epstein par la défense : « Il s'apparente à une forme de sculpture très ancienne, — je dirais même qu'elle remonte aux Egyptiens. Il n'est absolument pas marginal. Sa sculpture s'apparente à la forme de sculpture ancienne la plus accomplie, comme celle de l'Égypte antique, vieille de trois mille ans⁴⁶. » Là encore le témoin se place, habilement, sur le terrain des adversaires, en régime de communauté : l'artiste appartient bien à une filiation de créateurs.

Mieux encore : à la question de la défense : « Certains font-ils des œuvres du même genre que la pièce à conviction n° 1 ? », Watson répond : « Il y a des artistes qui font de la sculpture abstraite. Mais elle ne ressemble pas à celle-ci parce qu'il s'agit d'une forme d'expression individuelle⁴⁷. » L'argument est habile, qui ménage à la fois le régime de communauté — le genre « sculpture abstraite » dans lequel s'inscrit l'artiste, démentant toute marginalité — et le régime de singularité — l'individualité de l'expression, garantissant contre le risque d'inauthenticité. Face à cette stratégie

44. L'opposition entre « régime de communauté » et « régime de singularité », et la notion d'ambivalence en tant que caractéristique constitutive de ce dernier ont été développées dans N. HEINICH, *La gloire de Van Gogh*, op. cit. Notons là encore que cette disqualification par la singularité avait été tentée par le procureur dans le procès Whistler : « Quant à ces tableaux, les jurés devraient forcément conclure qu'ils sont des conceptions étranges et fantastiques, indignes d'être appelées des œuvres d'art » (*Le procès contre Ruskin*, op. cit., p. 21).

45. *Brancusi contre États-Unis*, op. cit., p. 44.

46. *Ibid.*, p. 30.

47. *Ibid.*, p. 36.

à double détente, qui neutralise l'argument de la marginalité tout en évitant l'accusation de plagiat ou d'absence d'originalité, la défense va réagir en tentant de rabattre la réponse du témoin sur une seule de ces deux dimensions : celle, à nouveau, qui pourrait permettre de disqualifier l'artiste par son excentricité. « Ainsi donc, la pièce à conviction n° 1 et les autres œuvres de M. Brancusi sont uniques et marginales, comparées à toutes les sculptures à propos desquelles vous avez écrit au cours des vingt dernières années », insiste l'avocat — ce à quoi le témoin répond : « Elles ne sont pas plus uniques que toutes les autres sculptures ⁴⁸. » L'argument, imparable, est typique de la sortie hors-équivalence qui caractérise le régime de singularité : l'unicité permet à l'objet d'échapper à toute mise en équivalence, de sorte que toutes les œuvres d'art, par définition uniques, ne peuvent être dites ni plus ni moins uniques : elles échappent à toute évaluation comparative, y compris la plus classique, consistant à désigner le « *Primus inter pares* », le premier parmi ses pairs ⁴⁹.

Cet argument de la marginalité peut également s'appliquer non plus à la situation de l'artiste dans le monde de l'art, mais aux motivations de ses amateurs. Ainsi Fox, directeur de musée, à qui le juge demande s'il choisirait l'œuvre « plutôt à titre de curiosité », s'empresse de récuser cette hypothèse : « Non, Monsieur le Président, pas à titre de curiosité ; je la choisirais parce que c'est un objet d'art qui me séduit, parce que c'est une belle pièce, à cause de sa beauté, de sa symétrie, de toutes ses qualités qui me procurent une émotion agréable ⁵⁰. » En effet, la disqualification par la « curiosité » ressortit encore à une singularisation dépréciative à partir du régime de communauté : l'excentrique, le hors du commun peut à la rigueur avoir un intérêt, mais uniquement par cette qualité superficielle, générique pour ainsi dire, qu'est sa transgression des frontières de la normalité, et non par une qualité intrinsèque, indépendante du contexte et du jugement. Aussi l'hypothèse doit-elle être immédiatement évacuée par le défenseur de l'artiste.

L'argument n° 6 va attaquer l'artiste plus explicitement encore, non plus par sa marginalité mais, directement, par son absence de talent. Il suffira pour cela de suggérer que **Brancusi est un mauvais artiste, qui pratique l'abstraction faute d'être capable de figuration**. Bien que l'argument puisse être également rapporté à l'exigence juridique de professionnalisme, il pousse encore plus loin son extension hors d'une définition strictement légale, pour faire intervenir des critères d'évaluation empruntés au sens esthétique ordinaire. Ainsi, en faisant préciser à Watson qu'il est malgré tout arrivé à Brancusi de sculpter d'après des modèles humains, l'avocat de la défense accuse implicitement l'artiste de « faire de nécessité vertu », selon l'apologue des raisins trop verts. Pour être complètement déployé, l'argument nécessiterait toutefois la parole

48. *Ibid.*, p. 36.

49. Cf. notamment Jean-Paul CODOL, « Différenciation et indifférenciation sociale », *Bulletin de psychologie*, tome xxxvii, n° 365, mars-juin 1984.

50. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 43.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

d'un expert, ce que n'est pas l'avocat de la défense : il apparaît ici comme le porte-parole d'un sens commun de l'art attaché à la hiérarchie, très traditionnelle, qui place au sommet de l'art la figuration et, surtout, la figure humaine. C'était déjà la hiérarchie des genres explicitée par André Félibien dès la deuxième génération de l'académie : on reste dans un paradigme esthétique totalement classique — c'est-à-dire pas même encore romantique. On mesure mieux là l'écart avec le paradigme moderne que défendent Brancusi et ses amis : lesquels n'en prennent pas moins soin de répondre implicitement à cette critique avec la pièce à conviction n° 4, un numéro de revue reproduisant « des œuvres de Brancusi appartenant à la manière dite académique ».

Plus développé sera l'argument n° 7, selon lequel **l'œuvre aurait pu être produite par un artisan, sans intention artistique**. Il s'agit là, à nouveau, d'une interprétation des termes de la loi, qui infère, à partir de la qualité d'artiste, l'existence d'une intentionnalité esthétique, laquelle fait la différence avec l'artisan et, par là-même, fonde la distinction entre œuvre d'art et objet artisanal. Ainsi l'avocat de la défense s'écrie, lors de l'interrogatoire d'un de ses témoins : « En d'autres termes, c'est un merveilleux polisseur de bronze. N'importe quel polisseur peut en faire autant ⁵¹. » Ce faisant, il tente de réduire l'artiste à un excellent artisan, ce qui lui permet d'utiliser l'argument, classique dans le monde ordinaire, de l'absence de compétence spécifique — « n'importe qui pourrait en faire autant » — mais en l'appliquant, paradoxalement, à une catégorie numériquement très restreinte : celle de ces ouvriers hautement spécialisés que sont les polisseurs.

« Si vous preniez une barre en laiton parfaitement incurvée et symétrique, magnifiquement polie, elle vous séduirait également au titre d'œuvre d'art ? », demande par exemple l'avocat de la défense à Crowninshield, qui répond : « Non, Monsieur. S'il s'avérait qu'un grand artiste a fait la barre... — Imaginez que vous ne sachiez pas qui l'a faite. — Cela ne changerait rien ⁵². » On voit ici l'erreur du témoin, qui répond trop vite en neutralisant l'argument de l'identité artistique de l'auteur ; l'avocat s'engouffre dans la brèche, que le témoin va devoir refermer en tricotant l'argument à l'envers, pour déclarer que si l'œuvre est belle, elle ne peut être celle d'un ouvrier.

Ici se déploie le contre-argument des plaignants : **c'est une œuvre d'art parce qu'elle a été créée par un artiste**. Ils s'appuient sur l'article 1704 de la loi (« uniquement les productions de sculpteurs professionnels [...] réalisées au titre exclusif de productions professionnelles de sculpteurs »), argumentée donc selon le mode professionnel de la compétence attestée, et non selon celui — vocationnel — de l'inspiration. Exemple à cet égard est l'interrogatoire d'Epstein par l'avocat de la défense, où se trouvent explicitées

51. *Ibid.*, p. 73.

52. *Ibid.*, p. 40.

la différence entre conception et exécution, et la distinction homologue entre artiste et ouvrier, qui appartiennent au répertoire classique des arguments en faveur d'une valorisation de l'activité artistique, depuis le mouvement académique et son insistance sur le caractère libéral et non pas mécanique des arts de l'image. « Vous déclarez que vous tenez ceci pour une œuvre d'art, voulez-vous avoir l'amabilité de nous dire pourquoi ? — Eh bien, elle flatte mon sens de la beauté, me procure un sentiment de plaisir, elle est l'œuvre d'un sculpteur, elle a à mes yeux un grand nombre de qualités... mais elle constitue en soi un très bel objet. Pour moi, c'est une œuvre d'art... — Ainsi, si nous avons une barre en laiton, polie à la perfection, incurvée de façon plus ou moins symétrique et harmonieuse, ce serait une œuvre d'art... — Ce pourrait être une œuvre d'art. — Qu'elle soit faite par un sculpteur ou par un ouvrier ? — Un ouvrier ne peut pas créer la beauté. — Vous voulez dire qu'un ouvrier de premier ordre, muni d'une lime et d'outils à polir, une fois coulée cette pièce à conviction n° 1, serait incapable de la polir et d'arriver au même résultat ? — Il pourrait la polir mais il ne pourrait la concevoir. Toute la question est là. Il ne peut concevoir ces lignes particulières qui lui confèrent cette beauté unique. C'est cela la différence entre un ouvrier et un artiste : il ne conçoit pas comme le fait un artiste. — S'il était capable de créer, il cesserait d'être ouvrier pour devenir artiste ? — C'est exact : il deviendrait artiste ⁵³. »

Ainsi l'argument de la nature artistique de l'auteur — qu'elle soit attestée par sa réputation ou par sa capacité à créer — est indispensable à l'argument de la beauté de l'objet, attestée par le sentiment subjectif du regardeur. On retrouve ici l'indissociabilité, propre au monde artistique, entre œuvre et personne : sans celle-ci, la beauté d'un objet peut ne renvoyer qu'au monde naturel, où la création n'est imputable qu'à Dieu, au hasard ou aux processus physiques ; ou bien au monde industriel, où la création n'est que fabrication, habileté technique, et où l'éventualité de la beauté est secondaire, inintentionnelle ou purement circonstancielle. C'est dire une fois de plus à quel point une sociologie de la perception esthétique est indissociable d'une histoire sociale du statut d'artiste ⁵⁴.

La question se précise encore lors de l'interrogatoire d'Epstein par l'avocat de la défense : « Imaginons qu'un morceau quelconque de pierre, de marbre, tombe entre les mains d'un artiste et que celui-ci en taille des éclats au hasard ; considérez-vous qu'il s'agit d'une œuvre d'art du moment que ce retrait de matière ça et là aura été effectué par un sculpteur ? — Du moment qu'un morceau de pierre ou de marbre tombe entre les mains d'un homme, et que cet homme est un artiste, le morceau de pierre risque de devenir une œuvre d'art ⁵⁵. » La distinction entre un objet naturel et un objet fait de main d'homme est certes nécessaire pour qualifier

53. *Ibid.*, p. 27.

54. Cf. N. HEINICH, « Perception esthétique et catégorisation artistique : comment peut-on trouver ça beau ? », in *La mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.

55. *Brancusi contre États-Unis*, op. cit., p. 28.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

une œuvre d'art, mais pas suffisante : encore faut-il que cet homme soit un authentique artiste. Inversement, le propre du grand artiste est d'être capable d'annuler cette distinction, en faisant d'un objet naturel une œuvre d'art ; cette transmutation demeure toutefois hypothétique : l'objet « risque » seulement de le devenir. Car encore faut-il que la puissance de l'artiste — quels que soient les critères qui permettent de l'attester — soit suffisamment grande pour opérer une telle transmutation. Et peut-être est-ce là l'un des marqueurs de la distinction entre un artiste quelconque (fût-il authentique) et un « grand artiste » ? De même que le « grand écrivain » par rapport au simple « écrivain », le « grand artiste » se différencie du simple « artiste » par quelque chose qui n'est plus seulement de l'ordre d'une gradation dans la qualité, d'un simple glissement sur l'axe des états de grandeur : c'est une solution de continuité, un passage de seuil, un changement d'identité qui permet de passer de l'un à l'autre. D'où le prudent repli sur le « risque », au sens de l'éventualité : la puissance de transmutation de l'objet naturel en œuvre d'art dépend de cette radicale différence — si délicate à mesurer et, pourtant, si importante — entre un artiste et un grand artiste.

Arrive pour finir l'argument n° 8 de la défense : **ce n'est pas une œuvre d'art**. Là, le cadre juridique se trouve largement débordé : l'argumentation ne relève plus que des stratégies rhétoriques ou évaluatives en usage dans le monde de l'art ou dans le monde ordinaire. Ainsi le sculpteur Aitken, cité par les avocats de la défense, commence par leur déclarer simplement : « Je considère qu'il ne s'agit ni d'une œuvre d'art ni d'une sculpture⁵⁶. » Et puis, plus subtilement, aux plaignants qui lui demandent : « Combien d'œuvres d'art de M. Brancusi avez-vous vues ? », il répond : « Aucune. — Vous n'avez jamais vu aucune œuvre de M. Brancusi ? — Vous avez parlé d'œuvres d'art. Je n'en ai pas vue. — Avez-vous vu quelques-unes de ses œuvres ? — J'ai vu des choses de ce genre, mais je n'ai vu aucune œuvre d'art. — En d'autres termes, vous ne considérez pas qu'il s'agit d'œuvres d'art ? — Non⁵⁷. »

L'essentiel en la matière, décidément, est dans la désignation : le témoin, futé, ne s'y trompe pas, qui refuse la dénomination « œuvres d'art » à propos des créations de Brancusi, quitte à produire un joli quiproquo. Quant au second témoin amené par la défense, il développera un peu plus son argumentation : « Elle est trop abstraite et constitue une perversion de la sculpture formelle », répond-il à la question de savoir pourquoi il considère que ce n'est pas une œuvre d'art ; « Je ne crois pas qu'elle exprime le sentiment de la beauté⁵⁸. » En d'autres termes, l'abstraction ou, plus précisément, son excès, est propre à dénaturer, en la « pervertissant », l'œuvre d'art, au point de lui faire perdre son identité. Le témoin en appelle implicitement à une transgression

56. *Ibid.*, p. 57.

57. *Ibid.*, p. 60.

58. *Ibid.*, p. 70.

modérée des critères artistiques traditionnels : trop, c'est trop ! Quant à l'argument de l'absence de beauté (ou, plus subtilement, de l'incapacité à « exprimer le sentiment de la beauté »), qui suit la dénaturation par l'abstraction, il est difficile de savoir s'il est simplement la suite logique de ce caractère « trop abstrait » — lequel serait donc antinomique du beau — ou bien s'il relève d'une autre catégorie argumentaire.

Reprise par les plaignants à l'appui de Brancusi, cette question de la beauté fera l'objet d'une tentative de relativisation par les avocats de la défense, suggérant dans leurs conclusions que le terme d'« œuvre d'art » serait réservé par la loi à « cette catégorie des beaux-arts imitant les objets naturels tels que l'artiste les perçoit et dont la seule vue est capable d'engendrer l'émotion », à l'exclusion des objets purement décoratifs, même s'ils sont perçus comme beaux. Sous-entendant que l'objet en question n'a de beauté que décorative, même s'il n'est pas utilitaire, l'argument reprend sur le plan juridique la hiérarchie élaborée à l'époque des Lumières entre beaux-arts, artisanat d'art et artisanat industriel. Il est significatif toutefois qu'il n'ait pas été explicitement amené au cours du procès, et qu'il ne soit pas réellement développé dans les conclusions, qui le proposent sans véritablement l'étayer.

À ce dernier argument de la défense, plaidant que l'« Oiseau » de Brancusi n'est pas une œuvre d'art, les plaignants vont répondre successivement par trois contre-arguments : premièrement, que toute opinion en la matière est subjective ; deuxièmement, que la beauté de l'objet en fait une œuvre d'art ; troisièmement, qu'il n'a pas de fonction utilitaire. Première réponse donc : **toute opinion en la matière est subjective et indéterminée**. Ainsi les plaignants relativisent l'opinion négative d'Aitken, témoin de la défense : « N'est-il pas certain, si on réunit un certain nombre d'artistes, disons dans une même pièce, et qu'on leur apporte une sculpture, qu'il y aura divergence de points de vue à propos de la qualité de cette œuvre d'art⁵⁹ ? » L'argument est efficace mais parfaitement réversible, puisqu'il pourrait également disqualifier les témoins du plaignant. La seule façon de l'utiliser à sens unique, en faveur de l'artiste, est de faire apparaître une dissymétrie dans la qualification des points de vue en question : experts contre profanes, ou encore spécialistes chargés de construire une certaine objectivité de l'opinion esthétique (critiques, historiens d'art) contre artistes intéressés à faire triompher leur propre conception.

La suite de l'interrogatoire va permettre aux plaignants de mettre en évidence non plus la subjectivité mais l'indétermination, le flou dans la définition de l'art sur laquelle repose le refus de reconnaissance du témoin. Un peu à son corps défendant, celui-ci va s'engager sur ce terrain glissant : « Comment définissez-vous l'art ? — Je ne définis pas l'art. — Vous voulez dire que l'art est indéfinissable ? [...] Avez-vous jamais pensé à une définition de

59. *Ibid.*, p. 58.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

l'art que vous pourriez nous proposer ? — Au sens large, c'est une chose créée par l'homme qui fait naître une réaction émotionnelle inhabituelle. — Mais si cette chose ne faisait pas naître une réaction émotionnelle inhabituelle, vous diriez que ce n'est pas de l'art ? — Émotion inhabituelle ? Je vais préciser ce point. Je dirais : qui sollicite le sens esthétique, le sentiment de la beauté⁶⁰. »

Après cette tentative de haute voltige philosophique, le témoin de la défense en revient à l'argument le plus classique : une œuvre d'art est un objet créé par l'homme et qui donne le sentiment de la beauté — ce qui est la définition même proposée par les témoins du plaignant ! Autant dire que les critères discriminants en matière esthétique ne se situent pas au niveau d'une définition philosophique, laquelle se doit, pour demeurer consensuelle, d'en rester à un niveau de généralité qui lui interdit d'instrumentaliser les discriminations plus fines que réclament concrètement les controverses esthétiques⁶¹. Et la suite de l'interrogatoire d'Aitken ne va guère lui permettre de développer une argumentation plus précise : en l'amenant à réduire lui-même son jugement à la dimension d'une simple opinion, subjective, sans autre qualification que l'autorité de celui qui l'émet (« C'est la seule raison que vous puissiez invoquer ? — Pour moi, ce n'est pas une œuvre d'art⁶². »), l'avocat de Brancusi parvient à mettre en évidence le caractère purement assertif, faiblement argumenté, de la disqualification de l'œuvre par le témoin de la défense.

Cette question de la labilité des critères esthétiques sera reprise par les avocats de Brancusi dans leurs conclusions, jouant du rabattement sur le critère minimal, individuel et psychologique qu'est celui de l'authenticité, définie par la sincérité : « La question de l'esthétique n'a cessé d'être débattue depuis que l'homme a atteint le stade culturel. La controverse a toujours fait rage et a été alimentée par quelques-uns des esprits les plus éminents du monde. Articles, livres, traités et théories philosophiques ont été écrits, proposés et divulgués sans parvenir à un résultat définitif. La controverse se poursuit et se poursuivra aussi longtemps que les hommes n'éprouveront pas tous la même émotion face aux mêmes objets. Cette question a agité les esprits des plus grands penseurs depuis l'avènement de la culture : Platon, Socrate, Kant, Schopenhauer, Lessing, Knobbs, Emerson, James, Ruskin l'ont abordée et ont tenté de l'expliquer, de la rationaliser, de la cerner, mais aucun d'eux n'a pu y apporter une solution définitive. Toute la question se résume à la conception de l'artiste, à sa sincérité au moment de la création de l'œuvre⁶³. » La loi dans ces conditions n'a plus guère de prise sur une controverse échappant à ses filets trop lâches : la question n'est plus celle de la nature juridique de l'objet telle que peut la qualifier un juge, mais de son évaluation par des acteurs guidés par des impressions et des goûts forcément

60. *Ibid.*, p. 59.

61. Caractéristique de cette aporie est, par exemple, l'ouvrage de Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.

62. *Brancusi contre États-Unis*, *op. cit.*, p. 65.

63. *Ibid.*, p. 81.

pluriels, subjectifs, non généralisables — sauf par la compétence spécifique des experts, à qui doit revenir le dernier mot ⁶⁴.

C'est ce même argument de l'expertise que vont utiliser les plaignants dans leur deuxième réponse à l'argument de la défense selon lequel l'œuvre en question ne serait pas une œuvre d'art, en affirmant que **l'œuvre possède la beauté, attestée par l'émotion** : de même que la nature artistique, la beauté relève de l'opinion, de sorte que le seul critère pertinent est la qualification de ceux qui en jugent, leur niveau d'expertise. L'argument sera réutilisé dans le mémoire en faveur de Brancusi : « Même si l'expert des Douanes ainsi que MM. Aitken et Jones n'aiment pas la pièce à conviction n° 1, ne la mettraient pas chez eux, il n'en reste pas moins que ladite pièce possède une beauté latente inhérente à sa conception, sa structure et sa forme, aux yeux d'autres personnes, en l'espèce de personnalités au moins aussi qualifiées que MM. Aitken et Jones pour attester le mérite artistique de la pièce à conviction n° 1 ⁶⁵. »

C'est la seule chose qui puisse conférer quelque poids à la réponse pourtant assez floue de Watson, rédacteur en chef de *The Arts*, interrogé sur ce qui en fait à ses yeux une œuvre d'art : « la forme, l'équilibre, le sentiment merveilleux d'art maîtrisé et le plaisir que j'éprouve à la regarder » ⁶⁶. Steichen, artiste, sera toutefois un peu plus précis dans sa réponse au juge qui lui demande « si ceci est une œuvre d'art et obéit à un principe esthétique sous-jacent, indépendamment du titre » : « D'un point de vue technique, tout d'abord, elle a une forme et une apparence ; c'est un objet en trois dimensions créé par un artiste ; ses proportions sont harmonieuses, ce qui me procure une émotion esthétique, le sentiment d'une grande beauté. Cet objet possède cette qualité. C'est pourquoi je l'ai acheté. M. Brancusi, de mon point de vue, a tenté d'exprimer quelque chose de beau ⁶⁷. » On voit là que, contrairement à l'argument du renom, celui de la beauté repose sur des critères internes : d'une part, les qualités propres à l'objet et, d'autre part, l'effet qu'il exerce sur le regardeur, traduisible en termes d'émotions, d'états intérieurs. L'argument est purement subjectif, mais sa subjectivité même est gage de son authenticité : on n'est pas là en effet dans l'ordre de la décision réglementaire appuyée sur une convention, ni de la persuasion collective ou de la justification étayées par la généralisation, mais dans l'ordre de l'expression : expression d'une sensation individuelle, authentique en tant qu'elle est personnelle, imprévisible, spontanée — mais, de ce fait, récusable au titre d'argument valide en raison même de cette subjectivité ⁶⁸. C'est là toute l'ambivalence du jugement esthétique, d'autant plus authentique qu'il est particulier et, par cela même, d'autant plus fragile dans l'argumentation, d'autant plus difficile à transmettre et à généraliser. La question tend ainsi à échapper à la mise en équivalence propre au régime de communauté et, avec lui, à la sphère du politique, au profit de la sortie

64. C'est exactement la position qu'avait défendue Whistler : « Le « Goût » a longtemps été confondu avec la capacité, et considéré comme une qualité suffisante pour autoriser des jugements en matière de musique, de poésie et de peinture. L'Art est allègrement tenu pour une simple question d'opinion ; et qu'il puisse être fondé sur des lois aussi rigoureuses et définies que celles des sciences exactes est une hypothèse qui, depuis longtemps, n'est plus tolérée par la culture moderne » (J. WHISTLER, *L'art et les critiques d'art*, in *Le procès contre Ruskin*, op. cit., p. 45).

65. *Brancusi contre États-Unis*, op. cit., p. 104.

66. *Ibid.*, p. 35.

67. *Ibid.*, p. 18.

68. Cette distinction entre régimes pragmatiques d'énonciation - de l'expression à la persuasion - qui limite à ce second pôle la pertinence du modèle de la justification a été développée dans N. HEINICH, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, n° 4, 1995.

N. Heinich
« C'est un oiseau ! »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

hors-équivalence propre au régime de singularité, où ce n'est plus la réduction au particulier qui instrumente la critique, mais la réduction au général, de sorte que l'unique l'emporte sur le multiple, le spontané sur l'organisé, l'intransmissible sur le didactique, le hors-normes sur le standard.

Arrive pour finir la troisième réponse des plaignants à la négation de la nature artistique de l'objet : **l'œuvre en question n'a pas de fonction utilitaire**. « Pour autant que vous sachiez, a-t-elle une fonction utilitaire ? », demande l'avocat de Brancusi à Crowninshield ; et celui-ci : « Aucune »⁶⁹. Il s'agit d'une preuve par la négative : c'est l'absence de fonction utilitaire qui distingue l'œuvre d'art d'un objet industriel. Notons toutefois que le contre-argument — suggérer ou affirmer que l'objet est utilitaire — n'a pas été utilisé par la défense, qui préfère insister sur l'argument de la ressemblance, faute sans doute de pouvoir s'appuyer sur un quelconque indice d'utilité.

Faisant référence à l'article 1704 de la loi (« Les mots "peinture", "sculpture" et "statue" dans l'acception qu'ils revêtent dans cet article ne doivent pas être interprétés comme incluant les objets utilitaires »), les avocats de Brancusi reprendront cet argument en conclusion de leur mémoire : « En l'absence d'une exonération des droits de douane pour les œuvres d'art, nous limitons les occasions de pouvoir en jouir. Aucun profit ne devrait être tiré de l'art, de même qu'il n'en est tiré aucun des idées et de la pensée : toutes ont titre à circuler librement parmi les nations de la terre, et tomber dans l'erreur de vouloir "contraindre" l'art reviendrait à anéantir le principe même de leur droit à l'admission en franchise⁷⁰. » Sur le thème de la libre circulation de l'art, ils en appellent ainsi au libéralisme économique appliqué aux œuvres de l'esprit, selon la règle juridique du « libre parcours » — laquelle toutefois est, on le sait, antinomique de la juridiction française sur les droits d'auteur en matière d'œuvres d'art.

Il est significatif que cet argument de l'inutilité figure en tête des motifs invoqués par les avocats de Brancusi dans leur mémoire, avant les arguments relatifs à l'originalité de l'œuvre, au professionnalisme de l'artiste, à son intentionnalité et à l'unicité de l'objet. Le jugement final suivra ces conclusions, affirmant qu'**il faut étendre la notion d'œuvre d'art au-delà des frontières traditionnelles, en y incluant des formes d'art récentes** : « Il faut admettre que ce que les jugements des dernières années ont reconnu pour des œuvres d'art aurait été, en vertu de décisions de justice plus anciennes, et pas seulement de la Cour des douanes mais aussi de la Cour suprême des États-Unis, rejeté comme ne correspondant pas à la définition. Nous pensons que les décisions de justice les plus anciennes auraient exclu l'objet importé de la catégorie des œuvres d'art ou, pour être plus précis, de la catégorie

69. *Brancusi contre États-Unis*,
op. cit., p. 39.

70. *Ibid.*, p. 82.

du grand art. Sous l'influence des écoles d'art moderne, les points de vue qui prévalaient autrefois se sont modifiés en ce qui concerne les critères nécessaires pour constituer de l'art aux termes de la loi, et la Cour d'appel des douanes a considéré que les dessins ou esquisses, les motifs de papiers muraux et de textiles sont des œuvres d'art, bien qu'ils soient destinés à des fins utilitaires. [...] Une école d'art dite moderne s'est développée dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels. Que nous soyons ou non en sympathie avec ces idées d'avant-garde et les écoles qui les incarnent, nous estimons que leur existence comme leur influence sur le monde de l'art sont des faits que les tribunaux reconnaissent et doivent prendre en compte. [...] Il nous apparaît que l'objet sur lequel nous devons statuer n'a d'autres fins que décoratives, que sa finalité est la même que celle de n'importe quelle sculpture des maîtres anciens. Il est beau et de lignes symétriques, et en dépit d'une certaine difficulté à pouvoir l'assimiler à un oiseau, il n'en demeure pas moins agréable à regarder et d'une grande valeur ornementale. Et considérant sur la foi des témoignages qu'il s'agit de la production originale d'un sculpteur professionnel, d'une sculpture et d'une œuvre d'art selon les experts mentionnés ci-dessus, nous recevons la plainte et jugeons que l'objet a titre à l'entrée en franchise en vertu de l'article 1704 ci-dessus ⁷¹. »

Ainsi les frontières de l'art se sont-elles trouvées, en cette fin des années 20, officiellement élargies, de manière à intégrer les pratiques modernes et, notamment, l'abstraction. Que cet élargissement ait dû être légalisé par voie judiciaire, et non pas seulement légitimé par l'opinion des experts, l'intérêt des collectionneurs et la politique d'achat des musées, en dit long sur le caractère profondément perturbateur de ces nouvelles pratiques artistiques. Elles engagent en effet non seulement ces enjeux esthétiques que sont les questions de goût — qui intéressent les amateurs — mais aussi ces enjeux cognitifs — qui concernent l'ensemble d'une « culture », d'une société donnée — que sont les frontières mentales : lesquelles déterminent l'indispensable consensus sur la définition même des objets et des valeurs dont ils sont les porteurs.

Or ce qui, avec Brancusi, emporte la victoire, c'est une « *labelling theory* » — selon la terminologie propre à la sociologie interactionniste — déjà expérimentée par Marcel Duchamp auprès des institutions artistiques : théorie qui sera quelque cinquante ans plus tard au cœur d'un tournant majeur dans les sciences sociales, avec les différentes déclinaisons du constructivisme, et avec les réactivations contemporaines du nominalisme en philosophie. Le monde — et en particulier le monde de l'art — n'est rien d'autre que le produit de ce qu'en font les acteurs au gré des représentations élaborées à travers le conflit ou la construction

71. *Ibid.*, p. 117-118.

N. Heinich
« *C'est un oiseau !* »
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi définit l'art

d'un accord, parfois même à la force de la loi : voilà la morale de l'histoire qu'illustre exemplairement le procès Brancusi. « *Art, it seems, is art if one thinks it is* » (« L'art, semble-t-il, est de l'art si on le considère comme tel »), titrait l'article du *New York American* du 22 octobre 1927 consacré à la première séance du procès. Et un an plus tard, le lendemain de la publication du jugement, des photographies de la sculpture paraissaient dans la presse, ironiquement légendées : « C'est un oiseau ⁷² ! »

72. Cet article a bénéficié des critiques et des suggestions de Bernard Edelman et de Yan Thomas : qu'ils en soient remerciés.