

« C'est un oiseau ! » Brancusi vs États-Unis, ou quand la loi définit l'art, par Nathalie Heinich
Copyright <http://www.rets.msh-paris.fr/publications/revue/html/ds034/ds034-09.htm>

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.



« 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 présentation 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 » [J30](#).

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 oiseau [J31](#) ? » Décidément, l'argument de la ressemblance est aussi 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 des objets, ou qui consiste à les représenter dans leurs véritables proportions de longueur, de largeur et d'épaisseur » [J32](#). 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 : « Dénuez-vous un certificat vous reconnaissant la qualité d'artiste ? » — demande qui renvoie à une définition professionnelle, et non pas vocationnelle, de l'activité artistique [J33](#). 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 ensuite [J34](#) ? » — 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 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 classique 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 questions [J35](#). Ici, c'est la partialité du témoin qui tente d'être mise en évidence, de manière à, si l'on peut dire, « dés-objectiver » — 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 pernicieux — 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 [J36](#). »

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'ai aimé cette chose. [...] Il n'y a aucune considération personnelle là-dedans [J37](#). »

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 grande par cet échange marchand, mais seulement les liens d'amitié entre les personnes du sculpteur et du collectionneur-acheteur [J38](#). 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 [J39](#). 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 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 » [J40](#). 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 crédit [J41](#).

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 parce qu'on a désormais affaire à un monde de l'art qui a été, si l'on peut dire, « dés-artisanal », 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, particulièrement « dé-commercialisé », de sorte que le succès marchand de la production ne suffit pas non plus à établir sa qualité [J42](#). 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 critique et solitaire dans cette catégorie particulièrement d'art ? », demande par exemple à Epstein l'un des avocats de la défense [J43](#). 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 dénué des propriétés lui permettant 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.

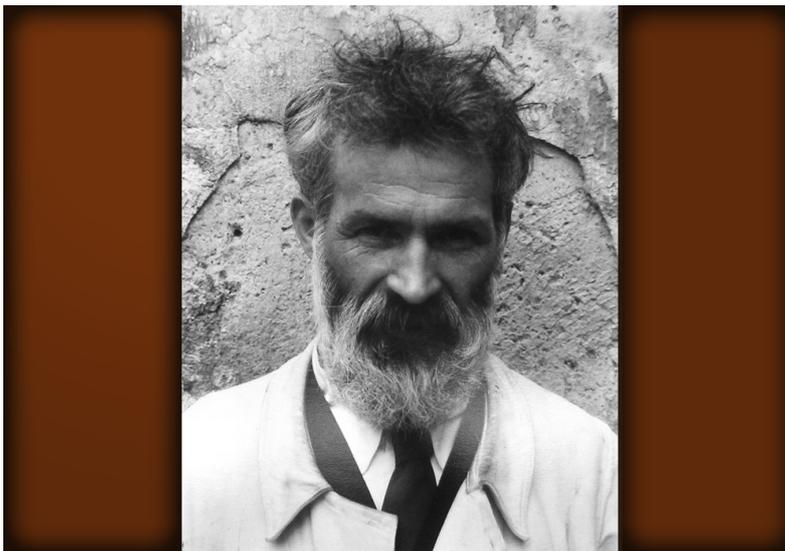
L'ambivalence qui caractérise le régime de singularité rend l'argument réversible : dès lors qu'on se trouve dans l'univers de la singularité qualifiante, comme c'est le cas des amis de Brancusi, sa marginalité peut apparaître au contraire comme un gage d'authenticité, comme l'inévitable rançon de l'innovation, de l'avant-gardisme [J44](#). 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 isolé [J45](#). » 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 Égyptiens. 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 ans [J46](#). » 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 individuelle [J47](#). » 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 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 [J48](#). » L'argument, imparable, est typique de la sorte 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 [J49](#).

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, de sa beauté, de sa symétrie, de toutes ses qualités qui me procurent une émotion agréable [J50](#). » 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 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 la 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 ».



Edward Steichen portrait de Brancusi-Brancusi

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 [J511](#). » Ce faisant, il tente de réduire l'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 [J521](#). » 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'enfonce 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 témoin.

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. Exemplaire à cet égard est l'interrogatoire d'Epstein par l'avocat de la défense, où se trouvent explicitées 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 avions 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 coulé 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 [J531](#). »

Ainsi l'argument de la nature artistique de l'auteur — qui'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 [J541](#).

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 [J551](#). » La distinction entre un objet naturel et un objet fait de main d'homme est certes nécessaire pour qualifier une œuvre d'art, mais pas suffisante ; encore faut-il que cet homme soit un 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 d'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 sculpture [J561](#). » 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 vues. — 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 ? — Non [J571](#). »

L'essentiel en la matière, décidément, est dans la désignation : le témoin, fût, 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 beauté [J581](#). » En d'autres termes, l'abstraction ou, plus précisément, son excès, est propre à dénaturer, en la « perversissant », l'œuvre d'art, au point de lui faire perdre son identité. Le témoin en appelle implicitement à une transgression 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 : **tout 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 la 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'art [J591](#) ? » L'argument est efficace mais parfaitement réversible, puisque l'on pourra également nombrer les opinions 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 définit-on l'art ? — Je ne définis pas l'art. — Vous voulez dire que l'art est indéfinissable ? [...] Avez-vous jamais pensé à une définition de l'art que vous pourriez nous proposer ? — Ai-je raison, 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 beauté [J601](#). »

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 interdirait d'instrumentaliser les discriminations plus fines que réclament concrètement les controverses esthétiques [J611](#). 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'art [J621](#). »), 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 validité des critères esthétiques sera reprise par les avocats de Brancusi dans leurs conclusions, jouant du rabatement 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'exploreront 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, Knobs, Emerson, James, Ruskin l'ont abordée et ont tenté de l'éprouver, 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'œuvre [J631](#). » 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 pluriels, subjectifs, non généralisables — sauf par la compétence spécifique des experts, à qui doit revenir le dernier mot [J641](#).

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 [J651](#). »

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 [J661](#). » Steichen, artiste, sera toutefois un peu plus précis dans sa réponse au juge qui lui demande « si ceci est une œuvre d'art et énoncé à un principe esthétique sous-jacent, indépendamment du titre » : « D'un point de vue technique, tout d'abord, elle a une forme et une architecture ; 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 achetée. M. Brancusi, de mon point de vue, a tenté d'exprimer quelque chose de beau [J671](#). » On voit là que, contrairement à l'argument du roman, 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, traduisibles 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, réusable au titre d'argument valide en raison même de cette subjectivité [J681](#). 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 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'empêche 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 [J691](#). 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, faite 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'acceptation qu'ils revêtent dans cet article ne doivent pas être interprétés comme incluant les objets utilitaires »), les avocats de Brancusi reprendent 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 franchise [J701](#). » 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 de livres d'art.

Il est significatif que cet argument de l'intuitif 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 éendre 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 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 marans, 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. [...] 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 l'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 exigences mentionnées 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 [J711](#). »

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 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 »), tirait 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 [J21](#) ! »

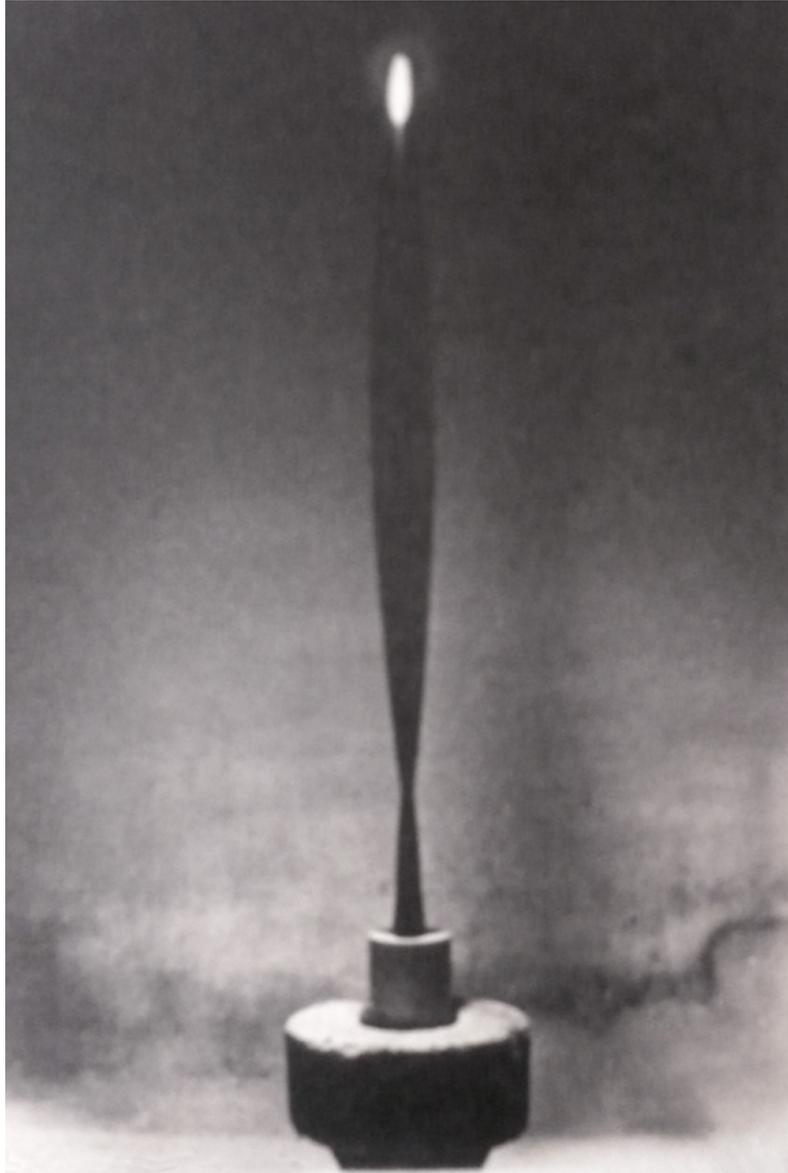


Photo de L'oiseau dans L'espace de Constantin Brancusi circa 1920

http://www.blogg.org/blog-56679-billet-constantin-brancusi_contre_usa-1397260.html

[Back to Point Studio](#)