



HAL
open science

Esthétique et espaces résidentiels (introduction)

Emmanuel Pedler

► **To cite this version:**

Emmanuel Pedler. Esthétique et espaces résidentiels (introduction): Les formes relationnelles de la culture. 2011. halshs-00563741

HAL Id: halshs-00563741

<https://shs.hal.science/halshs-00563741>

Preprint submitted on 7 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esthétique et espaces résidentiels
Les formes relationnelles de la culture

Introduction
(version de travail, ne pas citer)

Existe-t-il un lien entre l'univers décoratif et esthétique d'une Andrée Putman – une des figures emblématiques de la décoration et du design contemporains - et l'aspiration ordinaire des familles de classe moyenne supérieure sur laquelle porte le présent ouvrage ? Si l'on pose l'existence de barrières de classe opposant le style aristocratique d'Andrée Putman aux pratiques communes, la réponse est négative. Les pratiques et les goûts des *upper classes* qui ont été ses clients (directeurs de grandes entreprises, ministres, riches particuliers parisiens ou belges) s'opposeraient à ceux des familles de médecins, de cadres du privé, de professeurs qui constituent le noyau de la population sur laquelle s'est basée mon enquête. Une rupture nette de régime s'imposerait donc. Elle tiendrait à des différences de moyens, de patrimoine, d'aspiration, de pratique et de goût entre deux populations que tout oppose.

Si l'on choisit de ne pas s'embarrasser de l'opposition savant/populaire posée *a priori*, acceptée sans débat préalable, cette question liminaire impose en revanche réflexion et analyse afin de décrire les clivages opposant *pratiques ordinaires* et *mi-savantes*. Cette description est dès lors plus sensible au continuum de pratiques et d'options esthétiques, continuum déjouant toute cartographie sociale et culturelle aux contours nettement dessinés. Un tel cadrage rend sensible à l'indécision des conduites réelles, indécision qui contraste avec le déploiement virtuose du savoir-faire savant qui vient systématiser, exprimer et faire éclore des pratiques ordinaires souvent latentes ou qui acceptent sans trop résister de se reconnaître - et de s'incarner à l'occasion - dans les formulations savantes.

Erwin Goffman donne une traduction de cet état clivé de la pratique – qui oppose le savoir-faire virtuose d'un corps professionnel spécialisé aux pratiques ordinaires et mi-savantes – au travers de la distinction qu'il pose entre hyper-ritualisation et ritualisation des pratiques relationnelles. Pour Goffman les interactions verbales, vestimentaires ou décoratives - la présentation de soi par le chez-soi - donnent matière à une stylisation qui ritualise et pacifie le choc des échanges et des différenciations culturelles. Les formes de politesse sont ainsi ritualisées au même titre que les pratiques vestimentaires et décoratives. Elles donnent également matière à une stylisation - qu'il nomme hyper-ritualisation - produite par un corps professionnel

spécialisé¹. Pour Goffman l'usage de stéréotypes ne peut être assimilé à une forme de dénuement culturel – dans le cas de pratiques ordinaires et « populaires » – puisque la nature des pratiques mi-savantes – des *upper middle classes*, ou encore des *upper classes* – est également, sauf exception, stéréotypique. Il met ainsi en œuvre un cadre d'analyse qui s'oppose à la rhétorique de la distinction (théorie de la légitimité en ses diverses expressions théoriques) par laquelle on appréhende communément, en France à tout le moins, les pratiques culturelles.

Les prises de positions d'Andrée Putman accréditent et confortent l'option goffmanienne vers laquelle l'auteur de ces lignes penche sans hésitation². Chez elle, ne s'expriment en effet aucune affirmation de principe par laquelle son œuvre poserait une barrière infranchissable entre l'espace domestique ordinaire et l'expression stylisée de son travail de *designer* et d'architecte d'intérieur. Chiner, accumuler des objets et des meubles de récupération ont ainsi fait ainsi partie de sa démarche ; démarche qui récuse l'assurance sur le bon goût qu'offrent l'accréditation, le label d'origine et les matériaux nobles. Ainsi la salle de bains de l'Hotel Morgans, (New York, Madison avenue, 1984), de renommée internationale, a-t-elle été conçue à partir d'un affichage presque austère et résolument non conformiste³ :

« 'Le bruit court que vous savez faire des salles de bains sans marbre!' C'est dans ces termes que les propriétaire des lieux m'ont approchée. Il n'y en aura pas un centimètre dans cette maison, qui doit être à la fois pétulante et austère, rigoriste mais élégante, et même s'autoriser quelques accès de frivolité. Le budget était parfaitement irréaliste (*sic*, inhabituel?). Nous devons choisir le carrelage le moins cher, sans pour autant céder au rose. Par chance, il existait en blanc et en noir. L'effet des carreaux en trompe-l'œil, d'une optique un peu mouvante, s'apaise à mesure que le regard descend vers le sol. Un concept de

1 Cf. Erwin Goffman, *Gender Advertisements*, N.Y. : Harper Books, 1978 ; traduction française partielle : *Les moments et leurs hommes*, Textes présentés par Y. Winkin, Paris : Seuil/ Minuit, 1988.

2 Cf. la rétrospective consacrée à son œuvre (novembre 2010 – février 2011, à l'hôtel de Ville de Paris) et l'ouvrage richement documenté, *Andrée Putman*, que signe Donald Albrecht, aux éditions Rizzoli (New York, 2009, 324 pages).

3 Il faut insister sur le terme « affichage ». Ne sont pas en cause la sincérité ou l'insincérité des options rendues publiques par Andrée Putman – et par les commissaires de l'exposition – qui par, par le biais d'une mise en scène singulière, racontent à leur manière l'histoire de son parcours créatif.

non-couleur, pour briser les lois rigides de l'hôtellerie de luxe ». Fil conducteur, les carreaux se répètent partout au sol...jusqu'aux couvre-lits mêmes », Donald Albrecht, *Andrée Putman*, Editions Rizzoli, New York, 2009, p. 30.

La dépense somptuaire du matériau riche et rare est pour l'auteure une ligne de front. Elle stigmatise ainsi « les clichés hôteliers persistants » et moque

L'intimidation des lobbies (hall d'entrée) démesurés et du faux chic en faux Louis, où la décoration murale veut recomposer un luxe passéiste sans en avoir les qualités. Les bouquets de deux mètres de haut et l'abondance immodérée de marbre et d'effets tape-à-l'œil, aussi pauvres dans le dessin que dans l'exécution. Si je pousse la caricature, je vois un service obséquieux et pomponné – le côté faux maître d'hôtel anglais -, mais vague, voire inefficace..., *Op. Cit.*, p. 28.

Il s'agit pour Andrée Putman de promouvoir le « luxe de l'inattendu », affirmant qu'il n'était pas « nécessaire d'être issu d'un milieu aristocratique ou nanti pour s'entourer de luxe et de beauté ; il suffisait d'avoir un regard aiguisé, de savoir choisir judicieusement et de mélanger les objets en faisant preuve de finesse et d'imagination. Andrée Putman déclara à ce propos : 'Seule une forme de liberté permet un véritable mélange entre la richesse et la pauvreté; on peut citer la dame qui porte des tenues Saint Laurent avec des bijoux de pacotille, l'aventureuse qui recouvre ses chaises avec des tissus haute-couture ou l'insensée qui met la table avec un mélange d'argenterie, de dentelle ancienne et de napperons en papier», *Op. Cit.*, p 11.

Les lecture légitimistes verraient dans ces déclarations de principe et ces options pratiques la rhétorique instituante d'une auteure qui cherche à se singulariser, une posture de contre-pied qui propose de rompre avec un académisme décoratif de bon ton pour imposer l'autorité extra-territoriale du Créateur inspiré.

Pour autant la rhétorique par laquelle Andrée Putman s'extrait du marais des pratiques ordinaires - et singulièrement de l'académisme décoratif des hôtels de luxe – cohabite avec une démarche continuiste pour laquelle la stylisation des pratiques décoratives ordinaires n'a rien d'une opération alchimique, transformant en or le plomb de la décoration ordinaire. Pour le dire autrement sa démarche critique choisit d'esthétiser l'environnement ordinaire sans en transformer la syntaxe et le lexique, mais en l'agençant autrement. Dans cette

perspective vivre dans un environnement dessiné par Andrée Putman ne prémunit personne d'un retour d'académisme : sa relation esthétique aux objets est au cœur de son positionnement alors que ces derniers ne jouent qu'un rôle instrumental.

Il n'en demeure pas moins que l'analyse pragmatique de la mise en exposition et de la mise en catalogue auxquelles procède Andrée Putman et ses collaborateurs met en évidence une certaine façon de raconter l'histoire d'un parcours créatif et déploie une rhétorique démonstrative qui s'inscrit dans un dispositif singulier que redoublent les discours d'accompagnement. Ainsi l'accent porté sur la décoration de l'hôtel Morgans de New-York ainsi que sur la démarche affichée qui le rend intelligible (« faire un décor luxueux sans marbre) est-il sans doute le résultat d'un long cheminement dont il serait intéressant de reconstituer l'histoire : la présentation publique et l'étiquetage qui rendent visible, acceptable et/ou valorisable l'œuvre d'Andrée Putman sont, à n'en pas douter, le résultat d'un processus que masque la construction téléologique du catalogue ou de la mise en exposition. Cette dernière possède du reste une *topologie particulière* : les deux installations – la reconstitution de la salle de bains de l'hôtel Morgans qui s'impose au regard et succède au prélude biographique d'une galerie plus étroite - un parcours contraint auquel de très rares visiteurs se dérobent⁴ - et l'intérieur de Concorde dessinée et réalisé par ses soins – sont mis en scène selon un protocole qui marque d'une pierre blanche l'épisode « historique » de 1984 et s'oppose aux objets – canapés, tables, tapis, luminaires, etc. - sortis de leurs contextes qui, avec quatre dispositifs photographiques et vidéographiques qui s'ingénient à les y réintroduire, constituent l'essentiel du parcours. On peut remarquer qu'un visiteur pressé, réfractaire à toute contextualisation textuelle – celle du catalogue, des affichages, de la trame textuelle des vidéogrammes – serait immédiatement saisi par la mise en scène des objets et des dispositifs, mise en scène qui a été redoublée chaque jour par les attroupements d'étudiants des beaux arts massés en face de la reconstitution de la salle de bains de l'hôtel Morgans⁵.

4 L'observation répétée à cinq reprises durant les trois mois de l'exposition met en évidence un taux très faible de parcours à « contre-sens », voir *Annexe 1*.

5 Le cahier des charges d'une description pragmatique – qui s'impose de ne considérer que la seule indexicalité du dispositif, renvoyant à l'unique horizon contextuel de l'exposition réalisée *hic et nunc* – impose outre un relevé méticuleux

Il reste à se demander par quelles opérations passe la stylisation des pratiques décoratives ordinaires que propose Andrée Putman.

On peut d'abord remarquer qu'Andrée Putman n'est pas l'incarnation d'une artiste venant du cœur même des mondes de l'art, mais de sa périphérie. Longtemps considérée comme art mineur la décoration à peu à peu acquies ses lettres de noblesse en inscrivant les objets ordinaires dans une perspective visuelle et plastique assez pure. Le message ou la posture d'artistes contemporains - « plasticiens » emblématique de ce cœur même - apporteraient sans aucun doute un éclairage plus diffus sur la question des goûts ordinaires : aujourd'hui chacun d'eux élabore des dispositifs hybrides, mêlant des apologies philosophiques, des postures éthiques, des curiosités multidisciplinaires – littéraires, musicales et pas seulement visuelles -, dispositifs qui contrastent paradoxalement avec la ligne monodisciplinaire des décorateurs qui nous font apercevoir, par contraste, à quel point les trois sphères artistiques primaires – littéraire, musicale, visuelle – s'entrecroisent et s'hybrident dans la plupart des pratiques identifiées aujourd'hui comme artistiques. La pureté visuelle de la démarche d'Andrée Putman est pour autant inattendue : s'appliquant à travailler des objets ordinaires, des meubles, des luminaires, des salles de bains, des cuisines, elle s'attache à les explorer sous un mode exclusivement oculaire. Cette pureté repose du reste sur ce qu'on pourrait appeler une *projection*. Projection, qui, à l'image des opérations géométriques réduisant la complexité d'un volume aux lignes simples d'une figure en deux dimensions, réduit l'épaisseur des lieux – qu'on appréhende en déambulant, au sein d'un environnement qu'il faut traverser et éprouver à l'aide de tout ses sens – à une simple photographie couchée sur le papier.

En travaillant des matériaux fortement rationalisés - tant au sens vulgaire, qu'au sens wébérien qui parle d'assujettissement de moyens conceptuels à des valeurs, assujettissement qui est le résultat d'un long travail critique -, les *designers* et architectes d'intérieur acceptent de composer et de dessiner à partir de formes simplifiées, comme on pourrait le faire avec un logiciel agençant des formes primaires exclusivement géométriques⁶. En cela l'art rationalisé

des lieux et de la réalisation située de l'exposition, de fréquenter les lieux le plus souvent possible durant les trois mois de l'exposition.

6 L'ouvrage posthume de Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Ed. Gonthier,

d'Andrée Putman n'est pas sans rappeler les formes modernes et harmoniques de la musique dont parle Max Weber, fondées quant à elles sur des échelles découpées au cordeau – les 12 demi-tons rigoureusement identiques du piano moderne, amputées des formes inégales et pulpeuses de la consonance⁷ -. Pour autant lorsque les dispositifs visuels mis en place acquièrent une dimension directement photogénique, une projection formelle s'élabore. C'est cette projection que les étudiants des beaux arts et des écoles de *design*, massés devant la reconstitution de la salle de bains de l'Hôtel Morgans pour en faire le relevé, à main levée, sont venu saisir.

Mais il faut s'attarder sur le mécanisme de projection par lequel les formes rationalisées, mais néanmoins complexes, d'un dispositif réel – un hôtel situé au cœur de Manhattan – s'épurent et se concentrent en une représentation purement visuelle. L'exposition de la salle de bains de Hôtel Morgans fait subir une forte mutation symbolique à cette même salle réalisée dans son environnement new-yorkais⁸, même si elle a été recomposée à l'identique⁹. Bien que réalisée en trois dimensions, elle acquiert le statut épuré d'une figuration. Un lieu à vivre devient ainsi un lieu spectaculaire, suivant en cela le mouvement séculaire qui rabat les différents régimes de vie sur une seule de ses dimensions, à savoir celle visuelle et événementielle.

La démarche stylisée d'Andrée Putman se situe donc par cela dans un espace extra-territorial, situé loin des pratiques ordinaires et

1965 retrace de manière saisissante le parcours des arts décoratifs depuis les années 1920. Il montre comment la rationalisation de la construction et l'évolution de différentes techniques ont contribué à faire émerger ce qu'il appelle le « divisionnisme de la couleur, de la forme et du dessin » (page 15) grâce auquel l'expression abstraite de la décoration s'est peu à peu constituée.

7 Max Weber, *Sociologie de la musique*, tr. fr. Métailié, 1998 ; Emmanuel Pedler, «Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales», *Année sociologique*, vol. 60, n°2, 2010.

8 Mutation qui s'ajoute à la reconnaissance institutionnelle qui légitime le travail décoratif d'Andrée Putman.

9 Cette reconstitution doit néanmoins être interrogée. La qualité des matériaux utilisés pour l'exposition parisienne laisse penser à une production artisanale de l'installation (surface mate, sélection de carreaux sans imperfection, réalisation haute décoration – comme on dit haute couture -). La rénovation en 2007 de l'hôtel Morgans a-t-elle permis de remplacer la facture *cheap* de sa primo construction ? C'est dans tous les cas un procédé classique qui intervient dans la rénovation d'œuvres plastiques par des artistes qui ont acquis, avec l'âge, une notoriété qu'ils n'avaient pas durant leur jeunesse.

mi-savantes. Pour autant la stylisation à laquelle elle procède agence d'une façon virtuose et singulière les matériaux élémentaires de notre culture décorative partagée. C'est sans doute la raison pour laquelle son œuvre fait sens, au-delà des cercles savants.

C'est en privilégiant la démarche des acteurs ordinaires, la relation esthétique qu'ils entretiennent aux œuvres, décors et dispositifs domestiques que j'ai choisi de m'intéresser dans ces pages non aux intérieurs des *upper middle classes*, mais au rapport que les membres de ces strates sociales entretiennent avec leur espace résidentiel. On verra dans les chapitres qui suivent qu'en changeant ainsi d'angle d'observation – en s'intéressant à la posture adoptée dans la durée par les acteurs et non aux objets qu'ils possèdent ou aux jugements qu'ils portent – la description fait éclater les cadres habituels à partir desquels on traite du goût, que ce goût soit ordinaire ou porté par tel(le) ou tel(le) architecte d'intérieur. A ce titre la démarche d'Andrée Putman est bien emblématique et introduit judicieusement aux problématiques qui m'intéressent.

Reste une question sur laquelle seule l'enquête peut apporter un éclairage neuf : entre la démarche hyper-ritualisée – pour reprendre la notion goffmanienne – d'Andrée Putman et les pratiques de décoration des espaces résidentiels ordinaires il existe une distance bien réelle. On retrouve en effet dans les pratiques, pêle-mêle, les conformismes les plus divers – du marbre dans les salles de bains, des antiquités rassurantes, des beautés certifiées, des mises en scènes routinisées, etc. -, mais également l'éventail infiniment varié de pratiques mêlant ces derniers à l'affirmation de postures singulières, de démarches arrimées à l'expérience visuelle des objets. Il s'agira donc de décrire ce que font les acteurs, de mettre en lumière leurs démarches inscrites dans la durée, mais également de saisir à quel point d'innombrables objets ordinaires vivent une vie solitaire, presque indépendante des acteurs humains qui les manipulent. Cette description, on le verra, déjoue le plus souvent le classement mécanique qui veut faire correspondre à un statut social fixe – professionnel, familial, générationnel – des postures culturelles. La stratification de ces dernières offre l'image d'un agencement désordonné dont s'arrange mal le sociologisme qui veut croire à la stabilité et à l'homogénéité des milieux culturels et des classes sociales.

Ce livre cherche ainsi à apporter des réponses à quelques interrogations majeures qui émanent à la fois des sciences sociales et des questionnements ordinaires. La première concerne avant tout les spécialistes du domaine mais elle constitue un préalable dont on ne peut faire l'économie : *Comment cadrer à nouveau frais les pratiques artistiques* sans se laisser enfermer par l'écheveau des présupposés et des dispositifs analytiques disciplinaires régulièrement mobilisés par les chercheurs. Ou, si l'on veut, comment faire en sorte que les définitions préalables propres à ces domaines – ce que veut dire « esthétique » pour l'histoire de l'art par exemple – n'entrave pas l'imagination descriptive de l'observateur qui cherche, par exemple, à rendre compte des pratiques muséales ou des esthétiques domestiques. Recadrer revient ici notamment à déplacer le focus en s'éloignant des sphères culturellement reconnues comme significatives comme « se rendre au musée, au théâtre, au concert », « fréquenter tel festival, telle bibliothèque publique, etc. » pour s'intéresser à d'autres périmètres, à l'espace domestique des pratiques culturelles et de décoration par exemple.

Un des bénéfices significatifs qu'on peut attendre de tels recadrages est de rendre intelligible la *relation esthétique* qu'entretient un individu à son environnement visuel immédiat (toiles accrochées dans sa maison ou son appartement, décoration de ces derniers) alors qu'il ne serait que faiblement enclin à décrire ses propres pratiques en les qualifiant d'esthétiques. D'une manière corolaire l'accent mis sur la relation esthétique peut conduire à des descriptions désinflationnistes : la relation de ce même individu lors d'une visite dominicale d'une exposition peut n'avoir pas grand chose à voir avec une relation esthétique¹⁰.

Une seconde interrogation porte sur ce que « artistique » veut dire : Thorton Veblen¹¹ – et à sa suite Pierre Bourdieu – ont proposé une interprétation du sens de l'activité « désintéressée » et quelque peu « spéculative » qui serait au fondement du rapport social à l'art en caractérisant le rapport à l'art « pur » comme étape ultime d'une dépense ostentatoire. Or un rapport idéel pur repose sur une aspiration mystique qui cherche à assujettir la matière à la forme - cette dernière

10 Je reviendrai plus loin sur cette expression en définissant ce qu'elle recouvre.

11 On verra dans le chapitre 1 que les propositions veblenniennes sont plus complexes et subtiles que cela, cf. notamment les discussions sur la notion de délégation, p. xxx et suivantes.

s'affirmant en dehors de toute contingence pratique -. Or sur ce point l'argument ne tient pas : à la différence de postures radicalement contemplatives, les activités décoratives et picturales supposent toujours de forts investissements pratiques – instrumentaux si l'on veut – sans lesquels il n'y a pas d'œuvre ou d'objet réalisé. Dans le domaine des arts dits « appliqués » - mais cela vaut également pour les autres - il est impossible de gommer les chaînes opératoires fortement rationalisées qui ordonnent et mettent en forme les matériaux élémentaires de la pratique. Cette dernière n'est donc jamais pure et ne s'installe dans aucun espace symbolique extra-mondain¹².

Les trois parties du présent ouvrage (Les formes rationnelles de la culture; les formes relationnelles de la culture ; les formes contemporaines de la culture) ont été déclinées à partir de deux principes d'analyse qui privilégient la description des formes rationalisées et relationnelles de la culture. Le premier, sur lequel les éclairages wébériens sont décisifs, met l'accent sur l'épaisseur instrumentale de toute pratiques située et continuée – inscrite dans la durée de l'expérience et de l'expérimentation, fussent-elles ordinaires -. Le second insiste sur la dimension diacritique – les allers et retours d'une pratique, de son identification et de sa reconnaissance publique – de l'expérience esthétique. On rencontrera ce faisant la figure de la *délégation* grâce à laquelle les acteurs de mon enquête – appartenant à des cercles familiaux dotés de formes variables – partagent et étalonnent des positions négociées et relatives. Veblen a jadis admirablement décrit, pour les cercles bourgeois américains, la relation délégataire par laquelle les femmes assumaient – en bonne intelligence avec leur conjoint – un travail exploratoire par lequel le cercle familial s'aventurait sur des terrains nouveaux – artistiques notamment – et partageait de nouvelles expériences. Plutôt que d'envisager les partitions familiales comme décalquant mécaniquement la division du travail social, on peut ainsi être sensible aux formes d'échange partiellement dissymétriques, mais non hiérarchiques par lesquelles se sont instituées des formes subtiles de partage qui déjouent l'application idéaliste de la division entre travail de conception et travail d'exécution.

Décrit de cette façon l'espace familial apparaît sous un autre jour. Mais c'est l'identification même des individus sociaux qu'il faut

12 Dans cette perspective seul le regardeur désimpliqué, occasionnel et sans mémoire, flânant devant une exposition peut encore prétendre réaliser un acte purement idéal

reconsidérer. L'uniforme capuchon gris du classement INSEE des professions, du sexe ratio, des classes générationnelles ou des situations patrimoniales rend ainsi opaque le travail par lequel au sein d'une population somme toute homogène – assez confortablement dotée, en grande partie urbaine, exerçant des professions dites « supérieures », mais presque toujours salariées – s'opèrent de nouveaux regroupements. On verra ainsi qu'il existe plus de différences entre les cadres commerciaux, les ingénieurs et les cadres privés d'un côté et les autres professions supérieures, qu'entre ces dernières et les membres de *upper classes* par exemple. La frontière mouvante des stratifications sociales invalide ainsi, pour peu qu'on s'intéresse à la dimension culturelle des pratiques, les partitions classiques des hiérarchies de classes.