



HAL
open science

L'artification inachevée de la céramique d'art en France : retournement du stigmate et production de la norme artistique

Flora Bajard

► **To cite this version:**

Flora Bajard. L'artification inachevée de la céramique d'art en France : retournement du stigmate et production de la norme artistique . 2016. halshs-01377794

HAL Id: halshs-01377794

<https://shs.hal.science/halshs-01377794>

Preprint submitted on 12 Oct 2016

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.

Flora Bajard

Texte à paraître en anglais dans la revue *Cultural Sociology*

**L'artification inachevée de la céramique d'art en France :
retournement du stigmaté et production de la norme artistique**

« Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue. Ces points de vue sont socialement produits lors des contacts mixtes [entre eux] » (Goffman, 2009, 137-138)

Jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, la céramique est essentiellement fabriquée de façon semi-industrielle, dans le but de produire des biens en grande quantité. Le métier de céramiste *d'art* est en fait « inventé » au milieu du XX^e siècle, lorsqu'une première génération de créateurs décide de travailler l'argile pour « faire de l'art » en régime de singularité artistique (Heinich, 2005; Moulin, 1983). Actuellement, les céramistes d'art sont environ 2000 en Franceⁱ, et ces professionnels s'adonnent à des pratiques variées sous une pluralité de statuts : ils fabriquent de la céramique utilitaire (pichets, assiette, tasses, plats...) mais aussi des pièces uniques et sculpturales. Ils exercent sous des statuts différents (artiste, artisan, profession libérale, auto-entrepreneur), et évoluent dans plusieurs types d'espaces (galeries, boutiques à domicile, marchés de potiers, salons de métiers d'art...). Malgré cette diversité d'identités et de pratiques, il existe un corpus de normes professionnelles communes, et relativement partagées. A partir des années 1970 en particulier, et jusqu'à aujourd'hui, un dense réseau organisationnel, commercial et professionnel spécifique au groupe se constitue progressivement : revues spécialisées, formations, espaces commerciaux, festivals et rencontres professionnelles, et enfin, organisations représentatives et régulatrices (associations professionnelles, en

partie réunies dans une union, le Collectif National des Céramistes, et une chambre syndicale nommée Ateliers d'Art de France).

L'apparition de ce métier se déploie donc sur un peu plus de soixante années, et elle a pour fondement l'artification de pratiques liées au travail de l'argile, soit leur transformations de « non art en art » (Heinich & Shapiro, 2012). Pourtant, cette artification reste inachevée. En effet, la céramique d'art est dans la majorité des cas associée à la notion de métiers d'art, un espace flou d'activités situées entre art et artisanat (Melot, 2012). La partition entre art et artisanat est d'ailleurs très clairement établie en France, comme en témoigne l'existence de ministères et de statuts distincts : le ministère de la Culture et celui du Commerce et de l'Artisanat ; le statut d'artiste et celui d'artisan. Ces deux catégories constituent des pôles idéaltypiques structurés par des logiques spécifiques (Becker, 1988 : 272-299 ; Heinich, 2005; Moulin, 1983). Quant aux céramistes, ils puisent dans les logiques au fondement des espaces artistique de manière indéniable, mais importent aussi dans leur métier des logiques contre lesquelles s'étaient positionnés les agents du champ artistique pour se constituer : importance du savoir-faire et des techniques du métier, extériorité et objectivité des critères d'évaluation, fonctionnalité de l'objet, utilité et réponse à la demande extérieure. La céramique n'est donc pas tout à fait considérée comme un art : ceux qui la pratiquent peinent parfois à obtenir le statut d'artiste, ainsi que les subventions ou l'accueil dans les lieux dédiés à l'art de la part des institutions publiques culturelles (Ministère de la culture, DRACⁱⁱ). Ces bénéfices sont en effet conditionnés par des critères précis établis juridiquement, qui excluent les logiques artisanales évoquées. De ce fait, les caractéristiques de la céramique d'art ne correspondent pas à ces « attentes normatives » (Goffman, 2009, p. 2). En d'autres termes, le stade d'inachèvement de l'artification de la céramique d'art agit comme un « stigmaté » à l'échelle collective du

métier, rendant difficile son inclusion dans le champ d'application des politiques publiques artistiques.

Cette artification inachevée soulève donc deux questions afférentes à la tension entre cette culture professionnelle et les normes culturelles dominantes. D'abord, comment cet inachèvement nous informe-t-il des conditions dans lesquelles se construit (ou non) la valeur artistique des biens et des personnes ? Que révèle-t-il des points de tension, de rupture ou au contraire de compatibilité entre art et artisanat ? La seconde interrogation renvoie aux significations plurielles de ce phénomène. Dans une interprétation en termes de « manque », l'artification inachevée serait susceptible de devenir complète, et les acteurs aspireraient à la conformation au modèle culturel dominant. Une interprétation en termes de « revendication » suggère au contraire une logique alternative d'artification, qui renverrait par exemple à des tentatives de redéfinition de ce qu'est l'art : nous serions ainsi plutôt dans une tentative de renversement du stigmaté. Nous montrerons dans cet article comment l'« invention » de ce métier repose sur de multiples opérateurs d'artification. Nous préciserons ensuite comment les normes et « bonnes pratiques » professionnelles ont été codifiées, à partir des années 1970, en conservant certains principes propres à l'artisanat. Dans un dernier temps, nous verrons comment cette artification inachevée, vécue et perçue comme un stigmaté, tant par les céramistes eux-mêmes que par leurs interlocuteurs institutionnels, fait l'objet d'une tentative de renversement, notamment par le recours au droit.

L'enquête

Cette recherche issue d'une thèse repose principalement sur une immersion ethnographique dans les lieux de vie, de travail et de socialisation des céramistes d'art en France, entre 2009 et 2014. En plus de nombreuses observations directes et

participantes, nous avons réalisé 62 entretiens semi-directifs, la plupart du temps individuels : certains ont été effectués auprès de responsables associatifs et institutionnels non céramistes, les 46 autres ont été menés avec des céramistes résidant dans diverses régions de France, essentiellement dans les régions Midi-Pyrénées et Rhône-Alpes, ainsi que dans le centre de la France près du hameau de céramistes de La Borne. Parmi les enquêtés, on compte 30 hommes et 23 femmes, dont 4 installés dans les années 1950-60, 23 installés entre 1970 et 1989, et 22 installés depuis 1990. Enfin, nous avons également utilisé de la documentation professionnelle au cours de notre recherche : archives syndicales, compte-rendu associatifs, supports de communication, etc. Ce travail s'appuie en outre sur l'exploitation d'une enquête par questionnaire (218 répondants, soit environ 10% de la population totale de céramistes estimée en France).

Plus de la moitié des céramistes ont choisi ce métier - qu'ils vivent comme vocationnel - suite à une reconversion (souvent depuis un métier qualifié), et sont généralement bien dotés en capitaux culturels et/ou scolaires. Toutes générations confondues, ils sont issus pour une part importante d'entre eux (35%) de parents exerçant des professions artistiques et de « cadres et professions intellectuelles supérieures ». Etablis en majorité en zone rurale (près de la moitié (45%) des enquêtés par questionnaire vivent dans un village de moins de 1000 habitants, et seuls 9% résident dans une ville de plus de 100 000 habitants), ils vivent cependant dans des conditions économiques précaires. Sur le plan financier, près des trois quart (152 sur 203 répondants) des professionnels interrogés disent vivre avec des revenus équivalents à 1000 euros ou moins pour l'année 2010 (en tenant uniquement compte des revenus obtenus grâce à l'activité de céramiste). De ce fait, environ 40% exercent une activité annexe, souvent en lien avec la céramique (cours et stages).

L'invention d'un nouveau métier par l'artification de pratiques anciennes

Jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, la poterie constitue un objet essentiel du quotidien : tuileries, manufactures et petites entreprises familiales de céramique font partie de la vie productive des villes et villages français, pour transporter, conserver, fabriquer et consommer les aliments, ou aménager les habitations. À cette époque, les mondes de la production céramique relèvent donc de l'industrie manufacturière ou de l'entreprise familiale, et reposent sur une forte division du travail, une répétition des tâches, une mécanisation plus ou moins poussée, dans le but de produire des biens en grande quantité. Mais pour des raisons d'ordre multiples (économiques, technologiques, démographiques)ⁱⁱⁱ, ces industries périclitent au XX^e siècle. Pourtant, ce type de production de céramique laisse une trace importante : un faisceau de tâches (façonnage, émaillage, cuisson) qui sera en partie réapproprié par les futurs céramistes d'art des années 1940.

Dans ces années-là, une série de créateurs - que presque tout, sociologiquement, oppose aux anciens paysans et ouvriers céramistes - se retrouvent dans une approche artistique et créative de l'argile. Et contrairement à leurs rares homologues du début du siècle, ils exercent la céramique d'*art* de façon bien plus franche, tant en termes numériques que dans leur démarche professionnelle, fondée sur la singularisation et l'artification de la production. Ces créateurs, issus de familles au capital culturel plus important et d'écoles d'art, sont « dotés d'une disposition cultivée (qu'ils doivent sans doute, partiellement, à la fréquentation de l'école) et détenteurs en puissance de la condition d'artiste » (Boltanski, 1975, p. 40). Ils sont dotés d'une sensibilité esthétique et de connaissances des courants et pratiques artistiques, alors que les céramistes

traditionnels avaient été formés dans l'entreprise familiale ou locale. L'argile représente des opportunités nouvelles d'expression pour les premiers, permettant – idéalement – de vivre d'une activité artistique, alors qu'elle constitue pour les seconds la base d'une entreprise économique que l'on effectue par tradition familiale dans le bassin d'emploi. Ces potiers traditionnels perçoivent ainsi les céramistes d'art comme des « artistes », y compris dans ce que le terme recouvre de péjoratif. S'il serait abusif de parler de concurrence économique entre les nouveaux céramistes d'art et les potiers traditionnels, tant leurs activités diffèrent, la concurrence s'ancre en revanche entre deux conceptions dissonantes du travail, l'une étant supposée sérieuse, efficace, masculine, quand l'autre est supposée excentrique et/ou effectuée en dilettante, parfois par des femmes :

« [Elizabeth Joulia] cuisait chez les potiers, qui étaient un peu étonnés de rencontrer une femme céramiste, et qui faisait des choses non traditionnelles [rires]. Alors évidemment, y'a des moments, y'en a qui étaient un peu furieux de voir [ça], et puis un peu moqueurs. Parce que d'abord une femme qui travaillait, déjà, dans la terre ils avaient pas trop l'habitude de voir ça : dans la céramique de l'époque, dans les ateliers, les femmes ne faisaient que les anses. [...] C'est-à-dire que tous ces gens qui arrivaient, sortaient en principe des Beaux-Arts, des Arts déco, tout ça... donc ils avaient quand même une éducation d'artistes, qui lisaient, de gens qui sortaient de l'ordinaire, plus marginaux, tout ça, que les potiers traditionnels de La Borne. » (Lisette, environ 80 ans, arrivée à La Borne vers 1950, a travaillé aux côtés de son mari, l'un des premiers céramistes d'art de La Borne).

Ainsi, le couple de céramistes Jean et Jacqueline Lerat, aujourd'hui célèbre dans le milieu de la céramique d'art français, est par exemple emblématique de ce phénomène : formés à l'Ecole nationale des Beaux-arts de Bourges et à l'Ecole nationale des Arts décoratifs de Paris, ils s'installeront dans le hameau de La Borne dans les années 1950,

où se concentre alors une importante population de potiers traditionnels, et où s'installent peu à peu de nouveaux céramistes d'art. Jean et Jacqueline Lerat enseigneront la céramique aux Beaux-arts de Bourges des années 1960 à la fin des années 1980, parallèlement à leur travail de création, exposé dans de nombreuses galeries d'art jusque dans les années 2000. Le couple Lerat, à l'instar d'autres céramistes de l'époque, font en fait partie d'un plus vaste groupe formant la première génération de néo-artisans d'art en France (Jourdain, 2012) : ayant suivi une formation artistique, et inspirés par des mouvements tels que le cubisme, ces créateurs se tournent vers des matériaux traditionnels de l'artisanat, vers des formes d'esthétique populaire, et s'intéressent à ce matériau dont ils veulent faire un domaine créatif à part entière.

Du point de vue des pratiques, cette première génération de céramistes d'art continue d'exécuter des opérations anciennes : façonnage de l'argile crue, engobage et/ou émaillage des pièces, cuisson. Cependant, on observe alors un véritable renversement axiologique et technique par rapport à la céramique traditionnelle et industrielle. D'abord, ces fondateurs de la céramique d'art attribuent des significations nouvelles aux pratiques professionnelles anciennes : le statut des objets fabriqués passe de biens ordinaires servant pour l'ordinaire à celui d'objets singuliers et justiciables d'un jugement esthétique (même s'ils peuvent aussi servir pour l'ordinaire). Ensuite, sur le plan technique et esthétique, outre une organisation du travail modifiée (abandon de la parcellisation, réalisation de pièces singularisées), la recherche et l'invention de textures, formes, couleurs originales deviennent les marqueurs de la singularisation du travail. Concrètement, les marques de cuisson, l'irrégularité d'une paroi, une coulure d'émail non prévue, le mélange des émaux et glaçures, le trait expressif du geste au pinceau qui disqualifiaient les anciennes productions deviennent les signes du travail singularisé et expérimental. La modification des fours est emblématique de ce

tournant : le volume réduit des nouveaux fours illustre le passage d'une production utilitaire de série, à des pièces uniques ou de petite série. Ce fut par exemple le cas à La Borne, lorsque P. Beyer construisit le premier « petit four » de type Sèvres dans les années 1940.

« [les potiers traditionnels] qui avaient toujours finalement eu à faire des séries de pots, ils avaient quand même du mal à comprendre ce qu'on venait faire et ce qu'on voulait faire. [...] C'était je pense, difficile à comprendre : ils faisaient un maximum de pots pour un maximum de gens, et nous ce qu'on voulait, c'était une pièce pour quelqu'un, pour une personne ! » (Célestine, 62 ans, installée à La Borne en 1959)

Ces techniques sont ainsi à la fois la conséquence de ce glissement axiologique et son support concret, puisque c'est par elles que s'articulent technique et conceptions esthétiques, outil et idéologies, travail et identités. En fait, les céramistes des années 1940 n'opèrent pas seulement une rupture sociodémographique (capital scolaire et culturel, genre, logiques d'entrée dans le métier) ou des altérations à la marge : ils fondent une nouvelle professionnalité. Ce processus de transmutation, dans les années 1940 et 1950, du faisceau de tâches de la céramique du début du siècle rappelle que les pratiques professionnelles ne sont pas dotées d'une signification en soi : c'est au contraire par une approche relationnelle des objets et des contenus professionnels que s'interprète le basculement de la valeur conduisant à l'émergence de ce nouveau métier.

Concrètement, cette dynamique de fondation de la céramique d'art se développe dans des villages comme à La Borne, dans des cours de céramique en écoles des Beaux-arts^{iv}, ou encore via le « Salon des artisans d'art », organisé à Paris à partir de 1949 par la chambre syndicale des céramistes d'art de France (AAF). Ce rassemblement physique des premiers céramistes d'art dans certains lieux de vie ou de commercialisation entérine ainsi le basculement dans le régime de singularité. Cependant, nous ne sommes qu'au début du processus : de nouveau dans les années

1970, le processus d'artification se poursuit, et un phénomène majeur se produit : la codification de ces normes professionnelles nouvelles.

2. A partir des années 1970 : codification et autonomisation d'un métier « à mi-chemin » entre art et artisanat

Dans les années 1970, le but est plus que jamais de façonner son propre outil, adapté à une quête de résultat personnel et ouvert à l'imprévu et à l'essai : les traces de certaines contingences techniques qui constituaient jadis des défauts esthétiques deviennent les marqueurs de l'artification. Cela est permis notamment grâce à l'importation en France d'autres conceptions - étasunienne et japonaise en particulier - de la création en céramique.

D'abord, des mouvements artistiques importants dans le domaine de la céramique, nés dans les États-Unis d'après-guerre, font leur apparition en France : des figures internationales de l'art céramique étasunien de l'époque -Voukos, Arneson, Soldner - sont découvertes. Ainsi, l'*abstract expressionist ceramics*, un nouveau mouvement de liberté dans l'esthétique céramique constitué en Californie, entendait par exemple étendre les possibilités d'utilisation de l'argile. Celle-ci est considérée alors comme n'importe quel autre médium digne des beaux-arts, aussi bien dans une utilisation en deux dimensions proche de la peinture que dans le potentiel sculptural de la tridimensionnalité (Coplans, 1978, pp. 158–159).

« The task these ceramicists set themselves was to rediscover the essential characteristics of the medium. [...] these ceramicists began to exploit shape and surface for its expressive potential. » (Coplans, 1978, pp. 158–159)

Une autre mouvance puisant dans l'humour et la subversion de la contre-culture des années 1960 et 1970, le *Funk ceramic movement* connu à travers les travaux d'Arneson, a également marqué les débats de l'époque.

Aux Etats-Unis, l'exploration de l'art céramique est aussi influencée par une conception asiatique de la création, qui est introduite ensuite en France, et sera décisive. Détachée du principe de partition entre art et artisanat, elle allie au contraire fonctionnalité et esthétique, objet utile et objet d'art. Concrètement, l'importation de fours à bois traditionnels (de type *anagama* et *noborigama*) et de techniques orientales (Corée, Japon), permettent de longues cuissons au bois (et non au gaz) et l'obtention d'« effets » sur les pièces. Par exemple, la technique traditionnelle japonaise du *raku* permet des transformations aléatoires de la matière, et une action directe du céramiste sur celle-ci dans l'instant même de la cuisson. Ces courants nord-américains et la pratique du *raku* et des cuissons au bois suscitent l'engouement des étudiants aux Beaux-Arts français. L'extrait d'entretien suivant est très significatif de la marque laissée par cette période sur les céramistes de l'époque : Régis, qui entre dans le métier en 1977, évoque le choc émotionnel qu'il dit avoir vécu à l'époque en découvrant le *raku* étasunien et les « effets » liés à la cuisson au bois :

« Dans les années 70, 80, c'était le moment où on... où on cherchait un petit peu des effets, des nouveaux effets, quoi. [...] Surtout, on lisait les revues américaines de céramique, et puis d'un coup on a commencé à voir le *raku*, qui est arrivé. [...] On avait vraiment l'impression de... de découvrir *une nouvelle lumière*, une nouvelle... [...] moi c'est en ayant vu des pièces qui sortaient d'un grand four [à bois] de La Borne, qui avaient été cuites en 78, en voyant ça sur une revue américaine... J'ai découvert *des effets*, quoi ! » (Régis, 53 ans)

Ainsi, le *raku* comme les techniques de cuisson au bois, supposées « ancestrales », sont paradoxalement les symptômes de la contemporanéité du métier : elles témoignent de la réinvention (Hobsbawm, 1983) d'une « tradition potière » supposée originelle et

atemporelle, dans laquelle puisent les céramistes français de la seconde moitié du XX^e siècle pour façonner une nouvelle identité professionnelle. En d'autres termes, les céramistes qui entrent dans le métier dans les années 1970 opèrent un « branchement » (Amselle, 2001) sur des techniques antérieures ou étrangères pour construire leur nouveau système de valeurs professionnelles.

Les propos de Régis, cité plus haut, suggèrent un autre élément d'importance : la centralité des supports de publication dans la diffusion de ces techniques et pratiques créatives asiatiques et étasuniennes. Le livre du céramiste et écrivain Bernard Leach, *A potters' book*, paru en 1940 en Angleterre et traduit en français en 1973 (Leach, 1940), joue un rôle central dans l'importation de ces démarches et techniques en France. *A potters' book* offre la possibilité aux céramistes nouvellement installés d'échanger des recettes d'émaux, plans de fours ou techniques de cuisson et de préparation des matériaux. Il devient, selon une expression indigène, « la Bible » des céramistes en formation :

« Leach c'était vraiment le livre de chevet de tout le monde, quoi. [...] Je l'ai toujours... [...] Ça doit être la première édition [de 1973] que j'ai... Et ça, ça a marqué : aux Beaux-arts, on utilisait des émaux japonais, tu vois ? » (Paulin, 57 ans, aux Beaux-arts de 1970 à 1975)

Cet ouvrage illustre cette période de codification de ces nouvelles règles esthétiques, durant laquelle se multiplient des supports éditoriaux. Un an après la version française de *A Potter's Book*, est traduit en France *Clay and Glazes*, véritable encyclopédie de mise au point d'émaux de l'américain Daniel Rhodes (Rhodes, 1957). Ces ouvrages anglo-saxons viennent abonder le corpus éditorial français déjà composé, à partir de 1964, des ouvrages de Daniel de Montmollin, mêlant considérations techniques et philosophiques sur le travail de l'argile. Les revues se déploient également, avec la *Céramique moderne* (créée en 1959), et *La revue de la Céramique et du Verre* (1981). Cette dynamique est internationale : la première grande revue apparaît aux États-Unis

en 1941, suivie d'homologues en Angleterre en 1971, en Espagne (1978), en Grèce (1987), ou encore en Australie (1990). Ces publications défendent un nouveau modèle professionnel et facilitent la vulgarisation des opérateurs d'artification (Heinich & Shapiro, 2012). Ceux-ci sont *sémantiques* (manifestes, articles, débats et opinions) et *discursifs* (vocabulaire et notions spécifiques à travers lesquelles les acteurs sont amenés à se positionner). Elles sont aussi, par nature, un support privilégié pour l'opérateur *iconographique* par la reproduction en couleurs de pièces photographiées dans des conditions scénographiques proches de celles des expositions en galerie d'art. En outre, elles relaient les effets des opérateurs d'artification *sociaux* (les annonces d'expositions et d'évènements concernant la céramique d'art), *juridiques* (les lois et réglementations applicables à l'exercice du métier) et *associatifs* (les initiatives visant à la mise en communauté).

A ce titre, il nous reste à préciser un dernier aspect d'importance, organisationnel cette fois. Si les normes professionnelles commencent à être codifiées dans des publications, elles vont surtout s'ancrer institutionnellement à partir des années 1970 et 1980 dans des associations, chambre syndicale et espaces de commercialisation. Concrètement, cette codification va se déployer sous l'action de certains individus membres d'une seconde génération de céramistes d'art, largement inspirés par les « néo-ruraux » (Hervieu & Hervieu-Léger, 2005). À l'instar de nombreux autres néo-artisans d'art de cette « seconde vague de l'artisanat d'art » (Jourdain, 2012), beaucoup sont alors portés par les utopies et idéaux de l'époque, rejetant la ville où se concentrent les logiques du capitalisme et du salariat. Cette génération va remplir un rôle encore plus essentiel dans la professionnalisation de la céramique d'art, et c'est pourquoi nous avons qualifié ses membres de véritables « bâtisseurs » du métier. Ces individus sont en effet à la recherche de façons de vivre de leur art : se retrouver entre pairs, mettre en commun

des techniques et innovations de l'époque, et inventer des espaces permettant de vivre économiquement de ce métier.

Pascal : figure d'un « bâtisseur » du métier

Né en 1950 de parents ouvriers dans l'industrie, Pascal passe un BTS de design, puis commence les Beaux-arts. Durant sept ans, il « construit des autoroutes », puis se reconvertit à la suite d'un licenciement économique, et s'installe céramiste en 1978 dans le sud de la France. Il vit son activité comme un style de vie, mais aussi comme une forme « d'engagement ». Il se dit d'ailleurs « très militant syndical » dans son ancien métier, et déclare : « la terre et ça [l'engagement], c'est au quotidien. Pour moi tout est lié ». En 1986, il prend part à la création de l'une des premières associations régionales de professionnels (qu'il présidera), et associe à cette démarche les regroupements entre collègues lors des marchés de potiers, les amitiés et accointances, un « esprit potier » et « une envie de bouffer le monde ». Plus tard, en 1999, il est l'un des fondateurs du Collectif National des Céramistes. Comme ses compagnons associatifs, il déplore lui aussi la « cassure » entre arts majeurs et arts mineurs en France et le manque de reconnaissance des céramistes d'art par les institutions publiques culturelles. Il revendique aussi la fonction quotidienne de la belle céramique (« faire de belles choses pour le quotidien des gens ») : c'est l'une de ses motivations à travailler l'argile, en plus de certaines techniques qu'il affectionne (les cuissons au bois, le feu, la transformation de matières). Lui et sa compagne fabriquent un utilitaire en grès dans des prix très modestes (certains objets sont à moins d'une dizaine d'euros). Ils sont installés près d'un site touristique et patrimonial important en Provence, et exposent sur la plupart des marchés et événements reconnus au sein de la profession, sur les salons d'artisanat d'art, ainsi qu'à domicile.

Ainsi, plusieurs rassemblements collectifs voient le jour de manière importante à partir de la fin des années 1970. Le dénominateur commun à toutes ces manifestations est qu'elles constituent des espaces et temporalités de comparaison et d'évaluation entre pairs, où se codifient et s'imposent les « bonnes pratiques ». Certains de ces regroupements sont ponctuels, informels, et à petite échelle, à l'instar des journées (et nuits) de cuissons collectives dans des fours à bois. D'autres rassemblements s'établissent en revanche de manière beaucoup plus formelle, durable, et à plus grande échelle : biennales de Vallauris dès 1966, ou « biennale de céramique contemporaine de Châteauroux » en 1979. En 1976 sont créés les « marchés de potiers » : ces dispositifs commerciaux sont aujourd'hui très largement répandus, puisque le Collectif National des Céramistes recensait par exemple 146 de ces manifestations en 2015. En plusieurs endroits de France, des céramistes mettent également en place des « rencontres professionnelles » incluant workshops, cuissons collectives, démonstrations, expositions et conférences : symposium international de céramique de La Borne (1977), Printemps des potiers (à partir de 1988), Festival International d'Arthous (à partir de 1998) en particulier. Ces événements contribuent ainsi à bâtir un univers de talents, de conventions et de réputations dans le milieu, autrement dit un espace de jugement esthétique autonome. Enfin, des associations de céramistes sont créées à partir des années 1980 ; en 1999, elles sont réunies dans le Collectif National des Céramistes, qui rassemble en 2015 vingt d'entre elles, soit environ 750 ateliers. Ces éléments organisationnels autonomisent ainsi le métier, à l'instar du métier d'écrivain (Lahire, 2006) ou de la bande dessinée dans les années 1970 (Boltanski, 1975).

Mais ce processus, s'il prolonge l'artification du métier, entérine aussi l'inachèvement de celle-ci : les normes professionnelles techniques, esthétiques et éthiques qui se stabilisent à cette époque conservent une part irréductible de logiques

propres à l'artisanat. En effet, il est aujourd'hui impossible pour un céramiste d'art de se détacher complètement des logiques de singularité, du discours vocationnel et désintéressé, de l'idée d'expression de l'intériorité et d'auteurisation de son travail, etc. sous peine d'être exclu ou marginalisé des espaces d'exposition et des associations, ou, de manière informelle, vivement critiqué par ses pairs. Dans le même temps, il est essentiel pour un céramiste de maîtriser les savoir-faire de façonnage, d'émaillage et de cuisson, sous peine d'être considéré comme un amateur, un professionnel en dilettante, ou un « naïf » lancé illusoirement dans un métier exigeant techniquement. En fait, les logiques artisanales sont même admises (au moins publiquement) par ceux qui ne font que des pièces uniques et de la sculpture. Certes, il existe bien plusieurs segments professionnels, l'un plutôt fondé sur les caractéristiques de l'art, l'autre plutôt orienté par les logiques de l'artisanat : ainsi, certains céramistes ne font aucun objet utile et revendiquent un travail intégralement fondé sur la pièce unique non-utilitaire. Cependant, la critique de l'utilité des objets n'est pas publiquement dicible au sein de l'espace professionnel : si la céramique industrielle ou des pratiques telles le plagiat sont fustigées, nous n'avons recueilli aucun discours – informel ou officiel – de céramiste critiquant ouvertement le principe même de la céramique utilitaire. Les documents internes aux associations (compte-rendus de conseils d'administration, dossiers de presse, etc.), et les règlements d'organisation de marchés de potiers, montrent d'ailleurs que l'hybridité entre art et artisanat constitue aujourd'hui une norme professionnelle : les associations accueillent des céramistes en possession d'un statut de professionnel, peu importe qu'ils soient artistes ou artisans ; de même, elles prétendent promouvoir une diversité de techniques et des pratiques, utilitaire et sculpturale ; enfin, on y retrouve une mise en valeur des savoir-faire et de l'utilité des objets, en même temps qu'une attention portée à la conceptualisation et à la finalité esthétique.

3. Retourner le stigmate par le recours au droit : l'artification inachevée faite vertu

En France, la dichotomie entre art et artisanat prend forme à partir de critères précis, établis par le Code des impôts, le Code de la sécurité sociale, et le Code de la propriété intellectuelle. Ces critères sont la *non-utilité* de l'œuvre d'art (qui est « porteuse de sa propre finalité », c'est-à-dire qui n'a pour finalité que sa non finalité), et l'*originalité* (Code de la sécurité sociale^{vi}). On trouve aussi l'unicité des objets et entière exécution par l'individu, qui sont considérés comme les composantes de l'originalité (Code des impôts)^{vii}. Par conséquent, des pièces en céramique ayant la forme d'un contenant (vases, plats...) sont, selon ces critères, considérés comme des objets fonctionnels, donc non artistiques, quand bien même leur taille ou leur prix les rapprocherait d'une œuvre purement décorative. Ce sont d'ailleurs ces critères qui sont mobilisés par certaines institutions pour attribuer des subventions, ou affilier certains individus au statut d'artiste et au régime de protection sociale correspondant. Concrètement, la difficile inclusion de la céramique dans les politiques publiques artistiques prend plusieurs formes : d'abord, un faible budget et personnel dévolus aux métiers d'art dans les institutions en charge de ces politiques publiques (DRAC, ministère de la culture). Dans ces cas-là, la céramique s'inscrit dans une petite fraction du champ d'action que les institutions réservent aux métiers d'art, c'est-à-dire de manière restreinte, si bien que cette inclusion est perçue comme symbolique^{viii}, voire méconnue des céramistes enquêtés. En 2012, une conseillère aux arts plastiques et ancienne responsable « métiers d'art » au sein d'une DRAC me montrait par exemple le budget annuel de son institution, où je pouvais constater la mention « 0 euro » en face de la ligne budgétaire

« métiers d'art ». La difficile inclusion de la céramique dans les politiques publiques se traduit ensuite par la difficile obtention (ou maintien) du statut d'artiste, et de subventions à titre individuel auprès des DRAC. Dans ces deux dernières situations, la céramique est là aussi qualifiée de métier d'art ou d'artisanat par certains agents au sein de ces administrations, ce qui a pour conséquence de l'exclure de leur champ d'action général. Dans le cadre des demandes d'aides financières, Sylvie, une céramiste ayant le statut d'artiste, relatait par exemple un échange qu'elle avait eu suite au refus d'une DRAC de lui accorder une aide financière :

« Parce qu'il [mon interlocuteur de la DRAC] me dit : "oui, enfin vous les potiers, enfin on peut pas soutenir des potiers, c'est pas de l'art c'est de l'artisanat... vous bricolez dans vos ateliers", tout ça. [...] Et donc je lui ai cité des noms de céramistes qu'il connaissait. Je lui ai dit par exemple que des gens comme Claudi Casanova [céramiste connu internationalement], se revendiquent haut et fort comme céramiste ! Et lui il me disait "mais non, c'est pas un céramiste, c'est un artiste ! C'est un sculpteur, c'est un artiste" ! Et je lui dis : "non, il se revendique comme un céramiste ! Parce qu'il est de la famille de la terre !" . » (Sylvie, 57 ans, artiste, installée en 1998).

Elle obtiendra finalement une aide de 5000 euros pour le remplacement de son four ; on notera toutefois que dans le compte-rendu de la réunion entérinant cette décision, son travail est qualifié de « sculpture » et non de « céramique ». En fait, ce sont bien les critères mentionnés dans les différents textes juridiques qui sont en jeu dans ces enjeux de qualification. Prenons le cas des « Compte rendu de la commission consultative » d'une DRAC qui alloue des aides financières aux artistes, établis sur une période de dix ans (2002-2012). Les différents critères établis n'excluent pas a priori les céramistes de ces dispositifs ; en revanche, le critère de l'inscription des travaux de l'artiste dans une

conception « contemporaine » de la création recouvrent une appréciation individuelle de l'art qui, pour les évaluateurs des dossiers, implique un dépassement de la notion de contenant et d'utilité. La conseillère interrogée expliquait en effet se conformer au Code des impôts et à celui de la Sécurité sociale, en précisant qu' « il ne faut pas qu'il y ait que la notion d'utilitaire, dans l'objet ! ». Ces éléments montrent en fait la centralité des critères d'utilité dans les jugements esthétiques en France. Mais cela indique aussi leur forte personnalisation, et par là même, l'absence de « critériologie » stabilisée (Heinich 1997 : 113). C'est ainsi sur cette malléabilité de la définition de l'art que certains céramistes vont jouer, afin de tenter de la transformer.

Concrètement, si les céramistes reconnaissent leur ancrage partiel dans l'artisanat, ils refusent d'être exclus du domaine de l'art, et développent à ce titre deux types de critiques à l'égard de la partition art/artisanat : certains d'entre eux cherchent ainsi à démontrer le caractère artistique de certaines œuvres ou pratiques jugées artisanales. D'autres contestent la hiérarchie culturelle donnant à l'art une valeur culturelle supérieure à celle de l'artisanat : ils s'emploient alors à défendre la valeur culturelle de leur travail artisanal et le bien-fondé de son inclusion dans les politiques publiques visant les œuvres d'art ou les artistes. Ces deux formes de critique, bien souvent confondues dans le discours des enquêtés, illustrent une dimension importante du conflit : « l'objectif est la séparation [vis-à-vis des normes culturelles dominantes] et non l'assimilation » (Goffman, 2009, p. 114). En d'autres termes, certains céramistes cherchent – individuellement ou via leurs organisations représentatives – non pas à dissimuler les normes professionnelles pouvant les stigmatiser, mais à les revendiquer dans une perspective critique visant à modifier les critères de définition de l'art. Ces deux critiques sont en général limitées à des postures discursives, ou à des échanges – formels et informels – avec certaines institutions. Mais elles prennent aussi parfois

corps dans le recours au droit : judiciarisation de la cause (règlement des conflits par le biais de procès), et juridicisation (volonté de recourir aux normes juridiques existantes ou d'en créer de nouvelles pour réguler davantage les actions et interactions sociales) (Pélisse, 2009).

La judiciarisation : les procès pour obtenir (ou garder) le statut d'artiste

Pour être affilié à la Maison des artistes, l'organisme en charge de la gestion des droits des artistes, et travailler avec le statut d'artiste, certains professionnels ont feint de se mettre en conformité avec le critère de non-utilité : certains ont présenté dans leur dossier quelques sculptures en se gardant de montrer des photos de pièces utilitaires ; d'autres ont agrémenté leur dossier de photos prises en gros plan modifiant ainsi la nature du support (un plat utilitaire, pouvant alors devenir un « panneau mural » non utilitaire) ; d'autres encore ont présenté des dessins et peintures, et sont officiellement inscrits en tant que « peintres ». La « triche » est ainsi un mode d'entrée assez commun à la Maison des Artistes chez les céramistes, et l'on retrouve ici la soumission aux critères artistiques dont R. Moulin et H.S. Becker soulignaient la nécessité récurrente pour intégrer les mondes de l'art (H.S. Becker in (Moulin, 1992, p. 267)). Pour reprendre la grille d'analyse goffmanienne, ce « contrôle de l'information » par des individus potentiellement discréditables lors de leur demande d'affiliation vise à une mise en conformité avec la norme sociale attendue. Sans le corriger, ils cherchent ainsi à faire disparaître le stigmate (Goffman, 2009, p. 9 and chap. 2). Pourtant, d'autres démarches entreprises par certains céramistes pour être affiliés se caractérisent au contraire par le conflit ou le « forcing », pour reprendre un terme indigènes : il s'agit de procès engagés par les professionnels à titre individuel contre la Maison des artistes. Le premier procès, engagé par un céramiste, en 1979, a duré 4 ans, depuis le jugement

rendu par la Commission de première instance de la Sécurité Sociale, jusqu'à différents renvois devant une cour d'appel et la Cour de cassation. C'est alors sur la bonne définition de l'originalité - déterminant le caractère artistique ou artisanal du travail - d'objets jugés fonctionnels que portaient les dissensions (ce céramiste faisait des plats, vases, etc.) : au cours des différents jugements, l'originalité est parfois définie sur la base d'une appréciation esthétique pour certains juges ; pour d'autres, elle n'existe que de façon objective selon les critères définis précédemment : unicité, exécution à la main, signature. Au final, le tribunal a donné gain de cause à ce céramiste, puisque les juges ont estimé que la commission professionnelle de la Maison des artistes avait outrepassé ses fonctions en évaluant les objets à partir de leur forme (un contenant).

Cependant, ces décisions de justice n'ont pas systématisé l'affiliation des céramistes qui en faisaient la demande à la Maison des artistes. C'est ainsi que beaucoup plus récemment, en 2006, un autre céramiste engage un procès contre le même organisme^{ix}. Ce professionnel avait été radié un an et demi après son affiliation sous le motif qu'il faisait un « métier d'art » en raison de la « finalité » de ses œuvres. Dans sa note d'observation à l'intention du tribunal^x, la Maison des artistes note en effet : « le fait que les céramiques de Monsieur X soient entièrement réalisées de sa main, en exemplaire unique et signées par lui, ne les départit pas de leur caractère utilitaire par nature » ; « son activité ne relève [donc] pas des arts graphiques et plastiques ». En 2009, le tribunal tranche en la faveur du céramiste, en faisant primer le critère d'originalité sur celui de non-utilité : les créations de ce céramistes « sont des œuvres uniques et il n'est pas contesté qu'elles sont signées par lui. Le fait qu'elles prennent la forme d'objets utilitaires ne leur retire pas nécessairement le caractère d'œuvres originales en exemplaire unique, entièrement exécutées de la main de l'artiste et signées par lui »^{xi}. En effet, le tribunal souligne que les articles en vigueur auxquels

doit se référer la Maison des artistes « ne font pas référence au caractère utilitaire ou non des créations ». Au final, le tribunal demande la réaffiliation immédiate du professionnel. Cette lutte autour des critères d'originalité et d'utilité est fondamentale, puisqu'elle permet de faire reconnaître la légitimité des céramistes à être artistes tout en faisant des œuvres fonctionnelles, c'est-à-dire pouvoir « exercer leur art sur un pot », pour reprendre les termes de cette revendication énoncée dans une revue de professionnels à l'époque (*La revue de la Céramique et du Verre*, 1984). D'autres recours et mobilisations individuelles ont été observés, y compris sans judiciarisation ou sous simple forme de lettre, souvent publicisées au sein de l'espace professionnel. Ces prises de position personnelles indiquent une volonté d'assimilation de l'utilité à l'art, déclinée à des degrés divers : l'utile peut être art (segment professionnel le plus proche de l'art), jusqu'à l'art doit être utile (segment le plus proche de l'artisanat : des céramistes revendiquent en effet leur intention de créer une « esthétique fonctionnelle » et des « objets d'art du quotidien », à l'instar de Pascal évoqué plus haut) ; d'autres citent des artistes reconnus du XX^{ème} siècle pour leurs œuvres utilitaires, tels des arguments d'autorité ; enfin, nombreux sont ceux qui considèrent que le contenant utilitaire n'est pas ou pas seulement le support d'une création, mais est création (une céramiste explique ainsi avec humour qu'elle « travaille sur un “support de révolution de forme ovoïdale tronquée, creuse et ouverte sur sa partie supérieure”, ci-après dénommée pièce ou “bol”... »xii). C'est bien la première forme de critique (démonstration du caractère artistique de certaines œuvres) qui est en jeu ici, et cette judiciarisation de la cause contribue à l'artification de la céramique. La juridicisation intègre quant à elle la seconde forme de critique, à savoir la contestation de l'exclusion de l'artisanat d'art du champ des politiques artistiques.

b) La juridicisation : la création de normes juridiques pour étendre le périmètre de l'art

Depuis les années 1970, certains acteurs des métiers d'art et en particulier la chambre syndicale des ateliers d'art de France (AAF) ont pour projet la création d'un statut d'artisan d'art. Ce statut d'artisan d'art permettrait l'affiliation au régime des artistes-auteurs, et la constitution d'un cinquième collège « métiers d'art » au sein des chambres de métiers^{xiii}, aux côtés des quatre activités réglementaires (alimentaire, bâtiment, production et services). En 2013, AAF prend en charge cette question, à l'aide d'une équipe et de juristes, et soumet cette expertise au cabinet du premier ministre du gouvernement français de l'époque, J.-M. Ayrault.

Dans ce texte, les experts d'AAF s'emploient à montrer la dimension créative de l'artisanat, et défendent l'idée que « l'artisan d'art est le créateur d'œuvres originales “portant l'empreinte de la personnalité de son auteur” » (Audugé & Ateliers d'Art de France, 2013, p. 2), défendant ainsi le critère central d'originalité. Pour cela, ils s'appuient notamment sur le Code de la propriété intellectuelle qui ne fait pas mention de la notion d'utilité, comme nous l'avons vu plus haut. Ainsi, sans renier ni renoncer à la notion d'artisanat, il s'agit d'en démontrer la valeur créative et artistique, et d'inclure les métiers d'art (et artisans d'art) dans les politiques publiques artistiques. Concrètement, l'une des préconisations principales de cette note de synthèse est d'établir une « simple présomption d'éligibilité au régime social des artistes auteurs, au profit des artisans d'art » (Audugé & Ateliers d'Art de France, 2013, p. 11). Enfin, AAF demande une adaptation du Code des impôts, évoqué plus haut, afin d'abolir la distinction entre art « pur » et art « appliqué ».

En 2013, un amendement parlementaire visant à la reconnaissance légale du secteur des métiers d'art est rédigé à l'initiative d'AAF, en collaboration avec l'assemblée permanente des chambres de métier et de l'artisanat (APCMA) et l'Union nationale des métiers d'art (UNMA). La loi, qualifiée d' « historique » par la chambre syndicale, est examinée et votée par l'Assemblée nationale puis le Sénat français en intégrant cet amendement, le 16 avril 2014^{xiv}. Cette loi comporte deux éléments essentiels : d'une part, la reconnaissance de l'existence des métiers d'art comme secteur économique, et d'autre part, la reconnaissance des artisans d'art comme « créateurs » et de leur spécificité vis-à-vis des autres artisans, la dimension artistique. La remise en cause des frontières entre art et artisanat est peu à peu entérinée juridiquement, érodant les contours de ces deux grandes catégories que sont l'art et l'artisanat.

Conclusion

Les deux formes de critique de la définition de l'art exercées par les céramistes reposent sur la contestation de ses critères et de son périmètre : 1) des objets utiles peuvent être de l'art ; 2) il existe un domaine distinct et spécifique, l'artisanat d'art, devant être rattaché aux activités artistiques. Pourtant, l'artification de la céramique d'art reste inachevée, car partiellement reconnue : si les procès constituent des étapes victorieuses, ils ne représentent que la partie de la lutte la plus institutionnalisée, à savoir sa dimension judiciaire. La dimension symbolique et économique du conflit, c'est-à-dire les difficultés à obtenir des subventions des DRAC, n'a pas disparu. Ensuite, cet inachèvement est tout simplement lié au fait que l'artification de certaines pratiques n'existe que relationnellement, au regard du périmètre et des définitions donnés au domaine de l'art. Autrement dit, le degré d'artification de la céramique varie donc selon que l'on inclut les métiers d'art dans le domaine artistique ou pas. La question est en

partie résolue par le fait qu'au terme d'un long processus juridique, l'écart s'est réduit entre l'art et les métiers d'art. Cependant, l'actualité des débats vient prolonger la réflexion, puisque très récemment, c'est la définition même des métiers d'art qui est en jeu. En effet, depuis le printemps 2015, les institutions représentant les chambres de métier, c'est-à-dire le secteur de l'artisanat, souhaitent inclure les fleuristes et photographes dans la liste des métiers d'art. A cela, s'oppose avec vigueur la chambre syndicale Ateliers d'Art de France, défendant l'idée que l'artisanat d'art se caractérise, entre autres critères cumulatifs, par une « transformation de la matière » (ce que ne font pas les photographes et fleuristes). La reconduction des discussions sur les frontières des catégories artisanat, métier d'art et art nous montre combien celles-ci forment un continuum sur lequel la définition de l'art, et donc de l'artification, est en redéfinition permanente. Cette variabilité suggère ainsi une précaution dans l'utilisation de cette notion, qui recouvre en fait des phénomènes multiples : d'un côté, l'artification est un outil théorique qui permet de porter au jour les rapports de force en jeu dans la transformation des activités et objets en art. D'un autre côté, elle peut être un processus empirique, une entreprise indigène dont les sciences sociales se chargent d'expliquer les mécanismes et conditions de possibilité.

Enfin, cette conclusion est l'occasion de revenir sur la question du rapport aux normes dominantes. Le cas des céramistes montre que ces acteurs résistent partiellement à l'imposition de la division du monde entre art et artisanat que structure la puissance publique. En effet, les céramistes sélectionnent, parmi ces normes, celles auxquelles ils adhèrent sans équivoque (par exemple, l'originalité), ou au contraire, celles qu'ils aspirent à contester (par exemple, le critère d'utilité). En cela, ils témoignent de leur sentiment de légitimité à se vivre comme partie intégrante de la culture consacrée institutionnellement, quand bien même leurs pratiques seraient en partie désajustées à

celle-ci. Dans le même temps, leur rapport aux instances et définitions officielles de l'art est ambigu, car il est tout sauf de l'indifférence, mêlant rejet et quête de reconnaissance. D'ailleurs, leur lutte s'effectue sur le terrain du droit, en allant discuter et contester devant les tribunaux le contenu de ces deux catégories instituées et dominantes que sont celles de l'art et de l'artisanat. Autrement dit, le refus de « l'assimilation » aux normes culturelles dominantes et le retournement du stigmaté s'effectuent dans « le langage et le style de l'adversaire » (Goffman, 2009, p. 114) : ce procédé est lié au profil social des céramistes, à la fois appétents et compétents pour contester les règles établies par des institutions dont ils sentent proches.

Quoi qu'il en soit, ce renversement du stigmaté amorcé à partir des années 1980 rappelle la variabilité des significations attribuées à une même position dans l'échelle de la légitimité culturelle : tandis que l'artification inachevée peut être lue comme une réussite non encore advenue, elle peut aussi renfermer des alternatives au modèle dominant. En d'autres termes, le cas étudié ici invite à prêter attention à la tentation normative d'attribuer systématiquement, et de manière téléologique, une signification valorisante et valorisée à l'artification.

Bibliographie

Amselle, J.-L. (2001). *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

Audugé, S., & Chambre syndicale des céramistes et Ateliers d'Art de France. (2013). *Note de synthèse sur les artisans d'art, leur affiliation au régime des artistes-auteurs et le régime fiscal qui leur est applicable*.

Bajard, F. (2015). L'invention de la céramique d'art. Contribution à la sociologie de la construction des groupes professionnels, *Sociologie du Travail*, Vol. 57, Issue 3, p. 299–321.

Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Boltanski, L. (1975). La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, 1(1), 37–59.

Bucher, R., & Strauss, A. (1961). Professions in process. *American Journal of Sociology*, 66, 325–334.

Coplans, J. (1978). Abstract expressionist ceramics. *Ceramic Art, Comment and Review 1882-1977*, (U.S.A.).

Goffman, E. (2009 (1963)). *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Simon and Schuster.

Heinich, N. (2005). *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris.

Heinich, N. (1997), Les frontières de l'art à l'épreuve de l'expertise : politique de la décision dans une commission municipale, *Politix*, 38, p. 111-135.

- Heinich, N., & Shapiro, R. (2012) When is artification ? *Contemporary aesthetics*,
online : www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=6
39
- Hervieu, B., & Hervieu-Léger, D. (2005). *Le retour à la nature*. La Tour d'Aigues:
Éditions de l'Aube.
- Hobsbawm, E. (1983). Introduction : Inventing Traditions. In E. Hobsbawm & T.
Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition* (pp. 1–14). Cambridge University
Press.
- Jourdain, A. (2012). Les artisans d'art en France. Éthique et marchés. *Thèse de
Doctorat En Sociologie (Université de Picardie Jules Verne)*.
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire la double vie des écrivains*. Paris: La
Découverte.
- La revue de la Céramique et du Verre*. (1984) (Vol. 17).
- Leach, B. (1940). *A Potter's Book*, London : Faber & Faber.
- Melot, M. (2012). Qu'est-ce qu'un métier d'art ? In N. Heinich & R. Shapiro (Eds.), *De
l'artification. Enquête sur le passage à l'art* (pp. 81–93). Paris: EHESS.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel : l'artiste. *Sociologie Du Travail*,
(n°4), 388–403.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, France: Flammarion.
- Pélisse, J. (2009) Judicialisation ou juridicisation ? Usages et réappropriations du droit
dans les conflits du travail. *Politix*. 86. p. 73-96
- Rhodes, D. (1957). *Clay and Glazes*, London : Pitman&Sons.

ⁱ Il n'existe pas de recensement officiel des céramistes d'art, puisqu'ils exercent sous des statuts
légaux variés. La liste la plus exhaustive reste l'« annuaire » édité tous les quatre ans par les éditions de
La revue de la céramique et du verre.

-
- ii Directions Régionales des Affaires Culturelles : celles-ci sont les institutions déconcentrées chargées de mettre en œuvre la politique du ministère de la culture à l'échelon régional.
- iii Pour davantage de précisions, voir (Bajard, 2015)
- iv Les cours sans doute les plus connus sont ceux des Lerat aux Beaux-arts de Bourges. Ils comptent douze élèves en 1943 et plus de trente-cinq élèves dans les années 1970.
- v Voir par exemple les différents sites web des associations de professionnels composant le Collectif National des Céramistes : http://www.collectif-ceramistes.org/index.php?ecran=image&id=734&modif=0&image_type=jpeg
- vi Annexe à la circulaire du 16 février 2011 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale.
- vii « exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui » : Code général des impôts, annexe 3 - Article 98 A
- viii Voir également le rôle et l'existence pendant longtemps peu visible et surtout symbolique de la « mission métiers d'art » au ministère de la Culture et du Conseil des Métiers d'art : Jourdain A., « Les artisans d'art en France. Éthique et marchés », op. cit.
- ix Pour un aperçu de divers recours au début des années 1980, voir *La revue de la Céramique et du Verre*, vol. 17, 1984.
- x Extrait du Jugement rendu le 15 mai 2009 par le Tribunal des affaires de sécurité sociale de Melun. Nous remercions le céramiste impliqué pour la transmission de ces pièces juridiques.
- xi *Idem.*
- xii Lettre rédigée en 2010 par une céramiste, visible sur son site : <http://christina.guwang.over-blog.fr/article-courriers-48766544.html>. Page consultée le 18 août 2013.
- xiii Ces organes organisent le secteur économique de l'artisanat à l'échelle régionale et départementale, sous la tutelle du ministère du Commerce et de l'Artisanat et du préfet.
- xiv Article 20, Titre II, loi Artisanat, Commerce et Très Petites Entreprises.