

Nathalie Heinich

La sociologie de l'art

Nouvelle édition

Éditions La Découverte
9 bis, rue Abel-Hovelacque
75013 Paris

L'auteur tient à remercier Johan Heilbron, Dominique Merllié, Frédéric Vandenberghe et Pierre Verdrager pour leur lecture attentive, ainsi que la Fondation Boekman d'Amsterdam pour son hospitalité.

Catalogage Électre-Bibliographie

HEINICH, Nathalie

La sociologie de l'art. – Paris : La Découverte, 2004. – (Repères ; 328)

ISBN 2-7071-4331-6

Rameau : art et société

Dewey : 306.53 : Anthropologie sociale et culturelle.
Sociologie de l'art

Public concerné : 1^{er} et 2^e cycles. Public motivé

Le logo qui figure au dos de la couverture de ce livre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine des sciences humaines et sociales, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc qu'en application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Si vous désirez être tenu régulièrement informé de nos parutions, il vous suffit d'envoyer vos nom et adresse aux Éditions La Découverte, 9 bis, rue Abel-Hovelacque, 75013 Paris. Vous recevrez gratuitement notre bulletin trimestriel **À la Découverte**.

Introduction

Une recherche menée en Italie il y a quelques années concluait que seule 0,5 % de la production sociologique peut être considérée comme relevant de la sociologie de l'art [Strassoldo, 1998]*. Une telle proposition appelle immédiatement deux remarques, qui nous plongent d'emblée au cœur du problème posé par cette discipline : d'une part, les critères délimitant ses frontières sont particulièrement fluctuants, de sorte qu'il n'est pas facile de s'entendre sur ce qui en relève ou pas ; d'autre part, son importance ne peut de toute façon se mesurer à son poids quantitatif, car elle engage des enjeux fondamentaux pour la sociologie en général, dont elle ne cesse d'interroger les limites.

S'il est si difficile de marquer les bornes de la sociologie de l'art, c'est qu'elle est en étroite proximité non seulement avec les disciplines traditionnellement en charge de son objet (histoire de l'art, critique, esthétique), mais aussi avec les sciences sociales connexes à la sociologie (histoire, anthropologie, psychologie, économie, droit). C'est pourquoi une enquête menée auprès de l'ensemble de ces disciplines concéderait probablement davantage de poids à la sociologie de l'art, car cette appellation peut être revendiquée bien au-delà de la sociologie proprement dite. Les sociologues qui étudient l'art, notait un chercheur anglais dans les années soixante, ne se différencient guère des historiens sociaux, des historiens d'art ou des critiques d'art [Barnett, 1965, p. 198] : la remarque garde aujourd'hui, pour une part, sa pertinence.

* Les références entre crochets renvoient à la bibliographie en fin d'ouvrage.

Sociologie des sociologues de l'art

Tout d'abord, qui sont donc les sociologues de l'art ? Cette question admet deux types de réponses : historique, en termes de généalogie, et sociologique, en termes de statut professionnel. Commençons par cette dernière, en essayant de nous repérer dans la situation actuelle de la discipline : une brève sociologie institutionnelle des sociologues de l'art constitue la meilleure introduction à la diversité des traditions intellectuelles qui s'y croisent.

Les sociologues de l'art se trouvent, tout d'abord, à l'université : c'est leur plus ancienne origine. Paradoxalement, ce n'est pas en sociologie qu'on a le plus de chances d'en rencontrer, mais plutôt en histoire de l'art ou en littérature — indice éloquent de l'emprise de l'objet sur la discipline. Dans ce contexte, il s'agit plutôt d'une sociologie de commentaire, souvent centrée sur les œuvres, dont elle propose des interprétations. Elle entretient des liens étroits avec l'histoire, l'esthétique, la philosophie, voire la critique d'art. Ses résultats sont publiés dans des revues ou des ouvrages savants. La seule revue spécialisée dans ce domaine, en langue française, est *Sociologie de l'art*, restée marginale depuis sa création dans les années quatre-vingt-dix.

Très différente est la sociologie de l'art qui se pratique dans les institutions d'enquête, tels les services des études des grandes administrations — le phénomène n'ayant guère plus d'une génération. Là, la méthodologie est essentiellement statistique, et les œuvres ne sont guère étudiées : publics, institutions, financements, marchés, producteurs en sont les objets privilégiés. Le plus souvent, la circulation des résultats se fait par des rapports d'enquête — la « littérature grise » —, exceptionnellement par des ouvrages accessibles au public.

Un troisième lieu enfin est celui des institutions de recherche : instituts ou fondations à l'étranger, CNRS, École des hautes études en sciences sociales et Grandes Écoles en France. La production y est variée, allant du commentaire lettré à l'analyse statistique ; entre les deux, l'enquête qualitative — entretiens, observation — y trouve davantage sa place qu'à l'université ou dans les administrations. Moins dépendante des pesanteurs académiques, d'un côté, et des demandes sociales d'aide à la décision, de l'autre, cette sociologie de l'art est relativement affranchie des fonctions normatives (établissement de la valeur

esthétique), très présentes dans les problématiques universitaires, comme des fonctions d'expertise, déterminantes dans les services d'études. Aussi est-ce probablement celle qui répond le moins mal aux critères de la recherche fondamentale, centrée sur une fonction d'investigation : raison pour laquelle, sans doute, ses publications sont celles qui trouvent le plus d'écho au sein de la discipline, et parfois au-delà.

Il convient de garder ces distinctions présentes à l'esprit pour aborder l'histoire de la sociologie de l'art : celle-ci en effet n'a guère connu, jusqu'à la dernière génération, que l'exercice universitaire et, qui plus est, rarement dans les départements de sociologie — lorsqu'ils existaient.

La spécification de la sociologie

Il n'existe probablement aucun autre domaine de la sociologie où coexistent des générations intellectuelles, et donc des critères d'exigence, aussi hétérogènes. Par rapport à la double tradition de l'histoire de l'art, qui traite des relations entre les artistes et les œuvres, et de l'esthétique, qui traite des relations entre les spectateurs et les œuvres, la sociologie de l'art pâtit à la fois de sa jeunesse et de la multiplicité de ses acceptions, reflétant la pluralité des définitions et des pratiques de la sociologie.

En outre, la fascination qu'exerce souvent son objet, et l'abondance comme la diversité des discours qu'il suscite n'aident guère à s'interroger sur les méthodes, les outils ou les problématiques. Comment construire une approche spécifiquement sociologique lorsqu'on a affaire à un domaine déjà surinvesti par d'innombrables travaux (songeons aux bibliographies pléthoriques auxquelles condamne la moindre investigation sur un auteur ou un courant déjà étudié par l'histoire de l'art) et à ce point chargé de valorisations ?

L'art et la littérature sont un bon objet pour la tradition humaniste, qui voudrait faire du sociologue une forme accomplie de l'« honnête homme », car c'est un objet valorisant par lui-même, intéressant *a priori* quiconque est familier des valeurs cultivées. C'est précisément ce qui en fait un mauvais objet pour le sociologue, dès lors du moins que celui-ci cherche avant tout non à « parler de l'art », mais à faire de la bonne sociologie, qui ne se défausse pas de ses exigences propres sur les qualités de

son objet. Celui-ci semblant parfois suffire à justifier l'intérêt d'une recherche, il a engendré maints travaux qui n'ont d'autre raison de passer à la postérité que leur intérêt documentaire pour l'histoire des sciences sociales. Et c'est bien à ce titre que certains d'entre eux seront cités ici.

C'est pourquoi une claire spécification de ce qui relève proprement de la sociologie — par-delà l'intérêt que l'on peut avoir pour son objet — nous paraît absolument nécessaire en matière de sociologie de l'art. Bien que cette préoccupation ne soit pas partagée par l'ensemble des sociologues de l'art, c'est elle qui guidera notre présentation, au fur et à mesure des problèmes soulevés.

La spécification de l'art

Une autre contrainte de rigueur concerne la délimitation de l'objet propre à la sociologie de l'art. Celle-ci est souvent confondue, ou associée, avec la sociologie de la « culture ». Ce terme, on le sait, est excessivement polysémique, notamment en raison du décalage entre l'acception française, plutôt centrée sur les pratiques relatives aux arts, et l'acception anglo-saxonne, plus anthropologique, élargie à tout ce qui concerne les mœurs ou la civilisation dans une société donnée [Cuche, 2004].

Nous ne traiterons ici que de ce qui concerne les « arts » au sens strict, à savoir les pratiques de création reconnues comme telles — et c'est justement l'un des objectifs de la sociologie de l'art que d'étudier les processus par lesquels une telle reconnaissance peut s'opérer, avec ses variations dans le temps et l'espace. Il ne sera donc question ni de loisirs, ni de médias, ni de vie quotidienne, ni d'archéologie, à peine de patrimoine. Pas davantage ne nous intéresserons-nous aux savoir-faire artisanaux, ni aux formes de créativité spontanées — naïfs, enfants, fous —, sauf lorsqu'elles sont intégrées dans les frontières de l'art contemporain institutionnalisé. Cela ne relève aucunement d'une prise de position quant à la nature intrinsèque de l'art (position qui n'est d'ailleurs pas du ressort de la sociologie), mais d'une simple délimitation du domaine de pertinence de ce livre.

Les différents courants de la sociologie de l'art ont été jusqu'à ce jour inégalement développés, selon qu'ils concernent les arts plastiques, la littérature, la musique, les arts du spectacle, le

cinéma [Darré, 2000] ou les arts appliqués. Pour des raisons de place autant que de lisibilité, ce livre se concentrera essentiellement sur les trois premières catégories — les plus étudiées à ce jour —, avec une inflexion particulière sur les arts plastiques, qui ont produit les recherches à la fois les plus nombreuses et les plus riches de nouvelles perspectives.

Dans une première partie, nous nous intéresserons à l'histoire de la discipline, en distinguant trois générations, à la fois chronologiques et intellectuelles : celle de l'esthétique sociologique, celle de l'histoire sociale de l'art, celle de la sociologie d'enquête. Dans une seconde partie, nous nous concentrerons sur cette dernière pour en exposer les principaux résultats, en fonction de ses grandes thématiques : réception, médiation, production et œuvres. En conclusion, nous tenterons de dégager les enjeux soulevés par cette discipline, pour comprendre en quoi elle constitue un véritable défi à la sociologie. Car si la sociologie de l'art a pour mission de mieux comprendre la nature des phénomènes et de l'expérience artistiques, elle a aussi pour conséquence d'amener la sociologie à réfléchir sur sa propre définition, et sur ses limites.

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA DISCIPLINE

La sociologie est une discipline jeune, et dont l'évolution, en à peine plus d'un siècle, a été très rapide. Ce phénomène est encore plus frappant concernant la sociologie de l'art : ce pourquoi il n'y aurait aucun sens à la présenter aujourd'hui de façon globale, comme une discipline homogène. Pour comprendre ce qu'elle est, et pour se repérer dans des résultats aussi inégaux que nombreux, il est indispensable d'en reconstituer l'historique. Celui-ci croisera la chronologie — selon les générations — avec l'équipement intellectuel — selon les problématiques.

I / De la préhistoire à l'histoire

L'une des difficultés à définir la sociologie de l'art tient au fait que sa principale origine ne se situe pas dans l'histoire de la discipline sociologique.

Le faible apport de la sociologie

Les fondateurs de la sociologie n'accordèrent en effet qu'une place marginale à la question esthétique. Émile Durkheim n'aborda la question de l'art qu'en tant qu'il constituait à ses yeux un déplacement du rapport à la religion [Durkheim, 1912]. Max Weber, dans un texte posthume de 1921 sur la musique, référait les différences stylistiques à l'histoire du processus de rationalisation et aux ressources techniques, posant les bases d'une sociologie des techniques musicales.

Seul Georg Simmel, à la même époque, poussa un peu plus loin l'investigation : dans ses écrits sur Rembrandt, Michel-Ange et Rodin [Simmel, 1925], il tentait de mettre en évidence le conditionnement social de l'art, notamment dans ses rapports avec le christianisme, et l'influence des visions du monde sur les œuvres ; il évoquait notamment l'affinité entre le goût pour la symétrie et les formes de gouvernement autoritaires ou les sociétés socialistes, alors qu'aux formes libérales de l'État et à l'individualisme serait plutôt associée l'asymétrie.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, parmi ces sociologues des origines, celui qui s'est le plus penché sur l'art est aussi le plus proche de ce qu'on pourrait appeler l'« histoire

culturelle » : l'œuvre de Simmel en effet se situe à la périphérie de la sociologie académique [Vandenberghe, 2000]. C'est là une tendance récurrente : plus on s'approche de l'art, plus on s'éloigne de la sociologie pour aller vers l'histoire de l'art, discipline beaucoup plus anciennement dévolue à cet objet. À la frontière de ces deux disciplines se situe ce qu'on peut appeler l'« histoire culturelle de l'art », et c'est d'elle que sont issus les travaux qui, rétrospectivement, pourront être relus comme les prémices d'une sociologie de l'art. Ils n'en avaient toutefois pas la dénomination ni l'ambition, tournés qu'ils étaient vers un développement de leurs disciplines d'appartenance, l'histoire et l'histoire de l'art.

La tradition de l'histoire culturelle

Très présente aux origines de la sociologie de l'art fut donc l'histoire culturelle. Ce courant apparut dès le XIX^e siècle : dans *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Jacob Burckhardt [1860], il était tout autant sinon plus question de contexte politique et culturel que d'art proprement dit ; et du côté des historiens d'art anglais, John Ruskin et, surtout, William Morris [1878] s'intéressèrent aux fonctions sociales de l'art et aux arts appliqués. En France, Gustave Lanson [1904], proche de Durkheim, tenta de donner une orientation sociologique à l'histoire littéraire, en militant pour une approche empirique, inductive, construite à partir des faits, plutôt que pour les grandes synthèses spéculatives. Mais au XX^e siècle, c'est surtout dans l'Allemagne et l'Autriche de l'entre-deux-guerres que l'histoire culturelle de l'art va trouver des développements fameux.

Ainsi, en 1926, un jeune historien, Edgar Zilsel, publie *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, qui reconstitue sur plusieurs siècles les déplacements de l'idée de génie entre les différents domaines de la création et de la découverte — poètes, peintres et sculpteurs, savants, inventeurs, grands explorateurs... Il montre notamment comment la valeur, attribuée initialement aux œuvres, tend à être imputée à la personne du créateur ; et comment le désir de gloire, considéré aujourd'hui comme un objectif impur pour un artiste, était une motivation parfaitement admise à la Renaissance.

Cette problématique reprenait sous un autre angle une question déjà étudiée par Otto Rank dans *Le Mythe de la naissance du héros* [1909], et que Max Scheler remettra à l'honneur un peu plus tard en proposant, avec *Le Saint, le Génie, le Héros* [1933], une suggestive typologie des grands hommes, replaçant l'artiste dans l'ensemble des processus de singularisation et de valorisation des êtres considérés comme exceptionnels. Dans la même perspective, Ernst Kris et Otto Kurz publièrent en 1934 un autre ouvrage, devenu à juste titre fameux et resté jusqu'à présent inégalé en son genre : *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* est une enquête sur les représentations de l'artiste, à travers une étude des biographies et des motifs récurrents suggérant un imaginaire collectif — héroïsation, don inné, vocation précoce, magie de l'art par la virtuosité de l'artiste ou le pouvoir surnaturel des œuvres. Ici, pas de projet explicatif, pas de focalisation sur les œuvres d'art, pas non plus de visée critique ou démystificatrice : seule la mise en évidence d'un imaginaire collectif constitué à propos de l'art intéresse les auteurs, en une démarche quasi anthropologique qui sera, malheureusement, aussi vite refermée qu'ouverte, pour au moins deux générations.

C'est également à l'histoire culturelle de l'art que se rattache l'œuvre polymorphe du plus célèbre historien d'art allemand de ce siècle, Erwin Panofsky. Travaillant dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres, puis aux États-Unis, il ne s'est jamais lui-même considéré comme sociologue, mais a été annexé après coup à la sociologie de l'art grâce à la postface de Pierre Bourdieu à la traduction française, en 1967, d'*Architecture gothique et pensée scolastique* [1951].

Dans cet ouvrage, Panofsky met en évidence l'homologie, autrement dit l'identité de structure, entre les formes architecturales et l'organisation du discours lettré au Moyen Âge. De même, dans *Galilée critique d'art* [1955a], il révélait l'homologie entre les conceptions esthétiques de Galilée et ses positions scientifiques, montrant comment les premières, modernes pour son époque, l'empêchèrent paradoxalement de découvrir avant Kepler le caractère elliptique de la trajectoire des planètes. Par ailleurs, l'un des grands apports de Panofsky à l'interprétation des images réside dans sa différenciation de trois niveaux d'analyse : iconique (la dimension proprement plastique), iconographique (les conventions picturales permettant son identification), iconologique (la vision du monde sous-tendue

La perspective selon Erwin Panofsky

Dans l'un de ses premiers livres, *La Perspective comme forme symbolique* [1932], il analysait l'usage de la perspective comme matérialisation d'une philosophie de l'espace, renvoyant à une philosophie des relations au monde.

Selon la théorie traditionnelle, il n'existait pas de perspective avant que la Renaissance invente la perspective linéaire centrale, correspondant à une vision objective, naturaliste. Panofsky soutient, lui, qu'il existait dans l'Antiquité une perspective curviligne angulaire (ou trigonométrique), correspondant à une vision empirique, subjective, que certains artistes continueront à la Renaissance. Parallèlement se développe durant le Moyen Âge un système perspectif linéaire, correspondant non pas à une objectivité naturaliste mais à une « vision du monde », une « forme symbolique » particulière, intégrant notamment la notion d'infini. Cette perspective,

devenue pour nous « naturelle », constitue pour ainsi dire un processus de « rationalisation » de la vision, pour reprendre ici une problématique wébérienne :

« Outre qu'elle a permis à l'art de s'élever au rang de "science" (et pour la Renaissance, il s'agissait bien de s'élever) », cette conquête de la perspective linéaire centrale « pousse si loin la rationalisation de l'impression visuelle du sujet que c'est précisément cette impression subjective qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un monde de l'expérience solidement fondé et néanmoins "infini", au sens tout à fait moderne du terme. [...] En fait, on avait réussi à opérer la transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique, en d'autres termes, l'objectivation du subjectif » (*La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975, p. 159).

par l'image) — ce troisième niveau permettant une mise en relation des œuvres avec les « formes symboliques » d'une société [Panofsky, 1955b].

L'œuvre abondante de Panofsky s'étend bien au-delà d'une vision proprement « sociologique », laquelle n'apparaît — mais c'est déjà considérable — que dans la mise en évidence des relations d'interdépendance entre le niveau général d'une « culture » et celui, particulier, d'une œuvre. Le point d'intersection avec la sociologie de l'art est donc minime ; mais la fascination exercée par le mélange de rigueur érudite et de hauteur de vue, aussi atypique en sociologie qu'en histoire de l'art, fait de Panofsky un modèle intellectuel, au-delà des affiliations disciplinaires. Il montre en tout cas qu'on ne peut durcir exagérément la frontière entre histoire de l'art et sociologie.

Trois générations

Ce n'est donc ni dans la sociologie proprement dite, ni dans l'histoire culturelle, que se recrutèrent au départ ceux qui déclarent ou reconnaissent faire de la sociologie de l'art. Celle-ci est née chez des spécialistes d'esthétique et d'histoire de l'art, préoccupés d'opérer une rupture manifeste avec la focalisation traditionnelle sur le binôme artistes/œuvres : en introduisant dans les études sur l'art un troisième terme — « la société » —, de nouvelles perspectives apparurent et, avec elles, une nouvelle discipline. Mais il est bien des façons d'expérimenter les possibilités ainsi offertes : on peut distinguer trois principales tendances, qui croisent des générations intellectuelles, des origines géographiques, des affiliations disciplinaires et des principes épistémologiques.

S'intéresser à l'art *et* la société : c'est là, par rapport à l'esthétique traditionnelle, le moment fondateur de la sociologie de l'art. Mais par rapport aux progrès réalisés par la discipline depuis un demi-siècle, il nous apparaît aujourd'hui comme relevant d'une tendance passablement datée, qu'il serait préférable de nommer *esthétique sociologique*. Cette préoccupation pour le lien entre art et société émergea à la fois dans l'esthétique et la philosophie de la première moitié du xx^e siècle, dans la tradition marxiste, ainsi que chez des historiens d'art atypiques autour de la Seconde Guerre mondiale. À de rares exceptions près, elle prit une forme essentiellement spéculative, conformément à la tradition germanique dont elle est le plus souvent issue. C'est à cette « esthétique sociologique » que se référerait encore principalement ce qui fut longtemps enseigné dans les universités sous le titre « sociologie de l'art ».

Une deuxième génération, apparue vers la seconde guerre, provient des historiens d'art, et d'une tradition beaucoup plus empirique, particulièrement développée en Angleterre et en Italie. Plutôt que de chercher à jeter des ponts entre « l'art » et « la société », ces chercheurs adeptes de l'investigation documentée se sont employés à replacer concrètement l'art *dans* la société : il n'y a pas, entre l'un et l'autre, une extériorité qu'il faudrait réduire ou dénoncer, mais un rapport d'inclusion qu'il s'agit d'explicitier. Succédant à l'esthétique sociologique, ce deuxième courant, qu'on peut nommer *histoire sociale de l'art*, a permis de recouvrir ou de doubler la traditionnelle

question des auteurs et des œuvres par celle des contextes en lesquels ils évoluent. Moins ambitieux idéologiquement que leurs prédécesseurs, parce qu'ils ne prétendent ni à une théorie de l'art ni à une théorie du social, ces « historiens sociaux » n'en ont pas moins obtenu un grand nombre de résultats concrets et durables, qui enrichissent considérablement la connaissance historique.

Apparue dans les années soixante, une troisième génération émerge, elle, d'une tout autre tradition. Il s'agit de la sociologie d'enquête telle qu'elle s'est développée grâce aux méthodes modernes issues soit de la statistique, soit de l'ethnométhodologie. La France et les États-Unis en ont été les principaux foyers, et l'université n'y joue plus qu'un rôle secondaire. Cette troisième génération partage avec la précédente le savoir-faire de l'enquête empirique, appliquée cette fois non au passé, avec le recours aux archives, mais à l'époque présente, avec la statistique, l'économétrie, les entretiens, les observations. La problématique elle aussi a changé : on ne considère plus l'art *et* la société, comme les théoriciens de la première génération ; ni même l'art *dans* la société, comme les historiens de la deuxième génération ; mais plutôt l'art *comme* société, c'est-à-dire l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions, des objets, évoluant ensemble de façon à faire exister ce qu'on appelle, communément, l'« art ».

Celui-ci, à la limite, n'est plus le point de départ de l'interrogation, mais son point d'arrivée. Car ce qui intéresse désormais la recherche n'est ni intérieur à l'art (approche traditionnelle « interne », centrée sur les œuvres) ni extérieur à lui (approche sociologisante « externe », centrée sur les contextes) : c'est ce qui le produit comme tel et ce que lui-même produit — comme n'importe quel élément d'une société, ou plus précisément, comme disait Norbert Elias, d'une « configuration » [Heinich, 2000b]. C'est à cela du moins que tendent les directions selon nous les plus novatrices de la sociologie de l'art récente : celle qui substitue aux grandes querelles métaphysiques (l'art ou le social, la valeur intrinsèque des œuvres ou la relativité des goûts) l'étude concrète des situations.

Esthétique sociologique, histoire sociale de l'art, sociologie d'enquête : les choses, certes, sont moins tranchées en réalité, et les recoupements ou recouvrements sont nombreux. Chacune de ces « générations » sera présentée à gros traits, de façon à rendre mieux perceptibles les différences essentielles.

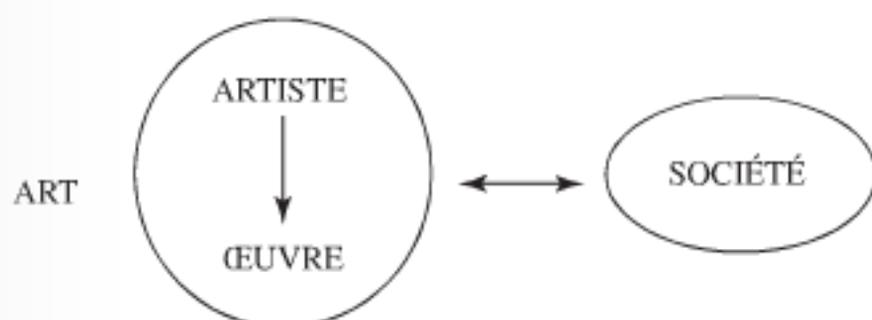
II / Première génération : esthétique sociologique

Norbert Elias raconte dans son autobiographie l'une de ses premières interventions comme sociologue : dans le salon de Marianne Weber, il fit une conférence où il expliqua le développement de l'architecture gothique non par un souci d'élévation spirituelle, qui aurait encouragé la hauteur des clochers, mais par une concurrence entre cités, soucieuses d'affirmer leur puissance par la visibilité de leurs lieux de culte [Heinich, 2000b]. On voit là à l'œuvre un déplacement fondateur de la sociologie de l'art : substituer aux traditionnelles interprétations spiritualistes ou esthètes (la religiosité, le goût) une explication par des causes à la fois extérieures à l'art et moins « légitimes », moins valorisantes, parce que déterminées par des intérêts matériels ou mondains. Désautonomisation (l'art n'appartient pas qu'à l'esthétique) et désidéologisation (il n'est pas une valeur absolue) sont bien les deux moments fondateurs de la sociologie de l'art, adossés à une critique plus ou moins explicite de la tradition esthétique, synonyme d'élitisme, d'individualisme et de spiritualisme.

Les causalités externes invoquées par la sociologie de l'art peuvent être de plusieurs ordres. Celle qu'évoquait Elias est d'ordre proprement « social », au sens où elle repose sur les interactions entre groupes ; d'autres auteurs invoquent des causalités plus matérielles — économiques, techniques —, ou plus culturelles — visions du monde, formes symboliques propres à une société tout entière. Ces différentes strates explicatives recoupent des traditions intellectuelles qui seront illustrées par des références aux auteurs les plus fameux et à leurs œuvres les plus significatives.

L'idée d'une détermination extra-esthétique a ses antécédents dans la philosophie : dès le XIX^e siècle, Hippolyte Taine [1865], visant l'application à l'art du modèle scientifique, affirmait que l'art et la littérature varient selon la race, le milieu, le moment, insistant, dans un grand élan positiviste, sur la nécessité de connaître le contexte, « l'état des coutumes et l'esprit du pays et du moment », l'« ambiance morale » qui « déterminent » l'œuvre d'art. Plus tard, Charles Lalo [1921] posera les bases d'une « esthétique sociologique », en distinguant, dans la « conscience esthétique », les faits « anesthésiques » (par exemple, le sujet d'une œuvre) et les faits « esthétiques » (par exemple, ses propriétés plastiques) ; en affirmant qu'« on n'admire pas la Vénus de Milo parce qu'elle est belle ; elle est belle parce qu'on l'admire », il opérerait un renversement analogue à celui que Marcel Mauss avait inauguré vingt ans auparavant dans sa théorie de la magie, faisant de l'efficacité de l'acte magique la conséquence et non la cause de la croyance des indigènes dans les pouvoirs du magicien [Mauss, 1904].

L'ART ET LA SOCIÉTÉ



La tradition marxiste

Avec la tradition marxiste, la question de l'art, devenue explicitement « sociologique », s'est avérée un enjeu central pour la mise en œuvre des thèses matérialistes. Ce n'est pas toutefois dans l'œuvre de Marx lui-même que les penseurs qui s'en réclameront ont pu trouver une sociologie de l'art. Seuls quelques paragraphes de la *Contribution à la critique de l'économie politique* [1857] abordent les questions esthétiques, à travers le constat — paradoxal dans sa perspective — du « charme éternel » que continue à exercer l'art grec, suggérant une

absence de rapport entre « certaines époques de floraison artistique » et le « développement général de la société ».

C'est au Russe Georges Plekhanov [1912] qu'il reviendra de poser les bases d'une approche marxiste de l'art, présenté comme un élément de la « superstructure », déterminé par l'état de l'« infrastructure », matérielle et économique, d'une société. Le Hongrois Georg Lukács en proposera une application moins mécanique, considérant que le « style de vie » d'une époque est ce qui fait le lien entre les conditions économiques et la production artistique. Dans *Théorie du roman* [1920], il rapporte notamment les différents genres romanesques aux grandes étapes de l'histoire occidentale ; dans *Littérature, philosophie, marxisme* [1922-1923], il relit la littérature à travers les luttes du prolétariat et de la bourgeoisie, analysant le rythme stylistique comme un reflet du rapport qu'une société entretient avec le travail, et faisant l'éloge du réalisme littéraire comme seul capable de restituer la vie sociale dans sa totalité.

En France, Max Raphaël tente lui aussi, dès 1933, une approche marxiste des questions esthétiques (*Proudhon, Marx, Picasso*). Plus tard, s'inscrivant dans la sociologie littéraire inaugurée par Lukács, Lucien Goldmann parviendra à faire œuvre personnelle.

Le Dieu caché de Lucien Goldmann

Goldmann tiendra compte des critiques faites aux analyses marxistes, accusées de postuler un lien trop mécanique et trop abstrait entre les « infrastructures » économiques et les « superstructures » culturelles. Ainsi, il multipliera les intermédiaires entre ces deux niveaux, dégageant la « vision du monde » d'un groupe social en même temps que la « structure littéraire » d'une œuvre [Goldmann, 1964].

Dans *Le Dieu caché* [1959], il part de la philosophie de Pascal et des tragédies de Racine pour dégager une

« structure », la « vision tragique » du monde, propre au jansénisme du XVII^e siècle. Selon cette analyse, Racine et Pascal expriment la « vision du monde » d'une nouvelle classe sociale, la noblesse de robe qui, contrairement à la noblesse de cour, est à la fois économiquement dépendante de la monarchie et opposée à elle sur le plan idéologique et politique. Ainsi s'explique leur « vision tragique » du monde, déchirée entre, d'une part, l'éthique de l'absolutisme et de la foi et, d'autre part, l'éthique individualiste et rationaliste.

Concernant les arts de l'image, l'analyse marxiste a trouvé ses principales applications chez des historiens d'art anglais. Dans *Art and the Industrial Revolution* [1947], Francis Klingender examine les liens entre la production picturale et la révolution industrielle advenue à partir du XVIII^e siècle, en considérant les œuvres moins comme reflétant que comme participant à cette révolution, et les artistes comme protagonistes du processus. Dans *Florence et ses peintres* [1948], Frederick Antal s'interroge sur la coexistence au XV^e siècle, dans un même contexte, d'œuvres très différentes sur le plan formel, telles les madones peintes par Masaccio et par Gentile da Fabriano, les unes plutôt progressistes, les autres rétrogrades. Il y voit le reflet de la diversité des conceptions du monde des différentes classes sociales, à une époque d'essor des classes moyennes et d'une grande bourgeoisie commerçante et financière, qui privilégiait la rationalisation et la mathématisation des modes de représentation.

À la même époque, Arnold Hauser propose en plusieurs volumes une explication de toute l'histoire de l'art à partir du matérialisme historique, les œuvres d'art y étant interprétées comme un reflet des conditions socioéconomiques : par exemple, le maniérisme comme expression de la crise religieuse, politique et culturelle de la Renaissance [Hauser, 1951]. Hauser constitue sans doute un des exemples les plus caricaturaux en matière d'analyse marxiste, et il ne survit plus guère aujourd'hui dans l'histoire intellectuelle qu'à l'état de témoin de ce que peut être une relation beaucoup plus idéologique que scientifique à son objet. Il a été critiqué sous plusieurs aspects : sa façon monolithique de traiter les époques (contrairement à Antal, plus sensible aux dissonances) ; la priorité de principe qu'il accorde aux œuvres, considérées en tant que telles et isolées de leurs contextes, plutôt qu'aux conditions de production et de réception ; ou encore son utilisation de catégories esthétiques préétablies — « maniérisme », « baroque » — tendant à faire de l'art un donné transhistorique.

La violente mise en cause de cette approche marxiste par un autre historien d'art anglais, Ernst Gombrich [1963], est révélatrice du scepticisme que suscitent de telles analyses chez les spécialistes, indépendamment de toute affiliation idéologique : l'instauration d'un rapport de causalité entre des entités aussi particulières qu'une œuvre d'art et aussi générales qu'une classe sociale est, en effet, une opération vouée à l'échec dès lors qu'on

viser une connaissance de la réalité et non pas une démonstration dogmatique. Seule la persistance de ce type de rapport à la production intellectuelle, plus soucieux de démontrer la validité d'un principe d'analyse que d'approfondir véritablement la compréhension d'un objet, permet d'expliquer la publication d'histoires de l'art marxistes jusque dans les années soixante-dix : tel l'ouvrage de Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes* [1973], considérant les œuvres d'art comme des instruments dans la lutte des classes, et les interprétant comme des « idéologies imagées » — le style de Masaccio, par exemple, étant analysé comme typique de la bourgeoisie marchande de Florence, mêlant religiosité et rationalité.

L'école de Francfort

Parallèlement au courant marxiste était apparu dans les années trente un ensemble d'essais sur l'art dus à des philosophes allemands, regroupés depuis sous l'appellation d'« école de Francfort » (outre Theodor Adorno et Walter Benjamin, celle-ci compta notamment Sigfried Kraucauer, qui publia sur le cinéma, ainsi que Max Horkheimer, Franz Neumann ou Herbert Marcuse). Ce courant est, du point de vue de la sociologie de l'art, ambigu. D'une part, en effet, il en relève en tant qu'il met au centre de ses réflexions les relations entre l'art et la vie sociale, insistant par conséquent sur la dimension « hétéronome » de l'art, c'est-à-dire ce en quoi celui-ci obéit à des déterminations non exclusivement artistiques. Mais, d'autre part, il s'éloigne de la tradition marxiste et, plus généralement, des fondements désidéalisants de la sociologie de l'art, par son exaltation de la culture et de l'individu, jointe à la stigmatisation du « social » et des « masses ».

Ainsi Theodor Adorno, dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* [1958a], présente celle-ci comme un fait social où, par exemple, le modernisme modéré de Stravinsky, bien intégré à l'« idéologie dominante », s'oppose au radicalisme de Schönberg, alliant autonomisation de l'art et subversion idéologique. Dans ses *Notes sur la littérature* [1958b], il considère l'art et la littérature comme des instruments de critique de la société, exerçant une force de « négativité » par leur seule existence. Plus tard, sa *Théorie esthétique* [1970] défendra l'autonomie de l'art et de l'individu contre la « massification ».

L'aura de Walter Benjamin

Dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], Benjamin ouvre une réflexion novatrice sur les effets des innovations techniques, en l'occurrence la photographie, sur la perception de l'art. En même temps qu'une extension de la réception de masse, se produirait une perte de l'« aura » de l'œuvre d'art (la fascination particulière due à son unicité), et une déritualisation du rapport à l'œuvre, avec la transformation de la « valeur cultuelle » (religieuse, préesthétique) en « valeur d'exposition » (artistique).

Cet argumentaire risque toutefois d'occulter le fait que ces techniques de

reproduction sont la condition même d'existence de cette aura : c'est parce que (et non pas bien que) la photographie multiplie les images que les originaux gagnent un statut privilégié. Au lieu de faire apparaître le caractère socialement construit de la notion d'authenticité, Benjamin en fait une caractéristique substantielle des œuvres, rabattant ce qui aurait pu constituer un raisonnement sociologique sur une thématique normative et réactive, face aux effets d'une démocratisation culturelle qui ne peut que placer en porte à faux un esthète progressiste.

Quant à Walter Benjamin, son œuvre tente de faire converger l'idéal progressiste et les phénomènes culturels — deux valeurs propres aux avant-gardes, politiques et artistiques — en analysant l'art et la culture comme un moyen d'émancipation des masses face à l'aliénation imposée par la société.

La sociologie de Pierre Francastel

Un dernier courant enfin, contemporain des historiens marxistes et des philosophes de l'école de Francfort, provient de l'histoire de l'art elle-même. Mais elle n'est plus entendue alors comme historiographie des artistes et des œuvres, ni comme synthèse générale des grandes écoles esthétiques : il s'agit de mettre en évidence ce en quoi l'art peut être le révélateur — et non plus, comme dans la tradition marxiste, l'effet — de réalités collectives, visions du monde (*Weltanschauungen*) ou « formes symboliques », selon le langage du philosophe allemand Ernst Cassirer. Ce courant a lui aussi ses antécédents philosophiques : en France, à la fin du XIX^e siècle, Jean-Marie Guyau [1889] défendait une approche vitaliste, critiquant le

déterminisme de Taine au profit d'une exaltation des potentialités extra-esthétiques de l'art.

Cette histoire de l'art « sociologisante » a été illustrée en France par Pierre Francastel, notamment dans *Peinture et société* [1951], *Études de sociologie de l'art* [1970]. En historien d'art, il part de préoccupations formalistes, privilégiant l'analyse des styles en peinture ou en sculpture. Mais au lieu de s'en tenir, comme le fait l'histoire de l'art traditionnelle, à leur identification, à leur analyse interne, à l'étude des influences, il tente de les mettre en rapport avec la société de leur temps : par exemple, en suggérant que la construction de l'espace plastique dans les tableaux de la Renaissance, à travers le regard des peintres, a contribué à former le rapport à l'espace de l'ensemble de la société. C'est, potentiellement, une histoire des mentalités à partir des grandes œuvres de l'histoire de l'art qui se dessine ainsi, grâce à ce retournement faisant de l'art non le reflet de ses conditions de production mais le créateur des visions du monde qui lui sont contemporaines.

Francastel, de l'art au social

Dans *Art et technique* [1956], où il met l'accent sur les conditions matérielles et techniques de la production artistique, Francastel affirme que l'art n'est pas, comme le veut la tradition marxiste, un « reflet », mais « une construction, un pouvoir d'ordonner et de préfigurer. L'artiste ne traduit pas, il invente. Nous sommes dans le domaine des réalités imaginaires ». Comme le résumera Roger Bastide dans *Art et société* [1945 et 1977], « l'analyse sociologique de l'œuvre d'art n'est plus une sociologie-but, mais une sociologie-méthode », qui nous permet de mieux comprendre non les déterminants sociaux de l'art, mais la construction esthétique de l'expérience collective : le paysage peint n'est pas le reflet des structures sociales, parce que c'est le peintre lui-même qui fabrique la nature qu'il représente, l'art étant ce par quoi s'élaborent les structures mentales.

Ainsi, dès son étude sur *La Sculpture de Versailles* [1930], il suggère que si les artistes sont soumis aux influences de leur société, ils agissent à leur tour sur elle. L'art possède « une valeur d'information remarquable » pour le sociologue : il est un « instrument de choix pour découvrir les ressorts cachés des sociétés : comment les hommes se suggestionnent ; comment ils se créent des besoins ; comment se nouent les liaisons tacites de connivence sur lesquelles reposent la compensation des forces et le gouvernement des hommes ». L'art devient un document pour mieux connaître la société, comme le résume encore Bastide : « Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social. »

« Nouvelle conception générale de la vie », « changements d'attitude que la société adopta en relation au monde extérieur », « modification de l'existence quotidienne », « cadres sociaux et intellectuels de l'humanité » : le haut degré de généralité de ces formulations indique toutefois les limites de l'approche « sociologique » de Francastel. Au regard des exigences intellectuelles et des moyens d'investigation dont dispose la sociologie actuelle, elle apparaît terriblement datée, témoignant de la volonté d'ouverture d'un historien d'art atypique plus que d'une contribution réellement utilisable par les sociologues.

C'est dans une semblable inspiration que s'inscrivent les recherches de l'historien d'art Hubert Damisch lorsque, dans *Théorie du nuage* [1972], il analyse la construction picturale de l'opposition entre espace sacré et espace profane à partir de l'iconographie du nuage, motif répétitif qui articule, dans les tableaux de la Renaissance italienne, le plan inférieur de la vie terrestre et le plan supérieur de la divinité. Quant au sociologue du théâtre Jean Duvignaud, pour qui « l'art continue le dynamisme social par d'autres moyens », il propose une « sociologie de l'imaginaire » [1972] ; ainsi, dans sa *Sociologie du théâtre* [1965], il tente de démontrer que les grandes périodes du théâtre correspondent aux grandes mutations d'une société, les dramaturges cristallisant autour de héros imaginaires l'inquiétude face aux changements.

L'art apparaît alors moins comme déterminé que comme déterminant, révélateur de la culture qu'il contribue à construire autant qu'il en est le produit. Une telle perspective allie l'idéalisation traditionnelle de l'esthétique — les pouvoirs de l'art — avec la désautonomisation sociologique — son lien avec la société —, mais sans la dimension politiquement engagée de l'école de Francfort : nous sommes à la frontière entre histoire de l'art et sociologie, de même qu'avec l'école de Francfort nous étions à la frontière entre philosophie et sociologie.

Si Francastel se présente lui-même comme « sociologue », cette qualification n'est pertinente que du point de vue de l'histoire de l'art, dont il élargit les frontières : du point de vue de la sociologie, il manque à son approche non seulement la méthodologie et les références conceptuelles propres à cette discipline (ce qui était également le cas des principaux courants de cette première génération), mais aussi une conception stratifiée de la société, envisagée non comme un tout mais comme une

articulation de différents groupes, classes ou milieux. Faute de cela, les réalités auxquelles l'art est présumé renvoyer sont d'ordre moins « social » que « culturel » au sens large.

Un stade présociologique

Cette première génération, celle de l'« esthétique sociologique », s'est prolongée, longtemps après son émergence, dans des propositions essentiellement spéculatives : par exemple, l'Anglaise Janet Wolff [1981, 1983] réfléchit sur la perspective matérialiste et sur ses limites, notamment ce qu'on nomme volontiers son « réductionnisme », sa tendance à ne considérer dans l'art que ce qui peut servir à la mise en évidence de déterminants matériels ou sociaux. Mais cette ouverture intellectuelle, quoique séduisante et novatrice, n'a guère débouché sur de véritables recherches : entre l'art et le social, « l'écartement qui devait permettre à la sociologie de saisir l'art ne s'est encore fermé que sur des intentions », note Antoine Hennion dans son bilan de la discipline [1993, p. 90].

Avec le recul du temps, les différences entre les trois grands courants de l'esthétique sociologique apparaissent plus clairement : s'ils ont en commun la désautonomisation de l'art, par la recherche des liens entre art et société, ils manient différemment la question normative de la valeur accordée à leur objet. On peut dire en effet, schématiquement, que la tradition marxiste allie l'hétéronomie et la désidérialisation, en « réduisant » les faits artistiques à des déterminations extra-esthétiques ; l'histoire de l'art sociologisante allie l'hétéronomie et l'idéalisation, en créditant l'art de pouvoirs sociaux ; et si l'école de Francfort allie, elle aussi, l'hétéronomie et l'idéalisation, c'est en appelant, dans une perspective politique qui n'est pas celle de Francastel, à l'autonomisation de l'art contre l'aliénation du social.

Certes, il y a là un renouvellement considérable par rapport à la tradition esthétique, et l'ouverture d'un nouveau domaine de la sociologie. Mais, par-delà les différences entre ces courants, demeurent les mêmes points faibles, témoins soit d'un manque d'autonomie du projet sociologique par rapport à l'histoire de l'art, de la musique ou de la littérature, soit encore d'un stade encore peu développé de la sociologie elle-même. Le premier point faible consiste en un fétichisme de l'œuvre, presque

toujours placée — et de préférence sous ses formes les plus reconnues — au point de départ de la réflexion, alors que d'autres dimensions de l'expérience esthétique — le processus créateur, le contexte et les modalités de réception — sont exclues de l'investigation. Le deuxième point faible réside dans ce qu'on pourrait appeler un substantialisme du « social » qui, sous quelque aspect qu'on l'examine (économique, technique, catégoriel, culturel), tend à être considéré comme une réalité en soi, transcendante aux phénomènes étudiés ; ainsi se trouve postulée une disjonction de principe entre « l'art » et « le social », qui ne peut qu'engendrer de faux problèmes, forcément insolubles. Le troisième point faible, enfin, est une tendance au causalisme, qui réduit toute réflexion sur l'art à une explication des effets par les causes, au détriment de conceptions plus descriptives ou analytiques.

Fétichisme de l'œuvre, substantialisme du social et causalisme constituent donc les principales limites épistémologiques de cette génération intellectuelle — même si elle a constitué en son temps une avancée novatrice —, qui nous obligent à réfléchir sur la notion même d'analyse sociologique. Ces limites ne sont pas tout à fait absentes de la deuxième ni même de la troisième génération de la sociologie de l'art. Mais parce que ces traits vont passer désormais au second plan, ils nous semblent typiques, rétrospectivement, de l'esthétique sociologique de première génération : celle qui, postulant la disjonction pour ensuite chercher la relation entre l'art *et* la société, apparaît aujourd'hui comme un stade présociologique dans l'histoire de la discipline. Compte tenu des progrès accomplis depuis, les approches longtemps considérées comme les « classiques » de la sociologie de l'art ont changé de statut : elles sont plutôt devenues les modernisateurs de l'esthétique.

III / Deuxième génération : histoire sociale

La deuxième génération, développée à partir des années cinquante, s'intéressera plutôt à l'art *dans* la société, c'est-à-dire au contexte — économique, social, culturel, institutionnel — de production ou de réception des œuvres, auquel sont appliquées les méthodes d'enquête de l'histoire. Par rapport à la tradition plus spéculative de la première génération, cette « histoire sociale de l'art » se caractérise avant tout par ses méthodes, à savoir son recours à une investigation empirique, non subordonnée (ou moins qu'elle ne l'était chez les auteurs marxistes) à la démonstration d'un parti pris idéologique ou à une visée critique.

L'ART DANS LA SOCIÉTÉ



Mécénat

Cette génération a, elle aussi, ses précurseurs : ainsi Martin Wackernagel, dès 1938, analysait les relations entre les grandes commandes, l'organisation corporative, la démographie, les publics, le marché ou encore le statut de la religion [Wackernagel, 1938]. La question du mécénat constitue une entrée

privilegiée dans l'histoire sociale de l'art, parce qu'elle allie le projet explicatif (partir des œuvres pour en « expliquer » la genèse ou les formes) avec l'extériorité des contraintes pesant sur les artistes : ce en quoi ce type d'approches demeure dans la continuité de l'esthétique traditionnelle, même si elle produit des résultats appréciables.

Ainsi, l'historien d'art anglais Francis Haskell analysa finement, dans *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* [1963], les différents types de contraintes propres à la production picturale — localisation de l'œuvre, taille, sujet, matériaux, couleurs, échéance, prix. Il y met en évidence le mécanisme de formation des prix, d'autant moins fixés à l'avance qu'on a affaire à des mécènes haut placés plutôt qu'à de simples clients : au bas de l'échelle sociale, la standardisation des prix va de pair avec celle des produits, alors qu'à l'opposé l'exceptionnalité des prestations comme de leurs destinataires autorise des tarifs eux aussi exceptionnels. Il confirme également que le goût pour le réalisme croît avec la démocratisation du public. Enfin, plus paradoxalement, il montre qu'un mécénat trop compréhensif, en laissant carte blanche aux artistes, entrava l'innovation dans l'Italie de l'âge baroque : contrairement aux idées reçues, la liberté de création, en permettant aux artistes de s'appuyer sur des formes éprouvées, ne favorise pas forcément la recherche de solutions nouvelles, comme le font parfois les contraintes qui obligent à ruser avec les règles imposées.

La question du mécénat reste une direction de recherche majeure en histoire sociale de l'art. Ainsi, plus récemment, l'historien d'art néerlandais Bram Kempers [1987], spécialiste du Quattrocento (le XV^e siècle, celui de la Renaissance italienne), a choisi de mettre en évidence les différences à la fois économiques, politiques et esthétiques entre plusieurs grandes catégories de mécénat : les ordres mendiants, la République de Sienne, les grandes familles florentines, ainsi que les cours d'Urbino, de Rome et de Florence.

Institutions

« Je commençai peu à peu à réaliser qu'une histoire de l'art pouvait se concevoir non tant en termes de changements stylistiques qu'en termes de changements dans les relations entre

l'artiste et le monde environnant », expliquait Nikolaus Pevsner, auteur d'un ouvrage pionnier sur les académies paru pendant la Seconde Guerre mondiale [Pevsner, 1940]. Il amorçait ainsi une histoire institutionnelle de l'art qui donnera par la suite des travaux remarquables et — ce qui est exceptionnel en ce domaine — encore utilisables aujourd'hui.

En France, on doit à Bernard Teyssède [1957] la reconstitution minutieuse des arrière-plans institutionnels propres aux premiers débats académiques, avec la formation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, et l'émergence concomitante d'un petit milieu de spécialistes d'art, qui s'affrontèrent notamment, sous le règne de Louis XIV, à propos de la prééminence du dessin ou de la couleur, au moment où se déchaînait à propos de la littérature la querelle des Anciens et des Modernes. Aux États-Unis, Harrison et Cynthia White [1965] s'intéressèrent aussi au cas de la peinture française, mais au XIX^e siècle, dans un ouvrage qui demeure un modèle du genre. Utilisant — chose rare — le traitement statistique de différentes catégories d'archives, ils mirent en évidence le décalage entre, d'un côté, la routinisation et l'élitisme académiques, qui mettaient les institutions de la peinture (école, concours, jurys, récompenses...) sous la coupe d'un petit nombre de peintres âgés et conservateurs, et, de l'autre, l'augmentation du nombre de peintres et les possibilités accrues du marché. Ce décalage explique notamment que les nouvelles formes d'expression — réalisme et, surtout, impressionnisme — ne purent émerger qu'en rupture violente avec le système en place. Ces conclusions trouveront une confirmation et un approfondissement avec l'étude du système académique français au XIX^e siècle réalisée, dans une perspective plus strictement institutionnelle, par l'historien d'art anglais Albert Boime [1971].

Plus récemment, ce sont les administrations de la culture, leurs origines et leur fonctionnement, qui ont attiré les travaux des historiens français, de Gérard Monnier [1995] à Pierre Vaisse [1995]. Les musées eux aussi ont à présent leurs historiens, tel Dominique Poulot [1997], qui étudie, à partir de la Révolution française, le développement conjoint des musées, du sentiment national et de la notion de patrimoine.

Contextualisation

Plus généralement, c'est sur le contexte de production ou de réception des œuvres que se sont penchés de nombreux historiens d'art. Certains insistent sur la dimension matérielle : ainsi, l'Américain Millard Meiss a proposé de voir dans la grande peste du XIV^e siècle une condition externe déterminante pour la production picturale en Toscane, soulignant le regain de religiosité consécutif à l'épidémie, et son usage par les conservateurs politiques et religieux contre l'art humaniste [Meiss, 1951]. D'autres travaillent à la fois sur la dimension matérielle et culturelle. Ainsi, en France, Georges Duby explique l'émergence de nouvelles formes artistiques au XIV^e siècle par l'interaction de trois facteurs, allant du plus matériel au plus culturel : les changements géographiques dans la répartition des richesses, avec l'apparition de nouveaux types de clientèle ; les nouvelles croyances et mentalités, avec la diffusion de la culture courtoise ; et la dynamique propre des formes expressives, qui impose elle aussi la recherche de solutions proprement plastiques [Duby, 1976].

À la lecture de ces différents travaux, on constate que, à un certain degré de finesse de l'investigation, la perspective strictement matérialiste doit céder le pas à des paramètres moins économistes — ou moins « hétéronomes » — et plus respectueux de la spécificité des déterminations propres à la création — ou plus « autonomes ». Davantage que le contexte matériel, c'est la prise en compte du contexte culturel qui a alimenté les travaux les plus productifs de l'histoire sociale de l'art, dans la voie ouverte par l'« histoire culturelle » évoquée au premier chapitre.

Les historiens comme les historiens d'art ont largement contribué à éclairer cette question du contexte culturel. En Grande-Bretagne, Raymond Williams [1958] a notamment étudié la généalogie de l'apparition des termes culturels, les changements dans la nature de la relation auteur-public, ou encore l'émergence d'une autonomie de l'auteur. Peter Burke s'est penché, dans une perspective pluridisciplinaire, sur le fonctionnement du « système de l'art » à l'intérieur de la société [Burke, 1972], ou encore sur la culture populaire, dont il a reconstitué les formes de transmission, les genres spécifiques, les protagonistes, les transformations [Burke, 1978]. Un autre Anglais, Timothy Clark, s'est intéressé à la France du

XIX^e siècle : il a étudié tout d'abord [Clark, 1973], dans la période 1848-1851, les relations entre les artistes (notamment Courbet, Daumier, Millet) et la politique, de façon à mettre en évidence les connotations idéologiques de leurs œuvres ; plus tard [Clark, 1985], il s'est attaché à reconstituer minutieusement le contexte parisien de Manet et de ses successeurs. De même, dans le cadre d'une histoire sociale de la littérature, le Français Christophe Charle [1979] étudie les rapports de force entre « écoles » littéraires et entre genres dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Contrairement à la plupart des historiens d'art marxistes de première génération, ces « historiens sociaux » pratiquent les analyses rapprochées, consacrées à des phénomènes clairement délimités et précisément documentables. C'est également le cas d'historiens d'art ayant ouvert leurs problématiques à des préoccupations de type « social », tels les Américains Meyer Schapiro [1953] ou Ernst Gombrich [1982], qui ont multiplié les analyses sur des investigations « microsociales » — mécénat, genres de l'art, critique d'art, rapports entre artistes et clients... Dans son article de 1953 sur « La notion de style », Schapiro généralise son approche en analysant le style comme un trait d'union entre un groupe social et un artiste particulier : proposant une histoire de cette notion, du plus général (l'époque) au plus particulier (la « main »), il montre comment les constantes stylistiques, au-delà des cadres sociaux, jouent un rôle dans les nationalismes et les racismes culturels en Europe.

En Italie, le courant de la « micro-histoire » permettra la rencontre entre des historiens d'art ouverts à la sociologie, tel Enrico Castelnuovo [1976] et des historiens, tel Carlo Ginzburg [1983]. L'un et l'autre examineront par exemple, dans un article sur « Centro e Periferia », l'interdépendance entre centres et périphéries dans le monde de l'art et la transformation de la périphérie spatiale en retard temporel, repensant les individualités et les styles non plus dans l'espace de concurrence entre « grands noms » du « musée imaginaire » des spécialistes, mais à l'intérieur d'un champ de relations effectives entre petits et grands centres, lieux d'attraction ou de résistance à la mobilité. Cet article fut publié en 1979 dans la *Storia dell'arte italiana* des éditions Einaudi, somme réunissant les principaux auteurs de l'histoire sociale de l'art internationale. Une entreprise analogue verra le jour en France à propos du Moyen Âge, sous la direction de Xavier Barral I Altet [1986].

Le travail de contextualisation des pratiques artistiques a trouvé l'un de ses plus brillants auteurs avec l'historien d'art anglais Michael Baxandall : dans *L'Œil du Quattrocento* [1972], il analyse des aspects inédits de la « culture visuelle » de l'époque, c'est-à-dire des cadres collectifs organisant la vision ; dans *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* [1974], il étudie l'essor de l'intérêt des lettrés pour les images ; dans *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* [1981], il reconstitue l'univers des sculpteurs sur bois allemands, montrant le lien entre la peur de l'idolâtrie et le développement d'une perception proprement esthétique, centrée sur la forme plus que sur le sujet.

La culture visuelle de Michael Baxandall

« La peinture était encore une chose trop importante pour être abandonnée aux seuls peintres », résume Baxandall dans son premier livre *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (traduit en 1985 sous le titre *L'Œil du Quattrocento*). À l'époque, en effet, une peinture est, à ses yeux, « le produit d'une relation sociale » en même temps qu'un « fossile de la vie économique ».

Dans un premier chapitre, il étudie la structure du marché, mettant en évidence le rôle primordial de l'argent et de la commande, avec les contraintes inscrites dans les conventions et les contrats ; il montre ainsi comment le client, de plus en plus sensible aux qualités propres de l'artiste, devient peu à peu non plus tant un commanditaire d'objets qu'un « acheteur de talents ».

Dans un deuxième chapitre, il se penche sur les dispositions visuelles des sujets : comment on regardait un tableau, ou quelle était la fonction religieuse des images. Il s'intéresse à la culture profane : physiognomonie (ou signification des traits du visage), langage des gestes, scénographie, danse, drames sacrés, symbolisme des couleurs, techniques de mesure et étude des proportions, applications de la géométrie et de l'arithmétique au commerce.

Enfin, le troisième chapitre traite de l'équipement intellectuel, autrement dit du « regard moral et spirituel », à travers l'analyse du vocabulaire d'un érudit, Cristoforo Landino. Il démontre ainsi que la peinture, plutôt qu'un objet de spéculations, peut être considérée comme « un matériau pertinent pour l'histoire sociale ».

Cette attention au contexte culturel des pratiques artistiques se retrouve également chez l'historienne d'art américaine Svetlana Alpers. Dans *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au xvii^e siècle* [1983], elle observe de près la culture visuelle des contemporains des grands peintres hollandais, et

notamment l'usage de la cartographie. Dans *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* [1988], elle analyse la façon dont Rembrandt construisit de multiples façons la réception de son œuvre : en personnalisant son style pictural, en achetant des tableaux sur le marché (contribuant à valoriser la peinture en général), ou encore en se focalisant sur des genres considérés à l'époque comme mineurs (portraits, scènes de genre), ce qui amène à porter le regard moins sur le sujet que sur les caractéristiques formelles, condition d'une perception spécifiquement esthétique. Ainsi se trouvait proclamée en pratique l'excellence de la peinture comme telle, anticipant les conceptions romantiques de l'art.

Faire de l'artiste le constructeur, et non plus seulement l'objet passif, de sa propre réception : c'est là une tendance forte de la nouvelle histoire sociale de l'art telle qu'elle s'est développée dans les années quatre-vingt. On la retrouve notamment chez l'historien d'art suisse Dario Gamboni [1989], qui déploie, dans le cas d'Odilon Redon, les modalités paradoxales par lesquelles les arts plastiques, à la fin du XIX^e siècle, ont pu s'affranchir d'un modèle littéraire longtemps dominant ; ou encore chez l'historienne anglaise Tia De Nora [1995], qui montre comment les conditions de la réception de la musique de Beethoven, loin d'être des données de son époque auxquelles il lui aurait fallu s'adapter, étaient un phénomène évolutif qu'il contribua à créer en même temps que son œuvre.

Amateurs

Voilà qui nous amène non plus en amont de la production des œuvres — le mécénat et le contexte, matériel et culturel —, mais en aval, avec leur réception : découpage utile bien qu'en partie artificiel, compte tenu de l'intrication effective (ou de l'« interdépendance », pour reprendre un concept cher à Norbert Elias) des acteurs et des actions, des objets et des regards. Sociologie des collectionneurs et des publics de l'art, histoire du goût, histoire sociale de la perception esthétique sont autant d'entrées possibles dans la question de la réception. Elle demeure dans une certaine extériorité par rapport aux « œuvres mêmes », dont elle ne prétend pas expliquer la genèse ni la valeur ; mais elle rompt, justement, avec la perspective explicative — « expliquer les œuvres » — qui a longtemps pesé sur les approches

du type « art et société », libérant ainsi de nouvelles perspectives.

De la production à la réception : il est symptomatique de cette évolution que, plus de dix ans après son livre sur le mécénat, ce soit à une question de réception que l'historien d'art anglais Francis Haskell ait consacré l'un de ses plus importants travaux, sur les « redécouvertes en art » [1976].

Les redécouvertes de Francis Haskell

Observant le *Podium des peintres*, une sculpture de Armstead à Londres, datant de 1872, ainsi que l'hémicycle de Delaroche à l'École des beaux-arts à Paris, datant de 1841, Haskell [1976] remarque les absences des peintres considérés aujourd'hui comme majeurs : Botticelli, Goya, Greco, Piero della Francesca, Vermeer, Watteau... Plutôt que de s'arrêter à la conclusion d'un relativisme esthétique, qui noierait la notion de « valeur » dans les fluctuations du goût, il entreprend d'étudier celles-ci en procédant à une étude chronologique des réhabilitations en art. Il peut ainsi mettre en évidence les mutations de la sensibilité esthétique, elle-même liée aux évolutions de la politique, de la mode, du commerce, de la religion...

Il ne s'agit pas, ce faisant, de dénoncer les aberrations de nos ancêtres en matière de goût, mais de

montrer l'interdépendance entre le jugement esthétique et les autres dimensions de la vie collective. Voilà qui devrait conduire à un retournement de la question initiale : non plus s'étonner, en historien, que le goût change, mais plutôt se demander, en sociologue, comment il parvient à se stabiliser dans des « paradigmes » esthétiques relativement durables (c'était l'interrogation de Karl Marx à propos de la beauté de l'antique), alors qu'il dépend de contextes et de catégories sociales en constante évolution. Et voilà également qui jette un doute sur la pertinence du titre français : « la norme et le caprice » suggère en effet — à l'exact opposé des conclusions de ces *Rediscoveries in art* — qu'il existerait une « norme » esthétique, par rapport à laquelle les écarts ne seraient que « caprices ».

L'histoire sociale du collectionnisme constitue également un apport relativement récent, dont témoignent notamment les travaux de Joseph Alsop aux États-Unis [1982] ou de Krzysztof Pomian en France [1987]. Mais l'intérêt pour l'art ne se limite pas aux mécènes et aux collectionneurs : la notion de « public » a aussi sa place. L'historien d'art anglais Thomas Crow [1985] en retrace l'émergence, à partir du XVIII^e siècle, dans le cadre des tout nouveaux « Salons » de peinture organisés par l'Académie. Parallèlement à la critique d'art, qui apparaît également à la

même époque, ce public de l'art, exerçant son regard dans l'espace public qu'était celui des Salons, a permis un certain affranchissement du goût des amateurs par rapport aux normes académiques (dont témoigne notamment le succès de Watteau ou de Greuze), et notamment par rapport à la hiérarchie officielle des genres, qui privilégiait la peinture d'histoire en dévalorisant les genres « mineurs », en particulier les scènes de la vie quotidienne et les natures mortes. C'est, désormais, un jeu à quatre qui s'instaure, entre l'Académie, l'administration des Beaux-Arts, la presse et le public.

Dans les études littéraires, le lectorat aussi a conquis sa place, dans la voie ouverte par Levin Schücking [1923], qui proposait d'étudier non l'œuvre elle-même, mais les facteurs constitutifs du goût (position sociale, éducation scolaire, critique, moyens de propagande collective). En France, Robert Escarpit [1958, 1970] a proposé une « sociologie de la littérature » qui, conjuguant l'étude historique et l'enquête empirique, s'intéresse à la circulation effective des œuvres. Un livre, en effet, n'existe qu'en tant qu'il est lu, impliquant donc à la fois trois pôles : producteur, distributeur, consommateur. Ainsi se sont développés des travaux sur la lecture, dus à des spécialistes de littérature, qui s'interrogent sur les compétences, les modèles et les stratégies investies dans l'acte de lecture [Leenhardt et Jozsa, 1982]. Dans une perspective plus strictement historique, Roger Chartier [1987] construit une histoire sociale du livre et de l'édition, en étudiant notamment ce qu'étaient les pratiques effectives de lecture lorsque la lecture collective à haute voix était une pratique beaucoup plus répandue que la lecture muette et individuelle que nous connaissons aujourd'hui.

C'est en Allemagne qu'est apparue une « sociologie de la réception » proprement dite, à la suite des travaux de sociologie de la connaissance (Karl Mannheim) et des réflexions sur l'herméneutique (Hans Georg Gadamer). Cette « école de Constance », avec Wolfgang Iser et, surtout, Hans Robert Jauss [1972], insiste sur l'historicité de l'œuvre et souligne son caractère polysémique, du fait de la pluralité de ses réceptions. Il s'agit de reconstituer l'« horizon d'attente » du premier public, de mesurer l'« écart esthétique » (la distance entre l'horizon d'attente et l'œuvre nouvelle) « à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique », et de replacer chaque œuvre dans la « série littéraire » dont elle fait partie. Ce courant, toutefois, reste en grande

partie programmatique ; en outre, il demeure centré sur un éclairage de l'œuvre, point de départ et d'aboutissement des recherches, plus que sur l'expérience concrète du rapport à la littérature.

L'esthétique selon Philippe Junod

L'historien d'art suisse Philippe Junod publie en 1976 une remarquable analyse des théories de l'art dues aux spécialistes d'esthétique (*Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*). Il montre comment évolue la prise en considération (depuis la simple perception jusqu'à l'évaluation savante) de la dimension formelle, stylistique, plastique des œuvres, par opposition à leur « contenu », leur sujet : initialement, cette dimension formelle tend à être « transparente », c'est-à-dire quasi invisible, d'autant plus que règne une conception « mimétique » de l'art comme représentation de la réalité ; puis émerge progressivement chez les lettrés une conscience de cette dimension formelle, qui s'« opacifie » pour devenir peu à peu l'objet principal du regard, en même

temps que l'intention première imputée à l'artiste.

Il s'agit donc, premièrement, de prendre au sérieux la différence entre « fond » et « forme », souvent déniée par les spécialistes comme étant sans objet, alors qu'elle est au fondement du rapport à l'art ; et, deuxièmement, de s'abstenir de toute prise de position en faveur de l'un ou de l'autre, car ce qui importe est de comprendre la logique à laquelle répond leur opposition, ou le privilège qui leur est accordé par les spécialistes. La question est d'autant plus fondamentale qu'elle concerne également le rapport de tout un chacun à l'art : ce n'est pas seulement l'esthétique savante, mais aussi la perception esthétique de sens commun, qui est traversée par ce passage de la transparence à l'opacité de la forme artistique.

Or la question de la perception esthétique, c'est-à-dire de la façon dont les gens voient, entendent ou lisent une œuvre, est, pour le sociologue, au moins aussi intéressante que la question de ses significations — perspective familière à l'histoire de l'art ou à l'esthétique —, ou encore que la question de ses usages pratiques — perspective privilégiée par la sociologie de la réception. Dès les années soixante, l'historien d'art français Robert Klein s'était intéressé aux variations de la valeur artistique, et à la façon dont, avec l'art moderne, elle tend à être abordée en fonction d'une problématique de l'innovation et de l'originalité, qui n'avait pas cours auparavant [Klein, 1970]. En Allemagne, Hans Belting [1981] se penchera sur le statut même de l'image et ses modifications selon les publics.

Philippe Junod [1976] a mis en évidence l'historicité de la perception esthétique, entendue comme la capacité, inégalement partagée, à faire abstraction du « contenu » (le sujet des tableaux ou des textes) au profit d'une appréciation des « formes » (les propriétés plastiques, littéraires, musicales).

Dans une perspective similaire, le philosophe français Louis Marin traitera de la perception esthétique à partir d'une étude serrée de la culture lettrée dans la France du XVII^e siècle ; il mettra notamment en évidence les conditions d'appréciation des fresquistes italiens au Quattrocento [Marin, 1989], ou encore de la peinture du Caravage, dénigrée au XVII^e siècle par les lettrés, qui privilégient avant tout la « noblesse du sujet », mais très appréciée de la plupart des peintres et des amateurs d'art, attentifs aux innovations stylistiques d'un peintre en rupture avec les conventions académiques [Marin, 1977]. En philosophe également, Jacqueline Lichtenstein déploie les arrière-plans hiérarchiques de la préférence lettrée accordée traditionnellement au dessin sur la couleur : dans ce débat, qui agita les premiers théoriciens de l'art dans la seconde moitié du XVII^e siècle, se recourent à la fois des positions philosophiques, des préférences esthétiques et des appartenances sociales [Lichtenstein, 1989].

Producteurs

Du mécénat au contexte et à la réception, on s'est éloigné d'une perspective explicative centrée sur les œuvres, typique de la sociologie de l'art de première génération. Un pas de plus est fait dès lors qu'on s'intéresse au statut des artistes : en se rapprochant des conditions mêmes de la production, on contribue à rompre avec l'idée primitive d'une extériorité du « social » par rapport à l'« art », qui exonérerait les artistes eux-mêmes de toute préoccupation autre qu'esthétique.

Cette question du statut des producteurs d'art peut s'envisager soit dans une perspective institutionnelle, à travers les cadres réels de l'activité ; soit en termes d'identité ou d'image de l'artiste, à travers les représentations auxquelles ils donnent prise, dans la voie ouverte dès 1934 par Ernst Kris et Otto Kurz, et que reprendra notamment Bernard Smith [1988] en étudiant les motifs de la mort héroïque de l'artiste.

Les artistes selon R. et M. Wittkower

L'enquête publiée en 1963 par les historiens d'art Rudolf et Margot Wittkower (*Les Enfants de Saturne*, sous-titré *Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*) s'intéresse à la question de l'exceptionnalité ou de la singularité des artistes, selon le motif « saturnien » d'une célèbre gravure de Dürer représentant l'allégorie de la mélancolie, traditionnellement imputée à l'influence de Saturne. À partir d'une vaste compilation des biographies d'artistes, ils mettent en évidence la récurrence des figures de l'excentricité, de l'excès, de la marginalité : folie, mélancolie, suicide, violence, débauche, délinquance, prodigalité ou, au contraire, pauvreté extrême...

La question reste toutefois ouverte de savoir s'ils décrivent des propriétés psychologiques des artistes, constantes à travers le temps, ou bien des représentations historiquement datées. Leur méthode ne permet malheureusement pas d'y répondre, parce que les biographies y sont utilisées non

comme l'objet même de la recherche, mais comme de simples sources, permettant d'accéder à la psychologie effective d'une catégorie, et non pas à l'imaginaire collectif dont elle est le porteur. La première direction relève plutôt d'une psychologie sociale, la seconde d'une sociologie des représentations. L'une et l'autre sont certes possibles, mais elles exigent une claire différenciation des problématiques et un choix de méthode approprié.

Cette seconde direction était clairement celle d'Ernst Kris et Otto Kurz, dont nous avons mentionné au premier chapitre le livre *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* [1934], publié une génération auparavant, dans un contexte où il n'était pas encore question de sociologie ni d'histoire sociale de l'art, mais d'histoire culturelle. En s'intéressant spécifiquement à l'imaginaire de l'héroïsme artistique véhiculé par les biographies, ils ébauchaient un programme original de sociologie de l'art, qui reste encore largement à réaliser.

L'imaginaire de l'artiste n'en est pas moins intimement lié au statut ou à l'identité effectifs des créateurs, dont les mutations se lisent dans l'histoire des structures organisant leur activité. Pour la littérature, cette histoire du statut des écrivains est aujourd'hui amplement documentée. L'historien français Paul Bénichou a magistralement retracé, dans *Le Sacre de l'écrivain* [1973], la façon dont les formes de valorisation naguère réservées aux prêtres et aux prophètes se déplacèrent à partir du XVIII^e siècle sur la figure de l'écrivain. L'émergence tardive du metteur en scène de théâtre comme auteur a été décrite par Jean-Jacques Roubine [1980]. Alain Viala [1985] étudie, dans la France du XVII^e siècle, la professionnalisation de l'activité littéraire par la transformation de ses conditions institutionnelles et économiques. Citons encore l'étude collective dirigée par

Jean-Claude Bonnet [1988] sur « l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution », ou les recherches de José-Luis Diaz [1989] sur les nouvelles représentations de l'écrivain à l'époque romantique.

Concernant les arts plastiques, l'historien d'art anglais Andrew Martindale [1972] a été l'un des premiers à consacrer un livre à cette question, en retraçant l'élévation progressive du statut des producteurs d'images dans l'échelle sociale avant la Renaissance. En Allemagne, un autre historien d'art, Martin Warnke, montre dans *L'Artiste et la cour* [1985] comment le statut moderne des artistes émergea des tensions entre corporations urbaines et artistes de cour, détenteurs de « privilèges » leur permettant d'échapper aux règles corporatives. Aux États-Unis, c'est sur la situation des peintres à Delft que se concentre John Michael Montias [1982], mettant en parallèle la sécularisation de la corporation de Saint-Luc au XVI^e siècle avec différents paramètres, tels que les origines sociales des peintres, la diversification du marché de l'art et l'essor des collections au XVII^e siècle, l'émergence des signatures ou encore le déclin de la peinture d'histoire au profit des genres mineurs.

En France, c'est dans une perspective sociologique que Nathalie Heinich [1993] étudie le passage « du peintre à l'artiste ». Reconstituant les conditions dans lesquelles fut créée à Paris, au milieu du XVII^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme une revendication du statut non plus « mécanique » mais « libéral » des arts de l'image, elle décrit tous les effets de cette revendication. Prenant en compte à la fois le rôle des institutions, l'influence du contexte politique, la réorganisation des hiérarchies, la transformation des publics, l'évolution des normes esthétiques, ou encore la sémantique des termes, elle retrace les mutations du statut d'artiste, entre la Renaissance et le XIX^e siècle, en fonction des trois types de régimes d'activité qui se sont succédé et, parfois, superposés : le régime artisanal du métier, dominant jusqu'à la Renaissance ; le régime académique de la profession, qui régna de l'absolutisme à l'époque impressionniste ; et le régime artistique (au sens moderne) de la vocation, apparu dans la première moitié du XIX^e siècle pour s'épanouir au XX^e siècle. Loin de toute tentative pour « expliquer les œuvres », il s'agit plutôt de retracer, dans ses dimensions à la fois objectives et subjectives, la construction d'une « identité » d'artiste : enjeu fondamental pour les intéressés, mais que laissaient échapper les

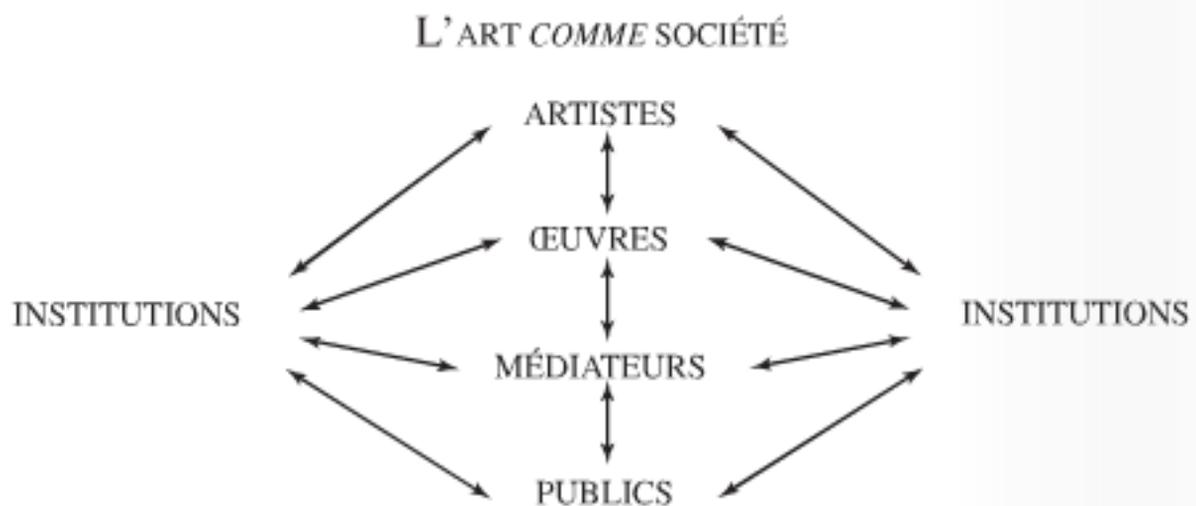
interprétations, très en vogue à la suite de Michel Foucault, centrées sur une « mainmise du pouvoir » sur les artistes.

On rejoint là d'importants travaux sur le statut des arts, mettant notamment en évidence, à l'époque moderne, leur affinité avec l'exaltation de la marginalité, politique ou sociale. Les historiens américains, en particulier, se sont beaucoup intéressés aux figures romantiques de la « bohème » : tels Cesar Graña [1964], Donald Egbert [1970], Jerrold Seigel [1987] ou Priscilla Parkhurst Ferguson [1991].

On mesure ainsi l'extraordinaire essor, depuis la dernière guerre, de l'histoire sociale de l'art, par rapport à ce qu'avaient pu être les rares travaux d'histoire culturelle ou l'esthétique sociologique de la première génération. Mais à ces résultats remarquables, qui ont considérablement enrichi et renouvelé l'histoire de l'art, s'est ajoutée depuis les années soixante une troisième voie, spécifiquement sociologique et qui, rétrospectivement, relègue ce qui vient d'être présenté aux marges de la sociologie de l'art, transformant radicalement le socle même de la discipline.

IV / Troisième génération : sociologie d'enquête

L'investigation empirique constitue le point commun de cette troisième génération avec l'histoire sociale de l'art, mais appliquée à l'époque présente et non plus aux documents du passé. La sociologie d'enquête, plus souvent française ou américaine, va considérer non plus l'art *et* la société, ni l'art *dans* la société, mais l'art *comme* société, en s'intéressant au fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, ses interactions, sa structuration interne. C'est dire qu'elle n'accorde plus un privilège de principe aux œuvres sélectionnées par l'histoire de l'art ; ce qui ne signifie pas nier leur importance ni les différences de qualité artistique, mais s'intéresser également aux processus dont elles — grandes ou petites — sont l'occasion, la cause ou la résultante.



Plus encore que les différences de générations, de disciplines ou d'objets, c'est ce recours à l'enquête qui fait la spécificité et la

force de la sociologie de l'art actuelle : mesures statistiques, entretiens sociologiques, observations ethnologiques vont non seulement apporter de nouveaux résultats, mais, surtout, renouveler les problématiques, tandis que le dialogue avec d'autres domaines de la sociologie — sociologie des organisations, de la décision, de la consommation, des professions, des sciences et des techniques, des valeurs — va permettre à la sociologie de l'art d'épouser les progrès d'une discipline en très rapide évolution.

La sociologie de l'art a une histoire

Car la sociologie elle-même, durant les deux dernières générations, s'est autonomisée, a conquis ses problématiques et ses méthodes propres : rien d'étonnant dès lors que la sociologie de l'art, enfin devenue un domaine propre de la sociologie, se soit, elle aussi, émancipée de la vieille tutelle de l'esthétique et de l'histoire de l'art, pour voguer à son gré. Nous voilà bien loin de la génération des fondateurs, issus d'une tradition spéculative où la « sociologie » restait avant tout affaire de commentaire lettré, et relevait de l'histoire de l'art ou de l'esthétique, voire de la philosophie, comme dans la tradition germanique, où « sociologie » désigne moins une discipline particulière, avec ses méthodes propres, qu'une certaine orientation donnée aux contenus des thématiques philosophiques.

Désormais, l'interrogation standardisée sur « l'art et la société », voire sur « l'art dans la société », pour novatrice qu'elle ait pu être il y a deux ou trois générations, apparaît comme un stade révolu de la discipline. Celle-ci n'est plus une simple juxtaposition de tendances intellectuelles, mais elle a son histoire, avec ses précurseurs, ses ancêtres et ses novateurs, actuels ou futurs. Certaines problématiques apparaissent aujourd'hui obsolètes, d'autres ne font qu'émerger. C'est au moins la preuve qu'il existe un progrès dans les sciences sociales : il n'est plus possible, désormais, d'imaginer un « art » — pas plus que n'importe quelle expérience humaine — constitué hors d'une « société » (avec les apories qui en découlent dès qu'on tente de relier ces deux termes arbitrairement disjoints), ni même à l'intérieur d'elle, puisque c'est du même pas que l'un et l'autre se constituent. L'art est une forme, parmi d'autres, d'activité sociale, possédant ses caractéristiques propres.

Un précurseur : Roger Bastide

Malgré son titre, qui renvoie à la préhistoire de la sociologie de l'art, et bien que s'inscrivant explicitement dans une « esthétique sociologique », *Art et société*, publié pour la première fois en 1945 et repris en 1977, témoigne d'une remarquable prescience des enjeux de la discipline, ajoutée à une exceptionnelle connaissance de son histoire.

Son découpage est moderne : sociologie des producteurs (appelant notamment à développer les « représentations collectives qu'une société donnée se fait de l'artiste »), des amateurs, et des institutions (envisagées du point de vue anthropologique : âge, sexe, milieux sociaux), aboutissant à « l'art comme institution », lui-même producteur de représentations. Mais Bastide ne cesse d'en appeler aux enquêtes empiriques à venir, conscient que « nous n'en

sommes encore qu'aux premiers tâtonnements » (p. 101).

Surtout, il pointe les apories qui empêchent de constituer la sociologie de l'art en discipline scientifique : le normativisme (« La sociologie est une science descriptive, qui n'a pas à légiférer », p. 129) ; le substantialisme du social (« Il ne faut pas dire, simplement, que l'art est le reflet de la société, et cela parce que la société n'existe pas. Il y a au même moment des sociétés, ou si l'on préfère des groupes sociaux », p. 105) ; et l'idéologisme philosophique, né de « la confusion entre le point de vue sociologique, qui est de pure science, et le point de vue philosophique [...]. Bien souvent, on passe sans s'en douter d'un plan à l'autre et l'on croit faire de la science alors que l'on expose seulement une certaine conception de l'art » (p. 180).

Enfin délestés du fardeau de devoir produire une « théorie du social » à partir de l'« art », autant qu'une « théorie de l'art » à partir du « social », les sociologues de l'art peuvent se consacrer librement à la recherche des régularités qui gouvernent la multiplication des actions, des objets, des acteurs, des institutions, des représentations, composant l'existence collective des phénomènes subsumés sous le terme d'« art ».

Certes, tous les travaux issus des méthodes sociologiques appliquées au présent sont loin d'être d'un égal intérêt ni d'une qualité irréprochable. Mais au moins présentent-ils l'indéniable avantage de proposer des résultats concrets, des avancées effectives dans la connaissance, et non plus seulement, comme l'esthétique sociologique, des conceptions de l'art ou de la société.

Comment présenter les résultats de cette sociologie d'enquête ? Idéalement, c'est en fonction des méthodes qu'il faudrait le faire, tant elles déterminent la construction des problématiques. On pourrait aussi procéder par aires

Quelques bilans

Un indice de l'autonomisation de la sociologie de l'art comme discipline à part entière est la parution d'ouvrages se proposant d'en dresser un bilan. Chacun présente bien sûr un éclairage différent. Dans *Constructing a Sociology of the Arts* [1990], l'Américaine Vera Zolberg entend démontrer, à travers une revue des principales tendances, la pertinence d'une approche sociologique, contraire aux conceptions individualistes et subjectivistes de l'esthétique traditionnelle. Dans *La Passion musicale* [1993], le Français Antoine Hennion relit

les principaux auteurs à travers l'opposition entre analyses internes (la société dans l'art) et analyses externes (l'art dans la société) — opposition retraduite dans le domaine des lettres en sociologie littéraire *versus* sociologie de la littérature. Dans *Sociologia del arte* [2000], l'Espagnol Vicenç Furio propose un panorama très complet des auteurs internationaux, depuis les précurseurs du XIX^e siècle jusqu'à des enquêtes récentes. Il en va de même, dans un domaine plus spécialisé, avec la *Sociologie de la littérature* du Belge Paul Dirkx [2000].

géographiques, ou par écoles, de façon à différencier les traditions sociologiques. Les différents types d'arts pourraient également servir de base à l'exposition, selon qu'ils donnent lieu à des biens uniques (les arts plastiques), à des biens reproductibles à l'infini sans perte de qualité (la littérature, le cinéma, la photographie) ou à des spectacles vivants (le théâtre, la musique). Mais pour la clarté de l'exposition, nous adopterons un découpage respectant les différents moments de l'activité artistique : réception, médiation, production, œuvres.

Ce sont là des thématiques héritées du passé : inspirée du schéma communicationnel de Roman Jakobson, la triade production-distribution-consommation était déjà utilisée par Roger Bastide, ainsi que par Robert Escarpit dans son manuel de *Sociologie de la littérature* [1958], par Enrico Castelnuovo dans son bilan de l'histoire sociale de l'art [1976], ou par Raymonde Moulin [1986] dans le colloque de Marseille, qui constitua un moment important dans l'histoire de la discipline. Certes, il peut paraître artificiel de maintenir des divisions thématiques que la nouvelle sociologie de l'art tend plutôt à brouiller, en mettant en évidence le fonctionnement des systèmes relationnels propres aux activités artistiques, dans leurs interdépendances et leurs connexions. Mais c'est à travers de tels découpages que la plupart des praticiens de la sociologie de l'art l'ont apprise. Voyons quels résultats en sont issus.

DEUXIÈME PARTIE

RÉSULTATS

L'approche des spécialistes d'art tend à partir des œuvres, sur lesquelles se focalise leur intérêt, pour s'élargir ensuite à leurs conditions de production, de distribution puis de réception. Pour bien marquer la spécificité de l'approche sociologique, nous procéderons à rebours, commençant par la réception — qui est le moment, si l'on peut dire, de « mise au monde » de l'activité artistique — pour terminer par les œuvres.

V / Réception

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », déclarait l'artiste Marcel Duchamp, à l'époque où l'anthropologue Marcel Mauss expliquait que ce sont les clients du magicien qui, en croyant à ses pouvoirs magiques, les rend efficaces. Ce pourrait être le mot d'ordre d'un manifeste « constructiviste », visant à démontrer que, comme tout phénomène social, l'art n'est pas un donné de nature mais un phénomène construit à travers l'histoire et les pratiques.

La sociologie de l'art, toutefois, ne devrait même plus avoir besoin de telles pétitions de principe pour s'intéresser aux publics, à leur morphologie, leurs comportements, leurs motivations, leurs émotions : enfin détachée d'un projet explicatif centré sur les œuvres, elle a conquis le droit de porter son regard sur n'importe quel point du monde de l'art, sans se voir rappelée à l'ordre ni des valeurs esthétiques, ni des démonstrations sociologistes. L'étude de la réception ne mène pas à une meilleure compréhension, « en dernière instance » (selon l'expression utilisée par les penseurs marxistes à propos des déterminations économiques), des « œuvres mêmes » : elle ne mène qu'à une connaissance du rapport que les acteurs entretiennent avec les phénomènes artistiques — et c'est déjà beaucoup.

La morphologie des publics

L'un des actes fondateurs de la sociologie de l'art, au début des années soixante, aura consisté à appliquer à la fréquentation des musées des beaux-arts les méthodes d'enquête statistique

élaborées aux Etats-Unis, dans l'entre-deux-guerres, par Paul Lazarsfeld. Ces sondages d'opinion, jusqu'alors réservés au marketing commercial ou politique, se sont révélés des instruments précieux pour mesurer la différenciation des conduites en fonction des stratifications sociodémographiques — âge, sexe, origine géographique, milieu social, niveau d'études et de revenu — et, éventuellement, expliquer les premières par les secondes.

Pierre Bourdieu fut le principal initiateur de cette importation de l'enquête statistique dans le monde de la culture. Répondant à une demande institutionnelle des musées européens, l'investigation empirique, menée en équipe, va ouvrir de nouvelles problématiques dans le domaine des pratiques culturelles : la publication en 1966 (avec Alain Darbel) de *L'Amour de l'art* innovait considérablement par rapport à des conceptions plus abstraites de la sociologie universitaire, amenant un certain nombre de conclusions qui devaient transformer irréversiblement l'approche de la question. Certaines peuvent paraître, aujourd'hui, banales ; mais il faut se replacer dans le contexte de l'époque pour réaliser à quel point le savoir positif ainsi constitué tranchait avec ce qui n'était alors que simples intuitions, ignorances ou, pire, contre-vérités.

Une première conclusion est qu'on ne peut plus, désormais, parler « du » public en général — comme y incitait jusqu'alors le simple comptage des entrées — mais « des » publics : il a fallu abandonner le point de vue globalisant sur « le » public de l'art pour raisonner en termes de publics socialement différenciés, stratifiés par milieux sociaux. Cette stratification révèle une formidable inégalité sociale d'accès à la culture des musées d'art : le taux de fréquentation annuelle présentait un écart allant de 0,5 % pour les agriculteurs à 43,3 % pour les cadres supérieurs, et 151 % pour les enseignants et spécialistes d'art.

Une deuxième conclusion tente de donner une explication à ce phénomène : le recours au paramètre de l'origine sociale permet de mettre en évidence l'influence de celle-ci, alors que, par méconnaissance ou dénégation, « l'amour de l'art » était traditionnellement mis au compte des dispositions personnelles. Bourdieu se livre ainsi à une critique en règle de la croyance en l'innéité des « dispositions cultivées », pour mettre en évidence le rôle primordial de l'inculcation familiale. L'« illusion du goût pur et désintéressé », ne dépendant que d'une subjectivité et n'ayant pour but que la délectation, est dévoilée par la

TAUX DE FRÉQUENTATION ANNUEL DES MUSÉES D'ART
SELON LES CATÉGORIES
(espérance mathématique de visite pendant un an,
en pourcentage)

	<i>Sans diplôme</i>	<i>CEP</i>	<i>BEPC</i>	<i>Baccalauréat</i>	<i>Licence et au-delà</i>	<i>Ensemble</i>
Agriculteurs	0,2	0,4	20,4			0,5
Ouvriers	0,3	1,3	21,3			1
Artisans et comm.	1,9	2,8	30,7	59,4		4,9
Empl., cadres moy.		2,8	19,9	73,6		9,8
Cadres supérieurs		2,0	12,3	64,4	77,6	43,3
Profes., spéc. d'art			(68,1)	153,7	(163,8)	151,5
Ensemble	1	2,3	24	70,1	80,1	6,2
Sexe masculin	1	2,3	24,4	64,5	65,1	6,1
Sexe féminin	1,1	2,3	23,2	87,9	122,8	6,3
15 à 24 ans	7,5	5,8	60	286	258	21,3
25 à 44 ans	1	1,1	14,7	40,6	70,5	5,7
45 à 64 ans	0,7	1,5	15,3	42,5	69,8	3,8
65 ans et plus	0,4	1,6	5,3	24,6	33,2	1,6

Lecture : pour l'année de l'enquête (1964), on observe environ une visite d'agriculteur dans les musées d'art pour 200 agriculteurs en France, 43 visites pour 100 cadres supérieurs.

Source : BOURDIEU, DARBEL [1966].

corrélation des pratiques esthétiques avec l'appartenance sociale et les « usages sociaux du goût », la « distinction » par la possession de « biens symboliques » (éducation, compétence linguistique ou esthétique).

L'influence de l'origine sociale ne se limite pas, comme on le croyait souvent, à l'inégalité des revenus et des niveaux de vie : révélant la corrélation statistique entre fréquentation des musées d'art et niveau d'études (et notamment le niveau d'études de la mère), Bourdieu va pouvoir ajouter à la notion marxiste de « capital économique » celle de « capital culturel », mesurée par les diplômes. L'accès aux « biens symboliques », non réductibles à des valeurs marchandes, n'est pas conditionné que par les moyens financiers, mais aussi par des « dispositions » profondément incorporées, moins conscientes et moins objectivables : repères, goûts, habitudes... La traditionnelle échelle ou pyramide des positions sociales, organisée selon un axe unique déterminé par les ressources économiques, va se trouver « éclatée » selon deux axes : le capital économique,

d'une part et, d'autre part, le capital culturel, qui devient un facteur explicatif déterminant. Il apparaît ainsi que « l'amour de l'art » concerne en priorité les « fractions dominées de la classe dominante » (dont font partie les intellectuels), plus dotées en capital culturel qu'en capital économique.

Ces conclusions trouvent en outre des applications pratiques. Car en ignorant ces facteurs sociaux d'accès à la culture, les musées ne font que multiplier les obstacles invisibles, notamment par le manque d'explications sur les œuvres, superflues pour les initiés mais nécessaires aux profanes. Démystifiant l'illusion de la « transparence » des valeurs artistiques, et de la faculté qui serait accordée à chacun d'être sensible à l'art comme par une « grâce » d'ordre mystique, Bourdieu dénonce le fait que les musées, au lieu d'être les instruments d'une possible démocratisation de l'accès à l'art, aggravent la séparation entre profanes et initiés — de même que les universités, au lieu d'œuvrer pour la démocratisation de l'accès au savoir, ne font que creuser l'écart entre dominants et dominés.

C'est ainsi que depuis les années soixante la gestion des musées, aidée par de nombreuses études de terrain, s'est considérablement enrichie par la prise en compte des besoins pédagogiques des publics et des problèmes de signalétique. La vocation démocratisante de la sociologie de l'art, qui constitua son socle originaire, a trouvé là, après deux générations, une mise en pratique effective.

Sociologie du goût

Contre l'idéalisme de sens commun, qui considère spontanément que l'art n'obéit qu'à ses propres déterminations, la sociologie choisit ainsi de mettre en avant les dispositions culturelles, propres aux acteurs, plutôt que les propriétés esthétiques, propres aux œuvres : ce sont bien « les regardeurs qui font les tableaux ». Deux directions de recherche s'ouvrent à partir de là : une statistique des pratiques culturelles, et une sociologie du goût.

Entre les deux, le concept d'« habitus » va permettre de faire le pont, de *L'Amour de l'art* à *La Distinction*, paru quinze ans plus tard [Bourdieu, 1979]. Car le « système de dispositions » incorporées par les acteurs, qui leur permet de juger de la qualité d'une photographie ou de s'orienter dans un musée,

La Distinction

Cette problématique des « pratiques symboliques », où s'exerce le « capital culturel » à travers des « habitus » inégalement « légitimes », va fournir de riches illustrations empiriques à la notion de « distinction », qui développe les intuitions sur la « consommation ostentatoire » du sociologue américain Thorstein Veblen [1899].

Cet ouvrage, qui fera connaître Bourdieu à un lectorat élargi, utilise des méthodes variées : enquêtes statistiques, entretiens, observations, analyses de publicités... Musiques et musées, manières de table et manières de lire, hit-parades et palmarès des ventes de livres ou de disques, croisés par milieux sociaux et, en particulier, par niveaux de capital scolaire, conféreront un étayage statistique à l'idée que les choix esthétiques, loin d'être purement subjectifs, sont fonction de l'appartenance sociale, étant essentiellement gouvernés par le « snobisme »,

la recherche de conduites socialement distinctives.

Mais l'analyse ne se limite pas, comme le suggèrent souvent les lectures les plus réductrices de son œuvre, à la mise en évidence des stratifications sociales : Bourdieu insiste aussi, de façon plus théorique, sur le rôle de la naturalisation du goût comme dénégation des motivations sociales, à l'opposé des thèses kantienne, qui postulent l'universalité et le caractère désintéressé des jugements de goût.

Cette sociologie de la distinction n'aura plus désormais qu'à s'affiner au contact d'autres terrains (l'université, la haute fonction publique), pour devenir la sociologie critique de la domination qui, de paradoxale et iconoclaste qu'elle fut à l'origine, a réussi à devenir aujourd'hui une référence de sens commun.

c'est l'« habitus ». Bourdieu entend par là un « système de dispositions durables », une « structure structurée et structurante », autrement dit un ensemble cohérent de capacités, d'habitudes et de marqueurs corporels, qui forment l'individu par l'inculcation non consciente et l'intériorisation des façons d'être propres à un milieu. Sans cette notion, il serait difficile d'appréhender ce qui fait la véritable « barrière à l'entrée » dans les lieux de la haute culture : non tant un défaut de moyens financiers ni même, parfois, de connaissances, que le manque d'aisance et de familiarité, la conscience diffuse de « n'être pas à sa place », manifestée dans les postures du corps, l'apparence vestimentaire, la façon de parler ou de se déplacer.

Pratiques culturelles

L'autre direction ainsi ouverte est celle, moins théorique et plus administrative, de la mesure statistique des pratiques

culturelles. Elle s'est appuyée sur le développement, à partir des années soixante, de services d'études utilisant les acquis méthodologiques des sciences sociales pour faire avancer la connaissance et aider à la décision.

Ainsi vont être produites en nombre impressionnant des études sur la fréquentation des musées, des théâtres, des concerts, de l'opéra, du cinéma, des monuments historiques... Parallèlement à cette volumineuse « littérature grise », faite de rapports d'enquête ponctuels, s'ajoutera en France, à partir de 1974, la publication régulière des résultats de l'enquête *Pratiques culturelles des Français*, menée par le ministère de la Culture [Donnat, 1994, 1999]. On y apprend notamment que, en 1997, 9 % des Français déclaraient être allés au moins une fois à un concert de musique classique dans les douze derniers mois, et 3 % à un spectacle à l'opéra — chiffres remarquablement stables depuis vingt ans. Quoique plus répandue, la fréquentation des musées demeure une pratique assez minoritaire, qui concerne moins d'un tiers de la population, même si elle est en légère augmentation : lors de la première enquête en 1973, 27 % des Français déclaraient avoir visité au moins une fois un musée dans l'année écoulée ; ils seront 33 % vingt ans plus tard. C'est également une pratique socialement hiérarchisée : l'écart est de 1 à 3 environ entre catégories socioprofessionnelles, avec 23 % des agriculteurs et 65 % des cadres supérieurs et professions libérales [Donnat, 1999].

Toutefois, cette faible augmentation de la fréquentation en pourcentages, rapportés à l'ensemble de la population française, n'en signifie pas moins un net accroissement des entrées en chiffres bruts : de 1960 à 1978, le nombre de visites comptabilisées dans les musées nationaux avait doublé, passant de 5,1 à 10,4 millions — effet conjugué de l'élévation générale du niveau d'études et d'une offre accrue. Deux interprétations s'offrent au sociologue pour expliquer ce phénomène : soit il s'agit d'une démocratisation du public, par l'ouverture des musées à de nouvelles catégories sociales, plus nombreuses et moins sélectionnées (ainsi, à Paris, le public des expositions du Centre Pompidou comporte relativement plus de membres des classes moyennes que celui du Grand Palais, recruté majoritairement parmi les classes supérieures) ; soit il s'agit d'une intensification de la pratique par les mêmes catégories sociales, plus souvent attirées dans les musées par la multiplication des expositions ainsi que par l'augmentation du temps consacré aux loisirs.

L'essor des expositions

Les expositions d'art remontent en France au XVIII^e siècle, époque où les académiciens créèrent les « Salons » de peinture pour compenser l'interdiction qu'ils s'étaient imposée à eux-mêmes de commercialiser directement leurs œuvres en les exposant aux passants, comme le faisaient traditionnellement les artisans. En montrant leurs productions dans un espace non commercial — les salons du Louvre —, sans finalité immédiatement lucrative, les peintres et sculpteurs faisaient la preuve qu'ils n'appartenaient plus à l'univers déprécié du « métier ».

« Sujet de délire du XIX^e siècle », comme disait Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, les expositions d'art contribuèrent notablement à populariser la peinture tout en rehaussant son statut, en même temps que, à partir du milieu du XIX^e siècle, les expositions universelles attiraient un énorme public. Parallèlement, la profession de conservateur de musée a progressivement valorisé la fonction de présentation des œuvres au

public, de préférence aux traditionnelles fonctions de recherche, de conservation et d'administration. Enfin, l'essor des galeries de peinture à la fin du XIX^e siècle, concomitant au nouveau système marchand de commercialisation de l'art, a encore contribué à multiplier les expositions.

Dans le dernier tiers du XX^e siècle, marqué par l'intensification des pratiques culturelles consécutive à l'élévation générale du niveau d'études, les grandes expositions d'art ont pris des proportions inédites, en fréquence et en fréquentation : en 1967, l'exposition Toutankhamon au Grand Palais recevait un million et demi de visiteurs, et les expositions du Grand Palais ou du Centre Pompidou en attirent régulièrement un demi-million. Il s'agit bien sûr d'un public plutôt cultivé, dont la fidélité contribue à augmenter les fonds propres des musées, notamment grâce à la vente de catalogues et de produits dérivés, qui s'est développée dans les années quatre-vingt avec la modernisation de l'ensemble des musées.

Démocratisation, donc, ou intensification des pratiques ? Vérification faite, ces deux explications ont leur part de vérité, la seconde étant toutefois plus déterminante : le monde des musées ne s'est que marginalement démocratisé ; il s'est plutôt modernisé, répondant mieux à la demande — ou contribuant à la créer — de ses publics habituels. Mais ces deux interprétations renvoient à des enjeux bien différents : dans le second cas — intensification des pratiques —, il s'agit d'un enjeu commercial de rentabilisation des établissements publics de la culture, de plus en plus requis de fonctionner sur ressources propres, notamment grâce aux entrées ; dans le premier cas — démocratisation des publics —, il s'agit d'un enjeu social d'accès à la culture des populations moins favorisées, que visent depuis les années soixante les politiques publiques, notamment

par l'ouverture des maisons de la culture et le développement de l'action culturelle, la notion de droit à la culture ou encore la préoccupation pour le « non-public ».

Cette question de la démocratisation constitue un objet de discussion commun aux politiques et aux sociologues. Elle engage en effet deux options, dénoncées par leurs adversaires l'une comme légitimisme, l'autre comme populisme. La première consiste à traiter comme une « déprivation » le faible accès des classes populaires à la culture dite « légitime », et à y remédier par une politique active d'« acculturation » — au risque de procéder à une « imposition de légitimité », en considérant la culture « dominante » comme seule digne d'investissement ; c'est, tendanciellement, ce à quoi tend l'approche « bourdieusienne ». La seconde direction consiste à refuser cette forme de prosélytisme culturel en revalorisant la « culture populaire », traitée non plus comme absence de culture (légitime), mais comme une modalité spécifique du rapport aux valeurs, ayant sa logique et sa validité propres. Ainsi, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron [1989] ont pris fermement position contre la théorie « bourdieusienne » de la déprivation, s'appuyant notamment sur les riches analyses du sociologue anglais Richard Hoggart [1957] consacrées à la culture populaire.

Perception esthétique

On voit là les limites de l'approche statistique, qui répond à la question « qui voit quoi ? », mais pas à « qu'est-ce qui est vu ? », « comment cela est-il vu ? », ou « qu'est-ce cela vaut pour celui qui voit ? ». Ce sont pourtant des questions fondamentales, comme le montrent les investigations plus qualitatives sur les publics de l'art. Or, là encore, Bourdieu et son équipe avaient ouvert la voie en s'intéressant aux « usages sociaux » de la photographie [1965]. L'approche statistique avait été complétée par une méthode plus qualitative, à base d'entretiens approfondis, qui sera ensuite souvent mise à contribution par les sociologues de l'art et de la culture dans leurs travaux de terrain.

L'observation, empruntée à l'ethnologie, a également fourni des expérimentations intéressantes, même si elles ne débouchent pas toujours sur des conclusions explicatives. Ainsi, Eliseo Veron et Martine Levasseur proposaient en 1983 une

Un art moyen

Issu d'une enquête réalisée collectivement à la demande d'une grande firme, ce livre aborde tous les usages de la photographie. Il analyse tout d'abord sa pratique ordinaire, en tant qu'indice et instrument d'intégration sociale, notamment dans sa fonction familiale ; une telle pratique tend à être dévalorisée par sa divulgation, dans une « logique du snobisme comme recherche de la différence pour la différence ».

Ensuite, il s'intéresse à sa perception et à son évaluation : la définition sociale de cet « art qui imite l'art » tend pourtant à y voir une reproduction de la nature ; or, rectifient Bourdieu et ses collaborateurs, « seul un réalisme naïf fait tenir pour réaliste la représentation photographique du réel ». La photographie est le lieu par excellence du « goût barbare », à l'opposé de l'esthétique légitime, qui exige un art « désintéressé » : « L'esthétique populaire qui s'exprime dans la production photographique ou à propos des photographies est l'envers d'une esthétique kantienne ; elle subordonne toujours la production et l'utilisation des images et l'image elle-même à des fonctions sociales. »

L'enquête se porte ensuite sur les adhérents d'un photo-club, où s'opposent ceux qui font référence à la

peinture et ceux, plus populaires, qui font d'abord référence à la technique ; puis sur la photographie de reportage, avec ses règles propres (« le flou constitue la qualité dominante de la photographie de quotidien parce qu'il est le garant de son authenticité »), ainsi que sur la photographie publicitaire, et sur les théories esthétiques de la photographie. Elle se termine enfin par une étude de la profession de photographe, caractérisée par une faible cohésion et par une grande diversité d'attitudes, liées aux différences d'origine sociale.

En montrant que la photographie, à l'époque, intégrait encore difficilement l'approche spécifiquement esthétique — autrement dit la capacité à juger de la qualité formelle, et non seulement de l'agrément ou de la force du sujet —, les auteurs rejoignent les travaux d'histoire sociale de l'art qui retracent cette même évolution dans les théories savantes et les publics du passé. Ainsi, expliquait Bourdieu, ceux qui sont « dépourvus de catégories spécifiques » (esthétiques) ne peuvent « appliquer aux œuvres d'art d'autre chiffre que celui qui leur permet d'appréhender les objets de leur environnement quotidien comme dotés de sens » (catégories morales ou utilitaires).

Ethnographie de l'exposition, où l'enregistrement filmé des parcours des visiteurs dans une exposition permettait d'établir une typologie des trajectoires de visite, nettement différenciées. En 1991, Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler enregistreront *Le Temps donné aux tableaux* par les visiteurs d'une exposition, tâchant d'y trouver des corrélations sociologiquement pertinentes ; mais la sophistication des mesures est brouillée par les significations contradictoires de la durée du regard, qui dénote soit une compétence de spécialiste, soit, au

contraire, une bonne volonté culturelle greffée sur un manque de repères pertinents. Dans le domaine du livre, ce seront des « itinéraires de lecteurs » qui seront reconstitués par l'enquête, en montrant comment ils se nouent à la trajectoire biographique des personnes [Mauger, Poliak et Pudal, 1999].

Paradoxalement, les conduites d'admiration ne sont pas forcément les meilleures entrées méthodologiques pour comprendre comment se distribuent les valeurs que les gens attribuent aux objets : le rejet ou la destruction en disent souvent plus, par la négative. Ainsi, la dépréciation ou le dégoût, éventuellement transformés en vandalisme, ont leur histoire [Réau, 1958] ; ils ont également leur logique, révélatrice de systèmes de valeurs non seulement artistiques mais aussi sociales (notamment la valorisation du travail), comme l'a montré Dario Gamboni [1983] à partir des cas de destructions d'œuvres d'art contemporain. De même, la politologue américaine Erika Doss, étudiant une affaire de protestation publique face à une œuvre commandée à un artiste contemporain, s'interroge sur les relations complexes entre esthétique et démocratie [Doss, 1995].

En France, Nathalie Heinich a entrepris d'observer, classer et comptabiliser les types de rejets spontanément manifestés face à des œuvres d'art contemporain, notamment dans les « livres d'or » des expositions et les protestations face aux commandes publiques [Heinich, 1998b]. S'inspirant notamment de la « sociologie politique et morale » de Luc Boltanski et Laurent Thévenot [1991], elle dégage les grands « registres de valeurs » communs aux participants d'une même culture, bien qu'inégalement investis par les uns et les autres et plus ou moins sollicités par les différents types d'œuvres : registres esthétique (beauté ou art) ou herméneutique (recherche de sens), mais aussi éthique (moralité), civique (respect de l'intérêt général), fonctionnel (commodité), économique, etc. Une telle variété de principes autorisant la qualification des œuvres est propre à l'art moderne et contemporain, qui brouille les catégories esthétiques de sens commun [Heinich, 1998a]. C'est que, comme l'avait remarqué dès 1925 le philosophe espagnol José Ortega y Gasset en parlant de « déshumanisation de l'art », l'art moderne, orienté vers la forme plutôt que vers le contenu, est « impopulaire par essence », divisant le public entre une minorité d'initiés et une majorité de profanes — cela étant plus vrai encore de l'art contemporain.

Ainsi, la sociologie de la réception remonte en amont de la sociologie du goût, en questionnant non pas les préférences esthétiques, mais les conditions mêmes permettant de voir émerger un jugement en termes de « beauté » (ou de laideur), d'« art » (ou de non-art). Contrairement à l'approche privilégiée par l'esthétique, la réponse à cette question ne se trouve pas exclusivement dans les œuvres ; mais contrairement à une conception idéologique de la sociologie, que l'on peut qualifier de « sociologisme », elle ne se trouve pas non plus exclusivement dans l'œil des regardeurs, autrement dit dans les caractéristiques sociales des publics. Tant les propriétés objectives des œuvres que les cadres mentaux des récepteurs et que les contextes pragmatiques de réception (lieux, moments, interactions...) sont requis dans la probabilité de voir qualifier un objet en termes esthétiques — la description de ces déplacements, et l'explicitation de leurs logiques, fournissant à la sociologie un programme de recherche riche de possibilités.

Admiration artistique

La sociologie de l'art tend ici, plus généralement, à une sociologie des valeurs : c'est que l'art fait l'objet d'investissements bien plus larges que ceux dont s'occupent traditionnellement les spécialistes lorsqu'ils s'intéressent à l'origine, à la valeur et au sens des œuvres. Dans le répertoire des « registres de valeurs » propres à une culture, l'esthétique n'est qu'une modalité possible de qualification des œuvres ou de leurs auteurs, parallèlement à la morale, à la sensibilité, à la rationalité économique ou au sentiment de la justice. Certes, ces différents types de jugements n'ont pas la même pertinence eu égard à la qualité proprement artistique de l'œuvre. Mais leur simple existence suffit à intéresser le sociologue dès lors qu'il ne cherche pas à juger les acteurs, mais à les comprendre.

Les rejets alors importent autant que les admirations, les profanes autant que les initiés, le mauvais goût autant que le bon, et les personnes autant que les œuvres pour peu que la vie des artistes fasse parler autant que leurs tableaux. C'est ce principe qu'a suivi Nathalie Heinich pour étudier la « gloire de Van Gogh » [1991], dans un « essai d'anthropologie de l'admiration ».

La Gloire de Van Gogh

L'analyse de la « fortune critique » de Van Gogh dans les dix ans après sa mort révèle que, loin d'avoir été ignorée ou incomprise, son œuvre a été remarquée et même célébrée par la critique spécialisée. Pourtant, la prolifération des biographies et des études portant sur sa vie autant que sur son œuvre, qui n'ont cessé de s'amplifier dans le courant du *xx^e* siècle, alimentent l'idée, largement répandue auprès de ses admirateurs, que sa fin tragique fut la conséquence de l'incompréhension dont il aurait été la victime.

La question alors n'est plus de démystifier cette légende, mais d'en comprendre les raisons. Il faut pour cela prendre en compte les multiples dimensions de l'admiration pour le peintre, et notamment les motifs religieux, empruntés au répertoire de la sainteté. On voit ainsi se construire progressivement un sentiment de dette collective envers le « grand singulier » sacrifié à son art, tandis que se développent différentes modalités

d'acquittement individuel — par l'achat des œuvres, par le regard posé sur elles, par la présence dans les lieux où vécut le peintre, devenus des buts de pèlerinage.

Le propos n'est pas de « démystifier » les « croyances » ni de « dénoncer » les « illusions », comme le ferait une sociologie critique, mais de comprendre les raisons des représentations et des actions. Le sociologue ici n'a pas plus à « croire » à la singularité intrinsèque du grand créateur qu'il n'a à dénoncer cette « croyance » comme une simple représentation, ou comme une « construction sociale », donc artificielle. Il lui revient simplement d'analyser la singularité comme un régime spécifique de valorisation, induisant un fonctionnement particulier des collectifs lorsque les qualifications spontanément mises en œuvre par les acteurs privilégient l'unicité, l'originalité, l'anormalité — ce « régime de singularité » étant précisément celui de l'art à l'époque moderne.

On voit ainsi comment s'interposent, entre « tableaux » et « regardeurs », entre romans et lecteurs, ou entre œuvres musicales et auditeurs, les cadres culturels — perception, identification, évaluation — autant que les objets — instruments, images, cadres, bâtiments — qui informent les émotions. Ce sont là autant de « médiations », qui appellent à leur tour l'attention du sociologue.

VI / Médiation

Le terme « médiation » est d'usage récent dans la discipline : désignant tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception, il tend à remplacer « distribution » ou « institutions ». On peut donc entendre par là, en un premier sens, une sociologie du marché, des intermédiaires culturels, des critiques, des institutions : tous domaines assez bien développés, car la sociologie classique y trouve des applications immédiates, en phase avec des problématiques et des méthodes éprouvées. Mais la « sociologie des médiations » a pris aussi un sens plus radical et plus étayé théoriquement, qui oblige à considérer d'un autre œil — sinon à reconsidérer totalement — les découpages traditionnels.

On peut distinguer plusieurs catégories de « médiateurs » : nous nous intéresserons successivement aux personnes, aux institutions, aux mots et aux choses, bien qu'ils soient, dans la réalité, étroitement interconnectés.

Les personnes

Une œuvre d'art ne trouve de place en tant que telle que grâce à la coopération d'un réseau complexe d'acteurs : faute de marchands pour la négocier, de collectionneurs pour l'acheter, de critiques pour la commenter, d'experts pour l'identifier, de commissaires-priseurs pour la mettre aux enchères, de conservateurs pour la transmettre à la postérité, de restaurateurs pour la nettoyer, de commissaires d'exposition pour la montrer, d'historiens d'art pour la décrire et l'interpréter, elle ne trouvera

pas, ou guère, de spectateurs pour la regarder — pas plus que, sans interprètes ni éditeurs ni imprimeurs, elle ne trouvera d'auditeurs pour l'écouter, de lecteurs pour la lire.

C'est à une mise à plat de ces différentes catégories d'acteurs que s'est livrée Raymonde Moulin dans *Le Marché de la peinture en France* [1967]. Procédant par entretiens et par une observation rapprochée du milieu, elle y observe la « construction des valeurs artistiques », depuis la cote financière des peintres jusqu'aux réputations posthumes, par l'action de ces différentes catégories de professionnels, aux intérêts parfois complémentaires et parfois divergents. Une telle perspective permet de dégager à la fois ce qui est commun à l'art et à d'autres domaines — intérêts financiers, professionnalisme, calculs — et ce qui lui est spécifique : notamment le rôle joué par la postérité, qui est une dimension fondamentale de la réussite artistique, ou encore l'importance accordée à la notion de rareté (soit matérielle, avec les œuvres uniques, soit stylistique, avec l'originalité), qui est un facteur constant de renchérissement des œuvres [Moulin, 1995].

Vingt-cinq ans plus tard, la même approche lui permettra d'étudier, avec *L'Artiste, l'Institution et le Marché* [1992], les spécificités non plus de l'art moderne mais de l'art contemporain, en particulier l'action primordiale des institutions, avec le dédoublement de la production entre un « art orienté vers le marché » et un « art orienté vers le musée ». Cette sociologie du marché de l'art pourra également se concentrer sur certaines catégories d'acteurs, tels les experts [Moulin et Quemin, 1993], ou les commissaires-priseurs [Quemin, 1997].

D'autres travaux se sont inscrits dans une perspective analogue. Ainsi, Liah Greenfeld a mis en relation les styles, les types de réussites et les catégories de publics en Israël, montrant comment deux types de carrière s'ouvrent selon qu'il s'agit d'art abstrait ou figuratif, avec des catégories distinctes de « gate-keepers » (critiques, conservateurs, galeristes) ; et comment, avec l'émergence du conceptualisme dans les années soixante, se sont accrues la contextualisation du rapport à l'art et l'imposition du seul critère d'innovation [Greenfeld, 1989]. Aux États-Unis, Stuart Plattner [1996], travaillant sur la ville de Saint Louis, concentre l'analyse sur un marché local, en retraçant l'économie des rapports entre artistes, marchands et collectionneurs.

Lorsqu'on a affaire aux acteurs les plus impliqués dans la circulation des valeurs monétaires attachées à l'art, tels les galeries, on se rapproche de l'économie de l'art, discipline qui s'est elle aussi développée — notamment à propos des industries culturelles — et que nous n'aborderons pas ici [Benhamou, 2003]. On peut aussi adopter une perspective plus proche de la sociologie des professions, comme l'a fait Antoine Hennion [1981] à propos des professionnels du disque, mettant au jour le rôle de ceux qui concourent à la fabrication et à la distribution des supports de diffusion de la musique. De même, Nathalie Heinich, à propos des commissaires d'expositions, a montré comment cette catégorie tend à passer progressivement d'un statut de « professionnel » à un statut d'« auteur », obéissant aux mêmes exigences de singularité que les artistes exposés [Heinich, 1995].

Du commissaire à l'auteur d'expositions

Les années quatre-vingt ont vu l'apparition en France d'un nouveau type d'intermédiaire culturel : l'auteur d'expositions. Jusqu'alors, le « commissariat » (autrement dit l'organisation) d'une exposition était presque toujours le fait d'un conservateur de musée qui restait anonyme. Il se contentait de sélectionner des œuvres dans la collection, d'emprunter d'autres œuvres à différents musées, de diriger l'accrochage et de rédiger les notices, elles aussi anonymes, du catalogue.

Peu à peu, les commissaires se sont mis à signer un véritable essai introductif au catalogue, si même ils n'apparaissent pas comme l'auteur de celui-ci ; leur nom est communiqué à la presse, et mentionné dans l'exposition elle-même. Leur travail se complexifie : les thèmes d'expositions révèlent une problématique plus personnelle ; on recherche des artistes peu connus ou des œuvres rarement montrées ; on fait appel à des spécialistes dans des domaines variés ; le décor de l'exposition est minutieusement travaillé,

avec l'aide d'un décorateur professionnel. En matière d'art contemporain, les commissaires ont acquis un pouvoir déterminant (dont Yves Michaud [1989] a critiqué les abus) : « monter » une exposition d'un artiste peu connu, dont on parlera ensuite, c'est à la fois asseoir sa propre réputation et lancer l'artiste en question.

Les critiques d'art eux-mêmes participent de cette évolution : rendant compte d'une exposition, ils évaluent aujourd'hui les qualités de la présentation (de la pertinence de l'accrochage à la couleur des murs) et plus seulement les qualités des œuvres exposées. Le droit enfin accompagne cette récente émergence d'une nouvelle catégorie d'auteurs : en 1998, la présentation par Henri Langlois du musée du Cinéma à Paris a, pour la première fois dans l'histoire, été jugée digne d'être protégée au titre du droit d'auteur, en tant qu'« œuvre de l'esprit » [Edelman et Heinich, 2002].

Enfin, l'activité des critiques peut faire l'objet d'une sociologie de la réception, et non plus seulement d'une « histoire de la fortune critique » telle qu'elle se pratique traditionnellement dans les études littéraires. Il peut s'agir de mettre en évidence, dans la continuité des travaux de Pierre Bourdieu, le lien entre la position sociale ou politique des critiques et leurs prises de position esthétiques, comme l'a fait en Allemagne Joseph Jurt, en montrant que le discours des journalistes dépend des préférences idéologiques de l'organe dans lequel ils écrivent [Jurt, 1980]. Mais il peut s'agir aussi, dans la perspective d'une anthropologie des valeurs, de dégager les types de régimes évaluatifs mis en œuvre par les commentateurs : ainsi Pierre Verdrager [2001] a pu reconstituer la logique des différents jugements de valeur portés à propos d'un même écrivain, fondés soit sur la valorisation de l'inspiration, soit sur la valorisation du travail.

Les institutions

Les personnes exercent souvent leur activité dans le cadre d'institutions qui — l'histoire sociale de l'art l'a bien montré — ont elles aussi leur histoire et leurs logiques propres. On se trouve, là encore, à la limite de plusieurs disciplines des sciences sociales.

Ainsi, l'économie est convoquée par l'Américain William Baumol, lorsqu'il montre comment les administrations concourent au renchérissement des coûts du spectacle vivant par des subventions qui élèvent les attentes de qualité au-delà des possibilités offertes par le marché [Baumol, 1966]. De même en France, les organismes d'État consacrés à la musique contemporaine ont contribué à la formation d'un monde clos sur lui-même, où la raréfaction des auditoires va de pair avec sa sélection hiérarchique en même temps qu'avec l'inflation des coûts [Menger, 1983].

L'histoire juridique du statut des œuvres et des auteurs a elle aussi été mise à contribution, tant aux États-Unis [Merryman et Elsen, 1979] qu'en France [Soulillou, 1995 ; Edelman, 2000]. Nombreuses en outre sont les enquêtes de sociologie des organisations, souvent orientées vers une demande d'expertise interne provenant des établissements publics de diffusion culturelle. Enfin, l'histoire culturelle a alimenté en France plusieurs études

Les dilemmes de l'action culturelle

Depuis les années soixante, et plus encore dans les années quatre-vingt avec l'avènement d'un gouvernement socialiste, l'action culturelle des pouvoirs publics s'est trouvée confrontée, en France, à un dilemme récurrent, que résume le slogan « Égalité d'accès à la culture ». La revendication démocratique en effet se révèle souvent antinomique de la revendication culturelle : d'une part, en ce que l'accès à la culture est — nous l'avons vu avec les travaux de Bourdieu — largement synonyme de privilège ; d'autre part, en ce que la qualité en art tend à se mesurer en termes d'« avant-garde », excluant les non-initiés.

Face à cette contradiction, plusieurs politiques ont été pratiquées. La première consiste à dénier le problème — faisant comme si l'antinomie n'existait pas — en laissant faire les choses sans intervenir : c'est la politique libérale, peu coûteuse mais faultrice d'exclusion et surtout, dans le domaine culturel, d'auto-exclusion.

La deuxième politique s'efforce, elle aussi, de dénier le problème, mais sur un mode volontariste, en décrétant qu'il n'y a pas de raison que la culture n'aille pas à tous : c'est cette direction qu'a prise ce qu'on a appelé, notamment dans le domaine du théâtre, l'« action culturelle », en s'efforçant d'apporter aux plus démunis des œuvres de qualité. Cette politique a connu d'indéniables réussites, mais aussi d'évidents échecs, manifestés soit par le refus plus ou moins violent, soit, plus insidieusement, par le sentiment

d'indignité qu'ont pu éprouver ceux qui ne possédaient pas les repères leur permettant d'apprécier des œuvres difficiles d'accès.

Une troisième politique ne pratique pas la dénégation mais, à l'opposé, la fuite en avant : c'est le populisme qui, retournant l'indignité en grandeur, revendique le droit à la différence en faisant l'éloge de la culture populaire. Là encore, ce peut être l'occasion de valoriser des formes d'expression authentiques, mais au risque d'enfermer les plus démunis dans leur déprivation, en réduisant l'« art » à une « culture » synonyme de loisirs — de la télévision au football. Les années quatre-vingt ont vu maints débats entre intellectuels sur ce sujet devenu très sensible, notamment chez les enseignants.

Enfin, une quatrième politique pratique elle aussi la fuite en avant mais, à l'opposé, dans l'élitisme et non plus dans le populisme : elle consiste à favoriser l'avant-garde sans se préoccuper de démocratisation. C'est une option qui a l'avantage de flatter le milieu étroit mais prestigieux des spécialistes d'art et des artistes les plus reconnus ; elle a l'inconvénient d'exclure les moins favorisés parmi les artistes et parmi les publics, tout en attisant les critiques contre l'interventionnisme d'État.

Ainsi se distribuent aujourd'hui les positions politiques en matière d'action culturelle, croisant l'élitisme ou le populisme avec le libéralisme ou l'interventionnisme.

consacrées aux administrations d'État [Laurent, 1983 ; Ory, 1989 ; Urfalino, 1996] ; on y observe comment ont évolué les trois grands axes des politiques culturelles : constitution de collections, aide directe aux artistes et, dans la seconde moitié du xx^e siècle, effort de diffusion à des publics élargis.

Il est intéressant de dégager en quoi une institution peut infléchir et transformer la pratique, le statut ou la réception d'une activité artistique. Ainsi, aux États-Unis, Rosanne Martorella a montré comment l'organisation interne de l'opéra pèse sur la production musicale, ou comment les collections d'entreprise influent sur le milieu de l'art [Martorella, 1982, 1990]. De même, Serge Guilbaut [1983] a décrit la façon dont les stratégies des principaux décideurs dans le milieu de l'art international peuvent infléchir durablement la géographie des valeurs. Les musées, eux aussi, agissent sur la valeur à la fois économique et culturelle des œuvres [Gubbels et Van Hemel, 1993], et les expositions constituent la médiation obligée qui révèle un phénomène culturel au public tout en préformant la perception [Heinich et Pollak, 1989]. Enfin, en l'absence de véritables académies jouant aujourd'hui le rôle central qui leur était jadis échu, les « académies invisibles » constituées par les experts administratifs orientent la politique culturelle et, en conséquence, influent sur la création [Urfalino, 1989 ; Urfalino et Vilkas, 1995].

Les mots et les choses

On peut étendre l'étude des médiations au-delà de l'action des personnes et des institutions : les mots, les chiffres, les images, les objets contribuent eux aussi à s'interposer entre une œuvre et les regards portés sur elle. Une fois de plus, la sociologie contredit ici, en même temps qu'elle l'enrichit, l'expérience immédiate, qui semble nous mettre en relation directe avec un tableau, un texte littéraire, une musique. Le cas de la musique, justement, fournit une application optimale à une prise en compte des médiations, parce que les objets, si présents dans les arts plastiques en tant que tableaux ou sculptures, n'occupent, en tant qu'instruments de production ou de diffusion de la musique, qu'une position à la fois incontournable et secondaire.

Le propre de ces médiations, pour la plupart, est d'être à la fois invisibles et toutes présentes. C'est le cas typiquement de la

photographie, dont l'invention et le développement, en noir et blanc puis, surtout, en couleurs, ont considérablement contribué à enrichir le « musée imaginaire » de tout un chacun dont parlait André Malraux. Chaque rencontre avec une œuvre est désormais nourrie de toutes les images d'autres œuvres avec lesquelles nous établissons, même sans le savoir, des comparaisons. L'édition d'art fait aujourd'hui partie intégrante de l'environnement esthétique, mêlant les images avec les mots qui commentent, informent, évaluent. Et la multiplication moderne des monographies sur des artistes, des éditions de correspondances, des biographies minutieuses accroît encore l'épaisseur de la culture visuelle, musicale ou littéraire.

Les murs mêmes des institutions « cadrent » le regard ou l'écoute, après avoir été eux-mêmes cadrés par la multiplicité des contraintes — techniques, administratives, économiques, artistiques — présidant à leur édification [Urfalino, 1990]. Le « chiffre » de la signature, qui authentifie des objets uniques, devient lui-même un opérateur de cette « aura » qui, selon Benjamin, nimbe l'œuvre d'art, et d'autant plus qu'elle est entourée de reproductions, de copies voire de faux [Fraenkel, 1992 ; Dutton, 1983]. Enfin, la publicité faite aux ventes aux enchères appose sur ces images des chiffres, souvent fabuleux, qui nourrissent une part des commentaires produits sur les œuvres.

De façon moins visible encore, ce sont les cadres mentaux, plus ou moins matérialisés dans des habiletés corporelles, qui préforment la perception esthétique : classifications de tous ordres [Dimaggio, 1987] et, notamment, hiérarchie des genres ; compétences cognitives ou sensorielles accumulées par les experts professionnels [Bessy et Chateauraynaud, 1995], ou par les amateurs [Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2001] ; ou encore, représentations de ce que doit être un artiste authentique, construites à partir des histoires de vies, anecdotes et, parfois, légendes, qui forment la culture commune d'une société. De la sociologie de la perception à la sociologie des représentations, de nombreuses pistes s'ouvrent pour les sociologues de l'art, qui commencent tout juste à être explorées.

L'art et l'argent

Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des domaines de la vie sociale, l'argent n'est pas la bonne mesure de la valeur en art, du moins à l'époque moderne. Un livre vendu à quelques centaines d'exemplaires dans les premières années d'exploitation peut faire, à moyen ou long terme, la fortune d'un éditeur pour peu qu'il ait su miser sur le « temps long » de la « littérature pure », plutôt que sur le court terme de l'édition commerciale [Bourdieu, 1977]. De même, un tableau vendu pour quelques francs du vivant de son créateur se négocie plusieurs millions de dollars un siècle plus tard, et peut-être moitié moins à une prochaine vente aux enchères ; des œuvres d'art contemporain très cotées il y a dix ans, en plein « boom » du marché de l'art, ne trouvent même plus acquéreur, aujourd'hui, au dixième de leur prix d'alors.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Au Moyen Âge, lorsque la production des images relevait encore du régime artisanal, le paiement s'effectuait normalement « au mètre », c'est-à-dire en fonction de la surface peinte ou sculptée, et très exceptionnellement « au maître », c'est-à-dire en fonction de la réputation de l'artiste. Dans le régime professionnel de l'organisation académique coexistaient — dans un ordre de légitimité croissante — l'achat

de l'objet, sa commande, et la pension directe à l'artiste. À l'époque moderne, dans le régime « vocationnel », il apparaît normal que l'artiste ne gagne rien lorsque son talent n'est pas encore reconnu (c'est la « bohème »), ou qu'il gagne énormément lorsqu'il fait figure de génie (c'est l'immense fortune de Picasso, qui aurait été à sa mort, dit-on, l'homme le plus riche du monde s'il avait vendu ses tableaux).

C'est que l'art est désormais entré dans le « régime de singularité » [Heinich, 1991], ennemi des standards et des équivalences, et où la réussite commerciale à court terme risque fort de signifier la soumission aux canons, l'incapacité de faire œuvre originale. En même temps, il existe des possibilités d'enchérissement exceptionnel dans le cas des arts de l'image, où les œuvres ont un caractère unique (arts « autographiques », selon le philosophe Nelson Goodman [1968]) à la différence des arts « allographiques », comme la littérature ou la musique, dont les matérialisations — livres ou partitions — sont reproductibles à l'infini sans perte de valeur. Mais l'énormité comme la variabilité des sommes engagées sur le marché confirment alors que, décidément, l'argent n'est pas un bon indicateur de la valeur en art.

Théories de la médiation

Ce tour des « médiateurs » pose toutefois question, tant il est souvent difficile de dissocier la « médiation » des deux pôles qui la bordent — entre production et réception. Du côté de la production, en effet, les cadres mentaux sont communs aux membres d'un même milieu, artistes ou pas ; les commissaires

d'exposition tendent à modeler leur comportement sur celui des artistes ; et ceux-ci sont souvent les meilleurs ambassadeurs de leur œuvre, si même ils n'en préconstruisent pas la réception, comme l'ont montré Svetlana Alpers [1988] à propos de Rembrandt, Tia De Nora [1995] à propos de Beethoven ou Pierre Verdrager [2001] à propos de Sarraute. En outre, la médiation contribue parfois à la production même des œuvres, lorsque les procédures d'accréditation (expositions, publications, commentaires) font partie intégrante de la proposition artistique, faisant de l'art un jeu à trois entre producteurs, médiateurs et récepteurs [Heinich, 1998a].

Et, du côté de la réception, faut-il compter les critiques parmi les récepteurs ou parmi les médiateurs ? Tout dépend du type de reconnaissance visée, qui donnera plus ou moins d'épaisseur au jugement des spécialistes et à l'action de la postérité : peu importants dans le cas des œuvres à diffusion immédiate, les critiques n'y sont guère que des récepteurs parmi d'autres, alors qu'ils deviennent d'indispensables médiateurs dans le cas d'œuvres plus difficiles, à diffusion lente. Bref, le propre de la notion de « médiation » ne serait-il pas de se dissoudre dans son usage même ?

Il ne s'agit pas là d'une suspicion portée sur la validité de cette notion, mais, au contraire, d'une invitation à construire autrement l'approche du monde artistique. Si l'on persiste en effet à maintenir, comme des objets clairement différenciés, les deux pôles de l'« art » (l'œuvre) et du « social » (le contexte ou la réception), alors il peut bien y avoir entre les deux une série d'« intermédiaires » qui devraient, de proche en proche, nous mener de l'un à l'autre : nous voilà revenus en pays connu, dans la préhistoire de notre discipline, condamnés aux apories du type « art et société », où le premier terme a été si bien nettoyé de tout ce qui appartient au second que les plus astucieuses tentatives pour refaire du lien entre les deux sont forcément vouées à l'échec. Mais si nous acceptons, en sociologues, de traiter « l'art comme société », alors il n'existe plus de frontières étanches entre ces pôles, mais un système de relations entre personnes, institutions, objets, mots, organisant les déplacements continus entre les multiples dimensions de l'univers artistique.

Nous n'avons plus affaire dès lors à des « intermédiaires » affairés à tisser des relations improbables entre des mondes séparés, mais bien plutôt à des « médiateurs », au sens d'opérateurs de transformations — ou de « traductions » — qui

Sociologie de la médiation

Dans le sillage de la nouvelle sociologie des sciences, illustrée notamment en France par l'œuvre de Bruno Latour, Antoine Hennion appelle les sociologues de l'art à sortir de l'opposition stérile entre analyse interne et analyse externe, ou encore entre la valeur intrinsèque des œuvres (pour le sens commun et les spécialistes d'art) et la croyance en cette valeur (pour les sociologues relativistes). Voici quelles sont, à ses yeux, les conditions minimales d'une sociologie de la médiation, s'inspirant du « programme fort » tracé par le sociologue des sciences David Bloor [1983] :

« — d'une part, suivre les opérations de la sélection progressive des grands moments de l'histoire de l'art, ne pas négliger les chemins

qu'ont empruntés les œuvres pour nous parvenir, et, de la création à la réception, toujours s'interroger sur la formation simultanée des œuvres de prix et des systèmes d'appréciation, des milieux et des mots spécialisés qui permettent les qualifications ;

« — d'autre part, indissociablement, ne pas séparer l'univers des œuvres et l'univers social comme deux ensembles étanches, l'un disposant d'office du pouvoir causal qui lui permet d'interpréter l'autre, mais se donner comme objet d'investigation le travail des acteurs pour séparer des réalités, leur attribuer les causes qui les relie, en définir certaines comme étant au principe d'autres, et s'accorder éventuellement sur les causes générales. » [Hennion, 1993, p. 100.]

font l'art tout entier, en même temps que l'art les fait exister. Voilà le programme d'une « sociologie de la médiation ».

Ce programme peut être entendu de deux façons. Selon le modèle « constructiviste », insistant sur la dimension « socialement construite » (donc ni naturelle, ni objective) de l'expérience humaine, on arrive ainsi à une critique de l'artificialisme des valeurs esthétiques : critique qui a animé, plus ou moins explicitement, une bonne part de la sociologie de l'art de la troisième génération. En revanche, selon le modèle inspiré de la sociologie des sciences et des techniques, et qui insiste notamment sur le rôle des objets, il s'agit de mettre en évidence la coconstruction réciproque des réalités matérielles et des actions humaines, du donné et du construit, ou encore des propriétés objectives des œuvres créées et des représentations qui les font exister comme telles. C'est cette seconde direction que vise la sociologie de la médiation, appliquée par exemple à la carrière posthume de Bach [Fauquet et Hennion, 2000].

Plus largement, on peut aussi entendre la « médiation » comme tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur, mettant à mal l'idée présociologique d'un face-à-face entre l'un

et l'autre. Dans cette perspective, d'autres approches sont susceptibles de conférer un support théorique à cette notion. Ainsi, le concept de « champ » tel qu'il a été élaboré par Pierre Bourdieu [1977, 1992] peut s'articuler à une problématique de la médiation.

Sociologie des champs

Le « champ » en effet ne se réduit pas — même si c'est déjà beaucoup — à une simple prise en compte du « contexte » de l'activité. Le modèle proposé par Bourdieu permet (nous l'avons vu au chapitre v), d'éclater l'échelle unidimensionnelle des positions en un espace à deux dimensions, économique et culturelle. Il devient ainsi possible de se représenter les différents domaines de la vie collective selon une configuration complexe, déterminée par une pluralité de facteurs : positions hiérarchiques, volume et types de « capital », ancienneté, etc.

Ainsi, le « champ » de la littérature fera intervenir non plus l'opposition primaire entre un « individu » créateur et une « société » globale, mais les relations concrètes entre producteurs, éditeurs, spécialistes, lecteurs, « anciens » et « nouveaux entrants »,

héritiers et parvenus, détenteurs de capital économique ou culturel. Et cela vaut quelle que soit la position relative — elle-même hiérarchisée — d'un « champ » par rapport aux autres : pour Flaubert comme pour un auteur de bande dessinée [Boltanski, 1975], pour Manet comme pour un créateur de haute couture [Bourdieu et Delsaut, 1975].

Penser les activités de création, au même titre que toutes les autres, en termes de « champ », c'est éviter tant l'idéalisme esthète que le réductionnisme d'un marxisme mécaniste, qui concevait la création artistique comme un « reflet » des intérêts de classe. Place est faite désormais aux déterminations spécifiques, pensées non plus en termes de classes sociales mais de positions propres à un champ particulier.

Indissociable du concept de champ est la notion d'« autonomie relative », particulièrement employée par Bourdieu à propos du champ artistique. Aucun champ, en effet, n'est totalement autonome, car les acteurs vivent forcément dans plusieurs champs à la fois, dont certains sont plus englobants ou plus puissants que d'autres. Ainsi, le « champ » des critiques d'art fait partie du « champ » artistique, lui-même soumis aux contraintes d'un marché plus global que le seul marché de l'art, de lois élaborées dans le cadre du « champ » juridique, de décisions dépendant du « champ » politique, etc. Mais, en même temps, aucun champ n'est non plus totalement hétéronome, entièrement soumis à des déterminations extérieures : il ne serait

alors plus un « champ », mais une simple activité dépourvue de règles ou de structurations spécifiques.

Autrement dit, plus une activité est médiatisée par un réseau structuré de positions, d'institutions, d'acteurs, plus elle tend vers l'autonomie de ses enjeux : l'épaisseur de la médiation est fonction du degré d'autonomie du champ. On le voit par exemple dans le champ littéraire, où coexistent différents degrés d'autonomie, appelant inégalement l'action des médiateurs ou les opérations de « traduction » des enjeux spécifiques (littérature pure) en enjeux plus généraux (littérature engagée). On peut ainsi relire la tension entre avant-gardisme politique et avant-gardisme esthétique comme un conflit d'autonomisation, selon que les auteurs investissent plutôt des valeurs extérieures (hétéronomie) ou intérieures (autonomie) au champ [Sapiro, 1999]. Au même titre que la notion de « capital culturel », celle d'« autonomie du champ » a représenté un pas décisif en sociologie de l'art, faisant de Pierre Bourdieu une référence majeure pour cette discipline.

Mais le concept d'autonomie du champ, ainsi que celui de médiation peuvent également se construire à partir d'une autre approche : celle de la sociologie de la reconnaissance. Constituée à partir de la philosophie [Honneth, 1992] et de l'anthropologie [Todorov, 1995], cette problématique commence à émerger en tant que telle en sociologie. Appliquée à l'art, elle peut s'appuyer sur un modèle alternatif proposé par l'historien d'art anglais Alan Bowness [1989] : modèle qui, outre sa simplicité, a le mérite de prendre en compte la double articulation, temporelle et spatiale, de cette dimension fondamentale en matière artistique qu'est la construction des réputations.

Sociologie de la reconnaissance

Dans *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* [1989], Alan Bowness met en évidence, à partir du cas des arts plastiques dans la modernité, ce qu'il appelle les « quatre cercles de la reconnaissance ». Le premier est composé des pairs, en petit nombre mais dont l'avis est capital pour les artistes (et

d'autant plus que leur art est plus innovant, donc peu accessible aux critères de jugement établis). Le deuxième est composé des marchands et des collectionneurs, relevant des transactions privées, et en contact immédiat avec les artistes. Le troisième est celui des spécialistes, experts, critiques, conservateurs, commissaires

d'exposition, qui exercent le plus souvent dans le cadre des institutions publiques, et à distance — temporelle et spatiale — des artistes. Le quatrième, enfin, est celui du grand public (lui-même plus ou moins initié ou profane), quantitativement important mais éloigné des artistes.

On peut relire à la lumière de ce modèle, en termes sociologiques, la différence de statut de l'art contemporain par rapport à l'art moderne, du moins en France : les deuxième et

troisième cercles se sont désormais inversés, de sorte que le marché privé tend à être précédé par l'action des intermédiaires d'État — conservateurs de musée, commissaires, responsables de centres d'art, critiques spécialisés — dans le processus de reconnaissance par l'acquisition, l'exposition ou le commentaire des œuvres. C'est là l'une des dimensions de ce qu'on appelle la « crise de l'art contemporain ».

En dépit de son apparente simplicité, ce modèle en cercles concentriques a l'intérêt de conjuguer trois dimensions : d'une part, la proximité spatiale par rapport à l'artiste (celui-ci peut connaître personnellement ses pairs, probablement ses marchands et ses collectionneurs, éventuellement ses spécialistes, guère son public) ; d'autre part, le passage du temps par rapport à sa vie présente (rapidité du jugement des pairs, court terme des acheteurs, moyen terme des connaisseurs, long terme voire postérité pour les simples spectateurs) ; enfin, l'importance pour l'artiste de la reconnaissance en question, mesurée à la compétence des juges (du quatrième au premier cercle, selon le degré d'autonomisation de son rapport à l'art).

Voilà qui met en évidence l'économie paradoxale des activités artistiques à l'époque moderne, dès lors que l'innovation et l'originalité sont devenues un critère majeur de qualité, faisant de l'art le lieu d'application par excellence du « régime de singularité ». Dans la série des « médiateurs » d'une œuvre, le petit nombre (qui ne paie pas en valeurs monétaires, mais en confiance esthétique) est beaucoup plus qualifiant que le grand, sauf si celui-ci advient à long terme (il ne paie alors que tardivement, voire après la mort). Un grand artiste peut être reconnu à court terme à condition que ce soit par quelques-uns de ses pairs ou par des spécialistes très qualifiés (ce fut le cas de Van Gogh) ; si c'est par le grand public, il aura toutes chances d'être un artiste médiocre, ou plus exactement sans avenir (comme le furent les peintres dits « pompiers »), ou encore pratiquant un genre mineur. Inversement, un artiste reconnu seulement par quelques successeurs longtemps après sa mort aura raté l'essentiel de l'épreuve de reconnaissance.

C'est là toute la logique des avant-gardes [Poggioli, 1962], si familière aux spécialistes qu'ils n'en voient plus l'étrangeté pour les profanes. Ceux-ci ont du mal à admettre que l'argent n'est pas, en matière artistique, la bonne mesure de la grandeur ; ou, plus exactement, qu'il l'est d'autant moins que le champ, et la position de l'artiste lui-même dans ce champ sont plus autonomes ; ou encore qu'il est une médiation pauvre parce que trop standardisée, du moins tant qu'elle n'est pas accompagnée de médiations plus riches parce que plus personnalisées en même temps que plus conductrices d'émotion — capacité d'appréciation, culture artistique, investissement émotionnel...

Médiation, champs, reconnaissance : faut-il choisir entre ces trois modèles ? Plutôt que des approches exclusives les unes des autres, ce sont des éclairages différents pour suivre la « carrière » d'une œuvre, entre l'atelier du peintre ou le cabinet de travail de l'écrivain ou du musicien, et les yeux ou les oreilles de tous ceux qu'elle parviendra à atteindre. Car pour faire œuvre, il faut sortir de l'atelier ou de l'écriture solitaire, grâce à la reconnaissance structurée des médiateurs, pour pouvoir entrer dans le champ, et y évoluer grâce à d'autres médiations, dûment articulées dans l'espace et dans le temps. La meilleure chose à faire, face à ces modèles concurrents, est encore de les mettre à l'épreuve de l'application empirique.

La théorie de la médiation permet de comprendre ce que peut être un fonctionnement en réseau, mais ne dit pas grand-chose de sa structuration. La théorie des champs, en revanche, s'intéresse aux structurations (notamment dans leur dimension hiérarchique), mais n'offre guère d'outils pour décrire les transformations et les associations, rendues peu lisibles par la séparation *a priori* en champs spécifiques (« champ de production », « champ de réception »). La théorie de la reconnaissance a le mérite d'éclairer à la fois la chaîne des médiations et l'articulation structurée ; elle relativise en outre la notion d'« autonomisation », en évitant de la considérer comme une évolution inéluctable et universellement acceptée ; mais, à l'opposé, elle permet de comprendre les processus d'irréversibilisation, ce que ne fait pas la notion de « médiation » tant qu'elle n'est pas spatio-temporellement construite.

Une hiérarchie spécifique

Cette question de la reconnaissance nous ramène à une propriété déjà observée à propos de la réception : on ne peut comprendre la spécificité des phénomènes artistiques sans prendre en compte la stratification des publics, indissociable des effets d'élitisme, eux-mêmes retraduits en termes de décalages temporels entre les moments et les modalités de la réussite : notoriété dans l'espace, à court terme, ou postérité dans le temps, à long terme. Ce pouvoir distinctif de l'art, ou cet effet d'élitisme, a été précisément ce contre quoi s'est constituée dès son origine une bonne partie de la sociologie de l'art, portée par un souci démocratique. Mais à s'en tenir à une dénonciation ou à une récusation de l'élitisme en art, la sociologie se condamnerait à n'en comprendre que partiellement les mécanismes.

La fragilité des institutions

Prenons l'exemple des prix littéraires — forme particulière d'« institution ». Le sociologue qui se contenterait de mettre en évidence leur caractère artificiel, en dévoilant leurs causes cachées (ententes entre jurys et éditeurs, etc.), se condamnerait à ne faire que répéter les dénonciations produites en abondance par les acteurs eux-mêmes. En revanche, il peut s'intéresser, de façon plus spécifique, à l'action exercée par les prix sur leurs bénéficiaires : compte tenu de la hiérarchie propre aux faits artistiques, les prix littéraires ont des effets paradoxaux, révélant des problèmes fondamentaux de justice et de cohérence identitaire [Heinich, 1999]. Non seulement, en effet, ils créent des « écarts de grandeur » particulièrement brutaux avec les pairs et l'entourage ; mais, surtout, ils constituent une forme de reconnaissance d'autant moins reconnue par les écrivains que ceux-ci

visent l'approbation esthétique du petit cercle des spécialistes en même temps que du long terme de la postérité, plutôt que le succès d'argent et de notoriété à court terme.

Or cette vulnérabilité à la critique est une caractéristique fondamentale de toute institution artistique à l'époque moderne — système de subventions, administration, académie... En officialisant ce qui s'est constitué dans la marginalité, elle se voit forcément accusée de dévoyer, en lui conférant une reconnaissance collective, une expérimentation visant à la singularité d'une expression autonome, non tournée vers le jugement d'autrui. C'est, là encore, une propriété paradoxale de l'art, qui en fait un domaine particulièrement intéressant pour la sociologie : les pouvoirs y sont, par définition, fragiles.

Si la « sociologie de la domination » dévoile les inégalités, elle est moins bien équipée pour penser les interdépendances, qui tiennent les acteurs et les institutions dans des réseaux d'accréditations croisées, où même les plus puissants ne peuvent pas faire « n'importe quoi », sauf à perdre leur crédibilité. Il faut changer de paradigme sociologique et, abandonnant la dénonciation des rapports de domination, observer les relations d'interdépendance, pour comprendre combien — surtout en art — la reconnaissance réciproque est un réquisit fondamental de la vie en société, et peut s'exercer sans être réductible au rapport de force ou à la « violence symbolique », condamnant les « illégitimes » au ressentiment et les « légitimes » à la culpabilité.

La problématique de la reconnaissance permet enfin de repenser la question des hiérarchies esthétiques, en dépassant aussi bien la représentation de sens commun (un individu confronté à ses sensations subjectives) que l'esthétique savante (un monde d'œuvres d'art séparées du monde ordinaire et dotées d'une valeur objective). Car ce qui, dans cette perspective, intéresse le sociologue n'est pas de décider si la hiérarchie des valeurs en art est objectivement fondée ou n'est qu'un effet de subjectivité, une pure construction : c'est de décrire la « montée en objectivité », autrement dit l'ensemble des procédures d'objectivation qui permettent à un objet, doté des propriétés requises, d'acquérir et de conserver les marques de valorisation qui en feront une « œuvre » aux yeux de différentes catégories d'acteurs [Heinich, 2000]. Publication ou exposition, cotation et circulation sur un marché, manifestations émotionnelles et commentaires savants, prix et récompenses de tous ordres, entrée dans les manuels scolaires, déplacements dans l'espace et conservation dans le temps sont — parmi d'autres — autant de facteurs organisant cette « montée en objectivité » qui, couplée à la « montée en singularité », constitue la forme spécifique de grandeur artistique. Ce sont là autant de programmes de recherche qui s'ouvrent à la sociologie de l'art.

VII / Production

De la réception à la médiation, la remontée en amont nous amène vers les producteurs de l'art : les créateurs. Contrairement aux publics et aux intermédiaires, les artistes ont toujours été bien présents dans l'histoire de l'art, à travers attributions et biographies, mais à titre individuel — hormis les regroupements proprement stylistiques en « écoles » d'art. C'est dire que leur étude en tant que statut collectif constitue un acquis de l'histoire sociale de l'art et, surtout, de la sociologie des professions appliquée à l'art.

Morphologie sociale

« Qu'est-ce qu'un auteur ? », demandait, en philosophe, Michel Foucault [1969], amorçant la déconstruction d'une catégorie apparemment simple mais dont l'examen rapproché se révèle redoutablement complexe. En effet, l'opération de base en sociologie des professions qu'est le dénombrement et la description d'une catégorie d'actifs, de façon à établir sa « morphologie sociale » (combien et qui sont-ils ?), est à la limite du faisable lorsqu'il s'agit des artistes — qui ont d'ailleurs longtemps été classés dans la rubrique « divers » des catégories socioprofessionnelles recensées par l'INSEE [Desrosières et Thévenot, 2002].

C'est à ce premier écueil qu'achoppe toute enquête : depuis celle, sans prétention sociologique, de Michèle Vessillier-Ressi [1982] sur les écrivains jusqu'à celle, plus ambitieuse, sur les plasticiens, dirigée par Raymonde Moulin [1985] ou, plus

récemment, celles sur les comédiens de Pierre-Michel Menger [1997] ou de Catherine Paradeise [1998]. Les « professions artistiques » sont bien un « défi à l'analyse sociologique », pour reprendre le titre du sociologue américain Eliot Freidson [1986]. Il suggérait de s'en tenir, dans une perspective ethnométhodologique, au critère de l'autodéfinition, en considérant comme artiste tous ceux qui se déclarent tels : ce que fit, un temps, l'Unesco, sans que cela résolve, bien sûr, les problèmes de définition théorique et d'application pratique qui forment les enjeux de telles enquêtes.

La définition des artistes se heurte en effet à la délimitation d'une double frontière, très marquée hiérarchiquement : d'une part, la frontière entre arts majeurs et arts mineurs, ou métiers d'art ; d'autre part, la frontière entre professionnels et amateurs — ces derniers ayant commencé à être étudiés en France grâce à des enquêtes soutenues par le ministère de la Culture [Donnat, 1996 ; Fabre, 1997]. Ici, les critères classiques en sociologie des professions — revenu, diplôme, appartenance à des associations professionnelles — ne sont guère utilisables : l'activité artistique, n'étant que très partiellement orientée vers une finalité économique, s'accompagne souvent d'un second métier qui fournit l'essentiel des revenus ; elle peut s'apprendre et s'exercer sans passer par un enseignement officialisé ; et les structures d'affiliation collectives y sont à peu près inexistantes depuis la fin des corporations et le déclin des académies, dans un univers fortement individualisé.

Le critère de visibilité

Comme souvent en sociologie de l'art, il faut inventer des méthodes spécifiques pour tenir compte de la particularité de l'objet. Ainsi, Raymonde Moulin et ses collaborateurs [1985] ont dû mettre au premier plan, pour enquêter sur *Les Artistes*, un critère marginal en sociologie des professions : le critère de la notoriété ou « visibilité sociale », dont la fréquentation de ce milieu révèle la pertinence.

Pour cela, ils ont sélectionné un grand nombre de publications

professionnelles (revues d'art, catalogues de vente, etc.), dans lesquelles ils ont relevé les noms des artistes, et le nombre de fois où ils étaient mentionnés. C'est là un indicateur de base de la « reconnaissance » artistique, donnant un fondement objectif à l'appartenance des artistes à la profession et à leur degré d'intégration. On y retrouve d'ailleurs le rôle fondamental des « médiateurs », plus ou moins influents selon leur position dans le « champ ».

Certes, préviennent les auteurs, cette « base de sondage très large n'autorise pas pour autant une confusion entre les critères de la professionnalité et ceux de l'intention créatrice » : autant dire

que l'objectivation sociologique ne prétend aucunement rendre compte ni de l'expérience subjective du rapport à la création (le sentiment d'être un artiste) ni de la qualité des œuvres.

L'étude dirigée par Raymonde Moulin permet une intéressante caractérisation de la population des artistes français au début des années quatre-vingt. Peintres et sculpteurs sont majoritairement des hommes, et d'autant plus qu'on s'élève dans le niveau de réussite. Celle-ci y est plus tardive qu'ailleurs : une des caractéristiques essentielles de cette catégorie est en effet l'imprévisibilité de son devenir, comme l'a montré Pierre-Michel Menger [1989]. L'insertion familiale est plutôt marginale, comme l'indiquent la fréquence du célibat et le nombre d'enfants par couples, plus bas que la moyenne. Les origines sociales y sont exceptionnellement hétérogènes, les artistes se recrutant dans des milieux très différents. Les mariages se font plutôt vers le haut de l'échelle sociale, révélant le prestige acquis par ce statut : beaucoup d'artistes hommes ont épousé une femme d'un milieu supérieur au leur.

Enfin, fréquents sont les enquêtés qui se déclarent « autodidactes » (sans diplômes), alors même qu'ils ont suivi des études supérieures. Ce « mythe de l'autodidaxie », rapporté à la réalité, appelle rectification, dans une perspective explicative et factuelle, fondée sur l'établissement des faits ; mais dans une perspective compréhensive, fondée sur l'analyse des représentations, il n'a rien d'une illusion irrationnelle : il n'est en effet que la conséquence des représentations modernes de l'artiste, qui, depuis l'époque romantique, privilégient le don individuel sur l'apprentissage, le mérite personnel sur la transmission collective des ressources, l'inspiration sur le travail.

L'enquête se termine par une tentative pour mettre en relation les variations de la tendance esthétique en fonction de l'effet de génération, dans le but d'expliquer par des déterminants générationnels — donc collectifs — les choix d'expression artistique. Mais le résultat, guère probant, n'est assurément pas le plus intéressant face à la description inédite de cette population atypique, dont la singularité se trahit ne serait-ce qu'à travers les difficultés proprement méthodologiques de cadrage statistique.

Sociologie de la domination

Nettement explicatif et orienté vers les œuvres est, en revanche, le projet de Pierre Bourdieu lorsqu'il entreprend de faire la « sociologie des producteurs » d'art, et notamment les écrivains, qui sont, avec Flaubert, au centre des *Règles de l'art* [1992]. Il s'agit en effet, explicitement, de poser « les fondements d'une *science des œuvres*, dont l'objet serait non seulement la production matérielle de l'œuvre elle-même, mais aussi la production de sa valeur ». Cette sociologie des producteurs n'est donc que le passage obligé vers une sociologie des œuvres, dans une perspective non pas descriptive (morphologie sociale) ni compréhensive (analyse des représentations), mais explicative (concernant la genèse des œuvres) et, parfois, critique, lorsqu'elle vise à dénoncer les « croyances » des acteurs.

On reste donc proche du projet matérialiste classique, consistant à expliquer l'œuvre d'art : non plus, ici, par les caractéristiques de ses mécènes ou de son contexte de réception, mais par les propriétés de son producteur. Celui-ci toutefois n'est plus considéré en tant qu'individu psychologique, comme dans l'esthétique traditionnelle, ni en tant que membre d'une classe sociale, comme dans la tradition marxiste, mais en tant qu'il occupe une certaine position dans le « champ de production restreinte » dont relève sa création. À ce paramètre collectif qu'est le « champ » correspond homologiquement le paramètre individuel — mais résultant de conditions sociales — qu'est l'« habitus », par l'ajustement entre structures de l'activité et dispositions incorporées.

Une telle analyse possède — nous l'avons vu à propos du champ comme « médiation » — l'avantage d'éviter le rabattement de l'œuvre et du producteur individuel sur une instance trop générale (« la société », voire telle classe sociale) grâce au concept d'« autonomie relative ». Elle trouve toutefois ses limites dans son projet même, organisé autour de la mise en évidence des effets de « légitimation », par lesquels les valeurs « dominantes » s'imposent aux « dominés », qui les reconnaissent comme « légitimes », participant ainsi à leur « reproduction », donc à leur propre relégation.

Le concept de « légitimité », repris à Max Weber, connaît une application privilégiée dans le domaine de l'art : il constitue le socle d'une sociologie de la domination, tendue vers le

Œuvre, champ, habitus

« Le sujet de l'œuvre, résume Bourdieu, c'est donc un habitus en relation avec un poste, c'est-à-dire avec un champ [...]. Les déterminismes sociaux dont l'œuvre d'art porte la trace s'exercent d'une part à travers l'habitus du producteur, renvoyant ainsi aux conditions sociales de sa production en tant que sujet social (famille, etc.) et en tant que producteur (école, contacts professionnels, etc.), et d'autre part à travers les demandes et les contraintes sociales qui sont inscrites dans la *position* qu'il occupe dans un certain champ (plus ou moins autonome) de production. Ce que l'on appelle la "création" est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou *possible* dans la division du travail de production culturelle. [...]

Ainsi, le sujet de l'œuvre d'art n'est ni un artiste singulier, cause apparente, ni un groupe social [...], mais *le champ de production artistique dans son ensemble* [...].

« Flaubert, en tant que défenseur de l'art pour l'art, occupe dans le champ de production littéraire une position *neutre*, définie par une double relation négative (vécue comme un double refus), à l'"art social" d'une part, à l'"art bourgeois" d'autre part. [...] Flaubert exprime, *sous une forme transformée et déniée*, la double relation de double négation qui, en tant qu'"artiste", l'oppose à la fois au "bourgeois" et au "peuple" et, en tant qu'artiste "pur", le dresse contre l'"art bourgeois" et l'"art social". » [Bourdieu, 1984, p. 210-213.]

dévoilement des hiérarchies plus ou moins ouvertes qui structurent le champ, pour aboutir à une « démystification » des « illusions » entretenues par les acteurs sur leur rapport à l'art. Dans cette perspective, la démarche constructiviste (bien résumée par le titre « Mais qui a créé les créateurs ? ») relève forcément d'un déconstructionnisme critique, où la dénaturalisation des notions de sens commun tend à les réduire à un artificialisme : étant « socialement construites », les représentations dominantes de l'œuvre d'art seraient inadéquates à leur objet, parce que faussées par des stratégies.

Or cette visée critique n'a pas que des effets libérateurs. Outre qu'elle ne permet guère de comprendre la logique de ces constructions aux yeux des acteurs, elle produit des effets de culpabilisation, voire d'autoculpabilisation, lorsqu'elle est reprise et acceptée par les acteurs eux-mêmes — comme c'est le cas avec la sociologie bourdieusienne, qui a largement pénétré le monde de la culture. Toute personne dotée de notoriété ou de pouvoir y devient, en tant que « dominant », le fauteur ou le

complice d'un exercice — illégitime aux yeux du sociologue — de légitimation.

Sur le plan proprement sociologique, une telle orientation a en outre l'inconvénient de rendre difficiles un certain nombre d'opérations analytiques. Tout d'abord, la réduction de la pluralité des dimensions d'un champ, et de la pluralité même des champs, à un principe de domination ne permet guère de prendre effectivement en compte la pluralité des principes de domination, même lorsqu'elle est théoriquement admise. Légitimité, distinction, domination valent dans un monde unidimensionnel, où s'opposeraient de façon univoque le légitime et l'illégitime, le distingué et le vulgaire, le dominant et le dominé. Mais la multiplicité des ordres de grandeur, des registres de valeur, des modalités de la justice introduit complexités et ambivalences : les dominés dans un régime de valorisation se trouvent dominants dans un autre. Ainsi, la dénonciation par un artiste contemporain de la domination des multinationales [cf. Bourdieu, 1994] ne fait pas de celui-ci, loin de là, un « dominé », ni même un marginal : il est l'un des plus dénoncés par d'autres artistes comme participant au pôle « dominant » de l'art contemporain soutenu par les institutions.

En outre, cette sociologie de la domination, par sa focalisation sur les structures hiérarchiques, ne facilite guère la description concrète des interactions effectives, beaucoup plus complexes que ne le suggère leur réduction à un rapport de forces entre dominants et dominés. Enfin, elle est peu compatible avec l'analyse compréhensive du sens que revêtent pour les acteurs les représentations qu'ils se font du processus créateur. Ainsi, que Hans Haacke ait besoin de se présenter comme un artiste en marge fait partie de la logique de son travail, et des conditions de sa réussite : ce que le sociologue a tout intérêt à comprendre et à analyser, plutôt que de conforter l'artiste et, avec lui, le système de consécration de l'art contemporain dans l'idée que l'opposition politique serait forcément synonyme de marginalité artistique.

Voilà qui laisse place à d'autres modèles possibles pour une sociologie des producteurs d'art.

Sociologie interactionniste

Dans *Les Mondes de l'art* [1982], le sociologue américain Howard Becker — qui s'était déjà illustré par des travaux de terrain sur la marginalité — s'interroge sur la production de l'art, à partir non plus d'une identification des créateurs ou d'une caractérisation de leurs positions structurelles, mais d'une description des actions et interactions dont les œuvres sont la résultante. Il s'agit, comme il le précise dans l'introduction, d'étudier « les structures de l'activité collective en art », dans une tradition « relativiste, sceptique et démocratique », qui s'inscrit à l'encontre de l'esthétique humaniste comme de la sociologie traditionnelle de l'art, orientées vers une analyse du « chef-d'œuvre ».

Une originalité majeure du travail de Becker consiste à ne pas se limiter à un seul type de création, mais à étudier aussi bien la peinture que la littérature, la musique, la photographie, les métiers d'art ou le jazz. Dans tous ces domaines, il met en évidence la nécessaire coordination des actions dans un univers foncièrement multiple : multiplicité des moments de l'activité (conception, exécution, réception), des types de compétences (dont témoignent par exemple les génériques de films), ou des catégories de producteurs (Becker distingue le professionnel intégré, le franc-tireur, l'artiste populaire et l'artiste naïf).

Cette description empirique de l'expérience réelle fait apparaître celle-ci comme essentiellement collective, coordonnée et hétéronome, c'est-à-dire soumise à des contraintes matérielles et sociales extérieures aux problèmes spécifiquement esthétiques. Elle opère ainsi une déconstruction des conceptions traditionnelles : supériorité intrinsèque des arts et des genres majeurs, individualité du travail créateur, originalité ou singularité de l'artiste.

Voilà qui pose une question fondamentale, interrogeant la discipline sociologique dans son ensemble : en réduisant les représentations, imaginaires et symboliques, au statut d'illusions à dénoncer, ne s'interdit-on pas d'en comprendre la cohérence et la logique aux yeux des acteurs, passant ainsi à côté de la spécificité de la relation à l'art (c'est ce risque qu'on qualifie parfois de « sociologisme ») ? Si cette relation consiste justement dans une représentation de la création comme individuelle et inspirée, plutôt que comme collective et contrainte, la sociologie ne doit-elle pas se donner *aussi* pour tâche de dégager

Becker et Bourdieu

Le concept de « monde de l'art », propre à la sociologie interactionniste selon Becker, met l'accent sur les interdépendances et les interactions effectives concourant à la formation et à la « labellisation », à l'étiquetage matériel et mental d'un objet comme œuvre d'art. La notion de « champ », propre à la sociologie de la domination selon Bourdieu, met l'accent sur les structures sous-jacentes, les hiérarchies internes, les conflits et la position par rapport à d'autres « champs » d'activité.

L'un comme l'autre ont toutefois en commun de mettre en évidence la pluralité des catégories d'acteurs impliqués dans l'art, et de prendre en compte les positions concrètes et les contextes : ce qui constitue l'apport spécifique de la sociologie, contre la

focalisation spontanée du sens commun soit sur des êtres excessivement individualisés (artistes), soit sur des catégories excessivement générales (le public, le milieu de l'art, le pouvoir...). Conformément au projet positiviste, ces deux approches ont l'une et l'autre pour objet exclusif l'expérience réelle, et non pas les représentations que s'en font les acteurs, celles-ci n'étant présentes qu'au titre d'illusions à dénoncer. Aussi ont-elles également en commun ce qui fait le propre de la posture critique en sociologie : chercher à démystifier les croyances de sens commun dans l'autonomie de l'art et la singularité du génie artistique (c'est le projet « relativiste, sceptique et démocratique » tel que le définit Becker).

les raisons que peuvent avoir les acteurs de tenir à une telle représentation, quel que soit son degré de pertinence par rapport aux objets en question — et d'autant plus que cette pertinence est faible ?

Autrement dit, le rôle de la sociologie doit-il se borner à démontrer la relativité des valeurs, ou est-il aussi de comprendre comment et pourquoi les acteurs les considèrent comme des valeurs absolues ? Il y a là, pour tout sociologue, une décision fondamentale, que rend incontournable le travail sur l'art. Si l'établissement des faits est indispensable à un repérage des représentations comme telles (opération particulièrement nécessaire et riche dans un domaine très investi par les valeurs, comme l'est celui de l'art), le sociologue n'en doit pas moins choisir entre deux options : soit s'arrêter à ce premier stade, conformément au projet positiviste, de façon à dire la vérité que dissimulent les représentations, conformément au projet critique ; soit faire de ce premier stade un simple moment dans le projet — d'inspiration anthropologique — consistant à dégager

les logiques propres à la formation et à la stabilisation des représentations.

Sociologie de l'identité

Voilà qui, là encore, ouvre une autre voie pour la sociologie des producteurs d'art : non plus une morphologie de la catégorie, ni un dévoilement des rapports structurels de domination, ni une restitution des interactions, mais une analyse de l'identité collective des créateurs, dans ses dimensions tout à la fois objectives — conformément à une classique sociologie des professions — et subjectives — rejoignant une sociologie des représentations encore largement à construire.

Le Mozart de Norbert Elias

C'est cette dernière voie qu'avait ouverte Norbert Elias à propos de Mozart [1991], en analysant sa situation objective à la cour comme un mélange paradoxal d'infériorité sociale et de supériorité créatrice. Pour Elias, en effet, Mozart était victime d'un double écart de grandeur : écart, d'une part, entre l'*habitus* bourgeois propre à ses origines, et la vie de cour à laquelle l'obligeait son statut ; et écart, d'autre part, entre un prince tout-puissant mais incapable d'apprécier réellement l'art de son serviteur, et un serviteur exceptionnellement doué mais maintenu dans une position subalterne, comme l'étaient les musiciens à une époque où les artistes, en quelque domaine que s'exerçât leur art et quel que fût leur talent, ne jouissaient pas encore du prestige qu'ils gagneront dans le courant du XIX^e siècle. On retrouve là la même situation qu'avait vécue, deux siècles auparavant, l'orfèvre Benvenuto Cellini dans l'Italie de la Renaissance, où les créateurs hors du commun étaient condamnés à l'excentricité et, pour cela, stigmatisés.

Dans un champ encore peu « autonome », où les possibilités de

« médiation » entre le créateur et son public étaient aussi pauvres que les capacités de « reconnaissance » du premier par le second, un artiste n'était guère en mesure d'être traité conformément à la conscience qu'il avait de son propre mérite. Pas davantage ne pouvait-il imposer des innovations, dans un univers n'ayant pas encore intégré le modèle de l'artiste novateur, original et maîtrisant la définition de sa propre excellence. Enfin, à cette tension entre la grandeur potentielle dont Mozart se savait intérieurement le porteur en tant que musicien, et la petitesse apparente que lui valait extérieurement son statut de serviteur, s'ajoutait une autre tension, d'ordre intrapsychique, due à l'ambivalence de ses rapports avec son père.

Ainsi, Elias parvient à articuler l'analyse sociologique de l'identité d'artiste avec une approche psychanalytique de la situation du créateur, qui lui permet d'expliquer la façon subjective dont Mozart fut amené à vivre la position inconfortable du génie par une dépression latente qui contribua, affirme le sociologue, à sa mort prématurée.

On voit là que la mise en évidence des conditions cachées ou, du moins, non explicitées n'équivaut pas forcément à un travail critique de démythification des idées reçues ou des « mythes » populaires, comme l'a fait déjà la critique moderne, notamment grâce à Roland Barthes [1957] ou à Étiemble [1952] : il peut s'agir aussi d'expliciter la logique sous-jacente aux représentations que les gens se font d'une activité créatrice.

Celles-ci permettent en outre d'expliquer certains faits objectifs dégagés par l'enquête : la difficulté à définir les frontières entre artistes professionnels et amateurs ; l'insistance sur une autodidaxie réelle ou en partie imaginaire ; ou encore l'augmentation spectaculaire du nombre d'artistes à certaines périodes (dans le courant du XIX^e siècle comme dans la dernière génération du XX^e), indice d'une élévation du statut et d'un prestige accru de l'activité. Cette dernière caractéristique est fondamentale pour comprendre non seulement le statut d'artiste à l'époque moderne — qui à certains égards occupe une place analogue à celle de l'ancienne aristocratie —, mais aussi sa place particulière dans la sociologie. Dès lors, en effet, que celle-ci se place sur un plan normatif, s'autorisant à prendre position sur les valeurs qu'investissent les acteurs, elle est forcément partagée — nous l'avons vu avec l'école de Francfort — entre la dénonciation démocratique de l'élitisme artiste et l'exaltation esthète des valeurs antibourgeoises. Il y a là une contradiction interne, analogue à celle qu'évoque l'expression canonique « fractions dominées de la classe dominante », forgée par Bourdieu à propos des catégories pour lesquelles le capital culturel prime sur le capital économique.

Plus que la statistique ou l'observation directe des conduites, c'est l'analyse des discours — voire, lorsqu'elles existent, des images — qui fournit la base méthodologique de telles analyses : soit les textes écrits, avec les biographies, autobiographies ou correspondances d'artistes ; soit les propos recueillis par entretiens, typiques de la sociologie dite « qualitative ». C'est dans cette perspective d'une « sociologie compréhensive », telle que l'avait définie Max Weber, que Nathalie Heinich a reconstitué l'espace des possibles imparti aux écrivains contemporains, exerçant en « régime vocationnel » où, par une sorte d'économie inversée, ce n'est pas l'activité créatrice qui sert à gagner sa vie, mais c'est le fait de gagner sa vie qui sert à libérer du temps pour la création. On peut ainsi dégager plusieurs « idéal-types » d'écrivains, à travers différents thèmes :

compromis entre l'investissement dans la création et la subsistance matérielle, indétermination du statut et liens avec autrui, vocation et inspiration, publication et reconnaissance, modèles de vie et statut de « grand écrivain » [Heinich, 2000]. Il ne s'agit là ni d'une psychologie de l'auteur au travail, ni d'une sociologie des conditions sociales de la littérature, ni d'une critique des idéologies associées à l'écriture, mais d'une tentative pour comprendre à quelles conditions l'écriture peut être aussi création d'une identité d'écrivain, différente des autres activités susceptibles de définir un individu.

Au-delà, donc, d'une explication des positions sociales, la sociologie des producteurs d'art peut consister en une compréhension des représentations des acteurs. Ainsi, la question de l'inspiration oblige là encore à spécifier clairement la posture du sociologue. S'il cherche à inscrire son objet dans les cadres communs qui sont familiers à la sociologie, il montrera que l'« inspiration » invoquée par certains n'est, « en réalité », qu'une illusion ou un « mythe », les créateurs étant, comme tout un chacun, voués au « travail » ; il ne fera alors que reprendre le discours de beaucoup de créateurs actuels, plus intéressés à casser des représentations de sens commun qu'ils jugent trop désingularisantes, qu'à entretenir des images standardisées d'eux-mêmes, fussent-elles des images de singularité. Mais s'il cherche à comprendre la logique de ces différentes représentations (quitte à y inclure celles que véhiculent un certain nombre de sociologues de l'art), il relèvera, dans les témoignages des acteurs, l'alternance des moments d'inspiration et de travail ; et il montrera que leurs comptes rendus insistent sur l'une ou l'autre dimension selon les contextes dans lesquels les créateurs sont amenés à parler de leur activité, et selon les valeurs qu'ils cherchent à défendre.

La question se pose de la même façon lorsqu'il s'agit de reconstituer des carrières d'artistes. La sociologie positiviste et explicative permet de mettre en évidence, par la statistique, la récurrence de profils de carrière analogues, et leur éventuelle corrélation avec des facteurs extra-artistiques : origine sociale, stratégies mondaines, affinités politiques, homologues avec les médiateurs ou les publics les plus aptes à assurer une reconnaissance adéquate... La sociologie compréhensive procédera autrement : d'une part, elle s'adressera aux intéressés pour recueillir leur point de vue sur leur propre carrière ; d'autre part, elle essaiera de comprendre pourquoi ces créateurs, ainsi que

Le mot « artiste »

Le substantif « artiste » ne s'est imposé qu'à la fin du XVIII^e siècle pour désigner les peintres et sculpteurs, qui étaient auparavant qualifiés d'« artisans » [cf. Heinich, 1993a]. À partir du début du XIX^e siècle, il s'étendra aux interprètes de musique et de théâtre voire, au XX^e siècle, de cinéma. En même temps que ces glissements sémantiques s'opèrent peu à peu un changement de connotation : de descriptif, « artiste » tend à devenir évaluatif, chargé de jugements de valeur positifs. Tout comme « auteur » — usité plutôt en littérature, musique ou cinéma —, « artiste » apparaît souvent comme un qualificatif, même lorsqu'il est substantivé (« Quel artiste ! », « C'est vraiment un artiste ! »).

Ce processus traduit à la fois la valorisation progressive de la création dans les sociétés occidentales, et une tendance historique au glissement du jugement esthétique de l'œuvre à la personne de l'artiste, qu'avait déjà repérée Edgar Zilsel [1926]. On tend ainsi, rétrospectivement, à traiter comme des « types », représentatifs de leur catégorie, les artistes exceptionnels du passé : le sens commun, et parfois même les spécialistes d'art s'imaginent volontiers que l'ensemble des artistes de la Renaissance bénéficiaient d'un statut analogue à celui de Léonard, Raphaël ou Michel-Ange, alors que leur singularité en faisait des exceptions et des modèles à suivre, mais surtout pas des cas typiques.

Un indice parmi d'autres de cette valorisation est l'apparition, à partir des années 1830, de fictions littéraires prenant pour héros des artistes — phénomène inconnu auparavant. Avec le romantisme, peintres et écrivains s'inscrivent dans un nouveau cadre de représentations, où l'activité est pensée comme relevant forcément d'une vocation (et non plus d'un apprentissage), et où l'excellence, au lieu d'être définie comme la capacité de maîtriser les canons, apparaît comme devant être nécessairement singulière : le créateur, pour être véritablement un artiste, doit savoir faire preuve d'originalité, en même temps que de capacité à exprimer son intériorité, et d'une façon telle qu'elle atteigne une forme d'universalité.

Cette valorisation de l'« artiste » entraîne l'extension du terme, rendant les limites de la catégorie d'autant plus floues qu'elle devient prestigieuse. Ce flou s'accroît avec l'art contemporain, marqué par une constellation de nouvelles pratiques, mêlant peinture, sculpture, vidéo, photographie, scénographie, urbanisme voire philosophie. Ainsi s'explique le succès, aujourd'hui, du terme « plasticien », plus neutre que celui d'« artiste », et qui permet d'éviter ceux de « peintre » ou « sculpteur », lesquels valaient encore pour l'art classique et moderne, mais sont devenus largement inadéquats avec l'art contemporain [Heinich, 1996a].

leurs admirateurs, répugnent à penser leur trajectoire en termes de « carrière ». Cette notion en effet implique à la fois une personnalisation des fins poursuivies par la personne, et une standardisation des moyens, de poste en poste (comme dans la diplomatie), alors que le propre d'un artiste considéré comme

authentique est de viser un objectif dépersonnalisé — la grandeur de l'art — par des moyens aussi personnels que possible — une création originale, individualisée voire singulière, c'est-à-dire hors du commun. Dès lors, il est aussi important de comprendre pourquoi et comment l'artiste tente d'échapper à ce rabattement de son itinéraire sur les étapes standardisées d'une « carrière », que de montrer en quoi, en réalité, il n'y échappe pas. Certes, l'une et l'autre perspectives — compréhensive-analytique et explicative-critique — peuvent être complémentaires et non pas antinomiques ; mais le problème est qu'à privilégier cette dernière, on s'y arrête volontiers, tant sont forts les effets de dévoilement et de critique qu'elle opère.

Nous voyons là, une fois de plus, combien la spécificité des phénomènes artistiques en fait un objet de choix pour la sociologie, en la poussant à ses limites. Mais elle lui ouvre aussi, ce faisant, des voies inédites.

VIII / La question des œuvres

La sociologie des œuvres d'art constitue la dimension à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art. Ici, moins encore que précédemment, le consensus est loin d'être atteint entre spécialistes [Raynaud, 1999].

L'injonction de parler des œuvres

« Faire la sociologie des œuvres mêmes », « passer de l'analyse externe à l'analyse interne », ou du contextuel à l'esthétique : cette injonction est souvent réitérée, non seulement par les spécialistes d'art extérieurs à la sociologie, mais aussi par une partie des sociologues de l'art eux-mêmes. Elle peut s'appliquer à des programmes fort divers, allant de l'analyse des composants matériels de l'œuvre (l'influence des pigments sur la division du travail dans l'atelier, ou de la peinture en tube sur l'individualisation des pratiques picturales [White, 1965]) à la mise en rapport de ses caractéristiques esthétiques avec des propriétés extérieures (la pensée scolastique [Panofsky, 1951]), la technique du calcul, l'art de la danse [Baxandall, 1972] ou la cartographie [Alpers, 1983]. Elle sous-entend en tout cas que la sociologie ne peut se contenter d'étudier, dans les directions que nous venons de répertorier, le contexte et les institutions, les problèmes de statut ou les cadres perceptifs.

Un premier problème posé par cette injonction est qu'elle repose souvent sur un hégémonisme, tendant à considérer que la sociologie aurait une pertinence sinon supérieure, du moins

égale aux disciplines traitant traditionnellement d'un objet — ici, l'histoire de l'art, l'esthétique, la critique. Le but ne serait pas tant d'apprendre quelque chose de nouveau sur l'art, que de prouver que la sociologie est capable d'en apprendre quelque chose à ses spécialistes, lesquels, pour bien faire, devraient tous se convertir à la sociologie. À ce modèle implicitement hégémoniste, on peut opposer un modèle de « compétences distribuées », permettant un passage de relais avec les disciplines voisines, plutôt qu'un rapport agonistique cherchant à affirmer la suprématie de la sociologie, y compris sur les terrains déjà investis par d'autres.

Le deuxième problème est l'inverse du précédent : c'est le risque d'adopter sans s'en rendre compte un point de vue étranger à la sociologie, au lieu de prendre celui-ci pour objet. En effet, l'injonction d'étudier les œuvres obéit implicitement à un parti pris très puissant dans le monde savant et, en particulier, chez les spécialistes d'art, consistant à privilégier les œuvres plutôt que les personnes ou les choses. Pris dans les hiérarchies implicites de ce monde savant, le sociologue pour qui il va de soi qu'il faut « s'intéresser à l'œuvre » risque de ne pas voir ce qui, dans cette injonction, ne fait que refléter un paradigme dont il fait, inconsciemment, le socle de sa posture épistémologique, au lieu de l'étudier, au même titre que n'importe quelle valeur investie et véhiculée par les acteurs — fussent-ils ses propres pairs à l'université.

Enfin, un troisième problème posé par cette injonction de faire la sociologie des œuvres d'art est l'absence d'une méthode de description sociologique des œuvres — sauf à passer par le compte rendu des acteurs, ce qui nous renverrait alors à une sociologie de la réception. Autant les personnes, les groupes, les institutions, les représentations s'offrent à l'analyse statistique, à l'entretien, à l'observation, autant il n'existe guère d'approche empirique des œuvres d'art qui ne soit pas réductible aux descriptions qu'ont déjà expérimentées, depuis bien longtemps, les critiques, les experts et les historiens d'art. Pour qui considère, comme nous le faisons ici, qu'une discipline se définit avant tout par la spécificité de ses méthodes, c'est là une interrogation majeure sur la faisabilité d'une « sociologie des œuvres ». Comme le dit Jean-Claude Passeron [1986] : « C'est sans doute, parmi les différentes sociologies de la valeur, la sociologie de l'art qui rencontre le plus directement les limites descriptives du sociologisme. »

Œuvre, objet, personne

Une toile de Van Gogh fut, dit-on, utilisée par un de ses voisins pour boucher le trou d'un poulailler. Dans ces conditions, s'agissait-il encore — ou déjà — d'une « œuvre » ?

« Œuvre » est, dans un premier sens, un objet d'art, créé par un auteur. Pour être perçu comme une œuvre, et non pas comme un objet (une chose), il faut au moins trois conditions : premièrement, qu'il soit détaché de toute fonction autre qu'esthétique (fonction utilitaire, fonction culturelle de dévotion, fonction mnémonique, fonction documentaire, fonction érotique, etc.) ; deuxièmement, qu'il soit attaché, par la signature ou l'attribution, à un nom propre d'artiste, ou à son équivalent si son auteur est inconnu (« maître de... ») ; troisièmement, qu'il soit singularisé, c'est-à-dire rendu non substituable, par son originalité et son unicité [Heinich, 1993b].

En un second sens, « œuvre » désigne l'ensemble des créations attribuées à un auteur : ensemble ouvert de son vivant, fermé dès lors qu'il est mort. Dans ce dernier cas, la délimitation de son « œuvre » peut toutefois se modifier considérablement, comme dans le cas de Rembrandt, cible d'une récente opération de réattribution consistant à imputer certaines de ses toiles à son « atelier » (ses assistants) : opération reposant sur une conception anachronique du travail artistique, largement collectif du temps de Rembrandt, et qui ne s'individualisera qu'au XIX^e siècle. L'« œuvre » et son auteur sont, quoi qu'il en soit, des entités indissociables,

à définition mutuelle, comme l'a montré Michel Foucault [1969]. La vie même de Van Gogh n'a d'ailleurs cessé de faire l'objet d'une attention équivalente à celle portée à son œuvre.

Cette indissociabilité de la notion œuvre-auteur n'en accueille pas moins de considérables variations, entre le pôle de l'objet (œuvre) et le pôle de la personne (auteur). En effet, l'appréciation cultivée est supposée prendre pour cible l'œuvre d'art (c'est le pôle « opéraliste » de l'admiration), tandis que l'appréciation populaire s'adresse plutôt à son auteur, à travers sa biographie et les récits de ses éventuelles souffrances (c'est le pôle « personnaliste »). Lorsqu'ils valorisent la singularité, opéralisme et personnalisme produisent, l'un une esthétique de l'œuvre d'art (formalisme), l'autre une psychologie de la création (biographisme) ; lorsqu'ils valorisent l'universalité, ils produisent soit une mystique de l'œuvre d'art, soit une éthique de la souffrance (hagiographie). Plus on monte dans la hiérarchie des valeurs intellectuelles, plus on privilégie l'esthétique plutôt que le biographique, le détachement de l'analyste penché sur les objets plutôt que l'implication émotionnelle de l'admirateur en empathie avec un créateur.

La notion d'œuvre oscille donc entre les deux pôles opposés des objets et des personnes. C'est pourquoi la sociologie de l'art, avant de « parler des œuvres », aurait tout intérêt à élucider à quelles conditions celles-ci sont perçues et traitées comme telles, et par quels acteurs [Heinich, 1997b].

Jusqu'à présent, le seul apport méthodologique propre à la sociologie se réduit à deux éléments : la prise en compte des stratifications sociales (telle catégorie sociale, comme chez

Goldmann ou Bourdieu, plutôt que la société dans son ensemble) ; et la taille du corpus, seule capable de donner libre cours à la comparaison — cette méthode spécifique des sciences sociales. Un corpus important permet d'analyser collectivement les œuvres, en dégagant les caractères communs à une multiplicité de productions fictionnelles plutôt que de les interpréter une par une. Car si la sociologie a une spécificité, c'est bien sa capacité à travailler au niveau du collectif : au minimum, en mettant des objets individuels en rapport avec des phénomènes collectifs ; et, mieux encore, en construisant des corpus collectifs.

C'est ce qu'a fait par exemple la sociologue Clara Lévy [1998] en tentant de repérer des constantes identitaires dans le roman juif contemporain, ou la critique littéraire Pascale Casanova [1998] en analysant l'extension du modèle littéraire français et la création d'un effet d'universalité de la littérature. C'est ce qu'a fait également Nathalie Heinich en décrivant les structures de l'identité féminine dans plusieurs centaines d'œuvres de fiction, en croisant le paramètre du mode de subsistance économique avec celui de la disponibilité sexuelle ; elle a ainsi fait apparaître un « état » de fille et trois « états » de femme (état de première, état de seconde, état de tierce), composant l'« ordre » traditionnel, auquel s'est ajouté dans l'entre-deux-guerres l'état de femme « non liée », propre à la modernité [Heinich, 1996b].

Risque d'hégémonisme, adoption spontanée du point de vue des acteurs, manque de langage de description spécifique : autant de raisons de douter que la sociologie soit une discipline bien armée pour étudier de près les œuvres d'art [Heinich, 1997a]. Ignorant pour la plupart ces obstacles, les tentatives pour produire une sociologie des œuvres ne se sont pas moins multipliées, en investissant spontanément les deux grands types de commentaires déjà frayés par l'histoire et la critique d'art : l'évaluation, d'une part, et l'interprétation, d'autre part.

Évaluer : la question du relativisme

Lorsque Passeron, dans l'article cité [1986], assigne à la sociologie de l'art la tâche d'« identifier et expliquer les processus sociaux et les traits culturels qui concourent à faire la valeur artistique des œuvres », tout le problème réside dans le

statut de ce « faire » : s'agit-il de ce qui *constitue*, objectivement, la valeur artistique, ou de ce qui la *construit*, socialement, en tant que telle ? Nous allons voir que la première option renvoie à une axiologie (autrement dit une science des valeurs) sociologique ; la seconde à un relativisme, soit normatif (critique), soit descriptif (anthropologique).

Ou bien, en effet, on tente de donner une raison sociologique à la valeur des œuvres (première option : axiologique), par exemple en « expliquant » la grandeur d'une œuvre par sa capacité à exprimer la sensibilité de son époque. Ainsi, le « nouveau réalisme » (ce courant de l'art contemporain qui, au début des années soixante, utilisait des matériaux empruntés à la vie quotidienne : lambeaux d'affiches, reliefs de repas, carcasses de voitures, etc.) serait, dans cette perspective, un génial symptôme de la société de consommation. Le risque alors est de ne faire qu'entériner les jugements indigènes, en reprenant telles quelles leurs catégorisations (le « nouveau réalisme » comme groupe effectif, et non comme regroupement constitué par un critique), et de redoubler le travail classificatoire et évaluatif des critiques d'art : ceux-ci en effet sont les premiers à manier ce type de commentaires, propres à ce que nous avons appelé l'« esthétique sociologique ».

Ou bien on décide d'ignorer ou de déconstruire les évaluations indigènes (deuxième option : relativisme critique), en bousculant les frontières de l'art : dans cette perspective, il n'existe pas de valeur esthétique absolue, les productions mineures ayant une légitimité égale aux grandes œuvres. La sociologie de l'art (ou l'histoire sociale de l'art, qui « doit se poser comme tâches prioritaires le problème de la déhiérarchisation de ses objets », comme l'affirmait Enrico Castelnuovo [1976]) se spécialise alors dans les genres négligés par l'esthétique traditionnelle : romans populaires [Thiesse, 1984 ; Péquignot, 1991] ; genres en déclin [Ponton, 1975] ; expressions artistiques émergentes [Shusterman, 1991] ; ou encore pratiques féminines [Nochlin, 1988 ; Saint Martin, 1990].

En étudiant les œuvres situées en bas de l'échelle des valeurs, la sociologie transgresse les frontières hiérarchiques indigènes. Mais en se confinant aux productions dites mineures, le risque est double : d'une part, passer d'une décision épistémologique (suspendre les jugements de valeur esthétiques) à une position plus ou moins explicitement normative (contester les hiérarchies traditionnelles) ; d'autre part, et surtout, s'interdire de

Les frontières de l'art

La relativisation des frontières consacrées se joue à plusieurs niveaux. Elle concerne, tout d'abord, les frontières géographiques, en élargissant la perspective au-delà du cadre culturel de l'histoire de l'art : dans une perspective anthropologique, il s'agit d'interroger, à partir des arts primitifs, la notion même d'esthétique et ses intersections avec des fonctions utilitaires, symboliques ou religieuses [cf. Clifford, 1988 ; Price, 1989].

Une deuxième catégorie de frontières, à l'intérieur de notre société, est celle, hiérarchique, entre « grand art » et « arts mineurs », « art d'élite » et « art de masse », « beaux-arts » et « arts populaires » ou « industries culturelles » [Bologna, 1972]. C'est un axe de recherches très développé aux États-Unis, comme l'ont notamment montré les travaux de Richard Peterson [1976] sur la construction historique de la notion même de culture ou ceux de Vera Zolberg et Joni Cherbo [1997]

sur la façon dont les activités marginales font peu à peu bouger les frontières de l'art actuel.

Une troisième catégorie de frontières, enfin, concerne la distinction entre art et non-art, inscrite dans le langage comme dans les murs des musées. Qu'est-ce qu'un « auteur » ? Les « ready-mades » de Duchamp sont-ils des œuvres d'art, ainsi que les dessins d'aliénés (art brut), d'autodidactes (art naïf) ou d'enfants, voire d'animaux [Lenain, 1990] ? Faut-il accepter les délimitations instituées ou, au contraire, considérer que la cuisine, la typographie ou l'œnologie sont des arts au même titre que la peinture, la littérature ou la musique ? Doit-on étudier les « pratiques culturelles » au sens large (loisirs, spectacles sportifs) en même temps que les créations légitimes (théâtre, musées, opéra) ? Telles sont quelques-unes des questions que la sociologie de l'art a eu, dès ses origines, à résoudre.

comprendre les processus mêmes d'évaluation qui, pour les acteurs, donnent sens à la notion de chef-d'œuvre ou de valeur artistique.

La troisième option, enfin, est d'inspiration plus anthropologique : elle consiste à prendre pour objet de recherche (et non pas pour objet de critique, comme dans la deuxième option) les valeurs, en tant que résultant d'un processus d'évaluation et non pas (comme dans la première option) en tant que réalités esthétiques objectives, inscrites dans « les œuvres mêmes ». Il ne s'agit plus alors de décider ce qui fait la valeur « sociologique » d'un urinoir proposé comme une œuvre d'art (symptôme de l'industrialisation du monde moderne, ou de la régression infantile d'une société en guerre, ou de l'interrogation sur la nature de l'art), ni s'il doit ou non être considéré comme tel : il s'agit de décrire les opérations permettant aux acteurs de l'exclure ou de l'inclure dans la catégorie « art », et les

justifications qu'ils en donnent. Le relativisme, ici, n'est plus normatif — se prononçant sur la nature des valeurs pour en affirmer la relativité — mais simplement descriptif — analysant leurs variations, sans se prononcer sur l'essence même de ces valeurs, autrement dit sur la question de savoir si elles sont des propriétés objectives des œuvres ou des constructions sociales.

Le risque, bien sûr, est alors de négliger les caractéristiques propres des œuvres au profit des modalités de leur réception et de leur médiation, en travaillant aussi bien sur les publics et sur les contextes que sur les œuvres mêmes : abstention qui, certes, éloigne la sociologie de l'esthétique savante, mais qui dessine, précisément, l'espace de pertinence qui est spécifiquement le sien.

Interpréter : la question de la spécificité

La notion d'« interprétation » est excessivement polysémique. Elle peut signifier soit l'explication d'un objet par des phénomènes extérieurs à lui, c'est-à-dire la recherche des liens de cause à effet entre deux entités plus ou moins hétérogènes (la biographie d'un artiste par rapport à son œuvre, l'état d'une société par rapport au genre romanesque ou la position dans le champ par rapport au degré de formalisation d'une écriture) ; soit l'extraction d'éléments privilégiés (les structures rhétoriques et architectoniques selon Panofsky) afin de dégager un modèle général (les formes symboliques) à partir d'un corpus empirique (les cathédrales et les textes médiévaux) ; soit encore la recherche d'un sens caché (les transformations du pouvoir royal à l'âge classique). Ces trois dimensions étant souvent mêlées en matière de sociologie des œuvres, nous renoncerons à réduire d'emblée cette polysémie.

L'interprétation a occupé la sociologie de l'art depuis ses origines : nous l'avons vu à propos de l'esthétique sociologique, quelle que fût la grille utilisée — œuvres comme reflet ou révélateur du social, homologie, voire programmation du regard porté sur elles. Mais dans la dernière génération, la sociologie n'a pas été la plus grande pourvoyeuse de ce type d'approches.

Selon le sociologue Bruno Péquignot, dans son plaidoyer *Pour une sociologie esthétique* [1993], l'essai de Michel Foucault [1966] sur Velasquez prouve la possibilité d'une

Disciplines interprétatives

Dans la sociologie de l'art actuelle, de « troisième génération », l'un des principaux exemples d'interprétation d'une œuvre est l'analyse par Pierre Bourdieu de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert : le sociologue y voit l'expression de l'indétermination des jeunes bourgeois qui, réticents à « hériter l'héritage », hésitent entre une bohème gratifiante mais risquée et une vie bourgeoise plus rangée [Bourdieu, 1975]. Les approches interprétatives à visée sociologique se trouvent plus volontiers dans des disciplines adjacentes : philosophie, histoire culturelle, histoire littéraire, ethnologie.

Le philosophe Michel Foucault proposa, dans *Les Mots et les Choses* [1966], une célèbre analyse du tableau de Velasquez, *Les Ménines*, où le peintre s'autoreprésente en train de peindre le couple royal, réduit à un lointain reflet dans un miroir : de sorte que ce qui nous est montré est non pas, comme le voudrait la tradition, l'image du roi et de la reine, mais l'image que voient le roi et la reine — un peintre en gloire au milieu de la cour — tandis qu'ils se font tirer le portrait.

L'histoire littéraire a également contribué à l'interprétation sociolo-

gique des œuvres, notamment avec l'essai de Jacques Dubois [1997] pour déceler dans *À la recherche du temps perdu* les marques d'une compétence spécifique à la socialisation ; ou encore avec l'école « sociocritique », cherchant dans le « socio-texte », le « co-texte » (ensemble des discours accompagnant le texte) et le « hors-texte » (espace de référence socioculturel), le « discours social » ou les « sociogrammes » d'une époque [Duchet éd., 1979].

Une autre catégorie d'interprétations provient de l'histoire culturelle : ainsi Tzvetan Todorov, dans le cadre de son anthropologie de l'humanisme en Occident, analyse la peinture flamande à la Renaissance comme étant à la fois le symptôme et l'instrument du processus d'individualisation et de sécularisation du divin à la Renaissance [Todorov, 2000]. Dans une perspective plus spécifiquement ethnologique, l'approche « ethnocritique », sur les traces de Mikhaïl Bakhtine [1965], vise dans les œuvres littéraires la mise en forme des cadres de la vie collective propres à une époque [Privat, 1994].

sociologie des œuvres, capable de repérer des phénomènes généraux (le changement du rapport au pouvoir) dans des thèmes (un portrait de cour) et des structures formelles (l'usage de la perspective, les jeux de miroirs). Outre qu'il est quelque peu paradoxal de fonder une sociologie sur l'œuvre d'un philosophe, ce point de vue soulève un certain nombre de questions, indépendantes d'ailleurs de la valeur de l'essai de Foucault — et notamment, de la part respective qu'y tiennent les préoccupations du commentateur et les caractéristiques de son objet.

Premièrement, les analyses d'œuvres isolées, comme chez Foucault, sont exceptionnelles : n'est-ce pas parce que les œuvres susceptibles de se prêter à ce point à la projection de significations générales ne courent pas les musées, ni les bibliothèques, et moins encore les salles de concert ? En outre, l'espace laissé à l'interprétation n'est-il pas encore réduit du fait que de telles analyses ne sont guère pertinentes que pour les œuvres narratives ou figuratives (littérature, peinture), excluant pour l'essentiel la musique — sauf à risquer de périlleux courts-circuits entre le haut niveau de généralité de l'« interprétant » (un phénomène social) et les particularités formelles de l'« interprété » (une œuvre d'art) ? Enfin, leur pertinence n'est-elle pas également limitée par le degré d'autonomisation des œuvres en question, de sorte que la peinture à la Renaissance, par exemple, s'y prête mieux que l'art contemporain, dont les déterminants sont d'abord internes au monde de l'art avant de figurer des « enjeux de société » ?

Un deuxième problème est celui des catégories dans lesquelles sont pensées les œuvres analysées. Car à reprendre telles quelles les classifications et les échelles de valeurs indigènes comme si elles étaient des catégories objectives, ne court-on pas le risque de reproduire le travail des acteurs ? Ainsi, on ne peut interpréter sociologiquement l'art baroque sans déconstruire d'abord la notion même de « baroque », apparue postérieurement à l'art qu'elle désigne (peinture et musique au XVII^e siècle, arts décoratifs et architecture au XVIII^e siècle), et mélangeant la description stylistique avec le découpage chronologique. Autre exemple : en tentant d'analyser sociologiquement les mouvements d'avant-garde, que ce soit aux États-Unis [Crane, 1987] ou en France [Verger, 1991], on risque fort de se contenter d'opérer à l'échelle statistique le même processus que les critiques à l'échelle empirique : sélectionner des œuvres, les regrouper en un « mouvement » et les classer, en fonction de déterminants non plus esthétiques mais économiques, politiques ou sociaux. Le résultat n'est-il pas d'entériner les catégories utilisées par les acteurs (et pas toujours les plus informés d'entre eux), plutôt que d'en expliciter la genèse, les variations et les fonctions ?

Un troisième problème tient au projet même qui anime ces analyses, lorsqu'elles s'opposent à la fois à l'idéalisation de l'art et à son autonomisation, typiques de l'esthétique traditionnelle. En effet, vouloir démontrer (comme le faisait déjà l'esthétique

sociologique de première génération) l'hétéronomie des œuvres, en les interprétant comme des expressions d'une société ou d'une classe sociale tout entière, c'est leur conférer un extraordinaire pouvoir, contribuant ainsi à leur idéalisation. Le projet critique propre à la sociologie de l'art exigerait au contraire d'affirmer que les œuvres d'art ne sont rien d'autre que des productions formelles, obéissant à leurs contraintes propres (plastiques, littéraires, musicales), sans rien signifier des sociétés qui les voient naître. Mais, alors, c'est tout le projet interprétatif qui s'effondrerait. On ne peut à la fois affirmer l'hétéronomie de l'art, en référant sa signification à une instance très générale (société, classe sociale), et s'opposer à son idéalisation : il faut choisir entre critique et herméneutique — ou changer radicalement de point de vue.

Observer : pour une sociologie pragmatique

Moins vulnérable en revanche serait une approche « pragmatique ». Que faut-il entendre par là ? D'une part, il s'agit d'analyser non pas ce qui fait, ce que valent ou ce que signifient les œuvres d'art, mais ce qu'elles *font* ; et, d'autre part, de les observer *en situation*, grâce à l'investigation empirique.

Facteurs de transformations, les œuvres possèdent en effet des propriétés intrinsèques — plastiques, musicales, littéraires — qui agissent : sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les « touchant », en les « bouleversant », en les « impressionnant » ; sur leurs catégories cognitives, en entérinant les découpages mentaux et, parfois, en les brouillant ; sur leurs systèmes de valeurs, en les mettant à l'épreuve des objets de jugement ; sur l'espace des possibles perceptifs, en programmant ou, du moins, en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler.

Ainsi, la peinture agit sur la représentation du monde environnant, recomposé dans le regard à la lumière des formes artistiques. La fiction littéraire programme la construction collective d'un imaginaire des possibles affectifs, des rôles et des places, aussi sûrement qu'elle reflète la réalité des situations observées par l'histoire. Et l'art contemporain déconstruit les catégories cognitives permettant de construire un consensus sur ce qu'est l'art, beaucoup plus sûrement qu'il ne rend compte de l'état de la

société industrielle ou même du statut des artistes dans la modernité : par la transgression systématisée des frontières mentales et matérielles entre art et non-art, les propositions des artistes contemporains ont entraîné un spectaculaire élargissement de la notion d'art en même temps qu'une coupure toujours plus marquée entre initiés, qui intègrent cet élargissement à leur espace mental, et profanes, qui réagissent en réaffirmant les limites de sens commun [Heinich, 1998a].

Or, pour étudier ces actions exercées par les œuvres, il faut tenir les deux bouts de la chaîne : d'une part, la description des conduites des acteurs, des objets, des institutions, des médiations, des circulations de valeurs à partir et à propos des œuvres d'art ; et, d'autre part, la description de ce qui, dans leurs propriétés formelles — innovations individualisées aussi bien que constantes réitérées dans un corpus — rend ces conduites nécessaires. Le sociologue peut ainsi se pencher sur « les œuvres mêmes », en montrant par exemple en quoi elles déconstruisent les critères traditionnels d'évaluation, ou en quoi elles produisent ou activent des structures imaginaires : non pour en tirer argument quant à leurs causes, leur valeur ou leurs significations, mais pour les traiter comme des acteurs à part entière de la vie en société, ni plus ni moins importants, ni plus ni moins « sociaux » — c'est-à-dire interagissants — que les objets naturels, les machines, et les humains.

Prenons l'exemple de l'authenticité, cette notion fondamentale dans le rapport aux œuvres d'art. L'esthétique sociologique tendra à établir, de façon essentiellement spéculative, en quoi une œuvre d'art est « authentique » — ou plutôt à déplorer les processus « sociaux » qui entraînent son « aliénation », c'est-à-dire sa perte d'authenticité (*cf.* notamment l'œuvre de Walter Benjamin). La sociologie critique montrera plutôt en quoi il s'agit là d'une idéologie ou, dans un vocabulaire plus moderne, d'une « construction sociale », dissimulant les processus d'« imposition de légitimité » esthétique par la « violence symbolique » exercée sur les acteurs ainsi amenés à « y croire ». La sociologie pragmatique, elle, s'exercera, dans une tradition dite « ethnométhodologique », à étudier concrètement les procédures d'authentification des œuvres par les experts, et les compétences ainsi requises ; elle inventoriara les propriétés des objets auxquels les acteurs attribuent une « authenticité », et les contextes en lesquels cette opération se produit ; enfin, elle analysera le type d'émotions exercées sur les acteurs lorsqu'ils

Pragmatique d'une installation

Dans les années quatre-vingt-dix, l'artiste français Christian Boltanski réalisa au musée d'Art moderne de la Ville de Paris une « installation », consistant en des piles de vêtements usagés entassés sur des étagères, dans les réserves au sous-sol. Cette proposition provoque des réactions variées : saisissement, admiration, rejet.

Dans ce dernier cas, l'action répulsive exercée par l'œuvre se comprend probablement — comme pour l'ensemble de l'art contemporain — comme un effet de la transgression des frontières de l'art tel que l'entend le sens commun : exigence de beauté, de pérennité, de signification immédiatement lisible, voire de valeur du matériau, mais aussi de compétence spécifique et de travail visible effectué par l'artiste en personne [Heinich, 1998a, 1998b]. À l'opposé, l'admiration éprouvée pour l'œuvre peut naître de la capacité de celle-ci à opérer simultanément toutes ces transgressions. Mais, parallèlement aux dispositions du spectateur à l'égard de l'art contemporain, l'œuvre peut aussi exercer sur les visiteurs une forte charge émotionnelle, qui ne se laisse décrire ni en termes d'admiration ni en termes de rejet. D'où provient-elle ?

Sans doute tient-elle au statut composite des objets qui constituent l'installation. Car le fait que ces

vêtements soient visiblement usagés les humanise, en les rattachant aux personnes qui les ont portés ; le fait qu'ils soient accumulés en vrac interdit d'en faire des reliques, des représentants d'individus nommément identifiés ; le fait qu'ils soient soigneusement pliés et empilés les arrache à l'état de déchets, destinés au rebut ; et le fait que, exposés dans un musée, ils ne soient pas à vendre, les soustrait au monde de la marchandise.

Ni déchets, détachés des personnes (ils en portent encore l'empreinte, et peut-être l'odeur) ; ni objets utilitaires, attachés à des êtres présents (ils n'appartiennent manifestement plus à quiconque) ; ni reliques, attachées à des absents (leur nombre interdit l'identification) ; ni marchandises, promises à de futurs usages : à ce statut composite, indécidable, s'ajoute l'effet paradoxal que constitue la déparcellisation par le nombre de ce qui relève, par excellence, du particulier. Une telle opération reconduit la structure d'un dispositif concentrationnaire (les entassements de vêtements qu'on nommait, à Auschwitz, « Canada »), par rapport auquel certains spectateurs peuvent développer une sensibilité particulière, s'ajoutant à leur degré de familiarité ou d'acceptation de l'art contemporain lui-même.

sont touchés par la mise en présence avec un objet perçu comme « authentique » — relique, fétiche, œuvre d'art — et la relation entre cette action et les propriétés de l'objet.

Il n'y a donc pas plus de raisons d'exclure *a priori* les œuvres du domaine sociologique que de les y intégrer à tout prix. La seule bonne raison n'est-elle pas celle que fournissent au sociologue les acteurs eux-mêmes ? Lorsque les acteurs s'intéressent aux œuvres (plutôt par exemple qu'à la biographie de l'artiste,

aux conditions d'exposition ou à l'action des pouvoirs publics), il s'agira de chercher à comprendre ce qui motive cet intérêt, comment il s'organise, se justifie, se stabilise dans des jugements de valeur, des interprétations, des institutions, des objets matériels ; et lorsque ce n'est pas prioritairement par les œuvres que passe l'investissement sur l'art, il s'agira de suivre les acteurs dans leurs objets d'amour et de dédain, leurs indignations et leurs admirations. Le problème n'est donc pas de privilégier ou de négliger les œuvres, mais de se laisser guider par les différentes catégories d'acteurs, dans la pluralité de leurs investissements.

Le propre de l'art est qu'il fait beaucoup parler, et écrire, y compris pour en dire l'ineffabilité ou l'irréductibilité à l'ordre du discours : c'est la « mise en énigme » des œuvres, processus qui appelle en priorité l'analyse, avant même les modalités de traitement des énigmes en question. Vouloir faire la sociologie de l'art dans sa seule dimension formelle ou matérielle, sans prendre en compte les discours qui l'accompagnent, c'est passer exactement à côté de sa spécificité. Ce n'est pas en appelant à s'intéresser aux objets, ou aux œuvres, ou aux personnes, ou aux « conditions sociales de production » que le sociologue fait œuvre spécifiquement sociologique en matière d'art : c'est en s'intéressant à la façon dont les acteurs, selon les situations, investissent tel ou tel de ces moments pour assurer leur rapport à l'art et à la valeur artistique. Ce n'est pas, autrement dit, au sociologue de choisir ses « objets » (à tous les sens du terme) : c'est à lui de se laisser guider par les déplacements des acteurs dans le monde tel qu'ils l'habitent.

Il ne s'agit donc pas d'opposer, dans l'absolu, « bonnes » et « mauvaises » façons de traiter sociologiquement des œuvres, mais plutôt de préciser le degré de spécificité de l'analyse : dans quelle mesure telle approche est-elle propre à la sociologie, et dans quelle mesure appartient-elle déjà au discours de sens commun ou à d'autres disciplines du savoir ? La critique ou l'interprétation réalisées à partir d'œuvres majeures considérées individuellement sont des opérations toujours possibles, mais que n'a pas inventées la sociologie, et qui ne requièrent pas de méthode particulière. En revanche, l'analyse pragmatique de l'action en situation, tout comme l'analyse structurale de gros corpus augmentent le degré de spécificité sociologique, n'étant réalisées ni par les acteurs eux-mêmes, ni par les autres disciplines du savoir. Autant dire qu'elles sont, probablement, utiles.

Conclusion / Un défi à la sociologie

Après l'esthétique sociologique de la première génération et l'histoire sociale de l'art de la deuxième génération, la sociologie d'enquête de la troisième génération a fait la preuve que la sociologie de l'art peut répondre aux critères de rigueur, aux méthodes contrôlées et aux résultats positifs qui signent l'appartenance d'une discipline aux sciences sociales, et non plus aux traditionnelles « humanités ». Par-delà la qualité inégale des recherches ainsi menées depuis les années soixante, reste ce saut considérable dans l'architecture des savoirs, et les débats que suscitent (ou devraient susciter) les options entre écoles différentes — morphologie sociale, sociologie de la domination, sociologie interactionniste, sociologie de la médiation, sociologie des valeurs, sociologie de la singularité...

Le problème de la sociologie de l'art aujourd'hui n'est donc plus de se confronter au passé, c'est-à-dire d'arracher son objet au poids de la tradition esthète qui en eut longtemps le monopole : elle a suffisamment prouvé qu'elle est capable de produire non seulement de nouveaux éclairages, mais aussi des résultats concrets. Il ne s'agit plus d'affirmer le lien entre « l'art » et « la société », comme on l'enseignait encore naguère : cette démarche apparaît désormais comme présociologique, typique de cette illusion de l'*homo clausus* que dénonçait Norbert Elias à propos de l'opposition individu/société, postulant qu'il pourrait exister, d'un côté, un « individu » non socialisé et, de l'autre, un « social » transcendant aux actions individuelles. De même que la socialisation est, de part en part, constitutive de tout individu, de même elle l'est, à l'évidence, de l'activité artistique — comme de toute activité humaine.

Le problème, aujourd'hui, est plutôt interne à la sociologie : il s'agit d'inscrire la sociologie de l'art dans les questions propres à la discipline sociologique. Et l'enjeu est de taille, tant la question de l'art soulève des problèmes qui, au-delà de la sociologie de l'art proprement dite, n'ont pas fini de préoccuper et, souvent, de cliver, l'ensemble des sociologues. C'est pourquoi les propositions qui suivent relèvent moins d'un constat que d'une prise de position quant à la pratique de la sociologie, formulée à un moment — le début du XXI^e siècle — où celle-ci se trouve éclatée en de multiples « écoles ». Aussi cette conclusion doit-elle être lue comme une position personnelle de l'auteur (pour un plus ample développement, cf. [Heinich, 1998c]).

Autonomiser la discipline

Un premier enjeu réside dans la nécessaire autonomisation de la sociologie de l'art par rapport à son objet même : tant que la fascination pour « l'art » et le désir de concurrencer l'histoire ou la critique d'art tiendront lieu de programme de recherche, il y aura peu de chances de dépasser le stade d'une « esthétique sociologique » à la fois arrogante et peu productive, riche de programmes mais pauvre en résultats, parce qu'enfermée dans les problématiques lettrées — privilège accordé *de facto* aux œuvres, apories normatives et manie interprétative.

Il s'agit, autrement dit, de sortir la sociologie de l'art du domaine des disciplines artistiques, auxquelles elle sert souvent de modernisation à peu de frais, pour la confronter aux problématiques et aux méthodes de la sociologie, où elle n'occupe aujourd'hui qu'une position trop marginale. Ce serait la condition d'un véritable dialogue, et avec l'histoire de l'art, de la littérature, de la musique (plutôt qu'un rapport d'annexion ou de défi), et avec la sociologie (plutôt qu'une ignorance indifférente). L'enquête empirique — par la statistique, l'entretien, l'observation ou l'analyse pragmatique des actions en situation — constitue à cet égard une condition minimale de cette autonomisation de la discipline.

La question des œuvres trouverait alors une plus juste approche, puisque celles-ci perdraient de fait la position centrale que leur octroient les disciplines dont elles sont l'objet privilégié. On réaliserait alors que centrer la sociologie de l'art sur

une sociologie des œuvres d'art, au détriment d'une sociologie des modes de réception, des formes de reconnaissance et du statut des producteurs, équivaldrait à prôner, par exemple, une sociologie de l'éducation qui n'étudierait que les contenus pédagogiques, en négligeant la morphologie de la profession enseignante et ses conceptions du métier, la démographie des élèves, l'architecture scolaire ou encore les politiques de l'éducation.

Échapper au sociologisme

L'art offre, nous l'avons vu, une application privilégiée à ce qu'on peut appeler le « sociologisme », consistant à considérer le général, le commun, le collectif — le « social » — comme le fondement, la vérité ou la détermination ultime du particulier, de la singularité, de l'individualité. Mais le rôle de la sociologie est-il vraiment de prendre parti dans ce débat entre conceptions opposées, dont l'issue est à peu près aussi indécidable qu'avec les éternels débats entre partisans de l'inné et de l'acquis ? N'est-il pas plutôt de prendre ces convictions pour objet, en s'intéressant aux opérations de généralisation ou de particularisation qui les fondent ?

Pour faire ce dont lui seul est capable, le sociologue doit plutôt sortir de ce réductionnisme, en cessant de privilégier le général sur le particulier, ou le particulier sur le général, pour envisager « symétriquement » [Latour, 1997], ces deux façons de voir, considérées alors comme *objets* et non plus comme *postures* de recherche. Il pourra ainsi « suivre les acteurs », non plus seulement dans leurs actions, mais aussi dans leurs évaluations, et notamment dans leurs déplacements entre ces pôles du général et du particulier, du « social » et de l'individuel, de l'hétéronomie et de l'autonomie de l'art.

Sortir de la critique

C'est ici qu'intervient la question, fondamentale en sociologie, du rapport aux valeurs : la sociologie doit-elle prendre le contre-pied des valeurs « dominantes », parce qu'illusoires ou élitistes ? Ou doit-elle s'abstenir de toute position, en prenant pour objet le rapport qu'entretiennent les acteurs aux valeurs ?

L'ambivalence de la généralisation

L'interprétation des œuvres d'art vise à les inscrire dans une causalité plus générale que leur simple matérialité ou leurs propriétés plastiques, discursives ou sonores. Or le sens de ces opérations de « montée en généralité » [Boltanski et Thévenot, 1991] est ambivalent. D'une part, en effet, elles peuvent viser à attester la grandeur de ces œuvres, capables de contenir des enjeux beaucoup plus grands qu'elles : c'est l'« agrandissement au général », que pratique l'histoire de l'art dès lors qu'elle quitte le terrain de la monographie ou de l'historiographie pour la synthèse esthétique, à visée plus ou moins sociologique.

D'autre part, à l'opposé, les opérations de généralisation peuvent viser à réduire la grandeur des œuvres, en montrant que, loin d'être originales et autonomes, elles ne sont que le produit de déterminations économiques, sociales, politiques : c'est la « réduction au général », opérée en

particulier sur les valeurs en « régime de singularité », constituées dans le privilège accordé à ce qui est unique, original, hors du commun, comme le sont devenues les œuvres d'art avec le modèle romantique. C'est dans cette posture critique à l'égard de la « croyance » dans les qualités esthétiques intrinsèques et l'irréductible singularité des créateurs que la sociologie a trouvé son plus puissant moteur.

Le problème est qu'elle n'a pas le monopole de cette posture, même si elle lui fournit de puissants instruments : le sens commun sait très bien, lui aussi, moquer la naïveté des « dévots » de l'art et brocarder l'idéalisme primaire des profanes. La posture critique n'est pas spécifique à la sociologie : elle est une compétence des acteurs, à laquelle la « sociologie critique » a fourni, depuis une génération, une spectaculaire montée en puissance.

Dans ce dernier cas, un nouveau pas sera accompli dans l'autonomisation de la sociologie de l'art : non plus seulement par rapport aux disciplines adjacentes, mais aussi par rapport au sens commun et aux praticiens de son objet — fussent-ils experts ou spécialistes.

Concrètement, le sociologue doit-il démontrer que la création artistique n'est pas individuelle mais collective, voire que cette « croyance » en l'individualité est une « violence symbolique » exercée par les « dominants » sur les « dominés » ? Ou bien doit-il décrire les déplacements du rapport à la création entre l'individuel et le collectif, de façon à pouvoir reconstituer la généalogie de ces représentations, étudier la façon dont elles s'articulent avec l'expérience et coexistent avec des représentations concurrentes, et mettre en évidence la pluralité des positions et des formes de domination en art — y compris la

domination du sociologue prompt à imposer, au nom de la « science » et contre les « croyances » des acteurs, des systèmes de valeurs présentés comme des vérités objectives ?

Ajoutons que cette sociologie du dévoilement, paradoxale il y a une génération, a parfaitement réussi aujourd'hui : elle instrumente quotidiennement les capacités critiques des acteurs, habiles à dénoncer les effets de domination et à affirmer la vérité du social sous l'illusion du particulier. Mais elle rend du même coup impensables les effets pervers de ses propres dénonciations. Ainsi lorsque, dans *L'Amour de l'art*, Bourdieu dénonce l'idéalisation des valeurs artistiques comme obstacles à l'accession des « dominés » à la culture, le résultat paradoxal est de déposséder ceux-ci de ces valeurs, qui sont leurs premières prises sur le monde de l'art : la relation cynique ou désidéalisante à l'art est le propre de ceux qui en sont suffisamment proches pour pouvoir jouer de la désinvolture face à des valeurs qui leur sont familières. Si l'idéalisation de l'art est un effet de la déprivation, elle est aussi un instrument majeur d'entrée en relation avec lui : de sorte que la dénoncer, au nom du dévoilement sociologique des inégalités, c'est redoubler la déprivation objective par la culpabilisation.

Du normatif au descriptif

Sociologie critique, ou sociologie *de* la critique, selon la formule de Luc Boltanski ? Il y a là un choix, fondamental pour la sociologie, entre une orientation normative — celle qu'a le plus souvent suivie la sociologie de l'art depuis ses origines — et une orientation analytico-descriptive. Dans le premier cas, il s'agit de prendre le contre-pied des jugements de valeur ordinaires : par exemple, à propos de la construction de la grandeur en art par la « montée en singularité » et la « montée en objectivité », on montrera que l'une s'appuie « en fait » sur des caractères communs, l'autre sur une subjectivité. Dans le second cas, il s'agit de suspendre tout jugement de valeur par le chercheur, conformément au précepte wébérien de « neutralité axiologique », de façon à prendre les valeurs elles-mêmes pour objet de la recherche. Or ce choix est, bien sûr, particulièrement crucial lorsque l'objet du sociologue est aussi chargé de valorisations que l'est, par définition, l'art.

Art et politique

La posture critique en sociologie de l'art ne s'illustre jamais mieux qu'à travers le thème « art et politique », où s'exprime la double visée d'hétéronomie (l'art est déterminé par des instances extra-artistiques) et de désidéologisation (l'art n'est ni « pur » ni « désintéressé », contrairement au modèle kantien). Ce thème se présente souvent sous la forme d'une fascination des théoriciens pour l'« art engagé », où sont censées se rejoindre la dimension esthétique (innovation artistique) et la dimension politique (progressisme démocratique).

Face à cela, deux options se présentent au sociologue non critique. Soit il intervient sur le plan épistémologique des instruments de recherche, en considérant ce modèle des avant-gardes comme une proposition scientifique ; il doit alors montrer qu'un tel modèle est erroné, parce qu'il prend pour une règle ce qui n'est guère, historiquement, qu'une exception : la

conjonction des avant-gardes artistiques et politiques n'a été en effet que très rarement réalisée, notamment par le suprématisme et le surréalisme. Soit il intervient sur le plan sociologique de l'objet de recherche, en considérant cette conception comme une représentation de sens commun ; il doit alors comprendre la logique qui la sous-tend, en remontant à l'époque romantique, lorsque la figure de l'artiste se déplace vers une incarnation de la marginalité, en un double mouvement de singularisation et de contestation des valeurs établies, susceptible de s'orienter soit vers la création artistique, soit vers l'action politique.

Ces deux démarches — invalidation d'un modèle sociologique erroné et analyse d'une représentation de sens commun devenue un poncif de la sociologie critique — ne sont bien sûr nullement exclusives l'une de l'autre : elles ont même toutes chances de se succéder dans cet ordre.

Cette caractéristique rend la posture critique particulièrement prégnante en sociologie de l'art, au point que celle-ci produit des effets critiques même lorsqu'elle ne les cherche pas. Ainsi, le relativisme descriptif pratiqué par le chercheur — par exemple, montrer la variabilité des valeurs esthétiques — est facilement lu comme une relativisation normative des valeurs de sens commun, visant à prendre parti à leur propos — par exemple, dénier qu'il y ait une quelconque objectivité dans la valeur des œuvres d'art, voire une quelconque réalité dans les émotions qu'elles peuvent susciter.

En outre, cette posture critique tend à rabattre toute posture non critique sur une régression dans l'essentialisme, qui consisterait à affirmer la réalité objective des valeurs esthétiques. Or le refus de tenir une position normative, quelle qu'elle soit, consiste bien plutôt à s'abstenir de tout jugement quant à la nature des valeurs. Il ne s'agit pas de revenir à l'idéalisme, mais

de traiter symétriquement idéalisme et sociologisme, en tant qu'ils sont l'un et l'autre des représentations à analyser. Et cette analyse des représentations ne consiste pas à démystifier les illusions, mais à mettre en évidence les logiques qui permettent aux acteurs de s'orienter.

Dès lors, toutefois, que le rôle du sociologue n'est plus d'argumenter les controverses — opposant une valeur à une autre et le réel aux représentations — mais de les analyser, il lui faut accepter de limiter son espace de compétence, en s'interdisant toute position normative, tout jugement de valeur : il n'a plus à décider si les acteurs « ont raison », mais à montrer quelles sont leurs raisons. Cette suspension du jugement constitue une rupture assez radicale avec une conception aujourd'hui très répandue de la sociologie, qui a trouvé un terrain de choix dans la sociologie de l'art.

De l'explication à la compréhension

Voilà qui nous conduit à un autre défi que la sociologie de l'art lance à la sociologie tout entière : faut-il laisser la visée explicative, construite sur le modèle des sciences de la nature, continuer à gouverner l'essentiel de la recherche, ou peut-on lui adjoindre — ce qui ne signifie pas lui substituer — une approche compréhensive, spécifique des sciences humaines ?

Dans le premier cas, il s'agit essentiellement de dégager, notamment grâce à l'outil statistique, des corrélations entre les faits étudiés (objets, actions, opinions...) et des causalités extérieures à eux (contextes matériels ou économiques, origines sociales...). Dans le second cas, il s'agit de dégager les logiques sous-jacentes qui confèrent sa cohérence à l'expérience telle qu'elle est vécue par les acteurs, en s'appuyant notamment (mais pas exclusivement) sur les comptes rendus qu'eux-mêmes sont en mesure de produire, soit spontanément, soit par sollicitation.

Ces deux démarches ne sont nullement antagoniques, mais complémentaires : on peut fort bien expliquer la figure du génie méconnu par les propriétés de ses zélateurs plutôt que par celles de l'artiste ainsi grandi par l'admiration, tout en mettant en évidence le sens que revêt pour eux une telle représentation, et les raisons, conscientes ou non, qu'ils ont d'y adhérer. Le problème est que l'hégémonisme qui gouverne trop souvent les partis pris méthodologiques tend à enfermer les chercheurs dans

Art et singularité

Dans une optique non normative et, par conséquent, non critique, faire une « sociologie de la singularité » n'équivaut nullement à vouloir prouver sociologiquement le bien-fondé de la croyance en la singularité de l'art — pas plus qu'une sociologie des religions n'a pour but de prouver le bien-fondé des croyances religieuses. Il ne s'agit pas de revenir à une conception esthète, présociologique, d'un art dégagé de toute détermination sociale, mais d'explicitier ce que signifie, pour les acteurs, un régime de valeurs fondé sur la singularité.

Celle-ci en effet n'est pas une propriété substantielle des œuvres ou des artistes, mais un mode de *qualification* — au double sens de définition et de valorisation — qui privilégie l'unicité, l'originalité voire l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art. Ce « régime de singularité » s'oppose au « régime de communauté » qui, à l'inverse, privilégie ce qui est commun, standard, partagé, et qui tend à voir dans toute singularité une déviance, un stigmaté. Que l'art ne soit pas consubstantiellement voué à la singularité, la preuve nous en est donnée par son histoire même, qui l'a vu basculer d'un régime à l'autre avec le mouvement romantique, au tournant du XIX^e siècle.

Ce n'est donc pas au sociologue de dire si l'art est ou n'est pas singulier : il lui revient simplement — mais c'est une tâche immense — de repérer si et à quelles conditions les acteurs produisent ce type de qualifications, et avec quelles conséquences sur la production artistique (par exemple, le privilège accordé à la transgression des frontières dans l'art contemporain), sur la médiation (la structure particulière du processus de reconnaissance, privilégiant les réseaux courts ou le temps long), et sur la réception (la valorisation de l'originalité s'accompagnant d'un élitisme des publics).

Dans cette acception, « singularité » n'est pas non plus réductible au sens d'une simple « particularité » ou « spécificité », qui tend à prédominer aujourd'hui : être singulier, au sens fort où nous l'entendons, c'est être rendu insubstituable, par toute une série d'opérations concrètes (nominations, catégorisations, manipulations), que la sociologie pragmatique permet précisément de décrire. Loin d'être une « illusion » à démonter, comme le voudrait la sociologie critique, ou une valeur à défendre, comme le voudrait la tradition esthète, le régime de singularité devient un système cohérent de représentations et d'actions.

des choix exclusifs. En outre, la visée explicative va de pair avec une focalisation sur la dimension du réel, au détriment des représentations — imaginaires et symboliques —, qu'elle tend à envisager comme des obstacles à la vérité. La visée compréhensive place sur le même plan le réel et les représentations, en tant que dimensions de la réalité vécue ; elle substitue ainsi l'épreuve de cohérence (comment telle logique argumentative s'articule-t-elle avec une autre ?) à l'épreuve de vérité (cet argument est-il

vrai ou faux ?). C'est là une conversion difficile à accepter lorsqu'on n'admet pour seule mission à la sociologie que d'expliquer la vérité du réel, en tant qu'il est déterminé ; mais il devient évident que cette discipline sait aussi être productive en se donnant pour mission d'explicitier les représentations, en tant qu'elles sont cohérentes.

Il est clair en tout cas que la sociologie de l'art n'est pas condamnée à osciller entre essentialisme et critique, « croyance » et « désillusionnement », « analyse interne » et « analyse externe », les « œuvres mêmes » et les discours tenus à leur propos : elle peut s'intéresser aux personnes, aux contextes ou aux objets selon leur pertinence pour les acteurs plutôt que selon une hiérarchie décidée *a priori*, et décrire les actions et les représentations (y compris les accusations de croyance ou d'incrédulité, et les prétentions au désillusionnement ou à la clairvoyance) dans le seul but de les comprendre.

Vers une quatrième génération ?

Après trois générations de pratiques remarquablement hétérogènes, une quatrième génération commence-t-elle à émerger ? Elle aurait comme caractéristique non de se substituer aux précédentes, mais de les compléter, en les prolongeant au-delà d'une perspective essentialiste et normative, dans une direction plus anthropologique et pragmatique, élargie à la compréhension des représentations et non plus seulement à l'explication des objets ou des faits. On aurait vraiment fini, alors, d'étudier l'art *et* la société, ou même l'art *dans* la société, pour se consacrer à l'art *comme* société, et, plus encore, à *la sociologie de l'art elle-même comme production des acteurs*.

Ceux-ci en effet ne cessent de prouver leurs capacités à interpréter les liens entre l'art et le monde vécu, que ce soit pour les affirmer, dans la tradition matérialiste, ou pour les nier, dans la tradition idéaliste. Parce qu'il s'est construit, historiquement, comme le lieu par excellence de la spiritualité et de l'individualité — ces deux ennemis originaires de la sociologie —, l'art constitue une cible de choix pour le sociologisme ordinaire, que le sens commun partage avec la sociologie normative. Une partie des sociologues de l'art qui ont fait l'histoire de la discipline deviendraient alors, à leur tour, objets de la recherche, indigènes chargés de valeurs et de représentations, militants du

« social » débarquant sur le territoire de l'« art » pour l'évangéliser...

Mais ce n'est là, bien sûr, qu'une des multiples voies qui s'ouvrent aujourd'hui à cette discipline à part entière de la sociologie qu'est en train de devenir la sociologie de l'art. C'est dire que ce domaine de réflexion va bien au-delà de son objet — aussi passionnant soit-il — pour engager des enjeux qui concernent la discipline sociologique tout entière.

Repères bibliographiques

- ADLER Judith E. [1979], *Artists in Offices. An Ethnography of an Academic Art Scene*, Transaction Books, New Brunswick.
- ADORNO Theodor [1958a], *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.
- ADORNO Theodor [1958b], *Notes sur la littérature*, Flammarion-Champs, Paris, 1999.
- ADORNO Theodor [1970], *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974.
- ALPERS Svetlana [1983], *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1990.
- ALPERS Svetlana [1988], *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, Paris, 1991.
- ALSOP Joseph [1982], *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena wherever these have appeared*, Harper and Row, New York.
- ANTAL Frederick [1948], *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social*, Gérard Monfort, Paris, 1991.
- BAKHTINE Mikhaïl [1965], *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- BARNETT James H. [1965], « The Sociology of Art », *Burlington Magazine*.
- BARRAL I ALTET Xavier (éd.), [1986-1988], *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Picard, Paris.
- BARTHES Roland [1957], *Mythologies*, Points-Seuil, Paris, 1970.
- BASTIDE Roger [1945], *Art et société*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- BAUMOL William J. [1966], *Performing Arts. The Economic Dilemma : a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, MIT, Cambridge.
- BAXANDALL Michael [1972], *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.

- BAXANDALL Michael [1974], *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Seuil, Paris, 1989.
- BAXANDALL Michael [1981], *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press.
- BECKER Howard S. [1982], *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
- BELTING Hans [1981], *L'Image et son public au Moyen Âge*, Gérard Monfort, Paris, 1988.
- BENHAMOU Françoise [2003], *L'économie de la culture*, La Découverte (« Repères »), Paris, 4^e éd.
- BÉNICHOU Paul [1973], *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, Paris, 1996.
- BENJAMIN Walter [1936], « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Poésie et révolution*, Denoël, Paris, 1971.
- BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis [1995], *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Métailié, Paris.
- BLOOR David [1983], *Sociologie de la logique ou les limites de l'épistémologie*, Pandore, Paris.
- BOIME Albert [1971], *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, Londres.
- BOLOGNA Ferdinando [1972], *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia*, Laterza, Bari.
- BOLTANSKI Luc [1975], « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1.
- BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent [1991], *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris.
- BONNET Jean-Claude (éd.) [1988], *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin, Paris.
- BOURDIEU Pierre, avec Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon [1965], *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain [1966], *L'Amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Minuit, Paris, 2^e éd. 1969.
- BOURDIEU Pierre [1967], postface à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre et DELSAUT Yvette [1975], « Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1.
- BOURDIEU Pierre [1975], « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2.
- BOURDIEU Pierre [1977], « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13.

- BOURDIEU Pierre [1979], *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre [1984], « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre [1992], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BOURDIEU Pierre [1994], *Libre-échange. Entretiens avec Hans Haacke*, Seuil-Les Presses du Réel, Paris.
- BOWNESS Alan [1989], *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Londres.
- BURCKHARDT Jacob [1860], *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, LGF, Paris, 1986.
- BURKE Peter [1972], *Culture and Society in Renaissance Italy*, Batsford, Londres.
- BURKE Peter [1978], *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, Londres.
- CASANOVA Pascale [1998], *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris.
- CASTELNUOVO Enrico [1976], « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6.
- CHARLE Christophe [1979], *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, PENS, Paris.
- CHARTIER Roger [1987], *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, Paris.
- CLARK Timothy J. [1973], *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art éditions, Villeurbanne, 1992.
- CLARK Timothy J. [1985], *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, Londres.
- CLIFFORD James [1988], *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, ENSBA, 1998.
- CRANE Diana [1987], *The Transformation of the Avant-garde. The New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press.
- CROW Thomas E. [1985], *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Macula, 2000.
- CUCHE Denys [2004], *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte (« Repères »), Paris, 3^e éd.
- DAMISCH Hubert [1972], *Théorie du nuage*, Seuil, Paris.
- DARRÉ Yann [2000], *Histoire sociale du cinéma français*, La Découverte (« Repères »), Paris.
- DE NORA Tia [1995], *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*, Fayard, Paris, 1998.
- DESROSIÈRES Alain et THÉVENOT Laurent [2002], *Les Catégories socio-professionnelles*, 5^e éd., La Découverte (« Repères »), Paris.
- DIAZ José-Luis [1989], « Le scénario auctorial des Jeune-France », *Textuel*, n° 22.
- DIMAGGIO Paul [1987], « Classification in Art », *American*

- Sociological Review*, vol. 52, août.
- DIRKX Paul [2000], *Sociologie de la littérature*, Armand Colin, Paris.
- DONNAT Olivier [1994], *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, La Découverte, Paris.
- DONNAT Olivier [1996], *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, Paris.
- DONNAT Olivier [1999], « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », *Revue française de sociologie*, n° 1.
- DOSS Erika [1995], *Spirit Poles and Flying Pigs. Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- DUBOIS Jacques [1997], *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Seuil, Paris.
- DUBY Georges [1976], *Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, Gallimard, Paris.
- DUCHET Claude (éd.) [1979], *Sociocritique*, Nathan, Paris.
- DURKHEIM Émile [1912], *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1985.
- DUTTON Denis (ed.), [1983], *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press.
- DUVIGNAUD Jean [1965], *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris.
- DUVIGNAUD Jean [1967], *Sociologie de l'art*, PUF, Paris.
- EDELMAN Bernard [2000], *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris.
- EDELMAN Bernard et HEINICH Nathalie [2002], *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris.
- EGBERT Donald Drew [1970], *Social Radicalism and the Arts*, A. Knopf, New York.
- ELIAS Norbert [1991], *Mozart. Sociologie d'un génie*, Seuil, Paris, 1991.
- ESCARPIT Robert [1958], *Sociologie de la littérature*, PUF, « Que sais-je ? », Paris.
- ESCARPIT Robert [1970], *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris.
- ÉTIEMBLE René [1952, 1954], *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, Paris.
- FABRE Daniel [1997], *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine [2000], *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris.
- FOUCAULT Michel [1966], *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT Michel [1969], « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n° 3.
- FRAENKEL Béatrice [1992], *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris.
- FRANCASTEL Pierre [1930], *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution*

- du goût français classique*, Morancé, Paris.
- FRANCASTEL Pierre [1951], *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Denoël-Gonthier, Paris, 1977.
- FRANCASTEL Pierre [1956], *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Minuit, Paris.
- FRANCASTEL Pierre [1970], *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Denoël-Gonthier, Paris.
- FREIDSON Eliot [1986], « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, n° 3, juillet-septembre.
- FURIÓ Vicenç [2000], *Sociologia del arte*, Cátedra, Madrid.
- GAMBONI Dario [1983], *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratique du vandalisme artistique*, Éditions d'En-bas, Lausanne.
- GAMBONI Dario [1989], *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Minuit, Paris.
- GINZBURG Carlo [1983], *Enquête sur Piero della Francesca*, Flammarion, Paris, 1983.
- GOLDMANN Lucien [1959], *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1976.
- GOLDMANN Lucien [1964], *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris.
- GOMBRICH Ernst H. [1963], *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, W Éditions, Paris, 1986.
- GOMBRICH Ernst H. [1982], *L'Écologie des images*, Flammarion, Paris, 1983.
- GOODMAN Nelson [1968], *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- GRAÑA Cesar [1964], *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York.
- GREENFELD Liah [1989], *Different Worlds. A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge University Press.
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude [1989], *Le Savant et le Populaire*, Gallimard-Seuil, Paris.
- GUBBELS Truus et VAN HEMEL Annemoon (eds) [1993], *Art Museums and the Price of Success*, Amsterdam.
- GUILBAUT Serge [1983], *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- GUYAU Jean-Marie [1889], *L'Art au point de vue sociologique*, Fayard, Paris, 2001.
- HADJINICOLAOU Nicos [1973], *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspero, Paris.
- HASKELL Francis [1963], *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, Paris, 1991.
- HASKELL Francis [1976], *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art*, Flammarion, Paris, 1986.
- HAUSER Arnold [1951], *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1982.

- HEINICH Nathalie [1991], *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris.
- HEINICH Nathalie [1993a], *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris.
- HEINICH Nathalie [1993b], « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6.
- HEINICH Nathalie [1995], *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, L'Échoppe, Paris.
- HEINICH Nathalie [1996a], *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris.
- HEINICH Nathalie [1996b], *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris.
- HEINICH Nathalie [1997a], « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler », *Sociologie de l'art*, n° 10.
- HEINICH Nathalie [1997b], « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64.
- HEINICH Nathalie [1998a], *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris.
- HEINICH Nathalie [1998b], *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- HEINICH Nathalie [1998c], *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris.
- HEINICH Nathalie [1999], *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris.
- HEINICH Nathalie [2000], *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris.
- HEINICH Nathalie [2002], *La sociologie de Norbert Elias*, La Découverte (« Repères »), Paris, 2^e éd.
- HEINICH Nathalie et POLLAK Michael [1989], *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Centre Pompidou-BPI, Paris.
- HENNION Antoine [1981], *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Métailié, Paris.
- HENNION Antoine [1993], *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie et GOMART Émilie [2001], *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amateur de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, Paris.
- HOGGART Richard [1957], *La Culture du pauvre*, Minuit, Paris, 1970.
- HONNETH Axel [1992], *La Lutte pour la reconnaissance*, Éditions du Cerf, Paris, 2000.
- JAUSS Hans Robert [1972], *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- JUNOD Philippe [1976], *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, L'Âge d'homme, Lausanne.
- JURT Joseph [1980], *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de*

- Bernanos, 1926-1936*, Jean-Michel Place, Paris.
- KEMPERS Bram [1987], *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Gérard Monfort, Paris, 1997.
- KLEIN Robert [1970], *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, Paris.
- KLINGENDER Francis [1947], *Art and the Industrial Revolution*, Paladin, Londres.
- KRIS Ernst et KURZ Otto [1934], *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Rivages, Marseille, 1987.
- LALO Charles [1921], *L'Art et la vie sociale*, Doin, Paris.
- LANSON Gustave [1904], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965.
- LATOUR Bruno [1997], *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris.
- LAURENT Jeanne [1983], *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Étienne.
- LEENHARDT Jacques et JOZSA Pierre [1982], *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- LENAIN Thierry [1990], *La Peinture des singes*, Syros, Paris.
- LÉVY Clara [1998], *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, PUF, Paris.
- LICHTENSTEIN Jacqueline [1989], *La Couleur éloquente*, Flammarion, Paris.
- LUKÁCS Georg [1920], *Théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1963.
- LUKÁCS Georg [1922-1923], *Littérature, philosophie, marxisme*, PUF, Paris, 1978.
- MARIN Louis [1977], *Détruire la peinture*, Galilée, Paris.
- MARIN Louis [1989], *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris.
- MARTINDALE Andrew [1972], *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson, Londres.
- MARTORELLA Rosanne [1982], *The Sociology of Opera*, Praeger, New York.
- MARTORELLA Rosanne [1990], *Corporate Art*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- MARX Karl [1857], *Contribution à la critique de l'économie politique*, Éditions sociales, Paris, 1957.
- MAUGER Gérard, POLIAK Claude F. et PUDAL Bernard [1999], *Histoires de lecteurs*, Nathan, Paris.
- MAUSS Marcel [1904], « Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.
- MEISS Millard [1951], *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press.
- MENGER Pierre-Michel [1983], *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris.
- MENGER Pierre-Michel [1989], « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, vol. 39.

- MENGER Pierre-Michel [1997], *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières*, La Documentation française, Paris.
- MERRYMAN John et ELSEN Albert [1979], *Law, Ethics and the Visual Arts*, Matthew Bender, New York.
- MICHAUD Yves [1989], *L'Artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- MONNIER Gérard [1995], *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Gallimard-Folio, Paris.
- MONTIAS John Michael [1982], *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press.
- MORRIS William [1878], *Contre l'art d'élite*, Hermann, Paris, 1985.
- MOULIN Raymonde [1967], *Le Marché de la peinture en France*, Minuit, Paris.
- MOULIN Raymonde et alii, [1985], *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Paris.
- MOULIN Raymonde (éd.) [1986], *Sociologie des arts*, La Documentation française, Paris.
- MOULIN Raymonde [1992], *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris.
- MOULIN Raymonde [1995], *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.
- MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain [1993], « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC*, 48, n° 6.
- NOCHLIN Linda [1988], *Femmes, art et pouvoirs*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
- ORTEGA Y GASSET José [1925], *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton University Press, 1972.
- ORY Pascal [1989], *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, Paris.
- PANOFSKY Erwin [1932], *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975.
- PANOFSKY Erwin [1951], *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit, Paris, 1967.
- PANOFSKY Erwin [1955a], *Galilée critique d'art*, Les Impressions nouvelles, Paris, 1993.
- PANOFSKY Erwin [1955b], *L'Œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969.
- PARADEISE Catherine [1998], *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, PUF, Paris.
- PARKHUST FERGUSON Priscilla [1991], *La France, nation littéraire*, Labor, Bruxelles.
- PASSERON Jean-Claude [1986], « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in Raymonde MOULIN (éd.), *Sociologie de l'art*, 1986.
- PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel [1991], *Le Temps donné aux tableaux*, CERCOM/IMEREC, Marseille.
- PÉQUIGNOT Bruno [1991], *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, L'Harmattan, Paris.
- PÉQUIGNOT Bruno [1993], *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris.

- PETERSON Richard (ed.) [1976], *The Production of Culture*, Sage, Londres.
- PEVSNER Nikolaus [1940], *Les Académies d'art*, Gérard Monfort, Paris, 1999.
- PLATTNER Stuart [1996], *High Art, Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, The University of Chicago Press.
- PLEKHANOV Georges [1912], *L'Art et la vie sociale*, Éditions sociales, Paris, 1975.
- POGGIOLI Renato [1962], *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968.
- POMIAN Krzysztof [1987], *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIII siècle*, Gallimard, Paris.
- PONTON Rémy [1975], « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 4, juillet.
- POULOT Dominique [1997], *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Gallimard, Paris.
- PRICE Sally [1989], *Arts primitifs, regards civilisés*, ENSBA, Paris, 1995.
- PRIVAT Jean-Marie [1994], *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*, CNRS éditions, Paris.
- QUEMIN Alain [1997], *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Anthropos, Paris.
- QUEMIN Alain [2002], *L'Art contemporain international entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon, Paris, Artprice, Saint-Romain-au-Mont-d'Or.
- RANK Otto [1909], *Le Mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983.
- RAPHAËL Max [1933], *Proudhon, Marx, Picasso*, Excelsior, Paris.
- RAYNAUD Dominique [1999], « L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 106.
- RÉAU Louis [1958], *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Laffont, Paris, 1994.
- ROUBINE Jean-Jacques [1980], *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, PUF, Paris.
- SAINT MARTIN Monique DE [1990], « Les Femmes écrivains et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83, juin.
- SAPIRO Gisèle [1999], *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Fayard, Paris.
- SCHAPIRO Meyer [1953], *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982.
- SCHELER Max [1933], *Le Saint, le Génie, le Héros*, Egloff, Fribourg, 1944.
- SCHÜCKING Levin [1923], *The Sociology of Literary Taste*, Routledge and Kegan Paul, Londres.
- SEIGEL Jerrold [1987], *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Gallimard, Paris, 1991.
- SHUSTERMAN Richard [1991], *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris, 1992.

- SIMMEL Georg [1925], *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Marseille, 1988.
- SMITH Bernard [1988], *The Death of the Artist as Hero. Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Melbourne.
- SOULILLOU Jacques [1995], *L'Impunité de l'art*, Seuil, Paris.
- Storia dell'arte italiana* [1979-1982], Einaudi, Turin.
- STRASSOLDI R. [1998], *La Forma e la funzione*, Forum, Udine.
- TAINÉ Hippolyte [1865], *Philosophie de l'art*, Fayard, Paris, 1985.
- TEYSSÈDRE Bernard [1957], *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, La Bibliothèque des arts, Lausanne.
- THIESSE Anne-Marie [1984], *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Le Chemin vert, Paris.
- TODOROV Tzvetan [1995], *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris.
- TODOROV Tzvetan [2000], *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Biro, Paris.
- URFALINO Philippe [1989], « Politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, n° 89.
- URFALINO Philippe [1990], *Quatre voix pour un opéra. Une histoire de l'opéra Bastille*, Métailié, Paris.
- URFALINO Philippe [1996], *L'Invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris.
- URFALINO Philippe et VILKAS Catherine [1995], *Les Fonds régionaux d'art contemporain. La Délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, Paris.
- VAISSE Pierre [1995], *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris.
- VANDENBERGHE Frédéric [2000], *La sociologie de Georg Simmel*, La Découverte (« Repères »), Paris.
- VEBLEN Thorstein [1899], *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, Paris, 1970.
- VERDRAGER Pierre [2001], *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, L'Harmattan, Paris.
- VERGER Annie [1991], « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88.
- VERON Eliseo et LEVASSEUR Martine [1983], *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Centre Pompidou-BPI, Paris.
- VESSILLIER-RESSI Michèle [1982], *Le Métier d'auteur*, Dunod, Paris.
- VIALA Alain [1985], *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, Paris.
- WACKERNAGEL Martin [1938], *The World of the Florentine Renaissance artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton University Press.
- WARNKE Martin [1985], *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de

- la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
- WEBER Max [1921], *Sociologie de la musique*, Metailié, Paris, 1998.
- WHITE Harrison et Cynthia [1965], *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Flammarion, Paris, 1991.
- WILLIAMS Raymond [1958], *Culture and Society*, Anchor Book Edition, New York.
- WITTKOWER Rudolf et Margot [1963], *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, 1985.
- WOLFF Janet [1981], *The Social Production of Art*, Macmillan, Londres.
- WOLFF Janet [1983], *Aesthetics and the Sociology of Art*, George Allen & Unwin, Londres.
- ZILSEL Edgar [1926], *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Minuit, Paris, 1993.
- ZOLBERG Vera [1990], *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press.
- ZOLBERG Vera et CHERBO Joni (eds) [1997], *Outsider art : Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge University Press.

Table des matières

Introduction	3
<i>Sociologie des sociologues de l'art</i>	4
<i>La spécification de la sociologie</i>	5
<i>La spécification de l'art</i>	6

PREMIÈRE PARTIE HISTOIRE DE LA DISCIPLINE

I / De la préhistoire à l'histoire	10
<i>Le faible apport de la sociologie</i>	10
<i>La tradition de l'histoire culturelle</i>	11
<input type="checkbox"/> La perspective selon Erwin Panofsky	13
<i>Trois générations</i>	14
II / Première génération : esthétique sociologique	16
<i>La tradition marxiste</i>	17
<input type="checkbox"/> <i>Le Dieu caché</i> de Lucien Goldmann	18
<i>L'école de Francfort</i>	20
<input type="checkbox"/> L'aura de Walter Benjamin	21
<i>La sociologie de Pierre Francastel</i>	21
<input type="checkbox"/> Francastel, de l'art au social	22
<i>Un stade présociologique</i>	24
III / Deuxième génération : histoire sociale	26
<i>Mécénat</i>	26
<i>Institutions</i>	27

<i>Contextualisation</i>	29
<input type="checkbox"/> La culture visuelle de Michael Baxandall	31
<i>Amateurs</i>	32
<input type="checkbox"/> Les redécouvertes de Francis Haskell	33
<input type="checkbox"/> L'esthétique selon Philippe Junod	35
<i>Producteurs</i>	36
<input type="checkbox"/> Les artistes selon R. et M. Wittkower	37
IV / Troisième génération : sociologie d'enquête	40
<i>La sociologie de l'art a une histoire</i>	41
<input type="checkbox"/> Un précurseur : Roger Bastide	42
<input type="checkbox"/> Quelques bilans	43

DEUXIÈME PARTIE RÉSULTATS

V / Réception	46
<i>La morphologie des publics</i>	46
<i>Sociologie du goût</i>	49
<input type="checkbox"/> <i>La Distinction</i>	50
<i>Pratiques culturelles</i>	50
<input type="checkbox"/> L'essor des expositions	52
<i>Perception esthétique</i>	53
<input type="checkbox"/> <i>Un art moyen</i>	54
<i>Admiration artistique</i>	56
<input type="checkbox"/> <i>La Gloire de Van Gogh</i>	57
VI / Médiation	58
<i>Les personnes</i>	58
<input type="checkbox"/> Du commissaire à l'auteur d'expositions	60
<i>Les institutions</i>	61
<input type="checkbox"/> Les dilemmes de l'action culturelle	62
<i>Les mots et les choses</i>	63
<input type="checkbox"/> L'art et l'argent	65
<i>Théories de la médiation</i>	65
<input type="checkbox"/> Sociologie de la médiation	67
<input type="checkbox"/> Sociologie des champs	68
<input type="checkbox"/> Sociologie de la reconnaissance	69
<i>Une hiérarchie spécifique</i>	72
<input type="checkbox"/> La fragilité des institutions	72

VII / Production	74
<i>Morphologie sociale</i>	74
<input type="checkbox"/> Le critère de visibilité	75
<i>Sociologie de la domination</i>	77
<input type="checkbox"/> Œuvre, champ, habitus	78
<i>Sociologie interactionniste</i>	80
<input type="checkbox"/> Becker et Bourdieu	81
<i>Sociologie de l'identité</i>	82
<input type="checkbox"/> <i>Le Mozart</i> de Norbert Elias	82
<input type="checkbox"/> Le mot « artiste »	85
VIII / La question des œuvres	87
<i>L'injonction de parler des œuvres</i>	87
<input type="checkbox"/> Œuvre, objet, personne	89
<i>Évaluer : la question du relativisme</i>	90
<input type="checkbox"/> Les frontières de l'art	92
<i>Interpréter : la question de la spécificité</i>	93
<input type="checkbox"/> Disciplines interprétatives	94
<i>Observer : pour une sociologie pragmatique</i>	96
<input type="checkbox"/> Pragmatique d'une installation	98
Conclusion / Un défi à la sociologie	100
<i>Autonomiser la discipline</i>	101
<i>Échapper au sociologisme</i>	102
<i>Sortir de la critique</i>	102
<input type="checkbox"/> L'ambivalence de la généralisation	103
<i>Du normatif au descriptif</i>	104
<input type="checkbox"/> Art et politique	105
<i>De l'explication à la compréhension</i>	106
<input type="checkbox"/> Art et singularité	107
<i>Vers une quatrième génération ?</i>	108
Repères bibliographiques	110

dirigée par

JEAN-PAUL PIRLOU (de 1987 à 2004), puis par PASCAL COMBEMALE,

avec STÉPHANE BEAUD, ANDRÉ CARTAPANIS, BERNARD COLASSE, FRANÇOISE DREYFUS, YANNICK L'HORTY, PHILIPPE LORINO, DOMINIQUE MERLLIÉ, CHRISTOPHE PROCHASSON, MICHEL RAINELLI et YVES WINKIN.

ÉCONOMIE

- Allocation universelle (L')**, n° 412, Philippe Van Parijs et Yannick Vanderboght.
- Balance des paiements (La)**, n° 359, Marc Raffinot et Baptiste Venet.
- Bourse (La)**, n° 317, Daniel Goyeau et Amine Tarazi.
- Budget de l'État (Le)**, n° 33, Maurice Baslé.
- Calcul économique (Le)**, n° 89, Bernard Walliser.
- Capitalisme financier (Le)**, n° 356, Laurent Batsch.
- Capitalisme historique (Le)**, n° 29, Immanuel Wallerstein.
- Chômage (Le)**, n° 22, Jacques Freyssinet.
- Commerce international (Le)**, n° 65, Michel Rainelli.
- Comptabilité nationale (La)**, n° 57, Jean-Paul Pirlou.
- Concurrence imparfaite (La)**, n° 146, Jean Gabszewicz.
- Consommation des Français (La)** :
1. n° 279 ;
2. n° 280, Nicolas Herpin et Daniel Verger.
- Coût du travail et emploi**, n° 241, Jérôme Gautié.
- Croissance et richesse des nations**, n° 419, Pascal Petit.
- Démographie (La)**, n° 105, Jacques Vallin.
- Développement soutenable (Le)**, n° 425, Franck-Dominique Vivien.
- Développement économique de l'Asie orientale (Le)**, n° 172, Éric Boutellier et Michel Fouquin.
- Dilemme du prisonnier (Le)**, n° 451, Nicolas Eber.
- Économie des changements climatiques**, n° 414, Sylvie Faucheux et Haltham Journi.
- Économie bancaire**, n° 268, Laurence Scialom.
- Économie britannique depuis 1945 (L')**, n° 111, Véronique Riches.
- Économie chinoise (L')**, n° 378, Françoise Lemoine.
- Économie de l'Afrique (L')**, n° 117, Philippe Hugon.
- Économie de l'éducation**, n° 409, Marc Gurgand.
- Économie de l'environnement**, n° 252, Pierre Bontems et Gilles Rotillon.
- Économie de l'euro**, n° 336, Agnès Benassy-Quéré et Benoît Cœuré.
- Économie française 2006 (L')**, n° 427, OFCE.
- Économie de l'innovation**, n° 259, Dominique Guellec.
- Économie de la connaissance (L')**, n° 302, Dominique Foray.
- Économie de la culture (L')**, n° 192, Françoise Benhamou.
- Économie de la distribution**, n° 372, Marie-Laure Allain et Claire Chambole.
- Économie de la drogue**, n° 213, Pierre Kopp.
- Économie de la firme**, n° 361, Bernard Baudry.
- Économie de la propriété intellectuelle**, n° 375, François Lévêque et Yann Ménière.
- Économie de la qualité**, n° 390, Bénédicte Coestler et Stéphan Marette.
- Économie de la réglementation (L')**, n° 238, François Lévêque.
- Économie de la RFA (L')**, n° 77, Magali Demotes-Mainard.
- Économie de la Russie (L')**, n° 436, François Benaroya.
- Économie de l'Inde (L')**, n° 443, Jean-Joseph Boillot.
- Économie des États-Unis (L')**, n° 341, Héléne Baudchon et Monique Fouet.
- Économie des fusions et acquisitions**, n° 362, Nathalie Coutinet et Dominique Sagot-Duvaurox.
- Économie des inégalités (L')**, n° 216, Thomas Piketty.
- Économie des logiciels**, n° 381, François Horn.
- Économie des organisations (L')**, n° 86, Claude Menard.
- Économie des relations interentreprises (L')**, n° 165, Bernard Baudry.
- Économie des réseaux**, n° 293, Nicolas Curien.
- Économie des ressources humaines**, n° 271, François Stankiewicz.
- Économie des ressources naturelles**, n° 406, Gilles Rotillon.
- Économie du droit**, n° 261, Thierry Kirat.
- Économie du Japon (L')**, n° 235, Évelyne Dourille-Feer.
- Économie du risque pays**, n° 421, Nicolas Meunier et Tanla Sollogoub.
- Économie du sport (L')**, n° 309, Jean-François Bourg et Jean-Jacques Gouguet.
- Économie et écologie**, n° 158, Franck-Dominique Vivien.
- Économie expérimentale (L')**, n° 423, Nicolas Eber et Marc Willinger.
- Économie informelle dans le tiers monde**, n° 155, Bruno Lautier.
- Économie marxiste du capitalisme**, n° 349, Gérard Duménil et Dominique Lévy.
- Économie mondiale 2006 (L')**, n° 426, CEPII.
- Économie politique de l'entreprise**, n° 392, François Eymard-Duvernay.
- Économie postkeynésienne**, n° 384, Marc Lavoie.
- Emploi en France (L')**, n° 68, Dominique Gambier et Michel Vernières.
- Éthique économique et sociale**, n° 300, Christian Arnsperger et Philippe Van Parijs.
- France face à la mondialisation (La)**, n° 248, Anton Brender.
- France face aux marchés financiers (La)**, n° 385, Anton Brender.
- Grandes économies européennes (Les)**, n° 256, Jacques Mazier.

- Histoire de l'Europe monétaire**, n° 250, Jean-Pierre Patat.
- Incertitude dans les théories Économiques (L')**, n° 379, Nathalie Moureau et Dorothee Rivaud-Danset.
- Industrie française (L')**, n° 85, Michel Husson et Norbert Holcblat.
- Inflation et désinflation**, n° 48, Pierre Bezbakh.
- Introduction aux théories économiques**, n° 262, Françoise Dubœuf.
- Introduction à Keynes**, n° 258, Pascal Combemale.
- Introduction à la macroéconomie**, n° 344, Anne Épaulard et Aude Pommeret.
- Introduction à la microéconomie**, n° 106, Gilles Rotillon.
- Introduction à l'économie de Marx**, n° 114, Pierre Salama et Tran Hai Hac.
- Investisseurs institutionnels (Les)**, n° 388, Aurélie Boubel et Fabrice Pansard.
- FMI (Le)**, n° 133, Patrick Lenain.
- Lexique de sciences économiques et sociales**, n° 202, Jean-Paul Piriou.
- Libéralisme de Hayek (Le)**, n° 310, Gilles Dostaler.
- Macroéconomie. Investissement (L')**, n° 278, Patrick Villieu.
- Macroéconomie. Consommation et épargne**, n° 215, Patrick Villieu.
- Macroéconomie financière :**
1. Finance, croissance et cycles, n° 307 ;
 2. Crises financières et régulation monétaire, n° 308, Michel Aglietta.
- Marchés du travail en Europe (Les)**, n° 291, IRES.
- Marchés financiers internationaux (Les)**, n° 396, André Cartapanis.
- Mathématiques des modèles dynamiques**, n° 325, Sophie Jallais.
- Microéconomie des marchés du travail**, n° 354, Pierre Cahuc, André Zylberberg.
- Modèles productifs (Les)**, n° 298, Robert Boyer et Michel Freyssenet.
- Mondialisation et délocalisation des entreprises**, n° 413, El Mouhoub Mouhoud.
- Mondialisation et l'emploi (La)**, n° 343, Jean-Marie Cardebat.
- Monnaie et ses mécanismes (La)**, n° 295, Dominique Plihon.
- Multinationales globales (Les)**, n° 187, Wladimir Andreff.
- Mutations de l'emploi en France (Les)**, n° 432, IRES.
- Notion de risque en économie (La)**, n° 444, Pierre-Charles Pradier.
- Nouvelle histoire économique de la France contemporaine :**
1. L'économie préindustrielle (1750-1840), n° 125, Jean-Pierre Daviet.
 2. L'industrialisation (1830-1914), n° 78, Patrick Verley.
 3. L'économie libérale à l'épreuve (1914-1948), n° 232, Alain Leménorel.
 4. L'économie ouverte (1948-1990), n° 79, André Gueslin.
- Nouvelle économie (La)**, n° 303, Patrick Artus.
- Nouvelle économie chinoise (La)**, n° 144, Françoise Lemoine.
- Nouvelle microéconomie (La)**, n° 126, Pierre Cahuc.
- Nouvelle théorie du commerce international (La)**, n° 211, Michel Rainelli.
- Nouvelles politiques de l'emploi (Les)**, n° 454, Yannick L'Horty.
- Nouvelles théories de la croissance (Les)**, n° 161, Dominique Guellec et Pierre Ralle.
- Nouvelles théories du marché du travail (Les)**, n° 107, Anne Perrot.
- Nouveau capitalisme (Le)**, n° 370, Dominique Plihon.
- Nouveaux indicateurs de richesse (Les)**, n° 404, Jean Gadrey et Florence Jany-Catrice.
- Organisation mondiale du commerce (L')**, n° 193, Michel Rainelli.
- Paradis fiscaux (Les)**, n° 448, Christian Chavagneux et Ronen Palan.
- Partenariats public-privé (Les)**, n° 441, F. Marty, S. Trosa et A. Voisin.
- Politique de la concurrence (La)**, n° 339, Emmanuel Combe.
- Politiques de l'emploi et du marché du travail (Les)**, n° 373, DARES.
- Population française (La)**, n° 75, Jacques Vallin.
- Population mondiale (La)**, n° 45, Jacques Vallin.
- Produits financiers dérivés**, n° 422, Yves Jégourel.
- Protection sociale (La)**, n° 72, Numa Murard.
- Protectionnisme (Le)**, n° 322, Bernard Guillochon.
- Qualité de l'emploi (La)**, n° 456, CEE.
- Quel avenir pour nos retraites ?** n° 289, Gaël Dupont et Henri Sterdyniak.
- Régionalisation de l'économie mondiale (La)**, n° 288, Jean-Marc Siroën.
- Revenu minimum garanti (Le)**, n° 98, Chantal Euzéby.
- Revenus en France (Les)**, n° 69, Yves Chassard et Pierre Concialdi.
- Socio-économie des services**, n° 369, Jean Gadrey.
- Système monétaire international (Le)**, n° 97, Michel Lelart.
- Taux de change (Les)**, n° 103, Dominique Plihon.
- Taux d'intérêt (Les)**, n° 251, A. Bénassy-Quéré, L. Boone et V. Coudert.
- Taxe Tobin (La)**, n° 337, Yves Jégourel.
- Théorie de la régulation (La)**, n° 395, Robert Boyer.
- Théorie économique néoclassique (La) :**
1. Microéconomie, n° 275,
 2. Macroéconomie, n° 276, Bernard Guerrien.
- Théories de la monnaie (Les)**, n° 226, Anne Lavigne et Jean-Paul Pollin.
- Théories des crises économiques (Les)**, n° 56, Bernard Rosier et Pierre Dockès.
- Théories du salaire (Les)**, n° 138, Bénédicte Reynaud.
- Théories économiques du développement (Les)**, n° 108, Elsa Assidon.
- Travail des enfants dans le monde (Le)**, n° 265, Bénédicte Manier.
- Travail et emploi en Europe**, n° 417, John Morley, Terry Ward et Andrew Watt.
- Urbanisation du monde (L')**, n° 447, Jacques Véron.

SOCIOLOGIE

- Capital social (Le)**, n° 458, Sophie Ponthieux.
- Catégories socioprofessionnelles (Les)**, n° 62, Alain Desrosières et Laurent Thévenot.
- Conditions de travail (Les)**, n° 301, Michel Gollac et Serge Volkoff.
- Critique de l'organisation du travail**, n° 270, Thomas Coutrot.
- Culture matérielle (La)**, n° 431, Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin.
- Démocratisation de l'enseignement (La)**, n° 345, Pierre Merle.
- Économie sociale (L')**, n° 148, Claude Vienney.
- Ergonomie (L')**, n° 43, Françoise Darses et Maurice de Montmollin.
- Étudiants (Les)**, n° 195, Olivier Galland et Marco Oberti.
- Féminin, masculin**, n° 389, Michèle Ferrand.
- Formation professionnelle continue (La)**, n° 28, Claude Dubar.
- Histoire de la sociologie :**
1. **Avant 1918**, n° 109,
2. **Depuis 1918**, n° 110, Charles-Henry Guin et François Gresle.
- Histoire du féminisme**, n° 338, Michèle Riot-Sarcey.
- Histoire du travail des femmes**, n° 284, Françoise Battagliola.
- Insécurité en France (L')**, n° 353, Philippe Robert.
- Introduction aux Science Studies**, n° 449, Dominique Pestre.
- Jeunes (Les)**, n° 27, Olivier Galland.
- Jeunes et l'emploi (Les)**, n° 365, Florence Lefresne.
- Méthode en sociologie (La)**, n° 194, Jean-Claude Combessie.
- Méthodes de l'intervention psychosociologique (Les)**, n° 347, Gérard Mendel et Jean-Luc Prades.
- Méthodes en sociologie (Les) : l'observation**, n° 234, Henri Peretz.
- Métiers de l'hôpital (Les)**, n° 218, Christian Chevandier.
- Mobilité sociale (La)**, n° 99, Dominique Merllié et Jean Prévot.
- Modernisation des entreprises (La)**, n° 152, Danièle Linhart.
- Multiculturalisme (Le)**, n° 401, Milena Doytcheva.
- Notion de culture dans les sciences sociales (La)**, n° 205, Denys Cuche.
- Nouveau système français de protection sociale (Le)**, n° 382, Jean-Claude Barbier et Bruno Théret.
- Personnes âgées (Les)**, n° 224, Pascal Pochet.
- Santé des Français (La)**, n° 330, Haut comité de la santé publique.
- Sciences de l'éducation (Les)**, n° 129, Éric Plaisance et Gérard Vergnaud.
- Société du risque (La)**, n° 321, Patrick Peretti Watel.
- Sociologie de Durkheim (La)**, n° 154, Philippe Steiner.
- Sociologie de Erving Goffman (La)**, n° 416, Jean Nizet et Natalie Rigaux.
- Sociologie de Georg Simmel (La)**, n° 311, Frédéric Vandenberghe.
- Sociologie de l'architecture**, n° 314, Florent Champy.
- Sociologie de l'art**, n° 328, Nathalie Heinich.
- Sociologie de l'éducation**, n° 169, Marlaine Cacouault et Françoise Cœurard.
- Sociologie de l'emploi**, n° 132, Margaret Maruani et Emmanuèle Reynaud.
- Sociologie de l'immigration**, n° 364, Andrea Rea et Maryse Tripiet.
- Sociologie de l'organisation sportive**, n° 281, William Gasparini.
- Sociologie de la bourgeoisie**, n° 294, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot.
- Sociologie de la consommation**, n° 319, Nicolas Herpin.
- Sociologie de la lecture**, n° 376, Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré.
- Sociologie de la négociation**, n° 350, Reynald Bourque et Christian Thuderoz.
- Sociologie de la prison**, n° 318, Philippe Combessie.
- Sociologie de la ville**, n° 331, Yankel Fijalkow.
- Sociologie de Marx (La)**, n° 173, Jean-Pierre Durand.
- Sociologie de Max Weber (La)**, n° 452, Catherine Colliot-Thélène.
- Sociologie de Norbert Elias (La)**, n° 233, Nathalie Heinich.
- Sociologie de Paris**, n° 400, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot.
- Sociologie des cadres**, n° 290, Paul Bouffartigue et Charles Gadea.
- Sociologie des changements sociaux (La)**, n° 440, Alexis Trémoulinas.
- Sociologie des chômeurs**, n° 173, Didier Demazière.
- Sociologie des comportements sexuels**, n° 221, Maryse Jaspard.
- Sociologie des employés**, n° 142, Alain Chenu.
- Sociologie des entreprises**, n° 210, Christian Thuderoz.
- Sociologie des mouvements sociaux**, n° 207, Erik Neveu.
- Sociologie des organisations**, n° 249, Lusin Bagla.
- Sociologie des pratiques culturelles**, n° 418, Philippe Coulangeon.
- Sociologie des publics**, n° 366, Jean-Pierre Esquenazi.
- Sociologie des relations professionnelles**, n° 186, Michel Lallement.
- Sociologie des réseaux sociaux**, n° 398, Pierre Mercklé.
- Sociologie des syndicats**, n° 304, Dominique Andolfatto et Dominique Labbé.
- Sociologie du crime (La)**, n° 435, Philippe Robert.
- Sociologie du droit**, n° 282, Évelyne Séverin.
- Sociologie du sida**, n° 355, Claude Thlaudière.
- Sociologie du sport**, n° 164, Jacques Defrance.
- Sociologie du travail (La)**, n° 257, Sabine Erbès-Seguin.
- Sociologie économique (La)**, n° 274, Philippe Steiner.
- Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss**, n° 360, Camille Tarot.
- Sondages d'opinion (Les)**, n° 38, Hélène Meynaud et Denis Duclos.
- Syndicalisme enseignant (Le)**, n° 212, Bertrand Geay.
- Système éducatif (Le)**, n° 131, Maria Vasconcellos.
- Théories sociologiques de la famille (Les)**, n° 236, Catherine Cicchelli-Pugeault et Vincenzo Cicchelli.
- Travail et emploi des femmes**, n° 287, Margaret Maruani.
- Travailleurs sociaux (Les)**, n° 23, Jacques Ion et Bertrand Ravon.
- Urbanisme (L')**, n° 96, Jean-François Tribillon.
- Violences contre les femmes (Les)**, n° 424, Maryse Jaspard.

SCIENCES POLITIQUES-DROIT

Aménagement du territoire (L'), n° 176, Nicole de Montricher.

Collectivités locales (Les), n° 242, Jacques Hardy.

Constitutions françaises (Les), n° 184, Olivier Le Cour Grandmaison.

Construction européenne (La), n° 326, Guillaume Courty et Guillaume Devin.

Décentralisation (La), n° 44, Xavier Greffe.

DOM-TOM (Les), n° 151, Gérard Belorgey et Geneviève Bertrand.

Droits de l'homme (Les), n° 333, Danièle Lochak.

Droit du travail (Le), n° 230, Michèle Bonnechère.

Droit international humanitaire (Le), n° 196, Patricia Buirette.

Droit pénal, n° 225, Cécile Barberger.

Économie politique internationale, n° 367, Christian Chavagneux.

Évaluation des politiques publiques (L'), n° 329, Bernard Perret.

Femmes dans la vie politique (Les), n° 455, Catherine Achin et Sandrine Lévêque.

Fonction publique (La), n° 189, Luc Rouban.

Gouvernance de la mondialisation (La), n° 403, Jean-Christophe Graz.

Groupes d'intérêt (Les), n° 453, Guillaume Courty.

Histoire de l'administration, n° 177, Yves Thomas.

Histoire des idées politiques en France au XIX^e siècle, n° 243, Jérôme Grondeux.

Histoire des idées socialistes, n° 223, Noëlline Castagnez.

Histoire du Parti communiste français, n° 269, Yves Santamaria.

Introduction à la philosophie politique, n° 197, Christian Ruby.

Introduction au droit, n° 156, Michèle Bonnechère.

Islam (L'), n° 82, Anne-Marie Delcambre.

Justice en France (La), n° 116, Dominique Vernier.

Nouvelle Constitution européenne (La), n° 380, Jacques Ziller.

ONG (Les), n° 386, Philippe Ryfman.

ONU (L'), n° 145, Maurice Bertrand.

Philosophie de Marx (La), n° 124, Étienne Balibar.

Politique de la famille (La), n° 352, Jacques Commaille, Pierre Strobel et Michel Villac.

Postcommunisme en Europe (Le), n° 266, François Bafioil.

Régime politique de la V^e République (Le), n° 253, Bastien François.

Régimes politiques (Les), n° 244, Arlette Heymann-Doat.

Sociologie historique du politique, n° 209, Yves Déloye.

Sociologie des relations internationales, n° 335, Guillaume Devin.

Sociologie de la vie politique française, n° 402, Michel Offerlé.

Sociologie du phénomène Le Pen, n° 428, Jacques Le Bohec.

Syndicalisme en France depuis 1945 (Le), n° 143, René Mouriaux.

Théories de la république (Les), n° 399, Serge Audier.

Union européenne (L'), n° 170, Jacques Léonard et Christian Hen.

HISTOIRE

Affaire Dreyfus (L'), n° 141, Vincent Duclert.

Archives (Les), n° 324, Sophie Cœuré et Vincent Duclert.

Catholiques en France depuis 1815 (Les), n° 219, Denis Pelletier.

Chronologie de la France au XX^e siècle, n° 286, Catherine Fhima.

État et les cultes (L'), 1789-1905, 2005, n° 434, Jacqueline Lalouette.

Franc-maçonneries (Les), n° 397, Sébastien Galceran.

Front populaire (Le), n° 342, Frédéric Monier.

Guerre froide (La), n° 351, Stanislas Jeannesson.

Harkis (Les), n° 442, Tom Charbit.

Histoire de l'Algérie coloniale, 1830-1954, n° 102, Benjamin Stora.

Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance,

1. 1962-1988, n° 316, Benjamin Stora.

Histoire de l'immigration, n° 327, Marie-Claude Blanc-Chaléard.

Histoire de l'URSS, n° 150, Sabine Dullin.

Histoire de la guerre d'Algérie, 1954-1962, n° 115, Benjamin Stora.

Histoire de la Turquie contemporaine, n° 387, Hamit Bozarslan.

Histoire des États-Unis depuis 1945 (L'), n° 104, Jacques Portes.

Histoire du Maroc depuis l'indépendance, n° 346, Pierre Vermeren.

Histoire du parti socialiste, n° 222, Jacques Kergoat.

Histoire du radicalisme, n° 139, Gérard Baal.

Histoire en France (L'), n° 84, Collectif.

Histoire politique de la III^e République, n° 272, Gilles Candar.

Histoire politique de la IV^e République, n° 299, Éric Duhamel.

Introduction à la socio-histoire, n° 437, Gérard Noiriel.

Introduction à l'histoire de la France au XX^e siècle, n° 285, Christophe Prochasson.

Judaïsme (Le), n° 203, Régine Azria.

Pierre Mendès France, n° 157, Jean-Louis Rizzo.

Politique étrangère de la France depuis 1945 (La), n° 217, Frédéric Bozo.

Protestants en France depuis 1789 (Les), n° 273, Rémi Fabre.

Question nationale au XIX^e siècle (La), n° 214, Patrick Cabanel.

Régime de Vichy (Le), n° 206, Marc Olivier Baruch.

Santé au travail (La), n° 438, S. Buzzi, J.-C. Devinck et P.-A. Rosental.

GESTION

Analyse financière de l'entreprise (L'), n° 153, Bernard Colasse.

Audit (L'), n° 383, Stéphanie Thiéry-Dubuisson.

Calcul des coûts dans les organisations (Le), n° 181, Pierre Mévellec.

Capital-risque (Le), n° 445, Emmanuelle Dubocage et Dorothée Rivaud-Danset.

Comptabilité anglo-saxonne (La), n° 201, Peter Walton.

Comptabilité en perspective (La), n° 119, Michel Capron.

Contrôle budgétaire (Le), n° 340, Nicolas Berland.

Contrôle de gestion (Le), n° 227, Alain Burlaud et Claude J. Simon.

Éthique dans les entreprises (L'), n° 263, Samuel Mercier.

Gestion des ressources humaines (La), n° 415, Anne Dietrich et Frédérique Pigeyre.

Gestion prévisionnelle des ressources humaines (La), n° 446, Patrick Gilbert.

Gouvernance de l'entreprise (La), n° 358, Roland Perez.

Introduction à la comptabilité d'entreprise, n° 191, Michel Capron et Michèle Lacombe-Saboly.

Management de la qualité (Le), n° 315, Michel Weill.

Management de projet (Le), n° 377, Gilles Garel.

Management international (Le), n° 237, Isabelle Huault.

Normes comptables internationales (Les), n° 457, Chrystelle Richard.

Outils de la décision stratégique (Les) :

1 : Avant 1980, n° 162, **2 : Depuis 1980**, n° 163, José Allouche et Géraldine Schmidt.

Méthodologie de l'investissement dans l'entreprise, n° 123, Daniel Fixari.

Modèle japonais de gestion (Le), n° 121, Annick Bourguignon.

Politique financière de l'entreprise (La), n° 183, Christian Pierrat.

Sociologie du conseil en management, n° 368, Michel Villette.

Stratégies des ressources humaines (Les), n° 137, Bernard Gazier.

Théorie de la décision (La), n° 120, Robert Kast.

Toyotisme (Le), n° 254, Koïchi Shimizu.

CULTURE-COMMUNICATION

Argumentation dans la communication (L'), n° 204, Philippe Breton.

Bibliothèques (Les), n° 247, Anne-Marie Bertrand.

Culture de masse en France (La) :
1. 1860-1930, n° 323, Dominique Kalifa.

Diversité culturelle et mondialisation, n° 411, Armand Mattelart.

Économie de la presse, n° 283, Patrick Lefloch et Nathalie Sonnac.

Histoire sociale du cinéma français, n° 305, Yann Darré.

Histoire de la société de l'information, n° 312, Armand Mattelart.

Histoire des théories de l'argumentation, n° 292, Philippe Breton et Gilles Gauthier.

Histoire des théories de la communication, n° 174, Armand et Michèle Mattelart.

Histoire de la philosophie, n° 95, Christian Ruby.

Industrie des médias (L'), n° 439, Jean Gabszewicz et Nathalie Sonnac.

Introduction aux sciences de la communication, n° 245, Daniel Bounoux.

Introduction aux Cultural Studies, n° 363, Armand Mattelart et Érik Neveu.

Marché de l'art contemporain (Le), n° 450, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurois.

Médias en France (Les), n° 374, Jean-Marie Charon.

Mondialisation de la culture (La), n° 260, Jean-Pierre Warnier.

Musée et muséologie, n° 433, Dominique Poulot.

Presse des jeunes (La), n° 334, Jean-Marie Charon.

Presse magazine (La), n° 264, Jean-Marie Charon.

Presse quotidienne (La), n° 188, Jean-Marie Charon.

Programmes audiovisuels (Les), n° 420, Benoît Danard et Remy Le Champion.

Psychanalyse (La), n° 168, Catherine Desprats-Péquignot.

Révolution numérique et industries culturelles, n° 408, Alain Le Diberder et Philippe Chantepie.

Sociologie du journalisme, n° 313, Erik Neveu.

Télévision (La), n° 405, Régine Chaniac et Jean-Pierre Jézéquel.

Tests d'intelligence (Les), n° 229, Michel Huteau et Jacques Lautrey.



Composition Facompo, Lisieux (Calvados)

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie

Europe Media Duplication à Lassay-les-Châteaux (Mayenne)

Dépôt légal du 1^{er} tirage : mai 2004

Suite du 1^{er} tirage (2) : juin 2006

N° de dossier : 00/00

Imprimé en France