

Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres

In: Genèses, 11, 1993. pp. 148-167.

Citer ce document / Cite this document :

Fabiani Jean-Louis. Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres. In: Genèses, 11, 1993. pp. 148-167.

doi : 10.3406/genes.1993.1177

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1993_num_11_1_1177

« Que pèsent la peinture de Courbet ou la forme des drames d'Ibsen au regard des perspectives de mobilité sociale ou de l'évolution du groupe domestique? »

Jean-Claude Chamboredon

Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres

Jean-Louis Fabiani

Longtemps reléguée à la périphérie de la discipline, en dépit de l'intérêt que lui portaient quelques-uns de ses fondateurs, Max Weber en particulier, la question de l'analyse des œuvres d'art occupe aujourd'hui une place centrale en sociologie². Il est significatif que deux des ouvrages les plus importants parus en France en 1992, celui de Raymonde Moulin et celui de Pierre Bourdieu, concernent ce domaine. On constate fréquemment, en Europe comme aux États-Unis, que des sociologues qui avaient établi leur réputation dans les secteurs de la socialisation, de la déviance ou des organisations se convertissent à l'étude d'objets culturels : Howard Becker est le meilleur exemple de ce type de parcours, qui l'a conduit d'*Outsiders* aux *Mondes de l'Art*³. L'analyse des processus de production, de légitimation et de réception des œuvres constitue désormais un terrain privilégié pour les affrontements théoriques et méthodologiques à l'intérieur de la discipline aussi bien que pour la discussion à ses frontières⁴. Les ouvrages évoqués dans cette note critique ont des statuts et des ambitions très différents : si le *Temps donné aux tableaux* est un compte-rendu d'enquête au Musée Granet d'Aix-en-Provence, le livre de Pierre Bourdieu constitue une tentative pour mettre au jour les logiques qui gouvernent la production des écrivains et des institutions littéraires. Étudiant les transformations qui ont affecté le monde des arts plastiques en France depuis vingt-cinq ans (développement de politiques publiques, apparition de nouvelles stratégies commerciales, changement de la morphologie des carrières d'artistes), Raymonde Moulin



Ouvrages commentés

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, IMEREC, 1991.

Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

offre une contribution à l'analyse de la production sociale de la valeur artistique. Quant à Vera Zolberg, elle présente un *overview*, qui est mieux qu'un survol, de l'état de ce domaine de recherche, où il apparaît en passant que la production théorique française réussit plutôt bien à l'exportation. Mais ces quatre ouvrages, qui ont une relation très différente à l'enquête, suscitent les mêmes questions : comment la sociologie doit-elle aborder la question de l'œuvre d'art ? Quels rapports peut-elle entretenir avec les discours que les disciplines concurrentes portent sur les mêmes objets ?

Présentant le travail de Michael Baxandall sur les conditions de l'aperception des œuvres, Yves Michaud fait remarquer que « sous des dehors simples et modestes son livre aborde avec résolution et efficacité des problèmes avec lesquels les philosophes de l'intention, de l'explication et de la compréhension ont beaucoup bataillé avec moins de succès que lui »⁵. L'examen des discours que suscitent les tableaux conduit à une analyse épistémologique des conditions de la compréhension dont l'intérêt dépasse évidemment les limites de l'histoire de l'art. Peut-on considérer analogiquement que certains travaux sociologiques consacrés à l'art ont des conséquences épistémologiques ou méthodologiques qui excèdent le domaine pour lequel ils ont été conçus ? L'accroissement de l'intérêt des sociologues pour l'art a-t-il conduit au renouvellement des problématiques et à des avancées pour la discipline ? Il est clair que le développement des travaux empiriques sur l'art au cours des dernières années a été contemporain de l'abandon du programme, à vrai dire intenable, qui consistait à mettre en rapport la structure de l'œuvre avec celle de la société dans laquelle elle avait été produite, quels que soient par ailleurs le nombre et le type de médiations par lesquelles on parvenait à cette mise en correspondance. Le déclin du prophétisme marxologique a été ici la condition de la sortie du



1. Jean-Claude Chamboredon, « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, vol. 27, 1986, p. 505.

2. Le recueil collectif dirigé par Raymonde Moulin, *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, et le numéro de la *Revue française de sociologie*, vol. 27, 1986, présenté par Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger, offrent un bon état de la question. L'essai critique d'Yvon Lamy, « Changement culturel, marché des œuvres, théorie esthétique » (*Genèses*, n° 2, décembre 1990, p. 178-191), constitue un utile complément pour la sociologie américaine.

3. Howard Becker, *Outsiders*, Glencoe, Ill., Free Press, 1963 (trad. fr. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, A. M. Métailié, 1985) et *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982 (trad. fr. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988).

4. Ainsi, l'art peut être le support de croisements originaux entre la sociologie et l'économie, comme c'est le cas du travail de Pierre-Michel Menger (voir particulièrement « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 111-151).

5. Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985 (trad. fr. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, présentation d'Yves Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 11).

cercle dans lequel les sociologues se trouvaient pris, et R. Moulin a raison d'associer le progrès des connaissances au fait que « la sociologie de l'art a délaissé la réflexion strictement conceptuelle sur la relation entre l'art et la société pour s'intéresser, plus modestement, et avec des moyens spécifiquement sociologiques, aux contextes sociaux d'émergence et de réception des œuvres »⁶. En fait, révision en baisse des prétentions totalisantes programmatiquement inscrites dans les tentatives antérieures (dont le meilleur exemple reste la sociologie littéraire de Lucien Goldmann), et anarchisme épistémologique joyeux caractérisent aujourd'hui l'essentiel de la production dans le domaine, pour autant que la notion de « contexte » évoquée par l'auteur du *Marché de la peinture en France* est suffisamment lâche pour autoriser la coexistence de toutes les approches.

On pourrait ajouter que le consensus plutôt bonhomme qui caractérise aujourd'hui la sociologie de l'art en France repose en grande partie sur le refoulement des questions traditionnelles de la sociologie de la culture, et particulièrement de celle, pourtant essentielle, qui porte sur la détermination rigoureuse des rapports entre les œuvres et leurs contextes. Ce consensus est en grande partie le résultat des transformations qui ont affecté les conditions de la production savante dans ce domaine et qui ont conduit au déplacement des questions. Il faut considérer d'abord l'accroissement de la commande publique de recherche dans le secteur de la culture, qui a été l'effet secondaire du développement de politiques publiques éprouvant de manière croissante la nécessité de se doter d'instruments de légitimation et d'évaluation : c'est ce qui explique que la connaissance des publics, de leur composition, de l'intensité de leurs pratiques, de leur mode d'utilisation des équipements culturels ait été privilégiée. Illustrons ce déplacement de l'interrogation de la manière la plus simple possible : à la question posée par Sartre



6. R. Moulin, *Sociologie de l'art*, op. cit., p. XIII.

7. Roger Establet et Georges Felouzis, *Livre et télévision : concurrence ou interaction ?* Paris, PUF, 1992.

8. V.L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, op. cit., p. 215.

« Qu'est-ce que la littérature ? » (à laquelle il était adressé une réponse partiellement sociologique) tendent à se substituer des questions du type : « Livre et télévision : concurrence ou interaction ? »⁷ (qui traduisent presque mot à mot les préoccupations des responsables des politiques de la lecture). Ensuite, on constate l'entrée dans le monde des études sur l'art, sous l'effet de la croissance du nombre de chercheurs qui sont formés dans ces secteurs, de sociologues du travail et des organisations, qui y importent des problématiques héritées de leurs travaux antérieurs sur les stratégies des acteurs dans les institutions ou sur la définition sociale des métiers et des carrières. Enfin, les études sociologiques sur l'art sont constamment nourries d'apports d'autres disciplines, sans que ces importations soient nécessairement maîtrisées : les formes renouvelées d'histoire littéraire (qu'on songe par exemple au succès de l'esthétique de la réception, dont les résultats plutôt minces au regard de ses ambitions programmatiques ne sont guère mis en question), la sémiologie ou même l'économie sont mises à contribution. Attirant de plus en plus des sociologues venus d'autres horizons, et qui ne s'intéressent pas seulement à l'art au titre de la récréation ou de la pré-retraite, ce domaine de recherche se trouve donc en quelque sorte rapatrié dans le mouvement d'ensemble de la sociologie universitaire et apparaît de ce fait comme étant en voie de standardisation. En conséquence, l'intérêt que Durkheim ou Weber avaient pu porter à l'étude des formes, en tant qu'elles constituaient un accès privilégié à la sociologie des fonctions symboliques, est quelque peu perdu de vue.

Le développement de la sociologie de l'art aux États-Unis manifeste au contraire le retour de préoccupations pour l'étude des formes symboliques, que le projet scientifique de la sociologie empirique avait laissées de côté. Dans le second chapitre de son livre (« Pourquoi les sociologues ont-ils négligé l'art

et pourquoi les choses sont-elles en train de changer ? »), Vera Zolberg propose quelques éléments d'explication du développement de cet intérêt. Le premier est constitué par l'accroissement de l'importance économique et sociale de l'art : peut-on éviter de prendre cet univers au sérieux quand un Van Gogh se vend cinquante-quatre millions de dollars ? À ce compte, les sociologues ont tout à craindre de l'effondrement du marché de l'art : dans cette perspective, la hiérarchie des objets sociologiques est en effet le reflet de la hiérarchie des objets sociaux. Mais il y a plus : le rêve nomologique de la sociologie américaine à l'époque du structuro-fonctionnalisme supposait une rupture ostentatoire avec les humanités et le recours à des méthodologies dites « quantitatives » qui mimaient ce que des littéraires reconvertis croyaient être la vraie science. L'étude des formes symboliques tendait de ce fait à être exclue des préoccupations des sociologues. Ce sont les transformations morphologiques et idéologiques apparues à la fin des années soixante dans les universités qui expliquent selon Vera Zolberg la remise en question du paradigme structuro-fonctionnaliste et la prise en considération d'objets autrefois considérés comme sans intérêt, l'art et la littérature étant du nombre : ceux-ci ont le plus souvent été associés à des objectifs politiques radicalement critiques, et la référence à la marxologie s'est développée à propos des formes symboliques au moment même où celle-ci tendait à refluer en France. La lecture du livre de Vera Zolberg n'incite pas à un optimisme irraisonné quant aux vraies potentialités des approches qu'elle recense avec faveur. Sa conclusion, selon laquelle « la sociologie de l'art ne peut pas être isolée de l'art et de ses mondes »⁸, ne saurait être contestée mais ne peut mener très loin.

Dans ce moment de foisonnement quelque peu désordonné de la sociologie de l'art, le lecteur est en droit d'exprimer deux attentes. La première est évidemment liée à ce que Jean-



9. J.C. Passeron, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », *Sociologie de l'art*, *op. cit.*, p. 449.

10. Bien que l'auteur nous invite à une lecture active de son essai – « comprendre vraiment [les textes scientifiques] c'est faire fonctionner à propos d'un objet différent le mode de pensée qui s'y exprime, le réactiver dans un nouvel acte de production, aussi inventif et original que l'acte initial, et en tout opposé au commentaire déréalisant du *lector*, métadiscours impuissant et stérilisant » (*Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 254), on ne peut manquer de ressentir de l'appréhension au moment de discuter son travail, tant il est constitué de dispositifs qui permettent de disqualifier par avance toutes les objections ou simplement les demandes d'élucidation, considérées comme réductrices ou destructrices de l'originalité et de la nouveauté radicale de la démarche. Un malheureux (heureusement destiné à rester anonyme) se trouve ainsi proprement sulfaté dans la note 5 de la page 252 pour avoir osé esquisser une généalogie du concept d'*habitus*. Pour éviter toute discussion de son analyse plutôt rapide des différentes tendances de la théorie littéraire, l'auteur affirme que les « théories, en particulier celles des sémiologues français, ne pèchent pas par un excès de cohérence et de logique, en sorte qu'on pourra toujours y trouver, en cherchant bien, quelque chose que l'on peut m'opposer » (p. 272).

11. Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, novembre 1966, p. 865-906.

12. *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 250.

13. *Ibid.*, p. 59.

14. *Ibid.*, p. 19.

15. Norbert Elias, *Mozart. Soziologie eines Genies*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991 (trad. fr. *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991).

16. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 14.

Claude Passeron définit comme le « double contrat que son nom lui impose »⁹ : tout en offrant un apport d'intelligibilité de même nature que pour d'autres domaines de la vie sociale, la connaissance sociologique de l'art doit s'engager à traiter des œuvres en tant qu'œuvres et de leurs effets en tant qu'effets esthétiques. La seconde exprime le souci d'une mise en cohérence de l'ensemble des travaux qui apparaissent dans ce secteur, à travers le développement d'un cadre conceptuel unificateur. Le livre de P. Bourdieu¹⁰ peut permettre de construire un point de vue global sur la sociologie des œuvres, dans la mesure où son travail se présente comme l'entreprise la plus puissante à ce jour dans le domaine, par son ambition scientifique, par le caractère systématique de sa visée et par le recours à une conceptualisation unitaire qui la rend théoriquement applicable à tout secteur de la production symbolique. L'intérêt de l'auteur pour la littérature n'est pas récent : c'est même à propos de la production littéraire qu'il a présenté une des premières formulations du concept de *champ*¹¹, plusieurs fois remaniée depuis. Plus généralement, il faut aussi évoquer le caractère organisateur de la préoccupation pour les formes symboliques, qui se manifeste à travers la lecture originale qu'il fait de Cassirer et de Panofsky. La sociologie de la littérature n'est en aucune manière une récréation que s'offre le maître, une fois ses grands desseins théoriques accomplis : elle est au cœur même de son projet. On pourrait peut-être reconnaître aussi dans cette insistance le souci du sociologue, jamais reconnu comme tel, puisqu'au contraire P. Bourdieu ne cesse de se réclamer de la science – et ordinairement dans les termes d'une épistémologie franchement naturaliste – de se mesurer avec les grands écrivains. La belle analyse qu'il consacre à Sartre comme figure de l'intellectuel total vise en premier lieu à en finir avec « l'illusion d'une toute-puissance de la pensée » : mais il n'est pas interdit de la lire

comme un hommage. Le rapprochement du grand sociologue et du grand créateur est à mon sens une des clés pour la pleine compréhension de ce livre. Évoquant sa propre stratégie de recherche, P. Bourdieu n'hésite pas à évoquer une proximité avec l'innovation littéraire : « Demander la solution de tel ou tel problème canonique à des études de cas (comme la haute couture pour comprendre le fétichisme), c'est infliger à la hiérarchie tacite des genres et des objets une transformation qui n'est pas sans rapport avec celle qu'ont opérée, selon Erich Auerbach, les inventeurs du roman moderne, Virginia Woolf notamment¹². » Parallèlement, Flaubert est considéré comme un quasi-sociologue, puisqu'il constitue les conditions d'une véritable expérimentation (Frédéric est lancé dans un espace, comme une particule dans un champ de forces ; l'auteur « construit » un groupe d'adolescents). Que manque-t-il à l'écrivain pour être un grand sociologue ? : son œuvre n'est en effet « séparée d'une analyse scientifique que par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois »¹³. Mais la « science » flaubertienne ne se démasque qu'à la lecture qu'en donne le sociologue : ce dernier est à proprement parler le premier vrai lecteur de l'œuvre, bien qu'il ait été précédé par d'innombrables lecteurs et des générations de commentateurs professionnels qui sont tous passés à côté de sa véritable signification (« cette œuvre mille fois commentée et sans doute jamais lue vraiment »¹⁴). Par un paradoxe apparent, *l'Éducation sentimentale* « fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique », mais ce fait « a échappé aux interprètes les plus attentifs ». En levant les opacités qui sont l'effet du dispositif de dénégaration du monde social sur lequel il considère qu'est fondée la littérature, le sociologue, qui crée pour la première fois les conditions d'une lecture complète de l'œuvre, se situe de plain-pied avec le grand écrivain. Ceci le dispense d'accorder de l'attention à l'his-

toire pourtant riche des lectures de *l'Éducation sentimentale*.

L'analyse sociologique des œuvres littéraires suppose une rupture avec les formes établies de la critique, mais n'implique ni destruction de l'œuvre ni suppression de la jouissance esthétique. Pour se prémunir des critiques ambiantes qui assimilent l'interrogation sur la genèse sociale des valeurs esthétiques au relativisme (et qui attribuent à la sociologie une part active dans le développement de la « crise de la culture »), P. Bourdieu reprend en le radicalisant un thème développé par d'autres auteurs, Norbert Elias en particulier, celui de la science des œuvres comme condition du plaisir esthétique. On se souvient qu'Elias affirmait à propos de Mozart que « la compréhension de la performance d'un artiste et la joie que procurent ses œuvres ne se trouvent pas compromises, mais au contraire plutôt renforcées et approfondies par l'effort pour saisir le lien entre ses œuvres et sa vie dans la société des hommes »¹⁵. Il ne s'agit ici à proprement parler que d'un adjuvant optionnel au plaisir de la musique, sans qu'il soit besoin de se convertir à une forme supérieure d'accès aux œuvres. P. Bourdieu pousse ce point de vue à la limite, en faisant de la science des œuvres une condition du plaisir qu'on peut y prendre : « C'est pourquoi l'analyse scientifique, lorsqu'elle est capable de porter au jour ce qui rend l'œuvre d'art nécessaire, c'est-à-dire la formule informatrice, le principe générateur, la raison d'être, fournit à l'expérience artistique, et au plaisir qui l'accompagne, sa meilleure justification, son plus riche aliment. A travers elle, l'amour sensible de l'œuvre peut s'accomplir dans une sorte d'*amor intellectualis rei*, assimilation de l'objet au sujet et immersion du sujet dans l'objet, soumission active à la nécessité singulière de l'objet littéraire¹⁶. » On pourrait dire qu'il y a un prix à payer pour continuer à jouir de l'art, qui consiste à renoncer à la forme ordinaire, sensible, du plaisir esthétique, dont le principe est

la méconnaissance des sources du plaisir, comme fondement de la croyance collective qui est au principe de l'ordre artistique et de l'ordre intellectuel, et dont la constitution d'un rapport savant à l'œuvre exige la suspension. Ce renoncement au plaisir ordinaire est la condition d'accès à une forme de satisfaction supérieure fondée sur la reconnaissance, garantie par une conversion préalable à la science, de la genèse sociale d'une illusion. Accroître sa science (des œuvres), ce n'est donc pas accroître ses douleurs, mais accroître son plaisir. On voit donc quelle ambition esthétique le sociologue assigne à sa discipline. Doit-on considérer que la position de l'auteur des *Règles de l'art* s'inscrit dans une tradition ascétique qui abaisserait la jouissance pure et simple de l'œuvre ? On sait qu' Adorno dissociait très fortement l'expérience artistique de la jouissance, dans laquelle il voyait la marque du philistin¹⁷. Dans son apologie de l'expérience esthétique, Hans Robert Jauss, étudiant le processus de dégradation de la notion de jouissance au cours de l'histoire de l'art, s'efforce au contraire d'en restaurer les droits¹⁸. On pourrait penser que P. Bourdieu se situe du côté de l'ascétisme. Mais la radicalité de son point de vue pourrait être relativisée si l'on considère qu'il ne fait que traduire dans le langage de la nécessité le processus de transformation historique de la jouissance esthétique (au moins celle qui concerne les œuvres légitimes) qui semble caractérisée par l'incorporation progressive de la réflexivité dans le point de vue que le spectateur prend sur les œuvres, qui tendent à intégrer dans leur définition même leurs modes de constitution, leur inscription dans une histoire et leur propre commentaire.

La sociologie se doit de définir son territoire par rapport aux autres disciplines qui traitent des œuvres. Pour P. Bourdieu, la science des œuvres doit se constituer en opposition radicale avec le socle de l'analyse littéraire, qui prend comme point de départ non



17. « Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art est un béotien. Des expressions comme "régal pour l'oreille" le trahissent. En réalité, plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres », Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. fr. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989), p. 30.

18. Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Verlags Anstalt, 1972 (trad. fr. « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978).

19. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

20. Michel Foucault, « Réponse au cercle d'épistémologie », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, 1968, p. 9-40.

questionné l'unicité et la singularité de l'œuvre cristallisées dans la notion de projet créateur. C'est chez Sartre que l'auteur des *Règles de l'art* voit l'accomplissement (en même temps qu'il en permet le dévoilement) de ce discours de fondation mythique qui lit les développements successifs de l'œuvre comme l'inscription historique d'un projet originel. En poussant à la limite la position anti-réductionniste qui fait du créateur artistique un auto-créateur, Sartre permet de mettre au jour l'implicite de toutes les méthodologies d'analyse littéraire qui s'appuient sur la mise en relation entre la biographie et l'œuvre ou qui se fondent sur la singularité textuelle (c'est le cas de tous les formalismes). Pareil point de vue est assurément simplificateur, puisqu'il met dans le même sac toutes les espèces d'analyse littéraire, alors qu'elles ont des histoires différentes, des techniques et des objets souvent contradictoires, et qu'elles présentent pour l'entreprise sociologique des capacités de sollicitation ou de mobilisation très diversifiées. La référence aux études littéraires n'existe que pour faire valoir l'originalité et la puissance théorique de la sociologie de l'auteur : pour ne prendre que deux exemples parmi d'autres, on ne voit pas comment Paul Bénichou ou Hans Robert Jauss – dont les noms n'apparaissent pas dans le livre – peuvent entrer dans la définition proposée. Le premier a pourtant puissamment contribué à l'histoire de la constitution de l'écrivain en France¹⁹. Le second a renouvelé radicalement l'histoire de la littérature, en renvoyant dos à dos le formalisme et la théorie du reflet. C'est pourquoi l'histoire de la critique qui est esquissée dans les *Règles de l'art* est franchement réductrice : l'auteur peut sans sourciller traiter de la même façon le *New Criticism*, l'herméneutique et le déconstructionnisme, pures manifestations de la *doxa* littéraire, entendue comme expression routinisée de l'enseignement de la littérature dans l'institution scolaire. Les différences entre courants sont à rapporter aux traditions

nationales qui caractérisent les systèmes d'enseignement. Toutes les lectures formalistes peuvent être ramenées au principe unique de l'absolutisation du texte, qui enveloppe un rituel immuable de célébration. Il suffit de deux pages à l'auteur pour exécuter tous les courants internalistes, et il disqualifie d'un même allant toute forme de critique génétique, dont on aurait pu penser au contraire qu'elle fût en mesure de devenir une science auxiliaire fort convenable pour la sociologie.

Le travail de Michel Foucault, très rapidement évoqué, est considéré comme une expression parfaite de la critique internaliste. Si l'auteur de *Archéologie du savoir* est crédité pour avoir introduit la pensée relationnelle dans l'analyse des œuvres, dans la mesure ou aucune œuvre culturelle n'existe par elle-même, en dehors des analyses d'interdépendance qui l'unissent à d'autres œuvres, il n'en reste pas moins qu'il n'a fait selon Bourdieu que déplacer le territoire de l'absolutisation, du texte singulier vers les systèmes de relations intertextuels. Le « champ de possibilités stratégiques » n'est en aucun cas un champ de forces sociologiques, puisqu'il est entièrement défini par le déploiement de jeux conceptuels. Il y a du jeu chez Foucault comme chez Bourdieu, mais il est clair qu'on ne joue pas à la même chose. Pour instruire le procès de « l'analyse structurale » qu'il prête à Foucault, Bourdieu se limite à une seule référence, la réponse au cercle d'épistémologie de l'École normale supérieure²⁰, sans prendre en compte les remaniements successifs de la position de Foucault par rapport à l'histoire des textes. Il paraît pour le moins simpliste, même si l'on prend en compte les obscurités et les contradictions de la notion d'*épistémè*, d'ailleurs abandonnée au cours du développement de l'œuvre, d'en faire une sorte d'analogie de l'esprit du temps ou du vouloir artistique, et d'ouvrir ainsi la voie à une interprétation platement culturaliste de Foucault.

En rapprochant de manière paradoxale deux traditions intellectuelles, l'histoire des *Annales*, particulièrement celle de Braudel, et l'épistémologie à la française de Bachelard et de Canguilhem, qui s'est constituée sous la forme d'une histoire des sciences, Foucault s'est efforcé de penser conjointement la longue durée et le surgissement des discontinuités : le rapprochement de séries très différentes rend impossible la représentation d'une « chronologie continue de la raison » et ouvre la voie à « une théorie générale de la discontinuité, des séries, des limites, des unités, des ordres spécifiques, des autonomies et des dépendances différenciées »²¹. Foucault a très clairement distingué les analyses en termes d'épistémè, telles qu'elles étaient mises en œuvre dans les *Mots et les choses*, d'une problématique de la totalité culturelle : l'épistémè n'est autre que l'ensemble des relations entre les sciences telles qu'elles apparaissent à l'examen de leurs régularités discursives. L'idée selon laquelle il existerait un monde séparé pour les stratégies conceptuelles semble d'ailleurs étrangère à l'œuvre de Foucault, quel que soit le moment de son travail qu'on choisisse de privilégier : le rapport entre pratiques discursives et pratiques non discursives reste largement en dehors de l'investigation. Aussi la critique de son œuvre qui lui reproche essentiellement de rapatrier les stratégies dans le ciel des idées et de méconnaître les conditions sociales de la production intellectuelle passe-t-elle tout simplement à côté des préoccupations foucaaldiennes.

Ce qui différencie Foucault de Bourdieu, ce n'est pas l'orientation culturaliste ou matérialiste de l'un ou de l'autre, c'est le mode de construction de l'objet : si Foucault s'intéresse principalement à des « documents » (par opposition aux « monuments » de l'histoire traditionnelle) qu'il entreprend de « travailler de l'intérieur » et dont l'agencement donne lieu à des configurations intertextuelles dans un espace logique, Bourdieu accorde un pri-



21. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.

22. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 280.

23. Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique. L'espace non-popperien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991, p. 262.

24. *Ibid.*, p. 267.

mat absolu à la mise au jour des systèmes de relations entre les auteurs : en effet les oppositions significatives s'enracinent dans les rapports qui se constituent entre les producteurs. Le champ littéraire, comme d'ailleurs tous les champs sociaux, n'est pas autre chose qu'un système de relations entre agents. C'est ce qui explique le fait que la sociologie de la production soit privilégiée par rapport à la sociologie de la réception. Au sein de la sociologie de la production, l'espace de l'explication est encore réduit par le fait que seule est considérée une catégorie d'agents : les auteurs. La sociologie des œuvres est une sociologie des auteurs. Ainsi la question de l'intertextualité, que Bourdieu définit, en référence à Brunetière, comme « action des œuvres sur les œuvres », ne s'exerce jamais que « par l'intermédiaire des auteurs dont les stratégies doivent aussi leur orientation aux intérêts associés à leur position dans la structure du champ »²². Le champ littéraire, ce n'est jamais que le champ des auteurs.

Ce primat accordé à la production est contesté par J.-C. Passeron. Présentant les intentions théoriques d'un vaste programme d'enquête dont on trouvera une partie des résultats dans le *Temps donné aux tableaux*, il soutient que « si les méthodes d'investigation et de traitement particulières à la sociologie nous paraissent plus adaptées au processus de réception des œuvres qu'au processus de leur création, c'est parce qu'elles permettent, en s'appliquant à un public diversifié, de référer à des œuvres singulières un volume de comportements et une variation sociale des actes et des situations d'interprétation suffisamment amples pour satisfaire aux contraintes de l'analyse comparative »²³. On pourra voir dans ce projet une auto-limitation non vraiment fondée des ambitions explicatives de la sociologie, même si l'on peut sans peine faire le constat de la faiblesse de l'analyse empirique de la création : rien n'interdit en effet de considérer que la construction d'un espace

d'enquête concernant une population de producteurs diversifiés et articulé à un principe de variation sociale des actes et des situations de création ne puisse satisfaire aux exigences de la démarche comparative qui est au cœur de tout projet sociologique.

Pourtant, il vaut la peine de s'attarder sur le détour par l'ethnographie quantitative que propose J.-C. Passeron. Il s'agit d'abord de remplir véritablement le programme empirique qu'appelle le projet d'une esthétique de la réception, constitué pour l'histoire des textes littéraires, et très imparfaitement réalisé jusqu'à présent, ne serait-ce que dans le domaine de l'écrit. Le projet d'une sociologie de la réception des œuvres prend au sérieux l'affirmation de l'universalité de l'expérience esthétique en refusant de se limiter à ce que nous apprennent les constats sur l'appréciation des œuvres légitimes par des publics légitimes. On pourrait dire que Passeron élimine tous les restes d'ascétisme qui subsistent dans les conceptions intellectualo-centristes du rapport à l'œuvre d'art, qu'on retrouve, sous des formes diverses, chez des sociologues pourtant attachés à pourfendre l'approche traditionnelle des œuvres. C'est à l'enquête, et non au théoricien, de décider s'il existe une expérience esthétique pure. Pour J.-C. Passeron, ce qui fait le sens d'un tableau, c'est l'addition de toutes les mises en signification dont il a été l'objet. « Rien ne peut y être mis qui n'ait été perçu par un spectateur réel²⁴. » On voit donc ici qu'il s'agit d'une démarche radicale qui prend entièrement au sérieux la problématique de la production sociale du sens, ce que n'ont pas fait d'autres tentatives plus sociologistes ou plus totalisantes, qui admettaient sans sourciller un sens en-soi de l'œuvre, détaché des pactes de réception successifs qui la constituent pourtant comme telle.

L'exigence de description minutieuse de l'activité interprétative des publics est donc une condition du progrès de la sociologie des

œuvres : elle se distingue de la sociologie standardisée des consommations culturelles telles que l'appliquent les enquêtes du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, qui se limitent à la mise en rapport de la fréquence des pratiques avec des caractéristiques socio-démographiques. Le protocole mis en place par J.-C. Passeron et E. Pedler au Musée Granet est fondé sur le choix de rapporter les observations, non pas à une pratique (la visite de musée), mais à des œuvres singulières (les tableaux sont en effet traités dans leur singularité). Le principal indicateur du rapport des visiteurs aux tableaux, qui donne son titre à l'enquête, est le temps fort variable qu'ils accordent à leur contemplation, en tant qu'il constitue l'aspect le plus aisément observable de ce que les auteurs appellent « actes sémiologiques non verbaux », caractéristiques du visionnement des tableaux ou de l'écoute musicale. L'enquête permet d'abord de constater que la variable du niveau d'éducation ne recèle pas, comme on aurait pu le croire, de potentialités omni-explicatives : elle accentue moins les différences de comportement que la variable professionnelle ou l'appartenance sociale. L'observation minutieuse présente l'originalité de ne pas préjuger de l'appartenance des tableaux à une catégorie préalable à l'enquête, mais de formuler *a posteriori* quelques principes de la structuration des goûts, qui vont assurément décevoir ceux qui pensent que la sociologie doit apporter des réponses simples : on s'aperçoit en effet que la réception d'un même genre, voire d'un même sujet peut être investie de significations diverses selon qu'elle est prise dans telle ou telle constellation d'éléments distinctifs. Ainsi trois constellations de préférences peuvent être isolées : le goût pour trois portraits (d'Ingres, de Duqueyrol et de Bernard) peut être associé au rejet des Cézanne les plus connus et rassemble les diplômés inférieurs, le milieu social inférieur et les groupes les plus âgés. La seconde constellation associe le goût



25. Le même thème de l'indétermination de Frédéric sert de point de départ à une analyse inspirée de Lukacs et de Goldmann qui fait de la « marginalité, de la distance du personnage central à l'univers du roman » l'élément central du processus de vieillissement et de dégradation qui constitue selon Béatrice Slama le principe de structuration de l'*Éducation sentimentale* (« Une lecture de l'*Éducation sentimentale* », *Littérature*, n° 2, mai 1971, p. 19-38).

26. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 289.

27. *Ibid.*, p. 325.

pour un portrait de Quay et pour les Cézanne (à l'exception des *Baigneuses* caractérisées par une indifférence marquée) et le dédain pour Granet : ces choix caractérisent les visiteurs de milieu social supérieur et ceux qui ont fait les études les plus longues. Enfin, le troisième groupe réunit la préférence pour les *Baigneuses*, le dédain pour les toiles d'Ingres et plusieurs indifférences relatives : cette attitude rapproche deux groupes, celui des « intellectuels » (opposés par l'enquête aux « professionnels » de l'art) et celui des diplômés supérieurs de niveau moyen. Le compte-rendu d'enquête au Musée Granet ne marque qu'une étape dans l'exploitation du projet de sociologie de la réception dessiné par J.-C. Passeron. On peut néanmoins en tirer deux conclusions provisoires : la première est que la sociologie des publics ainsi entendue est un exercice de patience ; la seconde est qu'elle est de nature à renouveler considérablement les formes et les conclusions habituelles de l'étude des consommations culturelles. Mais on ne peut considérer qu'elle suffise à remplir l'intégralité d'un programme consacré à la sociologie des œuvres, bien qu'elle permette d'éviter la tentation de leur absolutisation.

Il reste donc une place pour l'analyse du contenu des œuvres indépendamment de celles des conditions de leur réception. On trouvera une bonne illustration de ce point de vue dans la seule analyse d'œuvre que développe véritablement P. Bourdieu dans son livre, celle qu'il consacre, avec tous les traits caractéristiques du morceau de bravoure, à l'*Éducation sentimentale* de Flaubert. La structure de l'œuvre, définie comme l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel Flaubert était situé. Frédéric est un « être indéterminé »²⁵ qui défie « la loi fondamentale du champ du pouvoir », alors que les autres personnages sont définis quasi sociologiquement par une sorte de « formule génératrice », véritable talon d'identi-

cation (telle la barbe taillée en collier de Martinon) qui annonce toutes leurs conduites ultérieures.

L'histoire des œuvres a pour seul principe explicatif la logique du champ, entendu comme espace des luttes de concurrence entre les producteurs défini à partir d'un réseau de relations objectives. Chaque position reçoit sa définition de sa relation aux autres positions. La structuration du champ est toujours commandée par la distribution des différentes espèces de « capital ». Il n'y a pas au sens strict d'autre histoire possible, même si d'autres facteurs peuvent être pris en compte à travers la médiation qu'exerce le champ. Ce qui permet l'explication en termes d'effets de champ, c'est l'existence d'un mode d'actualisation des formes symboliques qui est uniquement fonction des stratégies des agents. Le sens des œuvres s'épuise dans l'expression des conflits d'intérêt dont la forme spécifique est le produit de la structure du champ. En effet, le nerf de l'argumentation tient tout entier dans la postulation d'une homologie entre l'espace des œuvres et l'espace de la population des producteurs. On peut toujours dire qu'à un certain type d'œuvres correspond un certain type de producteurs. Exemple : « Le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qu'il implique esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement²⁶. » Ainsi les différents genres, formes, manières, sont les uns aux autres ce que sont entre eux les auteurs correspondants. L'homologie des deux structures est la condition nécessaire et suffisante de la science des œuvres, mais c'est au prix de la réduction de l'œuvre au statut de support expressif de la position d'un auteur. Le travail du sociologue consiste à pratiquer des allers et retours entre ces deux espaces au sein desquels des « informations identiques sont proposées sous des espèces différentes »²⁷. On ne saurait mieux dire : on peut toujours déduire l'œuvre des propriétés de l'auteur en tant qu'il est pris dans une configuration entendue

comme un espace de luttes, puisqu'elle exprime la même chose en termes différents. Cette affirmation n'est pas soumise à une véritable épreuve empirique. On peut redouter la pauvreté de ce schème explicatif dans la mesure où, en dépit de son raffinement apparent, il se contente de mettre en rapport une forme symbolique avec un ensemble de caractéristiques sociales (même si celles-ci ne sont pas définies à partir de la structure sociale mais à partir de la position dans le champ). Dans cette perspective, l'histoire littéraire est simple comme tout : c'est toujours et partout celle de la lutte de concurrence entre les entrants et les installés, les tenants du titre et les *challengers*, les *established* et les *outsiders*, les orthodoxes et les hérétiques, etc. Tout changement dans la structure doit être renvoyé à un processus unique, celui du jeu qui s'instaure entre la routinisation et la déroutinisation. On voit à ce propos à quel point la réinterprétation des concepts weberiens dans le langage structuraliste, que P. Bourdieu avait proposée en 1971 dans un article fondamental, reste le moteur de cette conceptualisation²⁸.

C'est la simplicité de ce modèle qui peut donner lieu sans difficulté à la mise au jour des propriétés générales des champs de production culturelle. Le fait que ces champs occupent une position dominée dans le champ du pouvoir (c'est aussi un thème récurrent dans l'œuvre de Bourdieu, qui fait des intellectuels et des artistes une « fraction dominée de la classe dominante ») permet de les penser comme traversés en permanence par une série de déterminations économiques et politiques. L'effet de cette domination s'exerce principalement à travers la tension qui s'instaure entre un principe d'hétéronomie (c'est la logique économique ou politique qui s'exprime à travers le triomphe de « l'art bourgeois ») et un principe d'autonomie (qui trouve sa meilleure expression dans la logique de l'art pour l'art). La métaphore de la réfraction supplante celle du reflet, sans pour autant être franchement



28. Pierre Bourdieu, « Une interprétation de la sociologie de la religion selon Max Weber », *Archives européennes de sociologie*, vol. 12, n° 1, 1971, p. 3-21.

29. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 304.

30. *Ibid.*, p. 337.

plus opératoire, en vue de rendre compte des formes spécifiques que prend la retraduction dans le champ de l'ensemble des contraintes externes. Comment mesurer le degré d'autonomie d'un champ ? Il est exprimé par le rapport de forces symbolique qui s'instaure entre l'interne et l'externe. Celui-ci est fonction du volume de capital symbolique accumulé au cours du temps par l'action des générations successives. A ce point, on pourrait penser que P. Bourdieu décrit dans son propre lexique, celui du champ, de l'habitus et des espèces de capital, un processus de longue durée caractéristique de l'histoire de l'Occident au cours duquel émerge progressivement la figure de l'artiste, par opposition à celle de l'artisan, sous l'effet de la mise à distance progressive de la contrainte externe. N. Elias, parmi d'autres, a esquissé une analyse de ce processus, qui n'exclut pas évidemment les discontinuités et les régressions temporaires. En fait, P. Bourdieu prend très nettement ses distances avec ce type d'explication. Il refuse un modèle unilinéaire de développement du champ littéraire. Trois affirmations permettent de préciser sa position :

– La deuxième moitié du XIX^e siècle est définie comme le « moment où le champ littéraire parvient à un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis »²⁹. Mais rien ne permet de savoir précisément de quel processus historique (qu'on pourrait théoriquement mesurer par la quantité de travail accumulé par les générations successives d'écrivains) cette apogée est le résultat. On ne peut pas savoir non plus si ce degré d'autonomie est indépassable, s'il constitue une limite objective, ou si le mouvement a été interrompu sous l'effet d'un certain type de facteur qu'il s'agirait de mettre au jour.

– Le degré d'autonomie du champ varie considérablement selon les époques et les traditions nationales. La référence à des spécificités nationales est une manière fort commode

de penser la diversité des logiques de fonctionnement des mondes de l'art dans des contextes comparables sous le rapport du développement économique ou du niveau global d'instruction.

– Le processus d'autonomisation est toujours réversible (bien que l'auteur ne précise pas très clairement les conditions ou les circonstances de la réversibilité). Les choses peuvent toujours se retourner brutalement. En revanche, P. Bourdieu remarque que « l'histoire du champ est réellement irréversible ; et les produits de cette histoire relativement autonome présentent une forme de cumulativité »³⁰. La fin du XX^e siècle présente sous ce rapport un aspect paradoxal : alors que toute la production artistique légitime (ce que l'auteur appelle « le champ de production restreinte ») est placée sous le signe de la réflexivité maximale (l'art est constitué de part en part par l'auto-commentaire), les menaces sur l'autonomie du champ n'ont jamais été aussi fortes. Une contradiction est perceptible entre la lenteur du processus d'accumulation des ressources esthétiques, qui opère le plus souvent par une série de coups de force ou de détournements aux dépens des détenteurs du pouvoir économique et politique, et la rapidité de la régression vers l'hétéronomie. Il n'est pas sûr que l'auteur soit sensible à cette contradiction. Il n'apporte d'ailleurs aucun élément d'explication aux dangers qui menacent les intellectuels et les artistes en cette fin de siècle, sinon qu'il existe de nouveaux mécanismes corrupteurs, à travers les transformations des media et du mécénat. En fait, la conquête paradoxale d'un univers de liberté, qui se joue des déterminations économiques et politiques, est toujours à reconquérir, dans la mesure où l'indépendance ne peut se maintenir que si les agents occupant la position de l'artiste pur en ont bien les propriétés distinctives. Un principe de non-cumulativité est esquissé ici.

L'inscription de la logique des champs dans l'histoire constitue assurément un des points faibles de l'argumentation de P. Bourdieu. C'est un lieu commun de la critique du structuralisme, mais on n'hésitera pas à l'utiliser ici, tant la question est esquivée. On s'en convaincra facilement en prêtant attention à la manière dont est pensé le changement des formes littéraires. Celui-ci est d'abord rapporté à de simples effets de structure : c'est le produit de la lutte sans fin que se livrent dominants et dominés, vieux et jeunes, orthodoxes et hérétiques, etc. Le changement est de fait le plus souvent la conséquence de l'initiative des nouveaux entrants qui doivent se faire reconnaître par un coup de force ou par un coup d'éclat. Au fil du temps, et comme un résultat du processus d'autonomisation qui implique que les œuvres doivent de plus en plus leurs propriétés formelles à l'histoire même du champ, le changement dans la production littéraire est de moins en moins déductible du changement global dans la société. Mais il n'en reste pas moins que le changement maximal, qui se traduit par exemple par une révolution esthétique, ne peut avoir lieu que si deux processus, internes et externes au champ, et relativement indépendants l'un de l'autre, s'additionnent. Comment penser l'efficacité spécifique des facteurs externes ? Les nouveaux entrants dans le champ littéraire ne peuvent compter faire reconnaître leur point de vue qu'en tirant parti, au titre de ressources additionnelles, de changements externes : c'est par exemple le cas des crises révolutionnaires ou de l'apparition de nouvelles catégories de consommateurs. J'ai évoqué précédemment l'abaissement que P. Bourdieu faisait subir à une problématique de la réception par rapport à une logique pure de production. Dans ce modèle du changement, les consommateurs sont réintroduits *in extremis*, mais dans une fonction purement subalterne, celle de ressource temporairement mobilisable par une catégorie d'agents engagés dans les luttes du



31. *Ibid.*, p. 81.

32. *Ibid.*, p. 357, n. 6.

33. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, et « L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire » in Michel Contat, éd., *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991.

champ de production. Ainsi, les révolutions littéraires dans la France du XIX^e siècle ne sont possibles que lorsqu'elles prennent appui sur des changements externes, principalement l'extension du public potentiel à la faveur de l'augmentation de la scolarisation : mais ce macro-facteur est tellement difficile à mettre en rapport avec les micro-processus que constituent les affrontements d'écoles littéraires qu'il semble difficile de lui faire jouer véritablement un rôle explicatif.

Il y a quelque chose qui s'apparente au mystère dans le processus de constitution du champ littéraire. Ainsi, à propos de la phase critique d'émergence du champ, c'est-à-dire de la constitution de l'espace social à partir duquel s'est formée la vision du monde de Flaubert, P. Bourdieu affirme que « les voies de l'autonomie sont complexes, sinon impénétrables »³¹. Curieux aveu d'impuissance pour une science d'ordinaire si sûre d'elle-même. C'est pourtant à ce tournant qu'on attendrait le sociologue, car c'est bien le processus par lequel les artistes arrachent des ressources au pouvoir sur lequel il importerait d'avoir des explications. A ce propos, la fonction du salon de la princesse Mathilde est un bon exemple du caractère largement contre-intuitif de ce processus, puisque c'est de la lutte, interne au champ du pouvoir, entre Mathilde et Eugénie, que les écrivains tirent les moyens d'une indépendance accrue, en obtenant de la protection des puissants les moyens matériels et institutionnels que le marché ne peut leur offrir. Une lecture attentive des *Règles de l'art* permet de mettre au jour trois facteurs des progrès de l'autonomisation :

- C'est une disposition inhérente à toute production intellectuelle, qui se constitue dans une opposition virtuelle au pouvoir. Ceci explique qu'il soit vain de chercher à toute force un point de départ historiquement datable pour le commencement de cette tendance. P. Bourdieu affirme à plusieurs reprises

que le processus d'autonomisation « parvient à son accomplissement » à la fin du XIX^e siècle³², mais il est trompeur de lui assigner un commencement historique. En confondant le concept de champ tel que Bourdieu l'utilise et une réalité historique (le « champ littéraire français », tel qu'il se constitue à l'âge classique), Alain Viala supprime, sans doute pour en créer d'autres, les difficultés que suscite la position de Bourdieu. Il distingue en effet deux états structurellement distincts du champ, le premier champ littéraire (1630-1830) et le champ littéraire moderne (de 1830 à nos jours), et divise l'ensemble en sept phases³³. Mais à la différence de Viala, Bourdieu fait un usage plus restrictif de la notion en distinguant très nettement entre l'apparition d'instances de consécration, caractéristique de l'âge classique, et la véritable apparition de l'écrivain autonome, qui est beaucoup plus tardive, dans la mesure où les appareils de consécration institutionnalisent la dépendance de l'écrivain par rapport au pouvoir du commanditaire, ce qui est évidemment contraire au principe d'émergence du champ.

- C'est un effet de changements morphologiques de la population : ainsi les progrès de la scolarisation conduisent au rassemblement d'une population très nombreuse de jeunes gens aspirant à vivre de l'art.

- C'est la conséquence du geste fondateur d'un individu. Il arrive en effet que le champ soit créé par un auteur. Ainsi « Baudelaire institue pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologue à celui des écrivains et, du même coup, la liaison structurale entre l'éditeur et l'écrivain de combat ».

P. Bourdieu ne nous donne pas les moyens de hiérarchiser ces différents facteurs, pas plus que de préciser le mode d'articulation qui peut exister entre eux. En outre, il existe une oscillation permanente entre les ambitions explica-

tives de la « théorie générale des champs », dont la théorie du champ littéraire ne semble être qu'un cas particulier, et qui implique que toutes les formes sociales apparues dans l'histoire sont justiciables du même type d'analyse, et l'usage plutôt restrictif que fait P. Bourdieu de cette notion lorsqu'il l'applique au champ littéraire (le seul moment historique qui corresponde exactement à la définition est la deuxième moitié du XIX^e siècle en France) : un tel usage est d'ailleurs de nature à disqualifier les tentatives que font bien des disciples de l'auteur lorsqu'ils appliquent à des situations historiques très variées ce type de conceptualisation.

Beaucoup plus modeste dans ses ambitions théoriques, puisqu'elle n'entend pas énoncer les règles du marché de l'art, et qu'elle se garde d'aborder la question de l'œuvre dans sa singularité, Raymonde Moulin n'en rencontre pas moins quelques-uns des problèmes évoqués dans les remarques qui précèdent, notamment celui de la possibilité pour la sociologie de contribuer à l'explication du changement des formes artistiques et celui de sa capacité de décrire des configurations particulières, des systèmes d'opposition entre producteurs, tout ce qui dans un autre lexique peut être nommé champ. Il ne s'agit pas dans ce projet de disqualifier les discours concurrents qui se tiennent sur l'art contemporain, notamment celui des historiens et des esthéticiens : « Le propos final de cette introduction n'est pas de décrire l'histoire de l'art des trente dernières années. D'autres l'ont déjà fort bien fait³⁴. » La sociologie peut exister en coexistence pacifique avec ces discours. L'analyse part de la spécificité de la configuration actuelle en France, caractérisée par l'interdépendance croissante entre le marché, dont l'auteur avait analysé les mécanismes il y a vingt-cinq ans³⁵, et le champ culturel, comme lieu de certification des valeurs artistiques. Depuis la création du ministère de la Culture en 1959, l'État a eu pour ligne de conduite le soutien à l'excellence artistique, qui



34. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution, le marché*, op. cit., p. 11.

35. Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

36. Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

37. *Ibid.*, p. 16.

38. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution, le marché*, op. cit., p. 194.

passait par la nécessité de pallier les carences du marché. Outre les aides et incitations directes à la création qu'enveloppe cette politique, il faut insister sur la mise en place d'un dispositif de protection juridique et sociale des artistes datant de la IV^e République et régulièrement amélioré par la suite. R. Moulin insiste à plusieurs reprises sur la validité locale des constats que permet l'enquête : des observations menées dans d'autres pays révéleraient des agencements différents entre les dispositifs institutionnels et la forme que prennent les transactions. C'est bien autour de la spécificité des politiques publiques françaises successives en matière d'arts plastiques qu'est construit ce travail, qui n'esquive pas pour autant la question théorique centrale de la production sociale de la valeur. La politique menée depuis 1981 est surtout caractérisée par l'abondance des crédits attribués. De ce fait l'État providence a pu développer le système déjà existant et constituer le cadre d'une économie mixte dans lequel le marché est intégré à la politique artistique : il est en effet en permanence stimulé par les achats publics, qui se font pour l'essentiel dans des galeries. Se pose alors la question de la relation entre le processus d'institutionnalisation de l'art, que l'action du ministre Jack Lang a fortement accélérée, et le maintien d'une véritable autonomie de création. La décentralisation culturelle a multiplié les possibilités pour les artistes contemporains d'être reconnus rapidement et de vivre de leur production. Mais cette sécurité accrue a un revers : la tendance à la constitution d'un art officiel, ou à tout le moins d'un paradigme esthétique dominant, puisque le système de décision privilégie le recours aux mêmes experts, dont la caractéristique principale est précisément de se trouver à l'intersection du champ artistique et du marché. Ce qu'Y. Michaud appelle « hyper-empirisme post-moderniste »³⁶ pour caractériser le paradigme qui détermine aujourd'hui la perception esthétique permet de comprendre le rapide renouvellement des modes et la labilité

des labels : la généralisation de la référence au pluriel, au multiple, au fragmenté, exprime le fait que ce « paradigme est inarticulé pour tout admettre »³⁷.

Pour mener à bien son analyse, R. Moulin ouvre trois espaces d'enquête qui font l'objet d'une confrontation. Le premier est celui du marché – il faudrait plutôt dire des marchés, puisque l'auteur examine successivement l'art classé (il s'agit de celui des œuvres anciennes et « modernes classiques », tout ce qu'on considère généralement comme valeurs sûres), l'univers rarement évoqué par la sociologie de l'art des « tableaux à la douzaine » (le marché des chromos), et l'art contemporain international. Le second espace d'enquête est celui de l'action publique en matière de création artistique, telle qu'elle s'est développée en France. Le troisième est celui de la population des artistes, qui pose des difficultés particulières, ne serait-ce que par l'absence d'une définition objective de cette catégorie sociale.

Ce qui est intéressant dans la situation de l'art contemporain, c'est précisément qu'il résiste à toute tentative de description à l'aide d'un système simple d'oppositions (entre un pôle dominant et un pôle dominé par exemple). R. Moulin insiste au contraire sur la grande segmentation du marché de l'art actuel : « La multiplicité des sous-segments du marché de l'art contemporain défie toute effort d'analyse généralisante. C'est en ethnologue qu'il faudrait pénétrer dans un de ces clubs informels regroupant artistes, marchands, clients, pour se repérer dans la nébuleuse des pratiques et comprendre, dans la complexité des interactions, la structure et le fonctionnement des sous-segments du marché »³⁸. Autant dire que le travail considérable mené par la sociologue n'épuise pas la question, et que la capacité de saisir à l'état naissant le processus de constitution de la valeur reste incertaine, puisque nous sommes renvoyés dans l'univers nuageux du complexe

et de l'informel. Comment expliquer une telle fragmentation du champ de l'art ? Alors que les années cinquante étaient caractérisées par une opposition entre l'art figuratif et l'art abstrait qui pouvait dans une large mesure correspondre au système d'oppositions qu'utilise P. Bourdieu pour décrire le fonctionnement d'un champ, les décennies suivantes ont vu, sous l'effet conjugué du développement du soutien public à la création (qui contribue à déclasser la tradition académique figurative et à la faire, en quelque sorte, sortir du jeu) et de l'émergence de galeristes-leaders, la généralisation d'une forme de mouvement permanent : il n'y a plus un front uni de l'avant-garde contre les artistes établis, mais celle-ci se segmente et se redéploie sous la forme d'un renouvellement permanent. La compétition multiforme entre les vagues toujours nouvelles des avant-gardes conduit à la cohabitation, au sein des mêmes galeries, chez les mêmes collectionneurs et dans les mêmes institutions publiques, d'artistes au profil très différents. Il est clair que l'intensification de la spéculation dans les années quatre-vingts a été un stimulant puissant de ce mouvement, de même que l'internationalisation des échanges qui lui est liée. Selon Y. Michaud, l'hyperempirisme est le cadre théorique qui justifie la prise de pouvoir, au sein du monde de l'art, d'un groupe de conservateurs, animateurs, inspecteurs, *go-between*, au détriment de la capacité que devraient avoir les artistes de définir ce qu'ils font. Mais ce point de vue, qui présente l'avantage par rapport à celui de R. Moulin d'offrir une explication simple des transformations qui ont affecté le monde de l'art, et qui serait de nature à corroborer les problématiques du déclin de l'autonomie des artistes, est très largement polémique et ne s'appuie pas sur une démarche d'enquête pour confirmer une hypothèse séduisante.

La figure de l'artiste qui émerge de la vaste enquête de R. Moulin est avant tout caractérisée par le fait qu'il est « le producteur de la



39. *Ibid.*, p. 364.

40. *Ibid.*, p. 348.

41. Voir en particulier, à droite, Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Éd. de Fallois, 1991, et à gauche, Michel Schneider, *La Comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.

42. Philippe Dagen, « Garouste : l'artiste en son jardin », *Le Monde*, 11-12 août 1991, cité par R. Moulin, *L'Artiste, l'institution, le marché*, *op. cit.*, p. 365.

définition sociale du bien qu'il produit »³⁹. Aboutissement d'un long processus historique, il est extrêmement sacralisé : sa personne est toujours plus importante que son œuvre – l'artiste pour l'artiste pouvant être considéré comme une forme accomplie d'art pour l'art. L'idéologie de la créativité comme valeur suprême et la définition purement charismatique de l'artiste sont paradoxalement indissociables de l'institutionnalisation de l'art et de la tendance à la socialisation des risques créateurs. En effet la politique artistique des trente dernières années a été centrée autour de la correction du risque inhérent aux carrières artistiques, dont l'enquête montre la très grande diversité (les revenus des artistes sont caractérisés par la précarité et l'inégalité). « L'État est pour les artistes un fournisseur d'emplois, de ressources et de crédits réputationnels⁴⁰. » Mais la distribution des ressources variées (interventions pédagogiques, commandes publiques, aides à la personne, etc.) qui permettent aux artistes d'éviter les situations de chômage tout en maintenant aux moins les apparences du style de vie artiste, ne saurait être confondue avec l'attribution de labels qui confèreraient en tant que tels la légitimité. Les artistes qui n'ont bénéficié que de l'aide publique sous formes de commandes se sont trouvés placés de fait en dehors du réseau des galeries qui demeure le lieu principal où s'établissent les réputations.

Par la précision de son analyse, R. Moulin nous invite à cesser de prendre pour allant de soi les définitions indigènes de l'autonomie artistique. L'étude des systèmes d'interaction

complexes entre les artistes, les institutions et les marchés montre clairement les limites d'une idéologie de l'auto-crédation des artistes, tout en permettant de comprendre sa fonction dans le processus de création de la valeur. Mais nous sommes également confrontés à la contradiction qui est au principe même de toute politique culturelle contemporaine : l'action institutionnelle, en officialisant les avant-gardes, les annule d'un même mouvement. C'est ce qui explique qu'on entende aujourd'hui des voix, à gauche comme à droite, pour mettre en doute le bien-fondé de toute forme d'action publique en ce domaine⁴¹. Une des leçons de la sociologie de la culture – et celle-ci apparaît aussi clairement dans le travail de P. Bourdieu que dans celui de R. Moulin – est bien de mettre en question les mythologies qui se sont constituées autour de la vie et de l'œuvre des artistes, à travers notamment l'illusion de la toute-puissance du génie ou celle de l'auto-définition du créateur. Mais il semble aujourd'hui qu'il ne soit plus guère besoin de mobiliser les ressources de la science pour imposer un tel point de vue. La représentation charismatique de l'activité artistique a été poussée jusqu'à sa limite au cours des dernières décennies, au point de se retourner fréquemment contre elle-même : il est significatif que des artistes, retrouvant le vieux *topos* de la fécondité de la contrainte sur le travail artistique, expriment eux-mêmes quelque chose qui s'apparente à la fin de cette idéologie. C'est le cas de Gérard Garouste lorsqu'il affirme : « La liberté désormais ne promet plus rien. Mieux vaut une prison étroite⁴². »