

SOCIOLOGIE DE L'ART

Daniel Vander Gucht

Faculté de Philosophie et Sciences sociales
Université libre de Bruxelles

Année académique 2018-2019

PLAN DU COURS

I. Projet, principes et histoire de la sociologie de l'art

1. Histoire de l'art, esthétique et sociologie de l'art [film : Pierrick Sorin]
2. Genèse et principes de la sociologie de l'art
3. La sociologie d'enquête et les usages sociaux de la culture

II. Les institutions artistiques et la sociologie de l'art contemporain

1. L'invention de l'artiste moderne : l'entrepreneur du « moi » [film : Wim Delvoye]
2. L'émancipation de l'artiste et l'autonomisation de l'art
3. Concepts et théories de la sociologie de l'art contemporain [film : Les Maux de l'art]

III. L'artiste dans la société : destin de l'art « engagé »

1. Liberté de l'art et responsabilité de l'artiste
2. Art sociologique et art relationnel
3. Art public et art politique [film : Angel Vergara]

LECTURES CONSEILLÉES

Nathalie Heinich, Sociologie de l'art, Paris, La Découverte, 2000.

Isabelle de Maison Rouge, L'Art contemporain, Paris, Le Cavalier bleu, 2003.

LES USAGES SOCIAUX DE LA CULTURE

Thorstein Veblen, La Théorie de la classe de loisir, 1899.

Emmanuel Berl, Mort de la morale bourgeoise, 1928.

Hannah Arendt, La Crise de la Culture, 1972.

Michel de Certeau, La Culture au pluriel, 1974.

Pierre Bourdieu, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Fayard, 1979.

Theodor Adorno et Max Horkheimer, La Dialectique de la Raison, Paris, Gallimard, 1983.

Daniel Vander Gucht, Ecce homo touristicus, Bruxelles, Labor, 2006.

LA SOCIOLOGIE DE L'ART

Ernst Kris et Otto Kurz, L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie, Paris, Rivages, 1987

Nathalie Heinich, Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique, Paris, Minuit, 1993.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.

Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art, Paris, Fayard, 1993.

Howard S. Becker, Les Mondes de l'art, Paris, Flammarion, 1991

Raymonde Moulin, L'Artiste, l'institution et le marché, Paris, Flammarion, 1993.

Daniel Vander Gucht, L'Art contemporain au miroir du musée, Bruxelles, La Lettre volée, 1998.

Nikos Hadjnicolaou, Histoire de l'art et lutte des classes, Paris, Maspero, 1974.

L'ART ENGAGÉ

Daniel Vander Gucht, L'Expérience politique de l'art, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.

Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008.

Walter Benjamin, Essais sur Bertolt Brecht, Paris, Maspero, 1969.

GENÈSE, PRINCIPES ET PROJET DE LA SOCIOLOGIE DE L'ART

L'artiste, entrepreneur du moi

Jusqu'au XV^e siècle, les artistes-peintres étaient catégoriellement considérés comme des simples artisans pratiquant un « art mécanique » et donc relégués au rang de travailleurs manuels. « Au Moyen Âge, les peintres avaient, à la cour de France, un rang à peine plus élevé que les serviteurs et les marmitons ; au XVI^e siècle, ils n'avaient pas dépassé le titre de “valets de chambre”, titre qu'ils partageaient avec les poètes, les musiciens et les bouffons et qui les mettait en dessous du personnel militaire, ecclésiastique et laïc de la maison royale. » (Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne*, p. 27.) À ce titre, ils étaient regroupés au sein de corporations ou guildes, encore appelées « *Arti* » en Italie (à Londres, par exemple, la guilde des peintres était une branche des selliers), créées aux XII^e et XIII^e siècles, chargées de contrôler le secteur, de garantir la qualification, de réguler l'accès à la profession et d'arbitrer les conflits. Les artistes étaient du reste rémunérés en fonction de la quantité de travail fournie et aussi de la valeur des matériaux utilisés. À la Renaissance, une reconnaissance statutaire fut accordée à certains artistes très prisés et très sollicités, dans le jeu des rivalités entre Cités en Italie, entre villes et cours, puis plus tard entre mécènes. Ce mouvement nullement désintéressé en faveur des arts exacerbera par ailleurs les manifestations d'individualisme de la part des artistes qui souhaitaient s'émanciper du statut d'artisan pour accéder à celui de profession libérale, processus qui ira jusqu'à forger le type de l'artiste « névrosé », si répandu au XVI^e siècle, version exaltée de la figure de l'artiste de génie — dont les attributs sont la virtuosité et la « fureur divine » de l'invention / imagination supplantant l'imitation comme *doxa* esthétique —, c'est-à-dire être d'exception aussi bien qu'« original », et annonciatrice de l'artiste romantique tourmenté.

L'artiste est devenu le « *divino artista* » dans la « légende des artistes » (*cf.* Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*). De la tutelle de Mercure, dieu du commerce et des arts, l'artisan devenu artiste inspiré passe sous celle de Saturne. Comme l'expliquent les Wittkower, « Mercure est le protecteur des hommes d'action, allègres et pleins d'entrain. Selon la tradition antique, les artisans, en particulier, sont natifs de ce signe. Saturne est la planète des mélancoliques, et les philosophes de la Renaissance découvrirent que les artistes émancipés de leur époque manifestaient les traits caractéristiques du tempérament saturnien : contemplatifs, méditatifs, broyant souvent du noir, aimant la création dans la solitude. À ce moment critique de l'histoire surgit l'image

nouvelle de l'artiste aliéné. » (*op. cit.*, p. 13.) Résultat d'une véritable stratégie d'émancipation, cette image de l'artiste « aliéné » est aussi le reflet de leur statut indéfini dans l'ordre social : en voie d'ascension sociale, l'artiste est au départ et en même temps un « déclassé » marginalisé dans la mesure où, distingué sur la seule base de son génie propre et singulier, il ne se reconnaît plus dans la catégorie de l'artisan et n'a pas encore accès à un statut professionnel et social que lui offrira le mouvement académique, avant d'être à nouveau identifié au saltimbanque, aliéné et « suicidé de la société » comme dira Artaud de Van Gogh, traduisant son insertion problématique dans le monde industriel bourgeois du XIX^e siècle.

Histoire de l'art, esthétique et sociologie de l'art

L'histoire de l'art a tendance à singulariser les artistes pour les présenter comme des êtres d'exception auxquels les lois sociologiques, comme les lois humaines du reste, ne s'appliqueraient pas : des génies, des personnalités inspirées, touchées par la folie divine ou par la grâce de l'inspiration. Ce qui conduit à décontextualiser les œuvres pour les considérer comme des épiphanies, des surgissements quasi miraculeux dans l'histoire. Il est d'ailleurs symptomatique que l'originalité soit le critère le plus généralement invoqué et le plus recherché dans le monde de l'art pour juger de la qualité d'un artiste ou d'une œuvre. Or, l'original est un parent de l'excentrique, du fou — ce qui n'est pas pour surprendre puisque l'hagiographie artistique a toujours associé la figure de l'artiste et celle du fou, depuis les études des Wittkower sur les « enfants de Saturne » jusqu'à la consécration de la sainteté artistique incarnée par Van Gogh ou la théodicée, la mythologie spontanéiste de l'art brut élaborée par Jean Dubuffet. La tradition française de l'histoire de l'art, qui s'est montrée si peu réceptive à l'histoire sociale et culturelle de l'art, si importante aux yeux des sociologues qui leur doivent tant, est d'ailleurs demeurée plus attachée à une telle lecture psychologisante de l'histoire de l'art — confondue avec une succession de personnalités plus ou moins torturées suivant le motif du génie associé à la folie créatrice et la figure mélancolique de l'artiste saturnien.

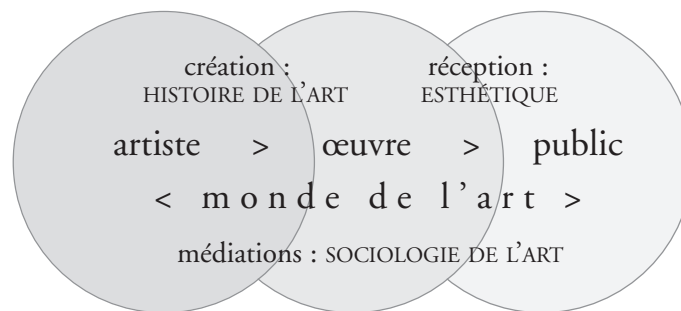
Elle a par ailleurs pioché dans une esthétique qui remonte en droite ligne aux conceptions idéalistes et anti-matérialistes de la philosophie de l'art classique et romantique : songeons à Kant (1724-1804) pour qui l'art est un sentiment insaisissable par des concepts ou aux post-kantiens pour qui la forme est tout et le contenu rien, comme dit Schiller (1759-1805) ; l'art représente l'absolu de l'idée pour Schelling (1775-1854) comme pour Hegel (1770-1831) qui proclame « la mort de l'art » appelé à être supplanté par la philosophie ;

l'art demeure une révélation intuitive, mystérieuse et miraculeuse des idées dans la « *catharsis* esthétique » selon Schopenhauer (1788-1860). La philosophie de l'art classique repose en effet sur un certain nombre de présupposés que les sociologues tiennent pour des mystifications — pour employer un terme un peu fort. Pour prendre une illustration extrême, mais sans caricaturer pour autant, je citerai Victor Cousin qui affirmait solennellement, en 1821, dans *Du vrai, du beau et du bien*, que « L'Art est la reproduction de la beauté. Le pouvoir en nous capable de le reproduire s'appelle le génie. » Ou, dans un tout autre registre, le maître des paradoxes, Oscar Wilde qui affirmait que ce n'est pas l'art qui imite la vie mais bien la vie qui imite l'art — formule brillante qui renferme une vérité que même les sociologues les plus obtus peuvent admettre (songeons au paysage) mais qui repose sur des prémices plus discutables qu'il énonce par ailleurs : « L'art, dit-il, se développe uniquement par lui-même. Il n'est le symbole d'aucun siècle. Ce sont les siècles qui sont ses symboles. L'art n'exprime jamais autre chose que lui-même. Il a une vie indépendante, tout comme la pensée [...]. Bien loin d'être la création de son époque, il est habituellement en opposition directe avec elle, et la seule histoire qu'il nous retrace est celle de son propre progrès. » (Oscar Wilde, *La Décadence du mensonge*, 1891.)

On le voit ici de manière éclatante, la logique préconisée par l'esthétique est a-historique et a-sociale ; elle considère l'art comme une sphère autonome et comme une activité démiurgique qui crée le monde suivant ses propres lois. C'est cette extériorité de l'art par rapport à la société et son caractère absolutiste que réfute évidemment radicalement la sociologie de l'art qui appréhende l'art comme une pratique de part en part sociale régie par des règles et des valeurs propres au monde de l'art, sans pour autant subordonner l'art à la société. La sociologie considère l'art et la société dans un rapport dialectique où les artistes sont certes le produit de leur société et de leur temps mais où les pratiques artistiques expriment les tensions et les contradictions de la société comme les aspirations et les peurs de leurs contemporains. Elle va donc ramener l'artiste démiurge et son œuvre dans le monde des mortels ; ce monde où, pour être artiste, comme du reste pour comprendre et apprécier l'art, il faut acquérir des compétences (un métier ou un savoir), contrairement à ce que soutient la mythologie artistique qui fait croire au caractère inné de l'amour de l'art et du talent qui s'expriment dans le langage de la grâce et qui ne sont accordés qu'à quelques élus.

Traditionnellement, l'histoire de l'art privilégie l'étude du rapport entre les œuvres et les artistes tandis que l'esthétique s'intéresse aux relations entre les œuvres et les spectateurs. En d'autres termes, la première se centre sur l'amont de l'œuvre : la création, tandis que

la seconde se focalise sur l'aval de l'œuvre : la réception. Ce qu'ambitionne de faire la sociologie de l'art, c'est tout d'abord de replacer la création artistique comme la réception esthétique dans l'espace social, c'est-à-dire de rappeler que les artistes comme les spectateurs ne sont pas des individus évoluant en apesanteur sociale mais des acteurs engagés dans des mondes sociaux concrets, soumis à des influences historiques et à des règles de concurrence commerciale, éduqués suivant certaines conventions culturelles et esthétiques et usant de l'art comme d'une stratégie sociale dans la poursuite de certains intérêts de prestige, de profit, de pouvoir, etc. Bref, des êtres soumis comme tout un chacun à l'éventail des passions privées et publiques qui nous poussent à agir.



La sociologie est une discipline fondamentalement comparative et généralisante, au contraire de l'histoire de l'art qui étudie la singularité des œuvres et des artistes. La sociologie de l'art en revanche, sans nier ni la singularité des artistes ni l'originalité des œuvres, réfute l'idée que le talent artistique ou l'amour de l'art soient des manifestations d'une sorte de grâce surnaturelle, transcendante, qui toucherait certains hommes plutôt que d'autres. Plutôt que d'évoquer le don inné des artistes, elle mettra plutôt l'accent sur le rôle déterminant de l'éducation et de la formation pour démontrer que le génie n'est jamais solitaire — ce que confirme bien la concordance historique de l'émergence de courants artistiques novateurs en différents lieux au même moment, ou encore les ateliers d'artistes d'où sortent des œuvres dont il est parfois difficile de distinguer celles qui sont authentiquement et exclusivement de la main de l'artiste, les écoles et les mouvements qui rendent difficile l'attribution de telle œuvre à tel artiste — comme les tableaux de la période du cubisme analytique de Picasso et de Braque, par exemple. Même s'il se trouvera toujours des historiens de l'art — et c'est tant mieux — pour identifier des précurseurs et des épigones, et des esthètes pour décréter la supériorité du talent de tel ou tel artiste, là aussi, les jugements, même ceux de l'histoire, ne sont pas à l'abri des modes, c'est-à-dire du jeu des redécouvertes, comme celle de Botticelli considéré comme un artiste mineur jusqu'au XIX^e siècle, et des révisions, comme le discrédit moderne des peintres académiques en vogue à la fin de ce même XIX^e siècle, désormais qualifiés de

« pompiers » tandis qu'on porte au pinacle les œuvres impressionnistes qui étaient la risée des experts comme du grand public.

Tout artiste n'existe qu'au sein d'une communauté d'artistes (ceux qui l'ont précédé, inspiré et, le cas échéant, décidé à devenir à son tour artiste, et ses condisciples, ses pairs, ses concurrents et ses disciples) ; et cette communauté d'artistes, autant que les institutions artistiques (l'académie, le musée, le marché, la critique) qui lui permettent d'exister publiquement, conditionnent, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, le travail de l'artiste : autant dans ses goûts que dans ses choix ou dans la manière de se définir comme artiste. En outre, l'artiste a besoin d'une infrastructure pour pouvoir créer et exister socialement : même l'écrivain a besoin d'un marchand de papier, d'un fabricant d'encre, d'imprimeurs, de libraires, de la presse, etc. Enfin, un artiste, un écrivain — peu importe —, même dans la solitude de son atelier ou face à sa feuille blanche, crée toujours pour un public, virtuel et imaginaire au départ, mais qui, la reconnaissance et la notoriété venant, se fait de plus en plus concret et contraignant à travers les réactions de la presse spécialisée, les conversations avec les confrères, les demandes des marchands et des éditeurs qui le pressent de rééditer les coups qui ont marché, les attentes réelles ou supposées du public, etc. Et pour une profession précaire, qui ne doit sa subsistance qu'à la reconnaissance publique, il peut être particulièrement difficile de résister à ces sollicitations. Bref, l'artiste n'est jamais seul dans la création ; et son œuvre, aussi singulière soit-elle, n'est jamais un ovni. L'artiste est foncièrement, comme tout un chacun, un être social — même s'il n'est pas forcément sociable — et l'image qu'il se fait de lui-même, le motif de sa vocation, le choix de ses sujets ou de son médium sont, partiellement bien sûr, le fruit de son éducation, de son milieu, et plus largement de son époque et de sa société. Même si c'est le propre de l'art que d'incarner son temps tout en le réinventant.

Autant la sociologie de l'art se distingue, sur le plan épistémologique, de l'histoire de l'art idéaliste et de l'esthétique classique et romantique, autant elle emprunte à l'histoire culturelle de l'art des historiens de l'art qui, les premiers, à Vienne et à Hambourg au début du XX^e siècle, ont ouvert la voie à une approche de type sociologique qui rapporte les œuvres d'art aux structures matérielles et mentales de l'époque. Loin de considérer l'histoire de l'art comme le simple récit de la succession des œuvres et des artistes à travers la juxtaposition des catalogues et des biographies, Erwin Panofsky a voulu en faire une « discipline humaniste », non pas exactement une « science humaine », mais une histoire de l'esprit humain tel qu'il se manifeste à travers ses œuvres artistiques. Panofsky prend ses distances par

rapport à l'idéalisme implicite et au « psychologisme » latent dans l'analyse exclusivement formelle de l'œuvre d'art. Attentif à ancrer fortement l'œuvre dans son contexte culturel et idéologique, il se rattache à Aby Warburg, « champion d'une méthode qui se refusait à la dichotomie traditionnelle entre forme et contenu ». Valorisant la fonction sociale de l'œuvre et liant l'image au système de représentation qui lui est contemporain, Warburg ne fait pourtant pas de l'art la simple conséquence d'une situation historique : l'art est un facteur du complexe culturel, à la définition et à la perception duquel il contribue de manière essentielle. Le refus de séparer forme et contenu se fonde également sur la réflexion philosophique d'Ernst Cassirer à propos des formes symboliques, symboles d'une culture et formes à travers lesquelles « un contenu spirituel particulier se trouve lié à un signe concret et intimement identifié avec celui-ci ». Dès 1924-1925, l'essai sur *La Perspective comme forme symbolique* montre ce que l'histoire de l'art peut retirer de ce concept et aboutit à une définition des significations philosophiques propres à la perspective linéaire progressivement mise au point dans l'Europe des XIV^e et XV^e siècles. Ces approches différentes sont réunies et synthétisées dans ce que Panofsky appelle, en 1939, « iconologie ». Il s'agit en fait pour Panofsky de prolonger l'iconographie — science descriptive et énumérative permettant une identification correcte des thèmes et sujets représentés — en une interprétation de la signification intrinsèque ou contenu des images pour reconstituer l'univers des valeurs symboliques. Loin d'être séparée des autres manifestations culturelles, l'image est considérée comme un symbole dont le sens est confirmé par une histoire des symboles en général, c'est-à-dire par une « enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques ». L'histoire sociale et culturelle de l'art, inspirée de la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer, établit ainsi des correspondances voire des relations de causalité entre l'art et l'univers symbolique de la société et de la culture qui le nourrissent. Ces historiens de l'art se sont employés à rattacher le niveau « iconique », correspondant à la dimension formelle des œuvres, aux niveaux iconographique (les règles de l'art, soit les conventions artistiques) et iconologique (la dimension symbolique) des œuvres considérées comme des « formes symboliques ».

Genèse et jeunesse de la sociologie de l'art

La sociologie de l'art est une discipline relativement récente par rapport à l'histoire de l'art qui remonte, pour ce qui est de la tradition occidentale, au XVI^e siècle avec les *Vies* de Vasari, par exemple, ou même l'esthétique qui apparaît au XVIII^e siècle sous la plume de Baumgarten. La sociologie, elle-même, ne se constitue en science et ne trouve sa place à l'uni-

versité qu'au tournant du XX^e siècle. Il y a bien un certain nombre de penseurs sociaux qui s'intéressent aux rapports qu'entretiennent l'art et la société, tel Hippolyte Taine qui, dès 1865, dans sa *Philosophie de l'art*, rapporte la connaissance de l'œuvre d'art à son contexte moral et culturel, ou Pierre-Joseph Proudhon (1758-1838), père de l'anarchisme, qui plaide pour un art social et communautaire à vocation humanitaire et civique. En dépit de son titre, *L'art au point de vue sociologique* de Jean-Marie Guyau, paru en 1889, relève encore davantage de l'esthétique sociologique que d'une véritable sociologie de l'art, de même que *L'Art et la vie sociale* de Charles Lalo, paru en 1921, même s'il témoigne d'une posture analytique proprement sociologique qui le conduit à affirmer, par exemple, qu'« on n'admire pas la Venus de Milo parce qu'elle est belle, elle est belle parce qu'on l'admire ».

Quant aux pères fondateurs de la sociologie, on ne peut pas dire qu'ils se sont passionnés pour le sujet : Émile Durkheim n'évoque qu'indirectement la question de l'art dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) en y voyant un substitut à la religion, et Max Weber ne l'évoque qu'à la fin de sa vie dans un manuscrit inachevé sur la musique. Quant à Karl Marx, il n'appliqua pas lui-même la méthode du matérialisme dialectique à la production artistique, et demeura sous le charme de l'art grec auquel il attribuait même « une valeur éternelle en dépit de son historicité » (*Contribution à une critique de l'économie politique*, 1857) ; ce sera George Plekhanov, traducteur russe du *Manifeste du parti communiste* et rival de Lénine au sein du parti bolchévique, qui formalisera de manière très mécanique la fameuse « théorie du reflet », soit les œuvres d'art comme « miroirs de la vie sociale » (*L'Art et la vie sociale*, 1921), qui rapporte la *superstructure* (le monde des idées et des arts) à l'*infrastructure* (le monde économique). Finalement c'est sans doute Georg Simmel (*La Tragédie de la culture*, 1925) qui se sera le plus investi dans l'analyse de l'art et de la culture, mettant en parallèle les formes sociales (libéralisme, christianisme, etc.) et les formes stylistiques chez Michel-Ange, Rembrandt ou Rodin.

La sociologie de l'art n'a d'ailleurs que très tardivement trouvé une place dans le monde universitaire, y compris au sein des départements de sociologie. C'est que tout un pan de cette sociologie critique de l'art continuait encore jusqu'aux années 1970 à se poser des questions d'ordre sociologique sur le mode philosophique, c'est-à-dire en considérant les fonctions de l'art comme des universaux plutôt que comme des constructions sociales relatives à ses divers usages sociaux. Par ailleurs, en privilégiant une définition idéale de l'art à partir des idées et des discours des artistes pris pour argent comptant (au lieu de les objectiver, de les contextualiser et de les relativiser), les philosophes comme les sociologues de l'art continuaient à défendre une idée *a priori* de l'art — qu'elle convoque la beauté ou l'originalité,

l'harmonie ou la négativité, la transcendance ou l'immanence — selon une formule tautologique puisque leurs modèles canoniques sont empruntés aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, elle-même construite selon ces mêmes critères.

La sociologie de l'art se partageait alors entre l'étude de *l'art dans la société* (les diverses fonctions de l'art dans la cité : politique, représentative, somptuaire, environnementale, décorative... cf. Jean Duvigaud, *Sociologie de l'art*, 1964) et l'étude de *la société dans l'art* (l'art comme expression d'une culture, d'une société, d'une classe sociale ou d'un groupe social). Le courant marxiste, très influent dans la sociologie de l'art jusqu'aux années 1970, participait pleinement de ce programme, soit qu'il opposait l'art d'avant-garde et sa réflexivité critique à la culture de masse de la société de consommation capitaliste (Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno et toute l'École de Francfort), soit qu'il voyait dans l'« idéologie imagée » des œuvres d'art (Nikos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, 1977) la « vision du monde » des classes sociales dominantes (Georg Lukacs, *Théorie du roman*, 1920 ; Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, 1959). Tandis que Lukacs s'attache à montrer le rapport de causalité qui unit les genres littéraires aux groupes sociaux concrets qui leur donnent naissance (comme il le fait pour le « roman bourgeois »), Goldmann définit l'œuvre littéraire comme l'expression de la conscience d'un groupe social ou d'une classe. Mais cette conscience n'est pas la conscience réelle, découverte empiriquement, des agents sociaux, c'est la « conscience possible » (terme qu'il reprend à Lukács). Cette conscience possible est celle qui résulte nécessairement de l'être historique du sujet social ; elle est une structure déductible de la position du sujet dans la totalité historique et du rapport qu'il entretient avec celle-ci. C'est à travers cette catégorie de pensée que Goldmann étudie, dans *Le Dieu caché*, la « conscience » du jansénisme et des auteurs qui l'expriment (Pascal, Racine). Il confirme ainsi le présupposé de sa recherche : « Les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment, d'une manière plus ou moins cohérente, une vision du monde qui correspond au maximum de conscience possible d'une classe ; c'est le cas partout, pour les philosophes, les écrivains, les artistes. » (*Sciences humaines et philosophie*, 1966.)

Très souvent, toutefois, ces auteurs se bornaient à dégager des homologues structurelles d'ordre idéologique entre la société et la vie artistique sans chercher à comprendre les modalités agissantes de ces homologues ou à les valider par la mise en lumière de la nature des médiations qui les fondent. Ces médiations sont du reste contestées comme idéologiques par les historiens de l'art marxistes, comme Nicos Hadjinicolaou, qui disqualifient par avance et par principe toute considération d'ordre psychologique, psychanalytique ou

même sociologique qui focaliserait l'attention sur le producteur d'image (avalisant au passage l'idéologie de l'individu créateur) au détriment de l'« idéologie imagée » qui est « une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe sociale » et « à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence ». L'idéologie imagée fait que la production d'images (la peinture) n'est pas une pure et simple transcription, une reproduction, des idéologies politico-sociales des classes, mais une production spécifique. L'idéologie imagée est un rapport entre le style et l'idéologie globale d'une classe ; c'est le « style collectif d'un groupe ». Elle ne s'identifie pas à une image, mais au style d'une image. Tout style, « toute idéologie imagée fait allusion à la réalité, à une "réalité" qui est la combinaison de la "conscience" qu'une classe a d'elle-même avec sa "vue sur le monde" » (<http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>).

Les sociologues appréhendent désormais les mondes de l'art comme des mondes sociaux à part entière et étudient les rapports de ce champ artistique avec les autres champs sociaux comme des mécanismes et des dispositifs de médiation entre art et société. La sociologie de l'art, ainsi définie comme l'étude des médiations artistiques, cherche à établir des homologues entre les systèmes de représentation (les idéologies, l'imaginaire, les formes symboliques, la culture) et les systèmes d'action (les structures et les institutions sociales) du monde de l'art, du marché de l'art ou du champ artistique, d'une part, et les systèmes de représentation et d'action de la société, d'autre part. Ces études peuvent révéler des homologues de structure entre la stratification sociale et la production artistique, mais aussi entre les instances de production, de réception et d'évaluation des œuvres d'art. La prise en compte de la structure du système d'enseignement permet, par exemple, de saisir plus finement la nature des homologues et le point d'ancrage des médiations entre la création artistique et les structures sociales et idéologiques de la société. Erwin Panofsky sera une sorte de pionnier en la matière avec son étude sur *l'Architecture gothique et Pensée scolastique* (Paris, Minuit, 1967). Après avoir établi les concordances historiques entre la pensée scolastique (plus précisément le nominalisme inhérent à la *Somme* de Thomas d'Aquin, avec son principe de clarification) et l'architecture des cathédrales gothiques de l'Île de France au XII^e siècle, Panofsky montre bien que la diffusion d'une « habitude mentale » (soit un « *habitus* », terme emprunté à Thomas d'Aquin dont Pierre Bourdieu, traducteur et préfacier de cet ouvrage, fera un concept phare de sa sociologie) s'explique par le fait que les architectes étaient pénétrés des écrits et du mode de pensée des théologiens de leur époque dès lors que les moines bénédictins dirigeaient les écoles des cathédrales ou les universités où étaient formés les architectes. Reste que l'examen de cet *habitus* comme schéma de

pensée communément admis et partagé, préexistant à toute action, reste trop indécis chez Panofsky et ne permet pas encore de transformer cette analogie entre la doctrine scolastique et le *modus operandi* des architectes en une véritable homologie de structure entre le champ philosophique et le champ architectural.

Les premières grandes enquêtes statistiques sur la fréquentation des musées, dans les années 1960, ont toutefois provoqué un véritable électrochoc dans le monde feutré des amateurs d'art et mis à mal toute une série de comportements et de croyances relatives à l'« amour de l'art », pour citer le titre de l'étude internationale conduite par Pierre Bourdieu sur les musées européens et leurs publics au début des années 1960.

Ainsi, Pierre Bourdieu, l'un des premiers sociologues à entreprendre une enquête sur les publics des musées et des amateurs d'art en Europe, dans les années 1960, décréta-t-il que la valeur qui fondait le champ artistique et qui se cachait derrière les déclarations désintéressées que professaient tous les acteurs du milieu de l'art (de l'artiste au conservateur, du marchand au collectionneur) était en définitive la « dénégation de l'économique ». Et que ce que défendait cette élite opposée à toute forme de démocratisation et de pédagogie de l'art était tout bonnement les « profits de distinction » que leur procurait leur « amour de l'art ». Une attaque aussi massive et frontale contre le monde de l'art, aussi salutaire et argumentée fût-elle, n'allait évidemment pas faciliter le dialogue entre la sociologie et les amateurs d'art (*L'Amour de l'art*, 1966).

Le premier constat de cette enquête montrait que les pratiques culturelles étaient extrêmement inégalitaires dès lors que le taux de fréquentation des musées passait de 1 à 100 entre la classe ouvrière et paysanne et les classes moyennes et supérieures, cet écart montant de 1 à 150 pour les détenteurs d'un diplôme d'études supérieures. Les enquêtes statistiques récentes indiquent que cet écart s'est atténué mais demeure toutefois encore considérable, de l'ordre de 1 à 10 selon que l'on soit titulaire d'un diplôme d'études supérieures ou non. Par ailleurs, la multiplication de l'offre culturelle a considérablement accru la fréquentation des musées, calculée sur base des entrées, ce qui incite les responsables politiques et culturels à s'autocongratuler et à se réjouir de ce qui apparaît là comme un succès public, mais les études sociologiques montrent que ce public, outre qu'il demeure inégalement distribué socialement, n'a pas grossi d'autant car c'est essentiellement la fréquence plus élevée des visiteurs habituels des musées attirés par la programmation de plusieurs grandes expositions de prestige sur une même année qui explique cette augmentation spectaculaire. Cette étude aura montré que la variable discriminante, c'est-à-dire la

barrière d'accès en matière de culture, n'est pas financière mais éducationnelle. Pour aller au musée, il faut en avoir l'envie et en former le projet, soit une certaine disposition culturelle qui suppose l'acquisition de compétences culturelles dispensées soit à la maison soit à l'école. En l'absence d'une éducation artistique à l'école, les pratiques culturelles ont donc toutes les chances de continuer à refléter et à laisser libre cours à l'arbitraire des familles, soit de reproduire les inégalités sociales. Et la fréquentation massive des musées comme des grandes manifestations artistiques, loin de manifester une réelle démocratisation de ces institutions culturelles, traduit tout au plus un grossissement de son public habituel dont le recrutement social demeure toujours aussi inégalitaire.

Les musées poussiéreux et déserts du temps où Bourdieu et son équipe faisaient leur enquête dans toute l'Europe sont désormais tenus d'être des entreprises rentables et deviennent des équipements de loisirs de masse et de tourisme culturel n'hésitant plus à faire appel à la publicité pour être pris d'assaut par les foules. Quant aux conservateurs qui trouvaient vulgaire il y a vingt-cinq ans à peine de placer un petit cartel informatif à côté des tableaux pour les visiteurs non spécialisés, ils sont les premiers à se flatter de leurs ateliers pédagogiques, à organiser des audio-tours, à vendre de luxueux catalogues en quadrichromies, des cartes postales, des t-shirts et des porte-clés à l'effigie de leurs chefs-d'œuvre, à louer leurs salles au plus offrant pour des banquets de sociétés et à ouvrir des salles de restaurant et des garderies pour attirer plus de public encore. Le monde de l'art comme les musées n'ont plus rien à craindre des sociologues à présent que leurs critiques acerbes de l'hypocrisie du milieu de l'art se trouvent privées de fondement et que leur plaidoyer pour la démocratisation de la culture est devenu le mot d'ordre des institutions culturelles.

Un second enseignement tiré des enquêtes de Pierre Bourdieu l'a conduit à montrer que l'usage de la culture légitime génère des profits de distinction pour ceux qui aiment ou font mine d'apprécier les valeurs de la culture savante. C'est ainsi que dans la société démocratique où domine l'idéologie individualiste, le goût est considéré comme une affaire personnelle, intime et subjective, bref comme un attribut naturel de la personne. Avoir l'oreille musicale revient à avoir la bosse des maths et personne ne devrait se forcer à aimer l'opéra plutôt que Lady Gaga : à chacun sa culture donc. Or cette vision des choses occulte le phénomène déterminant de l'éducation et de la sensibilisation artistique dont on sait bien qu'elles sont inégalement distribuées dans la société, et dont les effets inégalitaires se font d'autant plus sentir que l'école ne joue pas son rôle à cet égard. Cette socialisation différentielle à l'art développe non seulement des aptitudes mais aussi des

appétences qui conditionnent notre personnalité sociale et constitue des *habitus* (soit des dispositions à l'action et des tropismes automatiques) qui vont déterminer nos rapports à la culture comme nos goûts culturels tout en nous apparaissant comme parfaitement naturels et spontanés, selon Bourdieu. Le résultat en est que les différences dans les goûts culturels traduisent des disparités de compétences et recouvrent très exactement les clivages socio-économiques de la société, avec pour effet que laisser jouer cette prétendue « liberté » des goûts permet d'exercer librement une forme de discrimination, voire de ségrégation sociale et culturelle qui passe pour naturelle et légitime puisque reposant sur la subjectivité des goûts personnels. Or nos goûts, qui sont des classements d'objets culturels que l'on jugera distingués ou vulgaires nous classent en retour à notre corps défendant et tandis que le manque de compétences culturelles chez les uns les amène à s'auto-exclure du champ culturel savant et légitime, il permet à d'autres d'en tirer des *profits de distinction*. Il est donc grand temps de nous départir d'un angélisme culturel mal placé pour prendre la mesure des usages sociaux discriminatoires, ou du moins inégalitaires auxquels peut donner lieu la culture, sans même évoquer ici son instrumentalisation possible par le politique ou sa marchandisation par les industries de la culture et des loisirs de masse.

Cette instrumentalisation de la culture avait déjà été soulignée par Emmanuel Berl qui écrivait dans *Mort de la morale bourgeoise*, en 1928, « La première fonction de la culture est de fournir des mots de passe. Elle suppose qu'on connaît un certain ensemble de signes. Et, par exemple, un bon mécanicien ne sera pas cultivé du fait qu'il est un bon mécanicien. Il faut encore qu'il sache que François I^{er} a dit : "Tout est perdu fors l'honneur", car l'objet de la culture est moins d'instruire que de classer. [...] Le monde désigne par [culture] la somme des connaissances historiques nécessaires pour comprendre les allusions qu'il y fait. Dans chaque famille, il existe une collection d'anecdotes dont le rappel est toujours plaisant, l'étranger toujours exclu. [...] Il suffit de lire Proust, de se représenter cet enfant qu'on entoure de vieilles gravures et de vieux livres, à qui sa mère répond par des citations d'*Esther* et d'*Athalie* quand il demande son chocolat, pour comprendre toute l'énergie qu'un prolétaire devra dissiper s'il veut acquérir ce que le jeune Proust se représentait comme venant d'une façon naturelle [...]. »

L'usage mondain de la culture en fait ainsi un « système d'allusions à une sensibilité », à « un "non-dit" propre à un groupe et, de ce fait, interdit aux autres », comme le note encore Michel de Certeau dans *La Culture au pluriel*, en 1974. Il se trouve que, dans la société démocratique, l'auto-exclusion constitue la seule forme socialement acceptable (politiquement correcte, dirait-on) de discrimination sociale, et c'est l'inégale distribution

des compétences culturelles dans la société qui va lui servir d'instrument en naturalisant les différences de goût. Il convient, en effet, de se méfier des discours qui visent à naturaliser ce qui relève de la culture, c'est-à-dire en définitive de l'éducation. C'est que l'usage mondain de la culture peut générer ce que Pierre Bourdieu appelle des « profits de distinction ». Or le marqueur social qui permet de se distinguer socialement, de s'élever au-dessus du *vulgus pecum* et de justifier son appartenance à l'« élite », à savoir notre degré de raffinement qui se manifeste dans nos manières et nos goûts, se doit aussi de tracer une ligne de démarcation qui sépare de façon d'autant plus étanche les initiés du commun des mortels qu'elle fait passer les différences sociales pour des différences naturelles. Comme l'écrivent Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art*, « privilégier entre tous les types de disposition celui qui porte le moins la trace de sa genèse, c'est-à-dire l'aisance ou le "naturel", c'est établir une séparation infranchissable entre détenteurs de la bonne manière de consommer les biens culturels [...] et les parvenus de la culture qui trahissent, dans les moindres nuances de leur pratique, les manques subtils d'une culture mal acquise [...] » C'est donc par « la mise entre parenthèses des conditions sociales qui rendent possibles la culture et la culture devenue nature, la nature cultivée, dotée de toutes les apparences de la grâce et du don et pourtant acquise, donc "méritée" [...] que l'héritier des privilèges bourgeois peut en appeler [...] à la "distinction". [...] pour que la culture puisse remplir sa fonction de légitimation des privilèges hérités, il faut et il suffit que soit *oublié* ou *nié* le lien à la fois patent et caché entre la culture et l'éducation. »

Dans le monde social, les phénomènes d'ascension sociale ou de déclassement (soit de variation de statut social) peuvent s'expliquer par la conversion des différents états du capital : le capital économique (fortune), le capital culturel (éducation) et le capital symbolique (situation). Faire fortune sans avoir reçu une bonne éducation ni disposer d'une bonne situation vous classe dans la catégorie des « nouveaux riches » que feignent de mépriser les « anciens riches ». Dans une société démocratique en apparence sans classe ni caste, comme les États-Unis d'Amérique la fortune seule peut toutefois assurer de façon fulgurante et quasi instantanée la notoriété (via les médias), et quelques opérations de mécénat ou de philanthropie peuvent garantir une position sociale dans le monde de l'art et assurer des « profits de distinction » (Bourdieu). D'ailleurs Thorstein Veblen a bien montré (*La Théorie de la classe de loisir*, 1899), que la bonne société s'y distingue par une forme de *consommation ostentatoire* et de *philistinisme cultivé* (soit de snobisme) aurait rajouté Hannah Arendt qui y voyait un danger encore plus grand pour la culture que la prétendue culture de masse qui n'existait pas à selon elle, mais seulement la production industrielle de divertissement de masse qui dénature la culture dont elle s'empare comme

d'une matière première (*La Crise de la Culture*, 1972). Dans nos sociétés du Vieux Monde, qui demeurent pour une part des sociétés de castes, l'accomplissement de ce mouvement d'ascension sociale prendra au moins deux générations (via l'école qui confère au capital économique des « nouveaux riches » une *plus-value* culturelle et symbolique). L'ancienneté de l'accès à l'*establishment* (et conséquemment l'occultation des origines populaires) permettant seule l'entrée dans la caste de la grande bourgeoisie, équivalent roturier de l'anoblissement. Où l'on voit que l'un des usages sociaux de la culture est de *légitimer* le pouvoir des classes dominantes, que l'argent seul ne suffit pas à justifier ; c'est le cas lorsque la fortune est supposée être à la portée de tous (comme dans l'idéologie libérale de la société démocratique américaine), voire une obligation morale (condition du salut pour l'éthique protestante, selon Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, 1905), ou lorsque l'argent est déconsidéré (comme dans nos sociétés européennes où subsiste quelque chose de l'*ethos* aristocrate d'Ancien Régime, qui considérait le travail comme une indignité et une servitude, mais aussi de la *stigmatisation* catholique de l'argent toujours un peu suspect et sale) — ce qui explique un peu mieux cette « dénégation de l'économique » qui est au principe, selon Bourdieu, du champ artistique supposé « noble » et désintéressé.

Le libéralisme économique des années 1980 et le boom du marché de l'art sont toutefois passés par là avec le règne de l'argent-roi et la glorification de la réussite financière. À une époque où les présidents affichent plus volontiers leur rolex que leur culture et où les collectionneurs, au lieu de cacher jalousement leurs trésors n'ont de cesse de concurrencer les musées publics, dénoncer, comme le faisaient les sociologues critiques et les artistes engagés dans les années 1960, les motivations économiques et sociales des acteurs du marché de l'art, dont la simple évocation était taboue, n'a plus rien de sacrilège dès lors que s'affichaient ostensiblement tous les signes extérieurs de richesse et de puissance qui attirent un tout nouveau public de *traders* et de *yuppies* vers un marché de l'art transformé en un véritable miroir aux alouettes semblant promettre de la célébrité et de la richesse instantanées : des jeunes artistes à peine sortis des écoles d'art faisaient la une des magazines *people* et il est difficile de savoir si leurs œuvres s'arrachaient parce que leurs prix doubleraient quasiment de semaine en semaine au point de coûter plus cher des tableaux de maîtres anciens et modernes réputés, ou si les prix s'envolaient du fait de la multiplication soudaine de quelques collectionneurs et amateurs de l'art moderne en une foule grossissant de manière exponentielle d'investisseurs. Et nul doute que cet engouement mondain pour le marché de l'art, avec son lot de snobs vaguement ridicules et de spéculateurs aussi cyniques que philistins ait contribué à discréditer tout ce cirque. Vous consta-

terez d'ailleurs qu'on ne parle plus d'art contemporain aujourd'hui dans les médias que pour le moquer et le dénigrer (comme dans la pièce à succès de Yasmina Reza, *Art*, comme au bon vieux temps du Salon où les bourgeois raillaient ces « impressionnistes », qualificatif dépréciatif qui laissait entendre que ces peintres ne savaient pas peindre) ou alors à l'occasion de nouveaux records de ventes.

Sociologie de l'art contemporain

Le projet de la sociologie de l'art est d'embrasser dans sa globalité et sa complexité l'ensemble des médiations sociales, culturelles, économiques, politiques et symboliques qui concourent à former ce qu'on appelle « le monde de l'art ». Car les acteurs sociaux qui se distribuent les rôles sur la scène du monde de l'art — les artistes, les marchands, les critiques, les collectionneurs, les conservateurs de musée, le public — interagissent en permanence en mobilisant l'intelligence pratique des règles le plus souvent tacites qui régissent ce monde de l'art pour imposer leur définition de ce qu'est « l'art contemporain ».

Car, contrairement à ce que le vocable pourrait laisser croire, l'art contemporain n'est pas seulement tout art actuel (à supposer que la catégorie même d'art ne soit pas problématique, car il nous faut sérier les problèmes et admettre provisoirement que la qualité d'art est accordée de droit lorsqu'une production émane d'un acteur reconnu par ses pairs et par les autres acteurs du monde de l'art — sachant qu'il y a en outre plusieurs mondes de l'art juxtaposés qui, dans un même domaine d'expression comme les arts plastiques, s'ignorent ou cohabitent quasiment sans interférences, chacun de ces sous-mondes de l'art recourant à des critères de jugement différenciés : originalité, virtuosité, métier, engagement, etc.) mais un art qui s'inscrit dans la tradition de l'art moderne tout en poursuivant la logique avant-gardiste. L'art contemporain se définit par un projet dont les propriétés sont la réflexivité et la fusion de l'art et de la vie et par le « label » contemporain qui est l'enjeu d'une lutte au sein du champ artistique pour la définition dominante de l'art légitime dans le monde de l'art correspondant.

Les grandes galeries se cooptent et écartent le menu fretin pour monopoliser le marché de l'art le plus prestigieux et le plus rentable que représentent les grandes Foires internationales d'art contemporain : Bâle, Miami, Londres, Paris, Madrid, Cologne, Bruxelles. Et ces mêmes marchands travaillent à placer « leurs » artistes dans les collections publiques, c'est-à-dire les musées, et auprès des grands collectionneurs qui, aujourd'hui font les réputations plus que la critique d'art en complète déliquescence (la presse fait de l'info quand elle ne

fait pas de la réclame, mais jamais de critique qui pourrait leur aliéner des galeristes qui sont en même temps leurs annonceurs publicitaires). Pas question pour un artiste ambitieux de se fourvoyer, c'est-à-dire de se compromettre avec une galerie de second rang, c'est-à-dire qui n'existe pas au plan international ; pas question pour un marchand qui veut exister sur la scène internationale de défendre des jeunes artistes locaux ; pas question pour un critique d'art soucieux de sa réputation de perdre son temps à parler du talent d'un artiste qui n'est pas présent sur cette scène internationale, etc. Le champ de l'art contemporain a en outre pour caractéristiques celles d'être un espace international et un monde où la collusion et le délit d'initié sont la règle dès lors que c'est un même milieu qui vend, achète et fait la cote et la réputation des artistes qu'il collectionne.

Le monde de l'art et le champ artistique, ainsi que le marché de l'art, sont trois modèles de configuration de l'institution artistique — respectivement la chaîne de coopération « à l'œuvre » dans la production des œuvres (voir Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. franç., Paris, Flammarion, 1991) ; l'espace social, hiérarchiquement structuré, des positions occupées par les acteurs réunis par une adhésion à la valeur fondatrice du champ (l'amour de l'art proclamé sur le mode de la passion désintéressée, ou, pour reprendre les termes de Bourdieu, de la « dénégation de l'économique », cf. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, et *Les Règles de l'art*, Paris, Fayard, 1993) ; l'ensemble des acteurs économiques interagissant dans l'attribution de la valeur économique et esthétique des œuvres (voir Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967 et *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1993) — et les relations induites dans chacun d'eux sont de coopération, de concurrence et de complémentarité.

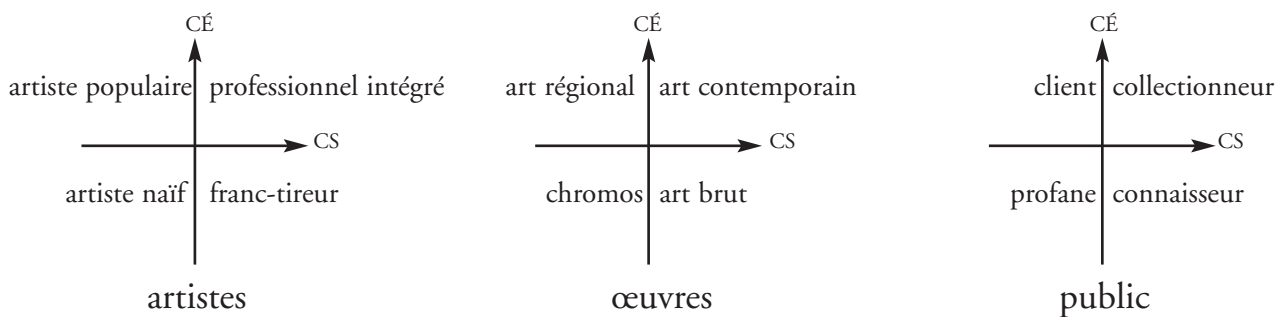
D'obédience interactionniste et pratiquant l'ethnométhodologie, Becker participe pleinement du courant constructiviste, qu'il a contribué à faire connaître dans le monde francophone de la sociologie de l'art, Howard Becker observe pour sa part les communautés d'artistes et met au jour les chaînes de coopération invisibles entre les divers protagonistes qui concourent à la production collective d'une œuvre, fût-elle signée par un seul. On songera spontanément aux génériques de films ou à la liste tout aussi interminable des remerciements qui accompagnent toute remise de prix au cinéma. Et, de manière générale, à tous les arts collectifs qui associent de manière plus ou moins visible différents corps de métiers à la réalisation et à la production d'un spectacle ou d'un disque. Mais des arts *a priori* plus individualistes, voire solitaires, comme la peinture ou la littérature, n'échappent cependant pas à la règle. Il suffit de se souvenir que les grands maîtres anciens de la

Renaissance s'entouraient d'assistants dans leur atelier pour les aider à préparer leurs grandes fresques et que cette tradition ne s'est pas tout à fait perdue pour les artistes contemporains les plus sollicités qui doivent enchaîner des expositions aux quatre coins de la planète à un rythme parfois effréné. Et, si la chose est plus discrète et généralement plus déconsidérée encore, car enfreignant les idées reçues sur la singularité du génie créatif en même temps que cette variante de la propriété privée qu'est la notion de propriété littéraire engendrant des droits d'auteur, l'usage de collaborateurs — appelés « nègres » dans le monde des lettres — n'est pas rare dès qu'il s'agit de rédiger des mémoires ou de recueillir des témoignages de personnalités publiques qui n'ont, pour leur part, ni le temps ni le talent nécessaires pour écrire « leurs » livres. Plus encore que dans les arts plastiques, il est des cas célèbres d'œuvres collectives en littérature (des frères Goncourt au binôme controversé Dumas-Maquet) comme en musique (des librettistes, comme Lorenzo da Ponte pour des compositeurs tels que Mozart, aux auteurs-compositeurs les plus prolifiques de la musique populaire d'après-guerre, comme Jerry Leiber et Mike Soller que seuls connaissent les spécialistes alors que le monde entier connaît leurs chansons attribuées aux chanteurs infiniment plus célèbres qui les ont interprétées, comme Elvis Presley, sur le modèle industriel du cinéma hollywoodien qui dépossède le réalisateur du *final cut* au profit du seul producteur tout puissant, ou du cinéma commercial dont le public se soucie moins du réalisateur (souvent ignoré) que des « stars » qui interprètent leurs films, ou aux tandems Lennon-McCartney ou Jagger-Richards, avec l'avènement de l'âge des auteurs dans les années 1960, tout musicien « sérieux » se devant d'être l'auteur de ses propres titres (sans compter les bénéfices engrangés par les droits d'auteur afférents), comme tout cinéaste se devait d'être un auteur » (comme Truffaut qui tentera de convaincre Hitchcock qu'il en était bien un, lui aussi). Ces rapports de pouvoir entre ces différents protagonistes des mondes de l'art renvoient bien entendu à la stratification, à la hiérarchisation et à la division du travail artistique. Et la focalisation sur l'interprète-vedette ou sur l'auteur (réalisateur et auteur-compositeur, voire chef opérateur ou ingénieur du son) classe en revanche le public entre le « grand public » et l'élite des amateurs connaisseurs.

Parmi les divers types d'artistes, Becker épingle l'*artiste populaire*, l'*artiste naïf*, le *franc-tireur* et le *professionnel intégré* : « artiste canonique, parfaitement préparé pour produire l'œuvre d'art canonique (exactement conforme aux conventions particulières de ce monde), et parfaitement capable de la réaliser. [...] Dans tout monde de l'art organisé, la plupart des artistes sont des professionnels intégrés. Parce qu'ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions selon lesquelles leur monde fonctionne, ils s'adaptent avec aisance aux activités normales que ce monde poursuit. » La créativité des professionnels

intégrés peut varier considérablement entre ceux que Becker appelle les *vedettes*, « qui produisent les variations marginales et les innovations qui ne violent pas suffisamment les conventions pour rompre les coordinations des actions », et les *producteurs de routine*.

On peut ainsi montrer qu'il existe une homologie structurelle, comme dirait Bourdieu, c'est-à-dire une analogie formelle, entre le champ de production des producteurs (les artistes), le champ de production des œuvres et le champ de production du public. Cette homologie des champs (espace de positionnement social en fonction du capital économique et du capital symbolique essentiellement) renvoie par ailleurs à la théorie des trois états du capital culturel énoncée par Bourdieu, à savoir l'art incorporé (l'*habitus* cultivé ou le goût), l'art objectivé (les œuvres d'art) et l'art institutionnalisé (la « cote » et le musée).



Raymonde Moulin a, pour sa part, conjugué les outils de la sociologie et de l'économie pour étudier le marché de la peinture en France (*Le Marché de la peinture en France*, 1967), pour ensuite s'intéresser à la morphologie sociale des différents types d'acteurs du monde de l'art (*L'Artiste, l'Institution et le Marché*, 1992). Elle sera en quelque sorte à l'origine de la « sociologie de la médiation » en art en mettant notamment en lumière les interactions entre le musée et le marché, selon que la forme d'art soit plutôt orientée vers le premier ou le second. Dans le monde de l'art, l'établissement de la valeur (réputation et reconnaissance qui déterminent une position de l'artiste dans le champ artistique) s'opère par la conversion réciproque du capital économique (la cote sur le marché de l'art) et du capital symbolique (la reconnaissance de l'institution dont le musée demeure l'instance légitimante suprême, qui inscrit l'œuvre dans l'histoire de l'art). Le marché apporte une plus-value économique aux œuvres d'art tandis que le musée lui apporte une plus-value symbolique qui, conjuguées, leur assurent une position dominante dans le champ artistique. Cette circularité du marché et du musée était déjà au principe de l'art académique (le directeur du musée était issu de l'académie qui fournissait au musée des œuvres vendues au Salon – seul marché de l'art à l'époque – tandis que le musée fournissait en retour des

modèles à imiter pour les jeunes artistes de l'académie) et qui n'a rien perdu de son efficacité avec l'avènement de l'art moderne et surtout de l'art contemporain où le marché a pris le relais (et la fonction) de l'académie. Cette théorie autorise Raymonde Moulin à distinguer un « art orienté vers le marché » d'un « art orienté vers le musée » dans la production artistique contemporaine. Comme l'écrit Jean Clair, il est « significatif que l'histoire ait fait mourir Léonard de Vinci dans les bras du roi de France et que Watteau se soit éteint entre les bras du marchand Gersaint. On pourrait ajouter que le destin de l'artiste moderne est, semblablement, de finir dans les bras du conservateur. De ce point de vue, on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle. C'est dans l'espoir de se voir consacré par lui ou au contraire dans la volonté d'y échapper, que les mouvements se seront succédé, de l'impressionnisme au *Land Art* ».

Raymonde Moulin soutient la thèse selon laquelle la valeur économique en art repose sur la gestion de la rareté : plus une œuvre est rare, plus elle est chère. Cette thèse doit cependant être nuancée, me semble-t-il. Tout d'abord, s'il est vrai qu'une œuvre originale unique est plus chère qu'un multiple, et un tirage limité plus cher qu'une reproduction, la production de l'artiste — dont la signature agit comme un label de qualité et un sceau d'authenticité — doit être suffisamment cohérente et élevée pour éveiller l'intérêt des spécialistes (qui veulent s'assurer que l'artiste en question est constant dans la durée) et alimenter la spéculation sur le marché de l'art (les marchands d'art soucieux de rentabiliser leur investissement pressent les artistes de reproduire *ad nauseam* ce qui a marché tout comme l'industrie culturelle produit des clones d'artistes à succès pour exploiter un filon — les « *boys bands* », les « chanteuses à voix », les mémoires « *people* » ou la littérature féministe *trash*).

Ensuite, dans la société mécanisée, contrairement à ce qu'avance Walter Benjamin dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », l'*aura* de l'œuvre d'art ne lui vient pas de son unicité (c'est-à-dire de sa rareté radicale), mais au contraire, comme le note judicieusement Nathalie Heinich, de la dissémination et de la démultiplication des reproductions de l'œuvre qui lui confèrent en retour son statut d'icône culturelle et son *aura* culturelle. Enfin, il m'apparaît que le marché de l'art a connu une transformation fondamentale depuis les années 1960. À la logique quasi hégémonique de Paris, puis de New York qui lui vola la vedette dans les années 1970 comme capitale mondiale de l'art contemporain, et à l'oligopole constitué par un quarteron de galeries d'art contemporain qui imposèrent au monde une manière de mondialisation concentrée, s'est substitué

depuis les années 1980 et 1990, un système déconcentré (*glocal*) de concurrence entre des métropoles de l'art qui déploient leurs atouts commerciaux à travers leurs foires d'art contemporain (Paris et New York, bien sûr, mais aussi et surtout Bâle, Londres, Cologne, Madrid, Bruxelles, Miami, etc.), auxquelles répondent des manifestations internationales de promotion de cet art contemporain (biennales de Venise, Lyon, Sao-Paulo, Istanbul, Documenta de Cassel, Manifesta, etc. Avec la multiplication des acteurs, ce n'est donc plus seulement le petit nombre d'œuvres disponibles de quelques noms à la réputation bien établie à Paris ou à New York qui définissent la valeur économique mais la demande démultipliée par chacun de ces marchés « glocaux ».

Il faut se rappeler que les artistes ont toujours été tiraillés entre la nécessité de vendre leur travail à des *clients* et leur volonté de ne pas subordonner leur création exclusivement et intégralement à la demande de leurs *commanditaires* ni de dépendre de la générosité plus ou moins désintéressée de quelques *mécènes* mais de pouvoir imposer leur œuvre à des *collectionneurs*. Ces quatre types de destinataires indiquent déjà que le champ artistique est plus ou moins autonome par rapport à d'autres champs sociaux, comme le champ religieux ou le champ politique dont la tutelle a longtemps pesé très lourd sur la production artistique dès lors que l'Église et la noblesse, puis l'État, étaient les principaux *commanditaires* et *mécènes* des artistes qui ont cherché à s'émanciper de cette tutelle. L'existence d'un marché de l'art est l'une des conditions qui permettent cette autonomie relative en substituant à la demande de ces *commanditaires* et *mécènes*, qui dictent, régendent et contrôlent la création artistique, l'offre d'œuvres achevées proposées sur le marché ou via des marchands à des *clients*, mais surtout l'offre d'un talent singulier et indépendant dont la signature est recherchée par des *collectionneurs*. Cette substitution des collectionneurs aux clients s'accompagne de la mutation (superficielle) des marchands (qui vendent leurs œuvres) en galeristes (qui représentent les artistes). On pourrait également trouver une trace de ce glissement sémantique dans l'« atelier d'artiste » (l'« atelier » étant l'appellation générique de la manufacture des artisans, soit un lieu de fabrication, d'usinage, de production) qui devient chez les Anglo-Saxons « the artist's studio » (soit « l'étude » qui renvoie à l'univers intellectuel de la création artistique apparentée à un art libéral).

Ce processus d'émancipation des artistes et d'autonomisation du champ artistique sera opéré par la création des académies de peinture et de sculpture qui, dès les XV^e et XVI^e siècles, furent créées pour faire des artistes les égaux des poètes (« *ut pictura poesis* ») et des intellectuels à part entière (suivant en cela la célèbre formule de Léonard de Vinci affirmant que l'art est « *cosa mentale* »), plutôt que comme de simples travailleurs manuels afin

de les distinguer des vulgaires artisans, et accorder à leur profession un statut d'art libéral. Ce mouvement conduira, au XIX^e siècle, à une autonomisation relative du champ artistique justifiée par la théorie de « l'art pour l'art », et au XX^e siècle à la distinction entre un art de marché et un art de musée. Comme l'écrit Jean Clair, il est « significatif que l'histoire ait fait mourir Léonard de Vinci dans les bras du roi de France et que Watteau se soit éteint entre les bras du marchand Gersaint. On pourrait ajouter que le destin de l'artiste moderne est, semblablement, de finir dans les bras du conservateur. De ce point de vue, on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle. C'est dans l'espoir de se voir consacré par lui ou au contraire dans la volonté d'y échapper, que les mouvements se seront succédé, de l'impressionnisme au *Land Art* ». (Jean Clair, « Érostrate ou le musée en question » in *L'Art de masse n'existe pas, Revue d'esthétique*, 3/4, Paris, UGE, 1974, p. 187.)

Cet art de musée évoque ainsi une sorte d'équivalent fonctionnel contemporain de l'art académique des Salons du XIX^e siècle. Les académiciens seront dès lors des notables et des fonctionnaires stipendiés par l'État ; leur art sera désormais jugé par leurs pairs (et par une nouvelle catégorie d'acteurs du monde de l'art surgie au XVIII^e siècle avec les Salons où sont exposés les œuvres des artistes académiques : les critiques d'art dont l'un des plus célèbres sera Diderot) et non plus soumis au goût et aux caprices de leurs commanditaires. Cette indépendance se paiera toutefois du prix fort avec la contestation du système académique par les peintres eux-mêmes qui amènera l'État français à désavouer implicitement le Jury d'admission du Salon en créant le Salon des refusés en 1863. C'est alors tout le système académique qui s'effondre. L'art moderne va être régulé par un marché de l'art moderne qui se met tardivement en place à l'intervention de quelques rares et visionnaires galeristes-mécènes comme Paul Durant-Ruel (qui défendra les impressionnistes, Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissaro, etc.), Ambroise Vollard (qui organisera les premières expositions de Manet, Cézanne, Van Gogh, mais aussi Picasso, Matisse à l'aube du XX^e siècle) et Daniel Kahnweiler (le marchand des cubistes). Les nouveaux clients des artistes ne sont plus des aristocrates-mécènes ou des conservateurs-académiciens de l'art, mais des membres de la bourgeoisie industrielle qu'il faut convaincre, séduire et au besoin bousculer suivant des procédés somme toute pas si éloignés de la réclame. Rallier à sa cause l'un ou l'autre cénacle mondain peut aussi aider et les critiques vont servir d'intermédiaires entre les artistes novateurs et les milieux huppés en quête de sensations nouvelles. Ce parallèle avec le monde de la publicité n'est évidemment pas innocent car, sans préjuger de la qualité esthétique des œuvres ainsi produites, à l'instar des autres marchés de biens de consommation qui émergent dans la

société industrielle capitaliste du XIX^e siècle, le marché de l'art va favoriser une logique avant-gardiste de renouvellement continu des mouvements et des œuvres. Ce marché qui demande à être constamment alimenté en nouveautés va s'appuyer sur le système de l'avant-garde, substituant à la logique académique de l'imitation et du respect des conventions et des traditions le culte de l'originalité en art, et instaurant ce que le critique d'art Harold Rosenberg a appelé « la tradition du nouveau ». (Cf. John Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*, 1940 ; Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, 1965 ; Albert Boime, *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, 1971 ; Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, 1973 ; suivis des études sociologiques d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, 1985 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 1992 ; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, 1993.)

Les artistes ne pouvant ou ne voulant se satisfaire d'une vie de bohème et d'une gloire posthume ne peuvent donc se contenter de tabler sur la reconnaissance du musée et doivent donc se réconcilier, depuis le XIX^e siècle, avec la logique traditionnellement artisanale du marché de l'art, mais de plus en plus souvent cette logique se fait industrielle dès lors que sa démultiplication et son extension mondiale interdit désormais à l'artiste d'entretenir une relation personnalisée avec un seul marchand ou quelques clients ou collectionneurs. Il faut donc prendre en considération les interférences survenues depuis le XX^e siècle entre la logique artisanale et la logique industrielle dans le monde de l'art (ce qui amène, par exemple, certains photographes, dont le médium est par nature reproductible à l'infini, à rayer leurs négatifs pour limiter la reproduction de leurs photos et justifier les prix qui sont pratiqués dans le marché de l'art contemporain infiniment plus lucratif que le marché de la photographie traditionnelle). La logique artisanale du monde de l'art se déploie sociologiquement sur le registre de la *singularité* (des œuvres originales signées par des artistes singuliers) et opère économiquement selon la règle de la *rareté* (limitation de l'offre pour des œuvres uniques destinées à un nombre restreint d'amateurs placés en situation de concurrence). La logique industrielle du monde de l'art procède en revanche, sur le plan sociologique, de la *notoriété* publique des artistes et, sur le plan économique, de l'importance de la demande. On pourrait ainsi dresser un tableau comparatif fort instructif de ces deux logiques « idéal-typiques » de production de la valeur en art (cf. tableau p. 60.)

À vrai dire ces deux logiques n'ont jamais été complètement étanches ni exclusives l'une de l'autre. Depuis toujours ont coexisté des artistes de grande notoriété qui pouvaient imposer leur art à leurs commanditaires et mécènes et d'autres qui produisaient à la demande des œuvres pieuses, décoratives, commémoratives (retables, natures mortes,

Artisanat d'art

– *Production artisanale manuelle* (ou partiellement mécanisée) *en série*, directement conçue et réalisée par l'artiste (éventuellement aidé par des assistants).

– *Coût de production constant* (coûts variables nuls) définissant un prix de revient unitaire indépendant du nombre d'exemplaires produits.

– *Production à la pièce*, itérative à la commande ou selon les envies et les possibilités du producteur et des matériaux utilisés.

– Demande suit l'offre.

– Logique de production à la pièce à prix de revient fixe d'autant plus élevé que l'offre est limitée et la demande forte.

– Valeur économique basée sur le coût de production + *valeur ajoutée symbolique* qui est fonction de la rareté de la pièce (unique et signée) et de l'*intensité de la demande* (mise à l'encan comme système de mesure sur le « second marché » que sont les ventes aux enchères).

– Stratégie de *limitation de la production* pour stimuler la concurrence et construction mythique de la *réputation sélective* (connu des initiés).

Industrie artistique

– *Reproduction industrielle mécanisée* d'une *édition d'art* conçue par l'auteur et réalisée ou exécutée par un tiers professionnel.

– *Coût de production variable* (coûts variables permettant des économies d'échelle considérables) définissant un prix de revient unitaire dégressif en fonction du tirage.

– *Production de masse* — limitée par des contraintes techniques (plaques s'usent), logistiques (stockage), financières (investissement) — dont le tirage est défini par projection anticipative des ventes avec retirages ultérieurs et nouvelles éditions possibles.

– L'offre suit la demande.

– Logique de production de masse à prix de revient inversement proportionnel à la demande pour parvenir à un prix de vente le plus bas possible.

– Valeur économique basée sur le *prix de revient* qui est fonction du volume de la demande.

– Stratégie d'inondation du marché et de construction publicitaire de la *notoriété publique* de l'auteur.

portraits, etc.) répondant aux canons du goût du public et intégrant même les exigences du commanditaire, couchées par écrit dans un contrat en bonne et due forme stipulant le prix de l'œuvre commandée et jusqu'au format souhaité de l'œuvre, son sujet et même la quantité de bleu outremer ou d'or — pigments coûteux — requise pour sa confection). Des figures aussi illustres que Giotto pouvaient se trouver contraints d'exécuter des cabrioles pour satisfaire le bon plaisir des princes qui les invitaient à leur table, et l'on connaît les rapports conflictuels de Michel-Ange avec le pape Jules II qui lui commanda la peinture du plafond de la chapelle Sixtine. N'oublions pas non plus que les musiciens et même les maîtres de musique étaient tenus de porter la livrée des domestiques jusqu'au XVIII^e siècle. Par ailleurs certains artistes réputés, pour satisfaire à la demande, n'hésitaient pas à recourir à des assistants pour produire, dans leurs ateliers, des tableaux dont seule la conception et la peinture de quelques éléments délicats (comme les mains ou le visage) étaient véritablement de la main de l'artiste. C'était du reste là une pratique courante, que l'on retrouve chez Rembrandt comme chez Rubens, dont les ateliers étaient de véritables petites entreprises manufacturières. (Cf. les travaux des historiens de l'art Francis Haskell, *Mécènes et Peintres*, 1963 ; Andrew Martindale, *The Rise of the Artists in the Middle Ages and Early Renaissance*, 1972 ; Michael Baxandall, *L'Œil du quattrocento*, 1972 ; Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft*, 1982 ; Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt*, 1988.)

À partir des années 1980, la sociologie de l'art a donné lieu, parallèlement aux études désormais classiques portant sur les institutions de l'art, c'est-à-dire de l'organisation et de la structuration sociales du monde de l'art, à des recherches sur les représentations sociales de l'artiste (Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, 1991 ; Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, 1991) et les formes de médiation entre les acteurs sociaux dans le monde de l'art (Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, 1989), c'est-à-dire les mécanismes de construction sociale des réputations et les logiques de la reconnaissance. Cette redéfinition méthodologique de la discipline procède d'un glissement général en sociologie du paradigme déterministe (les actions des acteurs sociaux sont déterminées et trouvent leur sens dans l'imposition des structures et des institutions sociales) vers un paradigme constructiviste (les interactions sociales des acteurs produisent du sens et induisent une formalisation structurelle et institutionnelle de ces échanges). Désormais, la nouvelle « sociologie de la médiation » va s'intéresser à la construction sociale du monde de l'art ; la question ne sera plus tant de savoir comment la société crée de l'art, ni comment l'art reflète ou réinvente la société, mais comment, par le jeu des institutions et des personnes, se créent de l'intérêt et de la valeur en art.

La plupart des recherches en sociologie de l'art continuent néanmoins à s'attacher à l'« analyse externe », c'est-à-dire, aux conditions de production des artistes et aux conditions de réception des œuvres, délaissant quelque peu l'« analyse interne », c'est-à-dire les œuvres d'art elles-mêmes. À telle enseigne que nombre de sociologues de l'art ont postulé, dans les années 1990, que le remède au réductionnisme sociologique de leur discipline résidait dans une sociologie des œuvres qui ferait pendant à la sociologie des artistes (qui subordonne en dernière instance l'analyse la production de l'art à la production des producteurs d'art). L'enjeu était de taille car il s'agissait de rien moins que de démontrer enfin l'aptitude de la sociologie de l'art à aborder de front la question de l'art, non plus comme symptôme d'autre chose que lui-même (l'idéologie dominante, les rapports de classe, les goûts et les mentalités de l'époque, etc.), ni seulement de biais à travers ses contextes sociaux, culturels, économiques ou politiques. Or ce nouveau défi méthodologique — qui aurait dû renouveler le paradigme de la discipline — n'a pas trouvé ses champions et est resté lettre morte.

Les arguments contre la sociologie des œuvres ne manquent pas : essentiellement l'inadéquation du concept marxiste de « vision du monde » à une sociologie fine des médiations artistiques et le caractère idéologique de la sociologie critique de l'école de Francfort (comme l'esthétique négative d'Adorno) avec l'imposition d'une conception ultra-relativiste de l'œuvre dont les formes et les structures significatives intrinsèques sont niées au profit de leur dissolution dans la multiplicité de leurs interprétations par des communautés d'interprétation (Jean-Pierre Esquénazi, *Sociologie des œuvres. De la production à la réception*, Armand Colin, 2007). Cette posture est à mon sens dangereusement dogmatique et épistémologiquement intenable puisque la prise en compte de l'intention de l'auteur et même du contexte de production et de réception qui font qu'une œuvre ne peut pas dire n'importe quoi et dégage un faisceau de sens, même pour les sémiologues comme Umberto Eco qui étudiait pourtant ce qu'il appelait l'« œuvre ouverte », est abandonnée à une sociologie de la réception qui nie la possibilité même d'un sens (fût-il historiquement situé) propre à l'œuvre et réduit cette dernière à la diversité de ses interprétations collectives (fussent-elles contradictoires ou pleines de contresens). Cette réduction simpliste de l'œuvre à un simple signe (fut-il « polémique » comme disait Jean Duvignaud) susceptible de toutes les interprétations (alors qu'un « signe » tel un panneau de signalisation n'avait pas un sens déterminé au-delà de sa « beauté plastique ») risque en tout cas de compromettre pour un temps encore la possibilité d'étudier sérieusement les œuvres d'art en tant que formes symboliques signifiantes et de reprendre les choses là où les avaient laissées Panofsky ou Goldmann, par exemple.

Il n'est pourtant aucune contre-indication en la matière pour autant que le sociologue ne cède pas à la tentation de la singularisation des œuvres, opération courante en histoire de l'art et qui participe de la même entreprise hagiographique d'individualisation des artistes — ou pour le moins et plus simplement de la méthode historiographique qui consiste à considérer l'histoire de l'art comme une succession d'œuvres exceptionnelles et une collection de monographies consacrées à des personnalités tout aussi exceptionnelles. C'est ainsi que l'histoire de l'art détache le « chef-d'œuvre » — par définition et proprement « extraordinaire » — de la série d'œuvres qui le précèdent et le suivent dans la production de l'artiste, et qu'elle détache le « génie » — par définition « singulier » de la cohorte des artistes qui l'ont inspiré comme de ses pairs. Certains sociologues se sont employés à décortiquer cette opération de singularisation mais, ce faisant, ils rabattent une fois encore l'œuvre et l'artiste sur le plan de leur réception ou de leur production ; l'« œuvre » et l'« artiste » comme objets (et pas seulement comme catégorie) leur échappant. Rien n'interdit pourtant d'étudier une œuvre ou un artiste dans leur singularité pour autant qu'on les comprenne comme un corpus signifiant sociologiquement : le propos (pour ne pas dire l'« intention » trop connotée) de l'artiste, le projet d'un courant, d'une école, d'un mouvement, voire d'une sensibilité, et qu'on rapporte leur singularité (qu'il n'est pas lieu d'ignorer ou de contester) à la singularité relative de leur situation et de leur position dans l'espace social et symbolique de leur monde de vie artistique.

L'art moderne et contemporain au musée

L'entrée de l'art moderne, puis, ce dernier ayant trouvé sa place dans l'histoire de l'art, de l'art contemporain — qu'on appelle aussi parfois art vivant — au musée, longtemps comparé à un mausolée voire à un cimetière, laissait craindre que le mort saisisse le vif. Or, contre toute attente, cette cohabitation paradoxale (du moins si l'on accrédite la thèse moderniste suivant laquelle l'art moderne, et *a fortiori* l'art vivant, se définirait contre le musée) s'avère en fin de compte plutôt perturbatrice de l'identité du musée. Gertrude Stein considérait le musée d'art moderne comme une contradiction dans les termes, une sorte d'aberration : « aucun musée ne peut être moderne », disait-elle. Ce à quoi on pourrait rétorquer que le musée est une idée éminemment moderne, indissociable même de la modernité. Mais sans doute voulait-elle signifier que le musée est, de ce fait même, une forme historiquement située, datée — ce qui le condamne irrémédiablement aux yeux des modernistes.

La notion de musée découle de la philosophie des Lumières ; elle est consubstantielle à la

modernité, à ce procès d'émancipation, tout à la fois individuelle et collective, par la Raison et le Savoir, par cette saisie encyclopédique et érudite du monde mise à la disposition du plus grand nombre. C'est sous la Révolution française que les hôtels et les églises vont être dépouillés de leurs trésors pour constituer les fonds des bibliothèques publiques et des musées, qui prolifèrent à travers toute la France républicaine. Mais c'est sous l'Empire, lorsque la bourgeoisie s'installe dans les meubles et endosse les habits des aristocrates déchus, qu'elle érige ses musées-monuments auxquels elle donne une apparence de temples. L'institution muséale se présente au XIX^e siècle, qui sera le siècle du musée, autant comme *monument* que comme *collection publique*. En tant que collection, le musée impose une attitude de recueillement. En tant que monument, le musée, témoin et symbole d'un Temps incarné par une classe sociale — la bourgeoisie qui s'empare définitivement et complètement des rênes du pouvoir et s'identifie à l'État —, s'impose comme outil de propagande et bientôt de divertissement. C'est que, dit Jean Clair : « Il fallait qu'aller au musée fût cette communion laïque des dimanches après-midi où, sous le regard mort des gardiens vêtus de noir et d'or, le silence, la lenteur obligée des mouvements et la patiente procession d'œuvre en œuvre marquassent la dévotion à ce corpus d'objets précieux, les uns confisqués à la royauté déchue et les autres acquis par guerre et par pillage. Et c'est sans doute parce que la bourgeoisie n'avait en droit rien possédé de ces objets, mais se les était appropriés de fait qu'il lui fallut inventer l'histoire et, avec elle, la fiction humaniste de la culture. »

Le musée une institution récente qui remonte au XVIII^e siècle finissant pour ce qui est de l'idée d'une collection publique et au XIX^e siècle pour sa mise en œuvre en tant qu'institution spécifique. Il faut se rappeler que le musée et l'académie sont historiquement solidaires dès lors que le premier est comme une émanation de la seconde : les galeries d'art furent initialement ouvertes aux seuls artistes auxquels on accordait un accès prioritaire aux chefs-d'œuvre du passé afin qu'ils pussent s'en inspirer et se former le métier en les copiant. Certains musées furent d'ailleurs constitués en fonction de cette unique finalité pédagogique, quand bien même le public y était admis quelques jours par semaine. Ainsi l'ouverture du Louvre, le 28 brumaire de l'an II (1793), qui est réservé aux artistes sept jours sur les dix que durait la décade révolutionnaire. Le musée était alors essentiellement un lieu de travail, un atelier où l'on pouvait copier les maîtres, dont on décrochait au besoin les œuvres pour la commodité de travail des aspirants artistes à qui on fournissait par ailleurs des chevalets. Complément à l'étude de l'école des Beaux-Arts, la fréquentation du musée représentait en outre pour les femmes, à qui l'école était fermée, le seul moyen d'apprendre leur métier de peintre. Le public n'y est admis que les trois jours

restants, et les samedis et dimanches après la suppression de la décade. Ce ne fut qu'à l'occasion de l'exposition universelle, en 1855, soit près de soixante ans plus tard, que le public fut invité à s'y rendre au même titre que les peintres, qui en profitèrent d'ailleurs pour mettre en place un fructueux commerce de copies.

Cette *solidarité fonctionnelle*, de caractère propédeutique, se renforçait encore de la légitimation réciproque du musée et de l'académie. Ainsi, au XIX^e siècle, les œuvres distinguées par le Jury des salons, lui-même recruté dans le corps académique, étaient naturellement destinées à figurer au musée, qui fournissait de la sorte en retour, des modèles destinés à l'imitation par les élèves qui fréquentaient l'académie. Les professeurs et les élèves de l'académie étaient du reste bien représentés dans les collections du musée. Les postes de directeur d'académie et de conservateur du musée étaient du reste généralement pourvus conjointement et occupés par la même personne : un artiste académicien en règle générale, de préférence adepte d'un genre noble dans la hiérarchie académique des sujets. Ce qui n'était que la perpétuation d'une coutume séculaire qui consistait à faire appel à un homme de métier pour gérer et surveiller les collections royales et princières qui sont à l'origine de la plupart des musées des Beaux-Arts. La carrière et le statut de ces académiciens correspondaient à ceux de hauts fonctionnaires, et, lorsque l'État français désavoua implicitement le Jury d'admission du Salon en créant le Salon des refusés en 1863, puis suspend, en 1884, les prérogatives de l'Académie en matière d'enseignement, c'est tout le système académique qui s'effondre, et le seul musée subsiste en tant qu'instance de consécration. La régulation de la production artistique sera désormais assurée par les marchands, et ce marché de l'art moderne qui se met en place, à l'instar des autres marchés de biens industriels, lorsqu'il sera assez puissant pour dicter sa loi en matière de goût, va favoriser une logique avant-gardiste de renouvellement continu des mouvements et des œuvres pour l'alimenter en nouveautés. Le musée demeurera, quant à lui, pour un long temps encore, fidèle à des normes esthétiques plus académiques et fermé aux productions artistiques novatrices, comme en témoigne le célèbre refus par le Musée du Luxembourg du legs Caillebotte, qui consistait en une collection très importante de tableaux impressionnistes. C'est d'ailleurs en partie par rapport à cette attitude des conservateurs de l'époque, déterminés à faire barrage contre ces mouvements artistiques que l'on considère depuis comme majeurs, par rapport à ce que Nathalie Heinich a très judicieusement qualifié de « traumatisme originel » pour cette profession des conservateurs, qu'il faut comprendre la boulimie collectionneuse des conservateurs actuels, toujours inquiets de laisser filer le dernier convoi avant-gardiste en route vers la postérité, et qui accourent à chaque coup de sifflet des marchands qui jouent le rôle d'aiguilleurs de l'art.

Au moins depuis le XIX^e siècle, la création artistique s'est définie en fonction et par rapport au musée. En 1818 s'ouvre à Paris le Musée des Artistes Vivants, qui deviendra le Musée du Luxembourg en 1886. « L'État français y mettait des œuvres qu'il achetait aux Salons. Elles y restaient pendant une sorte de période probatoire, prévue d'abord pour durer dix ans après la mort de l'artiste, prolongée plus tard jusqu'à cinquante et enfin fixée à cent ans après sa naissance. — l'issue de ce délai, on décidait de leur destin, en faisant entrer les meilleures au Louvre, en envoyant les moins bonnes dans les musées de province et en utilisant celles de troisième catégorie pour décorer les palais nationaux. [...] les artistes savent désormais que leurs œuvres, si elles réussissent à se faire admettre au Salon et à s'y faire positivement distinguer, peuvent entrer de leur vivant au musée, leur apportant ainsi cette consécration suprême qu'est la mise sur un pied d'égalité avec les plus grands maîtres du passé. Aussi sont-ils nombreux à y aspirer et à choisir en fonction de ce but les thèmes qu'ils abordent et les manières de les représenter, les formats, les techniques et les matières utilisées, nous dit Krzysztof Pomian. » Toutefois, le Luxembourg, comme on le sait sous la coupe de l'académie, continua longtemps à refuser les œuvres innovatrices, et il fallut attendre les années trente pour que s'érigent des bâtiments spécifiquement destinés à accueillir l'art moderne (avec un quart de siècle de retard sur sa naissance donc), comme le MOMA de New York (1929), le Guggenheim (1939) et le Musée d'Art Moderne de Paris, construit pour l'Exposition universelle de 1937, mais opérationnel seulement après la seconde guerre mondiale. Depuis les années 1950, ces institutions pullulent et essaient à travers le monde.

Cet art du musée, je proposerais de le définir comme un nouvel académisme, à savoir un équivalent fonctionnel de l'art académique des Salons du XIX^e siècle. L'effondrement du système académique avait entraîné une crise profonde du marché de l'art, les marchands, les galeries privées se sont ainsi substitués à l'Académie et au Salon du XIX^e siècle, et ont rétabli, avec la création de musées d'art moderne et contemporain, la circularité institutionnelle entre le musée et l'instance qui « produit » les artistes — qui n'est plus à proprement parler l'Académie, par laquelle transitent encore les candidats artistes, mais directement le marché qui définit la demande et informe l'artiste sur cette demande par le biais des revues d'art spécialisées qui sont devenues les bibles des jeunes artistes. Aujourd'hui ce sont donc les marchands qui fournissent l'art du musée, quand ce n'est pas le musée qui le suscite lui-même ou qui se fait le sujet de l'art contemporain en le programmant. Le directeur du Musée Abteiberg de Mönchengladbach, Dierk Stemmler, souhaiterait ainsi que les artistes viennent au musée pour y créer leurs œuvres en fonction de cet espace.

Je proposerais dès lors le schéma diachronique suivant : dans un premier temps, le musée a influé sur la création contemporaine en lui soumettant, ou en la soumettant à des modèles académico-muséaux ; dans un second temps, il suscite un « art de musée », conçu pour le musée (formats monumentaux, œuvres *in situ*) ; dans un troisième temps, qui est déjà le nôtre et qui se conjugue aux deux premiers, il se substitue à l'artiste, ou se place sur le même plan que lui en mettant en scène l'art contemporain : la muséologie se fait scénographie, et assimile l'art à un regard esthétique posé sur les choses. Il s'agit là du propos central de la modernité en art, et la post-modernité peut-être vue comme son exacerbation en définissant l'art comme un habile dialogue avec l'histoire de l'art, comme un palimpseste plastique ou encore comme une mise en scène actualisée d'œuvres existantes, une récréation par l'artiste dans son travail de création de son propre Musée imaginaire, comme le fit Picasso lorsqu'il revisita aussi bien l'art primitif — ce qui donnera naissance aux *Demoiselles d'Avignon*, véritable manifeste de l'art moderne — que l'art de Vélasquez ou Delacroix, entre autres. L'artiste deviendrait ainsi une sorte de collectionneur qui se constitue sa propre collection (comme dans le livre intitulé *Un Cabinet d'amateur* de George Perec), tandis que le conservateur se présenterait à son tour comme un artiste dialoguant avec d'autres artistes à travers la mise en scène de leurs œuvres. Avec la nouvelle fonction de « commissaire d'exposition » qu'assume de plus en plus souvent le conservateur, ce n'est déjà plus une projection de l'esprit. Ainsi Sheila Leirner, critique d'art brésilienne et commissaire général des 18^e et 19^e biennales de Sao Paulo déclare : « J'ai la conviction que le commissaire général de la Biennale — je le dis sans prétention, à cœur ouvert — est un artiste : la Biennale est l'œuvre d'un artiste qui collabore avec d'autres artistes. Cette collaboration est du type de ceux qui montent un opéra. [...] Je travaille comme un directeur de théâtre qui interprète et met à jour l'œuvre pour le public. »

Il faut rappeler que les galeries privées ont une finalité commerciale et promeuvent donc une esthétique et des œuvres « vendables » ; l'art minimal, conceptuel, les *happenings*, l'art vidéo, le *Land Art*, etc., s'ils ont pu ponctuellement constituer de bons « coups publicitaires », s'avèrent à la longue suicidaires pour ces galeries (d'où leur soulagement avec le retour à « la peinture-peinture » dans les années 1980). En revanche, cette forme « problématique » d'art peut être, et fut soutenue par les Kunsthalle ou palais des beaux-arts, les centres d'art contemporain, dont la finalité est davantage culturelle que commerciale. Mais ces institutions se sont vues, ces dernières années, concurrencées par les musées eux-mêmes, qui, pour des raisons économiques évidentes dans le contexte inflationniste du marché de l'art, sont sortis de leur rôle traditionnellement passif, et consacrent désormais des œuvres contemporaines, pas toujours abouties, en échange de quelques pièces qu'ils

craignent à juste titre de n'être plus en mesure d'acheter lorsque l'artiste verra sa cote grimper— ce qui explique notamment la crise des institutions précitées, *Kunsthalle* et autres. Évidemment, le musée joue ainsi un jeu dangereux dans la mesure où il en vient à parier sur des jeunes talents — ce qui n'était pas du tout son rôle à l'origine —, mais surtout il influence de la sorte le marché en même temps qu'il fait son jeu.

Le cas du Nouveau Musée de Villeurbanne, significativement intitulé Centre International d'Art Contemporain, illustre cette situation ambiguë du musée / centre d'art contemporain, ainsi que les pratiques muséales d'acquisition engendrant une relation inédite entre les artistes et les Musées qui les sollicitent pour des créations originales, généralement de type conceptuel, et se constituent de la sorte une collection avec un budget d'acquisition quasi inexistant. Les artistes deviennent en quelque sorte les premiers partenaires du musée, et laissent en dépôt ou donnent les œuvres conçues pour l'exposition. On remarquera au passage que les œuvres à fort caractère conceptuel sont privilégiées, et que cette approche justifie aussi la répétition à quelques années d'intervalle d'expositions personnelles d'un même artiste comme ce fut le cas notamment pour Buren.

Des artistes, qui s'inscrivent dans la filiation de Duchamp, et dont les plus connus sont Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke, font porter leur réflexion et focalisent leur pratique sur certains aspects bien spécifiques du fonctionnement du monde de l'art moderne et contemporain en rapport avec ses institutions, dont le musée d'art moderne, un peu à la manière de la sociologie. Ainsi, depuis 1965, Daniel Buren met en évidence, rend visible, par des dispositifs spatiaux (popularisés par le recours à ses fameuses « bandes ») les conditions spatio-temporelles d'existence et de déploiement de l'œuvre d'art dans son cadre institutionnel ; Michael Asher, depuis 1969, a indiqué la délimitation de l'activité artistique par des déplacements d'objets, de services et d'espaces de musées et de galeries ; Marcel Broodthaers, jusqu'à sa mort survenue en 1976, a montré comment le musée s'approprie et acclimate des objets d'art hétérogènes dans son propre « Musée des Aigles », fictif mais néanmoins réel, où le rôle de l'artiste et celui du conservateur sont en quelque sorte inversés ; Hans Haacke enfin, pour nous en tenir à ces quatre artistes, dévoile systématiquement et impitoyablement depuis 1970 l'« infrastructure » financière des institutions culturelles prétendument neutres et désintéressées. La limite et le paradoxe le plus flagrant de cette entreprise de démythification systématique — et cela leur sera du reste reproché par leurs farouches opposants qui les taxeront de collusion avec l'institution — tiennent au fait qu'elle ne prend véritablement son sens que par rapport à l'institution muséale. Ainsi, et c'est vrai de toute une part de l'art contemporain visant à sortir

l'art de l'espace du musée ou de la galerie, comme le *Land Art*, comme de l'art conceptuel, la critique du mode de fonctionnement, des procédures de légitimation, de la logique et de l'espace muséal demeurent tributaires de celui-ci. Hors du musée, un tas de cailloux redevient un tas de cailloux, hors du musée, une œuvre conceptuelle ne trouve pas de lieu où s'exprimer, hors du musée, les bandes du Buren deviennent un tissu de décoration.

Une autre pratique muséale qui découle de l'inflation galopante des prix sur le marché de l'art est le recours à ce qu'Andreas Wiesand, le responsable du Centre pour la recherche culturelle à Bonn, qualifie de « véritable bourse des collectionneurs » : « Les directeurs de musée, déclare-t-il, sont aujourd'hui obligés d'acheter les œuvres au même prix que les particuliers, et c'est très cher. [...] Beaucoup d'œuvres exposées dans les musées ne leur appartiennent pas, elles sont prêtées par les collectionneurs. Il existe des impresarios qui évaluent et négocient les prix. » Ces prêts ne manquent pas de conférer en retour à ces œuvres et, par diffusion, à la collection privée dont elles sont issues, une plus-value à la fois esthétique et monétaire.

L'ambiguïté, l'ambivalence de ce nouveau statut du musée dans le cadre du marché de l'art contemporain tient en ce que le musée demeure une instance de consécration mais perd de son pouvoir d'initiative : « Acteurs culturels par excellence, les conservateurs découvrent des talents, infirment ou confirment des réputations et, sans délai, élaborent un palmarès des valeurs esthétiques, constate la sociologue Raymonde Moulin. Définissant ainsi l'offre artistique, ils interviennent en tant que "prescripteurs" : ils forment et informent la demande — demande dont eux-mêmes constituent un segment déterminant ». Les musées exercent en outre une action non négligeable au niveau de la détermination de la « valeur » d'une œuvre convertie en cote sur le marché de l'art : « Pour les formes d'art objectivement "orientées vers le marché", les institutions culturelles, dit encore Raymonde Moulin, s'alignent généralement sur les tendances du marché ; elles convertissent la valeur économique en valeur esthétique. Pour les formes d'art objectivement "orientées vers le musée", les achats des institutions culturelles visent à un rééquilibrage des tendances du marché ; les institutions dans ce cas, non seulement accordent le label de qualité artistique, mais elles convertissent la valeur esthétique en valeur économique ». Le musée et le marché — ou plus précisément les musées et les galeries en vue, emmenées respectivement par des conservateurs vedettes dont la carrière est internationale comme celle des chefs d'orchestre et des metteurs en scène, et par des marchands exerçant leur influence sur un réseau international de galeries — participent à la définition de l'art contemporain, dont le label international constitue un enjeu de la compétition artistique.

Ce faisant, le musée qui prend position sans recul sur l'art contemporain, pas toujours en pleine indépendance par rapport au marché, ne peut plus revendiquer le monopole de la production de l'histoire de l'art au présent. Et ce d'autant moins qu'il ne sanctionne plus mais avalise et cautionne les choix du marché. Des marchands comme Castelli et bien d'autres, des critiques comme Greenberg, Celant, Bonito-Oliva, des collectionneurs comme le baron Ludwig ou Charles Saatchi prétendent eux aussi faire l'histoire de l'art au présent. Sans compter que ces collectionneurs qui jusqu'il y a peu léguaient leur collection à un musée en échange d'une plaque en or à leur nom en qualité de « généreux donateurs », ambitionnent aujourd'hui, avec les moyens pharamineux dont ils disposent, de fonder leurs propres musées privés. Déjà le Walraff-Richartz Museum de Cologne qui abrite une grande partie des collections de Peter Ludwig, le baron du chocolat, est appelé le Musée Ludwig. Les datations sur lesquelles devaient compter les musées pour les œuvres historiques importantes, inabordables pour eux, ne compensaient déjà pas leur accaparement par ces collectionneurs privés. Aujourd'hui, les musées sont directement concurrencés par ces particuliers dont le pouvoir effectif, l'influence et les ambitions débordent largement ce qu'on était habitué à attendre d'un collectionneur privé. Peter Ludwig joue un véritable rôle d'ambassadeur culturel de son pays, auprès des pays de l'Est notamment, de collectionneur public (sa fondation accorde aux plus grands musées du monde des prêts d'œuvres à long terme) et certains lui trouvent des prétentions de ministre de la Culture. Les choix de ces collectionneurs brouillent aussi les cartes du marché international ; les artistes qui pénètrent dans leurs collections voient instantanément leur cote décupler.

Plus significatif de la concurrence que mènent aux musées publics les collectionneurs privés fut l'ouverture du Musée Saatchi. Charles Saatchi, au moment où fut annoncé le projet de créer son musée privé destiné à accueillir sa très prestigieuse collection d'art contemporain, démissionna du Conseil de gestion de la Whitechappel Gallery et de la Tate Gallery's Patrons of New Art (comité conseillant la Tate Gallery sur l'achat et l'exposition d'œuvres contemporaines). Il faut savoir qu'en 1982, 9 des 11 pièces de l'exposition consacrée à Julian Schnabel étaient issues de la collection Saatchi. En échange de promesses vagues concernant des donations futures, suppose-t-on, Charles Saatchi obtint pour ces œuvres issues de sa collection la caution muséale qui leur conféra une plus-value considérable. D'autre part, ayant pu prendre connaissance, en tant que membre du Conseil de gestion, du projet de consacrer une grande exposition à Malcolm Morley à la Whitechappel Gallery, il se procura sans tarder une grande quantité d'œuvres de cet artiste. Son musée privé, installé dans une ancienne usine de peinture, est trois fois plus

grand que la Whitechapel Gallery et ne comptait pas moins de 19 Baselitz, 23 Kiefer, 24 Clemente, 27 Schnabel, 14 Morley et 15 Warhol pour seulement 1 Schnabel et 2 Warhol à la Tate Gallery. Ces collectionneurs peuvent ainsi se permettre le luxe d'offrir des « présentations de référence », comme dit Catherine David, qui font honte aux musées publics. Car une autre force de la collection privée par rapport au musée privé réside dans la liberté du collectionneur privé qui peut, au gré de ses engouements, changer l'orientation de sa collection, ou se séparer d'une partie de sa collection, pour des motifs financiers ou passionnels, sans avoir de comptes à rendre. À l'opposé, l'inaliénabilité des collections publiques indique bien toute la prudence à laquelle est astreint le conservateur de musée dont les choix, forcément personnels, sont immédiatement traduits en choix historiques. À très court terme, cela ne lui pose pas trop de problèmes, mais à plus long terme c'est toute sa crédibilité de conservateur qu'il engage. Cela renvoie évidemment à la situation inconfortable du conservateur de musée — qui s'apparente à un « *double bind* » — : à la fois fonctionnaire censé s'effacer derrière sa fonction et collectionneur mandaté par l'État pour enrichir le patrimoine national par l'acquisition d'œuvres contemporaines.

C'est à vrai dire chacune des fonctions traditionnelles du musée qui connaît aujourd'hui un éclatement et une redéfinition partielle. La « déprofessionnalisation » du métier de conservateur, pour reprendre les termes de l'analyse proposée par Nathalie Heinich et Michael Pollak, s'accompagne toutefois de l'instauration de nouvelles compétences. La conservation et la restauration, comme les techniques d'expertise, recourent à des procédures de plus en plus perfectionnées ; la politique d'acquisition impose au conservateur de ne rien ignorer de l'état du marché international ; il lui est encore périodiquement demandé de se transformer en metteur en scène pour des expositions de prestige, et il faudrait en outre qu'il s'avère un gestionnaire et un administrateur de premier ordre, prenant modèle sur son collègue américain contraint par le type de financement et la structure des musées américains de s'impliquer davantage dans les questions financières et administratives. Sans compter bien sûr son habileté diplomatique.

Peut-être la mutation la plus spectaculaire de la fonction de conservateur réside-t-elle dans son nouveau rôle de commissaire d'exposition. À ce titre, il peut prétendre à un statut d'auteur à part entière. On voit d'ailleurs apparaître une catégorie de « curators » que s'arrachent les super-musées et les manifestations internationales, mais aussi des personnes extérieures à l'institution muséale — des universitaires, des philosophes, des historiens d'art notamment — sollicités ponctuellement pour exercer cette fonction de commissaire d'exposition. Celui-ci, à l'instar du réalisateur de cinéma, peut soit assumer seul, soit louer les

services de spécialistes pour composer le scénario de l'exposition (un thème ou une problématique), choisir ses interprètes (les artistes) et assurer la mise en scène (accrochage). Je pense ici à Richard Peduzzi, décorateur de théâtre, qui se vit confier la mise en scène d'une rétrospective Degas au Grand Palais à Paris, et à Pier Luigi Pizzi qui réalisa le « décor » de l'exposition Seicento en 1985. La muséographie se voit d'ailleurs reconnue et consacrée comme discipline noble par la création d'un Grand Prix National de Muséographie.

Une attention toute particulière continue à être réservée à l'architecture du musée, en tant que « monument rituel idéologique », et j'en terminerai par là. Au XIX^e siècle, l'âge d'or du musée-panthéon, on construisait de véritables palais pour la peinture, avec des enfilades de galeries, un grand vestibule, un escalier d'honneur, des fresques commémoratives et les bustes des vénérables ancêtres, tout cela pris dans une architecture monumentale faite pour inspirer le respect et l'admiration. Cette architecture correspondait à une conception à la fois somptuaire et pédagogique de l'art. Aujourd'hui, alors même que notre conception de l'art a radicalement changé, l'architecture de musée perpétue cette tradition du musée-monument, de ces « édifices exhibitionnistes », comme les définit Moshe Safdie qui vient d'achever cette grande cathédrale de verre qu'est le Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa. Depuis la création du Centre Pompidou, devenu par son architecture, aussi dénigrée fût-elle, une station obligée du tourisme culturel, l'architecture de musée, pour laquelle sont sollicités des architectes-vedettes, et qui engage l'image du pouvoir en place (le Centre Beaubourg s'appelle Centre Pompidou, Giscard considère un peu d'Orsay comme son musée, et Mitterrand a désormais « sa » pyramide) continue à prendre le pas sur les collections, comme ces musées encore vides de toute collection qui s'érigent au Japon. Ou encore le cas des nouveaux musées allemands (à Stuttgart, Francfort, Mönchengladbach, Düsseldorf), financés par les communes et les régions qui en retirent une réputation prestigieuse de centre international de l'art contemporain, convertie en afflux touristique et en image de ville entreprenante. Cette politique culturelle porte en tout cas ses fruits puisque la transformation des premiers musées fonctionnels construits dans les années 60 en musées-monuments dans les années 1980 a entraîné une augmentation de la fréquentation muséale de 80%. Un musée comme celui de Stuttgart « qui occupait la quarante et unième place au palmarès des musées ouest-allemands, six mois à peine après l'inauguration de la nouvelle Staatsgalerie, en 1982, accédait à la première place sans qu'un seul tableau nouveau ait été acheté. » Cette primauté du contenant architectural, de l'emballage muséal, sur son contenu est par ailleurs relayée par la conception que se font du musée nombre d'architectes sollicités pour en concevoir la structure. Ainsi James Stirling, l'architecte britannique responsable de la nouvelle Staats-

galerie de Stuttgart, affirme que « les musées sont aujourd'hui des lieux de récréation. » Ce même architecte, m'a-t-on rapporté, inaugure personnellement toutes les expositions qui se tiennent dans ce qu'il considère être « son » musée — à l'exception notable de l'exposition de Daniel Buren qui, à son habitude, avait mis le doigt sur cette concurrence que mène l'architecture du musée aux œuvres exposées. Remarquons d'ailleurs que leurs édifices sont signés, dans la pierre, comme toute œuvre d'art. Cette rivalité qui s'instaure entre les architectes de ces musées, qui aiment à se définir, à l'instar de Hans Hollein, comme des « architectes artistes », et les artistes qui y sont exposés est donc un élément qui contribue à l'édification de ces musées qui par leur seule architecture attirent du public. Richard Meier estime par exemple que son rôle d'architecte est d'« encourager le public à se rendre au musée aussi bien pour y faire connaissance avec le support architectural qu'avec les œuvres qui y sont exposées », et Hans Hollein déclare que l'architecture est « un art qui ne doit pas renoncer à sa valeur intrinsèque même quand le bâtiment a une vocation sociale, et encore moins quand l'architecture entre en concurrence avec les arts plastiques », je cite ses propres mots. Une tendance semble toutefois se dégager vers une plus grande sobriété, un souci de mettre en valeur les œuvres plutôt que le bâtiment, c'est-à-dire ses commanditaires, dans le cas des musées privés, curieusement : je pense au Musée Saatchi ou encore au très élégant et ingénieux complexe qui abrite la collection Ménil à Houston, construit par Renzo Piano. Ces bâtiments, dans leur refus de la surenchère spectaculaire, sont peut-être les mieux à même de résister à la tentation de transformer le musée en espace de consommation et de divertissement culturel. Mais il ne faudrait pas en tirer des conclusions ou des généralisations hâtives. Car, d'une part, il n'est pas sûr qu'un collectionneur privé ne décide, un jour prochain, de se faire bâtir un musée-palais à sa gloire, et, d'autre part, ce sont toujours les mêmes bureaux d'architectes qui sont sollicités et, pour ces architectes vedettes, l'enjeu des projets qu'ils proposent pour le musée est de confirmer et conforter leur réputation, en faisant, eux aussi, véritablement « œuvre de musée » architecturale.

À la suite de la recherche de nouveaux débouchés pour ses productions refusées sur le marché de la commande publique alimenté par les Salons aussi bien que sur celui du goût de la bourgeoisie industrielle (Harry et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 ; Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », dans : *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.), l'artiste moderne s'est, dans le dernier quart du XIX^e siècle, à la fois privé de son statut académique et aliéné à un marché nouveau mis en place par des marchands-mécènes spéculant sur leur bonne fortune à venir. Grâce au renfort du critique d'art, le système qui s'est ainsi progressivement mis en place est celui du marché

de l'art contemporain, bientôt constitué en un réseau communicationnel dispensant les informations nécessaires à la prise de décision d'« investissements » de la part des acteurs interconnectés au réseau. Comme en apensanteur sociale, fonctionnant au sein de réseaux qui convertissent ses œuvres en marchandise fétichisée soumise aux lois des flux monétaires de l'économie mondiale, l'artiste contemporain devient une sorte de « professionnel intégré », tandis que le musée et le collectionneur jouent un rôle légitimateur dans le jeu de conversion de la valeur esthétique en valeur économique (Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 ; Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1993 ; Anne Cauquelin, *L'Art contemporain*, Paris, P.U.F., 1992.)

Cette mise en réseau de l'art assimile en effet l'art incorporé (l'*habitus* cultivé et le goût), objectivé (les œuvres d'art) et institutionnalisé (la « cote » et le musée), pour reprendre ici la théorie des trois états du capital culturel de Pierre Bourdieu (Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, p. 3-6.), à un produit culturel dont le sujet n'est plus l'artiste mais le système dans lequel il évolue. Ce processus participe directement de la modernité critique instaurée par Marcel Duchamp, qui est une mise en crise de la modernité historique qui forgea l'art en une catégorie de pratiques et de référents autonomes, en même temps qu'une réfutation de la prétention à fonder l'esthétique sur un plan métaphysique « spéculatif » (Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.) Soit, comme nombre de penseurs invitent à le considérer, de Jean-François Lyotard à Thierry de Duve, le *ready-made* comme acte inaugural et emblème de la « post-modernité » (Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 ; Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.)

Contestation et révélation des procédures muséales de discrimination, de consécration et de classement de ce qui est ainsi légitimement reconnu et proclamé « art ». « Les *ready-made* sont des objets de contrebande. Leur introduction au musée est essentiellement un événement culturel qui relève d'abord d'une analyse sociologique, remarque Marc Le Bot. [...] Jean Clair a très bien dit par ailleurs que la *Boîte-en-valise* — puisqu'elle réunit sous forme de modèles réduits toutes les « œuvres » de Marcel Duchamp — que cette boîte est par soi un micro-musée ; que mettre un musée dans le Musée, comme plusieurs artistes des années 1970 le font à leur tour, c'est mettre le musée en abîme et de la sorte questionner sa clôture institutionnelle. » (Marc Le Bot, « Margelles du sens ou les musées de Marcel Duchamp », dans : *Marcel Duchamp, L'ARC*, n° 50, 1974, p. 12.)

C'est là que le sociologue comme l'artiste conduisent l'art comme énoncé au seuil de son aporie sociale : l'art, c'est ce que le groupe autorisé reconnaît comme tel ; l'art, c'est ce qui entre au musée. Le bris, la fragmentation de la vision unitaire, universaliste, eschatologique et millénariste de l'histoire, de la culture, du sujet laissera s'engouffrer l'expérimentation dans l'art conçu comme production de « textualité » ou de « picturalité », aussi bien que la diversité culturelle : arts dits primitifs mais aussi artefacts industriels. Le musée, qui accuse le coup de cette mise à plat conceptuelle, de lieu de reconnaissance identitaire nationale et d'institution de légitimité suprafonctionnelle, devient lieu d'évidement identitaire et organe institutionnel. Le musée, qui est aussi, en tant que lieu « naturel » de l'art depuis l'autonomisation de son expression, au principe de l'énonciation de l'art, se voit par ailleurs contesté de manière assez ambiguë dans ses « effets d'art » que l'on souhaite voir étendus au monde quotidien — encore que dans une forme qui reste marquée par la perception induite par le musée — et dénoncé pour ses exclusives en introduisant au musée d'art des productions ne relevant pas de l'art : « non-art », « design » et « art populaire », « art primitif », avec pour effet de faire imploser ses énoncés. Au questionnement philosophique de l'art, le sociologue et l'artiste « substituent un autre ordre de questions : ils le déjouent. Et, du moins pour Marcel Duchamp, cela ne peut se faire en effet que par jeu (l'art, c'est le jeu ?) ; et même sur le mode de la dérision » (Marc Le Bot, *loc. cit.*, p. 9). Ainsi la dérision de Duchamp, outil artistique que l'on peut ranger avec l'ironie comme faculté critique, en dépit de ses redites lassantes dans la postérité duchampienne, doit-elle être distinguée de la citation propre au post-modernisme, comme l'ironie se distingue du cynisme, et constitue-t-elle le contrepoint critique de la sortie synesthétique de l'art qui fournit à ce qui se présente encore comme de l'art contemporain sa part plus spiritualiste dans sa quête d'une esthétique généralisée (que la technique aura réalisée dans la communication généralisée des médias).

L'AUTONOMISATION DE L'ART ET LA SOCIALISATION DE L'ARTISTE

Libéralisation et professionnalisation de l'art

Dès la chute de l'Empire romain, et jusqu'au XV^e siècle, les artistes-peintres étaient catégoriellement considérés comme des simples artisans, et à ce titre regroupés au sein de corporations ou guildes, encore appelées « *Arti* » en Italie (à Londres, par exemple, la guilde des peintres était une branche des selliers), créées au XII^e et XIII^e siècles, et où ils étaient rémunérés en fonction de la quantité de travail fournie et aussi de la valeur des matériaux utilisés (cf. V. W. Egbert, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967 ; A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972 ; Michael Baxandall, *L'Œil du quattrocento*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1985). Artisans pratiquant un « art mécanique », ils étaient relégués au rang d'exécutants manuels, par opposition à l'ensemble des connaissances théoriques réservées à l'homme libre dans la Rome antique, conservées dans l'éducation chrétienne où elles sont réunies sous le vocable d'« arts libéraux » : grammaire, logique, rhétorique, géométrie, arithmétique, astronomie et musique. Rudolf et Margot Wittkower précisent que « Seuls les maîtres qui étaient citoyens de leur ville par naissance ou par octroi spécial pouvaient être membres des guildes locales et avaient le droit d'ouvrir un atelier et d'y instruire des apprentis. Les guildes prenaient en charge l'homme tout entier : elles surveillaient les obligations religieuses de leurs membres, contrôlaient l'éducation des apprentis, supervisaient les contrats, réglaient les relations avec les commanditaires et, parfois même, rendaient justice. » (Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. franç., Paris, Macula, 1985, p. 24.) Toutefois, le climat moral des cités aux XIV^e et XV^e siècles exacerba dans l'esprit des artisans les plus distingués des velléités individualistes et l'on assista à des conflits de plus en plus nombreux entre les corporations et les artistes désireux de s'en émanciper. Quelques-uns bénéficiaient d'un statut particulier en qualité de protégés d'un prince-mécène qui leur accordait une relative liberté de création en échange de portraits de commande et d'agrément. Rembrandt se constitua quant à lui une clientèle à laquelle il parvint à imposer sa production, assurée du reste par un véritable atelier qu'il dirigeait comme un chef d'entreprise : son atelier faisait en effet autant office de boutique que d'école payante. L'individualité de l'artiste se conjugue alors chez cet « entrepreneur du moi », comme le désigne Svetlana Alpers, avec sa mercatique pour imposer un goût indépendant à ses clients, inversant ainsi la relation traditionnelle avec la clientèle dans le monde des arts

patronnés (cf. Svetlana Alpers, « Rembrandt, un maître dans son atelier », *Annales ESC*, 1987, p. 3-25, et *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1991). Mais ces cas demeuraient exceptionnels et tenaient à la situation socio-économique particulière de la Hollande du XVII^e siècle qui préfigurait la société démocratique bourgeoise. « [...] à partir du XVI^e siècle, tous les grands artistes tenaient à faire une nette différence entre l'art et l'activité manuelle, mais de nombreux commanditaires, surtout dans le Nord, se montraient réticents à le reconnaître — moins en théorie peut-être qu'en pratique. Au Moyen Âge, les peintres avaient, à la cour de France, un rang à peine plus élevé que les serviteurs et les marmitons ; au XVI^e siècle, ils n'avaient pas dépassé le titre de "valets de chambre", titre qu'ils partageaient avec les poètes, les musiciens et les bouffons et qui les mettait en dessous du personnel militaire, ecclésiastique et laïc de la maison royale. » (Rudolf et Margot Wittkower, *op. cit.*, p. 27.)

L'émancipation des règles et des astreintes corporatives, puis de la commande de la ville, passera par l'octroi de libéralités qui consacrent un art libéral non plus rétribué au prorata de la quantité de travail ni de la valeur des composants, et évaluent l'« œuvre » à l'aune du « génie » de son « créateur ». Cette émancipation de l'artiste de la Renaissance accédant au statut d'« intellectuel », dès lors que les arts visuels sont reconnus parmi les arts libéraux, sera le fait de l'académisation du monde artistique, corrélatif à la promotion d'un idéal courtois de l'artiste, homme de bonne composition, de bonnes manières, de grande culture et de goût supérieur, bref d'une grande civilité et pourvu d'une « noblesse d'esprit » (idéal exemplifié par le *De Pictura* d'Alberti). Toutefois, cet avènement eut pour corollaire l'assujettissement de l'artiste au goût de la cour et à la politique du prince (ou du cardinal). L'enjeu politique de l'art remonte ainsi au moins à la Renaissance, lorsqu'une reconnaissance statutaire fut accordée à certains artistes très prisés et très sollicités, dans le jeu des rivalités entre Cités en Italie, entre villes et cours, puis plus tard entre mécènes. Le désir d'accroître son prestige par rapport aux villes rivales conduisit à l'établissement du poste de « Peintre de la Ville » (à Venise surtout) et à la nomination d'artistes renommés à une fonction de prestige, comme la nomination de Giotto, en 1334, en qualité d'architecte de la Ville de Florence : « Comme il n'est de par le vaste monde personne de mieux qualifié [...] que maître Giotto de Bondone, le peintre de Florence, il sera dès lors nommé dans sa cité natale Magnus Magister et publiquement considéré comme tel, de sorte qu'il puisse, le cas échéant, y demeurer ; car par sa présence, nombreux sont ceux qui pourront bénéficier de sa sagesse et de son savoir, et la cité en retirera un grand prestige. » (cité par Francis Haskell, « L'art et la société », in D. Vander Gucht (s.l.d.), *Art et Société*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1989, p. 20.) Ces actions firent beaucoup pour installer un climat plus

déférent à l'égard des artistes, même s'il ne s'agissait encore que de personnalités isolées. Même au XVIII^e siècle, il n'était pas rare qu'un commanditaire traitât encore un artiste en artisan, lui imposant tel sujet bien précis et exigeant tel emploi de couleurs. Au XV^e siècle, parallèlement à leur politique de construction et de décoration d'édifices et de monuments publics, des souverains, tel Laurent de Médicis, prirent conscience du prestige qu'ils pouvaient escompter de leur rôle de protecteur des arts et s'adonnèrent au mécénat privé, anticipant, comme le note Francis Haskell, « sur cette pratique moderne qui consiste à faire valoir à l'étranger la suprématie des artistes de son pays afin d'accroître son prestige » (*loc. cit.*, p. 21).

Remarquons au passage que la manie collectionneuse qui se répandit rapidement à travers toute l'Europe stimula la diffusion et la vente de l'art contemporain de l'époque, dont les œuvres ainsi acquises demeuraient accessibles aux autres artistes et aux amateurs — car le bénéfice de ces richesses en termes de prestige dépendait bien entendu de leur visibilité ostentatoire. Il n'est dès lors pas surprenant que, comme l'écrit Haskell, « Ces collections princières donnèrent naissance à la plupart des grands musées nationaux, à l'instar d'Anna Maria Ludovica, la dernière des Médicis, qui légua, en 1734, à la ville de Florence, les trésors accumulés par sa famille. Ailleurs, la décollation ou l'exil se révélèrent des moyens autrement efficaces d'acquérir des trésors artistiques. » (*loc. cit.*, p. 21.) Ainsi, la loi de l'offre et de la demande, mais plus encore celle de la concurrence économique et politique entre communautés, cités, cours, villes et Princes, auront joué un rôle déterminant pour l'élévation de la position sociale de l'artiste — comme on peut encore en juger de nos jours par la politique culturelle menée au plan des nations et des régions, comme du reste par l'attitude des grands collectionneurs privés (particuliers ou entreprises) soucieux de publicité, avides de notoriété ou de pouvoir. Ce phénomène a été relancé avec les grandes expositions internationales du XIX^e siècle, incitant les gouvernements à encourager et à soutenir la production artistique nationale.

Ce mouvement nullement désintéressé en faveur des arts exacerbera par ailleurs les manifestations d'individualisme de la part des artistes qui souhaitaient s'émanciper du statut d'artisan pour accéder à celui de profession libérale, processus qui ira jusqu'à forger le type de l'artiste « névrosé », si répandu au XVI^e siècle (*cf.* Rudolf et Margot Wittkower, *op. cit.*), version exaltée de la figure de l'artiste de génie — dont les attributs sont la virtuosité et la « fureur divine » de l'invention / imagination supplantant l'imitation comme *doxa* esthétique —, c'est-à-dire être d'exception aussi bien qu'« original », et annonciatrice de l'artiste romantique tourmenté. L'artiste est devenu le « *divino artista* » dans la « légende des

artistes » qui actualise sa mue héroïque à partir de motifs biographiques stéréotypés à caractère emblématique (cf. Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, préface de E.H. Gombrich, trad. franç., Paris, Rivages, 1987 ; mais aussi Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. franç., Paris, Gallimard, « Idées », 1984). De la tutelle de Mercure, dieu du commerce et des arts, l'artisan devenu artiste inspiré passe sous celle de Saturne. Comme l'expliquent les Wittkower, « Mercure est le protecteur des hommes d'action, allègres et pleins d'entrain. Selon la tradition antique, les artisans, en particulier, sont natifs de ce signe. Saturne est la planète des mélancoliques, et les philosophes de la Renaissance découvrirent que les artistes émancipés de leur époque manifestaient les traits caractéristiques du tempérament saturnien : contemplatifs, méditatifs, broyant souvent du noir, aimant la création dans la solitude. À ce moment critique de l'histoire surgit l'image nouvelle de l'artiste aliéné. » (*op. cit.*, p. 13.) Résultat d'une véritable stratégie d'émancipation, cette image de l'artiste « aliéné » est aussi le reflet de leur statut indéfini dans l'ordre social : en voie d'ascension sociale, l'artiste est au départ et en même temps un « déclassé » marginalisé dans la mesure où, distingué sur la seule base de son génie propre et singulier, il ne se reconnaît plus dans la catégorie de l'artisan et n'a pas encore accès à un statut professionnel et social que lui offrira le mouvement académique.

Un indice de la promotion sociale des artistes nous est fourni par leur entrée dans les dictionnaires biographiques à l'âge classique, comme s'est attachée à le montrer Nathalie Heinich (« Le droit à la biographie : les artistes dans les dictionnaires biographiques à l'âge classique », in Daniel Vander Gucht (s.l.d.), *Art et Société, op. cit.*, p. 73-88). La reconnaissance catégorielle de l'artiste implique le passage du métier à la profession, mais aussi, individuellement, l'acquisition d'un « nom » — qui se mue en signature sous sa forme monnayable — marquant le mérite et la distinction d'une individualité propre à accéder à la « dignité biographique ». Comme le disent Ernst Kris et Otto Kurz, « [...] la nécessité de nommer l'artiste indique que l'œuvre n'est plus au service d'une religion, d'un rite ou, au sens large, d'une fonction magique, bref que son rôle n'est plus spécifiquement déterminé, mais qu'on lui a accordé, dans une certaine mesure, une valeur autonome. En d'autres termes, la vision de l'art en tant que tel, c'est-à-dire recherche d'une réussite esthétique spécifique — ce que "l'art pour l'art" a poussé à l'extrême — s'affirme dans le désir grandissant de lier le nom du maître à son œuvre. » (*op. cit.*, p. 24-25.) Il est ainsi significatif, quand on connaît par ailleurs l'accueil réservé aux arts dans ces pays, que ce soit d'abord en Italie, dès le XVI^e siècle, que des dictionnaires biographiques prennent en compte des artistes (Vasari, 1550 ; Baglione, 1642 ; Bellori, 1672), puis aux Pays-Bas (Van

Mander, *Le Livre des peintres*, 1649 ; De Bie, *Les Images de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science devraient vivre éternellement et desquels la louange et renommée fait étonner le monde*, 1649), tandis que ce n'est qu'à la suite de la fondation de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, en 1648, que la France ose consacrer à des artistes des ouvrages biographiques spécifiques (Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus fameux peintres anciens et modernes*, 1666 ; Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699). Cette reconnaissance a bien partie liée à la « libéralisation » des arts menée par les peintres les mieux distingués dans le cadre de l'académie et sous la protection bienveillante du Prince, mais aussi à l'engouement de la culture mondaine pour les arts du dessin de plus en plus présents dans les cabinets de curiosité.

Un autre indice concurrent de cette dignité sociale revendiquée puis conquise par l'artiste est fourni par l'apparition, plus tardive que la personnification allégorique de la Peinture et plus brève dans sa manifestation que la représentation de l'artiste « en situation » dans son atelier, dans un cabinet d'amateur ou au Salon, de l'autoportrait, emprunt de la fierté du *divino artista* à la Renaissance (Dürer, *Autoportrait de Munich*, 1500), sous les traits du notable (Ingres, *Autoportrait à l'âge de 79 ans*, 1858) puis du torturé saturnien et de l'aliéné (Courbet, *Le Désespéré*, 1843, ou bien entendu les autoportraits de Van Gogh). (Cf. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, en particulier le chapitre intitulé « Allégories réelles », p. 121-224 ; Michael Levey, *The Painter Depicted: Painters as a Subject in Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1981.) Dès le XII^e siècle, mais surtout à partir du XIV^e siècle, commencent à paraître plus fréquemment des vues d'atelier et des représentations de l'artiste sous les traits de saint Luc, puis, plus tard, des autoportraits d'artistes, dont la mise soignée et la posture réfléchie contrastent avec les représentations des apprentis chargés des tâches plus mécaniques, indiquant déjà une répartition des tâches significative, comme d'ailleurs avec celles de sculpteurs davantage absorbés dans la matérialité de leur œuvre. Tandis que les « Primitifs flamands » répandent largement l'image de saint Luc, peintre de la Vierge, sous les traits duquel on peut supposer discerner ceux de l'artiste-même, comme sanctifié par sa tâche divine et hautement spirituelle, des « autoportraits cachés » (tel le célèbre mariage Arnolfini de Van Eyck et jusqu'au sacre de Napoléon par David) prennent prétexte de l'Histoire et de l'événement pour placer le peintre (dont le regard frontal dirigé vers le spectateur désigne à lui seul la fonction) en flatteuse compagnie. À partir de la Renaissance, comme l'atteste l'*Autoportrait* de Vasari, « tout indique la suprématie de l'intellect : la noblesse du costume et du maintien, l'énergie du regard, les symboles d'une compétence universelle. Pas d'accessoires matériels ; la main droite ne tient qu'un pinceau vierge ; la main gauche désigne

un projet d'architecture que sa rigueur assimile à la géométrie, art libéral. C'est le type accompli, conforme à la description de Léonard [qui proclamait que l'art est *cosa mentale*], du grand portrait d'artiste du XVI^e siècle, la pleine incarnation de l'homme libre, réfléchi, savant, mais en possession d'une étincelle divine, pair du mathématicien et du poète, compagnon honoré de l'humaniste et de l'homme de cour. » (Pierre Georgel et Anne-Marie Lecocq, *op. cit.*, p. 128-129.) Les temps sont mûrs pour les portraits des « nobles peintres » — comme Abraham Bosse intitule son portrait —, affichant, « avec une ostentation à vrai dire bien bourgeoise », comme le notent Georgel et Lecocq, leur accession au rang de dignitaires — la « noblesse d'État », comme dirait Pierre Bourdieu —, ou du moins leurs prétentions nobiliaires de « bourgeois gentilhommes », qui les distinguent d'un prolétariat de peintres-barbouilleurs. Ces signes extérieurs de réussite sociale pouvant aller jusqu'à l'inversion du rapport traditionnel du peintre à ses commanditaires, comme dans *Les Ménines* de Vélasquez — la noblesse de l'esprit supplantant la noblesse de sang. La « fureur » platonicienne qui se muera en mélancolie saturnienne donnera des autoportraits de visionnaires hallucinés au XIX^e siècle, dans le droit fil de l'héroïcisation du génie inspiré, mais aussi d'une nouvelle imagerie de l'artiste : le déclassé, le déraciné, l'aliéné, traduisant son insertion problématique dans le monde industriel bourgeois et sa déprofessionnalisation (*cf.* Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, « champs », n° 125, 1983). Au delà, la figure du peintre se fond dans sa relation au modèle (France Borel, *L'Artiste et son modèle*, Genève, Skira, 1988) ou disparaît de la surface de la toile pour investir les pages glacées des magazines.

La libéralisation des arts visuels, proclamée dans les théories humanistes de la peinture à la Renaissance qui faisaient l'artiste un démiurge, réclamait par ailleurs à cette fin pour lui une dignité égale à celle reconnue au poète, vassal de l'Esprit (*pneuma*) sécularisé en un *ingenium* qui le place au delà du jugement. Comme le dit Ernst Kantorowicz, « [...] une prérogative légale due au souverain *ex officio* fut étendue aux vrais souverains de la Renaissance, les artistes et les poètes, qui régnaient *ex ingenio*. » (Ernst H. Kantorowicz, « The Sovereignty of the Artist », *Selected Studies*, New York, J. J. Augustin Publisher, 1965, p. 364, ma traduction.) « Avec la cérémonie de couronnement de Pétrarque sur le Capitole, la parité du prince et du poète cessa de n'être qu'une métaphore : sa quasi-réalité avait été démontrée *ad oculos*, même si ce fut de manière théâtrale. Et cette égalité ne s'arrêta pas là. Déjà Dante traitait d'égale façon peintres et poètes sur base de leur célébrité, ou de son inconstance. Et Pétrarque, en bon Classique, loua Homère comme peintre, *primo pittore delle memorie antiche*. Ce fut finalement *L'Art poétique* d'Horace qui étendit au peintre le nouveau statut de quasi-souverain du poète ; car la métaphore de l'*ut pictura*

poesis d'Horace devint le Sésame qui ouvrit la porte à tous les arts — d'abord à celui du peintre, puis du sculpteur et enfin de l'architecte. Ils devinrent tous des artistes libéraux, divinement inspirés comme le poète, tandis que leur art apparut non moins "philosophique" voire même "prophétique" que la poésie elle-même. [... L'idéal de l'artiste de la Renaissance comme *uomo universale*] peut être trouvé chez Vitruve, qui exigeait que l'architecte soit érudit, bon dessinateur, frotté de géométrie, d'optique, d'arithmétique, qu'il connaisse l'histoire, la philosophie, la musique, et qu'il ait quelques notions de médecine, de droit et d'astrologie. Ghiberti appliqua cette liste au peintre et au sculpteur, ne remplaçant que le droit par la perspective [...] » (*ibid.*, p. 363). De là que les élèves, dans les académies, furent pourvus d'un bagage théorique, et se plurent à évoquer les modèles consacrés de la musique et de la poésie suivant l'adage de *Ut pictura poesis* (cf. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, trad. franç., Paris, Macula, 1991).

Les artistes ont ainsi recouru et imposé comme discours et critère de jugement la théorie du génie et le caractère intellectuel (et non plus strictement manuel ; le savoir-faire étant relégué au simple « métier » contrairement à la virtuosité qui continue à passer pour un signe de grâce) de leur production. Dans un second temps, ils ont estimé n'être redevables exclusivement que du jugement de leurs pairs. La création d'académies — l'Accademia del Disegno de Florence en 1563 sous l'impulsion de Vasari, puis l'Accademia di San Luca de Rome en 1577, pour les premières — fut l'instrument grâce auquel les artistes purent revendiquer un statut d'art libéral élargi aux gens de métier — qui est aussi un facteur de professionnalisation (cf. Nathalie Heinich, « Académisme et professionnalisme », *Revue suisse de sociologie*, vol. 15, n° 1, 1989, p. 143-156) — et, à l'issue du processus d'académisation, jouir d'une situation de fonctionnaires d'État, tributaires et bénéficiaires des commandes publiques et assurés de placer leurs œuvres dans les Salons et dans les musées. Ces artistes académiciens, qu'on qualifia de « pompiers », avaient ainsi le quasi-monopole du marché unique constitué par les Salons jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Par la maîtrise du « beau métier », ces artistes faisaient littéralement carrière, alors qu'avec les romantiques, les réalistes puis les impressionnistes, émerge une nouvelle définition sociale de l'artiste libre, indépendant, bohème et quelque peu saltimbanque pour l'imagerie populaire, un artiste guidé par son seul génie et son art émancipé des conventions de l'Académie (le genre noble, le fini, les sujets mythologiques, etc.) comme des motifs extrapicturaux ; le seul sujet de la peinture devient la peinture elle-même : « Avant d'être une femme nue, une scène de bataille ou une quelconque anecdote, le tableau est surtout une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », énonça Maurice Denis, peintre Nabi, dont la formule servira de *credo* à toute la modernité en peinture

(cf. Georges Bataille, *Manet*, Paris, Skira, 1955). En ce sens, on peut dire que la théorie de « l'Art pour l'Art » prônée par les artistes indépendants s'inscrit logiquement dans le fil de l'art académique. Les artistes ayant conquis une relative indépendance vis-à-vis des pouvoirs qui leur assignaient des devoirs et leur imposaient des contraintes sociales et esthétiques — l'État, l'Église, l'Académie —, se sont aliénés, avec la révolution impressionniste, le public bourgeois qui accourait aux Salons, autant par curiosité que par souci de se constituer un bagage culturel qui légitime leur situation nouvelle de première force économique et politique de la société, et se sont du même coup aliéné au système de marché qu'ils ont « objectivement » contribué à établir afin d'accueillir et de diffuser leurs œuvres non conformes aux normes du « marché officiel ».

Ce processus d'émancipation et de reconnaissance sociales des artistes, opéré par la création des Académies, dès les XV^e et XVI^e siècles, qui entendaient faire reconnaître les artistes comme des intellectuels à part entière plutôt que comme des travailleurs manuels, selon la célèbre formule de Léonard de Vinci affirmant que l'art est « *cosa mentale* », et accorder à leur profession un statut d'art libéral afin de les distinguer des vulgaires artisans avec lesquels ils étaient jusqu'alors regroupés en guildes et en corporations, conduira ainsi au XIX^e siècle à une autonomisation relative du champ artistique selon la théorie de « l'art pour l'art » et à une professionnalisation de leur métier. Les académiciens seront dès lors des notables et des fonctionnaires stipendiés par l'État ; leur art sera désormais jugé par leurs pairs (et par une nouvelle catégorie d'acteurs du monde de l'art surgie au XVIII^e siècle avec les Salons où sont exposés les œuvres des artistes académiques : les critiques d'art dont l'un des plus célèbres sera Diderot) et non plus soumis seulement au goût et aux caprices de leurs commanditaires. Cette indépendance se paiera toutefois du prix fort avec la contestation du système académique par les peintres eux-mêmes qui amènera l'État français à désavouer implicitement le Jury d'admission du Salon en créant le Salon des refusés en 1863. C'est alors tout le système académique qui s'effondre. Or le Salon était devenu le premier marché de l'art et le nouveau marché de l'art moderne ne se mettra que tardivement en place à l'initiative de quelques rares marchands, devenus « galeristes », comme Paul Durant-Ruel (qui défendra les impressionnistes, Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissaro, etc.), Ambroise Vollard (qui organisera les premières expositions de Manet, Cézanne, Van Gogh, mais aussi Picasso, Matisse à l'aube du XX^e siècle) et Daniel Kahnweiler (le marchand des cubistes). Les nouveaux clients des artistes ne sont plus des aristocrates-mécènes ou des conservateurs-académiciens, mais des membres de la bourgeoisie industrielle qu'il faut convaincre, séduire et au besoin bousculer suivant des procédés somme toute pas si éloignés de la réclame. Rallier à sa cause l'un ou l'autre

cénacle mondain peut aussi aider et les critiques vont servir d'intermédiaires — tantôt informateurs infiltrés dans le milieu de l'art, tantôt auxiliaires voire agents d'artistes — entre les artistes novateurs et les milieux huppés en quête de sensations nouvelles. Ce parallèle avec le monde de la publicité n'est évidemment pas innocent car, sans préjuger de la qualité esthétique des œuvres ainsi produites, à l'instar des autres marchés de biens de consommation qui émergent dans la société industrielle capitaliste du XIX^e siècle, le marché de l'art va favoriser une logique avant-gardiste de renouvellement continu des mouvements et des œuvres. Ce marché qui demande à être constamment alimenté en nouveautés va s'appuyer sur le système de l'avant-garde, substituant à la logique académique de l'imitation et du respect des conventions et des traditions le culte de l'originalité en art, et instaurant ce que le critique d'art Harold Rosenberg a appelé « la tradition du nouveau ». (Voir à ce propos les travaux précurseurs des historiens de l'art John Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*, 1940 ; Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, 1965 ; Albert Boime, *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, 1971 ; Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, 1973 ; suivis des études sociologiques d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, 1985 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 1992 ; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, 1993.)

La diffusion des œuvres était assurée, aux XVI^e et XVII^e siècles, soit directement par le mécénat privé, soit indirectement par les marchands, particulièrement actifs à Anvers au XVI^e et à Amsterdam au XVII^e siècle. Ces derniers intermédiaires induisirent du reste une rationalisation du marché et une spécialisation en fonction des sujets ; certains artistes se faisaient une réputation dans tel genre tandis que le public demandait tels sujets. À Anvers toujours, la guilde des artistes organisa bien quelques expositions, mais ce fut l'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris qui mit sur pied à l'intention de ses membres, au Louvre, en 1667, ce qui préfigurait nos expositions modernes : le Salon. « Des expositions s'en suivirent, irrégulièrement, quoique cette tradition fût bien établie au second quart du XVIII^e siècle, et des catalogues imprimés furent vendus. Pour la première fois, il fut donné au grand public, et non plus seulement au cercle très restreint des riches et des puissants, de contempler la production artistique courante, sans avoir à se dévisser la nuque dans des églises mal éclairées, ni à devoir forcer les portes des palais de l'aristocratie. Il en résulta immanquablement pour l'artiste un élargissement sans précédent de son audience ; le phénomène fort controversé du goût bourgeois commença à faire sérieusement sentir ses effets, et la critique d'art apparut. Cette substitution d'un large public bourgeois foncièrement philistin à l'ancienne clientèle d'amateurs éclairés, et fortunés, se

heurtant de front avec l'indépendance artistique farouche des artistes, conduisit ces derniers à forger la doctrine de « l'art pour l'art », qui donnera à son tour naissance à l'avant-garde — la rupture sera alors consommée. Dès la fin du XVIII^e siècle, la plupart des institutions que nous associons aujourd'hui à la scène artistique sont déjà en place : le collectionneur privé, le marchand, l'exposition, le critique, et même le musée d'art moderne (sous la forme d'achats publics de jeunes œuvres prometteuses, en France surtout) » (Francis Haskell, *loc. cit.*, p. 29). Les galeries s'ouvrent également au public, comme le Louvre (initialement ouvert aux seuls artistes sept jours sur dix) en 1793, la National Gallery de Londres en 1824. L'opposition des tenants de l'« art officiel » aux artistes novateurs empêcha néanmoins ces derniers d'exposer au Salon et aux expositions de l'Académie, placés sous la tutelle du gouvernement jusqu'en 1880. Cette situation très préjudiciable pour les artistes exclus des Salons perdura jusqu'en 1848, année de la Révolution qui amena une exposition « libre », puis il fallut encore attendre que Napoléon III créât le Salon des Refusés en 1863, et 1884 qui vit le premier Salon des Indépendants — concurrençant enfin directement l'exposition officielle et balayant finalement le système des jurys. Le Salon commençait de toute façon à vaciller sous le poids des envois de plus en plus nombreux, comme l'ont démontré Harrison C. et Cynthia A. White (*La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991), et, malgré que les commandes officielles continuaient à aller aux membres de l'Institut, des marchands indépendants, tels Durand-Ruel, puis Vollard et Kahnweiler, prirent en main la promotion de l'art moderne. Ils se substituèrent aux mécènes d'antan pour soutenir et appointer les artistes pour lesquels ils nourrissaient de grandes espérances, sans oublier leurs intérêts en tentant de se réserver le monopole de leur production, à l'instar de leurs prédécesseurs marchands flamands du XVII^e siècle. Ils trouvèrent des alliés auprès de jeunes critiques qui s'engagèrent dans la défense des artistes novateurs et incompris : Baudelaire pour Delacroix, Duranty et Duret pour les impressionnistes, Fénéon pour les post-impressionnistes, etc.

Règles du système académique

Dans l'étude de la question, nodale pour la sociologie de l'art, de la médiation entre création et structure sociale, la prise en compte du goût de l'artiste en tant qu'esthétique incorporée et performative est précieuse en ce qu'elle fonde le paradigme du créateur comme spectateur à l'œuvre. La socialisation de l'artiste, dans le procès de laquelle l'éducation artistique joue un rôle déterminant, se situe à l'intersection de cette histoire « génétique » ou constitutive et de l'histoire sociale et culturelle telle que nous l'avons évoquée précédemment. Nous en serons convaincus en nous reportant à la définition de la socialisation

couramment admise en sociologie, soit « le processus par lequel la personne humaine apprend et intériorise tout au cours de sa vie les éléments socio-culturels de son milieu, les intègre à la structure de sa personnalité sous l'influence d'expériences et d'agents sociaux significatifs, et par là s'adapte à l'environnement social où elle doit vivre. [...] La personne socialisée est "du milieu" [...] en ce sens qu'elle en fait partie, qu'elle y a sa place » (Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale. I. L'Action sociale*, Paris, Le Seuil, « points », n° 13, 1970, p. 132-135). L'enseignement artistique — apprentissage, académie, école d'art — contribue institutionnellement, avec le concours actif, volontariste, du candidat artiste à lui inculquer un habitus d'artiste, à la fois initiation aux règles et adhésion aux valeurs qui régissent le champ artistique, et acquisition de compétences spécifiques et de schémas comportementaux adéquats aux situations produites dans le monde de l'art. Le déploiement des règles propres à ce monde spécifique et restreint dépend toutefois du degré d'autonomisation qu'il aura atteint au sein de la société globale.

Ainsi l'intérêt de l'étude de l'Académie et de l'académisme, pour le sociologue, réside-t-il dans la possibilité féconde d'aborder cette médiation entre création artistique et structures sociales par le truchement de l'enseignement artistique. Autrement dit, d'étudier les points de vue : 1° esthétique : le contenu de cet enseignement sous forme de règles qui (re)produisent un langage plastique légitime ; 2° institutionnel : la définition sociale d'un champ de pouvoir symbolique et économique où prennent place des stratégies visant à occuper les positions dominantes du champ et à s'appropriier la parole autorisée dans ce domaine ; 3° individuel : le mode de recrutement et de socialisation de l'artiste, ou encore l'inculcation d'un habitus artistique qui réponde aux attentes normatives et symboliques de la société à l'égard de l'artiste, et qui assure la conformité relative de l'artiste à son « destin social ».

Ces trois angles d'approche fournissent les outils pour examiner successivement les règles du système, le système de règles et l'usage des règles au sein du système académique.

La nécessité de concilier la sociologie de l'art et la sociologie de l'éducation a été soulignée sans équivoque par Pierre Bourdieu en ces termes : « Comment peut-on faire de la sociologie de la littérature ou de la sociologie de la science sans référence à la sociologie du système scolaire ? Par exemple, quand on fait une histoire sociale des intellectuels, on oublie presque toujours de prendre en compte l'évolution structurale du système scolaire, qui peut conduire à des effets de "surproduction" de diplômés, immédiatement retraduits dans le champ intellectuel, tant au niveau de la production — avec, par exemple, l'apparition d'une "bohème" socialement et intellectuellement subversive — qu'au niveau de la

consommation — avec la transformation quantitative et qualitative du public des lecteurs. » (Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 52-53.) L'enseignement artistique joue donc un rôle prépondérant comme institution artistique car il détermine non seulement les attitudes mais aussi bien les styles. Nul doute que le contenu de cet enseignement marque, dans un sens ou dans l'autre, ceux à qui il est destiné, comme le reconnaissent les historiens d'art habitués à établir des généalogies artistiques. Mais le programme a aussi son importance : comment comprendre l'état et l'esprit de la création artistique contemporaine sans prendre en considération l'intégration et la diffusion progressive des sciences humaines ou de la sémiologie, par exemple, dans les programmes d'enseignement artistique ? Enfin et surtout, la structure du système d'enseignement concerne les médiations entre la création artistique et les structures sociales et idéologiques de la société.

Il n'est pas indifférent que Panofsky entende par « habitude mentale », « le principe qui guide l'acte » — concept à rapprocher de celui d'*habitus*, emprunté également à Thomas d'Aquin par Pierre Bourdieu, et que ce dernier définit dans la postface d'*Architecture gothique et Pensée scolastique* comme « un système de schèmes intériorisés qui permettent d'engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d'une culture » (*op. cit.*, p. 151-152). Il précise, dans *Choses dites*, que l'*habitus* opère en quelque sorte comme une seconde nature, « une nature socialement constituée », et se présente comme un « système de dispositions à la pratique, et le fondement objectif de conduites régulières, donc de la régularité des conduites » (*op. cit.*, p. 95). Ce n'est pas non plus un hasard si une autre figure majeure de l'histoire sociale de l'art, Nikolaus Pevsner, s'est passionné pour l'histoire des systèmes d'enseignement artistique, nous offrant ainsi son ouvrage pionnier et classique : *Academies of Art ; Past and Present* (Cambridge, Cambridge University Press, 1940). Persuadé que la création artistique est redevable d'une analyse qui conjugue les enseignements de Burkhardt (l'histoire culturelle) et de Wölfflin (l'étude stylistique globalisante et non particularisante), il s'attache à mettre en lumière les régulations sociales de l'art, appréhendé en tant qu'expression du *Kunstwollen* et du *Volksgeist*, dans cette étude dont « l'ambition était de livrer une description sérieuse de quatre siècles d'éducation de l'artiste, en relation avec certaines données politiques, sociales et esthétiques » (*op. cit.* p. vii).

Il me semble qu'une des récurrences des différentes écoles qui se sont efforcées de débrouiller les rapports entre l'art et la société est l'impasse faite sur la structure spécifique destinée à former l'artiste : l'enseignement artistique. Or, celui-ci constitue non seulement

un passage obligé dans le cursus typique de l'artiste, mais se présente comme le cadre par excellence du recrutement et de la formation de l'artiste, c'est-à-dire le lieu privilégié de sa socialisation, en tant qu'« aspirant artiste », quitte à ce qu'il se définisse par la suite « contre » cette institution et son enseignement. Socialisation qui sera bien entendu parfaite ou infléchie par la fréquentation d'autres agents du champ artistique. Il existe des raisons à cette sous-estimation du rôle de l'enseignement dans la formation de la sensibilité, les options esthétiques et l'orientation de la carrière des artistes. Cette structure éducative était jadis très formalisée, tangible et contraignante, qu'il s'agisse de l'apprentissage auprès d'un maître dans le système corporatif ou des enseignements dispensés par l'Académie ou l'École des Beaux-Arts. Aujourd'hui, cette structure est comme « en retrait » par rapport aux « lois » d'un marché de l'art cartellisé et hautement spéculatif, et aux « règles » du milieu de l'art. Les Écoles d'art pour leur part ne se risquent plus désormais, en ces temps définis par leur caractère délibérément rupteur, à imposer un enseignement dogmatique et immuable. Comme nous le confiait Pierre Sterckx, alors directeur de l'École de Recherche Graphique à Bruxelles : « L'art contemporain fonctionne à partir de ruptures, tandis que l'art ancien fonctionnait sur base de continuités. Or, [...] ces fameuses ruptures, qui ont marqué ce dernier demi-siècle de l'art, ont tout rendu problématique pour une jeune artiste. “Quelle est la rupture signifiante ? Quelle est la rupture motrice ? Et quelle est la fausse rupture, se demande-t-il, ou quelle est l'absence de rupture qui va m'enterrer vif ?” De plus, depuis plus d'une dizaine d'années, on a été encore plus loin que la rupture de style ; on en est à l'éclatement des avant-gardes, à la déconstruction ultime et à la mise à plat conceptuelle de l'art. Donc aussi à une mise à plat en logistique propédeutique. Alors comment voulez-vous vous situer pédagogiquement et mentalement dans un système qui, ayant tout déconstruit, se met à faire éclater autre chose que ce qui a été déconstruit ? C'est extrêmement difficile, surtout pour les professeurs, à moins de ne plus se poser du tout de questions. Comme à mon grand regret, certains instituts qui invitent chacun à amener sa petite subjectivité. Mais il faut rester vigilant, car c'est au nom du petit sujet malheureux dans la société industrielle des années vingt-trente que s'est développé le fascisme. [...] Francis Ponge a dit un jour : “Dans une période de grand désordre, ne jamais chercher de règles, toujours proposer des exemples.” D'abord, on est toujours dans une période de grand désordre. Et puis, oui, il faut chercher des exemples parce que l'art est toujours exemplaire. » (Pierre Sterckx, « Une académie sans académisme ? », in D. Vander Gucht (s.l.d.), *Art et Société, op. cit.*, p. 105-107.) N'oublions pas non plus que nous sommes les héritiers d'une conception historiquement déterminée de la création artistique : je veux parler de la théorie encore accréditée de nos jours du génie indomptable et imprévisible (qui marque le passage

emblématique des artisans placés sous le signe de Mercure aux artistes associés à Saturne), du don céleste et inné, de la spontanéité créatrice (pour employer une formule nettement plus contemporaine mais qui participe de la même croyance), bref d'un talent brut proprement non enseignable — conception par ailleurs responsable de ce « retrait » de la forme éducative en art.

Tous ces facteurs contribuent à nous voiler la réalité de la formation, parfois laborieuse ou contrariée, de l'artiste. La formation du « connaisseur » comme de l'artiste tient pour l'essentiel dans la familiarité avec les œuvres et les pratiques artistiques ; ils acquièrent ainsi cet *habitus* qui peut fonder une compétence technique d'expert — ce qui explique la sincère difficulté éprouvée par ces acteurs à expliciter les termes de leur relation aux œuvres ou à la pratique de leur métier, difficulté dont ils ne manquent pas de tirer un profit symbolique et une autorité incontestée en la faisant passer, conformément à tout le procès historique d'autonomisation de la sphère artistique, pour une impossibilité ontologique, garante de leur légitimité « naturelle » de « génie » et d'« homme de goût ». « La compétence du “connaisseur”, écrit ainsi Bourdieu, maîtrise inconsciente des instruments d'appropriation qui est le produit d'une lente familiarisation, et qui fonde la familiarité avec les œuvres, est un “art” qui, comme un art de penser ou un art de vivre, ne peut se transmettre exclusivement par préceptes ou prescriptions et dont l'apprentissage suppose l'équivalent du contact prolongé entre le disciple et le maître dans un enseignement traditionnel, c'est-à-dire le contact répété avec les œuvres. Et de même que l'apprenti ou le disciple peut acquérir inconsciemment les règles de l'art, y compris celles qui ne sont pas explicitement connues du maître lui-même, au prix d'une véritable remise de soi, excluant l'analyse et la sélection des éléments de la conduite exemplaire, de même l'amateur d'art peut, en s'abandonnant en quelque sorte à l'œuvre, en intérioriser les règles de construction sans que celles-ci soient jamais portées à sa conscience et formulées ou formulables en tant que telles, ce qui fait toute la différence entre la théorie de l'art et l'expérience du connaisseur, le plus souvent incapable d'explicitier les principes de ses jugements. En ce domaine comme en d'autres (l'apprentissage de la grammaire de la langue maternelle par exemple), l'éducation scolaire tend à favoriser la reprise consciente de modèles de pensée, de perception ou d'expression qui sont déjà maîtrisés inconsciemment en formulant explicitement les principes de la grammaire créatrice, par exemple les lois de l'harmonie et du contrepoint ou les règles de la composition picturale, et en fournissant le matériel verbal et conceptuel indispensable pour nommer des différences d'abord seulement ressenties. Le danger de l'académisme est enfermé, on le voit, dans toute pédagogie rationalisée tendant à monnayer en un corps doctrinal de préceptes, de recettes ou de formules, explicitement

désignées et enseignées, plus souvent négatives que positives, ce qu'un enseignement traditionnel transmet sous la forme d'un habitus, directement appréhendé *uno intuitu* dans les pratiques qu'il engendre, comme style global qui ne se laisse pas décomposer par l'analyse. » (Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, février 1971, p. 1375.)

Cette structure éducative, loin d'avoir disparu, est peut-être bien d'autant plus puissante et agissante qu'elle s'est retranchée du visible, ou plus exactement qu'elle est devenue souterraine. Peut-être la part d'intériorisation, d'acceptation inconditionnelle, d'incorporation des contraintes, ce que Norbert Élias a appelé l'*autocontrainte*, s'est-elle renforcée à mesure que les rôles et normes comportementales et esthétiques se faisaient moins ostensibles. C'est en tout cas la thèse que semble soutenir Mason Griff, qui écrit : « Dans notre monde occidental, au XX^e siècle, les Arts se caractérisent par une absence relative de contrôle centralisé, par rapport aux académies [...] ou à la profession médicale aux États-Unis par exemple, avec son ordre des médecins, ses normes de compétence et de discipline, son mode de recrutement relativement stable. En outre, les arts visuels connaissent un engouement qui s'accroît rapidement et considérablement dans nos pays. Cette conjonction d'un marché en expansion et de l'absence d'un pouvoir de contrôle puissant laisserait supposer que le monde artistique recrute sans discernement. Contrairement à certains métiers, le monde artistique ne limite pas le nombre de candidats afin de surveiller l'exercice d'un savoir-faire, dont les contreparties se comptent en argent, prestige et honneurs. Ce mode de recrutement plutôt ouvert en art se reflète dans les pratiques et la politique souples de nombre d'Art Schools aux États-Unis. Peu de candidats y sont refusés. Certains étudiants abandonnent l'École de leur plein gré mais ils en sont rarement exclus, comme c'est le cas dans les Facultés de Médecine ou de Polytechnique. On impose peu d'épreuves éliminatoires et les diplômes sont davantage remis à titre d'encouragement que brandis comme menaces d'ajournement. [...] Le fait que le mode de recrutement des artistes ne soit soumis ni à une sévère limitation ni à une sérieuse surveillance ne devrait pas nous conduire à penser que les artistes flottent en toute liberté dans le monde artistique. Il existe tout un arsenal social pour s'assurer la conformité des artistes à leur identité sociale, et le fait que la machinerie ne soit généralement pas visible pour l'artiste lui-même ne l'en rend pas moins réelle. » (« The Recruitment and Socialization of the Artists », ma traduction, in David L. Sills (s.l.d.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Londres, Mac Millan Company and the Free Press, vol. V, 1968, p. 448-449.)

Qu'il s'agisse de l'enseignement dispensé, de l'esthétique ou du rôle et de l'image de l'ar-

tiste véhiculés, l'École, elle-même sujette à des bouleversements internes et à un alignement sur le réaménagement du système social de l'art, garde néanmoins une fonction prépondérante dans la formation de l'artiste. Tout comme les Grandes Écoles et l'Université pour les professions libérales et les intellectuels, l'enseignement artistique façonne la personnalité sociale de l'artiste et contribue à assurer sa conformité à l'image-type de l'artiste, ou à son « destin-type » auquel font référence Ernst Kris et Otto Kurz lorsqu'ils écrivent : « L'artiste, en répondant à sa vocation, se soumet donc, dans une certaine mesure, au sort qui lui est dévolu. Ce processus d'interaction ne relève pas exclusivement, à l'origine du moins, d'un comportement ou d'une pensée conscients ; il peut s'exprimer, par exemple, chez l'individu par son adhésion à un "code d'éthique professionnelle". Le champ psychologique que nous abordons ici pourrait être qualifié d'"actualisation biographique". » (*op. cit.*, p. 180.) (Le sociologue ne manquera pas de rapprocher « l'adhésion au "code d'éthique professionnelle" » du concept d'ethos, et l'« actualisation biographique » de celui d'attente normative et de l'effectivité des modèles.) Ajoutons que l'enseignement artistique n'instaure pas seulement des normes et des rôles (en vérité, il ne les instaure pas vraiment, il contribue à leur reproduction, pas forcément à l'identique d'ailleurs), il participe également de façon déterminante à la définition des conditions d'acceptation ou de rejet de la pratique de l'artiste, et, en retour, à sa propre adaptation à ces conditions, à son insu le plus souvent.

Si l'insertion professionnelle et le succès des artistes doit désormais plus aux réseaux de relations qui constituent ce que Howard S. Becker appelle les *mondes de l'art*, et au talent de l'artiste, qu'à ses titres scolaires, le passage par une École d'art reste une étape déterminante dans la carrière de la plupart des artistes, en dépit de leurs dénégations réitérées. La proportion d'artistes réellement autodidactes présents dans le monde artistique « légitime » (celui des artistes qu'exposent les « galeries leaders », qu'achètent les collectionneurs qui « font » les cotes, et dont parlent les critiques dans les revues spécialisées) est tout à fait négligeable. À preuve, le barrage opposé aux peintres amateurs, les « peintres du dimanche », par les galeristes professionnels, qui eux-mêmes recrutent davantage sur base d'informateurs autorisés (collègues, critiques, etc.) que par rencontres directes avec les candidats artistes (*cf.* Isabelle de Lajarte, *Les Peintres amateurs*, Paris, L'Harmattan, 1991). Notons au passage, pour clarifier l'idée d'une pluralité de « mondes de l'art », que Howard S. Becker suppose que « les acteurs coordonnent leurs activités par référence à un ensemble de conventions qui se traduisent 1° par une pratique commune, 2° par une production spécifique du monde en question. [...] Chaque monde constitué détermine la valeur sociale qui sera accordée à une œuvre. L'interaction des différentes catégories

d'acteurs permet que soit partagé le sens de la valeur qu'a leur production collective. [Notamment par] le respect mutuel des conventions qu'ils ont en commun [et] le soutien qu'ils s'apportent réciproquement. »

Le professionnalisme en art dépend donc de la mise en place d'un système social de l'art, qui met en rapport diverses institutions de formation, de production, de consécration et de diffusion de l'art, ainsi que d'un champ artistique où les artistes, mais aussi de façon homologue, les marchands-galeries, les collectionneurs, les commanditaires, les critiques, bref tous ceux qui jouent un rôle déterminant dans le marché de l'art, sont en compétition, réglée par les règles en vigueur dans le champ, pour l'occupation des places dominantes. « Depuis l'effondrement du système académique (le Prix de Rome a été emporté par la tempête de 1968), note Raymonde Moulin, la reconnaissance professionnelle de l'artiste est, au moins partiellement, indépendante non seulement du rapport au maître, mais aussi de toute formation et du diplôme consacrant cette formation. Ces critères de base du professionnalisme ne sont ni nécessaires ni suffisants. Cependant, ceux mêmes parmi les artistes qui rejettent tout savoir-faire et hypostasient l'autodidaxie ont, dans leur majorité, fréquenté les écoles artistiques. L'examen des formations reçues montre que le passage par l'école, point de départ des réseaux d'interconnaissance favorise l'intégration dans l'un ou l'autre des secteurs ou sous-secteurs du champ artistique. » (« De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 398.)

La mise en place des différentes institutions qui vont constituer le champ artistique requiert préalablement que l'art soit promu et reconnu, socialement et idéologiquement, en tant que valeur et en tant que pratique sinon directement auto-référenciée, du moins relativement autonome. Ainsi, tant que les artistes étaient assimilés aux artisans et soumis comme ces derniers aux réglementations des corps de métiers, tant que leur production relevait des disciplines manuelles / mécaniques et était assujettie aux standards préétablis d'exécution et de rétribution, quelque indéniable que puissent avoir été leur talent et les qualités esthétiques de leurs œuvres, il n'aurait pu s'agir pour eux de « faire de l'art » sans enfreindre implicitement les règles en vigueur dans la corporation, ou du moins ce souci esthétique serait-il passé pour une marque d'orgueil. De même, y avait-il certes en France avant le XVII^e siècle quantité de gens qui écrivaient, certains fort bien au demeurant, mais nul ne pouvait envisager d'embrasser une carrière d'écrivain ni de se vouer à la littérature, car les structures sociales et mentales ne reconnaissaient pas ces catégories.

Comme l'a remarquablement montré Nathalie Heinich, si l'officialisation est toujours

l'enjeu du mouvement d'institutionnalisation académique, les stratégies mises en œuvre et la nature de cet enjeu diffèrent selon ses instigateurs ; ces variations « sont étroitement liées aux différences entre les structures antérieures d'exercice de l'activité en question — structures qui elles-mêmes dépendaient de son statut » (« Arts et sciences à l'âge classique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 67/68, 1987, p. 48). Pensons en particulier à la partition entre un statut d'art libéral, c'est-à-dire « littéraire » (*Trivium*) ou « scientifique » (*Quadrivium*), et celui d'art mécanique. « On comprend dans ces conditions que les argumentaires avancés dans les discours de fondation [des académies] renvoient à des stratégies différenciées selon le statut et les problèmes propres aux disciplines concernées : pour les lettres, il s'agit plutôt d'une stratégie de reconnaissance du rôle joué par la langue vulgaire et, à travers elle, par ses spécialistes ; pour les artisans, c'est la stratégie d'intellectualisation qui prime ; par contre, pour les savants c'est à un mouvement de professionnalisation qu'on a affaire. » (*ibid.*, p. 48-49.) Les stratégies académiques ont toutes pour finalité l'émancipation sociale associée à une revendication statutaire, ce qui ne manque pas de provoquer des conflits au sein des champs existants, et, partant, des luttes pour la redéfinition de leurs frontières, en un procès d'autonomisation et de spécialisation de ces champs. Ainsi sont constamment dénoncés les « concurrents illégitimes » : illégitimes par indignité sociale chez les peintres et les architectes soucieux de se distinguer des « vulgaires artisans » ; illégitimes encore, mais par incompetence, comme le sont aux yeux des lettrés certains doctes — comme l'a montré Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain* (Paris, Minuit, 1985) — ; illégitimes enfin les « faux » savants. Le procès d'académisation, qui éclôt en France au XVII^e siècle, donnera véritablement naissance au champ littéraire, dont un indice est donné par la professionnalisation de l'exercice des « belles lettres ». Avec la création des principales académies, l'instauration des droits d'auteur, du commerce des œuvres et la mise en place d'autres institutions « culturelles », le XVII^e siècle pose les premiers jalons de la professionnalisation du métier d'écrivain, qui conduira au XIX^e siècle au « sacre de l'écrivain » (P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973), cette fois en tant que « conscience du monde », empiétant donc sur un nouveau « champ intellectuel » partagé avec l'Université. Les académies sont, dès le départ, réservées à des « spécialistes », et elles opèrent donc des sélections et des exclusions sur base de « compétences ». Une lutte va s'engager alors, qui verra la tendance lettrée ou docte, érudite, l'emporter sur une option plus « littéraire », défendue elle par les littérateurs et les puristes, de 1620 à 1635. À cette date, Richelieu crée l'Académie française, imposant par la même occasion la tendance « littéraire », politiquement neutre : « Pour fonder la nouvelle institution nationale, écrit Viala, Richelieu a pris appui sur un groupe qui se cantonnait aux questions de langue et d'esthétique littéraire, et pouvait servir sa politique de centralisation,

plutôt que sur le cercle du Puy qui s'occupait de science, de philosophie et de théologie, et qui risquait d'entrer en conflit ouvert avec les autorités religieuses et juridiques, lesquelles avaient d'ailleurs inquiété certains de ses membres. » En 1663 sera créée la Petite Académie, suivie en 1666 de l'Académie des Sciences : la séparation des disciplines est dès lors consommée et la littérature devient une activité reconnue à part entière en même temps que la valeur qui fonde ce premier champ littéraire. Cette différenciation progressive a brisé les liens qui rattachaient certains académiciens à différentes académies à la fois — liens justifiés par l'exercice d'un art génériquement dit « libéral » (Académie française et Académie des Sciences) ou par une « commune utilisation de l'instrument géométrique, dans le cas de l'architecture et, éventuellement de la peinture — encore que l'accent mis sur les propriétés géométriques ait constitué en soi, de la part des peintres et des architectes, une stratégie de promotion au rang de disciplines libérales. » (Nathalie Heinich, *loc. cit.*, p. 50.) Ces rapprochements, s'ils furent tactiquement utiles, furent cependant battus en brèche par la logique propre du mouvement académique, comme en témoigne le cas d'Abraham Bosse, graveur chargé, en 1648, date de la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, de donner des leçons de perspective, et qui en fut exclu en 1661, victime d'une réorientation des stratégies académiques, préférant tableter sur une conception esthétique nouvelle, en quelque sorte « pré-romantique », dès lors que les règles scolairement transmissibles, et donc vulgarisables, de la perspective n'apportaient plus de profit symbolique et risquait même de porter préjudice à la dignité de l'artiste, dans l'interprétation qu'en donne Nathalie Heinich : cette « réaction “anti-perspective” » apparaît doublement comme une défense de l'autonomie du champ, menacée tant par les prétentions des non-praticiens à légiférer en matière de peinture, que par les effets “objectivants” (rationalistes sinon naturalistes) qu'emporte per se toute problématique de l'exactitude perspective. [...] C'est que la référence à la pratique picturale n'avait plus rien de dégradant ; la peinture avait suffisamment réussi à faire reconnaître, grâce au mouvement académique, sa promotion sociale, à assurer son rang au sein des “arts libéraux”, à asseoir sa légitimité, pour que la référence à la science, à la théorie, ne fût plus indispensable. Mieux même, la dépendance à l'égard de la géométrie pouvait apparaître comme socialement disqualifiante. » (Nathalie Heinich, « La perspective académique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983, p. 65-67 ; du même auteur, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.) À la suite de son analyse comparée des institutions académiques en France au siècle classique, Nathalie Heinich en vient à caractériser l'académie par un « effet d'institution » qui opère au triple niveau juridique, politique et pratique, un « effet de corps » et d'« universalisation des intérêts », mais aussi par un « élitisme académique [qui se présente comme] une forme inédite, et spéci-

fiquement culturelle d'ennoblissement » (*ibid.*, p. 78). Pour Alain Viala, le succès des académies et le ralliement des littérateurs s'explique par cinq avantages qu'elles présentent : sociabilité, information, entraide, prestige et gratifications. Toutefois ces avantages offerts par l'adhésion à l'académie se payaient d'une allégeance obligée au pouvoir royal dont celle-ci tire sa légitimité, et aux puissants en général qui la cautionnent.

En définitive, les analyses d'Alain Viala et de Nathalie Heinich les conduisent à penser en termes d'indifférence les rapports entre le système académique et son option « classique » ; leur réflexion respective à propos du classicisme en témoigne. Pour Viala, « s'ils sont devenus des classiques, c'est que ces écrivains se sont trouvés engagés dans des processus historiques qui ont fait d'eux des modèles reconnus, passés au rang d'institution et devenant des éléments fondamentaux des programmes scolaires. [...] Une telle consécration suppose l'existence d'instances de jugement et de légitimation qui confèrent à l'éphémère, ici le succès littéraire, la pérennité qui l'érige en valeur sociale. » (*op. cit.*, p. 10.) Nathalie Heinich soutient quant à elle que « l'esthétique académique (dont le concept même n'est, il faut le rappeler, que le fruit d'une création ex post par l'histoire de l'art du XIX^e siècle) apparaît comme n'étant rien d'autre qu'une série de compromis opérés, selon l'état du champ, entre les nécessités de la "légitimité" de la peinture (autrement dit de la possibilité pour les peintres d'assurer leur ascension sociale) et la volonté de maintenir une certaine "autonomie" du champ face aux prétentions légiférantes de disciplines hétéronomes, littérature ou géométrie en particulier. Il s'agit donc d'une perpétuelle dynamique, opposant des courants contradictoires à l'intérieur d'un même champ, d'une même institution, voire d'un même individu. » (« La perspective académique », *loc. cit.*, p. 69.)

Tout en reconnaissant la richesse et le caractère novateur de ces analyses magistralement et scrupuleusement menées, on ne peut s'empêcher de penser que la focalisation sur la situation française a amené leurs auteurs à sous-estimer le poids des déterminations politiques et économiques, mais aussi la force d'entraînement d'une structure vouée à l'excellence d'exécution, sur l'option classique de la doctrine académique (Que cette définition du classicisme soit de nature rétrospective n'autorise nullement à réduire cette option à l'état de mythe scolaire ou à un jeu d'opportunités stratégiques et conjoncturelles.) Nikolaus Pevsner trouve pour sa part significatif que les académies ne fleurissent aux Pays-Bas qu'après le déclin de la peinture flamande et hollandaise, tandis que l'essor académique correspond en France, précisément, à l'avènement de la grande peinture classique française. Et il cherche l'explication de cette discordance dans la différence de position sociale et d'objet social accordés à l'art. À un moment critique de l'art flamand et hollandais, et

conséquemment de la vie de ces artistes — hollandais surtout —, le succès et l'éclat de l'Académie Royale à Paris exercèrent une telle fascination qu'on s'empessa de l'imiter. Mais la structure de la clientèle, comme le statut de l'artiste, différaient trop pour que les effets bénéfiques de l'institution académique aient pu se faire sentir dans ces régions. « La France, écrit Pevsner, connaissait un essor artistique qui attirait de plus en plus de Flamands, et cette nouvelle Académie à Paris centralisait tous les efforts artistiques de façon convaincante. Il n'est donc pas surprenant qu'on en vînt à se poser la question de savoir si, en imitant l'Académie, on ne pourrait obtenir d'aussi brillants résultats. Cette façon de raisonner comportait bien entendu une erreur fondamentale. Non seulement parce que seule l'étude des modèles vivants fut retenue, et non l'académie comme entité, mais parce qu'il était de toute façon déraisonnable d'adopter le système académique sans adopter en même temps tout le système politique et social représenté par l'État de Louis XIV. [...] Tout d'abord la structure politique qui vit naître Rembrandt était complètement opposée à celle qui régla la vie de Lebrun. À une République bourgeoise s'opposait une Monarchie absolutiste, et donc des commerçants et des négociants d'une part, et d'autre part un roi, une cour, des nobles et des hauts fonctionnaires comme mécènes. La clientèle potentielle n'était pas très étendue en France, mais elle avait à sa disposition des moyens considérables constitués principalement par ses revenus fonciers. Dépenser sans compter pour s'entourer d'un luxe ostentatoire était considéré comme une obligation sociale, et cela s'avéra également économiquement profitable. Comme de plus l'aristocratie était élevée dans un milieu pétri de conventions et soumise à la règle d'un goût accepté, si les comités foisonnaient, ceux-ci étaient destinés à satisfaire une demande bien spécifique. Un artiste n'était utile à cette société que s'il pouvait réaliser rapidement de grands travaux décoratifs, dont les qualités formelles et la signification étaient accessibles et agréables à ses membres. En Hollande, un artiste pouvait compter sur une clientèle beaucoup plus large, proportionnellement à la taille du pays. Mais le grand nombre de consommateurs était contrebalancé par une tradition moins développée en art, un jugement et un goût moins assurés, et des ressources généralement moins considérables. [...] Cela signifie que la demande artistique était plus grande en Hollande qu'en France, mais orientée vers des produits individuels moins onéreux et pas toujours de très grande tenue. Par conséquent le Grand Style ne pouvait se développer en Hollande qu'à une très petite échelle, et ne s'implanta que là où des comités étaient soutenus par le bourgmestre lui-même, ou par les représentants officiels de puissants conseils municipaux. Comme, en outre, le calvinisme avait banni la peinture d'autel et toute décoration des églises, l'École hollandaise en était réduite à peindre de petits tableaux destinés aux intérieurs des particuliers. » (*op. cit.*, p. 131-133, ma traduction.) On voit donc que si le processus académique

est bien le fait de la conjonction d'artistes revendiquant une « libéralisation » de leur activité, et du pouvoir politique soucieux d'accroître son prestige en s'attachant les services d'artistes talentueux, il ne peut s'implanter que dans un contexte politique et économique qui s'y prête. Par ailleurs, l'analyse de Pevsner démontre le lien indissoluble qui unit l'institution académique et l'art officiel — le Grand style —, en même temps qu'elle illustre, anticipativement, en étudiant la situation des Pays-Bas au XVII^e siècle, la situation de marché et ses servitudes que connaîtront à leur tour les artistes français après l'effondrement du système académique.

La libéralisation des arts, amorcée à la Renaissance avec la reconnaissance du savoir autant que du savoir-faire des artistes comme de leurs revendications statutaires, fut accomplie par l'institutionnalisation académique du champ artistique, qui offrit à l'artiste une carrière balisée et strictement hiérarchisée d'académicien et fit de lui un notable, un dignitaire du royaume, puis un fonctionnaire de la culture. Raymonde Moulin note ainsi : « Réorganisée par Colbert, l'Académie de Louis XIV accrédite définitivement la peinture et la sculpture comme arts "libéraux" distincts de l'artisanat et du commerce. Par privilège royal, l'Académie, composée de spécialistes, détient le monopole de la formation, de la sélection et de la reconnaissance professionnelle des artistes du roi. Nommé par brevet, l'Académicien reçoit une pension et bénéficie éventuellement d'un logement au Louvre. La carrière d'Académicien est strictement hiérarchisée : élève, agrégé, conseiller (en trois classes), adjoint à professeur, professeur, et, au-delà, adjoint à recteur, recteur, directeur. [...] Au XIX^e siècle, l'enseignement donné dans les écoles des beaux-arts et couronné par le Prix de Rome est régenté par l'Académie. Le jury qui décide des admissions et des récompenses au Salon annuel de Paris émane d'elle. L'Académie enfin contrôle les commandes et les achats officiels. [...] Les artistes académiques font carrière à la manière des hauts fonctionnaires. Lauréats de l'École des beaux-arts, pensionnaires de l'Académie de France à Rome, ils rentrent à Paris pour exposer au Salon annuel, gagner des médailles et pour être, au terme du cursus, admis à leur tour à l'Institut. La qualité des œuvres est garantie par la qualification des artistes, les diplômes, les médailles, les prix honorifiques et une demande existe pour elles. La carrière "officielle" débouche sur un marché situé en aval de la professionnalisation de l'artiste, dont le critère majeur est la formation reçue. » (« De l'artisan au professionnel : l'artiste », *loc. cit.*, p. 390-391.) On peut relever, dans les biographies consacrées aux artistes académiques, citées par Marie-Claude Genêt-Delacroix dans son article sur la tripartition du champ artistique au XIX^e siècle, les « qualités » communément attribuées à ces artistes. À titre d'illustration, quelques passages évocateurs d'Henri Roujon sur Gérôme, cités par Marie-Claude Genêt-Delacroix : « Les applaudis-

sements qui saluaient son premier ouvrage [ne lui] donnèrent, avec l'ambition, que plus de zèle au travail. [...] Ah, s'écriait-il, je vous réponds qu'on travaillait dur [dans l'atelier de Paul Delaroche] ! Je me surveillais beaucoup. Un jour que j'avais fait une étude un peu facilement, je la grattai, quoiqu'elle fût bien, mais je craignais de me laisser aller à la facilité. [...] Il n'avait nullement songé à faire une révolution. Son tableau, devait-il écrire plus tard, avait le mérite d'être d'un bon jeune homme qui, ne sachant rien, n'avait pas trouvé mieux que de s'accrocher à la nature et de la suivre pas à pas, sans force peut-être, sans grandeur et timidement sans doute, mais avec sincérité. [...] Charmant cavalier d'une maigreur élégante, très résistant sous des dehors délicats. Il avait autant de gaîté que de courage, le don de plaire, beaucoup d'esprit déjà. [...] On ne l'a jamais surpris dans un accès de mélancolie. [...] Ce fut dans toute l'acception du mot un artiste, et jamais rien d'autre. Le monde l'avait amusé infiniment, et il le lui avait rendu de son mieux. [...] L'art subtil de Gérôme se rattache à la tradition des ancêtres. Il avait hérité de leur philosophie souriante et de leur parler clair. [...] Gérôme gardait avec une ardeur juvénile le culte de toutes les fiertés françaises. Il savait par cœur notre épopée militaire. [...] Les dernières années du Second Empire virent notre collègue à son apogée. Il était devenu à la fois illustre et populaire. Il avait trop d'indépendance pour courir après les honneurs et trop d'esprit pour s'y dérober. [...] Sa place était marquée à l'Académie des Beaux-Arts. [...] Son inlassable dévouement à la gloire est déjà légendaire. Il acceptait allègrement les comités, les jurys, les présidences, comme la rançon obligée des honneurs. » (« Vies d'artistes ; art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 33, janvier-mars 1986, p. 48-69.) Où l'on repérera les figures de la précocité du talent (constante de l'héroïsation des artistes), du caractère sociable voire mondain opposé au caractère fantasque et mélancolique de l'artiste romantique, mais en même temps de l'humilité de ces infatigables et exigeants travailleurs, respectueux des valeurs traditionnelles et techniciens plutôt que théoriciens, artistes indépendants et sincères dont l'œuvre, bien tempérée et clairement lisible, ainsi que leur « don de plaire », sont récompensés par de nombreux prix et honneurs retraduits en commandes et titres professoraux.

Académisme et avant-gardisme

Le terme « académique » est indissociablement lié à l'idée d'un art d'école. C'est que, comme le note Pierre Vaisse, les académies « avaient pour fonction principale d'enseigner les arts du dessin, ou les beaux-arts, mais pour premier but d'en défendre une idée, dont dépendait la forme prise par cet enseignement. [...] La fonction enseignante des acadé-

mies [...] a fini par produire l'idée de scolaire, c'est-à-dire de convenu, dépourvu d'originalité qui s'attache au terme d'académisme, quand elle ne le définit pas tout entier [...]. » (« L'esthétique XIX^e siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 96-97.) À mesure que l'Académie se contractait en une institution professionnelle défendant ses prérogatives et que ses maîtres se muaient en professeurs, l'art promu par l'Académie prenait toutes les caractéristiques d'un art d'exécution réalisé par des élèves / bêtes à concours (comme on peut encore en trouver une illustration dans les Conservatoires aujourd'hui, vestiges de cet ancien système académique). Carl Golstein cite fort à propos les critères d'évaluation en vigueur auprès des jurys chargés des concours ; et l'observation des tableaux académiques produits au XIX^e siècle incite à penser que ces prescriptions purement scolaires, ces critères de jugement destinés à évaluer le degré de compétence technique atteint par l'élève ont fini par se constituer en principes esthétiques à l'œuvre dans la pratique de ces peintres. Explicitement énoncés dans ce document datant du XVII^e siècle, ces critères étaient encore au fondement des attentes du jury au XIX^e siècle : « Il est à observer qu'on doit considérer en un tableau d'histoire ces points principaux, à savoir : 1. l'ordonnance ou disposition du sujet ; 2. l'expression sur le sujet en général et sur chaque figure en particulier ; 3. la perspective à l'égard du plan des figures et de la lumière ; 4. le dessin et proportion de toutes les parties du sujet bien terminé ; Et 5. la distribution des couleurs. » (Carl Golstein, « Towards a Definition of Academic Art », *Art Bulletin*, n° 57, 1975, p. 103). Pierre Bourdieu ne manque d'ailleurs pas de voir dans l'art académique la production typique de l'*homo academicus*, insistant davantage sur le renforcement de la docilité des élèves, l'imposition d'un art d'exécution et d'une carrière de fonctionnaire de l'art : « Des caractéristiques de l'institution académique, détentrice du monopole de la production des peintres et de l'évaluation de leurs produits, se laissent déduire les propriétés de la peinture académique : l'art pompier est un art d'école, qui représente sans doute la quintessence historique des productions typiques de l'*homo academicus*. Cet art de professeurs [...] est avant tout un art d'exécution qui [...] ne peut et ne doit manifester sa virtuosité que sur le terrain de la technique et de la culture historique mobilisée. [...] les peintres académiques font porter leur recherche sur le contenu littéraire, lorsque le choix leur en est laissé, plus que sur le terrain de l'invention proprement picturale. Chose significative, ils produisent eux-mêmes des copies ou des variantes à peine différentes de leurs œuvres les plus réussies [...]. Le culte de la technique traitée comme fin en soi est inscrit dans l'exercice scolaire comme résolution d'un problème d'école ou d'un sujet imposé qui, créé de toutes pièces à partir d'une culture d'école, n'existe que pour être résolu, souvent au prix d'un énorme travail (Bouguereau était surnommé Sisyphe). Il est responsable de ce que Gombrich appelle "l'erreur du trop bien

fait” : la perfection glacée et l’irréalité indifférente d’œuvres trop habiles, à la fois brillantes et insignifiantes à force d’impersonnalité, caractérisent ces morceaux de bravoure de concours, qui visent moins à dire quelque chose qu’à faire valoir le bien dire. » Bourdieu établit également le lien entre cette esthétique académique et une éthique académique, étroitement solidaires : « On voit en passant que l’affinité ou la complicité entre cette peinture d’ordre, hiératique, calme, sereine, aux couleurs modestes et douces, aux nobles contours et aux figures figées et idéalisées, et l’ordre moral et social qu’il s’agit de maintenir ou de restaurer, loin d’être le produit d’une dépendance et d’une soumission directes, naît de la logique spécifique de l’ordre académique et de la relation de dépendance dans et par l’interdépendance qui l’unit à l’ordre politique. Le souci de la lisibilité et la recherche de la virtuosité technique se conjuguent pour favoriser l’esthétique du “fini” qui, en tant qu’attestation de probité et de discrétion, comble par surcroît toutes les exigences et les attentes éthiques inscrites dans la position académique. » (« L’institutionnalisation de l’anomie », *Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 10-12.) La fortune critique de Manet, soit son « infortune critique » auprès de ses contemporains, est prise par Bourdieu comme un analyseur des normes et des règles de fonctionnement implicite de la représentation académique — il reprend sur ce point de l’analyse l’essentiel du propos de Georges Bataille sur la mort de l’éloquence chez Manet, supplantée par la souveraineté picturale, qui en fait toute la modernité (Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1983). La production sociale des artistes est alors un monopole d’État dans le système académique, et le coup de grâce ne pourra lui être donné que par l’État lui-même, qui crée le Salon des Refusés en 1863 : « À travers l’Académie et ses maîtres, l’État impose le principe de vision et de division légitime en matière de représentation figurée du monde, le nomos artistique qui régit la production des images légitimes (à travers la production des producteurs légitimés à produire ces figurations). [...] Concrètement, la production des producteurs dont l’État, à travers les institutions chargées de contrôler l’accès dans le corps, détient le monopole, prend la forme d’un processus de certification ou, si l’on préfère, de consécration par lequel les producteurs sont institués, à leurs propres yeux et aux yeux de tous les consommateurs légitimes, en producteurs légitimes, connus et reconnus de tous. [...] s’agissant de conjurer la menace que ferait peser sur son monopole (et par là, sur les prix extraordinaires atteints par les peintres académiques) toute espèce d’art ou de canon artistique différents [...] l’Académie peut, à travers l’École des Beaux-Arts, où ses membres enseignent, et les concours, comme le Prix de Rome, qu’elle organise, contrôler la production des producteurs légitimes et exclure ou excommunier ceux que tenteraient les modèles hérétiques ; elle peut en tout cas leur interdire l’accès au marché, à travers le Jury (qu’elle désigne), puisqu’elle a le pouvoir de

décider de l'admission au Salon, qui fait le peintre accrédité, et assuré d'une clientèle. [...] En fait le monopole académique repose sur tout un réseau de croyances qui se renforcent mutuellement : croyance des peintres dans la légitimité du Jury et de ses verdicts, croyance de l'État dans l'efficacité du Jury, croyance du public dans la valeur du label académique (analogue, dans son ordre à l'effet de la griffe du couturier) dont elle contribue à produire les effets (notamment en matière de prix). [...] S'agissant d'une institution qui, en dernière instance, tient son autorité de la garantie de l'État, le "coup" fatal est en tout cas celui qui lui est porté par l'État : la création, en 1863, du Salon des Refusés qui est apparue comme un désaveu du jury d'admission et de l'Académie des Beaux-Arts, "blessée dans sa dignité de gardienne des vrais, des seuls principes du beau" et, en juin de la même année, la concentration aux mains de l'administration (c'est-à-dire dans le ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts) de tous les pouvoirs sur l'organisation de la vie artistique, et enfin, en novembre 1884, le décret qui dépossède l'Académie du pouvoir de diriger l'enseignement à l'École des Beaux-Arts et à la villa Médicis. » (Pierre Bourdieu, *loc. cit.*, p. 15-16)

Cette manière de voir dans l'académisme une manifestation de la toute-puissance du système académique d'éducation — et, plus largement, de socialisation — de l'artiste, solidaire d'un ethos bourgeois du travail bien fait, mais aussi bien un art d'État, n'est pas incompatible avec la thèse défendue par Michel Thévoz, dont la démonstration demeure néanmoins sujette à caution dès lors que l'analogie ne tient pas lieu de preuve. À la question de savoir « quelle fonction la bourgeoisie du XIX^e siècle assigne-t-elle à ses peintres et à ses écrivains ? », il répond : « Celle, précisément d'originer son propre pouvoir de manière à en occulter la relativité historique et sociale. La bourgeoisie tente de se décharger de sa responsabilité de classe en faisant passer le système qu'elle instaure comme une harmonie naturelle, universelle et définitive, annoncée par une Antiquité mythique dans laquelle elle feint de voir les prémisses de son propre avènement. Or les névrosés de Freud ne font rien d'autre lorsqu'ils fantasment des alibis "pré-historiques" à leurs propres pulsions, avec une conviction confortée par l'écoute complaisante de l'homme de l'Art en quête d'anamnèse. L'héllénisation idéologique de l'histoire correspond trait pour trait au fantasme d'origine des névrosés [...]. C'est pourquoi, comme le remarque Sartre, une névrose individuelle d'un certain type constitue vers 1850 la disposition idéale pour devenir artiste. » (Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Minuit, 1980, p. 34.) Notons cependant que si le désir de légitimation par l'identification mythique de la classe bourgeoise industrielle, qui triomphe sous le Second Empire avec son régime législatif, est vraisemblable, il ne faudrait pas oublier que ce qui rend ce mode de légitimation

possible est la doctrine académique néo-classique, qui remonte au XVIII^e siècle, servit bien d'autres régimes et cautionna d'autres causes. Du reste, si d'aventure la doctrine académique avait assimilé le précepte « moderne » (au sens baudelairien) de la représentation des contemporains — ce que firent les Réalistes et les Impressionnistes, par ailleurs chantres de valeurs d'harmonie avec la nature et ignorants dans leur peinture des révoltes sociales ou métaphysiques et donc bien susceptibles de plaire à la bourgeoisie qui lui fera un triomphe dès que les audaces représentatives auront été admises, sans que cela n'affecte leur réputation d'intégrité ! —, nul doute que l'on n'aurait manqué de gloser sur la fonction légitimatrice du « narcissisme » de cette même classe bourgeoise dominante ; et que dire alors de l'éclectisme d'un Léon Bonnat, par exemple, portraitiste officiel de la III^e République ? Si l'artiste académique peut bien être une personnalité « névrosée », la docilité exigée de lui par l'enseignement académique, conjugué à l'imposition d'un certain nombre de tabous représentatifs, n'y est sans doute pas pour rien. C'est bien plutôt la société qui doit alors être qualifiée de « névrotique » — ce qui ne laisse de poser des problèmes d'ordre épistémologique relatifs à cette pathologie sociale. Quant à invoquer l'« art-névrose » de Sartre pour caractériser la personnalité de l'artiste académique, cela paraît aventureux quand on sait que Sartre l'utilisait à propos des thuriféraires de l'« art pour l'art » ; à moins, bien sûr, qu'il n'y ait davantage d'affinités entre la doctrine académique et la théorie de l'« art pour l'art » qu'on ne veut habituellement l'admettre...

Pierre Vaisse nous rappelle utilement que furent tour à tour qualifiés d'académiques les styles dominants qui se sont succédé en tant que manières prônées par l'Académie : « Il est tout à fait compréhensible que, dans l'esprit d'une génération qui s'oppose à la précédente, le style de celle-ci en vienne à se confondre avec l'institution. » (Pierre Vaisse, « L'esthétique XIX^e siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, n°44, mars-mai 1987, p. 98.) Si l'épithète s'est fixée sur la génération des peintres que l'on qualifie désormais de « pompiers », c'est peut-être autant dû au fait que, comme on vient de le voir, cette peinture se présentait comme la « pictorialisation » — pour reprendre une expression de Goldstein — des principes inscrits au cœur du système académique, qu'à celui qui fait correspondre le succès mondain de ces artistes à un moment critique de cette institution académique où se marquent les contradictions fatales de l'académisme.

L'Académie, et avec elle, l'art académique, était prise entre deux aspirations contradictoires : sa raison sociale pédagogique la rattachait, par l'importance accordée au « métier » notamment, aux corporations dont elle est par ailleurs issue, alors que l'opération qui lui avait garanti sa légitimité d'élite artistique culturellement valorisée avait précisément

consisté à rompre avec ce système corporatif. Cette tension fut longtemps résolue en un compromis qui conciliait ces deux traditions ; appuyant ses revendications « libérales » sur une référence à la science géométrique ainsi qu’aux lettres, l’Académie instaura une hiérarchie des genres dans laquelle la prééminence fut accordée à la peinture d’histoire, de noble et érudite inspiration et dont la facture d’une lisibilité totale se prêtait aussi bien aux commandes officielles — fresques et toiles décoratives ou / et commémoratives, « art de consommation somptuaire », comme dit Jean Duvignaud (*Sociologie de l’art* (1967), Paris, PUF, nouvelle édition remaniée 1984) — qu’elle confortait le goût bourgeois pour le « travail bien fait ». Or, cet équilibre précaire, mais néanmoins séculaire, va être menacé et finalement rompu par deux mouvements historiques, agissant en sens contraires sur le système académique : « [...] à la suite de l’abolition conjointe, sous la Révolution, rapporte Pierre Vaisse, des corporations et de l’ancienne Académie royale (assimilée à elles par une ironie moins paradoxale qu’il ne peut y paraître), aucune disposition ne réglementait plus la profession d’artiste. D’où la nécessité de mettre l’accent, par un réflexe de défense corporatiste contraire à l’idéal académique, sur la possession du métier pour se défendre contre une concurrence incontrôlable. » (*loc. cit.*, p. 100.) A vrai dire, cette cohabitation dans les principes académiques de l’idéal que l’on peut qualifier de « néo-classique » (basé sur un modèle doctrinal qui remonte sans rupture majeure de Winckelmann à Bellori) et du respect pour le « beau métier » remonte à ce XVIII^e siècle qui vit s’uniformiser dans toute l’Europe le système d’éducation artistique sur le modèle de l’Académie Royale de peinture et de sculpture. En effet, alors même que les beaux-arts étaient reconnus comme arts libéraux, la production artistique avait débouché sur une véritable industrie culturelle ; des académies furent dès lors fondées et d’autres réformées dans un esprit pas si éloigné de celui qui guidait l’attitude Colbert à l’égard de l’Académie, et qui unit l’artiste professionnalisé et l’artisan qui prend ses instructions de lui en s’initiant au goût dominant, qui conjugue le savoir et le savoir-faire, bref qui réconcilie, en contournant l’interdiction de tenir boutique pour les artistes de l’académie, l’art et l’argent, l’esthétique et le mercantilisme. « Déjà en 1725, lorsqu’il fut question de réorganiser l’Académie de Vienne, la discussion porta clairement sur le souhait d’“une reconnaissance particulière des arts et non moins de la promotion du commerce”. [...] Hagedorn, qui prépara en 1763 la réouverture de l’Académie de Dresden, proposa le même programme dans ses memoranda de manière tellement précise et complète qu’il mérite d’être exposé : “L’art, écrit-il, peut être considéré d’un point de vue commercial” ; et “tandis que la production d’excellents artistes rejaillit sur l’honneur d’un pays, il n’est pas moins utile de créer à l’étranger une demande pour ses produits industriels”. La France, continue-t-il, n’aurait pu retirer autant de bénéfices du produit de ses arts — par exemple la soie de

Lyon avec ses motifs floraux basés sur l'étude directe de la nature de ses dessinateurs — si le goût de ses dessinateurs n'avait pas été bon. Une académie doit diffuser le goût. C'est pourquoi elle devrait étendre ses activités au contrôle des écoles industrielles [...] et des leçons de dessin dans les écoles. En outre, l'Académie elle-même ne devrait pas se limiter à enseigner le dessin d'après nature, mais devrait se soucier d'intégrer "les branches mineures de l'art, comme le paysage, les animaux, les fleurs". Un tel programme aurait pour résultat un accroissement de la circulation monétaire, de l'afflux de visiteurs étrangers et de l'exportation de produits locaux.[...] Nulle part, [...] ni dans les règles publiées de l'Académie de Paris ni dans ses conférences, rapports ou rencontres, ne furent mentionnées les doctrines du mercantilisme avant la réforme de Louis XVI en 1777. [...] Jusqu'aux dernières décennies précédant la Révolution, il parut commercialement suffisant de former les artistes dans le meilleur goût de manière à s'assurer des dessins satisfaisants, non seulement pour les tableaux et les statues, mais aussi pour les tapisseries et la porcelaine. Leur exécution par des artisans compétents n'était pas encore sujet de préoccupation bien que les théories académiques eussent déjà commencé à miner les fondements de l'éducation de l'artisan. Lorsque la manufacture des Gobelins fut fondée en 1663, on introduisit un "séminaire" où un maître devait donner à soixante élèves des cours de dessin académique d'après nature. De même, on accorda un permis spécial pour dessiner à l'Académie aux étudiants de la Manufacture des Meubles de la Couronne, une institution royale ouverte en 1667. » (Cf. Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 153-154 et 158-159.)

D'autre part, le contenu même de cet enseignement, reposant sur l'acquisition d'un solide métier appliqué à de nobles sujets, était battu en brèche par une conception « romantique » de l'art et de l'artiste pour laquelle l'inspiration prime tout (à commencer par l'enseignement « mécanique » de l'Académie), et qui voit la marque du génie dans l'esquisse aussi bien que dans l'œuvre achevée. L'idéologie du Génie, présente sous la forme d'une condition nécessaire pour l'épanouissement de l'artiste dès le départ du mouvement académique fait progressivement office de condition suffisante. « Le Génie, écrit Roger de Piles, est la première chose que l'on doit supposer dans un Peintre. C'est une partie qui ne peut s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail [...] » (in *L'Idée du peintre parfait*, Paris, Le Promeneur / Gallimard, 1993, p. 13 ; lire aussi d'Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, préface de Nathalie Heinich, Paris, Minuit, 1993). On verra dès lors un corps académique, représenté par des professeurs — dont l'investissement dans une carrière académique est inversement proportionnel à leur capital culturel et symbolique de départ —, défendre les valeurs traditionnelles et artisanales « contraires à l'idéal académique » qui fondent leur compétence professionnelle, et, partant, leur légi-

timité sociale, s'opposer rigidement à des courants génériquement dits « anti-académiques » se réclamant, eux, de ces idéaux académiques ! Avec les Parnassiens et les Romantiques, mais aussi avec l'éclectisme académique d'un Victor Cousin et les *credo* esthétiques d'un Gustave Flaubert, le XIX^e siècle a élaboré une doctrine de « l'art pour l'art », déniait toute implication politique et occultant toutes les conditions sociales de la production artistique. C'est ainsi que, si l'Académie a longtemps servi les pouvoirs dont elle tirait sa légitimité, au cours du XIX^e siècle, l'art académique, malgré sa propension à complaire au goût des classes dominantes (ce qui la place en porte-à-faux entre l'État-patron et la bourgeoisie « protectrice des arts »), adhère sans réserve à cette vision sacralisée de l'art. Si les classes dominantes acceptent ce glissement vers davantage d'autonomie de l'art, c'est parce que ce mouvement consiste aussi en un désengagement politique de l'art qui garantit sa « neutralité politique » et fait la preuve de son innocuité.

Et si l'art d'« avant-garde » — qui participe de cette idéologie — est voué à être « récupéré », c'est-à-dire consommé avec délectation ou indifférence, en dépit de sa radicalité esthétique, par ceux-là mêmes qu'il se proposait de vitupérer, c'est que cet art, comme le discours formaliste qui l'accompagne, participent de cette disposition esthétique « pure » qui implique « déréalisation » et « neutralisation » de l'art. (Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique... », *loc. cit.*) L'identité charismatique de l'artiste défini en tant que créateur — « *divino artista* » — a accompagné et dynamisé le mouvement de libéralisation des arts, mais elle ne pouvait, par définition, s'appliquer qu'à quelques individualités que leur talent et leur renommée distinguaient du commun des peintres. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle toutefois, en parfaite contemporanéité avec le mouvement néo-classique emmené par Winckelmann, s'épanouit l'idéologie individualiste des Lumières et éclatent les violentes diatribes du Sturm und Drang contre l'enseignement académique. Ces Philosophes et ces Poètes avaient en commun « leur foi dans les droits de l'individu contre toute contrainte dans sa sphère subjective ». (Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 192.) Cependant ces imprécations contre l'enseignement académique, supposé contraindre l'inspiration et le génie artistique, ne trouvèrent que peu d'échos auprès des artistes eux-mêmes avant le tournant du XIX^e siècle. Carstens et Fuseli en Allemagne qui remettent en cause la nature de l'enseignement artistique, selon la même conviction que Rousseau refusant pour son *Émile* un professeur de dessin « qui ne lui donnerait à imiter que des imitations et ne le ferait dessiner que sur des dessins » ; David en France, mais avec une telle inconsistance théorique et une telle inconséquence intellectuelle qu'après l'abolition de l'Académie, demandée par lui-même, et obtenue par décret de la Convention nationale du 8 août 1793, celle-ci fut restaurée sans modification majeure de son mode d'enseignement, dès 1795 et

sous la houlette du même David !, sous le nouveau label d'Institut national de France. Ce dernier sera composé à partir de 1816 de quatre académies dont celle des Beaux-Arts. L'enseignement dispensé dans les écoles des Beaux-Arts et couronné par le Prix de Rome reste sous le contrôle direct de l'Académie, dont les membres composent le jury d'admission au Salon annuel et ont la haute main sur les commandes et achats publics.

Ce mouvement anti-académique est sous-tendu par cette croyance en l'identité charismatique de l'artiste, étendue dorénavant à tous les artistes « authentiques ». Les critiques à l'encontre de l'enseignement artistique fomentées par des peintres tels que Caspar David Friedrich, Ludwig Richter ou Carstens illustrent bien l'antinomie existant entre l'esthétique académique et l'esthétique romantique ; la première est mécanique et procède par juxtaposition de parties étudiées séparément, tandis que la seconde est organique et globalisante. Ces manières divergentes de considérer la nature, comme le tableau, sont probablement plus révélatrices que leurs discours respectifs (les tenants de la doctrine académique tentant de ramasser leur idéal classique en quelques recettes mécaniquement applicables, et les romantiques méconnaissant ce que leur « génie » devait à la maîtrise académiquement acquise de leur métier, qui leur permettait de l'« oublier »). Pour ces derniers, les génies authentiques ne doivent rien à l'Académie qui les brime, et, pour les autres, elle ne peut que « transformer la nullité en médiocrité », selon la formule de Friedrich. (cité par Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 204.) Or les amendements apportés par ces réformateurs de l'académie, lorsqu'ils furent en position de les faire, portèrent essentiellement, et quasi-exclusivement, sur le rétablissement, au sein de l'académie, d'un système d'enseignement de type médiéval, en y introduisant une formule d'ateliers confiés à des « maîtres » qui supervisaient personnellement et de manière continue les progrès de leurs élèves.

Ainsi, le paradoxe veut que, souhaitant renouer avec une tradition médiévale, les réformateurs de l'académie ne fissent que soumettre totalement l'artiste à un seul maître et à un enseignement désormais individualisé et, en quelque sorte, totalitaire, comme l'explique Pevsner :« [...] alors qu'avant la fin du XVIII^e siècle il était relativement facile pour un jeune artiste de neutraliser si nécessaire une influence académique qui, après tout, n'opérait sur lui que quelques heures par semaine en général, il était maintenant nettement plus à la merci de l'École des Beaux-Arts qui prenait en charge tout l'enseignement. [...] Après tous les efforts déployés par les artistes depuis trois siècles pour s'affirmer en tant que lettrés, savants, grands prêtres, etc., il leur était impossible de revenir à l'humilité médiévale. [...] Toute tentative en ce sens était condamnée tant que les artistes n'étaient pas prêts à servir à nouveau, non pas l'art, mais la société. L'académicien était

maintenant tout à fait convaincu que Schiller et l'École romantique avaient eu raison d'établir le culte de l'art sacralisé. Il aurait été le dernier à accepter une position de dépendance. Et cette conviction, il essaya de la propager par son enseignement, et y parvint d'autant plus efficacement que l'ambiance personnalisée de l'atelier du maître s'y prêtait mieux que les classes du XVIII^e siècle. Parce que l'étudiant ayant atteint un certain niveau, choisissait maintenant le professeur avec lequel il voulait travailler pour les années à venir, il travaillait donc sous la direction d'un seul individu au lieu de passer par les mains de douze professeurs itinérants. [...] Les Nazaréens rêvaient de l'esprit communautaire et fraternel des ateliers médiévaux ; ce que leurs ateliers de maîtres étaient censés restaurer. Mais ils ne parvinrent qu'à détruire les derniers vestiges de l'éducation collective de l'Ancien régime et établirent un système purement individualiste. » (Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 223-225, ma traduction.)

L'art académique était en outre miné de l'intérieur dans son option néo-classique même, par son souci de préserver la noblesse des sujets d'inspiration (mythologiques essentiellement) tout en les traitant sur un mode réaliste (parfois quasi photographique) ou romantique. À vrai dire l'Académie royale de peinture et de sculpture, réorganisée en 1663 par Colbert et confiée à Le Brun, n'était pas aussi monolithique dans sa doctrine qu'on pourrait le penser. Ainsi la Querelle des Anciens et des Modernes au XVII^e siècle, dont on trouve trace dans les Conférences, révèle l'amplitude de la dissidence admise au sein de l'Académie (même si la faction poussiniste l'emporte sur les rubénistes). Le XVIII^e siècle reste largement ouvert aux innovations, et si Diderot taxe l'art académique de « maniéré », lui reprochant son peu de naturel, c'est pour concéder en définitive que l'imitation scrupuleuse de la nature est peut-être impossible, et tout art condamné à être « maniéré ». David persuada la Convention d'abolir la vieille Académie en 1793, mais celle-ci fut rétablie après quelques péripéties, et, sous la houlette d'Ingres, devient synonyme de classicisme doctrinal. La présentation courante de l'antagonisme entre la tradition académique néo-classique et les courants romantiques (la querelle de la ligne et de la couleur, qui remonte au XVII^e siècle), d'une part, et réaliste (peinture d'histoire et pittoresque contemporain), d'autre part, ne rend toutefois pas compte de la complexité de la doctrine académique au XIX^e siècle, ni ne rend justice à ses efforts pour intégrer ces courants, avec un succès discuté peut-être. Pensons aux toiles « juste-milieu » de Delaroche, ou encore à la peinture « troubadour ». Au « bon goût » idéalisé, cher à Mengs, s'oppose, au sein même du courant néo-classique, le souci croissant de vérisme en ce siècle féru de pittoresque et d'archéologie. « Mais l'exigence croissante de vérité, où se mêlent de façon infiniment complexe le rationalisme analytique des Lumières et le prestige grandissant bien que plus discret de la

tradition réaliste hollandaise — cette première réalisation d'une conception laïque de l'art pensé comme image du monde visible — ne pouvait que déterminer une tension croissante entre le besoin de transcendance idéale et celui de vérité actuelle. [...] germe fatal de la crise du XIX^e siècle : l'intrusion, dans la conscience esthétique, d'une conception de l'histoire intellectualisée en archéologie, avec ses conséquences dans les Revivals et l'Éclectisme. Mais plus profondément encore, c'est tout le conflit typiquement moderne de l'expression et de la culture, du sentir et du savoir, désormais dissociés au cœur même de la conscience », écrit Paul Philippot. Cette tension entre l'idéal et l'authentique, entre l'« impératif catégorique esthétique et l'impératif catégorique éthique, l'intuition et la poétique, l'être et le devoir-être » provoquera un décalage fatal chez les peintres qualifiés de « pompiers », qui se traduira notamment par un « sentiment de porte-à-faux, [...] une héroïsation à vide, aux antipodes de la réalité vécue comme de la tradition récente, le geste éloquent devient pure pose et la grimace se substitue à l'expression. » (Paul Philippot, « Une nouvelle conscience de l'art », in *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, catalogue d'exposition, Bruxelles, MRBAB, 1985, p. 22-24.)

Il ne faut pas non plus sous-estimer un autre facteur encore, qui est le poids du « goût des collectionneurs pour “les petits tableaux flamands connus sous le nom de curiosité”, la passion romantique pour le paysage, pour l'intime, la vogue de la “scène de genre”, l'attrait des chromos, des bibelots et des portraits pour une certaine bourgeoisie. » (André Chastel, « Nouveaux regards sur le siècle passé », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 78.) N'oublions pas non plus que l'interdiction pour les peintres de l'académie de tenir boutique les avait condamnés à n'exposer qu'au Salon annuel, et, par conséquent à se soumettre en partie au goût du public qui fréquentait ces Salons. Mis à part les artistes « officiels » qui pouvaient compter sur des commandes publiques (selon des normes édictées par l'Académie), et les artistes fortunés, la plupart d'entre eux étaient bel et bien liés à la demande de ce « premier marché » de la peinture. Or, ce goût des bourgeois, moins éduqués et moins fortunés que l'aristocratie d'antan qui fournissait l'essentiel des mécènes, s'il est rebuté par la manière des Impressionnistes et épaté par celle des Académiques, n'en remet pas moins en question la hiérarchie des genres, dernier vestige de la doctrine académique. Par ailleurs, les artistes « officiels », astreints à des travaux décoratifs, étaient eux aussi en porte-à-faux avec ces principes, puisque cette hiérarchie des genres « plaçait les arts mineurs, les arts décoratifs, au dessous et dans la dépendance des beaux-arts, des arts du dessin, ou du dessin. » (Pierre Vaisse, *loc. cit.*, p. 102.) Cette prégnance du goût bourgeois et de l'attitude condescendante de la bourgeoisie industrielle triomphante pour les artistes se marqua au moment où les aspects honorifiques et l'in-

transigeance esthétique de l'Académie se firent plus manifestes ; le succès de l'enseignement académique et du prestige croissant de la carrière à laquelle il préparait fut tel que le nombre des « diplômés » excéda rapidement les possibilités d'absorption du marché (Cf. Harrison C. et Cynthia A. White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, *op. cit.*) : les envois au Salon furent si nombreux que les « refusés » se comptèrent autant parmi les artistes « classiques » que parmi les « novateurs », et un « prolétariat » d'artistes se constitua et donna naissance à la réalité et au mythe de la Bohême. Pour cet artiste paria du XIX^e siècle, comme pour le « chômeur » du XX^e siècle, la cause conjoncturelle s'efface dans la représentation collective — et jusque dans l'esprit de l'individu qui en est lui-même frappé — devant le caractère imaginaire d'un choix délibéré, naturalisé, de refus là où il y en règle générale exclusion. Dans le « monde de l'art », tel que défini par Howard S. Becker, on peut toutefois repérer des artistes qui sont stigmatisés (cf. Erving Goffman, *Stigmates*, Paris, Minuit, 1975) par leur production artistique non conforme aux conventions esthétiques et sociales en vigueur, cause de leur discrédit social. Certains resteront marginaux, c'est-à-dire vivant en marge du monde de l'art légitime, voire serviront de repoussoirs à la communauté artistique en lui offrant une identité en négatif. D'autres seront récupérés par le milieu de l'art, qui en fera les pourvoyeurs de marchés parfois fort lucratifs (« art naïf », marché de la décoration d'intérieur, chromos ou croûtes, comme dit Raymonde Moulin, etc.), ou les cautions d'artistes déviants mais intégrés au monde de l'art (Dubuffet et l'« art brut »). Ces derniers, déviants intégrés, disposant d'un capital culturel et d'une maîtrise des codes du milieu de l'art, peuvent développer des stratégies de reconnaissance sociale et symbolique en se constituant en mouvement artistique, et / ou en se dotant d'un aval critique délivré par des critiques « initiés », au sens de Goffman à savoir « des normaux qui, du fait de leur situation particulière, pénètrent et comprennent intimement la vie secrète des stigmatisés, et se voient accorder une certaine admission, une sorte de participation honoraire au clan ». (Erving Goffman, *op. cit.*, p. 41.) La « situation particulière » à laquelle fait allusion Goffman consistera, en art à partir du milieu du XIX^e siècle, en une situation homologue de domination ou d'impétrance dans leur propre domaine d'expression pour des critiques, et plus généralement encore pour des « écrivains d'art » (voir Zola, Baudelaire, Mirbeau, Huysmans, Appolinaire, etc.), soit une convergence d'intérêts stratégiques, qui peut se rompre dès que la reconnaissance respective a été atteinte, comme l'atteste l'analyse lumineuse de Dario Gamboni des rapports entre Joris-Karl Huysmans et Odilon Redon. (« Odilon Redon et ses critiques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 67/68, mars 1987 ; *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.) Ainsi, plutôt que de les définir comme des « mavericks », c'est-à-dire des artistes irréductibles à un label dans la typologie proposée par

Becker, les Impressionnistes et les artistes indépendants pourraient bien être plutôt des artistes déviants intégrés s'efforçant, dans une lutte de positionnement et par des stratégies de compensation symbolique, de transformer leur stigmatisme en chevron, selon le terme de Claude Javeau (*Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 214), ce qui sera l'objet de la révolution symbolique opérée par l'impressionnisme dans la conscience artistique moderne. Loin de correspondre en tout cas à la vision manichéenne qu'en donne l'historiographie naïve (mais pas forcément candide), l'histoire de l'art du XIX^e siècle s'avère très complexe, notamment dans les rapports entre sensibilités politiques et esthétiques, comme le souligne Francis Haskell : « C'est dans le deuxième quart du XIX^e siècle que se répandit vraiment la pratique d'appliquer des métaphores politiques et sociales à la critique d'art. » Toutefois cet usage des métaphores — « révolutionnaire », « réactionnaire », « avant-garde », « bourgeois », etc. — doit être considéré avec infiniment de circonspection car il fut aussi excessif que paradoxal, réduisant le rapport entre l'éthique et l'esthétique à un rapport partisan entre l'idéologie politique et ce que Nikos Hadjinicolaou appela l'« idéologie imagée » (*Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, 1974) alors même que nous avons tendance à prendre ces connotations dont nous héritons en histoire de l'art pour des dénominations. Ainsi en 1827, poursuit Francis Haskell, « un autre auteur encore, ardent défenseur des normes davidiennes du classicisme, soutenait que c'étaient Delacroix et les Romantiques qui, loin d'être "gens de progrès", lançaient en vérité une contre-révolution en ce qu'ils paraissaient faire retour au style coloriste, empâté et "sans fini" du XVIII^e siècle. » (Francis Haskell, « L'art et le langage de la politique », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 109 et 110.) Albert Boime (*The Academy and French Painting in the 19th Century*, Londres, Phaidon Press, 1971), Pierre Thuillier (*Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984), Gérald Ackerman (*The Life and World of Jean-Léon Gérôme*, Paris, Sotheby's Publications, 1986), et d'autres auteurs avec eux, nous ont rappelé qu'à l'« avant-garde » artistique ne correspondaient pas ipso facto des positions politiques progressistes. L'attitude face à la Commune de nombre d'écrivains et d'artistes novateurs en art, ou encore les convictions réactionnaires en politique de Durand-Ruel, le marchand et le défenseur des impressionnistes, en sont les illustrations les plus connues. Pour échapper au paradoxe facile et spécieux d'un renversement complet de perspective (qui laisserait entendre que l'art et l'argent, les artistes et l'ordre social font toujours bon ménage), et pour échapper de même à la confusion totale, il convient de rappeler que la doctrine néo-classique fut proprement, c'est-à-dire politiquement, révolutionnaire. Ainsi Gérald Ackerman, dans ses travaux sur Jean-Léon Gérôme et les néo-Grecs (*op. cit.*), décrit ceux-ci comme « un mouvement progressiste qui passa pour réactionnaire », se référant à l'Antiquité « archéo-

logique », grecque, afin de subvertir le classicisme académique basé sur une idéalisation renaissante d'une Antiquité romaine, elle-même dérivée de la Grèce. C'est du reste à la suite de l'engouement pour la jeune science historique, embrigadée dans le souci de forger des images renvoyant à l'imaginaire national des États-Nations en Europe après les révolutions de 1830 et 1848, que l'imaginaire humaniste cède le pas à la mise en scène théâtralisée et érudite dans la peinture d'histoire davidienne au XIX^e siècle — qui n'est pas sans rappeler l'ordonnement des grandes fêtes révolutionnaires orchestrées par le même David. On passe ainsi du héros humaniste au héros national, de la peinture d'histoire à la scénographie historiographique (Guy Cogeval, « Mythologies héroïques », *Beaux-Arts Magazine*, n° 58, juin 1988, p. 44-51) et, dans la minutie de la reconstitution illusionniste, à la « peinture troubadour ». Les innovations introduites par les contempteurs de l'académie étaient en revanche inspirées par l'idéal médiéval de la maîtrise et par une esthétique chrétienne pré-renaissante. Cette ambiguïté des réformateurs se comprend mieux si l'on pose que leur anti-académisme était moins d'ordre social qu'esthétique. Ce fut la poursuite de l'idéal romantique et individualiste (dérivé davantage de l'idéalisme humaniste de la Renaissance que des Lumières) qui guida, en Allemagne comme en France, l'essentiel de leurs attaques contre l'Académie. À cet égard, le personnage de Delacroix est emblématique, et toute l'attitude romantique et décadente, moderne en somme, qui caractérise l'« artiste » du XIX^e siècle, par contraste avec l'académicien, est redevable d'une analyse de la figure du saltimbanque, paria magnifique, et aussi du dandysme. L'identification répétée des poètes et des artistes romantiques, puis symbolistes, au bouffon et au clown, au funambule et au saltimbanque fait écrire à Jean Starobinski que dans cette « relève des dieux par les pitres », « La critique de l'honorabilité bourgeoise s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même. Nous devons y reconnaître l'une des composantes caractéristiques de la "modernité" depuis un peu plus d'une centaine d'années. » (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 12 et 8.) Ce qui se lit également dans l'aspiration à une « esthétique pure » (dont Pierre Bourdieu s'est attaché à établir la genèse socio-historique dans une série d'études sur *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et sur le marché des biens symboliques notamment, repris et à peine remaniés dans *Les Règles de l'art*, *op. cit.*), dans le désir de transcendance et très métaphoriquement d'apesanteur sociale de la part du dandy et de l'esthète, c'est la conscience douloureuse d'une génération d'artistes pris entre l'Ancien et le Nouveau Régime, entre l'ordre aristocratique (mais où l'artiste était un artiste de cour) et l'ordre démocratique dominé par une bourgeoisie méprisée par le courant romantique. C'est que le romantisme fut la première « réaction » artistique concertée, avant l'expressionnisme, « contre la société bourgeoise, industrielle et commerciale. Au nom d'autres valeurs que

celles de la productivité, de la rentabilité, du rationalisme : c'est-à-dire de l'irrationnel, du poétique, de l'imaginaire, de l'érotique, de la fraternité et de la justice sociale », écrit dans un élan lyrique Michel Ragon (Michel Ragon, *L'Art, pour quoi faire ?*, Tournai, Casterman, 1971, p. 29), qui parle lui plutôt d'une première « insurrection ». Le choix de parler de « réaction » (comme le fit Marx), outre qu'il me paraît historiquement juste, indique bien que cette rupture d'avec l'univers productiviste et industriel bourgeois marque le discrédit réciproque du bourgeois pour l'artiste, marginalisé et désormais considéré comme inutile dès lors qu'il peut être remplacé par l'inventeur pour ce qui est de la gloire de l'Époque (en témoignent les premières expositions universelles) et par l'ingénieur — et notamment cette forme particulière d'ingénieur de l'environnement qu'est le designer. Cette réaction-insurrection traduit bien l'inquiétude corporative des artistes assimilés à l'homme du passé par rapport à l'ingénieur figurant l'homme de l'avenir, et explique aussi bien les tentatives d'un William Morris de renouer avec les valeurs artisanales d'un Moyen Âge gothique que la tentation d'un « art utile », d'un « art fonctionnel », prôné et défendu par Proudhon et Souriau, illustré par l'atelier « préraphaélite » de Morris et le Modern Style, l'Art nouveau, aussi bien que par le Bauhaus de Gropius. Cette idée socialiste prémarxiste de démocratisation de l'art avait en vue rien moins que l'abolition de l'art, réalisée non pas par l'avènement d'un ordre de perfection politique (Marx) ou philosophique comme chez Hegel, mais par l'établissement d'une « esthétique généralisée » (Fourier) dont on trouve l'écho dans l'environnement total néo-plasticien (Piet Mondrian), soit la sortie synesthésique de l'art qui, sur fond d'anti-modernité ou d'adhésion fonctionnaliste, sera le ferment de l'idéologie avant-gardiste du XX^e siècle. Si l'image d'Epinal de la vie artistique au XIX^e siècle a retenu la vie de bohème, magnifiée et immortalisée par Murger et Puccini, comme manifestation permanente et scandaleuse d'opposition à l'ethos comme au temps bourgeois — la valeur suprême de l'argent que représente ce dernier se voit ici effrontément gaspillé comme le rappelle Lewis Mumford dans *Technique et Civilisation* —, il ne faudrait pas perdre de vue que celle-ci tient moins du « front populaire », comme le veut une imagerie populiste, que d'un produit hétéroclite de la surproduction des peintres en une époque de rupture entre les sphères économiques et culturelles, et de lutte entre différentes fractions de la classe dominante, comme l'insertion proportionnellement plus grande des candidats artistes économiquement et culturellement défavorisés dans la carrière académique par rapport aux artistes issus de milieux plus fortunés en fournit un indice supplémentaire. Jacques Thuillier dit bien à ce propos que l'identification de la révolution impressionniste avec une révolte sociale et politique, d'une part, et, d'autre part, des peintres « pompiers » avec des peintres « bourgeois » relève du contresens historique. Le dénigrement du « bourgeoisisme » (Hermann Hesse, *Le Loup*

des steppes) est en soi un phénomène essentiellement bourgeois, un « exorcisme » suggère Michel Ragon, pour Baudelaire dédiant ironiquement ses *Salons* « aux Bourgeois » comme pour Marx et Engels qui firent du mot « bourgeois » (et surtout « petit-bourgeois » pour ces grands bourgeois) une insulte. Une culture bourgeoise de type « insurrectionnel » s'opposera alors à une culture officielle taxée de « bourgeoise », positiviste dans son inspiration et donc logiquement « réaliste » dans son expression (comme on le voit aussi bien dans le « réalisme socialiste » que dans le réalisme de l'art américain). Comme l'explique Pierre Bourdieu, la radicalisation du dogme de l'« art pur », qui désormais « exige catégoriquement du spectateur une disposition proprement esthétique que l'art antérieur n'exigeait de lui que conditionnellement [...] », permet aux artistes d'« avant-garde » « [...] de réaliser sur le terrain symbolique l'inversion de la relation qui s'établit objectivement dans tous les autres domaines [...] : l'art "pur" ne met-il pas tous les spectateurs à égalité, rejetant dans l'indignité culturelle les fractions non-intellectuelles de la classe dirigeante [...] ? L'intention de revanche symbolique s'exprime maintes fois, et de manière explicite [...] » (Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *loc. cit.*, p. 1351 et 1354).

CHAPITRE III
ART POLITIQUE ET ART SOCIOLOGIQUE

Art et politique

Quoique tous les artistes ne prétendent pas faire de l'art politique, tant s'en faut, il est très rare qu'un artiste se sente complètement déconnecté des problèmes de son temps. Mais la manière dont il résoudra cette équation complexe entre son art et son engagement dans le siècle peut emprunter la voie de ce qu'on a pu qualifier d'art engagé ou au contraire celle d'une dissociation totale de son travail d'artiste de ses convictions de citoyen. Il est bien sûr des artistes qui prétendront que leur atelier est un rempart contre le bruit du monde et il ne sera pas toujours commode de décider si cette posture est réactionnaire (si l'artiste cherche à se couper d'un monde dont il se désintéresse ou qu'il méprise) ou subversive (arguant qu'être artiste dans un monde astreint à l'efficacité et à la rentabilité économique est en soi une posture et un engagement existentiel subversif). Ainsi, selon que l'on considérera l'art comme une discipline pure, c'est-à-dire purement formelle et autotélique (n'obéissant qu'à ses propres lois) ou au contraire comme une activité humaine socialisée et une institution historique, on postulera que la théorie puriste de l'art pour l'art ne peut être jugée *a priori* réactionnaire mais correspond à un tempérament réfractaire à toute forme d'endoctrinement idéologique, soit comme une forme de résistance, ou au contraire, que l'apolitisme (c'est-à-dire le refus de prendre position dans les luttes d'intérêt politiques et de prendre ses responsabilités dans l'espace public démocratique) reflète une posture politique implicitement conservatrice (quel qu'en soit le contexte) dans la mesure où il favorise le statu quo et la reconduction des rapports de force en présence. « L'art pour l'art » peut donc signifier le rejet des valeurs modernes, une sorte de fuite dans le passé, une quête spirituelle transcendante, une attitude égotiste ou encore une pose romantique de l'artiste comme ultime rebelle et marginal. Cette même ambiguïté se retrouve avec des mouvements artistiques qui prétendent changer le monde de l'intérieur, comme le Pop art avec des déclarations très provocatrices d'Andy Warhol qui déclare, par exemple, « si vous ne pouvez battre la société, ralliez-la », ou le courant de la « critique institutionnelle » incarnée par des artistes tels que Daniel Buren ou Hans Haacke, entre autres, artistes contestataires devenus artistes officiels, invités par le gouvernement français ou allemand à venir poser leurs pétards dans ses Salons et sur ses places publiques, en qualité d'« experts » de ces institutions.

Une question qui taraude tous les artistes, même les artistes les moins politisés, est de savoir si son art peut toucher les autres, affecter ou changer en quelque manière la société,

contribuer à l'établissement d'une société plus juste, plus aimable, plus libre... En d'autres termes, comment faire pour concilier son métier d'artiste et sa conscience de citoyen. Comment prendre position, faire quelque chose d'utile face aux injustices sociales du temps sans pour autant renoncer à être pleinement un artiste. Cette question n'est certes pas neuve si l'on songe à des artistes aussi emblématiques que Rubens, Goya, David ou Courbet pour citer ceux qui viennent instantanément à l'esprit, mais cette question est en revanche une question éminemment moderne.

L'idée même d'un art politique n'est concevable que dans le contexte de la modernité, comme l'aboutissement d'une longue histoire de revendications de la part des artistes d'un statut intellectuel qui les distinguerait des artisans assimilés à des travailleurs manuels répondant aux commandes de leurs clients et œuvrant dans le respect de la tradition — ce dont atteste par exemple la réalisation du chef-d'œuvre sous la conduite d'un maître. Ce processus historique a conduit dans un premier temps à l'invention de la figure de l'artiste à la Renaissance, en émancipant l'artiste des corporations d'artisans dans lesquelles ils étaient incorporés, par la création d'académies, placées sous la protection d'un prince ou d'un roi, où les artistes apprenaient les lois de la perspective et de l'anatomie — faisant d'eux les égaux des scientifiques — et mais aussi la rhétorique et l'histoire — faisant d'eux les égaux des poètes, comme l'indique la devise classique *ut pictura poesis* (« La poésie est comme une peinture ») inspirée de l'Art poétique d'Horace et qui conférait à la peinture une sorte de légitimité intellectuelle. Ce que manifeste aussi la déclaration célèbre de Léonard de Vinci selon laquelle l'activité artistique est une *cosa mentale* (une chose intellectuelle). Ce qui est donc enjeu ici, c'est la reconnaissance de l'artiste comme intellectuel, sans quoi il n'est pas pensable qu'il prenne position en tant qu'artiste sur la chose politique.

Dans un second temps, les artistes vont réclamer une émancipation qui va s'avérer beaucoup plus coûteuse par rapport à ses commanditaires traditionnels : l'Église et l'État, ce qui va conduire, dès lors qu'ils n'acceptent plus d'être jugés que par leurs pairs et refusent les critères de l'académisme en vigueur au XIX^e siècle, à l'effondrement du système des Salons et, par la même occasion à la disparition du seul marché de l'art existant, se privant ainsi des commandes publiques tout en ne pouvant compter sur la bourgeoisie industrielle qui a supplanté l'aristocratie et qui se moque éperdument de l'art, et particulièrement de ces artistes novateurs qu'on appellera les impressionnistes dont elle se gausse abondamment. Cet isolement et cette incompréhension des artistes de la part de la nouvelle classe sociale dominante va renforcer encore leur quête d'autonomie du monde de l'art à travers

la théorie de l'art pour l'art — qui a pour caractéristique d'être à la fois artistiquement révolutionnaire et politiquement réactionnaire (rares sont les artistes et les écrivains — pour la plupart fils fortunés de la bourgeoisie qui peuvent se permettre de mener la vie de bohème sans rien vendre de leur art, rappelons-le — qui, comme Courbet, vont s'engager dans la Commune, par exemple, ou aux côtés des ouvriers, qu'ils ne fréquentent absolument pas et qui les effrayeraient plutôt, dans l'action révolutionnaire). Il faudra attendre les grands mouvements révolutionnaires du début du XX^e siècle pour que les artistes se sentent une forme de solidarité avec le mouvement ouvrier et avec le projet révolutionnaire, mais aussi avec tous les malentendus et les drames qui vont conduire à l'échec et à la déroute des avant-gardes, comme l'illustrent les cas tragiques de Maïakovski ou de Malevitch, entre autres, sommés de soumettre leur art à la ligne propagandiste du parti.

L'établissement de la figure de l'intellectuel engagé dans le monde, qu'il s'agisse de l'artiste ou du savant, est le résultat du processus historique de la modernité qui conduit à la spécialisation des activités humaines (qui assimile le métier de l'artiste à une profession libérale et autonomise la sphère artistique) mais plus profondément cela participe de l'esprit même de la modernité. Pour dire les choses simplement, sans être trop simpliste, on pourrait définir la modernité comme un mouvement historique sous-tendu par deux idées-force issues de l'humanisme qui est une philosophie de la vie qui coïncide précisément avec la naissance de ce qu'on appelle les Temps modernes marqués du sceau de la Renaissance, des grandes découvertes et de la Réforme : 1^o l'idée selon laquelle le monde est régi par des lois rationnelles et qu'il peut donc être appréhendé rationnellement. Cette idée s'oppose en tout au point de vue religieux qui prédomine jusqu'alors et qui postule que le monde, et l'homme, sont des créations de Dieu, et par conséquent que le sens de la vie et la course de la vie sont tributaires des desseins mystérieux de Dieu et demeurent inaccessibles à l'esprit humain limité dans sa rationalité. 2^o L'idée que la société est le produit de l'histoire, laquelle est faite par les hommes même si, selon la célèbre formule de Marx, « les hommes ne savent pas l'histoire qu'ils font ». Cette idée que l'homme est responsable de son destin, sinon à titre individuel du moins collectivement, s'oppose là encore à l'idée traditionnelle qui invoquait plutôt les voies impénétrables du Seigneur et le destin écrit dans les étoiles. Penser scientifiquement, c'est-à-dire rechercher dans la science les remèdes aux maux qui affectent la vie humaine, comme penser politiquement, c'est-à-dire rechercher des solutions politiques aux problèmes qui se posent aux hommes dans l'organisation de leur vie sociale, suppose donc que l'on ait la conviction que c'est bien l'homme qui écrit l'histoire et qu'il peut changer le monde.

Mais l'enseignement que l'on peut retirer de la plupart des penseurs de la modernité, de Condorcet, Montesquieu, Tocqueville jusqu'à Marx ou Freud, c'est que la bonne volonté ou la volonté de faire le bien ne suffisent pas pour changer le monde, il y faut un savoir particulier : la connaissance des mécanismes des rapports de pouvoir dans la société pour comprendre comment la société dans laquelle on vit détermine ce qu'on pense, ce qu'on ressent et comment on agit. Ce sera du reste le projet des sciences sociales que d'étudier très précisément ce qu'Émile Durkheim, le père fondateur de la sociologie universitaire française, appelait les « faits sociaux » et qu'il définissait comme « des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui ». Le concept marxiste d'« aliénation », d'une part, et le concept freudien d'« inconscient », d'autre part, sont d'autres manières d'exprimer les déterminismes qui orientent et modèlent la vie sociale. Et le marxisme comme la psychanalyse ou la sociologie font le pari que la prise de conscience de ces déterminismes est un préalable indispensable à toute forme d'émancipation individuelle ou collective, à toute manifestation de la liberté. Comme l'explique le sociologue français Pierre Bourdieu, « le sociologue découvre la nécessité, la contrainte des conditions et des conditionnements sociaux, jusqu'au cœur du « sujet » [...]. Ainsi, paradoxalement, souligne Bourdieu, la sociologie libère en libérant de l'illusion de la liberté, ou, plus exactement, de la croyance mal placée dans des libertés illusoire. La liberté n'est pas un donné, mais une conquête, et collective. » Le projet « philosophique », ou la visée éthique de la sociologie serait donc bien de nature critique, à savoir énoncer les conditions objectives de notre existence sociale afin de nous la rendre intelligible, et, par là, de nous en assurer la maîtrise effective. Pour citer un autre sociologue très politiquement engagé, le Suisse Jean Ziegler, on pourrait dire que « la sociologie nous met en état de décider ce que nous voulons faire de ce qu'on a fait de nous. [...] En d'autres termes : la sociologie nous rend plus libres. »

« Il n'y a pas de liberté dans l'ignorance » déclarait déjà Condorcet qui fut un ardent militant de la cause de l'instruction publique sous la Révolution et la République. Ce que les penseurs de la modernité nous ont appris, c'est que notre ignorance est d'autant plus profonde que nous croyons être maîtres de nos faits et gestes, et libres de nos pensées et de nos goûts. Or il convient de s'affronter à la question de savoir ce que « la société a fait de nous » pour savoir « ce que nous voulons faire de la société ». Nous devons donc explorer et reconnaître les limites de notre libre-arbitre (comme il faut affronter ses peurs) si vous voulons espérer accéder à l'exercice de la liberté, et cet exercice d'auto-analyse est douloureux, déplaisant — ce qui explique en bonne partie les réticences et les résistances que l'on oppose à des disciplines comme la psychanalyse et la sociologie : personne n'aime

s'entendre dire qu'il est partiellement conditionné (par son milieu, par son éducation, par son histoire familiale, voire aujourd'hui par ses gènes, etc.) à penser ce qu'il pense, à aimer ce qu'il aime, à agir comme il agit.

La liberté n'est pas simplement la liberté de faire ce qu'il nous plaît (ce qui correspondrait à la vision américaine qu'a Bush de la liberté : pas de limites territoriales, pas de régulations politiques, pas de lois qui restreignent ou contraignent ma sacro-sainte liberté). Cette définition que l'on qualifiera de « libérale » de la liberté est évidemment associée à la libre entreprise et à la liberté du marché, mais aussi aux industries de la consommation (qui ont depuis belle lurette avalé la culture et l'information pour donner naissance aux industries du spectacle et du divertissement et aux industries de la communication). Or ces industries, aujourd'hui mondialisées comme on le voit avec les OPA et autres fusions d'entreprises dans le domaine de l'édition et des médias, entre autres, sont expertes pour nous faire désirer ce qu'elle produisent et pour nous convaincre que nous sommes « libres » d'acheter leurs produits, dûment promotionnés, que l'on trouve partout plutôt que d'autres produits qui ne bénéficient pas des budgets de publicité et des mêmes canaux de distribution, ou encore que nous sommes « libres » puisque nous avons la liberté d'acheter tel produit plutôt que tel autre. Certains prétendent même qu'aujourd'hui le seul art vraiment révolutionnaire est la publicité !

Or la liberté a à voir avec la démocratie, qui ne peut se résumer au fait de déposer un bulletin de vote dans une urne électorale ; une élection, même démocratique, n'est pas encore la démocratie qui suppose un débat d'idées, pas une campagne électorale ; un processus de dialogue où les protagonistes font valoir leurs intérêts par des arguments convaincants et où l'esprit de compromis et l'esprit de solidarité sont essentiels, sinon la démocratie se résumerait à la dictature de la majorité (qui n'est qu'une variante libérale de la loi du plus fort) ou à la dictature du parti unique censé incarner la volonté populaire. L'ouverture du débat à toutes les idées et le degré d'information pertinente des citoyens à propos des questions sur lesquels ils sont amenés à voter (comme c'est le cas en Suisse, avec des votations sous forme de référendum qui sont accompagnées de brochures qui exposent les arguments pour et les arguments contre envoyées plusieurs fois par an à toute la population qui est amenée à se prononcer sur une centaine de questions d'ordre politique chaque année, ou comme c'est le cas dans nos démocraties représentatives où l'on vote pour des candidats et des partis sur base de leur programme — dans le meilleur des cas, bien entendu) font la différence entre un simulacre de démocratie et une démocratie effective, comme du reste entre un sondage d'opinions (or tout le monde a une opinion

même sur des sujets dont on ignore tout) et un débat démocratique qui constitue ce que le sociologue allemand Jürgen Habermas appelle l'« espace public ».

Mais bien sûr cette acception de la liberté et de la démocratie n'est pas celle que la société capitaliste est prête à entendre et à promouvoir dès lors que, comme l'a très prosaïquement énoncé Patrick Le Lay, le patron de TF1, la télévision « vend du temps de cerveau humain disponible » (entendez conditionné pour la publicité), et toutes les industries de la culture et de la communication dans leur ensemble sont davantage concernées par la promotion du médium, du canal, du service lui-même que des produits culturels (un film à la télévision n'a de valeur que par l'audimat qu'il représente ; la retransmission exclusive sur une chaîne de télévision des rencontres sportives — foot et tennis essentiellement — ne vaut que par la fidélisation des téléspectateurs à la chaîne ; tout comme la lutte sans merci que se livrent les journaux télévisés en quête d'audience car la télévision ne vit que par les messages publicitaires qui sont diffusés à l'adresse de ce public captif). Et même les industries de produits cherchent désormais leurs bénéfices dans les services, ce qui explique des entreprises qui fabriquent des ordinateurs ou des téléphones portables, et même des voitures, sont de plus en plus enclines à « offrir » des postes de télévision, des téléphones portables ou des ordinateurs afin de permettre à leurs usagers de consommer tous les services qui y sont associés. Ces industries de la communication agissent de plus en plus comme des industries de la conscience. On a encore pu le vérifier avec l'élection américaine de l'été dernier où toutes les chaînes de télévision américaines ont vendu Bush comme ils vendent du Coca-Cola.

Selon cette logique du capitalisme mondialisé, une certaine forme de standardisation des comportements se profile aussi. La différence culturelle semble s'annuler dans la diversification des produits culturels. Notons tout de même que cette mondialisation n'a pas que des aspects néfastes, et il faut se méfier aussi des anti-mondialistes qui vitupèrent contre cette uniformisation du monde : il n'est sans doute pas souhaitable que la planète entière ne boive plus que du Coca (ou du Pepsi pour respecter la loi de la concurrence), ne mange plus que chez MacDonald (ou Pizza Hut) et ne parle que ce mauvais anglais de touriste et de ministre des affaires étrangères, mais tel n'est pas le danger. Après tout je suis bien heureux de pouvoir discuter avec des collègues étrangers en anglais dans les colloques scientifiques internationaux, et le fast food n'a pas tué ce que les Italiens ont baptisé ironiquement le slow food traditionnel, pas plus que le livre de poche n'a tué la culture (comme le proclamaient curieusement des marxistes nostalgiques d'une certaine forme d'élitisme culturel comme Herbert Marcuse, qui était le maître à penser de Mai 68), que

la télévision n'a empêché les familles de se parler ou que l'ordinateur n'a tué le livre. Il y a là à la fois une part de fantasme catastrophiste et une part de moralisme qu'on préfère appliquer aux autres plutôt qu'à soi-même : on accepte pour nous-mêmes d'être « américanisés », pour le dire comme ça, mais on s'insurge que des cybercafés éclosent au Népal, des supermarchés à Marrakech ou des bancontacts à Calcutta.

Quoi qu'il en soit, la liberté et la démocratie ne peuvent se satisfaire de slogans et de simulacres, et le projet de la sociologie consiste précisément à dévoiler les mécanismes de ces mensonges sociaux et de dissiper les illusions des idéologies dominantes. Le sociologue s'y prend par des enquêtes qui démontrent et démontent ces rouages. Mais l'artiste effectue le même travail, remplit la même fonction, non pas en accumulant les chiffres et en proposant des constats mais en révélant qu'il existe d'autres mondes possibles que celui qu'on nous donne à vivre — ce qui est le pouvoir et la vertu des utopies. L'art, dans sa faculté de représentation et de fictionalisation, se présente par ailleurs comme un inestimable terrain d'expérimentation et de prospective, où l'artiste comme le romancier pouvant y donner libre cours à leur imagination sociologique — ce ne peut se permettre, pour les motifs que l'on imagine bien, le sociologue limité à des enquêtes par questionnaire administré à la population qu'il étudie.

C'est là une des raisons pour lesquelles la sociologie, parmi d'autres types de savoir sur le social, est si importante dans la formation de l'artiste politique ; et du reste nombre d'artistes, sans être à proprement parler des sociologues, ont fait œuvre sociologique dans leur pratique artistique, depuis Marcel Duchamp qui a révélé le pouvoir de la croyance et le rituel nominaliste de l'institution artistique qui décrète souverainement ce qui est art jusqu'à Hans Haacke dans sa première période qui était davantage sociologique que politique, Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Michael Asher qui ont mis au jour les fonctions du musée, par exemple.

La sociologie nous rappelle qu'aucun artiste ne vit ni n'œuvre en dehors de la société, qu'aucune pratique n'est neutre, qu'aucune création n'est spontanée, que l'art — pour l'artiste comme pour l'amateur — n'est pas qu'une affaire de don mais aussi une question d'éducation. La sociologie de l'art nous aide aussi à comprendre non seulement comment le monde de l'art fonctionne et est régulé, comment les artistes et les mouvements artistiques entrent en concurrence dans le champ artistique, comment les institutions artistiques transmutent la valeur artistique en valeur économique et vice-versa, etc., mais plus largement comme la société est structurée, quelle est la nature du pouvoir, quelle est la

dialectique historique du changement social, quelles sont les logiques de la modernité ou de la mondialisation. Enfin, la sociologie peut se révéler utile en tant qu'outil critique pour comprendre, comparer et distinguer entre les différentes modalités de ce qui se donne pour de l'art politique. Car sous cette étiquette générique on trouve une palette extrêmement contrastée de pratiques qui vont de l'illustration propagandiste à l'activisme politique, de l'art idéologique à l'art relationnel, de l'art contextuel à la résistance culturelle.

La thèse principale de mon livre intitulé *Art et Politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, tient en la nécessité de prendre en compte la formidable révolution symbolique qu'a constitué l'après Mai 68 dans l'histoire des idées comme dans l'histoire de l'art si l'on veut se donner une chance de comprendre quelque chose aux formes contemporaines d'art engagé sans les rapporter systématiquement aux avant-gardes historiques du début du XX^e siècle dont les principes d'action étaient radicalement autres. D'aucuns, comme Dominique Baqué, notamment, considèrent que cette histoire des avant-gardes atteste de l'échec, voire de l'insanité de tout art politique — allant jusqu'à suggérer que le seul art politique qui ait jamais été efficace est l'art totalitaire — et voient dans le mouvement de Mai 68 la mise au tombeau de l'idée révolutionnaire.

L'échec tragique des avant-gardes historiques à changer le monde est difficilement contestable et il est facile de pointer l'indigence de certaines productions artistiques contemporaines qui se donnent pour de l'art politique. Mais si je partage assez largement les analyses de Dominique Baqué sur l'épuisement (naturel) des dispositifs critiques mis en place par une génération d'artistes aujourd'hui largement institutionnalisés et l'inconsistance de l'armature théorique de certaines pratiques engagées d'artistes plus jeunes, je réfute en revanche le constat selon lequel tout art politique serait voué à l'échec car il me semble qu'il repose sur des prémisses très discutables. Ce sont là, à mon sens, typiquement les effets de l'ignorance, délibérée ou non, du changement paradigmatique survenu en art comme en politique au tournant des années 1970 qui l'amène, comme d'autres, à sous-estimer la réévaluation épistémique du propos politique en art. Quant au plaidoyer pour un art du documentaire qui serait, lui, le véritable art politique d'aujourd'hui, il ne me convainc guère personnellement, dans la mesure où il me semble que la finalité de l'art excède le document. Au-delà du travail critique qui consiste, comme disait Bertolt Brecht, à « dévoiler la causalité complexe des rapports sociaux », la plus-value artistique consiste précisément en sa vertu utopique qui nous fait prendre conscience que d'autres réalités existent, que d'autres rapports humains peuvent être initiés.

Ainsi, l'enseignement à tirer des échecs tragiques des avant-gardes historiques instrumentalisées ou muselées par le pouvoir politique n'est peut-être pas tant que l'art politique soit un genre obsolète, inepte, inefficace voire néfaste, mais tient à la nécessité, et pour les artistes en premier lieu, surtout s'ils sont engagés dans l'action politique, de ne pas soumettre la société à la souveraineté de l'art ; en d'autres termes, de ne pas confondre le pouvoir de l'art et le pouvoir politique. Quand l'art prend le pouvoir, cela conduit inmanquablement au totalitarisme, comme on a pu le constater avec l'équation hitlérienne. Mais le grand danger de l'esthétisation du monde, contre lequel nous mettais déjà en garde Walter Benjamin, peut aussi se manifester sous la forme libérale de nos sociétés publicitaires. Dans le cas de la propagande comme de la réclame, on assiste à la substitution de l'esthétique à l'éthique, de la conviction à la raison et de l'opinion publique à l'espace public. Si une vision artistique, une sensibilité se partagent, elles ne peuvent convaincre. C'est précisément cette redoutable faculté de séduire autant que de faire lien entre une expérience individuelle intime et une communion dans une sensibilité collective — la communauté esthétique — qui intéresse au premier chef les industriels comme les politiques. Or, la démocratie est affaire d'argumentation et non de conviction.

En gros, on peut identifier deux paradigmes quasi antinomiques, en dépit de leur commune prétention à faire de l'« art engagé », qui se succèdent historiquement. Le monde intellectuel comme le monde artistique ont traversé ce moment-charnière de l'après-68 dans l'histoire des mouvements sociaux et des idées en substituant à un premier paradigme d'art politique, que j'ai qualifié dans mon livre de paradigme « absolutiste », un nouveau paradigme que j'ai appelé « relativiste ». (Le terme de relationnel rendrait plus exactement compte de l'esprit de ce paradigme — suivant l'utile clarification de Simmel qui précisait que les sciences sociales sont moins « relativistes » que « relationnelles » — mais l'amalgame avec l'art relationnel tel que formalisé par Nicolas Bourriaud m'a incité à m'en tenir au qualificatif de « relativiste »). Pour le dire d'une formule, dans le paradigme absolutiste, « la politique est tout » pour les intellectuels qui adhèrent inconditionnellement au dogme du parti, comme « l'art est tout » pour les artistes qui entrent dans la carrière artistique comme on entre en religion, tandis qu'avec le paradigme relativiste « tout est politique » suivant le slogan de l'après-68 et « tout est art » suivant l'adage beuy-sien (souvenez-vous de son fameux « tout le monde est artiste ») et plus largement l'esprit du situationnisme et de Fluxus, de l'*arte povera* et de l'art sociologique dont procède directement l'art relationnel ou contextuel actuel.

La définition de l'art politique a ainsi subi une mutation radicale au tournant des années 1970 avec, pour dire les choses rapidement, l'avènement d'une nouvelle acception du politique corrolairement à la révolution structuraliste qui a contribué à reconsidérer radicalement la nature du pouvoir comme capillarisé dans le corps social et incorporé dans l'*habitus*, le glissement du projet révolutionnaire vers une forme d'investissement de la communauté (tantôt sur son versant communautariste tantôt sur son versant communal) dont on mesure aujourd'hui les effets, et, parallèlement, l'extension de la notion d'art au point de contester, réfuter ou dissoudre l'autonomie conquise de haute lutte par l'artiste moderne, conduisant le public comme la critique soudainement privés de l'objet de leur sollicitude à se demander « est-ce bien de l'art ? » La mesure de cette rupture paradigmatique est donnée par les diverses réponses que font les artistes à cette question définitoire : de manière radicale, Joseph Beuys n'hésita pas à proclamer en un texte célèbre : « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art ». Plus sensible à la dialectique, Robert Filliou déclarait magistralement que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Et Allan Kaprow, très zen, reconnaissait pour sa part que les expériences vécues d'« art ressemblant à la vie » [life-like art] n'ont ontologiquement rien d'artistique et qu'elles pourraient tout aussi bien « être étudiées de manière plus appropriées par les sciences sociales, s'il fallait absolument les étudier ». Mais sans doute la qualité artistique de ces expériences esthétiques tient-elle précisément, pour ces artistes, à l'adoption d'une posture résolument non scientifique et non idéologique alors même qu'elles prennent pour matériau le social : elles relèvent exclusivement de l'expérience sensible ; elles sont exemplaires et non démonstratives ; elles donnent à voir et à penser mais ne prétendent rien prouver ; elles ne nous convainquent pas mais nous émeuvent et nous perturbent ; elles empruntent la voie du partage d'expériences sensibles (non réductibles à la sensibilité) et non de la transmission de savoirs ou de l'élaboration d'une doctrine.

La redéfinition consécutive du champ d'action de l'art conduit dès lors les artistes engagés à proposer des espaces d'expérimentation proches de ce que Michel Foucault a pu appeler des *hétérotopies* plutôt que des utopies plus ou moins messianiques qui — comme tout messianisme en politique — ont toujours à voir avec une forme de totalitarisme (ne fût-ce que par leur visée totalisante). Alors que les avant-gardes voulaient changer la société en imposant leurs vues, qu'elles soient politiques ou artistiques, les artistes contemporains considèrent que le changement social doit émerger de la société, et ils conçoivent en conséquence leur rôle davantage comme celui de médiateurs que de commissaires du Peuple. Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques se substitue ainsi un projet de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique artistique.

Sortir les gens de leur anonymat, les amener à des prises de conscience de leur condition, créer du relationnel, susciter des mouvements de solidarité, réhabiliter la parole singulière, les notions de jeu, d'inventivité, de plaisir, de contact dans la vie quotidienne, voilà quelques projets citoyens d'artistes qui privilégient généralement les pratiques participatives. Et il n'est indifférent que ces pratiques d'intervention artistique — ces « actions artistiques », comme disait Joseph Beuys — coïncident avec les interventions sociologiques préconisées par les tenants de la recherche-action ou de l'analyse institutionnelle dans ces mêmes années. Les actions artistiques comme la recherche-action en sociologie se résolvent dans la *praxis* émancipatrice d'un art sociologique qui entend intervenir dans l'espace social pour réactiver le réel dans un rapport de co-énonciation d'une réalité intersubjective.

C'est ainsi que l'artiste politique adopte désormais davantage un rôle de médiateur que de commissaire du peuple. Alors que les avant-gardes voulaient changer la société en imposant leurs vues, qu'elles soient politiques ou artistiques, les artistes contemporains considèrent que le changement social doit émerger de la société, et ils conçoivent en conséquence leur rôle davantage comme celui de médiateurs que de commissaires du Peuple. Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques se substitue ainsi un projet de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique artistique. Sortir les gens de leur anonymat, les amener à des prises de conscience de leur condition, créer du relationnel, susciter des mouvements de solidarité, réhabiliter la parole singulière, les notions de jeu, d'inventivité, de plaisir, de contact dans la vie quotidienne, voilà quelques projets citoyens d'artistes qui privilégient généralement les pratiques participatives.

De la même façon, l'intellectuel charismatique de type sartrien, qui faisait figure de maître à penser, a fait place à l'« intellectuel spécifique », c'est-à-dire dont les positions politiques sont corroborées et fondées sur la spécificité de sa discipline intellectuelle, comme le préconisa Michel Foucault ; ou à l'« intellectuel collectif » mis à l'honneur par les sociologues du collectif Raisons d'agir réunis autour de Pierre Bourdieu, qui renvoie à l'idée que l'engagement politique n'est pas seulement la manifestation d'une conviction personnelle de la part d'un citoyen qui se trouve être un intellectuel, mais devrait être la conséquence logique, le fruit des recherches conduites par une communauté scientifique sur le social. On peut songer à des collectifs d'artistes — indice caractéristique de cette nouvelle forme de conscience citoyenne qui transcende les figures charismatiques traditionnelles de l'artiste engagé.

C'est là, à mon sens, que des artistes aussi estimables que Richard Serra et même, dans une certaine mesure, Hans Haacke, de même que nombre de jeunes artistes activistes, pèchent parfois par dogmatisme idéologique en reproduisant un modèle archaïque d'artiste politique donneur de leçon et en parlant au nom des opprimés au lieu de les aider à prendre la parole. Ils continuent à se comporter en missionnaires, en maîtres-à-penser, à être motivés par la conviction qu'ils ont raison, qu'ils sont du côté de la vérité, qu'ils ont pour mission de colporter la bonne parole, les saints évangiles, qu'ils incarnent la Révolution ou la Contestation. Ils échouent par ailleurs à changer la société et à toucher les gens en dehors du petit cercle, du cénacle, du club du monde de l'art contemporain parce qu'ils mésestiment l'intelligence et la curiosité des gens qu'ils regardent de haut et qu'ils considèrent comme des victimes du système, incapables de penser par eux-mêmes ; bref ils sous-estiment autant la nécessité du dialogue et du débat en politique que la capacité de leurs concitoyens non artistes et non intellectuels à prendre part au débat public.

À cet égard, l'attitude autoritaire d'un Richard Serra démiurge, par exemple, qui se pose en victime du capitalisme et de la censure dans l'affaire du démantèlement de sa sculpture *Tilted Arc*, me paraît symptomatique d'une posture avant-gardiste qui demeure attachée à une conception moderne de l'artiste comme conscience du monde. Le 15 mars 1989, le gouvernement des États-Unis d'Amérique démantèle en effet une sculpture commanditée par ce même gouvernement dix ans auparavant à Richard Serra pour la Federal Plaza de New York. Serra est un sculpteur américain qui travaille les matériaux lourds de métal et d'acier pour proposer des œuvres monumentales destinées à l'espace public urbain avec lequel elles engagent une confrontation formelle qui renvoie à un questionnement idéologique du site en question. Serra est du reste très attaché à la notion de « site-spécifique », c'est-à-dire au fait qu'une œuvre n'a de sens que par rapport au contexte précis pour lequel elle est conçue. Le jugement rendu par le tribunal de la Cour de New York fut largement débattu dans la presse sur le thème de la censure et de la liberté d'expression, la décision de justice faisant valoir que l'œuvre en question manquait de qualités esthétiques. Non seulement le tribunal considéra le fait de ne pas aimer une œuvre d'art suffisant pour justifier sa destruction par son propriétaire (en l'occurrence le gouvernement américain), mais argua du caractère choquant et perturbant de l'œuvre, tant pour l'environnement que pour les usagers de la place.

L'intention déclarée de provoquer une confrontation avec le site (en l'occurrence le cœur même des rouages étatiques dès lors que la place regroupe plusieurs bureaux fédéraux et



le Tribunal de commerce international des États-Unis) et d'inciter le public à développer une pensée critique, qui conduit Serra à placer le débat sur le plan politique en invoquant les droits moraux de l'artiste contre la censure d'État, n'épuise pourtant pas la question politique de l'art public. Car Serra n'évoque jamais la réaction hostile des usagers de la Plaza qui devaient contourner quotidiennement ce mur géant de 60 mètres de métal rouillé et des employés contraints de déjeuner à l'ombre de cette sculpture monumentale. C'est que Serra participe encore d'une conception absolutiste de l'art — la volonté de l'artiste ne doit être questionnée par le public, c'est l'artiste qui a la prérogative du questionnement et qui choisit pour lui les bonnes questions. Il est loin de la conception relationnelle de l'art qui suppose au moins de s'interroger sur le dialogue possible avec son destinataire. De même, sa conception absolutiste de la politique est réduite à l'expression

de la violence idéologique de l'État capitaliste, sans voir que son acte de démiurge recèle également, jusque dans sa dimension pédagogique, une violence symbolique dont il ne semble pas avoir pleinement conscience. La justesse supposée de son analyse politique lui tient lieu de seule justification. La posture avant-gardiste d'un Serra ne lui permet visiblement pas de descendre de son piédestal d'artiste politique pour engager dans l'arène publique une rencontre ou un échange réels avec le public auquel est destiné l'œuvre.

Il faut donc rester extrêmement vigilant à l'égard de pratiques artistiques dites participatives qui ne font intervenir le public que pour énoncer l'œuvre d'art au lieu de solliciter la dimension citoyenne de ce public pour l'amener au processus d'énonciation d'une qualité d'existence ou à l'exercice de sa citoyenneté. L'alibi du « public à l'œuvre » ne doit pas nous leurrer sur le caractère factice ou strictement ludique de ce simulacre de participation démocratique ou citoyenne. C'est là que l'esthétique relationnelle devrait se compléter d'une éthique relationnelle.

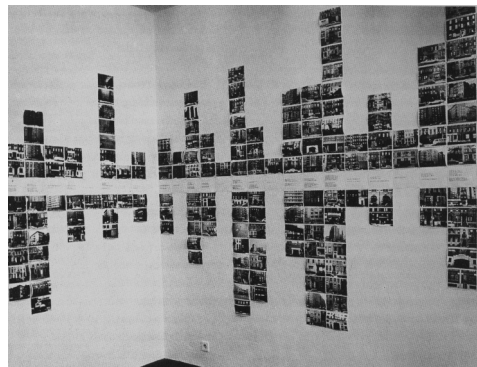
On le voit, la participation n'est pas en soi un gage de démocratie ; après tout, le consommateur comme l'utilisateur sont bel et bien, eux aussi, des figures de la participation sociale. Pas plus que le regardeur ne fait le tableau, n'en déplaît à Duchamp ; les principes d'une pragmatique de l'art ne peuvent se réduire à la métonymie tautologique de l'œuvre créée par son spectateur même. La performativité de l'œuvre d'art, son effectivité sociale, ne peut être réductible à l'émotion provoquée ni à l'interprétation suscitée. En revanche on pourrait suggérer que la performativité de l'art est d'introduire dans l'espace social constitué de routines, d'habitudes, de croyances (et ce y compris le sens et le goût communs), un élément de stupéfaction qui suspend le jugement, interdit l'interprétation et nous rend étrangers à nos propres schémas d'intellection. Dans un second temps, afin de quitter cet état de stupeur, nous nous ressaisissons pour tenter de remettre en ordre notre monde de vie en mobilisant nos catégories habituelles d'entendement. Cette irruption inopinée de l'incertitude, de l'inédit, d'une altérité possible dans l'univers du familier pouvant ou non conduire à reconstruire différemment les communautés et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale. Cet effet disrupteur est inhérent à toute production artistique, mais les formes d'art engagé — et tout particulièrement l'art sociologique — ont ceci de particulier, me semble-t-il, qu'elles fondent cet effet en un dispositif maïeutique d'intervention dans l'espace social.

À titre d'illustration et de conclusion, je citerais seulement, là où l'on pourrait évoquer des centaines d'exemples, l'artiste slovaque Roman Ondak qui a imaginé un dispositif consis-

tant à diffuser sur une station de radio toutes les heures l'annonce suivante : « En témoignage de solidarité avec les récents événements dans le monde, nous vous invitons à ne pas interrompre l'activité qui vous occupe durant une minute. »

Sociologie de l'art et art sociologique

La modélisation sociologique a inspiré des artistes contemporains comme Hans Haacke qui se livra, dès les années 1970, à des enquêtes empiriques sur le public des galeries d'art, et plus généralement sur les rapports entre l'art et le pouvoir. (Il n'est pas indifférent que deux des plus importants sociologues de l'art se soient intéressés à lui : Howard Becker — qui avoue avoir été initié à l'art contemporain par le travail de Hans Haacke, et qui lui a consacré un essai (dans *Framing and Being Framed*, 1976) — et Pierre Bourdieu qui a eu un long entretien avec lui, publié sous le titre *Libre-échange*, 1994.)



HANS HAACKE À LA GALERIE JOHN WEBER, NEW YORK, 1969.

Les visiteurs sont invités à indiquer sur la carte leur lieu de résidence pour produire, à la fin de l'« exposition », une œuvre sous la forme d'un portrait sociologique du public de la galerie.

Je songe aussi une étude internationale à caractère sociologique conduite par les artistes russes Vitaly Komar et Alexander Melamid. Adeptes d'une forme décapante et ironique de Pop soviétique, faisant subir à l'imagerie du réalisme socialiste russe des outrages quasi dadaïstes, ils sont exclus des associations officielles d'artistes en URSS. Ils émigrent en Israël puis s'installent à New York en 1978. Plaçant dès lors sur un même plan le *star system* de la société de consommation libérale et le culte de la personnalité soviétique, les figures emblématiques de Lénine et de Georges Washington devenues interchangeableables, sont drapés dans les mêmes poses hiératiques et conventionnelles. En 1993, dans *Painting by Numbers*, leur critique aiguisé des conventions artistiques les amènera à interroger les critères de goût, sur le mode des sondages d'opinion. Sur la base de questionnaires standardisés, administrés suivant les règles de l'art sociologique à des échantillons de population dans le monde, ils ont établi les caractéristiques qui plaisent le plus et celles qui déplaisent le plus dans une œuvre d'art pour chacun des pays, et en ont scrupuleusement appliqué les principes pour produire, à partir de ces données statistiques (d'où leur titre : « peindre selon des données

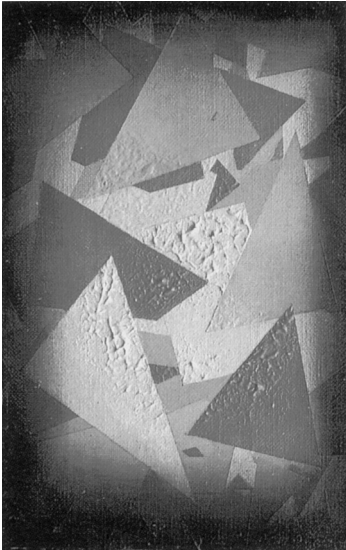


TABLEAU LE PLUS DÉTESTÉ ET TABLEAU LE PLUS APPRÉCIÉ DES AMÉRICAINS.

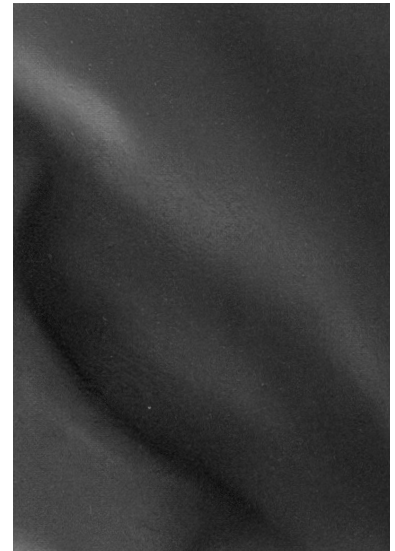


TABLEAU LE PLUS DÉTESTÉ ET TABLEAU LE PLUS APPRÉCIÉ DES HOLLANDAIS.

chiffrées »), une modélisation du goût moyen — son *type idéal* pour user du terme sociologique approprié —, soit le tableau préféré et le tableau le plus détesté de ces nations. C'est ainsi que l'on peut constater une extraordinaire concordance entre les critères de goût à travers toute la planète — à l'exception du cas des Pays-Bas, qui amène à s'interroger sur les effets de la tradition picturale très ancrée dans ce pays, du tissu muséal très dense et d'une politique artistique et culturelle des plus originales de la planète sur la formation du goût. Il s'agit bien évidemment là, pour ces artistes, d'un nouveau pied de nez à l'adresse du régime communiste, dont le réalisme socialiste dicté par le parti était censé incarner la volonté et le goût du peuple assimilé à une masse collective constituée par l'addition arithmétiquement d'individus dotés d'une valeur égale (*numbers*), comme du système capitaliste qui lui substitue, terme à terme, la dictature de l'audimat, ou le règne de l'opinion publique constituée de l'agrégation statistique de l'opinion d'individus considérés comme des quantités égales (*numbers*). Cette opinion publique des sociétés démocratiques gérées à coups de

sondages d'opinion, tout comme la volonté populaire exprimé par le Parti des sociétés communistes, n'est en effet que l'expression de la *doxa*, soit « un point de vue particulier, le point de vue des dominants, qui se présente et s'impose comme point de vue universel ; le point de vue de ceux qui dominant en dominant l'État et qui ont constitué leur point de vue en point de vue universel en faisant l'État », comme dit Pierre Bourdieu (*Raisons pratiques*, 1994, p. 129).

À cet égard, le propos des artistes critiques, en dévoilant cette *doxa*, peut sembler rejoindre une des finalités de la critique sociologique, qui est exactement cela. Toutefois, cet emprunt d'un appareillage statistique d'apparence sociologique marque bien la différence entre une méthode scientifique — la sociologie en l'occurrence — qui a pour vocation de rendre compte et d'expliquer une réalité sociale complexe, et un simple procédé visant à tourner en dérision un goût commun sans rendre aucunement compte ni de la complexité de la réalité, ni des mécanismes ou des logiques sociales qui produisent un tel goût commun. Une analyse sociologique, même grossière, aurait ainsi pris en compte ne serait-ce que les différences sociales de classe, de milieu, d'éducation, etc. de ces populations sondées, et on aurait alors pu voir que les représentations et les goûts esthétiques varient sensiblement selon la place que les répondants occupent dans l'échelle sociale — ce qui aurait par la même occasion fourni des indices pour comprendre comment se construit, se structure et se différencie socialement le goût des gens.

Nombre d'artistes concevront leur travail, à partir des années 1960, comme un questionnement de situations existantes et de représentations courantes, de la *doxa* en quelque sorte, empruntant pour un temps les mêmes chemins que le sociologue. Innombrables sont les expériences artistiques contemporaines qui jouent sur ce type de décalages et de recadrages de la vie ordinaire, quotidienne et routinière pour à la fois révéler les ressorts du fonctionnement dit « normal », au sens sociologique du terme du moins, de notre monde de vie par l'irruption d'un élément perturbateur et faire émerger à la conscience la possibilité de se réapproprier sa propre vie et de produire du lien social. L'attention aux petits faits de l'existence fait dès lors sens autant que les prises de position politiques des artistes les plus engagés. La compétence artistique consiste alors à traduire en langage sensible, avec un certain impact communicationnel (contre, en dépit ou avec les médias), des prises de conscience, des questionnements voire des prises de position critiques que la sociologie réalise par ailleurs dans le domaine du concept. L'art devient un catalyseur, voire un antidote aux industries de la conscience ; il se fait résistance aux impositions culturelles. Il partage avec les sciences humaines une mise en lumière des représentations

sociales, des formes de pouvoir et de violence symbolique à l'œuvre dans la société via la culture. Il refuse la gestion opacifiante et massifiante, administrative et bureaucratique de la cité, la subordination du politique à la statistique des sondages d'opinion, et celle de la culture à l'audimat. Son projet politique est de détourner les outils de la communication au profit des acteurs plutôt que des producteurs, des citoyens plutôt que des administrateurs. La société devient alors elle-même le matériau de l'intervention artistique.

Une intuition partagée par beaucoup de sociologues de l'art est que les artistes peuvent se révéler des « sociologues en acte ». Ce qui ne signifie nullement que les artistes soient des auxiliaires de la sociologie, pas plus que de la psychanalyse ou de la philosophie politique du reste. Ils n'ont à vrai dire pas besoin du secours de ces disciplines — dont ils n'ont au demeurant le plus souvent qu'une connaissance de seconde main — pour proposer un travail de critique sociale, pas plus qu'ils ne doivent être inscrits « au parti » pour faire œuvre politique.

Cet art contemporain, qui a intégré les données et les enseignements des sciences humaines, travaille à dissoudre les frontières disciplinaires (peinture, musique, théâtre, littérature, etc. aussi bien chez Jean-Luc Godard qu'autour du mouvement Fluxus — créé à Wiesbaden en 1962 à l'occasion de concerts-performances précisément — qui réunira des artistes comme John Cage, George Brecht, Allan Kaprow, Robert Filliou, Ben Vautier, Daniel Spoerri ou Nam June Paik pour ne citer que ceux-là), mais surtout les frontières de l'art et de la vie en intervertissant les rôles de l'artiste et du spectateur ou du moins en associant ce dernier de manière participative, et donc active, à l'œuvre. La philosophie de cette entreprise est, me semble-t-il, magistralement formulée par Robert Filliou qui déclarait que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » — ce qui devrait ainsi rendre sans objet la vieille antienne : « Est-ce bien de l'art ? »

Voici un chapelet de petites interventions artistiques qui ont marqué le siècle : Marcel Duchamp inaugure ses *Rendez-vous d'art* en décrétant qu'à telle heure de la journée le premier objet rencontré serait transformé en *ready-made* ; George Brecht donne comme seule instruction pour la partition de quatuor à cordes un simple *shaking hands* ; pour *L'exposition du vide*, Yves Klein vide complètement la galerie d'Iris Clert (1958) ; Fred Forest loue les services de quelques personnes brandissant une pancarte blanche et le cortège de ces pseudo-manifestants provoque un embouteillage au cœur de Sao Paulo ; Adrian Piper circule dans les rues encombrées de New York enduite de peinture fraîche ; Félix Gonzalez Torres dépose un monticule de bonbons que les visiteurs sont invités à

emporter jusqu'au dernier (*Candy Pieces*) ; Ben vit et dort durant une semaine dans la galerie One à Londres (1962) ; Gordon Matta-Clark ouvre un restaurant intitulé *Food* en (1971) ; Guillaume Bijl transforme jusque dans les moindres détails les lieux d'exposition en salle de musculation, magasin de camping, agence de voyage, etc. ; Gabriel Orozco installe un hamac dans le jardin du Musée d'art moderne de New York (*Hamac au MoMA*, 1993) ; Jens Haaning diffuse par un haut-parleur des histoires drôles en langue turque sur une place de Copenhague (*Turkish Jokes*, 1994) ; Gillian Wearing offre aux passants un crayon et une feuille de papier sur laquelle ils inscrivent leur pensée du moment ; Sophie Calle invite quarante-cinq inconnus à dormir à tour de rôle dans son lit durant huit heures tandis qu'elle les photographie et écrit à propos de ce moment d'intimité dérobée ; Dominique Thirion récolte les récits de personnes à qui elle demande de lui raconter un mensonge ; Angel Vergara convainc un village d'adopter des billets dessinés par l'artiste pour toutes leurs transactions commerciales ; Emilio Lopez Menchero installe dans Berlin des socles jaunes sur lesquels les passants peuvent se jucher pour « regarder au-delà de l'horizon », etc.

Il faut rappeler combien les artistes modernes et surtout contemporains ont intégré l'un des tropismes de la modernité esthétique qui caractérise aussi les sciences humaines, à savoir la réflexivité qui a conduit ces artistes à incorporer dans leur pratique même un questionnement de type sociologique sur le rôle politique de l'artiste, la fonction sociale de l'art, etc. C'est notamment le cas de Marcel Duchamp et Marcel Broodthaers en passant par Daniel Buren, Hans Haacke ou Joseph Beuys ou du Cercle d'Art Prospectif fondé en 1972 par des artistes liégeois réunis autour notamment de Jacques Lennep, Jacques Lizène et Jean-Louis Nyst ou du collectif d'art sociologique formé vers 1975 par Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot en France, ces derniers pratiquant déjà à l'époque une forme d'« art relationnel ». En parfaite connivence avec la contestation culturelle ambiante dont le Collectif d'art sociologique sera également l'un des protagonistes, l'art sociologique est, en effet, le précurseur de « l'art relationnel » — que Nicolas Bourriaud tente de présenter comme un courant neuf en faisant l'impasse sur tout l'héritage de l'art sociologique pour mieux s'arroger les lauriers de cette « nouvelle mouvance ». Fred Forest proclamait, dans les années 1970 déjà, que « l'art se conçoit maintenant comme un ensemble de “démarches relationnelles” instaurant des rapports dialogiques ».

Ainsi Jacques Lennep, né à Bruxelles en 1941, base-t-il son activité artistique sur la « théorie des trois RE » : la relation structurale ou morphologique, la relation de participation notamment à caractère social, enfin la relation narrative. Cette théorie, déterminée par le structu-

ralisme et le concept d'« œuvre ouverte » développé par Umberto Eco, est expérimentée par l'artiste dans divers domaines : installation, performance, livre d'artiste et vidéo dont il est un des pionniers en Belgique. En 1974, il institue un « Musée de l'homme » qui expose des personnes faisant de leurs existences mêmes un espace de création: entre autres un retraité, un supporter, une fermière, un modèle pour photos de charme. Il encadre un gardien de musée (1974) ; sème des pensées dans le jardin abandonné de Monet à Giverny (1974) ; invite des villageois à uriner dans la « Fontaine » de Duchamp (1975)...

Rappelons encore les attroupements causés par l'action intitulée *Pharmacie idéologique* du sociologue du collectif, Hervé Fischer, sur la place de la République de São Paulo ou sur la place du Dôme à Milan en 1975, qui consistait en la distribution de « Pilules pour lire des poèmes » ou « pour guérir les fous ». Idée que reprendra quasi littéralement quelque trente ans plus tard Dana Wise avec ses hilarantes « Pilules pour comprendre instantanément l'art contemporain », etc., mais dont l'impact relationnel cède le pas au commerce de l'art dès lors que ces cachets sont vendus en différents lieux en l'absence de l'artiste. Il faut ajouter que la Pharmacie ambulante d'Hervé Fischer, installée en plein air, dans des boutiques, dans des théâtres, dans une vraie pharmacie à Bruxelles, etc. ne se limitait pas à la vente de fausse médecine (sans prétention à être de l'art non plus, comme c'est le cas pour Dana Wise), mais engendrait des échanges sociaux pour le coup très vrais.

« [...] cette pharmacie, écrit Fischer, a rencontré des publics différents et suscité des questionnements spécifiques, soit sur l'art et son idéologie (dans les lieux culturels), soit sur les problèmes de la vie quotidienne, de la vie politique, etc. Ce fut un moyen exceptionnel de rencontre avec ces publics. J'ai entendu parler du bétail en Argentine, de la torture en Uruguay, de la justice, de la prison, des transports en commun au Brésil, de la guerre et de la paix en Allemagne, de l'éducation des filles en Belgique, de la drogue en Hollande, de la crise politique en Italie, etc. Et aussi de l'art au musée Galliera ou à Bruxelles, de la campagne contre les pharmaciens ailleurs, des renseignements généraux qui enquêtaient sur moi à la demande de l'ordre des Pharmaciens, à Perpignan, etc.

» J'ai été un confesseur, un camelot, un consolateur, un dingue, un perturbateur de l'ordre public, une mauvaise conscience, un accusateur, un accusé selon les lieux et les publics. J'ai entendu les psychanalystes de Buenos Aires tricher en face de moi pour cacher en public leurs problèmes sexuels, les putains de São Paulo me demander des pilules contre les maladies vénériennes, les ouvriers de Milan me demander la pilule pour être riche, le célèbre collectionneur italien Panza se faire expliquer l'effet des pilules contre les collectionneurs, le sacristain de Neuenkirchen raconter sa vie sur le front russe pendant la

dernière guerre. Quelle richesse d'information, de réflexions, quels dialogues, que les aquarelles de Dufy et les huiles de Mondrian ne m'auraient jamais offerts !

» Cette pharmacie, qui a emprunté peut-être au psycho- ou au socio-drame, ne doit évidemment rien à la méthodologie sociologique de l'université ou des organismes de sondage. »

Ce type de pratique fait évidemment penser au travail d'artistes plus actuels comme Fabrice Hybert (*Hybertmarché*), Thomas Hirschorn et ses librairies nomades ou, bien sûr, à Angel Vergara (Pavillon belge de la biennale de Venise 2011) déguisé en *Straatman* arpentant les rues à même le trottoir sous un drap blanc fantomatique, bravant la foule, pour capter les vibrations de la ville et en faire le tableau, comme les peintres impressionnistes allaient peindre la nature « sur le motif », passant du franc français au nanard sur toute l'étendue du territoire de la commune de Revin à la fin des années 1990 ou ouvrant régulièrement des vrais « cafés » dans des lieux d'art, comme encore récemment aux Établissements d'en face à Bruxelles.

Cette forme d'art sociologique, et qui a connu son « quart d'heure de célébrité » à défaut de son heure de gloire dans les années 1970, se situe, en effet, à la bordure de la pratique artistique et de l'activité sociologique tout en trouvant « sa propre justification en soi », comme l'écrit Fred Forest, le plus notoire et le seul membre encore actif du collectif d'art sociologique. Leur intention consiste explicitement, comme l'exprime Forest, à « essayer de réaliser dans l'agir l'épanouissement de la créativité, non par une évasion ou une fuite hors du réel social, mais dans sa confrontation avec lui dans le but de le modifier, de le transformer. »

Comme le dit très justement le sociologue Jean Duvignaud, ces artistes n'ont de cesse « de prendre les gens au piège de leur propre représentation ». Cette forme d'intervention artistique est indéniablement un art de la communication, et il n'est pas indifférent que ses protagonistes portent un intérêt tout particulier à la vidéo, dès les années 1970, de manière pionnière pour l'époque, et aujourd'hui à l'internet. La vidéo est utilisée comme une forme de détournement des moyens de communication de masse institués, comme la télévision, mais aussi en tant qu'instrument d'observation quasi-anthropologique et de réflexivité critique par rapport à nos comportements coutumiers. Par le détour de nos schèmes comportementaux et mentaux et par le biais de dispositifs et de stratagèmes induisant des perturbations ludiques dans l'ordre du monde et des choses, ces artistes brouillent un instant les règles établies et suggèrent un espace de liberté et de réconcilia-

tion de la vie et de l'imaginaire. La représentation est à la fois distanciée et impliquante : le spectaculaire devient spéculaire et recèle un formidable pouvoir heuristique, révélant l'étrangeté au sein même de nos pratiques les plus routinières. Le quiproquo artistique participe également de ces stratégies, tout comme la provocation, le passage à l'absurde ou l'art du canular. La dérision mise au service de l'utopie, non pas révolutionnaire, mais ordinaire, en quelque sorte !

Ces interventions d'art sociologique ont à voir avec les « recherches-actions », la « socioanalyse », l'« observation participante » et l'« analyse institutionnelle » qui rencontrèrent un engouement particulier durant ces années 1970. Ce qui ne surprend guère quand on sait que le Collectif d'art sociologique fut fondé, en 1974, par un artiste vidéaste (Fred Forest), un sociologue (Hervé Fischer) et un psychologue (Jean-Paul Thévenot). Il ne s'agit pas pour autant pour les artistes de se faire sociologues et pour les sociologues de se prétendre artistes mais d'initier un nouveau dialogue entre l'art et les sciences humaines. Ainsi la soutenance de thèse d'État en sociologie de Fred Forest, agent des PTT sans formation, à la Sorbonne (où elle fut reçue avec mention « très honorable » — mais il faut rappeler que cette vénérable institution a récemment encore conféré à l'astrologue Elisabeth Teissier un titre très controversé de docteur en sociologie !), ne doit pas être prise pour un gage de scientificité de l'art sociologique mais plutôt pour une action d'art sociologique questionnant l'institution universitaire et ses procédures, comme l'indique l'omniprésence de la caméra vidéo de Fred Forest filmant l'intégralité de la cérémonie.

Relevons au passage la proximité rhétorique entre les positions politico-poétiques de Joseph Beuys et les assertions de l'art sociologique, formulées ici par Fred Forest préconisant des « actions d'art sociologique », déclarant ne plus faire de l'Art depuis 1969 et décrétant que « l'art sociologique considère le fait social comme “œuvre d'art”. »

L'objet de l'art sociologique n'est plus confiné au « monde de l'art » mais prend la société elle-même — définie ici comme « intersubjectivité » — pour matériau d'action et d'étude. Toutefois, le champ d'investigation et d'expérimentation de l'art sociologique se concentrera sur les consciences individuelles, fidèle en cela au précepte soixante-huitard qui entend changer la société non pas en attaquant les institutions mais en changeant les mentalités. Loin de tout militantisme, forcément normatif, l'action politique de l'art sociologique se veut d'emblée pédagogique et émancipatrice dans son projet de réappropriation par l'homme ordinaire de ses facultés de figuration. Pédagogique car inventant des dispositifs qui prennent en compte les attitudes idéologiques traditionnelles des

publics auxquels elle est destinée (et pas seulement le milieu de l'art). Émancipatrice car s'évertuant à provoquer des prises de conscience favorisant le dévoilement de toutes les formes de domination symbolique, de conditionnement culturel et idéologique, et finalement la lutte contre l'oppression et la répression, l'exclusion et l'aliénation auxquelles nous sommes tous soumis à des degrés divers.

Nous sommes ici au cœur de la pratique la plus « contemporaine », et la plus radicale en un sens, du spectre de l'activité artistique, où l'artiste n'est plus seulement le médiateur de son œuvre (en l'exposant au public, en l'explicitant par l'accompagnement d'un discours « mode d'emploi » ou en se faisant son propre agent auprès des institutions, de la critique et du marché) mais où la médiation et l'œuvre se confondent. L'artiste devient littéralement un médiateur, un passeur entre sa propre sensibilité et celle de ses contemporains. Comme le dit joliment Dominique Thirion en évoquant son travail sur la tour des Finances à la Cité administrative de Bruxelles qui consistait à déverrouiller quatre fenêtres parmi les centaines de fenêtres scellées du bâtiment, « Que peut faire un artiste ? Ouvrir des fenêtres. »

Ici la notion d'artiste comme médiateur prend tout son sens. La notion de médiateur supporte plusieurs acceptions, qui peuvent aller de l'interprète d'une œuvre pour un public (parfois au sens littéral, comme pour une partition musicale, une pièce de théâtre ou encore une œuvre littéraire traduite, ou adaptée pour la radio, le théâtre, le cinéma...) à l'exégète de l'œuvre, en passant par le critique d'art, l'historien de l'art, le commissaire d'exposition, le metteur en scène, mais aussi le marchand d'art, l'éditeur, le libraire, sans oublier toutes les professions, proches ou lointaines, tous les métiers, petits ou grands, qui permettent à l'art d'accéder à l'existence sociale, c'est-à-dire de lui permettre de déployer sa faculté de nous toucher. C'est l'ensemble de ces chaînes de coopération, de ces transactions, qui ont partie liée à l'information, à l'éducation et à la participation culturelle, qui constitue ce qu'on pourrait qualifier à juste titre de « médiation à l'œuvre », pour reprendre l'intitulé du colloque « Entre 2 » qui s'est tenu en mars 2004 conjointement au MAC's et au Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq.

Si tout le monde s'accorde à reconnaître que le travail de médiation est essentiel dans et pour le monde de l'art, on pourrait fort bien se demander si ce n'est pas aussi le travail de l'art que cette médiation. Loin de moi l'idée que tout médiateur, quel que soit son talent, et fût-il Harald Szeemann lui-même, soit un artiste, ou que le travail de l'artiste soit réductible à de la médiation, quand bien même il s'agirait de Robert Filliou. Pourtant, ce qui m'a toujours étonné chez les artistes, c'est leur détermination à questionner les évidences, à

explorer les possibles, à expérimenter ou, pour citer une formule magnifique d'Antonin Artaud, à « s'exercer à la vie », et ce travail obstiné d'éveil des consciences, d'entretien du doute, d'accueil de l'altérité correspond assez exactement à ce qu'on peut entendre par un travail pédagogique. La pédagogie ne devant pas être entendue ici au sens de la didactique (avec ses techniques normatives d'apprentissage et d'étude), mais plutôt de la maïeutique (qui amène à la question). Non pas d'une posture savante d'étude, ou d'enseignement de l'art, mais d'une posture de disponibilité à l'enseignement de l'art ; pas d'une herméneutique qui cherche le sens ou la signification, contingente ou transcendante, de l'art, mais d'une pragmatique qui nous met en mesure d'entendre ce que l'art nous dit et nous fait.

Dans cette mesure, on pourrait affirmer que tout artiste, qu'il s'en accommode ou qu'il s'en défende, est bel et bien, à son tour, à quelque moment, pédagogue, passeur, médiateur — pas seulement parce qu'il porte en lui et exprime une communauté d'idée et de sensibilité, un univers, d'autant plus singulier qu'il est riche de la multitude des héritages qu'il reçoit en partage ; pas seulement lorsqu'il commente, défend ou vend son travail artistique ; et pas seulement s'il s'autoproclame artiste engagé ou révolutionnaire. Et j'estime que le travail de l'art est un fabuleux exercice de curiosité et de générosité partagées, car il n'est pas de curiosité sans générosité, ni de générosité sans curiosité.