

---

## La quadrature du déterminisme

Monsieur Pierre-Michel Menger

### Résumé

*L'art, à qui, selon la critique la plus commune, la sociologie ferait subir une désacralisation réductrice, a en réalité posé nombre de difficultés aux fondateurs de cette discipline. Une double postérité est issue des débats fondateurs, qui partage la recherche sur les arts entre paradigmes déterministes et interactionnistes, leurs limites respectives autorisant moins à rêver d'une science totale unifiante de l'œuvre d'art qu'à miser sur la fécondité des échanges disciplinaires.*

### Abstract

*Common wisdom has it that sociology desacralizes Art and reduces it. But in fact, Art has presented the founders of the discipline with a great many challenges. A double legacy is born of these founding debates, which divides research on Arts between deterministic and interactive paradigms. Their respective limits allow less possibility to fantasize about a total, unifying science than to count on the fecundity of disciplinary exchanges.*

---

### Citer ce document / Cite this document :

Menger Pierre-Michel. La quadrature du déterminisme. In: Espaces Temps, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. pp. 6-17.

doi : 10.3406/espat.1994.3904

[http://www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_1994\\_num\\_55\\_1\\_3904](http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3904)

---

Document généré le 14/09/2015

*Pierre-Michel Menger*

## La quadrature du déterminisme.

*L'art, à qui, selon la critique la plus commune, la sociologie ferait subir une désacralisation réductrice, a en réalité posé nombre de difficultés aux fondateurs de cette discipline. Une double postérité est issue des débats fondateurs, qui partage la recherche sur les arts entre paradigmes déterministes et interactionnistes, leurs limites respectives autorisant moins à rêver d'une science totale unifiante de l'œuvre d'art qu'à miser sur la fécondité des échanges disciplinaires.*

*Common wisdom has it that sociology desacralizes Art and reduces it. But in fact, Art has presented the founders of the discipline with a great many challenges. A double legacy is born of these founding debates, which divides research on Arts between deterministic and interactive paradigms. Their respective limits allow less possibility to fantasize about a total, unifying science than to count on the fecundity of disciplinary exchanges.*

Pierre-Michel Menger est directeur de recherche au CNRS et enseignant à l'EHESS, il dirige le Centre de sociologie des arts. Il a coordonné récemment, avec Jacques Revel, un numéro spécial des *Annales ESC* consacré à l'art (n° 6, 1993), et prépare un ouvrage de synthèse sur la sociologie de l'art.

**EspacesTemps 55-56/1994, pp. 6-17.**

O n a beaucoup dit que la sociologie et l'art ne faisaient pas bon ménage : la sociologie serait, surtout dans sa tradition critique, conçue comme une entreprise de désacralisation, de profanation. Retournons cette question et interrogeons-nous sur les difficultés qu'a posées l'étude des arts aux grandes théories fondatrices de la sociologie moderne en Europe, avant d'examiner deux des principaux paradigmes de la recherche actuelle.

La sociologie de l'art est une discipline d'essor récent en Europe, même si son histoire est vieille de plus d'un siècle, comme celle de la sociologie générale. Il a en effet fallu attendre la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle pour voir se développer un authentique secteur de recherches théoriques et empiriques et pour voir les sociologues de l'art utiliser toute la gamme des instruments et des méthodes de recherche qui ont permis l'essor de toutes les branches de la sociologie.

Dans la présentation d'un numéro spécial de la *Revue Française de Sociologie* consacré à l'art, mon collègue Jean-Claude Chamboredon et moi avons indiqué brièvement que les fondateurs de la sociologie en Europe n'avaient pas ignoré l'art. Vera Zolberg, dans son ouvrage sur la sociologie des arts <sup>1</sup>, considère notre bref relevé des indices de cette préoccupation comme trop optimiste et soutient que l'art est resté un domaine largement négligé par les sociologues jusqu'aux années 1950-1960. Il y aurait là matière à discussion, l'étude socio-historique d'une discipline telle que la sociologie de l'art restant à faire. Ce qui est certain, c'est qu'avant l'étape de segmentation thématique de la discipline en sociologies spécialisées, les pères de la pensée sociologique, qu'il s'agisse de Comte, de Spencer, de Durkheim et surtout de Marx, de Simmel et de Weber, ont accordé à l'art un intérêt significatif sinon une place primordiale dans leur œuvre.

Dans cette période fondatrice des années 1850-1910, trois perspectives de recherche sont apparues, dont la postérité nous conduit à la sociologie contemporaine de l'art et à ses deux paradigmes dominants.

Si le traitement des faits et des valeurs artistiques occupe une place modeste ou franchement marginale chez des auteurs comme Marx ou Durkheim, c'est que les problèmes posés par l'analyse de l'art désignent aussi les difficultés et les limites rencontrées par ces théories. Le problème rencontré peut être exprimé ainsi : comment s'accordent le fait de l'extrême différenciation de la production artistique, où s'exprime l'individualisme dont l'artiste est réputé incarner la forme accomplie, et la dimension collective, communautaire, de l'imputation de valeur à des symboles et des œuvres engendrés par une telle dynamique sociale ? Comment, en d'autres termes, rendre compte simultanément de la singularité des œuvres et de leurs conditions de production, d'une part, et de la généralité ou de l'universalité de leur signification et du plaisir esthétique qu'elles procurent, d'autre part ?

**Les problèmes posés par l'analyse de l'art désignent aussi les difficultés et les limites rencontrées par les théories de Marx et Durkheim.**

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

## L'influence durkheimienne.

Chez Durkheim, l'ambivalence de l'art tient à la constitution de sa valeur autant qu'à la morale sociale qui gouverne l'évaluation des fonctions de l'art. Le concept de luxe sous lequel est subsumé l'art est inséparablement psychologique (l'art est un jeu) et économique (le prix du luxe n'est pas indépendant de la rareté de l'objet) : selon les cas, l'art est invoqué dans la critique de l'utilitarisme économique, quand une fonction positive et quasi régulatrice est reconnue au "luxe", ou bien illustre les dérèglements individualistes dans une société hautement différenciée. Systématiquement assimilées à un pur jeu sans utilité directe, comme dans la tradition héritière de Kant, l'activité et la pratique artistiques sont, selon une première catégorie de textes (*De la division du travail social*, *Le suicide*), une menace de dérèglement de l'économie individuelle des besoins et des désirs, d'intempérance individualiste. Le libre jeu de l'imagination attise le désir de nouveauté, incline à une consommation immodérée de biens superflus. C'est l'effet ambigu de la différenciation croissante des activités sociales et de la transformation corrélative du sujet social en individu toujours plus autonome. On peut trouver un écho récent de telles analyses dans l'essai de Daniel Bell sur *Les contradictions culturelles du capitalisme* : le capitalisme saperait ses propres fondements en libérant à l'excès la dynamique des besoins et la recherche effrénée de la nouveauté, et en substituant ainsi à une morale puritaine le principe désormais triomphant de l'hédonisme, dont l'évolution des arts au <sup>xx</sup>e siècle fournirait l'expression la plus spectaculaire.

Selon une autre pente de l'analyse durkheimienne, l'art incarne l'idéal communautaire tel que le font exister les groupes sociaux dans toutes les grandes périodes historiques d'effervescence collective où l'individu, à la faveur d'échanges sociaux plus denses, éprouve la force de la solidarité interpersonnelle autour d'idéaux communs (Cf. *Les formes élémentaires de la vie religieuse* pour le cas des sociétés primitives, et pour une généralisation de l'analyse, l'article "Jugements de valeur et jugements de réalité"). Dans les périodes de relâchement des liens communautaires, la production artistique perpétue le souvenir de cette effervescence créatrice.

L'influence du durkheimisme sur la sociologie de l'art, moins directe et moins apparente que celle du marxisme, s'est d'abord exercée à travers les thèses sur la différenciation croissante des activités et le triomphe de l'individualisme dans les sociétés modernes. Celles-ci ont fourni à Charles Lalo, disciple de Durkheim et auteur de la seule contribution systématique à la sociologie de l'art produite en France avant les années 1950, le cadre d'interprétation des systèmes d'organisation de la vie artistique et de leurs transformations jusqu'à l'établissement de marchés artistiques et à l'industrialisation de la production culturelle. L'intérêt d'une telle approche tient notamment à l'analyse qu'elle propose de la corrélation entre le rythme d'innovation dans la production artistique et l'appétit grandissant de nouveauté des consommateurs. Tout en mettant en forme l'explication durkheimien-

**Selon l'analyse durkheimienne, l'art incarne aussi l'idéal communautaire.**

ne des effets du progrès de l'individualisme sur le travail artistique, mais en la débarrassant de sa pente normative. Lalo applique à l'art les analyses de Spencer<sup>2</sup>, de Simmel ou de Tarde consacrées à la mode : les mécanismes de la consommation ostentatoire et de la concurrence entre les classes sociales conduisent les classes supérieures à se distinguer en élisant perpétuellement de nouveaux biens et styles de consommation, comme ils déterminent les artistes à sur-enchérir dans la course à l'originalité pour établir et conserver leur "rareté". Le concept de luxe<sup>3</sup> fait glisser l'analyse de la rareté du plan économique vers la dimension symbolique des comportements des groupes sociaux, conformément à un schéma dont les analyses vébléniennes sont une illustration mieux connue des économistes. On sait tout le parti qui sera tiré de ces analyses par Bourdieu dans sa théorie de la consommation culturelle, fondée sur l'idée que "le profit symbolique et le plaisir que procure la consommation d'une œuvre ne sont jamais indépendants de la valeur distinctive que cette œuvre doit à la rareté de sa consommation" et reposant, d'autre part, sur l'hypothèse que la relation entre production et consommation culturelles est le produit d'une homologie structurale réglant leurs mouvements et leurs rencontres.

2 Cf. Spencer : "Le phénomène de mode a son origine dans le fait que les classes inférieures imitent les classes supérieures ; ces dernières sont alors obligées, pour continuer à se distinguer des précédentes, de changer de mode jusqu'au moment où elles sont "rattrapées" par les autres et ainsi de suite." (Cité par •François Duret-Robert, *Marchands et faiseurs d'or*, Paris : Belfond, 1991).

3 L'art est, pour Lalo aussi, "la plus solidaire et la plus organisée des formes de luxe dans la vie sociale".

## La question de l'art chez Marx et la postérité marxiste dans la sociologie de l'art.

On peut donner une idée des embarras de l'analyse marxiste de l'art en rappelant trois types d'indications théoriques contenus dans les ouvrages de la maturité de Marx.

Le plus connu, selon lequel la production artistique est socialement et historiquement déterminée, a ouvert la voie à l'analyse de la relation entre le système de production artistique et la structure sociale et à l'examen des contributions idéologiques de l'art à la domination de classe ou à la transformation des rapports sociaux. Les rapports dialectiques entre production et consommation tels que Marx les décrit ont inspiré tout un ensemble d'analyses sur les situations plus ou moins aliénantes d'interdépendance créées par la constitution des marchés artistiques.

Pourtant, Marx a adressé à sa propre théorie déterministe l'objection suivante, restée célèbre : "La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique et, à certains égards, ils servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible". La dialectique de la production et de la consommation doit donc compter avec une autonomie de la carrière historique des œuvres, avec une histoire non dialectique de l'évaluation artistique.

Par ailleurs, l'analyse de la production artistique dans les termes du système marxiste ne vaut que pour les biens reproductibles, indus-

**Chez Marx, la dialectique de la production et de la consommation doit compter avec une autonomie de la carrière historique des œuvres.**

rialisables. L'explication de la formation de la valeur par la quantité de travail employé à la production du bien ne s'applique, pas plus chez Marx que chez Ricardo, aux œuvres uniques, non reproductibles, puisque l'estimation de ces dernières, comme d'autres biens tels la terre, est fonction de leur rareté, et du rapport entre un vendeur monopoleur et l'intensité de la demande pour le bien.

Enfin, toute une pente de l'analyse marxiste du travail tient la création artistique pour le modèle du travail idéalement épanouissant, celui où l'homme s'auto-réalise dans l'essence de son humanité, librement. Jon Elster a souligné les incohérences de cette conception du travail artistique, quand il s'agit de faire de ce mode d'accomplissement de soi un idéal pour tous les membres d'une communauté sociale, telle que devrait l'incarner une société communiste. La tension logique est entre ce qui est bon pour l'individu et ce qui est bon pour la communauté des individus. "Marx concevait le communisme comme une synthèse des sociétés capitalistes et précapitalistes, conciliant l'individualisme des premières et le caractère communautaire des secondes. L'autoréalisation de l'individu devrait se faire à la faveur d'un travail créatif dans l'intérêt de la communauté. Pourtant, une extrême insistance sur l'autoréalisation créative entre en conflit avec la valeur communautaire. Si la production doit servir l'intérêt de la communauté, il est au moins une partie de ses membres qui, quelque temps tout au moins, doivent s'abandonner aux plaisirs passifs de la consommation, c'est-à-dire consommer les produits qui sont le fruit de l'autoeffectuation par le travail. La seule forme de communauté pleinement compatible avec l'extrême insistance sur la création est la communauté des créateurs. Un romancier pourrait savoir qu'il n'y a pas de réaction à attendre du public tout en attendant impatientement la réaction de ses confrères romanciers. La science est un domaine dans lequel il n'y a pas de clients, mais seulement des collègues. C'est aussi un domaine dans lequel l'altruisme passe au second plan après l'émulation, la compétition et l'affirmation de soi-même. Suivant l'expression de Hegel, elle est *das geistige Tierreich*. Dans une certaine mesure, c'est inéluctable. La réalisation de soi est intimement liée à la reconnaissance par d'autres personnes compétentes. La clientèle, l'auditoire et le public possèdent rarement la compétence que l'on recherche – celle-ci se trouvant dans la communauté des créateurs" 4.

L'idéal collectif d'un libre accomplissement de soi dans un travail créatif se contredit lui-même, notamment parce que la concurrence entre artistes pour la reconnaissance publique n'est pas une conséquence malheureuse de l'aliénation de l'artiste dans la société marchande capitaliste, mais une condition nécessaire de l'épanouissement recherché dans l'activité créatrice, sans laquelle la notion même de succès et la valeur de l'acte créateur n'auraient plus de sens ni de fonction positive d'incitation au travail.

Les analyses marxistes de l'art ont constitué le principal courant de ce qui s'est appelé sociologie de l'art en Europe jusqu'aux années 1960. Mais tant que l'approche sociologique de l'art s'en est tenue à l'inversion de l'esthétique philosophique, en remettant sur ses pieds la philosophie hégélienne de l'art, pour parler comme Marx, son

4 • Jon Elster, *Karl Marx. Une interprétation analytique*, traduction française, Paris : PUF, 1989, p. 700.

**Les analyses marxistes de l'art ont produit une interprétation hautement déterministe de l'évolution des principaux arts occidentaux.**

radicalisme matérialiste et critique s'est accompli dans des analyses d'une grande généralité et d'une irrépressible ambition de totalisation, puisqu'il s'est agi, dans les travaux les plus systématiques, de produire une interprétation hautement déterministe de rien de moins que l'évolution complète d'un ou même de tous les principaux arts dans l'Occident moderne. La généralité de l'interprétation est obtenue par la simplification et de l'histoire des arts étudiés et de celle des transformations sociales engendrées par les luttes de classes : d'où, par exemple, l'importance accordée quasi exclusivement, comme dans l'esthétique idéaliste qu'elle entendait remettre sur ses pieds, aux artistes les plus consacrés et aux chefs-d'œuvre, et le caractère mécaniste des références aux luttes entre l'aristocratie dirigeante mais progressivement déclinante, et la bourgeoisie indéfiniment montante depuis la fin du Moyen-Âge.

Autre trait remarquable de cette sociologie, la réalité matérielle du travail artistique et de son organisation sociale et économique est largement reléguée à l'arrière-plan, au profit de l'analyse idéologique, du moins pour ce qui concerne la production savante et les biens d'art uniques telles les œuvres picturales. Car une distinction est opérée entre les diverses catégories de biens : le degré d'autonomie esthétique de la production varie selon la nature économique des biens (reproductibles *vs* non reproductibles). Les rapports sociaux qui contraignent l'accomplissement du travail créateur prennent directement la forme d'une pure exploitation et d'une aliénation de l'artiste comme du consommateur quand il s'agit de la production industrielle des biens reproductibles destinés à un marché de masse ; pour les autres biens artistiques situés plus haut dans la hiérarchie des valeurs, ces rapports demeurent conçus en termes de conflit et ils ne rendent que plus exceptionnelles et inexplicables la production des chefs-d'œuvre et plus héroïque la figure de l'artiste et la pérennité de leur valeur.

Les progrès sont venus lorsque la mise en relation des forces sociales et des contenus artistiques a été conçue progressivement selon des schémas de détermination causale plus complexes amendant la théorie du reflet, et lorsqu'elle a relié à la considération thématique des contenus une analyse des structures formelles des œuvres, établissant entre celles-ci et les structures sociales des rapports d'homologie. S'il devait permettre de préserver l'autonomie relative de l'art, contre les théories les plus réductrices oubliées de l'ambivalence originelle des vues de Marx, un tel schéma n'offrait cependant que la commodité des démonstrations infalsifiables ou indécidables, et trop distantes de la particularité des œuvres pour que leur sens et leur valeur pussent être cernés précisément.

Les recherches sur l'art issues du courant marxiste et celles, moins nombreuses, issues du courant durkheimien peuvent être rapprochées parce qu'elles utilisent un paradigme déterministe. Les comportements des agents (ici ceux des artistes et des personnels de la sphère d'activité artistique) sont essentiellement interprétés à partir d'éléments antérieurs à ces comportements : en théorie, en effet, les comportements sont intégralement explicables à partir de contraintes

**La mise en relation des forces sociales et des contenus artistiques a été conçue progressivement selon des schémas de détermination causale plus complexes.**

structurelles, d'éléments liés à l'origine sociale, de processus de socialisation, de facteurs exprimant les diverses dimensions du statut social et du rôle professionnel.

Ces recherches relèvent de ce qu'on peut appeler une macrosociologie de l'art, car c'est par le canal d'une interprétation de type déterministe que l'étude des faits et des valeurs artistiques peut entrer dans une théorie d'ensemble du fonctionnement de la société : d'où l'intérêt porté aux fonctions remplies par les marchés artistiques dans la reproduction de la société et de sa division en classes, ou encore le rôle que les stratégies de distinction mises en évidence par l'étude de la consommation culturelle jouent dans les luttes symboliques entre classes et fractions de classes sociales

## Weber et sa double postérité : paradigmes déterministes et interactionnistes.

L'art n'a été inclus réellement dans le programme des recherches des fondateurs de la science sociale que chez Weber, parce que la spécificité de l'activité artistique y a été approchée dans les termes mêmes de l'explication générale de la dynamique sociale. Le mouvement progressif de différenciation des activités humaines en société conduit à l'autonomisation de la sphère artistique. Quand, dans les phases primitives de l'art, prévaut l'intérêt pour le contenu des œuvres et leurs significations, la production artistique contribue à consolider la communauté sociale ; mais en devenant progressivement "conscient de lui-même", l'art se préoccupe toujours davantage de ce qui fait sa réelle spécificité, la forme, et s'autonomise. Il se sépare et se fait concurrent de la religion en se chargeant d'une fonction de consolation antirationnelle, et devient une sorte de religion profane qui nous délivre de la pression croissante du rationalisme de la vie quotidienne. La construction weberienne est dépourvue de l'ambivalence qui, chez Durkheim comme chez Marx, gouverne la considération des fonctions sociales de l'art ou de la teneur idéologique des œuvres et qui exprime la tension entre l'analyse positive des phénomènes artistiques et l'évaluation normative de leur contribution à la fusion de la communauté sociale ou, chez Marx, à la lutte contre l'hégémonie de la classe dominante. Chez Weber, l'analyse de la valeur est endogénéisée puisque des normes propres de validation et de légitimation règlent l'évaluation des activités ; le problème des fonctions sociales et idéologiques de l'art est détaché de celui de la valeur puisque l'autonomisation des activités artistiques doit se comprendre comme un mouvement de défonctionnalisation et de sécularisation de la production artistique, et que l'analyse du progrès dans l'art n'engage pas une hiérarchisation des valeurs esthétiques, qui relève de la "sphère des évaluations ultimes". Sociologie de l'action et des formes d'organisation des interactions réglant la production matérielle de l'art, l'analyse weberienne s'attache notamment aux contenus

**Chez Weber, le problème des fonctions sociales et idéologiques de l'art est détaché de celui de la valeur.**



et aux cadres sociaux de l'invention des matériaux et des techniques artistiques et contient les premiers éléments d'une socioéconomie des professions artistiques.

Le recours à la notion d'autonomie relative, dans la postérité marxiste, permettait de compliquer les schémas traditionnellement réducteurs de causalité, mais sans réellement lever l'équivoque de la mise en correspondance des structures artistiques et sociales. Le concept d'autonomisation, qui qualifie, dans la théorie weberienne, le processus d'intellectualisation, de professionnalisation et de rationalisation économique des activités artistiques, engage, lui, à l'analyse empirique de l'organisation des mondes artistiques.

Les analyses de Weber ont connu deux postérités. L'une tire parti des concepts weberiens dans un cadre déterministe. Ainsi, dans les théories de la société fondées sur l'analyse des conflits de classes et des mécanismes de domination, la transposition à l'ordre culturel du concept weberien de légitimité permet de lier la reconnaissance par les classes dominées des valeurs des groupes dominants à la méconnaissance des rapports de force par lesquels la domination peut exercer son emprise. L'analyse weberienne en termes d'autonomisation de la sphère d'activité artistique permet, d'autre part, de réinstaller l'artiste dans son champ d'activités, parmi ses pairs et concurrents, et dans le système des institutions et des agents qui médiatisent le rapport des créateurs au marché et celui du public aux œuvres, alors que pour la plupart des analyses marxistes, l'artiste n'avait que l'identité sociale d'un représentant d'une classe (ou d'une fraction de classe) sociale, de ses intérêts et de son idéologie. C'est ainsi que peut être comprise la théorie des champs artistiques et de la dialectique entre champ et habitus de Pierre Bourdieu.

"Ce que l'on appelle la 'création' est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou *possible* dans la division du travail de production culturelle (et, par surcroît, au second degré, dans la division du travail de domination) : le travail par lequel l'artiste fait son œuvre et se fait, inséparablement, comme artiste (et, lorsque cela fait partie de la demande du champ, comme artiste original, singulier) peut être décrit comme la relation dialectique entre son poste qui, souvent, lui préexiste et lui survit (avec des obligations, par exemple la 'vie d'artiste', des attributs, des traditions, des modes d'expression, etc.) et son habitus qui le prédispose plus ou moins totalement à occuper ce poste ou – ce qui peut être un des prérequis inscrits dans ce poste – à le transformer plus ou moins complètement"<sup>5</sup>.

L'autre postérité sollicite ce qui, dans l'œuvre de Weber, permet de le rattacher à ce qu'on peut appeler la famille des paradigmes interactionnistes. Ce concept ne désigne pas ici le courant américain de sociologie connu sous le nom d'interactionnisme symbolique, mais plutôt les recherches qui ont en commun de concevoir l'action et l'activité des acteurs sociaux comme dotés d'intention et d'un sens subjectif ou plus précisément d'un sens intersubjectif : l'acteur social ne peut pas attacher un sens à sa propre action s'il ne prend pas en compte les réponses qu'il est en mesure d'anticiper chez ses parte-

**La théorie des champs artistiques de Pierre Bourdieu tire parti des concepts weberiens dans un cadre déterministe.**

5 • Pierre Bourdieu, "Mais qui a créé les créateurs ?", in *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1980, pp. 210-211.

naires. L'action est un comportement non pas déterminé exclusivement par des éléments antérieurs, mais orienté vers la recherche d'une fin. Certes, tout dans l'action n'est pas laissé à la libre appréciation de chacun : les préférences individuelles, le choix des moyens pour obtenir les fins voulues, la maîtrise de certaines techniques ou de certains savoirs ont été formés ou acquis antérieurement, mais ce que ces éléments peuvent avoir de déterminant ne prive pas l'acteur de sa capacité de choix et d'évaluation des solutions possibles, et autorise une analyse dynamique des comportements.

C'est le paradigme interactionniste d'origine weberienne qui a fondé les recherches centrées sur les systèmes d'action et de relation entre les diverses catégories d'acteurs opérant sur les marchés artistiques, et sur les cadres organisationnels, professionnels, techniques, économiques, politiques et juridiques dans lesquels sont situées la production, la consommation et l'évaluation de l'art entendues comme des formes d'action collective. Plus qu'à la sociologie des classes sociales et de la stratification sociale, ces recherches ont emprunté leurs concepts et leurs outils aux sociologies du travail, des professions, des organisations, des politiques publiques, à la psychologie sociale et à la microéconomie appliquée : c'est ce qui relie entre eux des travaux et courants de recherche comme ceux de la socioéconomie des marchés et des professions artistiques développée par Raymonde Moulin et la sociologie des mondes de l'art de Howard Becker.

La vocation des analyses de type interactionniste n'est pas d'élaborer un modèle complet d'explication cherchant à intégrer toutes les dimensions de l'identité sociale et du comportement des acteurs. C'est en cela que cette sociologie de l'art peut, par analogie avec la microéconomie, être qualifiée de microsociologie. Les recherches portent sur les organisations artistiques, sur les politiques artistiques et culturelles, sur l'organisation des marchés des œuvres, sur le fonctionnement du marché du travail artistique : autant de thèmes et d'objets de recherche où les notions de choix, de décision, d'action, de coopération interindividuelle sont primordiales et permettent d'analyser les degrés de rationalité des comportements et les phénomènes de concurrence en termes dynamiques et stratégiques.

La différence entre paradigmes déterministes et paradigmes interactionnistes s'exprime avec une force évidente, en sociologie de l'art, dans la caractérisation de la production artistique et des œuvres. Le pilier central des analyses déterministes de l'art et de la culture est l'argument de l'homologie entre production et consommation des œuvres d'art. C'est une hypothèse extrêmement exigeante quant à sa validation empirique, si on ne se contente pas d'une simple mise en correspondance mécanique des types de produits artistiques et culturels et des catégories de publics consommateurs. Elle implique une classification des œuvres et des institutions artistiques qui, pour être en rapport avec une classification sociologique des consommateurs, doit se ramener à une structuration hiérarchique de l'offre artistique selon la "somme de capital culturel exigé pour accéder aux œuvres" et, pour chaque niveau de cette hiérarchie, un système d'oppositions

**Le paradigme interactionniste d'origine weberienne a fondé les recherches centrées sur la production, la consommation et l'évaluation de l'art entendues comme des formes d'action collective.**

**L'art, comme tout domaine d'activités, est un lieu de concurrence et de luttes.**

binaires entre des classes d'œuvres et entre des styles concurrents. Le vocabulaire structuraliste du système de positions à occuper dans un champ artistique a un mérite évident de clarification et de simplification – ou de modélisation – de la réalité empirique. Dans un univers comme celui de l'art où foisonnent les expérimentations et les innovations stylistiques, où l'individualisation du travail créateur et la volonté d'originalité et d'innovation sont non seulement des valeurs cardinales, mais des ressorts fondamentaux de la dynamique du domaine, il n'est pas inutile de modéliser la concurrence et son apparence anarchique en recherchant des règles ou des lois qui rendent intelligibles des comportements marqués à ce point par l'impératif de singularité. Ce qui conduit à souligner inlassablement que l'art, comme tout domaine d'activités, est un lieu de concurrence et de luttes et que ces luttes contribuent à entretenir la croyance dans la valeur de l'art.

Mais cette démarche, ce type de modélisation ont aussi leurs limites : la généralité de l'analyse devient une gêne quand les œuvres ou les artistes qui occupent la même situation dans l'espace structuré des positions artistiques possibles deviennent interchangeable, quand les innovations esthétiques se succèdent sans qu'il y ait réellement place pour l'analyse de ces innovations dans les catégories du changement, quand les rapports de sens formant la substance des œuvres sont interprétés comme homologues des rapports de force dans le champ social, ce qui interdit une lecture très différenciée des œuvres.

La conception de l'activité artistique dans les recherches fondées sur les paradigmes interactionnistes a les avantages et les limites symétriques. L'identité sociale de ceux qui prennent part à la production et à la consommation artistiques est peu ou pas spécifiée. Si l'art doit être conçu comme une forme d'action collective, impliquant l'artiste mais aussi le fabricant de matériel (luthier, fabricant de couleurs ou de papier photographique...), l'entrepreneur (marchand de tableaux, éditeur, producteur de disques,...), le conservateur de musée ou de bibliothèque, le philosophe esthéticien, l'administrateur culturel, les publics présents et à venir,... les rapports directs ou indirects qu'entretiennent tous ces acteurs ou groupes d'acteurs sociaux n'obéissent pas à des règles prédéterminées mais sont mouvants, variables, routiniers dans certains cas ou certains contextes, et instables et changeants dans d'autres. Tout se passe comme s'il était impossible de spécifier très précisément l'identité sociale des agents et dans le même temps la dynamique des comportements et des relations interindividuelles dans leurs divers contextes. D'où sans doute cette partition souvent observée dans la recherche sociologique entre, d'une part, l'orientation déterministe des travaux sur la consommation culturelle, où les inégalités de ressources matérielles et cognitives expliquent pour une large part les structures et les tendances de la fréquentation des biens et services artistiques, et, d'autre part, l'utilité des analyses interactionnistes pour la compréhension de traits caractéristiques de l'activité de production artistique comme l'hétérogénéité et la variabilité des comportements et des systèmes d'organisation du travail.

**Il y a une partition entre l'orientation déterministe des travaux sur la consommation culturelle et les analyses interactionnistes des traits caractéristiques de l'activité de production artistique.**

## Perspectives de la recherche contemporaine sur les arts.

À l'évidence, la recherche sur les arts a progressé depuis qu'elle met à l'épreuve de l'analyse empirique les paradigmes centraux de la sociologie, et qu'elle choisit d'étudier des problèmes tels que ceux des professions et de la démographie professionnelle, du marché du travail et du système d'emploi, des organisations artistiques, de la structure des marchés et de leur segmentation, des mécanismes de formation de la valeur, des dynamiques de consommation. C'est notamment ce que permet l'étude des faits, des comportements et des valeurs artistiques en termes d'action, de travail, de coopération inter-individuelle, de mobilisation autour de changements et d'innovations, de stratégies individuelles et organisationnelles de gestion et de réduction des incertitudes inhérentes au fonctionnement des marchés artistiques.

L'ouverture pluridisciplinaire fournit des outils d'analyse pour résoudre, ou, à tout le moins, cerner rigoureusement les difficultés soulevées par l'étude d'un domaine où les valeurs cardinales de nouveauté, d'invention créatrice, de différenciation très poussée des œuvres et des comportements sont si prégnantes qu'elles peuvent incliner l'analyste à surinterpréter les changements observés, ou, par réaction, à privilégier dans l'interprétation les phénomènes d'inertie des structures et des comportements. Le mouvement même de la recherche sur les arts le démontre, cette ouverture pluridisciplinaire n'est pas séparable de la volonté de marquer la spécificité sociologique de la sociologie de l'art : alors qu'on débattait rituellement des mérites et des pièges de l'interdisciplinarité tant que la sociologie de l'art demeurerait programmatique, l'analyse pluridisciplinaire des faits, objets et valeurs artistiques est désormais une exigence ordinaire du travail de recherche et d'enquête, dans la mesure même où elle accompagne et soutient l'intégration de la sociologie de l'art à la sociologie générale<sup>6</sup>. La prédominance des arts du spectacle dans la recherche sociologique récente – et du reste tout aussi manifeste en économie des arts, telle qu'elle est pratiquée aux États-Unis – est un fait aisément constatable pour qui est familier du domaine. Parmi les explications qu'on peut lui trouver, indiquons d'abord que les arts du spectacle offrent une multiplicité de profils à l'analyse sociologique :

– la chaîne de coopération au long de laquelle s'organise l'activité artistique y est généralement plus longue et plus complexe que dans les autres arts. La séparation entre production et distribution, ou entre activité créatrice et interprétation, explique notamment que le travail artistique soit majoritairement intégré au sein d'organisations artistiques permanentes ou temporaires, et la variabilité des conditions de production artistique, entretenue par l'exigence d'innovation, motive la diversité des formules organisationnelles existantes :

– l'application au secteur artistique d'analyses d'organisations prend ici un relief particulier, et permet de mesurer l'idiosyncrasie de telles institutions, où le contrôle hiérarchique, la standardisation des

### **L'ouverture pluridisciplinaire n'est pas séparable de la volonté de marquer la spécificité sociologique de la sociologie de l'art.**

<sup>6</sup> Parmi les témoignages récents de la féconde actualité de cette ouverture pluridisciplinaire, citons le dossier "L'art et les sciences sociales", dirigé par Raymonde Moulin pour *L'Année Sociologique* et la récente livraison des *Annales* dirigée par Pierre-Michel Menger et Jacques Revel et tout entière consacrée à l'histoire sociale et à la sociologie de l'art.

<sup>7</sup> L'examen comparé des disciplines artistiques représentées dans trois *readers* américains parus respectivement en 1964, 1970 et 1989 fait apparaître le déclin de la sociologie de la littérature, très présente dans le premier *reader* (6 textes sur 13 dans Wilson), puis immergée dans une organisation plus thématique chez Albrecht, Barnett et Griff (9 articles sur 47 contributions), et absente de l'ouvrage de Foster et Blau. Deux secteurs principaux de recherche empirique se sont progressivement imposés quantitativement : les recherches sur les arts visuels, et notamment sur la peinture, et, plus encore, les travaux sur les arts du spectacle (musique, danse, théâtre, cinéma), qui, chez Foster et Blau, font l'objet de 12 des 15 contributions thématiquement centrées sur un domaine artistique particulier.

tâches et les impératifs économiques de gestion s'accommodent diversement des valeurs cardinales d'innovation, de créativité ou d'engagement, selon un jeu d'oppositions qui se réfractent dans les conflits ou les divergences d'intérêt entre les diverses catégories de professionnels concourant à l'activité de l'organisation ;

– l'analyse des professions et des carrières artistiques est stimulée par la diversité des situations de travail rencontrées, depuis la destinée individuelle de l'artiste indépendant jusqu'à l'insertion permanente dans une organisation, en passant par toutes les formes intermédiaires de cumul de rôles et de mobilité. D'où la variété des observations et des explications possibles quant au déséquilibre du marché du travail, à la structure des carrières dans un contexte aussi mouvant et concurrentiel d'emploi, aux facteurs de l'engagement ou du désengagement dans des métiers réputés particulièrement attrayants, à l'organisation collective des artistes et personnels employés et à ses effets sur la prise de distance par rapport à des rôles souvent moins dépourvus d'aspects routiniers qu'il n'y paraît ;

– enfin, le monde des arts du spectacle est partagé plus qu'aucun autre entre des secteurs subventionnés par le mécénat public et privé et des secteurs obéissant non seulement aux règles de l'économie de marché, mais encore aux mécanismes de l'organisation industrielle de la production de biens et de services culturels. Cette opposition est en partie redoublée par l'opposition entre culture savante et culture populaire ou, pour employer le vocabulaire le plus courant de la sociologie américaine de la consommation culturelle, entre culture d'élite et culture de masse. D'où le volume des contributions des divers courants de la sociologie critique dans ce domaine particulier de la recherche.

Si aucun de ces aspects n'est, considéré séparément, caractéristique des seuls arts du spectacle, leur conjonction l'est, elle, assurément.

L'accumulation des travaux récents montre clairement que les divers arts offrent à l'investigation sociologique des profils différents, selon que celle-ci s'attache, par exemple, à la complexité des réseaux de coopération, à la nature économique des biens et aux modalités de leur distribution, à la prégnance des conventions esthétiques, ou au pouvoir de signification directe ou indirecte qui leur vient de leurs propriétés sémiologiques. Ainsi sans doute peuvent être suggérées des réponses différenciées au dilemme de l'analyse interne du contenu des œuvres et de l'analyse externe des conditions de production et de réception des œuvres 7.

#### Bibliographie :

- Milton Albrecht, James H. Barnett, Mason Griff (eds), *The Sociology of Art and Literature*. London : Duckworth, 1970.
- Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad. fr., Paris : Flammarion, 1988.
- Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, trad. fr., Paris : PUF, 1979.
- Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris : Minuit, 1979.
- Jean-Claude Chamboredon, Pierre-Michel Menger, Présentation du numéro spécial "Sociologie de l'art et de la littérature", *Revue française de sociologie*, juillet-septembre 1986.
- Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris : Alcan, 1893.
- Émile Durkheim, *Le suicide*, Paris : Alcan, 1897.
- Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : Alcan, 1912.
- Émile Durkheim, "Jugements de valeur et jugements de réalité", *Sociologie et philosophie*, Paris : PUF, 1974.
- Arnold W. Foster, Judith R. Blau, (eds), *Art and Society : Readings in the Sociology of the Arts*, Albany : State University of New York Press, 1989.
- Charles Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris : Doin, 1921.
- Karl Marx, *Œuvres*, 3 tomes, trad. fr., Paris : Gallimard, 1965-1982.
- Pierre-Michel Menger, Jacques Revel (dir.), "Mondes de l'art", *Annales ESC*, n° 6, novembre-décembre 1993.
- Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris : Minuit, 1967.
- Raymonde Moulin (dir.), "L'art et les sciences sociales", Mémoires originaux, *L'Année Sociologique*, volume 39, 1989.
- Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1992.
- Georg Simmel, *La tragédie de la culture*, trad. fr., Marseille : Éditions Rivage, 1988.
- Gabriel de Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris : Alcan, 1890.
- Max Weber, *Économie et société*, trad. fr., Paris : Plon, 1971.
- Robert N. Wilson (ed.), *The Arts in Society*, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1964.