

PIERRE-MICHEL MENGER
À quelles conditions peut-on créer ?
Pierre François

Éditions de Minuit | « Critique »

2010/10 n° 761 | pages 852 à 864

ISSN 0011-1600

ISBN 97821707321381

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2010-10-page-852.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.
© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Pierre-Michel Menger

À quelles conditions peut-on créer ?

Critique : Au milieu des années 1970, le champ de la sociologie de l'art n'existe pas encore en France. Comment en êtes-vous venu à travailler sur l'art ?

Pierre-Michel Menger : Au cours de mes études de philosophie, j'ai fini par trouver la discipline exagérément plombée par un certain heiddegerianisme et par la rumination de son histoire. J'avais fait ma maîtrise de philosophie à Strasbourg avec Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy et j'avais traduit à l'époque des leçons d'esthétique de Solger, un hégélien qui se situait entre Hegel et Schelling. L'art était quelque chose qui m'intriguait. Quand j'ai parlé de mes projets pendant l'été 1975 à Jean-Claude Chamboredon, sociologue et « caïman » à l'École normale supérieure de cette époque, il m'avait indiqué d'aller lire le livre de Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, publié par les Éditions de Minit en 1967. Je me suis plongé là-dedans et j'ai trouvé ça extrêmement intéressant : c'était très curieux, une approche qui combinait de l'analyse socio-économique et une ethnographie très fine. Je suis allé voir Raymonde Moulin à la fin de l'été 1975 et elle m'a demandé sur quoi j'aurais souhaité travailler. Je lui ai parlé de ma passion pour la musique. Je me posais alors beaucoup de questions sur la situation étrange de la création musicale telle que je la connaissais – à peine à l'époque, sinon comme auditeur.

En profitant d'une enquête internationale sur les aides publiques à la création musicale, je me suis ainsi retrouvé à piloter des monographies nationales sur un canevas commun que j'avais établi, dans une dizaine de pays à peu près, ce qui me permettait de justifier mes demandes d'archives et de données auprès de diverses institutions, le ministère de la Culture et la Sacem par exemple. C'était ce que j'appréciais

beaucoup dans la manière dont la sociologie nous était enseignée à l'époque, autour de Bourdieu : d'un côté, la formation philosophique de Bourdieu et des gens autour de lui était immédiatement séduisante pour des jeunes gens formés à la philosophie ; et d'un autre côté, il y avait le souci des données, le fait de devoir établir des démonstrations sur des éléments empiriques et d'avoir à avancer des éléments de preuve. C'était le moyen pour moi d'entrer en sociologie tout en étant intrigué par des débats qui renvoyaient plus directement à la musique, notamment de discuter les analyses de Lévi-Strauss qui se demandait ce qu'était l'ancrage « naturel », inscrit autrement dit dans les capacités perceptives des auditeurs, de ces créations musicales qui allaient de plus en plus loin dans la rupture avec ce que pouvaient être les mécanismes cognitifs de l'écoute. Le monde que j'étudiais renvoyait enfin à l'analyse des élites : le goût pour ce type de musique, était-ce du snobisme où régnait sans partage une logique de « consommation ostentatoire » ? Comment pouvait-on adhérer à ces créations sans comprendre ?

Critique : Après Le Paradoxe du musicien (1983), qui était le résultat de ces premières recherches, les questionnements sur les conditions économiques de possibilité des activités artistiques prennent une place croissante dans votre travail. Comment en êtes-vous venu à leur réserver une telle importance ?

P.-M.M. : Au cours des années 1980, j'ai dû répondre à des commandes sur la création musicale et notamment à l'une d'elles qui devait porter sur la recherche à l'Ircam. Dans cette enquête, j'ai commencé à observer des mécanismes de collaboration inattendue et plus généralement à regarder les interactions dans le travail de création. Comment peuvent travailler ensemble un ingénieur qui ne connaît rien à la composition et des compositeurs qui ne connaissent rien à l'informatique et aux outils technologiques avancés dont disposait l'Ircam ? J'ai lu alors, grâce à Antoine Hennion, *Les Mondes de l'art* d'Howard Becker et *Artists and Artisans in Delft* de John Michael Montias, deux livres qui m'ont beaucoup intéressé et où l'analyse du travail artistique comme action collective est déterminante. J'ai reçu un peu plus tard une seconde impulsion de Raymonde Moulin, à qui j'expli-

quai que je ne voulais pas aller plus loin dans l'étude de la musique : soit je devenais beaucoup plus familier de la technique musicale et je m'enfonçais dans les œuvres pour produire un surcroît de connaissance, soit je répétais et variaies ce que j'avais fait et ça ne m'intéressait pas. Elle m'a alors conseillé d'aller regarder un peu ce que faisaient les économistes.

Ce qui est sorti de là à la fin des années 1980 (un article intitulé « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste ») a constitué la base de mon travail durant plusieurs années. Je voulais nouer ensemble plusieurs aspects dans l'analyse de la création : philosophiques, sociologiques et économiques. Il y avait une tradition philosophique très forte, qui remonte à Aristote, selon laquelle le monde sublunaire est incertain, imparfait et inachevé, et qu'il doit être comme cela pour être en quelque sorte offert à l'agir humain. Tout ça circule ensuite dans le romantisme allemand, chez Arendt et enfin chez Habermas dont le livre publié en 1988, *La Tradition philosophique de la modernité*, revient dans l'un de ses chapitres sur la conception expressiviste de l'agir. Je cherchais ensuite une analyse de la création artistique en termes de travail que je trouvais chez les sociologues interactionnistes. Même si je ne suis pas du tout aussi relativiste que Howard Becker, c'était une bonne idée de partir de propositions un peu décapantes qui avançaient que les artistes sont comme les autres, qu'ils travaillent. Les créateurs et tous les protagonistes de leur environnement sans lesquels les œuvres n'existeraient pas, pour travailler ensemble, doivent mettre au point des « conventions » d'activité, des manières relativement stabilisées de travailler ensemble. J'ai enfin trouvé, chez Daniel Kahneman et Paul Hirsch notamment, la catégorie pivot, celle d'incertitude et de comportement en horizon incertain. Hirsch, par exemple, analysait les industries culturelles et les autres univers sociaux de création comme des organisations et des marchés où l'on surproduit nécessairement, où l'on gère depuis toujours l'incertitude sur les résultats de la création, sur ses qualités, sur son intérêt pour le public, par la surproduction.

Je souhaitais d'abord comprendre le choix apparemment irrationnel qui fait que tant d'individus veulent entrer dans les mondes de la création artistique où les élus sont beaucoup

moins nombreux que les appelés – et où l'on a même besoin de beaucoup d'appelés pour avoir peu d'élus. Cela posait une question plus générale pour les sociologues et les économistes : comment se comporte un marché du travail où entrent beaucoup de gens qui ne savent pas s'ils vont réussir ou échouer ? Quelles sont les organisations que l'on rencontre dans ces mondes, qui fonctionnent principalement par projets – les créateurs ou les interprètes passent d'un film à un autre, d'une exposition à une autre, les écrivains ont, dans le meilleur des cas, un contrat par livre – avec des systèmes de contrats introuvables ailleurs ?

Mais je voulais aussi aller au cœur de l'activité créatrice en me disant que, là aussi, l'incertitude quant à la qualité et à l'intérêt du produit final devait sans aucun doute avoir un rôle crucial de régulation du processus créateur. On sait que le système de formation ne parvient pas à repérer les gens dotés d'un gros potentiel créatif. C'est parce que, dans le cœur de leur activité, les artistes engagent autre chose que des compétences acquises d'avance dans une formation initiale. L'activité créatrice elle-même doit donc avoir des caractéristiques assez particulières par rapport à d'autres types d'activités : elle doit avoir un potentiel formateur assez élevé si bien qu'elle doit rencontrer des épreuves d'incertitude successives : est-ce que mon livre va être publié, ce nouveau rôle m'apprendra-t-il quelque chose d'important, quel projet si j'obtiens une année à la Villa Médicis ?

Critique : Les sciences sociales parviennent à reconstituer la genèse collective des œuvres singulières, à retracer la chaîne des interactions qui permettent de les produire ; votre objectif, toutefois, n'est pas simplement de décrire le processus de création, mais de le modéliser. Quelles sont les composantes élémentaires de ce modèle ?

P.-M.M. : Pour mettre en intrigue le travail de création, il faut par commodité distinguer deux plans : celui des producteurs et celui des évaluateurs. Toute l'activité des producteurs est structurée par la question suivante : comment s'y prend-on pour avancer dans un environnement incertain ? Plaçons-nous dans la situation la plus intéressante, celle où le travail des créateurs n'est pas encadré par une commande précise et où une personne se propose de faire quelque chose

de différent de ce qu'elle a déjà fait. Comment étudier cette situation ? Il faut pour cela un système d'analyse où l'on étudie comment les gens restreignent les possibles. Les créateurs se déplacent dans une gamme de possibles : ils avancent en tâtonnant et en effectuant des choix en permanence, certains conscients, d'autres inconscients. Dans ce processus de tâtonnement, les artistes échangent des informations et testent leurs créations. Flaubert réunissait des amis pour leur balancer son texte ; il n'y avait pas que son gueuloir, il y avait aussi des spectateurs. Les matériaux génétiques montrent que l'artiste ne dispose pas d'une précision absolue sur les critères de choix qui font qu'il choisit telle piste plutôt que telle autre. Il y a quantités de situations où l'on constate que la création n'est pas une dynamique linéaire. Tout cela signifie que dans l'équipement mental de l'individu, il y a cette enveloppe des possibles qui restent disponibles. De ce point de vue, la philosophie contemporaine de la perception est intéressante : on se déplace dans un monde possible, on avance et on met en perspective ce que l'on fait par rapport à ce que l'on aurait pu faire. La psychologie cognitive est aussi extraordinairement puissante pour analyser le déplacement du sujet dans cet espace de choix, un déplacement complexe avec des routines, des biais de jugement, etc.

Pour modéliser le processus créatif, il faut aussi tenir compte du fait que quand on parle de l'art, on ne parle évidemment pas de valeur absolue : on ne peut pas dire que l'artiste atteint son but à 100 % ou à 80 %. Il faut donc comprendre comment s'y prennent les gens qui jugent ces activités et qui les font exister socialement. Ils sont pris exactement dans les mêmes problèmes que les créateurs : ils n'ont pas de critères de choix absolus si bien qu'ils tâtonnent et échangent des informations. Plus précisément, les évaluateurs, que ce soient les pairs, les critiques plus ou moins professionnalisés ou les publics eux-mêmes, ne peuvent pas faire autre chose que *comparer*. Autrement dit, ils doivent, pour évaluer ce qu'on leur propose, convoquer un ensemble de possibles qui sont soit réalisés, soit réalisables et attendus. Ils se déplacent alors dans cet univers de possibles pour évaluer ce qui est fait, avec des catégories qui ne sont en général pas très sophistiquées mais qui sont le produit de cette culture généralisée de la comparaison. La compétence

des évaluateurs de l'art repose alors sur leur capacité à stabiliser et à mobiliser des critères de comparaison.

Critique : Les deux plans que vous décrivez, celui des créateurs et celui des évaluateurs, ne sont toutefois pas indépendants : le fait, pour un artiste, d'être évalué de telle ou telle manière peut avoir des implications sur sa production ultérieure. Plus généralement, comment penser la dynamique des mécanismes que vous décrivez ?

P.-M.M. : La dynamique des mondes de l'art qui résulte des mécanismes que je viens d'évoquer s'inscrit dans une logique paradoxale. D'un côté, ce sont des systèmes où l'activité est *flexible* et où personne n'a d'idée exacte sur ce qui va marcher ou ne pas marcher, rencontrer l'intérêt des pairs ou du grand public : il faut alors tâtonner. Ce sont donc des mondes régis par la dynamique d'une compétition tâtonnante avec peu de spécification sur les critères de choix des créations. Et d'un autre côté ces mondes sont régis par des hiérarchies de réputation assez *rigides*. On sait qu'un tel est de tel niveau, dans telle classe de valeur, donc on lui fait confiance jusqu'à un certain point et pendant un certain temps pour travailler. On sait aussi qu'il aura telle valeur de marché, tel potentiel de qualité, qu'il saura attirer l'attention des critiques ou du public.

L'intérêt de faire travailler les sciences sociales sur ces questions consiste précisément à tenter de lier ces deux aspects en apparence contradictoires. Les mondes de l'art ou de l'innovation misent en permanence sur l'incertitude comme levier de l'innovation – il faut que le jeu soit ouvert pour que l'on puisse inventer –, mais dès que l'on a isolé des individus qui ont un potentiel d'inventivité et d'innovation, on réduit l'incertitude et on gère l'acquis de visibilité qui est procuré à certains plutôt qu'à d'autres. On met alors en place la machine d'exploitation des marchés, de la réputation et des avantages cumulatifs qui très vite les accompagnent. Mais on a besoin au départ de l'ingrédient de l'incertitude, et c'est pour cela que le jeu est en permanence relancé.

Il faut parvenir à tenir ensemble les deux dimensions. Si on se représente les mondes de l'art et la création comme purement variables, on est dans une sorte de rêve absurde qui voudrait que tout soit en permanence remis en jeu. Or

personne ne peut vivre dans un monde indéfiniment variable sans avoir l'impression qu'il peut capitaliser et que ses efforts vont être récompensés par de l'estime ou de la notoriété. Si les mondes de l'art sont représentés comme totalement rigides, on défend au contraire l'idée que tout est fabriqué à l'avance : c'est d'ailleurs le grand tort de l'École de Francfort que d'avoir soutenu qu'il y a des univers de création comme les industries culturelles où l'on peut tout fabriquer à l'avance et qu'il suffit d'avoir les bons outils de marketing pour construire le succès. C'est faux. Pour se représenter correctement les espaces de création contemporains, il faut en réalité imaginer une organisation sociale et un processus de travail profondément dynamiques qui soient suffisamment imprévisibles pour produire de l'innovation et qui par ailleurs puissent aussi produire de la standardisation ou plutôt de l'exploitation de l'innovation.

Critique : L'un des reproches classiques adressés à la sociologie et aux sciences sociales lorsqu'elles traitent des arts ou des sciences est de défendre, explicitement ou implicitement, une position relativiste. Dans quelle mesure le modèle que vous proposez permet-il d'éviter cet éventuel écueil ?

P.M.-M. : Pour répondre à cette question, il faut commencer par se demander en quoi un individu diffère d'un autre, une fois décrits sa formation, sa quantité d'efforts, ses origines sociales et ce qui lui vient de ses capitaux initiaux – ressources économiques, diplômes, relations sociales, etc. Les sciences sociales se sont sans cesse cassé les dents sur ce problème. Il faut, pour le résoudre, se garder de deux pièges symétriques. Le premier est celui d'une métaphysique qui soutiendrait qu'il existe des génies intrinsèques et qu'il suffirait pour s'en convaincre de regarder ce qu'ils ont produit pour se dire qu'il y a des individus supérieurs à d'autres. Si les choses étaient aussi simples, on pourrait les détecter assez vite. Or on ne sait pas le faire, même dans des « épreuves » qui paraissent aussi déterministes que celles de la musique classique où la précocité de l'apprentissage apparaît comme un facteur clé de la réussite professionnelle. Mais tous ceux qui sont précoces ne deviennent pas de grands pianistes ou de grands compositeurs. La précocité est simplement une condition qui doit être remplie par ceux qui veu-

lent entrer correctement dans la compétition. Le premier piège est donc celui, naturaliste, ontologique ou substantialiste, qui défend l'idée qu'il existerait une hétérogénéité irréductible entre les acteurs. La pire des choses, évidemment, serait de biologiser cette hétérogénéité et de soutenir que les écarts initiaux sont irrattrapables.

Mais on est menacé par ailleurs par un autre piège, celui du relativisme total. Tia de Nora, professeur de sociologie à l'Université d'Exeter, soutient par exemple que Beethoven est une « construction sociale » : son « génie » et tous les mots qui le désignent, qui charrient une conception de la qualité intrinsèquement *extraordinaire*, sont, selon elle, des mots écrans. On peut trouver derrière eux des explications qui engagent des causes sociales. Beethoven, autrement dit, n'est pas meilleur qu'un autre, mais il dispose de soutiens plus puissants qu'un autre, et c'est ça qui lui a donné l'avantage. Dans cette explication, tout le monde est doté d'aptitudes égales et c'est la société qui est à la manœuvre et qui fait ses choix. Plusieurs problèmes ne manquent pas de se poser. Il y a d'abord un problème de cohérence logique : si ce n'est pas Beethoven qui est meilleur, alors ce sont ses mécènes qui sont plus intelligents, ce sont eux qui ont le « génie ». On n'a donc rien expliqué du tout, puisqu'il faut maintenant expliquer le génie du mécène. Le modèle entièrement relativiste ne se boucle jamais sur lui-même, il n'a pas de socle. Par ailleurs, cet argument repose sur l'idée que chacun est également doté de toutes les qualités et que seule la société spécialise les individus de manière mutilante. Mais un monde où tout le monde serait également doué pour tout serait un monde dans lequel il aurait fallu abandonner la division du travail. Dans ce monde, chacun serait radicalement indifférent à ce que fait autrui. Si, par malheur, on devenait moins indifférent à ce que fait autrui, peut-être repèrerait-on chez autrui des qualités dont on ne dispose pas, la comparaison interindividuelle commencerait à se développer et des individus se diraient : si un tel fait ça mieux que moi, pourquoi vais-je le faire, moi aussi ? On recommencerait donc à diviser le travail... Pour que j'arrive à développer toutes mes capacités, il faut donc que je sois indifférent à ce que fait autrui. Anthropologiquement, c'est une contradiction dans les termes : personne ne peut travailler dans une sorte d'absolu,

pour lui-même et sur une durée très longue. Les activités les plus inventives sont les plus saturées de communication avec autrui, pour trouver des solutions et pour les étayer.

Je pense que la solution pour éviter ces deux écueils classiques d'une approche du talent créatif par les sciences sociales – la naturalisation des différences de qualité des créations, d'un côté, et le relativisme total, de l'autre – n'est pas dans un « juste milieu ». Elle repose sur l'idée de composition des forces. Elle consiste à dire qu'il existe des différences, mais qu'on ne peut pas les spécifier. Taper dans un ballon, courir à pied, grimper un col à vélo, ce n'est pas très difficile, et pourtant certains y parviennent beaucoup mieux que d'autres. On peut certes dire qu'ils ont appris à le faire, qu'ils se sont surentraînés, que ce sont des machines, etc. Pourtant, quand on comparera les atouts sociaux, la quantité d'efforts et la formation initiale, on n'arrivera toujours pas à expliquer les écarts entre deux individus qui ont été formés de la même manière et qui appliquent la même quantité d'efforts. C'est donc qu'il y a autre chose. Mais, en même temps, cet « autre chose », on ne peut pas le détecter d'avance. Il faut de toute manière laisser l'activité se développer : quand on laisse l'activité se développer, certains réussiront mieux que d'autres. Ma proposition consiste donc à dire que les inégalités de capacités existent, qu'elles ne sont peut-être pas très importantes, mais qu'à un moment donné, elles se révèlent. La dynamique sociale que décrivent traditionnellement les sociologues va alors amplifier les écarts dus à ces inégalités de capacités. Ces écarts peuvent être minimes au départ mais, par le fonctionnement de nos mondes sociaux, ils vont devenir très importants.

Le point crucial est qu'on ne peut pas calibrer *a priori*, sans épreuves grandeur nature, dans le monde social réel, ces écarts. Dès lors, mieux vaut ne pas savoir quelle est la taille de ces écarts et ne pas savoir de quoi je suis capable. Il faut un voile d'ignorance, sinon j'aurais les outils pour analyser dans mes chromosomes ce dont je serai capable dans les vingt ans qui suivent : heureusement que ça n'arrive pas ! Il reste cependant que les épreuves de la compétition interindividuelle révèlent des écarts et on en vient alors à donner un sens à ces différences : on dit par exemple qu'un tel sera meilleur pianiste que tel autre dans ce répertoire. C'est ce

que font les mondes de l'art en permanence : donner un sens à des différences qui, pour une part inconnue mais réelle, tiennent à des différences d'aptitude interindividuelle. Ce qui ne signifie pas que tel individu soit voué de toute éternité à être meilleur que tel autre : il y a en effet beaucoup de dimensions dans l'expression des qualités.

Critique : Entre Portrait de l'artiste en travailleur (2003) et votre dernier ouvrage, Le Travail créateur (2009), le rôle que vous faites jouer à l'art semble évoluer. Dans le premier livre, l'art est décrit comme une sorte de paradigme du travail appelé à être au principe du capitalisme de demain ; dans le second, vous êtes au contraire particulièrement sensible aux spécificités de l'activité artistique que vous renvoyez fondamentalement au poids constant et structurant de l'incertitude dont nous avons parlé...

P.-M.M. : Un sociologue dira forcément que généraliser est une première phase utile et que singulariser est une deuxième phase nécessaire. *Portrait de l'artiste en travailleur* avait pour but de sidérer le lecteur en montrant que les artistes sont des gens qui travaillent, qu'ils sont pris dans des formes de contrats et des modes d'organisations originaux, qu'ils sont très tolérants aux inégalités, même s'ils sont idéologiquement très fortement engagés en faveur des mécanismes de redistribution. Vient ensuite la question de savoir s'ils constituent une anticipation du capitalisme de demain. J'ai donc cherché des traces de ce qui bouge actuellement dans le monde du travail. Un socle demeure inébranlable : une partie très importante de la population active continue de travailler sous des formes assez classiques et ne s'inscrit pas dans des contrats flexibles, en tout cas en Europe. Mais il y a par ailleurs plusieurs mutations d'importance. D'abord, une insistance de plus en plus forte sur ce qu'on appelle l'économie de la connaissance : on veut savoir comment travaillent les gens à qui l'on demande d'être inventifs, créatifs, etc. Ensuite, on s'interroge sur la nature des compétences qui existent dans ces marchés du travail très particuliers : est-on encore dans une situation où les compétences résument l'ensemble de ce qui doit être engagé dans le travail ? Y a-t-il autre chose de plus difficile à calibrer ? J'ai observé comment travaillent les gens chez qui on sollicite fortement

plutôt les qualités personnelles et les aptitudes que les connaissances initiales. Que nous disent ensuite toutes ces transformations sur l'évolution du travail en général ? Elles peuvent développer la motivation : on demande à l'individu d'engager des qualités qui ne sont pas simplement la réplique de ce qu'il a appris, il dispose d'une autonomie plus importante qui peut enrichir son travail. Mais elles impliquent aussi une pression très forte : l'autonomie est source de pression, elle repose sur une culture de la performance et de la mesure du résultat.

Mon idée était en somme d'étudier la manière dont fonctionnent des mondes très inégalitaires, où la compétition est omniprésente et où il faut cependant favoriser la motivation, ce qui est normalement contradictoire avec la compétition. Cette dernière a certes un effet qui peut être motivant : après tout, on a des performances qui peuvent être plus élevées si on est en concurrence avec un autre. Mais elle peut avoir des effets d'exténuation de la créativité, car vous êtes soumis à un but et vous sentez que la pression est sur vous. Et il n'y a rien de pire pour exténuer la créativité que la pression négative. Tout le problème est de parvenir à maintenir les vertus de motivation de la concurrence sans exténuer les individus sous la pression de la compétition interindividuelle. Ces situations se sont en effet diffusées dans le monde du travail, arrimées ou pas au contrat de travail par projet. Les frontières entre l'indépendance et le salariat se sont en effet brouillées et les arts fonctionnent de ce point de vue comme une sorte de loupe.

Une exagération serait toutefois d'en faire une avant-garde glorieuse. Personne, ou peu d'employeurs, seraient en effet prêts à travailler uniquement avec une main-d'œuvre qui est embauchée à la tâche. Il y a un gain intrinsèque à la relation de long terme – c'est l'une des idées fondamentales de l'analyse des relations de travail. Quand j'ai mis en forme le matériau du *Travail créateur*, j'ai donc voulu réagir contre une lecture simpliste qui consistait à dire que l'artiste est l'avant-garde du monde du travail. C'est trop simple, trop rapide, trop publicitaire. Je devais donc montrer ce qui constitue la caractéristique propre de ce monde.

Critique : Les points communs entre arts et sciences semblent être un fil rouge implicite de vos travaux. Les deux univers

partagent la caractéristique d'être structurés par de très fortes inégalités, par l'omniprésence des évaluations, par le caractère relatif des positionnements, par l'importance des différences d'aptitudes interindividuelles... Comment penser les écarts qui, cependant, peuvent contribuer à les distinguer ?

P.-M.M. : Dans les arts sont produits des biens qui sont des objets finals de la consommation. La connaissance produite par la science est au contraire un bien intermédiaire qui n'a pas de valeur durable. Le sort d'une connaissance scientifique, c'est d'être détruite, absorbée dans une connaissance qui va l'améliorer et la transformer. Nous sommes destinés, dans la recherche, c'est notre humilité, à être critiqués et dépassés par ceux qui, avec une connaissance, une virtuosité et une technologie supérieures, viennent après nous et vont faire mieux. Il faut pourtant souligner aussi que les artistes et les œuvres ne peuvent pas être conçus comme des sujets durables d'admiration dont les séductions et les réserves de sens seraient inépuisables en s'offrant à des générations renouvelées de spectateurs et d'auditeurs. Non, les œuvres ne peuvent durer qu'en étant des biens transformables : il faut leur adresser de nouvelles questions, les interpréter différemment, les mettre en relation avec de nouveaux contextes et d'autres œuvres, qui agissent sur le sens qu'elles délivrent. Ce sont en quelque sorte des biens intermédiaires durables.

Ces flux de questionnements ont pu, un temps au moins, s'envisager selon le schème du dépassement, comme dans la vision des avant-gardes où les artistes disaient : « Faites-nous confiance, si nous allons vers des œuvres de plus en plus ésotériques, c'est parce que nous avons absorbé tout le passé. » Autrement dit, un carré blanc sur fond blanc n'est pas un carré blanc sur fond blanc, il est la somme de toutes les ruptures antérieures. Si cependant on le prenait à nu, sans lui conférer sa « valeur de position historique » comme disait Robert Klein, ce ne serait rien du tout. Pour que ce geste soit possible, toutefois, il fallait avoir produit un très grand nombre d'œuvres qui existent de manière autonome, en elles-mêmes et pour elles-mêmes et pas uniquement pour leur « valeur de position historique ». Lorsqu'on en arrive à mettre cette valeur historique plus haut que tout le reste et lorsqu'elle absorbe toutes les autres, le risque est alors d'arri-

ver à une impasse. L'histoire de l'art n'est pas une flèche linéaire. Quand on a exténué l'abstraction dans le carré blanc sur fond blanc, on finit par défaire l'hypothèse selon laquelle l'art est cumulatif et tout le possible absorbé dans le carré blanc sur fond blanc.

C'est Roger Caillois, je crois, qui disait que ces moments d'avant-garde n'étaient peut-être qu'une parenthèse historique correspondant au vieux schéma wébérien selon lequel on allait progresser de plus en plus vers l'essence de l'art pictural ou musical. Mais cette idée-là finit peut-être par se retourner contre elle-même pour donner naissance à de nouvelles combinaisons. Autrement dit, l'hypothèse de l'autonomisation des œuvres ou des champs artistiques n'est peut-être pas le meilleur outil d'analyse pour décrire l'innovation esthétique : peut-être que l'analyse de l'innovation par la combinaison d'ingrédients hétérogènes est un meilleur schéma dont l'autonomisation n'est qu'un cas particulier.

Entretien réalisé par
Pierre FRANÇOIS