



L'un et le multiple: Sur la sociologie de la culture et de l'expérience esthétique dans les travaux de Jean-Claude Passeron

Author(s): Pierre-Michel Menger

Source: *Revue européenne des sciences sociales*, T. 34, No. 103, Du Bon Usage de la Sociologie Pavane pour Jean-Claude Passeron (1996), pp. 99-108

Published by: Librairie Droz

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40370127>

Accessed: 09-01-2019 10:43 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Librairie Droz is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue européenne des sciences sociales*

Pierre-Michel MENGER

L'UN ET LE MULTIPLE

Sur la sociologie de la culture et de l'expérience esthétique dans les travaux de Jean-Claude Passeron

La sociologie de la culture en France s'est constituée dans les années 1955-1965 autour des recherches sur la consommation et les pratiques culturelles, sur le développement culturel local, sur les instances de socialisation et leur contribution à la reproduction du système social, et autour de travaux plus interdisciplinaires sur les médias et la communication. De cette phase constitutive est issue en particulier une sociologie de la consommation culturelle fondée sur des enquêtes auprès des étudiants (Bourdieu et Passeron, 1964) et auprès des publics des musées (Bourdieu, Darbel et Schnapper, 1969).

Dans une série de travaux parus dans les années 1980 et 1990, Jean-Claude Passeron a, à partir d'une évaluation critique, développé un autre programme de recherches sur les deux versants complémentaires de la sociologie de la culture: la sociologie des cultures populaires, discutée dans un cycle d'échanges avec Claude Grignon, et celle de la perception des œuvres savantes, à partir de prises de position théoriques, d'une part, et à l'occasion d'une recherche empirique menée avec la collaboration d'Emmanuel Pedler, d'autre part. En examinant ces travaux récents, nous montrerons que leur portée théorique dépasse largement le cadre d'un débat épistémologique et trace les perspectives d'un renouvellement de la sociologie des comportements culturels et de la perception esthétique.

Critique de l'ontologie sociologique

Il est des séminaires de recherche auxquels on aurait aimé assister, quand on en découvre la teneur dans leur transcription et leur réélaboration à l'intention des lecteurs absents de l'espace du dialogue vivant. Les échanges qu'eurent en 1982 Claude Grignon et Jean-Claude Passeron sur l'analyse des cultures populaires dans les sciences sociales et particulièrement en sociologie sont de ceux-là. La première vertu du livre qui en est issu, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature* (Paris, Hautes Etudes, Gallimard et Le Seuil, 1989)¹, est de proposer un classement

¹ Cette analyse de l'ouvrage de Grignon et Passeron a fait l'objet d'un compte rendu paru dans les *Annales, E.S.C.*, n° 3, mai-juin 1991.

et un bilan critique des deux principaux modèles d'analyse des cultures populaires entre lesquels tous les travaux existants se partagent ou oscillent, selon un axe qui trouve son origine dans la rupture avec l'ethnocentrisme, «mouvement premier de toute perception de l'altérité culturelle» (*op. cit.*, p. 30) qui appartient à l'univers infrascientifique des discours et pensées d'autolégitimation des classes dominantes.

Le «relativisme culturel» pose, contre l'ethnocentrisme, que tout groupe social élabore un symbolisme irréductible, et que la multiplicité des cultures appelle un travail de description où la comparaison interculturelle ne saurait se transformer en mise en relation hiérarchisante. Le culturalisme a ainsi ouvert la voie à la réhabilitation des cultures populaires.

La «théorie de la légitimité culturelle», élaborée d'abord, à partir de Max Weber, par Bourdieu et Passeron dans *Les Héritiers* et *La Reproduction*, puis développée plus exclusivement par Bourdieu, rompt avec le relativisme et son principe d'autonomisation des cultures en rapportant le sens culturel des pratiques aux conditions et aux positions sociales où il a cours, dans un espace social hiérarchisé. Pourtant, les deux composantes essentielles de cette théorie — l'homologie marxienne entre rapports de force et rapports de sens, et la transposition à l'ordre culturel du concept webérien de légitimité, qui 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 sociale peut exercer son emprise — portent le théoricien à réduire à néant le sens des cultures populaires dans le moment même où elles lui permettent d'objectiver l'arbitraire de la culture des classes dominantes.

Car si les auteurs prennent soin de souligner la vertu du réalisme sociologique dans sa portée antirelativiste, la démonstration se complète d'une observation décisive: chacune des postures scientifiques est constitutivement menacée par un mouvement de dérive, qui dégrade d'abord le relativisme en populisme (par absolutisation de l'autonomie des cultures populaires) et, à l'étage supérieur, la théorie de la légitimité en «légitimisme» misérabiliste. L'analyse critique de la dérive vers le populisme est moins développée que le diagnostic très fouillé porté sur la famille des théories «légitimistes» et sur les mécanismes par lesquels les versions ou les formulations les plus radicales d'entre elles peuvent réduire au néant du manque, du vide, de l'absence d'être et d'œuvre les pratiques et les symbolismes des classes populaires.

Comment comprendre ces dérives? S'agit-il d'accidents, d'excès de sollicitation du modèle théorique de base, d'hubris interprétative témoignant du mauvais usage de bons outils? Le principe général du diagnostic critique et de ses tours volontiers polémiques est épistémologique et méthodologique: les forces et les limites d'une théorie se mesurent au maniement des outils auxquels elle recourt par privilège pour construire ses objets, aux découpages pratiqués pour stratifier et segmenter le monde social et aux techniques d'écriture adoptées pour décrire et faire parler les acteurs sociaux.

L'une des formes canoniques du débat méthodologique repose sur l'opposition entre qualitatif et quantitatif. Faux débat, nous est-il montré,

parce que les instruments des sciences sociales ne valent pas le même prix quels que soient le terrain et l'objet d'enquête, que les relations entre les procédés de recueil d'information et les comportements et les compétences à identifier diffèrent selon les classes sociales étudiées. Exemple: que nous réservent respectivement l'usage de l'enquête par questionnaire et le recours à l'observation ethnographique dans l'étude des cultures populaires?

L'enquête par questionnaire auprès d'un échantillon stratifié représentatif de l'ensemble de la population a pour inconvénient de constituer invariablement les pratiques populaires en pratiques minimales ou déficitaires et de laisser dans l'ombre de multiples aspects de l'univers des classes populaires. Pour se convaincre de la pertinence des analyses de Grignon et Passeron, il faut consulter la synthèse des résultats de la plus récente enquête du Ministère de la Culture sur *Les Pratiques culturelles des Français* (Paris, La Documentation Française, 1990). La partie la plus ambitieuse de l'exploitation des données de cette enquête est une application zélée du modèle théorique «légitimiste», et fournit une illustration quasi parfaite de ce qui peut conduire le travail sociologique à une ontologie sociale, où tout est liberté, choix, compétence, bonheur de l'investissement dans la consommation culturelle, avec les bénéfices d'épanouissement personnel et les profits de domination symbolique en haut de l'espace social, et litanie de déficits, en bas, dans un monde où les écarts sont si grands entre le cadre et l'ouvrier — les deux supports emblématiques du travail mécanique de va-et-vient comparatif — que le temps n'a pas prise, sinon pour aggraver tous les déficits populaires et ranger au magasin des accessoires inutiles et démodés tout le volontarisme des politiques culturelles publiques de démocratisation.

Mais, préviennent nos auteurs, renoncer au questionnaire dans l'étude des cultures populaires, c'est réserver celle-ci aux ethnologues, alors que l'enquête statistique a des avantages de précision et d'économie et qu'elle permet de rompre avec l'illusion de l'homogénéité des classes et cultures populaires et de sortir des études de cas.

Le même examen minutieux des relations d'affinité entre outils et objets d'étude conduit à discuter les principes de stratification des sociétés de classes, et à montrer qu'à mesure qu'elles descendent dans la hiérarchie sociale, les analyses «légitimistes» opèrent des distinctions de plus en plus grossières entre fractions de classes: si, en haut, les groupes dominants peuvent se définir les uns par rapport aux autres, la flèche verticale de l'homologie impose, plus bas dans l'espace social, de référer les comportements et les symbolismes culturels des classes moyennes et populaires à ceux des dominants, selon un étalonnage des moindres avoirs qui l'emporte progressivement sur la différenciation interne aux dites classes.

Enfin, dans le dialogue comme dans les deux contributions finales de l'ouvrage, les auteurs s'attardent sur le maniement de l'écriture sociologique et sur les techniques de persuasion du lecteur auxquelles recourent, avec des procédés analogues, le roman réaliste ou naturaliste et la sociologie légitimiste pour obtenir un effet de réel dans la description du monde social et, en l'espèce, dans l'étude en perspective plongeante du peuple. On lira en

particulier les développements consacrés à l'usage du style indirect qui permet d'incorporer dans les énoncés scientifiques en style direct les mots et paroles de la culture indigène, mais qui peut, par un entrecroisement partiellement inapparent de ces deux registres, brouiller le statut de la description et l'identité de l'auteur des énoncés.

Sur l'ensemble de ces points, le dialogue conduit à dessiner l'horizon d'une rupture avec le «légitimisme» dans l'étude des cultures populaires, non pas à travers l'énoncé d'une théorie nouvelle, mais à partir d'un ensemble d'indications théoriques et méthodologiques et d'exemples empruntés soit à des travaux de référence (Hoggart, Labov notamment) soit aux recherches propres des auteurs. Ceux-ci sont en effet trop fins épistémologues pour concevoir en termes volontaristes une solution qui aurait pour vocation de se substituer aux plus cohérentes des théories critiquées et d'occuper un statut identique, sur un axe rectiligne allant des ténèbres de l'illusion et du sens commun à la vérité sur le monde social. Il s'agit d'évaluer les forces et les faiblesses de chacun des modèles d'interprétation passés au crible, et d'établir le programme d'une analyse plurielle qui «restitue aux pratiques populaires les caractéristiques pleines d'un symbolisme».

Plutôt que de rêver aux performances tous terrains d'une nouvelle «moissonneuse-batteuse théorique», l'avancée se fera par la multiplication des perspectives et méthodes d'enquête et d'interprétation. Deux propositions sont émises. L'idée d'«alterner» interprétation culturaliste et analyse fonctionnaliste ou idéologique des faits et comportements culturels selon les terrains, les types d'interaction et les strates des classes populaires considérées vaut d'abord comme une injonction pragmatique à enrichir le travail d'observation empirique et à comparer la valeur des outils employés dans la recherche, sans se laisser hanter par l'universalité d'un système d'explication.

L'autre hypothèse des auteurs est l'ambivalence constitutive des situations et des comportements à décrire, qui oblige à une double lecture. Les exemples tirés de recherches sur l'alimentation, l'habitat et l'esthétique de la vie quotidienne mettent tous en avant le caractère mutilant d'une analyse en simples termes de contraintes et de limitations déterminant mécaniquement les comportements des agents et montrent comment réintroduire des dimensions de choix, faute de quoi des concepts comme ceux de goût ou de style de vie sont inapplicables hors de l'univers des classes dominantes et suggèrent alors l'existence de discontinuités essentielles dans l'espace social. Là où un modèle déterministe d'interprétation des conduites s'arrêtera à l'imputation des choix à des habitudes, le compas théorique peut s'ouvrir pour examiner s'il s'agit de choix délibérés (à coût égal, à niveau de contraintes égal, quel était l'espace de choix possible?), de routines inconscientes, ou de l'effet d'un conservatisme des représentations. L'étude des comportements alimentaires ou des conditions d'habitation populaires, situant l'analyse sociologique au point de rencontre entre vie symbolique et vie matérielle (niveau de vie, conditions de vie), s'enrichira de la confrontation avec les hypothèses de l'analyse économique.

Comprise en son sens théorique le plus fort, cette double injonction se veut cependant plus que simplement pragmatique: les symbolismes propres à un groupe social doivent être déchiffrés et interprétés selon la cohérence interne du système où elles font sens — «analyse culturelle», selon le vocabulaire des auteurs, ou analyse «interne» comme Saussure parle d'une «linguistique interne» — et selon la fonction qu'elles ont dans le renforcement, la reproduction ou la contestation du rapport de domination sociale — «analyse idéologique», ou «externe». C'est par là que les auteurs entendent marquer une rupture théorique et sortir de l'opposition entre fonctionnalisme et culturalisme.

Pour juger de la fécondité de ce principe de double lecture et de la praticabilité d'un programme de recherche qui s'en inspire, l'un des repères les plus sûrs semble être la référence, présente tout au long du livre, au modèle d'ethnographie de la culture des classes populaires qu'est *La culture du pauvre* de Richard Hoggart, (précédé, dans la traduction française parue en 1970, d'une présentation de Passeron dont maintes pages du présent ouvrage constituent le prolongement et l'amplification). Au lieu d'être confrontée à la culture dominante et étalonnée selon les valeurs de celles-ci, et d'apparaître alors déficitaire et hétéronome, ou d'être transfigurée en culture de résistance à la domination (autre forme d'hétéronomie), la culture populaire ne révèle jamais mieux ses traits propres, autonomes, que dans les situations de retrait, dans les lieux d'altérité, dans l'insularité de l'entre-soi populaire, ou dans les formes d'attention oblique, d'adhésion à éclipses où, observe Hoggart, les comportements populaires sont localement soustraits à la confrontation avec l'univers des classes dominantes.

L'ouvrage de Grignon et Passeron peut se lire de plusieurs manières, que sa construction et son écriture entrecroisent dans le mouvement de la discussion, fait de propositions, d'objections, de concessions, de rectifications d'une hypothèse initiale et de tentatives d'application et d'exemplification. Précis épistémologique, critique serrée d'éléments centraux de la théorie de Bourdieu, synthèse pédagogique à l'usage des chercheurs et apprentis historiens, sociologues et ethnologues des cultures populaires, il constitue un outil désormais nécessaire de réflexion et de travail. Le risque, auquel les auteurs n'échappent pas toujours, est celui d'une virtuosité excessive sur le difficile terrain de la discussion théorique, et jusque dans le recours à divers effets d'écriture, tours polémiques et procédés de démonstration pour détendre l'abstraction des analyses et déterminer un point d'équilibre dans la critique des principaux modèles théoriques, à travers la minutieuse pesée des ruptures, dérives et régressions qu'ils suscitent ou appellent.

Le titre de l'ouvrage invite à prolonger la réflexion des auteurs: si l'on comprend mieux, après avoir lu l'ouvrage, en quoi sont problématiques une observation et une interprétation des comportements culturels des classes populaires construites depuis le point de vue légitimiste, on aimerait vérifier si l'analyse structurale des différences et des oppositions entre dominants et dominés, malgré une plus fine stratification des classes dominantes, ne rend pas les classes supérieures plus homogènes et plus armées qu'elles ne sont

dans la détention des savoirs et compétences que mesure l'outil relativement grossier des déclarations de consommation et de pratique culturelles. Ce qui suppose d'élaborer un modèle plus complexe des rapports entre consommation, perception, jugement et plaisir esthétique que celui qui sélectionne essentiellement, dans l'analyse des rapports avec la culture, les traits de sa contribution à la domination de classe.

Les saveurs de l'hétérogénéité

C'est ce que Jean-Claude Passeron s'est proposé de faire dans deux contributions à la sociologie de la perception esthétique. En ouverture de l'enquête effectuée sur le public du musée Granet (avec la collaboration d'E. Pedler) et en conclusion du catalogue de l'exposition «Les jolis paysans peints», Passeron élabore une conception non-unifiante et non-réductrice des actes de perception esthétique. La critique est en effet portée contre la conception classique de la réception esthétique, et donc contre la sociologie de la consommation culturelle. Celle-ci, en assignant une origine sociale radicalement déterminante aux capitalisations et déprivations qui font les différences de classe devant la délectation, adopte une échelle de mesure monodimensionnelle: la hiérarchisation des expériences esthétiques et des pratiques de consommation des œuvres attribuée à l'érudit, au connaisseur une capacité maximale d'intelligence des œuvres, à l'aune de laquelle doivent être mesurés tous les autres contenus et formes de l'expérience esthétique, et elle transforme en modèle de communication esthétique réussie l'emprise intellectualiste.

D'une part, l'optique classique se donne une conception exclusivement intellectualiste de la valeur de l'œuvre d'art: l'œuvre ne vaut que par le savoir qui est au principe de l'œuvre et qui, déposé en elle, assure l'unité, la cohérence et la plénitude signifiante de l'œuvre.

En second lieu, l'évaluation de l'œuvre selon sa teneur en savoir, et en savoir accessible en totalité seulement à un récepteur idéalement savant, dicte, *ipso facto*, les conditions optimales de sa réception, c'est-à-dire de son déchiffrement adéquat. Cette activité normée de réception se mesure à la compétence à résoudre l'énigme de sens qui est retenue dans les plis et la structure de l'œuvre. C'est, disent Passeron et Pedler, «traiter toute expérience artistique s'écartant de l'expérience artistique savante comme une idée inadéquate ne différant de l'idée adéquate que par ses manques» (*Le temps donné aux tableaux*, p. XIV).

L'optique classique est par ailleurs fixiste: sa dynamique est téléologique, c'est donc essentiellement une statique puisqu'une histoire orientée vers une fin prévisible contient dans son origine même toutes les informations et tous les ingrédients requis par le déroulement temporel, par l'accomplissement de l'essence dans le temps du monde. Le fixisme esthétique est le suivant: l'évolution de l'art est réputée mue par une irrésistible pulsation de la formalisation et de la réduction essentielle de l'art à ses principes les plus spécifiques.

La thèse wébérienne de la séparation des différentes catégories d'activités symboliques et intellectuelles (religion, art, science) en sphères autonomes, dotées de leurs propres règles d'organisation et d'évaluation de la production et d'un corps de professionnels voués exclusivement à ces activités, est projetée sur une conception monotone et isochrone de l'évolution de chaque discipline artistique. Pour tout dire, cette conception relève surtout d'une ontologie du procès de vérité de l'art, au terme duquel parousie du sens et accomplissement du formalisme ne font qu'un. L'art, par son formalisme accompli, signifiera sa différenciation radicale d'avec toute autre forme de production et d'avec toute autre fonction que celle de la délectation.

Enfin, la conception classique de la réception esthétique acclimatée en sociologie est fondée sur une lecture rétrospective des valeurs légitimées. Or les évaluations qui sont opérées dans le temps immédiat de la concurrence entre les œuvres, entre les créateurs et entre les acteurs des marchés artistiques candidats à la visibilité sociale et au succès offrent une grande diversité de profils. La dynamique de décantation de ces évaluations concurrentes puis le jeu des dévaluations et des réévaluations révèlent toute la variété des raisons et des investissements d'appréciation. L'incessant processus de relecture et de réinterprétation des œuvres agit de même. Loin d'enfermer une quantité fixée de savoir accessible au terme d'une accumulation linéaire de connaissances qui ferait parcourir à un individu idéalement récepteur, à un «architecteur», selon l'expression de Riffaterre qu'aime reprendre Passeron, le chemin herméneutique frayé par les générations successives de récepteurs, l'œuvre d'art est le jeu de transactions appréciatives ouvertes et concurrentes, d'offres et de demandes de sens et de plaisirs dont la variété ne se laisse pas domestiquer par un instrument d'intelligibilité abusivement réducteur imposant une unité de sens à l'œuvre et une unité d'expérience au spectateur, lecteur ou auditeur en quête de bonheur esthétique.

La démonstration de Passeron débouche sur une série de relances théoriques qui donnent à l'analyse sociologique de l'œuvre d'art et des rapports avec l'œuvre les moyens de se déployer dans l'espace de l'hétérogénéité. Car c'est bien là le pivot de l'opération : reprendre la question de la réception esthétique à partir de l'analyse des plaisirs procurés par (offerts par et demandés à) l'art et reconnaître la nature «impure», mixte, non-unifiable, hétérogène, des plaisirs esthétiques. Et contrer ainsi la réduction métaphysique qui, de Platon à Kant et jusqu'à l'héritage structuraliste, veut subordonner la perception de l'art au pouvoir de synthèse de l'intellection judicatrice, tout comme elle veut assigner une paradoxale liberté organisée aux créateurs pour obtenir d'eux d'accomplir l'essence de la création artistique, qui est le déploiement producteur de l'imagination, et qui en fait les égaux des dieux, sans provoquer le dérèglement et l'intempérance des forces individuelles, comme le redoute si constamment Durkheim dès qu'il évoque l'art.

La formule passeronienne est celle d'une chimie des plaisirs, fondée sur les dosages variables mais inséparables d'esthèse et d'ascèse, de sensibilité et d'intellection. Mais cette pharmacologie-là, pour ne pas sombrer dans

l'impuissance analytique qu'engendrerait une célébration éperdue de l'irréductible hétérogénéité du réel artistique produit et perçu, et qu'avait combattue si fort la théorie platonnicienne, doit résister à la *dérive* pluraliste, pour reprendre le vocabulaire de Grignon et Passeron.

D'une part, le projet en quelque sorte mendeleïevien d'un tableau et d'un classement des éléments entrant en composition dans l'activité de perception esthétique est mis en avant. L'idée d'une caractérisation multiple des objets de la science sociale se retrouve, quoiqu'élaborée à d'autres fins, dans l'une des tentatives les plus originales de renouveler l'analyse économique de la consommation, avec la description par Lancaster des biens comme un «paquet» (*bundle*) de caractéristiques et avec la représentation de ces caractéristiques dans un espace multidimensionnel. Il s'agissait, pour Lancaster aussi, de faire droit à l'hétérogénéité des biens sans perdre le contrôle analytique de leur description, afin de repenser la consommation comme une activité productive — les différentes caractéristiques sollicitent de la part du consommateur différents investissements pour que le processus de choix, d'évaluation puis d'appropriation du bien soit mené en connaissance de cause, mais aussi pour que puisse s'exprimer toute la variété des préférences individuelles, si souvent réduite à peu de choses dans la théorie néo-classique standard.

D'autre part, un second verrou à la *dérive* hétérogénéisante est posé avec l'hypothèse régulatrice «d'une liste minimale des composantes entrant dans les dosages attestés telle qu'aucune de ces composantes ne pourrait voir sa dose tomber à rien sans mettre en cause la perceptibilité artistique des œuvres, d'une culture ou d'une période à une autre» (*Les jolis paysans peints*, p. 116). Et Passeron de retenir tout particulièrement «esthèse» et «ascèse», c'est-à-dire la «sensorialité» et «l'esprit qui la travaille et la fait travailler», et de rappeler ce qu'il advient de l'art quand il est porté à sacrifier l'une ou l'autre de ces composantes. Lévi-Strauss (1964) a vu dans l'accord de la sensibilité et de l'esprit tout à la fois le secret de la grandeur et du pouvoir de l'art (tout spécialement de l'art musical), et l'énigme lancée aux sciences de l'homme, sa résolution n'étant rien de moins que la clé du progrès de ces sciences. Mais Lévi-Strauss esquisse une théorie matérialiste de la perception esthétique: les facultés de perception et l'ordre sensible du langage musical s'accordent pourvu que soit reconnue l'identité profonde de l'activité mentale et de l'ordre objectif de la matière, que le langage de l'art s'enracine dans l'ordre naturel. La conception de Passeron n'est ni matérialiste ni structuraliste: plutôt wittgensteinienne et weberienne, en ce que le jugement esthétique est vu comme un jeu de langage qui ne dévoile pas une unité sous-jacente à la diversité des choses mais produit cette unité, et en ce que l'observation historique de la variété des chimies constitutives de l'expérience esthétique n'interdit pas de raisonner typologiquement. La proposition passeronienne n'est pas davantage prescriptive, comme l'est immanquablement une théorie de la perception esthétique assujettie à une conception téléologique de l'art et à une vision intellectualiste de la communication esthétique réussie. Passeron souligne cependant que dans la création artistique, le monisme — «le purisme monomaniaque privilégiant une compo-

sante», selon la formule de l'auteur — ne vaut pas, que les surenchères dans l'ascétisme sont menacées d'insignifiance dès que se volatilise leur contexte immédiat d'apparition.

La théorie passeronienne de l'expérience esthétique est enfin de teneur historique parce qu'elle nous invite à nous défaire du schéma théorique de l'unité et de la cohérence de l'œuvre d'art. Meyer Schapiro (1982 [1953]) avait montré combien c'est là une vision à la fois récente et tronquée de l'activité créatrice et comment cette vision augmenterait surtout les chances pour les herméneutes d'accomplir une performance interprétative². En ce sens, c'est aussi sur une analyse historique de l'hétérogénéité des actes et des comportements de création artistique que débouche la relance théorique passeronienne. L'instrumentation conceptuelle et méthodologique d'une telle analyse n'est plus, aujourd'hui, hors de portée, et ses profits seront assurément très différents de ceux d'une sociologie, qui pour soutenir l'ambition de l'explication totale, doit réduire la production artistique et l'expérience esthétique à une équation particulièrement simple.

*Centre de sociologie des arts
E.H.E.S.S. et CNRS
Paris*

² «On a, écrit Schapiro, appliqué le concept de baroque à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à la musique, à la poésie, au drame, à l'art des jardins, à l'écriture et même à la philosophie et à la science. Le style baroque a donné son nom à toute la culture du XVII^e siècle, bien qu'elle n'exclût pas des tendances contradictoires à l'intérieur d'un même pays ou une individualité très grande des arts nationaux. C'est ce type de style qui fascine le plus les historiens et les philosophes; ils admirent, dans ce grand spectacle d'unité, le pouvoir qu'ont une idée ou une attitude directrices d'imposer une forme commune aux contextes les plus variés. Pour certains historiens, la force dominante, formatrice de style, s'identifie à une vision du monde partagée par la société dans son ensemble; pour d'autres, c'est une institution particulière, comme l'Eglise ou la monarchie absolue, qui, dans certaines conditions, devient la source d'un point de vue universel, et le pouvoir organisateur de toute vie culturelle», M. Schapiro, 1982, p. 51.

BIBLIOGRAPHIE

- P. Bourdieu, A. Darbel, avec D. Schnapper, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969.
 P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Les héritiers*, Paris, Minuit, 1964.
 P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *La reproduction*, Paris, Minuit, 1970.
 C. Grignon, J.-C. Passeron, *Le savant et le populaire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, «Hautes Etudes», 1989.
 R. Hoggart, *La culture du pauvre*, tr. fr., avec une présentation de J.-C. Passeron, Paris, Minuit, 1970.
 K. Lancaster, *Consumer Demand*, New York, Columbia University Press, 1971.
 C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
 J.-C. Passeron, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.

- J.-C. Passeron, «L'œil et ses maîtres», postface au catalogue de l'exposition *Les jolis paysans peints*, Marseille, Musée des Beaux-Arts et I.M.E.R.E.C., 1990.
- J.-C. Passeron, E. Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, I.M.E.R.E.C., Documents du CERCOM, 1991.
- M. Schapiro, «La notion de style» (1953), in M. Schapiro, *Style, artiste et société*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1982.