

Article

« L'évaluation de l'oeuvre d'art dans son horizon temporel »

Pierre-Michel Menger

Cahiers de recherche sociologique, n° 16, 1991, p. 75-87.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/1002129ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'évaluation de l'œuvre d'art dans son horizon temporel

Pierre-Michel MENGER

L'estimation de la valeur de l'œuvre d'art est accomplie selon une multiplicité de procédures formelles ou informelles, privées ou publiques, individuelles ou collectives, qui peuvent être situées sur un axe dont les deux bornes extrêmes seraient la singularité d'un attachement personnel à un objet dépourvu de qualité esthétique apparente pour tout autre que l'individu considéré et la reconnaissance universelle de la valeur des œuvres classées par la communauté mondiale comme patrimoine de l'humanité.

De là une des analyses possibles de l'évaluation: la valeur d'une œuvre est graduellement avérée à mesure que s'élargit le cercle de ceux qui s'en portent garants ou qui ratifient l'estimation initiale. Mais les procédures selon lesquelles peut être construite l'évaluation ne sont pas sans influence sur la formation ou la révélation des estimations individuelles. La procédure qui s'est imposée à partir du XIXe siècle est la détermination des valeurs par les marchés artistiques, même si le poids croissant des administrations et institutions culturelles publiques et les politiques de soutien de l'offre artistique ont introduit quantité de mécanismes correcteurs.

Ainsi, l'estimation contemporaine d'un artiste ou d'une œuvre d'art, quelque complexe et long que puisse être le processus de sélection et de classement opéré à partir d'un ensemble donné de candidats à la renommée, finit toujours par s'exprimer dans les mouvements d'offre et de demande des marchés artistiques. Ceux-ci ne sont rien d'autre que la rencontre entre l'ensemble des œuvres accessibles et l'ensemble des évaluations individuelles et des arbitrages de consommation en fonction des divers facteurs de choix (préférences esthétiques, contraintes budgétaires, disponibilité en temps, coût d'opportunité de la consommation artistique). Tout un ensemble de conditions sont requises pour que ces marchés fonctionnent normalement et permettent de fixer la valeur des œuvres et des talents. Si l'on décrit le test du marché comme une élection dans laquelle le consommateur peut, par les dépenses qu'il fait, contribuer à décider quels biens doivent être produits et en quelle quantité, il est aisé d'apercevoir que tous les votes, positifs et négatifs, n'ont pas la même signification et ne pèsent pas le même poids, et que certains consommateurs ont sur le cours des choses une influence plus forte. Pour améliorer les conditions dans lesquelles se fait l'élection

marchande, il faut agir sur les facteurs d'inégalité qui affectent la consommation des biens et services considérés.

Dans le cas des biens et services artistiques, les principales inégalités sont de trois ordres. Le premier déséquilibre est géographique: point de consommation s'il n'y a pas d'offre, pas d'équipements ni de ressources humaines correspondantes. Produire une estimation dans les meilleures conditions possibles, c'est en effet s'assurer que l'accès à l'œuvre et l'information sur l'œuvre sont assez largement répandus pour que l'opinion qui se forme ait une quelconque validité sociale, ou que ceux qui représentent l'opinion et qui contribuent, en son nom, à évaluer et classer les œuvres — les diverses catégories de médiateurs et de *taste-makers* des mondes artistiques — jugent en légitime connaissance de cause. L'exigence d'une ubiquité de l'offre est une condition à peu près satisfaite par la diffusion des œuvres musicales par le disque et les radios, mais l'est beaucoup plus imparfaitement par le spectacle vivant. De fait, l'identification des règles de fonctionnement du système d'activités musicales avec celles d'un marché est d'autant plus forte que le poids de la diffusion médiatisée est plus grand. Deuxième facteur d'inégalité dans la consommation des biens, le niveau d'éducation dont toutes les enquêtes de sociologie culturelle ont établi combien il est fortement corrélé avec la consommation artistique, son intensité, sa variété et son audace: il est peu de dire que les institutions artistiques n'ont, par leurs activités et leur politique de tarification, qu'une influence limitée sur l'ampleur de cette inégalité. Enfin, l'inégalité des ressources et des revenus individuels joue dans le cas de la fréquentation des arts du spectacle un rôle plus important que pour la plupart des autres catégories de consommations artistiques. Des principales pratiques culturelles savantes, la fréquentation de l'opéra et du concert classique est la seule qui soit au moins aussi fortement corrélée avec le revenu qu'avec le niveau d'instruction; mais sans financement public, la consommation de ces spectacles serait infiniment plus discriminante. C'est l'ambition d'agir sur ces trois inégalités qui fonde l'assimilation à un service public de la production culturelle savante impuissante à s'autofinancer.

L'orientation de la demande ne dépend pas des seules caractéristiques des consommateurs, mais encore des propriétés des biens et services offerts et des effets de sélection correspondants. On peut en particulier échelonner les œuvres selon la quantité d'informations nécessaires, ou selon le degré de familiarité requis, pour percevoir et apprécier adéquatement les caractéristiques de ces œuvres, et donc choisir et préférer en toute connaissance de cause. La formation des évaluations et l'exercice du jugement varient en effet sensiblement avec le degré d'élaboration du langage et des matériaux esthétiques et avec le niveau de différenciation des œuvres produites. Ces variations peuvent être décrites dans la langage de l'information, tel qu'il a cours dans les sciences cognitives et dans les sciences sociales. L'estimation de la nouveauté artistique est ainsi affectée d'un coefficient d'incertitude plus ou moins élevé selon qu'est grande ou modeste la quantité d'informations, de connaissances de cause. Le temps nécessaire à la cristallisation d'une évaluation varie de la même manière: l'estimation d'une œuvre est d'autant

plus rapide que le jugement opère dans un cadre informationnel restreint et stable de perceptions, d'attentes et de comparaisons.

Dans l'analyse qui suit et que nous centrerons sur l'art musical, nous montrerons quelle relation d'interdépendance peut être mise en évidence entre la structure des marchés, les caractéristiques des biens et les mécanismes de l'évaluation artistique.

1 L'évaluation et ses termes

Une relation directe lie la taille d'un marché artistique, la vitesse d'évaluation des créations présentées et l'obsolescence des innovations rythmant le cours de la production. Il est ainsi aisé d'opposer les deux types principaux de production musicale contemporaine. Les diverses variétés de musiques populaires sont quasi exclusivement candidates à un succès sans délais, large mais bref. Leur mode d'existence économique suppose que les consommateurs soient immédiatement responsables du destin des œuvres et de l'évolution de la production. À l'inverse, les œuvres savantes contemporaines sont aujourd'hui essentiellement situées en avant d'une demande publique encore à naître: elles peuvent parier de trouver, avec le temps, une audience élargie, mais point d'anticiper la demande de trop loin, de crainte d'être vouées définitivement à l'oubli, parce qu'elles se succéderaient les unes les autres dans une identique aspiration à ne rencontrer que tardivement des conditions satisfaisantes d'évaluation et d'approbation collectives. L'état de la faible demande publique existante pour la création savante est ainsi réputé se desserrer avec l'allongement des délais de consécration, selon une équation du succès symétrique et inverse de celle prévalant dans la création dite populaire.

La règle admet certes des exceptions dans chaque segment de création: chansons devenues des classiques, "*evergreens*" comme dit joliment l'anglais pour capter les deux valeurs contradictoires d'actualité, de "verdeur" et d'éternité, et, plus rarement, consécration point trop tardive de compositeurs "sérieux" (selon le langage indigène) entrant de leur vivant dans le panthéon des classiques. Ce dernier phénomène est du reste suffisamment inhabituel aujourd'hui, après plusieurs décennies de radicalisation de l'innovation esthétique, pour que ceux qui en sont bénéficiaire n'aient pas quelque inquiétude sur le prix qu'ils pourraient payer à déroger ainsi à la loi supposée commune de la consécration différée ou posthume.

Ces corrections apportées à une opposition trop stricte entre les deux secteurs de création signalent comment la sélection temporelle opère à plusieurs profondeurs. Dans son principe même, l'économie de la valeur artistique se fonde sur plusieurs usages du temps, plusieurs rythmes. Le court terme est le temps des modes, avec leurs caprices et leurs consécrations éphémères, qui classent et déclassent les œuvres, les créateurs et les styles dans un mouvement orienté par les lois du commerce et du snobisme. Sur le court terme, il est dès lors logique que

l'on distingue mal ce qui est un succès sans lendemain de ce qui peut constituer une réussite durable, ou un échec définitif d'une incompréhension provisoire.

Leur substance et leur mode d'existence économique inscrivent pleinement les musiques populaires dans cet horizon du court terme, où les consommateurs sont immédiatement responsables de l'entretien et du dynamisme du marché. Les pressions de la concurrence très vive entre les firmes et la vitesse d'obsolescence des œuvres obligent à amplifier très rapidement les indications obtenues sur les préférences des consommateurs. Les diverses procédures de mesure du succès, qui ne sont pas sans influence sur la formation et la révélation des estimations individuelles, et les informations fournies en permanence aux consommateurs sur leurs propres comportements, à travers les hit parades, top 50, taux d'écoute, listes des meilleures ventes, etc., font ainsi partie des ressources à l'aide desquelles les entrepreneurs du marché culturel opèrent cette forme particulière de structuration de la demande qui consiste à organiser l'interdépendance des évaluations et des préférences individuelles et à en tirer le meilleur rendement économique, en faisant valoir cette forme particulière de garantie qu'est le comportement collectif de consommation.

Avec un pouvoir de mobilisation infiniment moindre, les modes rythment, elles aussi, le cours de la production musicale savante. Mais les procédures d'estimation diffèrent grandement. L'expression directe et collective du jugement esthétique par un vote direct du public, qui permettrait de révéler immédiatement les préférences individuelles et de les quantifier, appartient au rituel désuet de ces concerts où les compositeurs d'esthétique traditionnelle venaient rechercher dans l'approbation explicite du public et dans son désaveu de l'audace la preuve consolatrice de leur intégrité artistique. Dans un art aussi ésotérique et dans un régime d'innovation maximisant à ce point l'idiosyncrasie des recherches esthétiques individuelles, l'asymétrie des connaissances et des informations qui sépare le professionnel du profane est si forte qu'elle légitime l'influence détenue par les diverses catégories d'intermédiaires et de *taste makers* faisant profession d'apprécier les mérites des œuvres nouvelles. Indications évaluatives et exhortations volontaristes à fréquenter la modernité sont ici le fait non seulement des critiques musicaux, mais plus encore de ceux des compositeurs qui cumulent les rôles clés dans l'organisation du marché musical assisté de la musique nouvelle et qui concentrent entre leurs mains des capacités élevées d'influence sur la consécration publique de leurs collègues. Si, aujourd'hui plus que jadis, ces évaluations internes ont une capacité moindre de polarisation des préférences individuelles, c'est que le jugement esthétique est surplombé, on le verra, par les leçons relativistes de l'histoire, qui invitent à la temporisation.

Sur le long terme, le temps opère dans la production d'une époque un tri particulièrement sévère, selon un processus de décantation lui-même fluctuant. Agitée par d'incessants mouvements de réévaluation d'artistes un temps négligés, ou de relégation de créateurs un temps portés aux nues, la distinction entre valeurs jugées incertaines dans l'instant et valeurs stabilisées n'est en effet jamais parfaite:

c'est que les phénomènes de redécouverte et de déclassement obéissent à des motifs complexes où se mêlent les modes, l'influence des valeurs esthétiques contemporaines, l'action des experts, les progrès de la recherche érudite et les intérêts des professionnels des marchés artistiques.

Si la différence entre les deux univers de création musicale tient notamment au rapport entre vitesse de sélection et stabilité intertemporelle des valeurs, il reste que l'incertitude initiale sur la valeur des œuvres nouvelles est un principe structurant commun¹. L'une des erreurs d'analyse les plus tenaces concerne du reste la relation qui en découle entre l'aléa du succès, son ampleur et son tempo. Ainsi, la théorie critique de l'École de Francfort doit toute une partie de son influence dans le monde culturel à l'idée que le succès est prévisible et les consommateurs manipulables à souhait dans les secteurs industrialisés de la production culturelle et que l'aléa de la réussite est essentiellement réservé à la sphère de la création savante et à ses innovations. Or, dans tous les segments de production culturelle où la demande est clairement limitée et faiblement évolutive (musique classique, cinéma d'art et d'essai, création littéraire savante, peinture d'avant-garde ...), elle est aussi plus stable. Si la valeur culturelle et marchande des artistes et des biens est plus lente à se constituer et impose aux entrepreneurs des délais plus longs pour rentabiliser leurs investissements, ses fluctuations sont aussi moins imprévisibles. La réussite y a le plus souvent le profil de ces courbes lentement ascendantes qui distinguent le destin des œuvres et des auteurs élevés au rang de "classiques" de celui, infiniment plus bref, des best-sellers.

C'est que la segmentation des marchés artistiques — ici l'opposition entre monde de la création savante et marché des musiques populaires et variétés — est souvent perçue, dans sa dimension économique, comme l'expression de pures inégalités de volume (volume de production, taille du marché, hauteur des rémunérations, etc.) engendrant des contraintes plus ou moins fortes d'ajustement de l'offre à la demande, comme le suggère l'opposition inventée au XIXe siècle entre production mercenaire et rémunératrice d'un côté, et création libre et autonome de l'artiste crève-la-faim, de l'autre. Mais à ces inégalités de volume correspondent des différences d'organisation, comme le montrent les stratégies adoptées par les divers acteurs de chacun des mondes pour gérer l'incertitude de la réussite: dans le cas de la musique savante et des limites de son marché immédiat, il s'agira de faire travailler le temps, rendant par là même plus visible le rapport entre les dimensions économique et esthétique de la valeur artistique et plus méconnaissables les mécanismes socio-économiques de construction progressive de celle-ci.

¹ P.-M. Menger, "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 111-151.

2 Répertoire et levée d'incertitude

Examinons de plus près la dynamique de l'évaluation des œuvres savantes. L'invention d'un répertoire "classique" a engendré l'assimilation et la confusion contemporaine entre deux phénomènes distincts: la formule de mise en patrimoine développée au XIX^e siècle et le mécanisme de la levée, sur le long terme, de l'incertitude sur la valeurs des œuvres.

Au XIX^e siècle, un ensemble de transformations profondément solidaires ont conduit à faire prévaloir une esthétique de l'originalité: la concurrence entre les artistes et les rapports entre les générations de créateurs s'expriment par des ruptures successives avec le passé, l'impératif de faire "progresser" le langage musical devient un critère essentiel à l'aune duquel mesurer l'originalité d'une œuvre. Le triomphe de la musique pure (même dans l'opéra, qui devient un genre symphonique, chez Wagner et ses successeurs) symbolise l'identification de l'innovation esthétique avec une logique du dépassement, de la progressivité, alors que la nouveauté avait été plutôt perçue et pratiquée auparavant comme une mode, une manière éphémère de renouveler les conventions stylistiques². L'impératif d'originalité devient la norme dans la composition: c'est le facteur d'accélération du mouvement d'autonomisation de la création savante. À mesure que la création devient la recherche systématique de solutions techniques nouvelles à des problèmes techniques posés par l'évolution du langage musical, le passé apparaît comme ce qu'il faut intégrer et dépasser, comme ce qui transmet au compositeur le principe dynamique du mouvement, du progrès en art.

Mais cette évolution impose aussi progressivement une autre façon d'interpréter la musique, beaucoup plus fidèle au texte de la partition, et une autre façon de l'écouter, en silence, dans des concerts aux programmes beaucoup plus homogènes qu'auparavant. Les qualités musicales de l'interprétation prennent une importance croissante et ce rôle accru des interprètes se renforce à mesure que la concurrence des musiciens s'exerce sur un ensemble mieux connu et plus familier de chefs-d'œuvre exécutés avec le plus de maîtrise et d'originalité possible. L'art de l'interprète est en effet valorisé pour lui-même si la valeur ajoutée de sa prestation peut être perçue et appréciée, et si donc l'œuvre support est suffisamment connue du consommateur pour engendrer une demande spécifique d'innovation dans la restitution et une concurrence entre interprètes professionnels pour la satisfaire. La liaison qu'il faut établir entre le développement historique du phénomène de répertoire et le mouvement de professionnalisation des musiciens³ permet ainsi d'expliquer en partie pourquoi, dans la musique savante, divergent progressivement les intérêts des deux catégories principales d'acteurs, le compositeur et l'interprète. Et pour que ces intérêts divergents en viennent à s'exprimer pleinement, il a fallu que se conjugent les effets de trois évolutions décisives du marché musical: la

² C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Ed. Athenaion, 1979.

³ W. Weber, *Music and the Middle Class*, Londres, Ed. Croom Helm, 1975.

chute de l'offre de travail musical à partir des années 1930⁴, les ruptures esthétiques avec le système tonal sur lequel sont bâtis le répertoire des classiques et les habitudes dominantes de la consommation, et la dégradation structurelle des capacités d'autofinancement des organisations de non-profit⁵. Une segmentation du marché en a résulté qui conduisait les organismes de diffusion et les interprètes à répondre à la demande très majoritaire des consommateurs sensibles à la séduction du répertoire classique valorisé par les interprètes beaucoup plus qu'à l'actualité ésotérique de la création, et les compositeurs issus des avant-gardes à évoluer sur un marché parallèle de l'innovation administrée⁶.

On peut donc dire, sans pouvoir le démontrer ici complètement, que l'émancipation des compositeurs à l'égard de la tradition et le pouvoir grandissant des interprètes (chefs d'orchestre, instrumentistes, chanteurs et aujourd'hui metteurs en scène) dans le marché musical ont été engendrés par les mêmes mécanismes. Le paradoxe est que tout en faisant obstacle à la diffusion élargie des œuvres nouvelles, le triomphe des œuvres classiques et de leurs interprètes a contribué à renforcer le statut social des compositeurs contemporains.

C'est que la valorisation grandissante des œuvres du passé et leur diffusion élargie par le marché du disque, par les médias et par le concert ont conduit, par un mécanisme de transfert, à doter d'un prestige croissant tous ceux qui parviennent à faire homologuer le titre de créateur ou d'artiste qu'ils revendiquent. En d'autres termes, l'épreuve de l'histoire, qui exprime les évaluations opérées par les générations successives de publics, d'amateurs ou de "taste-makers", est projetée sur l'avenir: si le temps a tant fait pour consacrer les grands créateurs du passé, comment admettre que sous l'emprise du marché et de sa fièvre de l'immédiateté, il menace trop précipitamment l'œuvre et la liberté créatrice des artistes contemporains?

La transformation, sous l'impulsion de l'État, d'un secteur de création plus estimé que fréquenté en domaine protégé, et de sa production en bien quasi public, au sens économique du terme, trouve ici l'une de ses justifications doctrinales: l'étroitesse sociale de la consommation présente d'un art ou d'un type d'œuvres ne présage pas avec certitude de l'attitude des générations futures. L'argument et le mécanisme de socialisation du risque artistique qui en dérive s'appliquent directement aux types de créations qui, jusque dans les ruptures les plus complètes avec le langage des musiques devenues classiques, se présentent comme les dépositaires de l'impératif du mouvement et de l'innovation en art. Le risque pris par l'artiste qui ne s'adresse pas à une demande constituée n'a-t-il pas pour corrélat

⁴ C. Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

⁵ W. J. Baumol et W. G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund, 1966.

⁶ P.-M. Menger, *Le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983.

premier l'incertitude quant au jugement qui sera porté ultérieurement sur la valeur de l'œuvre?

Tirer parti de l'incertitude des évaluations esthétiques immédiates et compter sur le temps et sur les révélations *a posteriori* de la valeur effective des œuvres pour faire de l'art présent un bien public n'est pas seulement l'un des motifs de la socialisation du risque créateur, c'est aussi l'une des dispositions que doivent manifester les auditeurs face à des œuvres nouvelles d'intérêt inégal, dotées d'un "potentiel de déception" élevé, pour rappeler l'expression d'Albert Hirschman⁷. Ceux des auditeurs qui forment le noyau stable du public de la musique contemporaine savante présentent en effet la particularité remarquable de rester fidèles, même en cas de forte et durable perplexité perceptive: c'est qu'ils n'imputent qu'à eux-mêmes, et non aux compositeurs, la responsabilité des défaillances de la communication esthétique, et qu'ils attribuent aux œuvres suffisamment de valeur pour parier sur les bénéfices d'une fréquentation prolongée, propre à combler l'écart entre les limites de leur perception actuelle et les satisfactions de la perception devenue compétente. Cette disposition, qui repose sur l'anticipation de la satisfaction future, ne serait pas aussi agissante si ce public ne se recrutait pas avant tout parmi les artistes, les professionnels des milieux culturels, les enseignants, les chercheurs et les étudiants, et s'il n'avait pas un haut degré de familiarité avec la culture et la pratique musicales⁸.

La prise de risque qu'impose la fréquentation des œuvres nouvelles ne doit pas être confondue avec l'argument qui, pour motiver la suspension ou la prudence du jugement critique sur la production contemporaine, conduit à invoquer l'insuccès des œuvres et des compositeurs novateurs comme une loi générale, tirée de l'observation historique des faits artistiques. Que l'incompréhension publique des novateurs ne date pas d'aujourd'hui est une évidence, qu'elle règle l'histoire de la musique est une surinterprétation fallacieuse: si le scénario était éternellement le même, si le désaccord était récurrent et donc éternellement provisoire, l'histoire ne nous apprendrait rien que sa propre répétition. Mais les contextes changent, les compositeurs victimes puis bénéficiaires de consécérations différées n'occupent pas la même situation dans le monde musical à des décennies de distance; le profil, l'ampleur et, partant, la signification du décalage entre offre et demande de musique savante ne peuvent pas être analysés seulement selon le schématisme formel d'une règle d'écart structurel, pas plus que les préférences et les réactions des publics ne se laissent aisément comparer d'une période à l'autre. S'il fallait mentionner au moins un principe de variation décisif, dans le comportement des compositeurs comme dans celui des publics, on retiendrait d'abord l'idée que l'espace de choix, pour les uns et pour les autres, se modifie continûment, ce qui confère aux décisions esthétiques des premiers comme aux évaluations des seconds des propriétés et des significations essentiellement changeantes. Pour le dire

⁷ A. O. Hirschman, *Bonheur privé, action publique*, trad. fr., Paris, Fayard, 1983.

⁸ P.-M. Menger, "L'oreille spéculative", *Revue Française de Sociologie*, vol. XXVII, no 3, juillet-septembre, 1986.

autrement, le passé source de la sacralisation du créateur contemporain n'a pas été invariablement gouverné par la conscience du temps qui prévaut aujourd'hui dans ce que Robert Klein appelle l'"habitude d'historiser tout nouvel objet".⁹

L'existence de cet espace de choix conduit, par exemple, à rappeler que, longtemps, un continuum a existé entre les divers styles et univers de production et de consommation musicales. Il était ainsi fréquent qu'un compositeur "sérieux" composât aussi dans des genres légers ou fonctionnels, et que coexistassent, chez les créateurs d'une même époque et souvent dans la production d'un même compositeur, plusieurs attitudes créatrices. Ce qui, dans la reconstruction rétrospective de la relation entre les compositeurs du passé et la société de leurs contemporains, contribue aujourd'hui directement à effacer cet espace de choix, c'est que la production est aujourd'hui beaucoup plus profondément segmentée: l'attitude de novation s'est imposée comme la norme dominante de production et d'évaluation de l'originalité et de l'excellence compositionnelles, et elle conduit tous les créateurs candidats à la consécration à se situer sur un même segment de production, ce qui est une situation historiquement neuve.

La situation qui prévaut depuis quelques décennies recèle une contradiction logique: des œuvres qui sont conçues pour précéder leur marché, pour être "en avance" sur la demande profane, risquent de ne jamais la rencontrer si elles sont toutes mues par le même principe, puisqu'elles seront sans cesse écartées par d'autres œuvres nouvelles aux prétentions semblables, sans avoir eu le temps de conquérir un public plus large. Le constat serait banal s'il indiquait simplement que le propre des mécanismes de la concurrence artistique est d'interdire que beaucoup d'œuvres nouvelles soient simultanément consacrées comme des chefs-d'œuvre, puisque la valeur et la réputation d'un artiste demeurent proportionnées à la rareté du succès. Mais il y a dans la contradiction signalée une dimension supplémentaire, celle de la généralisation d'une situation autrefois exceptionnelle: si l'économie de la valeur artistique telle que l'a instauré le développement du marché musical depuis deux siècles est fondée sur la dialectique du court et du long termes, c'est qu'autrefois la plupart des compositeurs, avec des succès fort variables

⁹ Nous avons pris presque inconsciemment l'habitude d'historiser tout nouvel objet et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'œil compréhensif, la jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués, la justesse et la hardiesse des solutions. Ce sont là indubitablement, dans un tel contexte, des critères esthétiques; et des considérations purement historiques de date et de priorité deviennent du même coup artistiquement pertinentes (tout comme, sous l'effet des intérêts et de l'optique des collectionneurs, la rareté, l'authenticité d'une signature ou l'attribution à un grand nom ajoutaient effectivement à la beauté de l'œuvre). Cette plongée de l'ex-valeur artistique absolue en "valeur de position" historique ressort également de l'anxiété d'être à l'heure, aussi fréquente chez les artistes d'aujourd'hui que l'était jadis le souci de correction anatomique ou la crainte des anachronismes dans les compositions d'histoire (R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 409).

selon les genres abordées et le talent de chaque créateur, dialoguaient avec une demande immédiate, avec un public constitué, et que peu nombreux étaient ceux qui cultivaient délibérément la marginalité des innovations audacieuses et consciemment modernes. L'idée d'avant-garde ne dit rien d'autre: sans l'existence d'une production "normale", l'activité d'une minorité de créateurs explorant des voies nouvelles aurait sans doute été impossible. En réalité, l'idée d'avant-garde telle que nous la concevons aujourd'hui ne peut pas être projetée sur le passé avec les significations que nous lui attribuons, et notamment pas avec cette valeur de rupture franche dont elle est porteuse dans l'esthétique contemporaine.

L'un des effets d'une telle évolution touche à l'exercice contemporain du jugement de valeur et à l'attitude relativiste qui peut être obtenue d'une minorité d'auditeurs: porté sur les créations que l'impératif d'originalité a poussé à absorber et dépasser continûment le passé, le jugement est comme poussé à opérer selon deux dimensions conjointes — l'évaluation instantanée, l'évaluation intertemporelle. Et l'hyperconcurrence d'un répertoire d'œuvres passées de référence projette en quelque sorte continuellement l'ombre de la seconde sur l'appréciation des œuvres nouvelles selon la première. Une telle superposition brouille la perception et la signification du succès comme de l'insuccès immédiats.

3 Les valeurs classiques et les conditions de la pérennité

L'analyse sociologique invite à concevoir l'art comme un système d'action collective, en montrant comment la production, la diffusion, l'homologation esthétique des œuvres, leur évaluation, leur consommation publique et leur conservation mettent en jeu un ensemble de procédures conventionnelles, de formes stabilisées d'arrangement permettant à tous les acteurs du réseau d'activité constitutif du monde artistique considéré de coopérer entre eux, sans se concerter à tout instant ni tout réinventer continuellement¹⁰.

Les activités musicales se distinguent par la longueur de la chaîne de coopération¹¹ et le degré de spécialisation des savoirs et compétences qui sont mobilisés dans la division du travail musical, et par l'étendue de la gamme des

¹⁰ H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1988.

¹¹ Dans le cas de la musique, cette chaîne comprend notamment les compositeurs, les facteurs d'instruments, les interprètes indépendants ou membres d'une institution musicale, les éditeurs, les diffuseurs (agents artistiques, imprésarios, administrateurs des organisations artistiques), les membres des administrations culturelles centrales et locales, les critiques, esthéticiens et musicologues, les mécènes privés ou industriels, et les diverses catégories de publics présents et à venir, mais aussi, de manière moins apparente, ceux qui, à un titre ou à un autre, ont rendu possible l'existence matériel de l'œuvre: les créateurs formant la tradition sur laquelle est fondée la science du compositeur, ou l'architecte de la salle de concert dans laquelle est jouée l'œuvre considérée. Voir H. S. Becker, *Ibid.*

conventions réglant la coordination des actions, des décisions, des évaluations et des perceptions des acteurs du monde musical. En particulier, la valeur consacrée d'un artiste ne vaut pérennité et maintien de ses œuvres dans un répertoire que sous des conditions contraignantes d'entretien des compétences, outils et techniques d'interprétation et de perpétuation des dispositifs de diffusion des œuvres. D'une manière générale, la forme de mesure de la valeur artistique que constitue l'inscription au tableau des classiques de la musique met en jeu quantité de facteurs qu'ignore une conception strictement essentialiste de la valeur.

L'historien américain William Weber a fait observer que :

"la tradition de la "musique classique" est née au XIXe siècle et s'est affirmée comme la plus puissante, la plus élevée et finalement la plus stable de toutes les traditions qui peuvent lui être comparées dans les autres arts. Les noms de Bach, Mozart, Beethoven et Brahms évoquent un sentiment de toute-puissance dont nous trouverions difficilement l'équivalent parmi les grands noms de la peinture et de l'architecture, et même de la poésie; ils assument une fonction rituelle et imposent un respect spécial que Picasso ou Eliott eux-mêmes ne nous inspirent pas¹²."

L'intérêt des analyses historiques qui rendent raison de ce constat est de montrer que l'invention et le pouvoir des "classiques" résultent de la cristallisation de multiples motifs distincts de pérennisation de certains styles, créateurs et œuvres: motifs esthétiques, motifs pédagogiques, motifs religieux, motifs institutionnels, motifs idéologiques, motifs éthiques, motifs économiques. Le phénomène de cristallisation s'est déroulé pendant la période décisive de développement du marché musical qui va des années 1800 à la Première Guerre mondiale: la forme moderne du concert est inventée, les principaux genres musicaux sur lesquels est bâtie l'existence du répertoire sont fixés, la dialectique de la forme et du matériau situe l'invention esthétique dans un système de conventions partagées, à travers les multiples ressources exploitées dans le travail sur le langage tonal et la forme sonate, à travers la stabilisation de la lutherie, à travers la définition d'un ensemble de règles de combinaison des timbres et masses sonores et de diffusion des œuvres dans l'espace architectural de la salle de concert. Aucune des conventions stylistiques, matérielles, architecturales, esthétiques, économiques qui soutiennent le développement des activités musicales n'est rigide, mais leur interdépendance, d'où l'essor de la vie musicale a tiré beaucoup de sa force, imposait que leurs transformations fussent graduelles.

Le propre d'une période comme celle ouverte dans la création musicale occidentale depuis quelque quarante ans est d'avoir révélé comment ces conventions pouvaient être remodelées dans le mouvement d'innovation esthétique continue par

¹² W. Weber, "Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIIIe siècle", *Annales ESC*, juillet-août 1989, p. 849.

lequel les compositeurs ont recherché, par tâtonnement, de multiples issues singulières à la situation de rupture avec le langage tonal et avec les formes et les matériaux classiques. D'avoir révélé aussi l'importance des coûts (organisationnels, sociaux, économiques, psychologiques ...) que les multiples formes d'expérimentation font peser sur la diffusion et l'acclimatation de la nouveauté, dans un système de production musicale organisé selon une chaîne aussi complexe de coopération. Pour ne citer qu'un exemple que nous avons traité en détail¹³, les activités de composition qui font appel aux technologies avancées et notamment à l'informatique (processeurs numériques de signaux, techniques d'analyse et de synthèse numériques, programmes de composition assistée par ordinateur ...) sont confrontées à un dilemme de principe. Si l'innovation esthétique est intrinsèquement liée au progrès technique des outils et matériaux et à la connaissance toujours plus étendue de la physique des sons, la standardisation des équipements de création et de diffusion agit comme un frein, et leur obsolescence technique devient une obsession lancinante. Mais la non-standardisation des outils et matériaux de composition ne peut que limiter la carrière des œuvres ainsi façonnées: leur destin est lié à la survie des équipements employés pour la réaliser et la diffuser, la fréquence d'exécution en concert des compositions recourant à des machines prototypiques est directement dépendante des possibilités d'industrialisation desdits prototypes, et les coûts de diffusion ponctuelle de l'œuvre sont très élevés tant que l'équipement employé reste prototypique. Dans de telles conditions, ce n'est pas seulement la production d'une œuvre qui constitue un processus complexe et pétri d'incertitude, mais aussi le pari sur le temps, pour discerner les mérites du résultat, qui risque d'être plus impraticable.

D'où l'idée que la formule de "patrimonialisation" artistique constituée par le répertoire classique, en appartenant au nombre des mécanismes conventionnels d'organisation de la diffusion et de la consommation des œuvres, caractérise un état donné du système d'activités musicales, un état dont la création contemporaine a précisément entrepris de déconstruire nombre d'éléments cardinaux pour élargir le champ des possibilités d'invention. C'est là l'une des indications fournies par une analyse de la valeur conçue dans le langage de l'interaction, de la convention et de l'information, et qui permet de comprendre comment sont exploitées les incertitudes inhérentes à l'estimation de la valeur, par quels moyens elles sont conjurées, comment les évaluations peuvent être cristallisées en des accords toujours révisables, mais auxquels le long terme procure le bénéfice de la réduction

¹³ P.-M. Menger, *Les Laboratoires de la création musicale*, Paris, La Documentation française, 1989.

de l'incertitude sur l'identité et l'importance des biens, quand le travail d'objectivation historique des valeurs offre sa garantie.

Pierre-Michel MENGER
Centre de sociologie des arts
École des Hautes Études en Sciences Sociales
Paris

Résumé

Pour contribuer à l'analyse de la valeur artistique dans le langage de l'interaction, de la convention et de l'information, l'auteur explore les dimensions temporelles de l'évaluation artistique et le mouvement qui va de l'incertitude initiale sur la valeur des œuvres jusqu'à la stabilisation intertemporelle des estimations. La relation entre la taille d'un marché artistique, la vitesse d'évaluation des créations et l'obsolescence des innovations rythmant le cours de la production est au centre de l'analyse, qui prend appui sur l'exemple de la création musicale savante, et de son opposition avec la création populaire, et montre notamment comment l'institution d'un patrimoine d'œuvres classiques agit sur l'appréciation des modernes.

Summary

The author approaches the analysis of artistic value through the language of social interaction, conventions and information. He explores the temporal dimensions of artistic evaluation and its progressive changes from initial uncertainty as to a work's value through to the stabilization of estimates. Central to his analysis is the relationship between the size of an art market and the rapidity with which creations are evaluated and the obsolescence of innovations, thus stimulating the production cycle. Using the contrast between erudite musical creations and popular music as an example, the author illustrates how a body of classical works can affect our appreciation of modern creations.