

L'AUTONOMIE DE L'ART À L'ÈRE DE L'AUTONOMIE DE TOUT

Anomie esthétique et souveraineté de l'art dans la modernité

Guy Bellavance

Comme le fait remarquer Niklas Luhmann au sujet de l'amour, mais cela peut tout aussi bien s'appliquer ici à l'« amour de l'art », vouloir l'autonomie est une chose, la supporter en est une autre ¹. La supporter subjectivement ou émotivement, lorsqu'on est artiste, gestionnaire, critique, théoricien, professeur, amateur d'art ² ou n'importe qui d'autre, placé volontairement ou non à un endroit ou l'autre du système, du champ ou du monde de l'art ³. Ou la supporter

-
- 1 Niklas LUHMANN, *Amour comme passion : De la codification de l'intimité*, trad., Paris, Aubier, 1990, p. 199. Le passage auquel je me réfère, et auquel je fais subir je l'avoue une légère torsion, est le suivant : « Rendre d'abord possible, et aussi plausible, ce qui est invraisemblable est une chose ; mais le supporter en est une autre. » Cette remarque de l'auteur s'inscrit dans une discussion quant aux possibilités de livrer le champ des relations intimes à une autorégulation autonome, ce qui dans la perspective luhmannienne est la fonction première de l'amour (passion), traité ici comme code symbolique et non comme sentiment. Les relations intimes peuvent-elles en effet, « sans disposer d'un appui social, subsister pour elles-mêmes [...] » ? Par ailleurs, à l'autonomisation de l'amour passion font écho aussi bien, de Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public* (Paris, Minuit, 1969), ouvrage devenu classique en sociologie de l'art, que, plus récemment, d'Antoine HENNION, *La Passion musicale : Une sociologie de la médiation* (Paris, Métailié, 1993), qui revient sur le thème par une autre voie.
 - 2 Tous postes pouvant par ailleurs être occupés successivement, sinon même parfois simultanément, par de mêmes individus, compte tenu des caractéristique inhérentes à un univers où l'ubiquité est une faculté hautement valorisée. À la métaphore amoureuse succède donc la métaphore religieuse.
 - 3 À ce stade-ci, on ne choisira pas entre l'un ou l'autre de ces trois paradigmes plus ou moins concurrents, qui définissent chacun à un niveau plus théorique, plus abstrait et/ou plus neutre, les modalités générales de la relation de l'art à la société contemporaine, et à ses différents secteurs, par opposition à des notions d'application plus restreintes et plus concrètes, et peut-être aussi plus

objectivement et collectivement, par des mesures économiques, juridiques, politiques ou sociales, comme en témoignent entre autres les difficultés entourant l'institutionnalisation contemporaine des arts autonomes — ou autonomisés. Car supporter l'autonomie, c'est non seulement la soutenir, c'est aussi pouvoir la tolérer. La situation d'autonomie dans laquelle évolue l'art de la modernité, c'est-à-dire l'art en tant qu'art (et rien d'autre), se caractérise ainsi par une demande incessante sinon harassante de justification. Est-ce bien de l'art ? Est-ce encore de l'art ? De l'art authentique et d'une qualité indiscutablement artistique ⁴ ? L'artiste était-il vraiment sincère ? Telle est bien en effet la constellation centrale des questions qui hantent l'art du XX^e siècle, pour le soumettre à une demande plus ou moins incessante de justification, et qui en constituent une sorte de fonds commun qui accompagne sa légitimation ⁵. Ce genre de questions, dont on s'apprête peut-être seulement à sortir, n'aurait en effet aucun sens hors de la modernité. Et on est tenté ici de continuer à filer la métaphore amoureuse. N'est-ce pas en effet le même genre de questions qui se posent à l'amant moderne, périodiquement convoqué à retémoigner de son amour, et de la sincérité de sa passion. On supporte en outre sans doute aussi mal aujourd'hui l'obscurité du cœur de l'aimé que l'hermétisme, le mutisme ou l'ésotérisme des œuvres d'art. Ces questions typiquement modernes, posées à l'art comme à l'amour, et plus encore à l'amour de l'art, s'avèrent de fait entièrement imputables à ce processus d'autonomisation (de l'art, de l'amour) qui force tout un chacun, individu ou collectivité, à trouver ni plus ni moins *l'art dans l'art, et l'amour dans l'amour*, et pas ailleurs.

modestes, notamment celles de milieu, de marché, de communauté, d'institution, ou d'organisation.

- 4 Dans la mesure où il est très difficile, lorsqu'il s'agit d'art, de distinguer l'identité de l'objet de sa qualité distinctive ou de sa distinction. Conventionnellement en effet, une œuvre d'art est toujours de qualité, la qualité artistique s'avérant ni plus ni moins indissociable de la reconnaissance de l'artisticité de la chose. De la sorte, demander ou se demander si c'est de l'art, c'est toujours se demander si c'est « de la qualité ». Ici de « l'art de qualité » est un pléonasme.
- 5 Pour une élaboration théorique de la notion de justification en relation avec la légitimation voir Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *De la justification : Les économies de la grandeur*, Paris, Galimard, coll. « Les Essais », 1991. La conception de la légitimité et de la légitimation qu'ils élaborent est d'autant plus intéressante qu'elle prend à contre-pied les approches sociologiques de la légitimation qui, depuis Weber, est entendue comme rationalisation sinon comme manipulation (cf. pp. 53-54). Dans cette veine, voir aussi mon article « De la dénonciation et de la justification de l'art moderne », *Possibles*, vol. 20, n° 1, Montréal, hiver 1996, pp. 101-119.

L'affirmation de l'autonomie de l'art a été et reste sans doute de la sorte un thème crucial de l'art des temps modernes, une problématique inhérente à la modernité artistique, mais qui connaît aussi aujourd'hui pour les mêmes raisons une sorte d'essoufflement, de fléchissement ou de plafonnement. Un apaisement aussi peut-être ? Une pause, indiquant l'émergence d'une autre modernité ou d'une seconde modernité, d'un autre rapport à l'art au sein des sociétés issues de cette modernité⁶. Cette autonomie est ainsi beaucoup moins vécue aujourd'hui à titre d'idéal à atteindre, ou à titre d'enjeu, sur le mode d'une esthétique encore romantique, qu'à titre de paradoxe ou de problème et, à la rigueur, de « mal né-

-
- 6 Il faudrait ouvrir un chapitre entier sur cette seule conception de la modernité, ce qui n'est pas l'objet de ce travail. La Modernité peut être posée à la fois comme un principe d'identité culturel (au même titre que l'Humanité), comme un mode de reproduction sociale (c'est-à-dire renvoyant à un système de valeurs et de normes sociales plus ou moins culturellement encodées, où entrent en jeu l'originalité, la subjectivité, une attitude positive face au changement, etc.) et comme une période socio-historique, souvent assimilée à la modernité européenne débutant vers le milieu du XIX^e siècle plus ou moins autour de Baudelaire, d'ailleurs créateur du néologisme de modernité. Cette dernière question est peut-être la plus problématique. En effet, où commence (et où finit) la modernité ? Même si la modernité n'est pas une convention strictement chronologique, on ne peut éluder cette question sans provoquer de graves malentendus, d'autant plus lorsqu'on anticipe le surgissement en son sein ou hors d'elle d'une éventuelle postmodernité. Pour une discussion de cette notion, voir mon article déjà cité. Voir aussi Antoine COMPAGNON, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 173, qui, dans le contexte du débat opposant Habermas au poststructuralisme français, interroge les différentes conceptions de la modernité (et de la postmodernité) en relation avec les diverses traditions nationales : « En France, le moderne est entendu au sens de la modernité qui commence avec Baudelaire et Nietzsche, et comprend donc le nihilisme ; il a été ambivalent dès l'origine, dans ses rapports avec la modernisation et avec l'histoire en particulier, dans sa méfiance vis-à-vis du progrès ; et il est essentiellement esthétique. C'est même la raison de l'autre quiproquo — entre les Français et les Américains cette fois —, la modernité, au sens français incluant la postmodernité. En Allemagne, en revanche, le moderne commence avec les Lumières, et y renoncer aujourd'hui, c'est abandonner l'idéal éclairé. Cette contradiction ne peut pas être résolue à bon marché [...] Qu'il y ait un postmodernisme conservateur, cela va de soi, mais ne devrait pas masquer que la conscience postmoderne, réfutant l'historicisme et le dogme du progrès, renoue ainsi avec les origines de la modernité. » Le texte où Baudelaire introduit la notion est « Le peintre de la vie moderne », dans *Écrits esthétiques*, Paris, U.G.É., 1986, pp. 360-404. Sur l'histoire de cette notion d'un point de vue baudelairien voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad., Paris, Gallimard, 1978, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », pp. 158-209.

cessaire »⁷. La croissance et la diversification des industries culturelles, ajoutées aux paradoxes de l'administration publique des arts, exercent notamment une semblable pression, lorsqu'ils ne jettent pas le plus complet désaveu, sur des pratiques et des mouvements que leur intention au moins affichée de modernité semble lier plus ou moins structurellement à des principes, ou à un système de légitimation, entièrement réfractaire à toute possibilité d'intégration et d'institutionnalisation sociales. L'institutionnalisation de l'art moderne, des avant-gardes ou des esthétiques de rupture et de négativité, qui caractérise l'évolution des « arts et lettres » depuis l'après-guerre, est ainsi souvent vécue sous la forme du paradoxe, logique ou existentiel, à moins de n'être pieusement camouflée et édulcorée. Cette institutionnalisation se place ainsi à l'origine de l'épuisement de l'un des principaux paradigmes esthétiques modernes, le paradigme avant-gardiste, par lequel la cohérence idéologique du milieu des professionnels de l'art (incluant ici non seulement les artistes, mais aussi, surtout, tous les autres) a pu être un certain temps assuré⁸. L'autonomie de l'art n'est plus de ce fait un enjeu mobilisateur, mais un problème plus ou moins facile à gérer, ou à justifier, autant au plan des organisations qu'à celui des individus. Mais peut-être n'apparaît-elle aussi dans ce contexte que pour ce qu'elle a toujours été dans les faits, aux artistes modernes comme à leurs publics, non pas tant un enjeu qu'une *condition*

7 Ce fameux caractère aporétique de l'art si fortement énoncé à travers l'œuvre de Theodor Adorno. Quant à l'autonomie en tant que problème ou paradoxe, la formulation la plus nette en revient sans nul doute à Émile DURKHEIM dans *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1960, p. XLIII : « Comment se fait-il que, tout en devenant plus autonome, l'individu dépende plus étroitement de la société ? Comment peut-il être à la fois plus personnel et plus solidaire ? Car il est incontestable que ces deux mouvements si contradictoires qu'ils paraissent, se poursuivent parallèlement. » Mais on peut aussi, en continuant à filer la métaphore amoureuse, citer mot à mot Luhmann sur la crise contemporaine du système de l'Amour, menacé de banalisation : « La forme du code semble avoir changé — de l'idéal en passant par le paradoxe pour devenir problème — et le problème serait tout simplement de pouvoir trouver et s'attacher un partenaire pour une relation intime. Le scepticisme vis-à-vis des subtilités de toute espèce se combine à des attitudes révélant des prétentions exigeantes et des attentes hautement individualisées » (*op. cit.*, p. 195).

8 À ce sujet, voir notamment mon article déjà cité, pp. 109-114. Voir aussi Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1994. Pour une critique de l'avant-garde, et de ses contradictions, outre l'œuvre de Adorno, voir Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, ainsi que Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge et London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. L'emploi du terme de « théorie des avant-gardes » dans ces deux titres ne peut dissimuler qu'il s'agit plutôt dans les faits d'analyse critique de la formation d'un paradigme, celui d'avant-garde.

de l'art dans la modernité, et peut-être même *la condition, la contrainte*. Cette condition idéologique, ou cette contrainte normative, a pu être de fait plus ou moins bien assumée par les individus et les organisations impliquées, elle ne s'en est pas moins avérée incontournable. Faire de l'art moderne, et en voir ou en montrer, c'est nécessairement être *soumis* d'une façon ou d'une autre à l'autonomie de l'art, pression qui touche au sens même de l'art, qui le surexcite.

L'autonomie de l'art (en tant qu'art) et l'autonomie de tout

L'art autonome, ou autonomisé, n'est rien d'autre en effet que l'art en tant qu'art, l'art en soi, en lui-même et pour lui-même⁹, c'est-à-dire aussi, sur un plan plus

9 Pour une élaboration philosophique de cette notion de l'art en tant qu'art, voir notamment Jan PATOCKA, *L'Art et le temps*, trad., Paris, P.O.L., pp. 344-368, qui propose en outre une intéressante révision de l'esthétique hégélienne, notamment de la thèse d'une fin de l'art. Voir pp. 310-317. Patocka montre que la critique que fait Hegel de l'art de son temps — qui le désespère de l'avenir de l'art — est celle d'un art néoclassique (même si romantique par ailleurs), un art qui a perdu de fait toute capacité d'exprimer la vérité, et qui ne peut atteindre qu'à une fausse harmonie. L'art auquel il se réfère, souligne Patocka, *n'existe plus pour nous, sauf par devoir*. Dans cette mesure, la critique que fait Hegel demeure donc juste. Mais cette esthétique se situe également à la charnière de deux époques. Elle est la dernière expression d'une culture artistique traditionnelle, par opposition à la culture esthétique moderne, celle d'une époque où l'art n'est pas vu essentiellement en tant qu'art, mais en tant qu'autre chose. « La haine que Hegel nourrit contre le romantisme n'est pas seulement une aversion pour le subjectivisme en tant qu'attitude à l'égard de la vie ; elle reflète en même temps un refus du mode d'existence esthétique, le rejet d'une tout autre conception qui accorde à l'art bien plus d'autonomie que Hegel ne trouve naturel » (pp. 316-317). C'est justement ce qui rend Hegel incapable d'accorder toute légitimité à ces mouvements romantiques qui lui sont contemporains. Voir à ce sujet p. 349 : « Hegel se rend compte de la différence profonde qu'il y a entre l'art qui crée des dieux et dévoile le monde, l'art impératif et contraignant des temps reculés, et l'art de ses contemporains, qui n'engage plus, mais gravite autour de son propre axe et atteint son point culminant sans sortir hors de soi-même. Sa seule erreur est d'identifier, à l'art en général, l'art "humaniste" qui vise l'expression du beau, l'imitation idéalisée et transfigurée. C'est ce qui l'empêche de voir la possibilité que le caractère subjectif, privé, non astreignant de l'art moderne, loin de reléguer la création artistique dans le passé, annonce l'avènement d'une époque nouvelle de *style subjectif*. » Patocka montre par la suite comment l'art du vingtième siècle, dans la continuité des courants romantiques, mais en rupture aussi avec ceux-ci, a évolué non pas vers un subjectivisme coupé de la vie — l'art comme salut, qui nous délivre de l'emprise de la quotidienneté, sphère de pureté où l'on peut

fonctionnel, un art qui est (et doit être) *fait, montré et apprécié*¹⁰ en regard de ses qualités proprement artistiques, et rien d'autre. En ce sens, l'autonomisation de l'art désigne non seulement, et non pas tant, l'émergence de l'objet d'art en tant qu'il est distinct du reste, en tant que monade, ni la seule « autonomie professionnelle » des artistes et de leurs organisations, autres sortes de monade. Elle définit d'abord *le mode dominant et légitime, ou « correct », du rapport à l'art dans la modernité*. Elle désigne la condition ni plus ni moins minimale de l'« amour de l'art », véritable, authentique. C'est la modalité qui conditionne l'orientation vers l'objet d'art autant chez les artistes, que chez les intermédiaires et les publics, et ce dont découle tout le reste. Ce qui dès lors est jugé « pertinent », « intéressant », « vrai », « juste » ou même « beau » en art, aussi bien par l'artiste, le public ou les multiples *go-between* de l'art, c'est l'art, et non tout le reste. Ce qui doit être apprécié, ce n'est pas la technique de l'artiste, ni ses intentions subjectives, ni le messages politique ou les visées sociales. Ce n'est pas non plus la vérité, ni la moralité, ni même la beauté, bien que tout cela puisse aussi contribuer à un moment ou à un autre à la justification du produit en tant qu'art, à la définition de l'artisticité de l'objet présenté en tant qu'art. Cette condition ou cette contrainte vaut d'ailleurs non seulement pour les œuvres dites modernes au sens strict, c'est-à-dire celles réalisées avec l'intention de modernité. Elle vaut aussi pour les œuvres non ou hors modernes dans la mesure où elles sont appréciées dans un cadre moderne. On aura compris que ce qui est d'abord en question à travers cette autonomie, c'est un rapport à l'art, celui que la modernité a privilégié, un principe de légitimité.

Il peut être aussi important de noter d'emblée que ces questions souvent assez théoriques quant à « l'art de l'art » proviennent non seulement aujourd'hui du champ conventionnel — parce qu'à la fois plus légitime et plus codifié — des « Beaux-Arts et des belles-lettres » (l'art et la littérature modernes au sens clas-

vivre à l'abri de la réalité vulgaire —, mais vers un refus des paradis artificiels et de l'art pour l'art. Il décèle cette tendance à travers un ensemble de procédés formels qui caractérisent l'art contemporain, de la répudiation de la scène traditionnelle dans le drame moderne, à celui du socle en sculpture, en passant par la mise en valeur de la matérialité du tableau en peinture. Voir à ce sujet p. 364.

- 10 Ou qui doit être créé (produit, fabriqué, conçu...), diffusé (distribué, commercialisé, mis en marché...) et perçu (reçu, interprété, évalué, validé...), pour repeupler de cette manière le monde de l'art et complexifier davantage un rapport social et le faire échapper à l'alternative trop simple de l'art ou de la société, et à la relation univoque ou biunivoque de l'artiste à son œuvre (et vice versa), ces fameuses question d'origine de l'œuvre d'art (ou de l'artiste). Entre les deux il y a bien d'autres choses. un processus complexe de médiation. Sur la question du repeuplement du monde de l'art, voir Antoine HENNION, *op. cit.*

sique), bouleversé par les diverses modalités de l'avant-garde, constructiviste ou déconstructiviste, abstraite ou néo-post-figurative, modernistes ou postmodernistes. Ces questions surgissent tout aussi bien face aux diverses formes d'art populaires et/ou commerciales : le rock'n'roll est-il de l'art ? et parmi le rock'n'roll, y a-t-il des formes plus artistiques que d'autres, des artistes plus artistes que d'autres ? Il en va de même pour le graphisme publicitaire, le design, la bande dessinée, et ainsi de suite. Ce qui frappe à ces niveaux, entre les formes dites *a priori* savantes et dites *a priori* populaires, c'est beaucoup moins le schisme culturel qu'un parallélisme, et qui tend à égaliser les choses. Le musée est de moins en moins un lieu de culte et de recueillement, de plus en plus un mass media à part entière, la toute dernière branche des industries culturelles. Le purisme originel qui, pense-t-on, commande encore la définition et l'appréciation des œuvres a de fait été soumis à des pressions relativistes qu'on pouvait croire jusque-là confinées à la nouvelle culture pop : éclatement-pluralisation des disciplines, des critères, des médiums, des sortes d'artistes et même des sortes de publics. La musique populaire connaît pour sa part des dynamiques de type *académique*, avec le développement d'une tradition et d'institutions critiques, avec non plus seulement des commentateurs et des chroniqueurs, mais aussi des historiens et des théoriciens, avec aussi son aile « avant-garde » et son aile « ringuarde »¹¹. On peut sans doute prétendre que plus ça change, plus c'est

11 Au sujet de ces pressions relativistes qui tendent à périmiser l'opposition traditionnelle entre culture populaire et culture « cultivée », voir notamment, dans une veine sociologique, Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui — série sociologie », 1994. Donnat montre, notamment à partir des données recueillies en France au cours des années 80, que l'opposition culture populaire/culture cultivée, au fondement de la plupart des représentations de la culture et des actions des politiques culturelles, ne tient plus, de même que la distinction entre arts (et genres) majeurs et mineurs. Les enquêtes réalisées en France depuis les années 60 révèlent ainsi une véritable tendance à l'égalisation sinon à l'égalité autour d'un vaste carrefour de la moyenne, qui rassemble d'ailleurs non seulement les classes moyennes mais une majorité des classes populaires et des classes supérieures. Il se dégage également un rapport plus décontracté à la culture, moins sérieux ou moins religieux. Deux tendances différentes, souvent opposées mais qui s'avèrent de fait complémentaires, auraient ainsi contribué selon Donnat à l'instauration d'une sorte de minimum culturel commun : l'élévation de la durée de fréquentation des établissements scolaires, et l'augmentation de l'équipement des ménages en audio-visuels, qui ont en effet progressé selon des calendriers très proches, comme on ne le dit pas assez souvent. Ces évolutions ont par ailleurs des répercussions sur l'économie interne des esthétiques. D'un côté, les nouvelles classes sociales ayant accès à la culture importent des valeurs artistiques qui leur sont propres. De l'autre, les milieux artistiques professionnels se voient, au même titre que le

pareil, et que par exemple le champ de la culture populaire-commerciale ne fait que reconstituer de l'intérieur un rapport légitimiste, réinscrivant de nouvelles formes d'exclusion et de clivage au sein de l'ancienne culture populaire. Du côté des arts et lettres, la pluralisation des formes légitimes n'est pas non plus simplement attribuable à ces projets de démocratisation culturelle ou de divulgation éclairée, qui caractérisaient les premières interventions culturelles de l'État dans les années 60. Les pressions économiques y sont aussi pour quelque chose, la « démocratisation » s'avérant symbiotiquement liée, sinon entièrement soumise, à des visées de commercialisation des arts, caractéristiques de ces nouvelles modalités de gestion de la culture plus sensible depuis les années 80. Il ne s'agit plus en effet de tout bonnement « cultiver » les gens, au sens moderne classique, mais de les *brancher*, au sens moderne contemporain, postmoderne peut-être, question de soutenir, sinon développer, les marchés de l'opéra, de la danse, de la musique symphonique, ou de l'art contemporain, indifféremment ¹². Il reste néanmoins que ni l'art moderne, au sens conventionnel (même d'avant-garde), ni les nouvelles formes d'art populaire, même au sens le plus commercial et dans la mesure où elles veulent véritablement prétendre à l'artisticité ¹³, ne semblent pouvoir se soustraire sans faillir à la question de leur légitimité en tant qu'art, à savoir par exemple si c'est (encore) de l'art, si tout cela relève bien (encore) ou non de l'art. Cette tension à la frontière entre l'art et le non-art est ni plus ni moins constitutive de l'art moderne, sous ses formes savantes, lettrées ou cultivées aussi bien que sous ses formes populaires ou commerciales.

monde du sport ou celui de la politique, profondément modifiés par la nouvelle économie médiatico-publicitaire. Ainsi, « depuis la fin des années soixante et surtout depuis une dizaine d'années, il existe de plus en plus d'usages cultivés de la culture non cultivée liés à la consécration de certains genres ou formes d'expression jusqu'alors considérées comme infraculturelles, mais aussi de plus en plus d'usages non cultivés de la culture cultivée en raison de l'insertion partielle de la culture cultivée dans cette économie médiatico-publicitaire » (*op. cit.*, p. 359). Dans une veine plus philosophique, voir aussi Richard Shusterman, « Forme et funk : le défi esthétique de l'art populaire », *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, pp. 137-182.

- 12 Sur ce fléchissement des politiques culturelles d'une optique de démocratisation à une optique de commercialisation, voir mon enquête sur les enquêtes de publics des arts : « Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec », *Loisir et Société*, vol. 17, n° 2, automne 1994, pp. 305-348.
- 13 Ne serait ce que pour avoir droit aux subventions culturelles de l'État, à titre d'Organisme sans buts lucratifs, ayant une mission supérieure, artistique et non commerciale.

Le thème ou la problématique de l'autonomie de l'art, ainsi posé, peut par ailleurs faire oublier le développement simultané d'autres sortes d'autonomies, rivales et peut-être finalement beaucoup plus déterminantes sur l'évolution des sociétés modernes, sinon par là plus légitimes aussi. Qu'en est-il en effet de l'autonomie de l'art dans un contexte où l'exigence d'autonomie devient principe d'identité et condition normative pour l'ensemble des champs de pratiques sociales, chacun soumis à un même principe de différenciation fonctionnelle et de spécialisation ? Qu'en est-il aussi de cette autonomie « souveraine » de l'artiste, producteur et créateur, face à cette autre sorte d'autonomie que représente la non moins autonome « souveraineté du consommateur » ? Et face à l'« opinion publique », et face au *taxpayer* ? L'autonomie de l'art, après la phase d'affirmation et de rébellion, n'est-elle pas tout simplement devenue aujourd'hui une condition d'intégration sociale de l'art, une sorte de condition minimale d'existence, le contraire aussi de ces projets de souveraineté esthétique beaucoup plus radicaux qui, à partir de Nietzsche ¹⁴, et en passant par les avant-gardes historiques et les diverses contre-cultures esthétiques, sous-tendent l'histoire de l'art du XX^e siècle, tel qu'il nous a été conté, et le justifie d'une fonction critique en l'associant à de plus vastes projets d'émancipation culturels ou sociaux ?

De la souveraineté de l'art à l'anomie esthétique

Le hiatus, entre d'un côté cette autonomie toujours *très, très* relative de l'art, qui ne peut souhaiter qu'une interdépendance de plus en plus étroite et serrée, dans les mailles de la société administrée, et de l'autre l'horizon d'une souveraineté esthétique « parfaite » ou complète, traduit non seulement la confrontation de deux réalités irréductibles — par exemple, l'art au sens générique, ou l'Art en général, comme système de valeur d'un côté, et l'organisation fonctionnelle des arts spécifiques de l'autre —, mais surtout la divergence au sein de la théorie moderne entre deux traditions critiques confrontées au même problème de l'autonomie. La première, que l'on a déjà mentionnée, se regroupe à partir de Nietzsche autour de la notion de souveraineté. La seconde, qui apparaît structurellement liée à la tradition sociologique, de Durkheim à Luhmann en passant par

14 Sur la notion de souveraineté de l'art, voir particulièrement Christoph MENKE, *La Souveraineté de l'art : L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Armand Colin, 1993. Pour une critique du statut de l'esthétique dans la modernité voir Jürgen HABERMAS, *Le Discours philosophique de la modernité*, trad., Paris, Gallimard, 1988, tout particulièrement les chapitres consacrés à Nietzsche, Adorno, Bataille, Heidegger et Derrida. L'ouvrage de Menke est dans l'ensemble une critique des positions de Habermas face à l'esthétique de la modernité, à travers une relecture de la fonction critique de l'art et de l'esthétique chez Adorno et Derrida.

Weber et Parsons, se regrouperait plutôt autour de la notion d'anomie¹⁵. La sociologie, confrontée moins à la modernité qu'à la modernisation, semble avoir été amenée ni plus ni moins à envisager de la sorte l'*anomie de l'autonomie*, c'est-à-dire une crise des normes et des valeurs imputable à la modernisation, un mal de l'infini causé par la surenchère des attentes (selon la version durkheim-

-
- 15 Pour un examen critique et historique de la notion d'anomie et de son usage en sociologie, voir notamment Philippe BESNARD, *L'Anomie, ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*, Paris, PUF, 1987. Voir aussi Raymond BOUDON, « Anomie », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 2, Paris, 1993, pp. 467-469. Christoph Menke, *op. cit.*, souligne lui aussi l'existence de deux traditions face à ce problème de l'autonomie, mais sans renvoyer explicitement le courant sociologique à la notion d'anomie qui dans notre perspective apparaît centrale. L'esthétique de Theodor Adorno, dont Menke propose une relecture (sinon une réécriture complète), tire d'ailleurs une grande partie de son intérêt, comme l'explique fort bien le même auteur, du fait de se situer à la charnière de ces deux traditions, ce qui en explique aussi bien le succès que les ambivalences et les difficultés, sinon le caractère parfois décousu de cette théorie. De Nietzsche à Adorno, Menke (p. 284) relève ainsi cette ambivalence qui, d'un côté, conduit à décrire l'expérience esthétique comme une sphère parmi d'autres dans le champ différencié de la raison moderne, mais qui, de l'autre, lui donne ensuite un rôle privilégié échappant à cette différenciation. Menke décèle chez Adorno une tentative d'articulation de ces deux dimensions, formulée dans les termes de la fameuse antinomie : « c'est l'apparence (autonome) de l'art qui constitue sa vérité (souveraine) ». L'auteur considère toutefois la tentative largement inachevée, ce qui le conduit notamment à une reformulation et à une critique de la catégorie centrale de négativité esthétique énoncée par Adorno, et qui souffre d'un moralisme relevant d'une esthétique encore romantique. À cette esthétique romantique, liée à un mode téléologique de l'expérience esthétique, Menke oppose une conception moderne, où l'esthétique est plutôt le catalyseur des problèmes qui sans l'expérience esthétique ne pourraient ni apparaître, ni même être pensés. Cette critique de Adorno s'articule à une intéressante critique des positions de Derrida, jugées non pas modernes (ni même postmodernes) mais romantiques. Par ailleurs, selon Menke, la thèse adornienne de l'antinomie s'oppose radicalement à toute possibilité de conciliation au profit d'un de ses termes, tentatives qui caractérisent précisément la conjoncture philosophique et esthétique contemporaine où l'on semble en effet être forcé à choisir entre autonomie (institutionnelle ou formelle) de l'art et autonomie souveraine avec son potentiel critique. L'inconfort actuel face à la pratique des arts contemporains tient en bonne partie à ce chevauchement entre deux paradigmes, l'un romantique, rattaché à la philosophie classique de la conscience, même s'il manifeste une percée ou une sortie plus ou moins bien assumée à l'égard de ce paradigme, l'autre moderne, encore largement indéfini ; l'un pour lequel on éprouve un attachement encore nostalgique, et l'autre qui ne se trouve encore que peu stabilisé, mal fondé ou faiblement légitimé.

mienne), ou un irrationalisme des valeurs sous-tendant la modernisation et mis au jour par l'accélération des changements (selon la version wébérienne). L'anomie apparaît en filigrane de cette tradition comme un état quasi constitutif des sociétés modernes et de leurs institutions, ces « invraisemblances normalisées » pour reprendre ici une expression luhmannienne.

Il est par ailleurs intéressant de relever que le terme d'anomie, dans sa première utilisation sociologique, chez Guyau et non pas chez Durkheim, se rapproche beaucoup plus de la notion nietzschéenne que du sens sociologique qui se sera imposé à partir de Durkheim ¹⁶. En effet, chez Guyau, l'anomie, expressément forgée en opposition à la notion kantienne d'autonomie, a une connotation entièrement positive. Guyau considère en effet que Kant s'est arrêté en chemin en posant une liberté individuelle de l'agent moral conciliable avec l'universalité de la loi. La vraie autonomie, l'anomie, doit au contraire logiquement « produire l'originalité individuelle et non l'universelle uniformité ». La notion désigne ainsi un état appréhendé de la morale future, soumise à la variabilité morale, et où l'impératif en tant qu'absolu et catégorique aura disparu. Comme le suggère le titre d'un de ses ouvrages, *L'Irréligion de l'avenir* (1887) ¹⁷, l'anomie est aussi un état de l'être moral directement lié à l'absence de religion, et qui favorise l'indépendance du jugement individuel, processus par ailleurs aussi inévitable que souhaitable. Surenchérissant en quelque sorte sur la notion kantienne d'autonomie, l'anomie est posée par Guyau comme un objectif vers lequel tend et doit tendre l'évolution de l'humanité. La notion s'assimile de la sorte à l'exer-

16 Voir à ce sujet Philippe BESNARD, *op. cit.*, pp. 21-26, qui démontre pertinemment ce premier usage sociologique de la notion. Jean-Marie Guyau (1854-1888), mort donc à 33 ans, est un contemporain de Durkheim, qui le cite d'ailleurs dans sa thèse de doctorat. Comme le remarque Besnard, Guyau « aborde des sujets qui sont, sauf l'esthétique, au centre des préoccupations de Durkheim : la morale, l'éducation, la religion. Ce que Durkheim a pu emprunter à Guyau mériterait une étude spéciale. Les deux auteurs ont le même point de départ : une critique de l'utilitarisme comme du kantisme » (p. 22). *L'Art du point de vue sociologique*, ouvrage posthume paru en 1889, constitue l'une des dernières contributions de Guyau à la sociologie, et l'une des premières à la sociologie de l'art. L'auteur n'y est cependant pas plus tendre que Durkheim à l'égard de l'art moderne, qu'il approche d'un point de vue relativement moralisant ou moralisateur, sous un angle plus moral que social, du moins si on se fie au titre du dernier chapitre portant précisément sur l'art moderne de son temps. « L'art décadent et l'art dégénéré » traite d'auteurs tels Baudelaire et certains tenants de l'art pour l'art. On connaît par ailleurs le succès que le terme d'art dégénéré connaîtra lors de la montée du fascisme hitlérien.

17 L'autre ouvrage dans lequel Guyau expose ses thèses sur l'anomie, *L'Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, date de 1885.

cice du jugement individuel, au libre arbitre. Elle ne comporte aucune des inflexions péjoratives que lui apportera par la suite Durkheim, pour qui l'anomie ne représentera, dans une perspective très conservatrice, qu'un excès de l'autonomie (et de l'abondance, et du progrès). Cette histoire de l'anomie se poursuit avec Parsons et Merton. La position de ce dernier, plus ambivalente, se situe à peu près à mi-chemin entre celle de Guyau et celle de Durkheim. Pour Merton, l'anomie est une condition systémique qui favorise l'innovation, celle-ci pouvant tout aussi bien être indexée négativement, à titre de déviance, que positivement, à titre d'adaptation réussie¹⁸. Chez Merton, la déviance conserve cependant une dimension positive dans la mesure où elle exprime une tentative (ratée) d'adaptation. Parsons associe quant à lui quatre principales caractéristiques à l'anomie : l'indétermination des buts, le caractère incertain des critères de conduite, l'existence d'attentes conflictuelles et l'absence de référence à des symboles concrets bien établis¹⁹. Enfin, l'anomie prend depuis peu une toute autre connotation, nettement plus restreinte, servant à désigner une crise au sein d'un milieu professionnel ou d'une organisation, l'absence de consensus quant au paradigme méthodologique légitime ou quant aux critères d'évaluations ou encore l'absence d'un système de contrôle professionnel. C'est le sens courant aujourd'hui lorsqu'il est question d'« anomie esthétique contemporaine », chez Raymonde Moulin²⁰ notamment, ou Pierre-Michel Menger²¹.

Besnard relève que le terme demeure finalement très peu théorisé, et souvent même non précisé, son emploi s'avérant souvent purement décoratif, effet d'une volonté de marquage professionnel interne au champ sociologique²², pur

-
- 18 De Robert K. MERTON, voir *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press, 1968, « Social Structure and Anomie » et « Continuities in the Theory of Social Structure and Anomie ». Sur Merton, lire Philippe BESNARD, *op. cit.*, pp. 223-266.
 - 19 De Talcott PARSONS, voir *Essays in Sociological Theory*, New York, The Free Press, 1954, « Some Sociological Aspects of the Fascist Movements ». Sur Parsons, voir Raymond BOUDON, *loc. cit.*, et François BOURRICAUD, *L'Individualisme institutionnel*, Paris, PUF, 1977.
 - 20 Voir notamment « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, 1986, pp. 369-395, ainsi que plus récemment, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
 - 21 Voir *Le Paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.
 - 22 Besnard en donne plusieurs exemples récents. En ce qui nous concerne, on peut en donner un dans le champ même de la sociologie de l'art avec un article de Pierre BOURDIEU, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du*

effet de mode ou de légitimité. À ce dernier égard, on peut se demander en effet si l'anomie n'est pas simplement devenu aujourd'hui le concurrent plus sophistiqué sur le marché des idées du terme maintenant démodé d'« aliénation », trop prolétarien, mais qui convenait si bien au style des années 70²³. À l'aliénation des masses, et de l'art en tant que travail aliéné, dénonciation typique de ces années-là, répond en effet comme en écho l'anomie des élites contemporaines, les fameux *yuppies* et autres *baby-boomers*. On voit par ailleurs que, depuis Durkheim, le terme est loin de désigner toujours la même chose. Bien qu'on ne puisse y trouver une théorie fermement constituée, la notion n'en paraît pourtant pas moins désigner un enjeu déterminant au sein du champ sociologique, le fameux rapport aux normes et aux valeurs, et, par là, celui du sens en relation à l'organisation sociale. Là réside aussi une difficulté originelle de la sociologie, la confusion du moral et du social. Il est intéressant de considérer sous cet angle la relation de Durkheim à l'art et aux mouvements d'avant-garde artistiques de son temps²⁴.

musée national d'art moderne, n° 19-20, juin 1987, pp. 6-19, où il n'est nulle part fait mention de l'anomie par la suite.

23 Dans cette optique, voir Mario PERNIOLA, *L'Aliénation artistique*, Paris, U.G.É., 1971, qui représente sans doute l'un des classiques de cette approche.

24 Sur cette relation de Durkheim et des durkheimiens à l'art et à l'avant-garde, voir Marcel FOURNIER, « Durkheim, *L'Année sociologique* et l'art », 11th *World Congress ISA*, New Delhi, août 1986. Pour une critique du rapport de Durkheim à la morale, voir Niklas LUHMANN, *The Differentiation of Society*, trad., New York, Columbia University Press, 1982, pp. 3-19. L'art est un domaine de recherche tout à fait marginal chez les durkheimiens (il est classé sous la rubrique du Divers dans *L'Année sociologique*, rubrique que Mauss qualifie lui-même de générale et d'insignifiante, pour s'en excuser). Selon Fournier, cela tient à une volonté manifeste de « ne pas se laisser enfermer dans les catégories qui, dominantes dans les milieux intellectuel et artistique, limitent l'esthétique au domaine des Beaux-Arts ». « Pas de public, pas d'art » disait aussi l'un des collaborateurs de la revue, qui suggère par ailleurs de substituer à l'idée de vérité celle de sincérité, définie non pas seulement par l'absolu désintéressement subjectif, mais par la nécessaire utilité sociale. Ajoutons que la méfiance des sociologues de l'époque face aux arts n'est pas limité aux seuls durkheimiens, comme on l'a vu un peu avec Guyau. Même Gabriel Tarde, lui aussi promoteur de l'invention individuelle, se sent obligé de prendre ses distances à l'égard de ces « esthéticiens raffinés », selon lesquels l'art n'aurait d'autres fins que lui-même. Il manifeste ainsi une indignation toute durkheimienne devant « les peintres de notre nouvelle école contemporaine professant une sorte d'anarchisme de l'originalité, d'individualisme à outrance [...] Ils n'en sont pas moins les meilleurs exemples qu'on puisse citer de l'asservissement à un mot d'ordre collectif qui va jusqu'à leur fausser le sens des couleurs et à leur suggérer l'obsession du violet » (Gabriel

Durkheim, la sociologie et l'art

Durkheim ne s'est guère intéressé à l'art de son temps, sinon le plus souvent pour s'indigner. « Chez les individus, comme dans les sociétés, un développement intempérant des facultés esthétiques est un grave symptôme au point de vue de la moralité ²⁵. » Il prend même soin de souligner que tout intérêt pour l'activité artistique ne peut être sain que s'il est modéré. « Une trop grande sensibilité artistique est un phénomène maladif qui ne peut se généraliser sans danger pour la société ²⁶. » L'art suscite chez lui d'autant plus la méfiance qu'il est « absolument réfractaire à tout ce qui ressemble à une obligation, car il est le domaine de la liberté ²⁷ ». Durkheim ne prendra de fait l'art au sérieux que dans le cadre de sa sociologie religieuse, et dans une perspective nettement anthropologique, en s'intéressant surtout à ces sociétés les plus simples où l'esthétique ne jouit d'aucune autonomie apparente. À nos yeux du moins. On pourrait en effet montrer qu'il n'en est ainsi que parce que tout, dans ce type de société, n'est précisément qu'esthétique. C'est une option nettement plus affirmée depuis Bataille, et le Collège de sociologie, et la relecture de « l'Essai sur le don » (ou sur la dette que crée le don) de Marcel Mauss ²⁸. L'importance de Bataille au

TARDE, *La Logique sociale*, Paris, Alcan, 1898, p. 411, cité dans Marcel FOURNIER, *loc. cit.*, p. 15). Ajoutons que Tarde tout comme Durkheim associe l'art au loisir et au plaisir et plus précisément au jeu, mais à un jeu qui pour Tarde est aussi « sérieux et profond que l'amour ».

25 Émile DURKHEIM, *De la division du travail social*, *op. cit.*, p. 14. Voir aussi à ce sujet Marcel FOURNIER, *loc. cit.*, p. 9.

26 *Ibidem*, p. 219.

27 *Ibidem*, p. 14.

28 Jürgen Habermas critique à cet égard la position de Bataille, qu'il juge biaisée par rapport à la véritable signification de cet essai. L'interprétation de Bataille en effet passe sous silence la situation de pouvoir que dissimule le don apparent. Voir sur ce point Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, p. 271 *sq.* Ce qui intéresse Bataille en effet, selon les termes de Habermas, « ce ne sont pas à proprement parler les fonctions d'intégration sociale que remplit l'échange des cadeaux ; l'instauration d'obligations mutuelles est un aspect que Bataille néglige au profit de la dimension singulière se dégageant de la dépense, de l'anéantissement et de la perte intentionnelle d'une richesse qui se dilapide dans le cadeau sans contrepartie directe ». Bataille voit bien la contradiction : d'un côté la négation de l'emploi servile des biens, mais de l'autre l'emploi servile de la négation elle-même, dans la mesure où cette négation est source de prestige et de pouvoir. Il en fait même le principe de son explication de l'exploitation de la force de travail, et de sa condamnation

sein du champ de la théorie de l'art moderne tient manifestement au fait qu'il se situe à la charnière des héritages profondément antagonistes de Durkheim et de Nietzsche ²⁹.

On touche de fait à travers l'art, à la limite des approches durkheimiennes, sinon des approches sociologiques dans leur ensemble, face non pas tant à l'art que face aux « faits sociaux » en général, toujours plus ou moins imbriqués à une évaluation morale. L'incertitude des valeurs, esthétiques ou autres, impliquée par la situation d'autonomie, tend à y être immédiatement indexée à un état *moral* d'anomie *sociale*. La position de Durkheim et des durkheimiens se cristallise précisément de plus ici sur le refus de considérer la possibilité de l'autonomie de l'art ³⁰. À vouloir aborder les faits moraux comme des faits sociaux, Durkheim en vient finalement à intervertir lui-même l'ordre du problème, les observations sociales se métamorphosant en faits moraux. Plus largement, la plupart des auteurs qui, dans cette même optique durkheimienne, réfutent l'autonomie de l'art, assimilée le plus souvent à l'art pour l'art (qui n'en est qu'une modalité parmi bien d'autres), appuient leur dénégation morale du fait social de l'autonomie sur le constat que l'art suppose toujours un public, la Société donc. Il est certain qu'en ce sens, en effet, il ne peut être question d'autonomie de l'art. Mais dès qu'on considère que le public est lui-même une composante de l'idée d'art, qu'il n'existe de fait qu'en référence à un système de communication *sui generis*, posant et imposant ses propres règles, il devient évident que l'art est d'emblée autonome, que la chose ait ou non été formellement institutionnalisée par ailleurs. Le public, comme l'artiste et les intermédiaires, ne sont effectivement que des concepts sociaux, qui n'épuisent aucunement les multiples autres identités des gens qui à un moment ou à un autre occupent ce poste, détiennent ce titre, ou se voient définis à ce titre. En ce sens aussi, la seule critique que l'on puisse légitimement faire à l'individualisme des artistes, ou aux divers sectarismes du monde de l'art, contemporains ou non, tient moins à leur volonté d'autonomie de l'art, qu'à leur incapacité d'assumer entièrement une situation d'autonomie par ailleurs sociale de part en part. Le problème tient sans doute moins dès lors à

de cette source scandaleuse du profit. Et c'est là aussi que s'enracinent « ses espoirs de voir la réification totale se muer en une résurrection de la force souveraine pure », mais qui le conduisent aussi à ces spéculations bien nébuleuses quant à « l'équilibre régnant sur la balance énergétique du cosmos et de la société mondiale », en mauvaise métaphysique selon Habermas (p. 278).

29 Tout comme en un autre sens, et plus ascétique, Theodor Adorno entre Weber et Nietzsche. Voir à ce sujet Christoph MENKE, *op. cit.*, p. 8.

30 Gabriel Tarde aussi, lorsqu'il affirme : « L'impressionniste qui se prétend émancipé de toute influence d'école, ne ferait pas de l'impressionnisme si ce n'était la mode. » (Gabriel TARDE, *op. cit.*, p. 417.)

l'anomie en tant que telle, état plus ou moins fatal d'un système ou d'une organisation, qu'à la condition d'autonomie elle-même, comme contrainte mais aussi comme opportunité, qu'institue la modernité, qu'aux difficultés plus ou moins grandes aussi de l'assumer, individuellement ou collectivement, et qu'à la capacité d'en tirer les conséquences.

Une bonne partie de l'évolution esthétique paraît ainsi procéder d'une tension structurelle entre action éthique et action sociale, entre sincérité et cynisme. Puisque faire une œuvre d'art c'est s'organiser pour y parvenir, puisque l'art qui compte est l'art qui a su s'organiser, que faire une œuvre c'est non seulement faire un tableau mais se donner les moyens de le faire (financer l'atelier, parvenir à le voir exposé, et aussi à le voir interprété, reconnu et accepté en tant qu'art), toute intention esthétique semble livrée d'emblée entièrement à la dépendance d'autrui, au moment même où précisément elle s'engage à être la plus libre, ou la plus autonome. S'il y a bien de la sorte une tension caractéristique entre l'expérience morale des artistes, produit du libre arbitre, et l'évolution sociale des esthétiques, liée celle-là à l'organisation de l'art et de ses modes, il faut sans doute considérer dès lors plus largement un décalage systémique entre évolution morale et évolution sociale. Ainsi, l'évolution du système social de l'art pourra apparaître immoral au même moment où l'évolution très morale des artistes (qui ne cessent de se poser cent mille questions sur leur statut, leur fonction, leur sens) pourra apparaître asociale. Ces deux phénomènes n'en restent pas moins indépendants, le social n'est pas le moral, ou autrement dit, l'amoralité du système social de l'art est une chose, l'asocialité de la morale individuée de l'artiste en est une autre.

Ces paradoxes, ces problèmes ou ces excès de l'autonomie, la dimension anomique de l'autonomie pour ainsi dire, expliquent sans doute bien des résistances face à l'aspiration à la souveraineté esthétique. On y verra par exemple l'effet d'une surestimation, structurelle ou philosophique, qu'une certaine modernité, bourgeoise et nostalgique, aurait fait subir à l'art³¹. L'art promesse de bonheur, et l'artiste prophète d'une vie meilleure ? En surestimant le caractère oppositionnel et la dimension révolutionnaire des premières avant-gardes, et de la première modernité, on en vient aussi plus facilement à sous-estimer le caractère malgré tout innovateur que continue à exercer dans notre seconde modernité un bon nombre de pratiques postavantgardistes (et postromantiques) de l'art. Ces transformations ne correspondent peut-être pas aux anticipations que l'on a pu se forger de l'avenir. Ce sont autant d'effets inattendus et imprévus. Mais s'agit-il

31 C'est la position de Jürgen HABERMAS, telle qu'elle se dégage du *Discours philosophique de la modernité*. Pour une critique de cette position, voir Christoph MENKE, *op. cit.*

pour autant d'« effets pervers » ? Dans cette période de recherche de boucs émissaires, il vaut peut-être mieux faire preuve de cette « abstinence sociologique » que préconisait Luhmann face à la montée des rhétoriques de l'angoisse³², et autres formes de chantage à l'apocalypse néo-millénaristes, qui caractérisent tant de ces « nouveaux mouvements sociaux », et qui tient aussi souvent lieu d'analyse de l'art contemporain.

L'autonomie souverainement anomique de la fonction-auteur

Pour ou contre l'autonomie de l'art ? On trouve en art moderne autant de contempteurs que de défenseurs de cette autonomie. Cette condition d'autonomie constitue de la sorte le principal point d'ancrage autour duquel s'est constituée l'identité ou la personnalité de l'art moderne. À tort ou à raison, vaille que vaille, l'art moderne est un art confronté à la question de son autonomie. Mais le malentendu quant à la signification même de cette autonomie, plus ou moins anomique, plus ou moins souveraine, paraît profond. L'invocation de l'anomie esthétique contemporaine tient ainsi souvent lieu d'analyse, et fournit une justification commode pour ne pas aller voir ce qu'il en est vraiment, pour éviter d'avoir à regarder, discuter et juger plus prosaïquement de la qualité et des défauts des œuvres. Mais peut-on d'ailleurs légitimement s'intéresser à des œuvres « imparfaites »³³ ? La qualité de l'imperfection, de l'esquisse, et du *non finito*, constitue sans doute avec la valorisation du laid, ou du non beau, l'un des principaux acquis de l'art moderne au sens contemporain. De l'autre côté, l'invocation de la souveraineté de l'art justifie trop souvent le refus d'envisager les réalités de l'organisation et les dynamiques d'intégration et d'institutionnalisation à l'œuvre dans le domaine des arts. Par une sorte de refoulement pas très créatif.

Plus ou moins anomique, plus ou moins souveraine, la valeur accordée à cette autonomie variera d'autant, et restera difficilement interprétable indépendamment de ces concepts concurrents, connotée surtout d'un côté ou plutôt de l'autre, et investie moralement de valeurs positives ou négatives. Compte tenu de son inquiétante autonomie, de son anomie, l'art moderne aura souvent été ainsi présenté, d'un côté, comme une perversion, une dégénérescence, une décadence, un symptôme du mal. Compte tenu de sa souveraine autonomie, cet art

32 Voir *Ecological Communication*, Chicago. The University of Chicago Press, 1989, pp. 1-7, 127-132.

33 Le rôle du critique d'art selon Vasari, premier critique d'art au sens moderne classique, ne consiste pas en effet à savoir distinguer le bon du mauvais, ou le beau du laid, ni même l'art du non-art. Il vise à distinguer le Bon, le Meilleur et le Parfait.

aura pu servir au contraire, de l'autre, à l'élaboration d'une forme de religion sécularisée, illumination profane (Walter Benjamin), utopies athéologiques (Georges Bataille) et autres métaphysiques négatives (Theodor Adorno), alimentés de divers projets d'insurrection, de transgression, de déconstruction. L'art moderne apparaît ainsi d'un côté comme une « perfection perversée », de l'autre comme une forme d'opposition et de transgression politico-morale contre, ou tout contre, la religion et ses métaphysiques.

Il faut dès lors filer une seconde métaphore, non plus seulement amoureuse, mais religieuse : « La religion de l'art a aussi ses intégristes et ses modernistes, mais qui s'accordent pour poser la question du salut culturel dans le langage de la grâce », disait Pierre Bourdieu dans sa fameuse introduction de *l'Amour de l'art* (1969)³⁴. Ce classique de la nouvelle sociologie durkheimienne de l'art, répond comme en écho à un autre texte fondateur, « Qu'est-ce qu'un auteur³⁵ ? », de Michel Foucault publié la même année. Celui-ci y sou-

34 Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 13. Dans la même veine, voir aussi *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, « Mais qui a créé les créateurs ? », pp. 207-221. Les positions de Bourdieu se sont un peu nuancées, sinon totalement amendées, depuis. Dans ce dernier article, notamment, il suggère de prendre au sérieux, non pas la dénonciation de la démystification qu'opère la sociologie de l'art, mais tout au moins le caractère sacré de l'art et de l'artiste : « Je pense en effet que la sociologie de l'art doit se donner pour objet non seulement les conditions sociales de la production des producteurs (c'est-à-dire les déterminants sociaux de la formation ou de la sélection des artistes) mais aussi les conditions sociales de production du champ de production comme lieu où s'accomplit le travail tendant (et non visant) à produire l'artiste comme producteur d'objets sacrés, de fétiches, ou, ce qui revient au même, l'œuvre d'art comme objet de croyance, d'amour et de plaisir esthétique » (p. 219).

35 « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. Pour des approches strictement sociologiques du statut des artistes et auteurs, et plutôt dans l'optique d'une sociologie des professions que d'une sociologie de l'art classique, voir notamment Raymonde MOULIN, *La Valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, « De l'artisan au professionnel, l'artiste », pp. 91-106 ; Pierre-Michel MENER, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 1989, pp. 112-151 ; Eliot FREIDSON, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, 1986, pp. 431-443 ; Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, « Integrated Professional, Mavericks, Folk Artists, and Naïve Artists », pp. 226-271. Pour une discussion de ces différentes approches, voir le premier chapitre de ma thèse de doctorat, *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : Sociologie d'une profession et d'une organisa-*

lignait déjà la complexité du statut d'auteur, et la difficulté de lui donner un statut réaliste, en relation avec la tradition chrétienne, démontrant entre autres choses comment la critique littéraire moderne, lorsqu'il s'agit de « retrouver » l'auteur dans l'œuvre, ne fait rien d'autre finalement qu'appliquer à peu de choses près les mêmes quatre critères déjà énoncés par saint Jérôme pour authentifier la valeur d'un texte. Il s'agit toujours ni plus ni moins d'établir la valeur du texte par la sainteté de son auteur³⁶. Foucault y développe notamment la notion de « fonction-auteur » qui permet justement de contourner le problème que lui pose cette sorte d'*intangibilité* de l'*auteurité* pour ainsi dire. Cette fonction caractérise en effet non pas tant une personne concrète que « *l'existence, la circulation et le fonctionnement d'un certain type de discours dans une société* »³⁷. Elle peut ainsi « *donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper* »³⁸. Cela est particulièrement vrai de la fiction littéraire, où le narrateur n'est pas l'écrivain réel, mais « *un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre* »³⁹. Cette fonction-auteur s'effectue de la sorte dans la scission même entre auteur réel et locuteur fictif. Cette fonction-auteur ne se limite pas selon Foucault aux seuls domaines artistiques et littéraires, mais à de beaucoup plus vastes ensembles de discours sociaux. Marx, Nietzsche et Freud par exemple sont en ce sens des auteurs, c'est-à-dire des fonctions-auteurs. De la sorte Foucault voulait aussi attirer l'attention sur la possibilité d'une analyse historique des discours qui, au lieu de s'en tenir à l'étude des valeurs expressives et des transformations formelles des œuvres, se penche sur les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours qui de fait « *varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune* »⁴⁰, les jeux de la fonction-auteur et ses modifications étant à cet égard beaucoup plus explicites que les thèmes ou concepts qu'ils mettent en œuvre. Ce qui le conduit à réexaminer les privilèges du sujet, et à en retourner la problématique traditionnelle : non plus se demander comment la liberté d'un sujet peut s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens ; mais plutôt « *comment, sous quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours ? [...] Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de*

tion contemporaines au Québec, Université de Montréal, octobre 1991, 377 p., LV p.

36 *Loc. cit.*, p. 86.

37 *Ibidem*, p. 83.

38 *Ibidem*, p. 88.

39 *Ibidem*, p. 87.

40 *Ibidem*, p. 94.

fondement originnaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours ⁴¹ ». En ce sens, l'auteur lui-même n'est qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet. On rappellera que cette conférence a donné lieu à une dispute entre Foucault et Lucien Goldmann. Ce dernier verra dans la relativisation que Foucault fait subir à l'auteur, l'affirmation d'une mort du sujet, ce que nie Foucault par ailleurs. « *Il ne s'agit pas d'affirmer que l'homme est mort, il s'agit, à partir du thème — qui n'est pas de moi et qui n'a pas cessé d'être répété depuis la fin du XIX^e siècle — que l'homme est mort (ou qu'il va disparaître, ou qu'il sera remplacé par le surhomme), de voir de quelle manière, selon quelles règles s'est formé et a fonctionné le concept d'homme* ⁴² ». Foucault souligne également dans ce texte la dimension de contrôle social attachée à la fonction-auteur, la notion de droit d'auteur étant notamment historiquement seconde par rapport à l'appropriation pénale. Les objets produits par les artistes ou les écrivains ont commencé à avoir véritablement des auteurs à partir du moment où on a pu vouloir les punir, c'est-à-dire aussi dans la mesure où ce type d'objet se charge de risques. Foucault remarque à cet égard que ce n'est qu'à la fin du XVIII^e que débute la codification de ce droit, moment aussi où la possibilité de transgression impliquée par l'écriture de fiction devient impératif littéraire. Sur ces points, Foucault se situe manifestement, et à la suite de Bataille, à la charnière des traditions durkheimienne et nietzschéenne ⁴³.

Comme on verra plus loin, l'analyse plus récente que proposent Luc Boltanski et Laurent Thévenot d'un *monde de l'inspiration*, constitue sans doute l'une des dernières étapes dans cette série de redécouvertes critiques des fondements religieux du rapport à l'art dans la modernité dont témoignent à divers degrés Bourdieu et Foucault. L'intérêt principal de l'analyse de Boltanski et Thévenot est sans doute d'avoir su dégager, à partir d'ouvrages apparemment aussi éloignés temporellement et culturellement que *la Cité de Dieu* de saint Augustin et les manuels contemporains de créativité en entreprise ⁴⁴, un même noyau dur de valeurs, ou, dans les termes des auteurs, une forme de (la) grandeur,

41 *Ibidem*, p. 95.

42 *Ibidem*, p. 101.

43 On retrouve cette idée du caractère dangereux de l'art chez Michel Leiris, un autre bataillien, mais surtout ami très proche de Bataille. Voir Michel LEIRIS, *L'Âge d'Homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie ».

44 Pour une description du monde de l'inspiration tel que dégagé à l'examen des guides de créativité, voir Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *op. cit.*, pp. 200-206. Pour une analyse de *la Cité de Dieu* de saint Augustin, cf. *ibidem*, pp. 107-115.

la grandeur inspirée, dont l'art représente sans doute dans la société actuelle le principal garant symbolique.

Les deux conceptions de l'autonomie, anomique ou souveraine, doivent donc non seulement à une esthétique encore romantique, mais également à un héritage encore chrétien. Peut-on alors vraiment parler d'autonomie ? Cela conduit à considérer le processus d'autonomisation sociale de l'art non plus dans la seule perspective de la différenciation, au sens strictement fonctionnaliste, que, à la suite ici de Anthony Giddens, en terme de « désenchâssement » (*disembedding*)⁴⁵. Giddens désigne par là l'extraction des relations sociales des contextes locaux d'interaction et leur restructuration dans des champs spatio-temporels indéfinis. L'idée de désenchâssement selon Giddens permet mieux que celles de différenciation et de spécialisation fonctionnelle, de saisir les modifications des positions du temps et de l'espace, ce qui s'avère d'autant plus crucial lorsqu'il s'agit d'analyser comme ici changement social et modernité culturelle. Giddens distingue également deux types de procédures de désenchâssement impliquées dans le développement des institutions sociales modernes : la création de « marqueurs » ou « gages symboliques » (*symbolic token*) et de « systèmes experts ». Sur ces deux points, Giddens emprunte d'ailleurs beaucoup à Luhmann, et sans le dire.

Il y a donc, pour ainsi dire, autonomie et autonomie, l'anomique et la souveraine. Ces conceptions différentes de l'autonomie sont également au cœur des difficultés que pose l'évaluation même des enjeux actuels de l'art. Doit-on institutionnaliser-intégrer davantage cet art moderne et autonome ? Doit-on l'organiser et le professionnaliser, pour accroître le niveau et la qualité de ses interdépendances avec les autres univers de pratique, ou les autres sous-systèmes : science, politique, économie, droit, etc. ? Ou ne doit-on pas au contraire désinstitutionnaliser complètement, dissocier et déconstruire davantage pour maintenir l'art hors système, en marge de tout cadre organisationnel, dans un perpétuel « flou artistique » ? Telles sont quelques-unes des modalités du paradoxe ou du problème que posent les pressions et les contraintes actuelles de l'intégration et de l'institutionnalisation de l'art autonome ? Le terme d'autonomie, recouvrant des réalités et des conceptions somme toute bien différentes, se révèle peut-être tout compte fait simplement devenu théoriquement inadéquat. De l'extérieur, et avant d'y être, l'autonomie c'est tout pareil. Mais plus on s'en rapproche, plus ça se complique et se complexifie. On ne commence peut-être ainsi qu'à explorer cette complexité de l'autonomie, paradoxale ou problématique, de l'art telle que nous l'a léguée une certaine modernité.

45 Voir *The Consequences of Modernity*, Polity Press, 1992. p. 21.

Des Beaux-Arts aux arts visuels, la transformation des arts plastiques

La transformation du champ des arts plastiques est exemplaire de ce recentrement progressif autour de l'art en tant qu'art, ou de l'art de l'art, puisque cette mutation correspond aussi au développement d'une certaine réflexivité interne à l'art, une autoréflexivité. Des Beaux-Arts au sens moderne classique, aux arts visuels au sens moderne contemporain ⁴⁶, on observe en effet non seulement un déplacement de sémantique mais un recentrement de problématique et/ou de pragmatique. La cohérence du domaine n'y est manifestement plus assurée par l'enjeu d'une définition du Beau idéal, valeur transcendante dont on croyait, ou simplement souhaitait, pouvoir faire découler un système de normes, universel ou universalisable. Le XX^e siècle a au contraire déçu, sinon totalement aboli, toute possibilité d'établir une telle esthétique normative, retirant de fait toute légitimité à ce type de projets. La nouvelle idéologie consiste plutôt à donner, au moins formellement, sa chance à chacun : faites... et on verra, après. On verra si c'en est. Et si vous êtes bien des artistes. Toute la question ici est de maintenir sa candidature : persister en tant que candidat artiste, en espérant voir perdurer l'œuvre. Le système de l'art apparaît sous cet angle comme un vaste système de mise en candidature, où chaque concurrent aspire au titre d'artiste ⁴⁷. Contrairement au système classique qui bénéficiait d'un système élaboré de validation *a priori*, le système contemporain ne peut élaborer que des jugements *ex post*, sans grande possibilité de poser des barrières à l'entrée. Cela ne signifie pas que les artistes (ou candidats artistes) et les milieux professionnels de l'art (ou en voie de professionnalisation) aient pour autant renoncé à la production de programmes esthétiques, pour rétablir certaines cohésions et régulations internes, au

46 En reprenant ici l'hypothèse de Michel Freitag quant au caractère déjà postmoderne de l'art dit moderne, c'est-à-dire cet art de la période postromantique inaugurée plus ou moins à partir de Baudelaire, vers le milieu du XIX^e siècle européen. En ce sens, l'art moderne contemporain, par opposition à l'art moderne classique (jusqu'au romantisme, et en incluant ici les courants néoclassiques et académiques) est bien un art de transition entre modernité et postmodernité. Reste à savoir si cette postmodernité n'est qu'une simple radicalisation et simplification des lignes de forces de la modernité classique, une hypermodernité, ou quelque chose d'intrinsèquement différent, une seconde ou une autre modernité, structurée autour d'un autre système de normes et de valeurs. Sur cette notion d'art moderne contemporain, voir mon article, « De la dénonciation et de la justification de l'art moderne », *loc. cit.*

47 Sur les caractéristiques du système de professionnalisation en art contemporain, voir notamment la première partie de ma thèse de doctorat, déjà citée note 33.

contraire. Mais il s'agit alors beaucoup moins d'esthétique au sens philosophique ordinaire, que de poïétiques élaborées en prise directe sur le moment de la conception et de la production des œuvres par des artistes, soit ce fameux moment de création, véritable point de capiton du système de justification et de légitimation de l'art contemporain⁴⁸. Ces poïétiques ne sont donc pas tant des théories, au sens de l'esthétique philosophique classique, que des paradigmes régulateurs de la pratique⁴⁹. De la sorte, on laisse les philosophes continuer à philosopher sur l'idée du Beau, ou à tenter de définir l'art par quelque chose qui lui serait extérieur. Pendant ce temps, à côté, on passe aux choses vraiment sérieuses et déterminantes, la définition de l'art en relation aux objets d'art et au milieu de l'art. L'esthétique du XX^e siècle, si cette formule a encore un sens, prend de la sorte une tournure nettement plus pragmatique et empirique, socio-politique et sociologique aussi.

Ce tournant au sein même de l'art moderne contemporain est sensible au moins depuis Marcel Duchamp⁵⁰, l'artiste sans doute le plus influent de la seconde partie du XX^e siècle dans le domaine des arts plastiques, justement parce qu'il a été le premier à faire intentionnellement de l'art à propos de l'art, ce qui est par ailleurs tout le contraire, comme on prétend souvent à son propos, que d'avoir voulu détruire l'art. Il l'a réalisé en prenant au pied de la lettre et avec humour le fait que l'art soit devenu effectivement autonome, c'est-à-dire en prenant au sérieux le fait que le rapport à l'art (en tant qu'art), l'amour de l'art, se soit imposé en tant que seul mode légitime du rapport à une certaine catégorie

48 C'est la raison pour laquelle les arts plastiques soulèvent ces problèmes avec plus d'acuité que tout autre pratique artistique. En raison de l'intrication étroite du moment de conception à celui de production dans la personne d'un même créateur. Il n'y a pas ici en effet de distinction apparente entre l'artiste-interprète (d'un répertoire, d'une tradition) et l'artiste-concepteur (auteur, compositeur, créateur). Le peintre est de plein droit créateur, deux personnes en une seule, auteur-interprète, le terme servant à désigner à la fois une fonction symbolique prestigieuse et un faisceau complexe de tâches, plus ou moins bien identifiées en général. À ce sujet, voir Howard S. BECKER, *op. cit.*, et Eliot FREIDSON, *loc. cit.* Voir également mon commentaire de ces thèmes dans la première partie de ma thèse de doctorat.

49 Et malgré l'emploi courant à tout propos dans le milieu des arts du terme de « théorie », comme on l'a dit tantôt, au sujet des « théories de l'avant-garde » de Poggioni et de Bürger, qui ne sont pas à proprement parler des théories de l'avant-garde, mais bien plutôt des analyses de la formation du paradigme avant-gardiste.

50 Sur Marcel Duchamp, voir tout particulièrement les travaux de Thierry DE DUVE, notamment *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

d'objets conventionnels, les œuvres d'art, dans un milieu donné, le monde de l'art. À partir de Duchamp, tout est en effet susceptible de devenir objet d'art, tout peut légitimement être sujet à devenir objet d'art. Il ne s'agit que d'en appliquer les conditions (qu'il faut néanmoins trouver faute de les connaître parfaitement à l'avance) en tirant les conséquences de son autonomisation. Sous cet angle, Duchamp est sans doute un relativiste, ou un relativisateur. Mais il n'a rien du nihiliste, chaque œuvre ayant plutôt tendance à mettre au jour un certain nombre de règles, ou de normes, — même très minimales —, permettant de voir ou de reconnaître qu'il s'agit (encore) d'art, ou d'œuvre d'art. Non pas tant des règles ou des normes d'ailleurs, que des conditions et des conventions, — ce qui est plus minimal encore. À partir de Duchamp, « c'est le regardeur qui fait le tableau » : c'est-à-dire, non pas tant celui qui décide arbitrairement de consacrer tel objet en tant qu'art, sans qu'on sache très bien d'où lui vient ce pouvoir, mais celui qui s'avère capable de (se) frayer un passage à travers le système de conventions (et de convictions), qui institue les objets en tant qu'art. Du même souffle, c'est aussi intervertir les termes habituels entre producteur d'art et consommateur d'art, et instituer parallèlement le regardeur en tant qu'artiste, et l'artiste en tant que spectateur. À partir de Duchamp, l'art pense, ou nous pousse tout au moins fortement à penser à l'art en lui-même. C'est le plus choquant, parce que peut-être plus épuisant que ce à quoi nous avait habitués la délectation rassurante du beau esthétique, au sens bourgeois et idéalisé, sublimé. *But is it Art ?* Peut-être pas. Marcel Duchamp n'a pour sa part jamais prétendu qu'il s'agissait d'art en toute certitude. Il a simplement posé la question ⁵¹. Ce n'est peut-être pas du

51 Les propos de Marcel Duchamp lui-même à cet égard méritent d'être cités. Lors d'un entretien accordé à G. H. Hamilton, datant de 1959, à la question de savoir si les *ready-made* peuvent être considérés comme des œuvres d'art, Duchamp répond : « C'est le point vraiment difficile parce qu'il faudrait d'abord définir l'art. On a essayé. Tout le monde a essayé. Et chaque siècle il y a une nouvelle définition de l'art, ce qui veut dire qu'il n'y en a pas une essentielle qui soit bonne pour tous les siècles. Donc, si nous acceptons l'idée de ne pas essayer de définir l'art, ce qui est une conception très légitime, alors le *ready-made* peut être vu comme une sorte d'ironie [...] Comme vous savez, art veut dire étymologiquement faire, faire à la main. Et là, à la place de le faire, c'était une façon de nier la possibilité de définir l'art. Parce que vous ne définissez pas l'électricité, vous en voyez simplement les résultats [...] c'est la même chose avec l'art, vous savez ce que fait l'art mais vous ne savez pas ce que c'est. » Et plus loin, lors du même entretien, après avoir réitéré que ses œuvres sont d'abord des réflexions ironiques sur l'art, sa fonction et ses procédures, et sur la difficulté de le définir, à la question à savoir si ce n'est pas à tort qu'on l'expose dans les musées, il répond : « Non, on n'a pas tort parce que même si elles sont soi-disant ironiques, elles relèvent toutefois de la même sorte d'activité humaine. Si vous élevez une objection quant à leur conception, c'est toujours le même médium. Elles ne sont pas scientifiques,

tout de l'art d'ailleurs, sans pour autant être tout à fait impertinent. Et il faut sincèrement considérer dès lors la possibilité que cela soit même plus intéressant encore que l'Art. Il est sans doute possible de continuer à peindre ou à faire de l'art après Duchamp, mais il est aussi beaucoup plus difficile de le faire comme si la question n'avait jamais été posée. Marcel Duchamp était-il un artiste ? Ou simplement un phénomène culturel, comme l'ont cru plusieurs au sein même du monde des experts de l'art (Clement Greenberg entre autres) ? L'art n'est peut-être qu'une convention. Mais à laquelle on n'échappe pas comme on veut. C'est que cette convention apparaît inextricablement liée à une conviction. L'art est ainsi un inextricable système de croyances et d'actions.

La situation d'autonomie dans laquelle évolue l'art de la modernité, c'est-à-dire l'art en tant qu'art (et rien d'autre), ne peut être de ce fait simplement et naïvement indexée à un mouvement ou à un élan pur et simple de libération et d'émancipation, et cela malgré la signification somme toute très sociale et très politique que cette situation ou cette condition d'autonomie peut revêtir par ailleurs, à travers son caractère symbolique-symptomatique pour ainsi dire ⁵².

elles sont artistiques, même si elles sont contre l'art dans ce sens. » (Cité dans Marc DACHY, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1994, pp. 370-371, 375.)

- 52 La question de savoir s'il faut approcher l'art moderne contemporain à titre de symptôme ou de symbole peut sans doute être l'objet d'un débat. Voir à ce sujet Rainer ROCHLITZ, *op. cit.*, pp. 98-123, qui s'oppose sur ce point notamment à Georges Didi-Huberman, promoteur quant à lui d'une approche symptomale de l'œuvre d'art. De DIDI-HUBERMAN, voir entre autres *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, ainsi que sa réfutation très nietzschéenne des remises en question actuelle de l'art contemporain, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », dans *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994, pp. 65-88. En réponse à trois numéros spéciaux de la revue *Esprit* parus en 1991 et 1992, l'auteur propose une analyse des discours qui selon lui exprime à l'état cru les principaux traits que Nietzsche a rattaché à cette figure du ressentiment. L'homme du ressentiment est toujours en retard, et en développe un esprit de vengeance. C'est aussi l'homme de l'impuissance à regarder, c'est-à-dire à admirer, à respecter et à aimer, et, ajoute Didi-Huberman, à connaître : l'homme du ressentiment ne veut rien savoir. Enfin le ressentiment s'invente « un objet unique de détestation, pour simplifier et tout à la fois amplifier sa passion fondamentale. Deleuze écrit qu'il lui faut ressentir cet objet "comme une offense personnelle et un affront, parce qu'il rend l'objet responsable de sa propre impuissance" [...] Dans cette opération, [...] l'objet sera littéralement défiguré aux fins de remplir sa fonction de "bête noire" : il deviendra une effigie propre à subir toutes les infamies, tous les châtimements symboliques, toutes les damnationes memoriae » (p. 73). L'auteur se met alors à la chasse de ces divers moutis, qui

Cette sorte d'autonomie n'est pas non plus de tout repos. Elle s'exerce de fait bien plus sous le mode de la pression et de la contrainte, de l'exigence et de l'obligation, dans une perspective ici toute durkheimienne, et fort peu nietzschéenne. On peut en saisir les effets aussi bien au plan des acteurs directement impliqués, soumis à une demande incessante, sinon parfois même harassante, de justification (de leurs goûts, de leurs choix, de l'authenticité ou de la sincérité de ces choix), qu'à celui des collectivités plus globales, confrontées aux paradoxes contemporains de l'« institutionnalisation des arts autonomes », ces nouvelles formes de « socialisation du risque artistique »⁵³ issues des (ex- ?) États-providence. À ces niveaux, l'autonomie de l'art a moins d'affinités avec l'affirmation sans complexe d'une souveraineté de l'art qu'avec l'expérience plus ou moins douloureuse de l'anomie esthétique.

font à la fois système et symptôme, le premier d'entre eux se rattachant à cette figure de l'« indigestion » infinie de celui qui « n'arrive à en finir avec rien » et accuse dans l'objet sa propre incapacité d'assimilation. Gilles Deleuze remarquait ici les analogies frappantes avec l'analyse freudienne du motif sadique-anal (p. 74). La dénonciations globales de l'art contemporain, comme le démontre l'auteur, consiste à produire un jugement de dégoût, en utilisant la figure régressive par excellence, la figure excrémentielle. C'est de la merde. « Peu de textes, dans ces dossiers, échappent à une telle fixation excrémentielle : l'image qui en surgit, c'est que "l'art contemporain", cette "désastreuse postérité" de Marcel Duchamp, est une postérité d'urinoirs et de boîtes de merde. » Il deviendra même inutile de nommer Duchamp. On parlera plutôt de l'homme de l'urinoir. Mais ce motif fait également symptôme parce qu'il se place sur le même plan d'exécration que son contre-motif exact, que l'on pourrait appeler le motif « asseptique ». Voir la peinture « blanche, blanche, blanche » de Ryman. C'est trop propre donc c'est encore de la merde. Dans les deux cas, ça ne se laisse pas digérer. Il y a là abus de métonymies : les détracteurs ne voient en effet dans l'urinoir d'émail blanc, que l'urine. C'est leur choix. Il y a aussi simplification. Résumer l'art contemporain à cette représentation caricaturale de Marcel Duchamp, c'est comme ramener la psychanalyse à l'histoire d'un vieux monsieur, qui fume de gros cigares en écoutant des jeunes femmes hystériques allongées sur le divan (de cuir), et qui meurt d'un cancer de la gorge. On sait bien que ce n'est pas tout à fait cela. Mais on ne se sert pas moins de cette représentation simpliste de la chose pour éloigner de nous quelque chose que l'on peut juger par trop inquiétant.

- 53 Pour emprunter ici la formule de Philippe URFALINO dans « Les politiques culturelles. Mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, 1989, pp. 81-110. Voir sur le même thème Pierre-Michel MENDER, « L'État-providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », dans François CHAZEL (dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine/Presses universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 29-52.

Des normes et des valeurs. Trop ou pas assez ?

La perspective d'une anomie esthétique désigne comme on l'a dit une crise au plan des valeurs et des normes artistiques. On peut envisager cette crise en un sens large ou plus restreint. Au sens large, la crise concerne l'ensemble du système de croyance, ou de valeur, que constitue l'art. Par exemple, l'art moderne autonome a rompu le pacte (narratif, figuratif, etc.) qui liait jusque-là l'art à la société, ou l'artiste à son public. Au sens restreint, le problème se limite plutôt aux milieux professionnels, incapables de cohésion et inorganisés faute de normes et de valeurs communes, ce qui peut aussi en venir à causer une autre sorte de rupture avec la société au sens plus large. Dans ces deux cas, on peut aussi analyser la crise en termes d'absence de normes et de valeurs, le système ne parvenant plus à produire ou reproduire des valeurs et des normes acceptables, et paralysant toute possibilité d'actions collectives. Cela conduit généralement à une évaluation strictement morale du système de l'art moderne contemporain : l'art en tant que *non-sens*, par absence ou carence des valeurs et des normes. Mais la même perspective pourrait aussi conduire à analyser la situation plutôt sous l'angle de la non-coïncidence des normes et des valeurs artistiques-esthétiques. De ce point de vue, la coïncidence attendue ne tient plus, ou ne se réalise plus, ce qui implique la désorganisation ou l'inorganisation, ou encore le sentiment d'une désorganisation, d'où résulte la « désorientation »⁵⁴. Cet état de désorientation s'avère alors tout le contraire du non-sens, entendu comme absence de sens, mais correspond plutôt à la multiplication des options possibles, à une certaine pluralisation du sens. C'est toute l'ambiguïté de la critique de « l'anomie esthétique contemporaine » qui peut désigner ici bien des choses à la fois, sans vraiment se sentir obligée de les préciser. Désigne-t-elle l'absence des valeurs, ou l'absence de normes (ou de critères, ou de règles), ou tout cela à la fois ? S'en prend-on plutôt à la trahison que représente le décalage des normes et des valeurs ? S'en prend-on à l'absence de règles et de critères, ou au contraire à leur autonomie en regard des valeurs et des normes communes, admises ? S'en prend-on à l'uniformisation des critères, et à un *goût hégémonique*⁵⁵ qui domi-

54 Le décalage entre les normes et les valeurs peut aussi, ce qui est très différent, être imputé à la désorganisation et à l'inorganisation. C'est alors la faiblesse des institutions qui sert à expliquer la dissociation au sein du système culturel des normes et des valeurs. Mais il s'agit un peu ici du jeu de l'œuf et de la poule, qui condamne à un interminable travail généalogique. Les deux phénomènes s'amplifient sans doute mutuellement, le décalage au sein du système culturel affaiblissant d'autant les institutions, tandis que la carence institutionnelle accélère en retour la dissociation des normes et des valeurs.

55 Sur ce thème, voir Rainer ROCHLITZ, *op. cit.*, ainsi que son article « L'art, l'institution et les critères esthétiques », dans *L'Art contemporain en question*, *op. cit.*, pp. 129-151.

nerait le monde de l'art contemporain, une sorte de « monothéisme culturel » ? Ou s'en prend-on au contraire à la prolifération des critères, des règles, des normes et des valeurs dans le cadre du relativisme culturel contemporain, nouveau polythéisme ? Plus de normes ? Trop de normes ? Ou d'autres normes ? De fait, le diagnostic d'une éventuelle anomie dissimule plusieurs tendances contradictoires. Et on pourrait, en filant encore un peu plus loin la métaphore religieuse, ou en la pourchassant un peu plus profondément, opposer deux grands courants, l'un attaquant le monothéisme culturel, l'autre au contraire le polythéisme des valeurs-normes. Ce qui est bien différent.

La question de savoir si la situation de l'art moderne contemporain, autonomisé, est d'emblée ou systématiquement anémique reste donc nécessairement ouverte. Si on peut accorder que l'autonomie de l'art ouvre bien la voie à la désorganisation et à l'anomie, on doit aussi considérer la possibilité que dessous ces phénomènes anémiques se réalise simultanément une réorganisation ou une reformulation du domaine, de ses valeurs et de ses normes, et de leur articulation. Les valeurs-normes d'*originalité*, d'*authenticité* et de *sincérité*, par exemple, à travers lesquels s'est structuré et codifié jusqu'ici le système de l'art autonome, sont peut-être tout bonnement en train d'être remplacées par de tout autres valeurs, appelant de nouvelles normes d'appréciations de ces nouvelles valeurs, les unes et les autres encore indécises. Sera-t-il alors encore question d'art ? Oui, dans la mesure où cela aura été bricolé à partir de l'art. Non, dans la mesure où ce qui en sortira ne pourra s'évaluer à l'aune du système normes-valeurs précédent et ne pourra donc lui être comparé. Cela pourra être plus ou moins intéressant que l'art actuel, mais cela sera surtout différent. Ce sera la conséquence inattendue et imprévue de ce qui existe aujourd'hui, et s'avérera sans doute aussi distinct vis-à-vis de l'art moderne, que l'art moderne vis-à-vis de l'art classique. La possibilité d'une fin de l'art doit sans doute être envisagée dans ce contexte, mais simplement pour se rappeler que la fin de l'art ne sera toujours que la fin d'un art, d'une certaine conception liée à certaines modalités d'organisation de l'art. C'est d'ailleurs de cette manière que la question classique de la fin de l'art a été intériorisée par le monde de l'art moderne. La fin de l'art, c'est simplement ce qui borne le monde de l'art, les frontières *symboliques*, toujours franchissables, à certaines conditions, toujours à déterminer.

L'amour de l'art et ses contraintes

L'analyse de l'amour-passion, et de son autonomisation en tant que code fonctionnel, telle que la proposait Niklas Luhmann, est particulièrement intéressante à reconsidérer, dès lors, en relation avec cette autonomisation de l'art mo-

derne ⁵⁶. S'il y a tant d'affinités entre ces deux processus, c'est sans doute par l'entremise des liens étroits tissés entre l'amour (passion) et l'esthétique (romantique). L'un et l'autre semblent bien en effet s'être formés mutuellement et en réciprocité, au point d'apparaître interchangeables aux yeux du plus grand nombre. L'amour-passion est le thème central de l'esthétique romantique, comme l'esthétique romantique, le genre ou la forme dans lequel ce thème a été codifié ⁵⁷. L'amour-passion se trouverait ainsi à l'origine de l'autonomie (du code) de l'amour au sens moderne, ni plus ni moins dans les mêmes termes où l'esthétique romantique se place à l'origine de l'autonomie de l'art moderne. Mais comment aujourd'hui gérer ces *passions codées* sans nier à la fois et l'amour et l'art, et plus encore l'« amour de l'art ». L'*amour-passion* et l'*esthétique romantique* ont sans doute aidé l'un et l'autre à promouvoir et à imposer la différenciation de chacun de ces mondes, de ces systèmes ou de ces champs. Mais il n'est pas certain qu'ils soient pour autant les plus appropriés pour traiter ce qui en a résulté. « Le scepticisme vis-à-vis des sublinités de toute espèce se combine à des exigences et des attentes hautement individualisées », dit Luhmann, ce qui est d'autant plus difficile à concilier, et invraisemblable. On a ainsi l'impression bien souvent, en art comme en amour, que la question se ramène à pouvoir amener *alter* à se régler sur *ego* « *comme un thermomètre, sur votre propre température* ⁵⁸ ». Comme pour l'Amour qui se retrouve dès lors

56 Et en laissant de côté tout l'appareillage théorique qui alourdit inutilement la démonstration de l'auteur, du moins dans cet ouvrage. *Amour comme passion* n'est pas en effet le plus intéressant des livres de Luhmann, au plan théorique. Voir à ce sujet ma recension, dans *Philosophiques*, vol. XVIII, n° 2, automne 1991, pp. 177-180. Néanmoins, les fonctions de l'art et de l'amour dans la modernité apparaissent fermement liées, comme le démontre particulièrement le chapitre portant sur la situation problématique de l'amour et des amants dans la société contemporaine, et sur ses alternatives. Voir chapitre xv, pp. 195-215, d'où sont tirées la plupart des références de cette section. De plus, tout comme l'amour autonome, l'art en tant qu'art semble bien relever de ces invraisemblances normales ou normalisées que des codes systémiques ont eu comme tâche de stabiliser. Sur le caractère invraisemblable et néanmoins normal de la communication en général, voir du même auteur « L'invraisemblance de la communication ». *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 33, n° 1, 1981, pp. 136-147. On ne trouve pas chez Luhmann, en traduction française ou anglaise, d'examen du système de l'art (il en existe quelques-uns cependant en langue allemande). On trouve néanmoins quelques réflexions ici et là qui donnent un aperçu de ce qu'il pourrait en être. J'en discute dans le premier chapitre de ma thèse déjà citée.

57 Luhmann insiste sur le fait que l'amour a été un sentiment d'abord littérairement préfabriqué avant d'être socialement prescrit.

58 *Op. cit.*, p. 209.

surchargé d'attentes impossibles à satisfaire, on rêve ainsi pour l'Art de communication globale, et on fantasme l'Œuvre totale comme on rêve de communication parfaite avec l'être aimé, au risque le plus souvent de la rupture, ou de la défection (du public), échec qui aussi ne fait peut-être qu'en renforcer plus encore la quête, en faisant notamment ressortir l'insuffisance d'un monde sans amour, et/ou sans art.

Cette situation de l'art moderne (et du monde de l'art moderne) est à rapprocher encore de celle de l'amant moderne, contraint, sous peine d'insincérité, à être la source unique de son amour. Luhmann montre jusqu'à quel point cette problématisation de la sincérité a pu s'effectuer au rebours de ce savoir réflexif accumulé par la tradition littéraire, qui a précisément fait de l'insincérité l'un des principaux ressorts de l'affectivité amoureuse. L'insistance, ou le recentrement, de la justification amoureuse — et on pourrait en dire autant ici de la légitimation de l'art —, sur la sincérité et l'authenticité balaierait en effet selon Luhmann « *trois cents ans de vues pénétrantes sur l'indissoluble corrélation entre sincérité et insincérité* »⁵⁹. L'art moderne, l'« *amour de l'art* » moderne, paraît bien de la même manière condamné, sous peine d'inauthenticité, à ne tirer son sens que de lui-même. L'artiste se doit dès lors d'être la seule source de son inspiration, comme l'amant la source unique de son amour, et comme finalement tout un chacun se doit de façon plus générale encore d'être le « *moi de son moi* ». De la même manière où l'autonomie de l'amour peut donner lieu à « *l'amour de l'amour* », on rencontrera donc en art un « *art pour l'art* », un « *art à propos de l'art* », un « *art de l'art* », une réflexivité interne, autoréférentielle. Mais Marcel Duchamp était-il sincère ? Beaucoup de défenseurs de

59 *Ibidem*. Il donne ici également en exemple Madeleine de Scudéry, cette auteure du XVII^e siècle, pour qui la question était plutôt de savoir comment amener les autres à supporter la sincérité qu'on leur témoigne, le thème se situant alors dans le contexte d'analogies entre conduites de guerre, comportement courtois couronné de succès, et comportement dans les affaires d'amour. La question se pose en effet « de savoir si celui qu'on aime permet seulement qu'on lui dise tout ce qu'on peut avoir à dire [...] Mais surtout, comment pourrait-on être sincère envers quelqu'un qui n'est pas sincère envers lui-même ? Et toute existence n'est-elle pas finalement une projection dépourvue de fondements, une esquisse qui a besoin des supports et des zones protégées que fournit l'insincérité ? Peut-on somme toute communiquer sa propre sincérité sans devenir déjà par là même insincère ? » (*ibidem*). Luhmann ajoute qu'il faut particulièrement redouter dans ce nouveau contexte l'influence des thérapeutes, ces nouveaux moralistes, qui se sont progressivement approprié le problème, mais en ne faisant le plus souvent que substituer à l'amour un principe de santé bien instable. La vie devient ainsi une longue thérapie, une cure, et la relation amoureuse une pratique de thérapie mutuelle durable, mais sur la base tout à fait instable ou sans fondement d'une « entente insincère sur la sincérité ».

Duchamp se sont ainsi sentis obligés de répondre à cette question pourtant parfaitement impertinente. Marcel Duchamp était sans doute sincère à sa manière, sincèrement ironique, et finalement comme tout le monde sincèrement insincère. Toute la question étant, de façon plus nette depuis Duchamp, mais cela vaut probablement pour tout cet art moderne-postmoderne depuis Baudelaire, d'échapper à cette entente insincère sur la sincérité. Baudelaire lui-même ne s'adressait-il pas à son lecteur dans ces termes : « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* » ? Mais la modernité a manifestement tissé, entre l'amour en tant que passion et l'esthétique romantique, des liens qui ne sont pas faciles à délier, dont on ne se déprend pas comme on veut et dont ne se déprend pas qui veut, quand il le veut.

En art comme en amour, pour paraphraser encore Luhmann, compte tenu de la dynamique de dissolution inhérente à toute liaison intime ou subjective, le problème en devient un de maintien de l'in vraisemblance. Et si la société actuelle est plus conciliante quant aux motivations poussant à édifier un monde purement personnel, ou un art purement subjectif, *on commence seulement à réaliser combien cette entreprise est en réalité invraisemblable*. La crise actuelle du système amoureux, qui constitue l'essentiel de la littérature savante et populaire sur la question, répond sur ce point à celle du système de l'art tel que le décrit aussi bien la sociologie de l'art contemporaine que la presse pamphlétaire. L'une des façons de résorber alors le problème de ces autonomies invraisemblables est d'en relativiser les enjeux. En amour, l'alternative que représente l'éventualité de rompre et de rester seul est assumée comme un plan de vie possible. En art, la possibilité d'une fin de l'art devient une dimension inhérente de l'expérience de l'art. On ne recherche plus le grand amour pour la vie, ni l'art éternel, immuable. Le problème amoureux comme celui de la création, en devient un « *d'assomption de la maturité dans la pratique de sa vie* », dont on doit assumer l'incertitude relative ⁶⁰.

Est-ce encore de l'amour ? Est-ce encore de l'art ? Les valeurs artistiques contemporaines sont par excellence des valeurs d'incertitude. Et, en ce sens, l'aversion pour l'art contemporain exprime beaucoup moins l'intolérance au non-sens, ou à l'insignifiance, que l'aversion pour l'incertitude inhérentes aux valeurs artistiques contemporaines. Car tout le problème de l'art contemporain tient précisément au fait qu'il n'est pas (encore) de l'art. C'est son caractère le plus invraisemblable si l'on veut. Il n'est logiquement qu'une prétention à la reconnais-

60 « Le problème de l'amour perd sa sublimité, et s'assimile tout bonnement au problème de savoir trouver et s'attacher un partenaire pour des relations intimes » (*ibidem*, p. 195). Celui de la création se réinscrit dans une perspective beaucoup plus prosaïque que poétique, celle de la créativité, où il s'agit de se trouver un dada, et de s'y attacher.

sance en tant qu'art. Ce qui caractérise en effet le mieux l'art contemporain, en tant que système ou organisation, c'est précisément le fait qu'il s'organise autour de ce problème : comment faire prendre de la valeur, trouver de la valeur à quelque chose qui n'en a pas encore ⁶¹. On ne peut, à la limite, qu'anticiper sur l'artisticté de l'œuvre contemporaine, sur sa reconnaissance en tant qu'art. Ce qui compte, ce n'est pas ce que la chose vaut en soi, mais ce que les gens autorisés pensent qu'elle vaudra plus tard. Un pari plus ou moins risqué, balisé par l'histoire et la théorie des arts. On a peut-être en effet affaire à de la peinture ou à de la sculpture (mais de plus en plus aussi à tout autre chose, puisqu'il y a aussi la photo, la vidéo, l'infographie, l'installation, etc.). Mais est-ce bien de l'art ?

L'art au sens contemporain c'est sans doute encore un peu l'art au sens ancien, ou classique, *ars* ou *technè*, *opus* et *poïesis*, Beaux-Arts ou avant-garde. Mais c'est aussi beaucoup d'autre choses, plus ou moins aberrantes, plus ou moins légitimes, qui ne répondent pas à ce que le marché ou le système de l'art entérine. C'est surtout d'abord une situation de production et de réception très particulière, hautement temporalisée, instable et indéfinie, *ouverte au changement*, comme le découvrent Boltanski et Thévenot au cœur du « monde de l'inspiration ». Ainsi, l'œuvre d'art, au sens contemporain, c'est non pas tant l'objet d'art conventionnellement admis et bien stabilisé par l'objectivité sociale coutumière, mais surtout une forme d'engagement et d'identification plus diffuse, de conventions et de convictions, touchant un ensemble de produits potentiellement artistiques, de pratiques potentiellement créatrices, d'organisations obscures et de réseaux souterrains produisant pas toujours volontairement ou consciemment des choses qui éventuellement deviendront un jour de l'« art », ou qui encore produisent aujourd'hui de l'art qui un autre jour n'en sera plus. Et de fait, plus on approche du contemporain, plus le niveau d'incertitude tend à s'élever quant à la valeur de la chose, et quant à son existence même en tant qu'œuvre d'art. Par définition, pourrait-on dire. On ne voit pas d'œuvres, mais que des actions. On a moins affaire à des œuvres constituées, qu'à des projets d'œuvres, à des œuvres en train de se faire, des *projets créateurs* ⁶². On a moins affaire à des œuvres, qu'aux actions, réactions, hésitations répétées, à travers lesquelles se stabilisent

61 Il n'y aurait pas de problème de l'art contemporain en effet, si les œuvres contemporaines avaient déjà été « classées ». Voir à ce sujet les intéressantes déductions de Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, à partir de la comparaison du marché de l'art ancien, classé et classique, et de l'art contemporain. Voir également Howard S. BECKER, *op. cit.*, pp. 351-371, qui montre, en conclusion de son ouvrage, comment la principale activité des mondes de l'art consiste à construire des réputations.

62 Sur ce thème, voir Léon Bernier avec Isabelle Perrault, *L'Artiste et l'œuvre à faire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

et se constituent un certain nombre d'objets de valeur. Pour cette même raison, l'œuvre d'art contemporaine manquera toujours un peu de profondeur, apparaîtra superficielle, manquant simultanément d'objectivité et de valeur (d'objectité), au sens le plus neutre, le temps n'ayant pas fait son œuvre, n'ayant pas ancré la valeur dans l'objectivité sociale du consensus ou de la convention. Elle n'aura pas assez vieilli, mûri, ne sera jamais assez ancienne. N'aura pas encore convaincu.

L'état actuel de l'art contemporain exige ainsi un certain niveau de tolérance au non-sens, qui n'est le plus souvent, faut-il le rappeler, que le sens des autres, d'autres directions que peut prendre le sens. Ce qui inquiète, de fait, c'est ce risque pris avec le sens, non pas le sens en général, mais le sens de l'art, l'orientation qu'il va prendre. Doit-on s'en tenir à l'exacte et authentique partition ou doit-on renouveler au contraire l'interprétation ? Mais comment aussi ne pas exécuter la partition sans d'une certaine manière la renouveler, sans être finalement original, comme malgré soi ? On doit dès lors relativiser d'autant la conception ordinaire (et romantique) de l'originalité. L'originalité n'est plus tant l'apanage du génie, que ce qui résulte du manque d'expérience de celui qui se trouve jeté dans une situation sans précédent, et qui doit improviser pour le meilleur ou pour le pire : le meilleur, c'est-à-dire une certaine fraîcheur, la belle surprise, la trouvaille, la fulgurance du nouveau, l'ouverture au changement : le pire, c'est-à-dire la maladresse, l'incohérence, l'imperfection et l'échec. L'innovation comporte un très haut coefficient d'échec, comme on ne le dit pas assez. Et comme on sait, mais comme on ne le dit pas encore là assez, pour bien « improviser » il faut être bien « préparé ». De même, comme le rappelle avec insistance tout un courant de sociologie de l'art depuis Bourdieu, le génie individuel suppose d'incontournables prédispositions sociales.

Les valeurs artistiques contemporaines parce qu'elles sont d'emblée des valeurs d'incertitude posent en outre un problème quasi immédiat de *reconnaissance*, à l'état brut pour ainsi dire. On doit envisager ce problème de la reconnaissance sous un angle beaucoup plus complexe que ce à quoi on s'en tient d'habitude : comme un processus tridimensionnel d'*identification*, de *légitimation* et de *gratitude*. Le processus de reconnaissance engage en effet non seulement nos capacités à identifier la chose en tant que telle. Elle implique aussi sa légitimation. Mais il n'est sans doute véritablement parachevé que s'il conduit en retour à cette modalité tout à fait amoureuse de la reconnaissance qu'est la gratitude ⁶³.

63 En suivant ici Nathalie HEINICH, « Au pied du mur. Sur une fresque en milieu urbain », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXI, n° 2, octobre 1989, pp. 91-101.

L'art, tout comme l'amour, peut-il en revanche résister à cette trivialisation, à toutes ces relativisations ? Peuvent-ils l'un et l'autre survivre à leur autonomisation ? Les inquiétudes quant à la possibilité d'un avenir de l'art répondent ici à celles éprouvées face à l'avenir de l'amour. L'art est-il fidèle ? N'a-t-il pas trahi notre confiance ? Toujours en suivant Luhmann, il n'est pas moins faux, malgré toutes les incertitudes, de prétendre que la société moderne ait aboli la possibilité de se livrer à ces expériences identitaires et expressives que constituent l'intimité amoureuse et l'expérience esthétique, comme le prétendent, avant même Adorno, tous les dénonciateurs de la société de masse. La généralisation dans la société actuelle de l'amour-passion, tout comme sans doute de l'esthétique romantique, ne correspond de fait pas du tout au modèle d'une société de masse impersonnelle et strictement fonctionnelle (pas plus d'ailleurs qu'elle n'est essentiellement assimilable à une culture de l'hédonisme généralisé, selon d'autres versions plus ou moins critiques de la postmodernité). La société actuelle se caractérise bien mieux par le fait d'avoir radicalisé la distinction entre l'univers des relations personnelles et des rapports esthétiques d'un côté, et celui des relations impersonnelles et des fonctions utilitaires de l'autre. Par le fait même, l'art et l'amour, et plus encore l'amour de l'art, semblent d'autant plus procéder du refoulement des dimensions impersonnelles et utilitaires, stratégiques, impliquées par la pratique concrète de l'art (et de l'amour).

Professionnalisation et organisation dans le monde de l'art

L'art autonome, ou autonomisé, exerce de semblables contraintes à l'échelle des sociétés globales. On n'a qu'à évoquer ici les réactions ambivalentes entourant les hauts et les bas de l'institutionnalisation contemporaine des arts, *socialisation du risque artistique* selon certains, *institutionnalisation de l'anomie* pour d'autres. Un bon nombre d'États paraissent s'y être engagés en effet sans trop s'en rendre compte, ni trop en mesurer les conséquences, et peut-être surtout sans vraiment (pouvoir ?) l'assumer. Le problème de l'État-providence face aux arts, à l'analyse, ne se révèle pourtant pas d'abord d'ordre économique, bien que les questions de finances publiques ou de crise budgétaire de l'État aient ici, mais ni plus ni moins qu'ailleurs, un certain poids, voire un poids certain. Il tient d'abord à la situation ou à la condition d'autonomie de l'art, au fait que l'art est et doit être autonome, libre, émancipé. L'institutionnalisation des arts autonomes, ou autonomisés, pose ainsi à l'État un ensemble de contraintes normatives, ou idéologiques, à laquelle l'argument économique pourrait bien ne servir que de prétexte ou d'échappatoire, de bouclier protecteur en quelque sorte. L'intervention publique semble ici plus qu'ailleurs en effet menacé de contradictions, les résistances habituelles face à l'intervention socio-économique de l'État s'avérant plus sensibles encore dans ce champ d'intervention dans la mesure où l'art est associé, de façon aussi spontanée que conventionnelle peut-être, à des notions ou des va-

leurs de « liberté d'expression », d'« émancipation subjective », d'« accomplissement de soi » ou d'« originalité », par lesquelles précisément on a justifié l'autonomie institutionnelle qui lui a été collectivement accordée, ou concédée, selon le point de vue.

Le dilemme auquel l'État se voit confronté est le suivant. Comment intervenir dans un domaine dont chacun peut se faire, par principe ou par convention, sa propre définition ? Comment pour ainsi dire intervenir sans trop intervenir, définir (qui est artiste, ce qu'est l'art, où commencent et où s'arrêtent les frontières de l'art) mais sans définir ⁶⁴ ? On peut sans doute reprocher beaucoup de choses à l'État face aux arts et à la culture. Mais on doit constater aussi jusqu'à quel point ces choses résultent d'une délégation collective du problème. Les États qui se sont impliqués depuis la Seconde Guerre mondiale semblent ainsi n'avoir pu s'empêcher d'intervenir, dans ce secteur comme dans bien d'autres, portés par une sorte de dynamique sociale et historique plus ou moins fatale, le destin peut-être, mais en ne pouvant s'employer tout au plus dès lors qu'à gérer de façon plus ou moins adroite un *dissensus* culturel qui n'a vraisemblablement eu de cesse de s'approfondir au cours de la période. L'intervention culturelle de l'État semble ainsi osciller entre une définition toujours trop large ou trop restreinte de l'art et de la culture. Elle apparaît de fait essentiellement tiraillée entre ses artistes et ses publics, le purisme d'une élite cultivée d'un côté, et l'hyperrelativisme culturel de l'électorat de l'autre. Elle ne paraît pas s'inscrire dans une visée générale, conduisant à mener notamment une « véritable politique culturelle » dont on connaîtrait *a priori* le contenu et les visées. Qui en voudrait d'ailleurs ? Les dernières véritables tentatives en ce sens, et qui sont aussi les premières politiques culturelles véritablement modernes, remontent à Mussolini, Hitler et Staline, comme on sait (ou comme on s'est efforcé de l'oublier). On sait d'ailleurs tout l'intérêt que portait John Maynard Keynes, président fondateur du premier Conseil des Arts en 1946, à ces premières expériences, lui qui cherchait justement à travers la formule du *arms' lenght* une solution non totalitaire à la relation entre culture et État modernes ⁶⁵. L'État libéral, suite à l'introduc-

64 Pour une description détaillée du dilemme voir Philippe URFALINO, *loc. cit.* On peut également donner en exemple plus près de nous les difficultés juridiques posées par les tentatives récentes d'amélioration du statut socioprofessionnel de l'artiste, qui posent un énorme problème préalable quant à la définition des ayant-droits. Sur ces sujets, voir les ouvrages cités à la note 34.

65 Sur John M. KEYNES et les arts, voir notamment ses *Collected Papers* qui regroupent en un volume l'ensemble de ses contributions aux arts et aux politiques culturelles. Keynes, marié à une artiste, a été intimement lié aux élites artistiques de son époque. Avant la guerre, certains intellectuels amis de Keynes ont approché les autorités culturelles allemandes, italiennes et sovié-

tion de mesures keynésiennes dans le secteur des arts et de la culture, n'a pas véritablement tenté de réconcilier l'offre et la demande, les artistes et le public. Il s'en est plutôt tenu — à cause des contraintes normatives impliquées par le respect des valeurs d'autonomie — à assurer un minimum de compatibilité entre les deux formes de souveraineté, celle des arts et des artistes d'un côté, celle des publics et des consommateurs de l'autre, en se croisant les doigts pour que les deux orientations ne se contredisent pas trop. Qu'en est-il vraiment après quarante ans déjà de démocratisation et de développement culturels ?

La difficulté à répondre à cette question tient principalement à l'évaluation très différente que l'on peut faire de ce qui lie les politiques culturelles à l'État-providence. S'agit-il notamment d'une extension tardive de l'État-providence au secteur des arts et de la culture, jusque-là laissé pour compte, ou au contraire d'une émergence, après l'État-providence, d'une nouvelle étape de développement social, encore mal défini, mais visant à prendre en compte, non plus seulement les droits civils (les droits de l'homme), les droits politiques (le suffrage universel) et les droits économiques (l'État-providence), mais cette nouvelle sorte de droits que l'on dit *culturels*, à l'intérieur desquels les arts occupent par ailleurs une position conventionnellement plus ou moins centrale ? Bien que le développement des politiques culturelles soit lié au décollage de l'État-providence, il reste difficile de distinguer en elles ce qui relève en effet d'une politique de réforme socio-économique — visant à corriger les déficiences du marché et les inégalités face au marché —, des politiques proprement culturelles, visant ici à gérer le dissensus culturel en formant éventuellement de nouveaux consensus, ou en accompagnant la montée d'une nouvelle culture, de nouvelles valeurs. Sur un autre plan, il est également difficile de départager entre elles ce qui relève d'une politique culturelle de ce qui relève d'une politique proprement artistique, appuyée ici sur la dynamique propre à ces mondes, et comportant en outre non seulement des artistes, mais aussi des publics, des intermédiaires et des œuvres, dont le travail répété finit par définir tout compte fait l'art tel qu'il est. Le peu d'information sur ce champ d'interaction peut d'ailleurs dépendre ici tout aussi bien de la crainte d'ingérences dans le processus dit « créateur », que témoigner du peu d'intérêt et de la méconnaissance à l'égard de ces mondes. Alors que le premier point soulève le problème de la place relative de la culture dans le système social, le second soulève plutôt celui de la centralité de l'art dans le système culturel contemporain.

Selon les points de vue, l'évaluation des résultats réels de ces politiques risque alors d'être fort différente. Doit-on évaluer ces politiques en fonction de l'échec ou de la réussite des mesures de soutien à un groupe socio-économique-

tiques en vue de trouver une solution de soutien aux arts et à la culture adaptée à l'Angleterre.

ment défavorisé ? Ou plutôt en fonction du développement de l'excellence d'un champ de pratiques professionnelles ? Doit-on les évaluer en fonction de leur capacité à assurer, au sein de la culture, l'autonomie d'une forme particulière de culture — l'art — ou en fonction de leur capacité à assurer l'intégration de l'art, au prix de la transformation radicale de son identité, et au risque d'affecter sa mouvance propre ? Leur destin est-il d'empêcher une dissociation trop grande entre l'évolution culturelle et l'évolution sociale, ou de contribuer au contraire à assurer cette différenciation ou ce désenclassement ? S'agit-il de modifier des comportements culturels que l'on trouve socialement déplorables ? ou, au contraire, de modifier des comportements sociaux que l'on juge culturellement déficients ? Dans les faits, l'intervention de l'État dans le domaine des arts semble tenter de concilier une politique artistique (l'excellence, le professionnalisme), une politique culturelle (le contemporain, le novateur, la recherche), et une politique sociale (le filet de sécurité, l'aide à la jeunesse). C'est beaucoup à la fois (et avec de bien petits moyens le plus souvent).

S'agissant de politiques culturelles, plutôt que de politiques proprement artistiques, les interventions pourraient d'ailleurs avoir laissé substantiellement inchangés les enjeux esthétiques-artistiques auxquels sont confrontés concrètement les artistes, le milieu de l'art et leurs publics, sans avoir affecté non plus les conditions les plus pertinentes permettant de faire, de voir et de faire voir les œuvres d'art. L'État n'est probablement pour l'artiste qu'un élément parmi d'autres d'une sorte de portefeuille d'actions possibles⁶⁶. Il ne faut jamais mettre tous ses œufs dans le même panier. Les fins poursuivies par l'État ne sont pas non plus nécessairement celles poursuivies par les artistes ou le milieu. En deçà ou au delà des volontés de démocratisation et de développement culturels, le participant de ce monde peut poursuivre de tout autres objectifs : s'amuser, jouir, se faire plaisir, chercher à se faire aimer, ou vouloir simplement par là tromper son ennui, ne pas même chercher à faire de l'art, mais plutôt continuer de cette façon à faire ce qu'il fait, qui n'est parfois que de la peinture ou de la sculpture, ou quelque chose d'apparenté. Sans doute en effet ne pourra-t-on dès lors expliquer convenablement l'organisation de l'art sans expliquer aussi à un moment donné ce vers quoi converge l'ensemble des actions des gens de ce monde : l'œuvre d'art, principe et lieu véritables de cette organisation. Mais, cette œuvre étant elle-même un tissu de relations (de conception, de production, de diffusion et d'interprétation), on voit qu'elle exigerait aussi tout autre chose qu'une simple analyse formelle d'objets d'art.

Quoiqu'il en soit du sens véritable des politiques culturelles, on peut aujourd'hui constater un certain nombre d'effets imprévus. *per. ers* selon certains.

66 Sur ce thème voir Pierre-Michel MENDER, *loc. cit.*

La substitution du marché (*artificiel*) des subventions au marché (*authentique*) des œuvres est sans doute ici l'une de ces conséquences les plus inattendues⁶⁷. Il s'est en effet créé, au-dessus ou à côté du marché réel des œuvres, un marché de subventions qui donne prise autant que le premier à la concurrence, aux coalitions, et peut-être même aux monopoles. De la sorte, les politiques culturelles tendent à se présenter comme l'objet, parfaitement autonome, de la concurrence stratégique des différents bénéficiaires potentiels. Au fur et à mesure que ce champ de politiques culturelles progresse en autonomie, il est de moins en moins perçu et conçu comme un simple intermédiaire financier entre l'offre culturelle et le public. De plus, l'intervention de l'État ne vise manifestement pas, comme il a été souvent allégué au départ par les promoteurs de l'intervention publique, à palier *temporairement* ou de façon *transitoire* aux carences actuelles d'un marché réel de produits artistiques, qui n'offrirait pas le niveau de concurrence ou de choix jugé souhaitable ou optimal. L'intervention de l'État tend plutôt à devenir permanente et récurrente. Cette intervention ne garantit pas non plus la diversité des choix. Elle peut tout aussi bien servir à renforcer l'hégémonie de certaines organisations culturelles aux dépens d'autres, et à favoriser certaines esthétiques au détriment d'autres. De plus, dans ce processus qui voit l'État devenir un facteur déterminant de la production et de la création artistiques, l'autonomie de l'art, vaste projet d'émancipation et d'affirmation critique de l'art, en vient à s'assimiler presque exclusivement à celle des « Conseils des Arts » (ou des artistes), c'est-à-dire à une défense assez strictement corporatiste du système de bourses aux artistes et de subventions aux organisations artistiques. Ces défenses, essentiellement fondées sur des justifications économiques, demeurent le plus souvent assez mal argumentées. Elles font notamment état d'un « égoïsme » (pour paraphraser Durkheim) et qui a tout pour irriter ceux qui n'ont pas eu la chance d'entrer dans le système au bon moment. Ou qui n'y comprennent tout simplement rien.

Ces hauts et ces bas de l'intervention de l'État dans le domaine des arts et de la culture ne sont cependant qu'un cas parmi d'autres des difficultés que posent l'intégration et l'institutionnalisation sociale des arts en tant qu'arts, ou des arts autonomes. De fait, le problème de l'institutionnalisation déborde le seul cadre de la relation entre l'art et l'État. Il est à la fois plus étendu et plus profond. Plus étendu : les paradoxes de l'institutionnalisation de l'art concernent non seulement l'État, mais l'École — c'est-à-dire le système scolaire et de formation, rela-

67 Voir à ce sujet Philippe URFALINO, *loc. cit.* Pour une discussion du thème des effets réels ou imaginés des politiques culturelles, voir la seconde partie de ma thèse de doctorat. On aura également remarqué jusqu'à quel point la plupart des analystes présupposent une sorte d'authenticité intrinsèque au marché « pur » des œuvres, de façon à dévaloriser d'emblée tout ce qui lui échappe, au nom d'une pseudo-authenticité puritaine.

tivement autonome à l'égard de l'institutionnalisation proprement politique et juridique qui constitue encore le principal champ d'application de l'État —, et le Marché — en incluant ici tout aussi bien le marché de l'art au sens classique que les industries culturelles au sens moderne ou postmoderne. Chacun de ces trois pôles organisationnels du champ artistique contemporain fait en effet l'expérience de difficultés apparentées face à l'art et à son intégration, chacun vivant à sa manière les paradoxes de l'institutionnalisation de cette autonomie. L'art ne s'apprend pas, et surtout pas à l'école. Et l'art n'est pas une marchandise. Les pamphlets périodiques à l'encontre de l'art contemporain, aussi bien que les analyses plus critiques que l'on peut faire du rapport à l'art dans la société contemporaine, témoignent tous à un degré ou à un autre de ces difficultés, de ces résistances. Ils traduisent peut-être d'abord par là la visibilité accrue des changements affectant ces trois pôles de l'organisation contemporaine de l'art, changements dont on a vraisemblablement pas encore tiré toutes les conséquences, ou dont on se refuse encore à tirer les conséquences, — en croyant pouvoir « revenir à », ou en pensant que tout cela n'est que défectuosité passagère, simple passage, mode sans lendemain. Pourtant, la chose a plutôt l'air de vouloir durer, depuis déjà plus de cent ans. Elle est même en train de s'organiser pour durer. L'art moderne-autonome s'enseigne, se vend et c'est lui que l'on subventionne.

Le problème est donc aussi plus profond. Les résistances, aversions, rejets plus ou moins globaux de l'art autonome, et autres fins de non-recevoir, ne se présentent plus dans un tel contexte comme la simple réfutation d'une esthétique particulière (dite de rupture, d'expérimentation, de négativité, d'avant-garde), mais comme l'effet de la difficulté à envisager les réalités de l'organisation dans le domaine des arts, et à les assumer, sans toucher à ses fondements traditionnels, à ce système bien particulier de conventions et de convictions, qui participe de l'identité même de l'art en tant qu'art : *création, liberté d'expression, inspiration, accomplissement de soi, vocation, don, gratuité et sacrifice de soi*. La religion du salut par l'art est bien têtue.

Mystère et paradoxes des mondes inspirés

« Ce monde, dans lequel les êtres doivent se tenir prêts à accueillir les changements d'état, au gré de l'inspiration, est peu stabilisé et faiblement équipé⁶⁸. » Il doit donc le rester. Après avoir filé la métaphore amoureuse, il faut filer maintenant la métaphore religieuse. Il est vrai que la religion n'est que la forme sublimée de l'Amour, la religion dans sa version chrétienne tout au moins. Le « monde de l'inspiration », tel qu'il se dégage à travers cette lecture comparée que font Boltanski et Thévenot de *la Cité de Dieu* d'un côté et du manuel de créativité à l'usage de l'entreprise contemporaine de l'autre, permet de toucher du doigt à ce noyau dur de valeurs autour duquel se constitue le statut social de l'art et des artistes, et qui fait sa « grandeur » propre, et sa vulnérabilité aussi. L'art, approché en tant que domaine de valeurs, se confond en effet assez entièrement avec cette représentation, à la fois la plus haute (saint Augustin) et la plus triviale (le manuel de créativité). Compte tenu de son faible niveau d'équipement, ce monde pourra notamment tolérer « l'existence d'épreuves intérieures peu ou pas objectivables, ce qui met la grandeur inspirée à l'abri de l'opinion des autres — indifférente aux marques de mépris — mais ce qui en fait aussi la fragilité⁶⁹ ». La caractéristique principale de la Cité de Dieu est, en effet, de ne pas être de ce monde. De la même manière, le monde de l'inspiration, à l'examen des manuels de créativité, « se défait lorsque la tentation de retour sur terre l'emporte sur l'envol⁷⁰ ». C'est tout le paradoxe, j'allais dire tout le mystère, du monde de l'art, en tant qu'il est « inspiré » tout au moins.

De la sorte, le monde de l'art et des artistes, en tant qu'ils sont inspirés, s'oppose, autant par principe que par convention, à toute possibilité d'organisation et de professionnalisation. Le degré zéro de l'inspiration, ou son noyau, n'étant rien d'autre que l'exigence de maintenir l'*ouverture au changement*, on peut comprendre comment, par une sorte de glissement ou d'enchantement, la conséquence de cette exigence — le faible niveau d'équipement et l'instabilité du monde — puisse en venir à faire office de principe d'identité et de norme de conduite. La condition d'authenticité des mondes inspirés, et de l'art en tant qu'il est inspiré, c'est d'être peu stabilisés et faiblement équipés. En art, en effet, tout n'est que mouvements et mouvances. Il ne faut jamais figer les choses.

Non seulement la Cité de Dieu n'est pas de ce monde. Elle s'oppose en outre radicalement à la cité du monde. Elle est néanmoins déjà présente dans le

68 Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *op. cit.*, p. 200.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*, p. 206

cœur de ceux qu'a touchée la grâce, qui ont la foi, qui se soumettent aux jaillissements de l'inspiration, et qui acceptent le travail de la grâce en eux ⁷¹. Dans ce monde, qui repose sur le sacrifice et l'oubli de soi, l'« humilité » est la vraie grandeur, et la « charité » la forme la plus haute de l'amour ⁷². La question de la possibilité d'atteindre la « perfection » en ce bas monde devient également un enjeu central dans un tel contexte. Augustin refuse ainsi d'envisager cette possibilité, non pas en regard d'une évaluation que nous dirions aujourd'hui réaliste ou objective du problème, mais par crainte de commettre par là le péché d'orgueil ⁷³. L'examen de ce monde inspiré permet également de souligner le paradoxe qui, d'Augustin à Jean-Jacques Rousseau, en apparaît constitutif. Comment ce monde, qui se construit à l'encontre de la recherche de renommée, de gloire, ou de richesse, et de dépendance personnelle à l'égard des grands de ce monde ⁷⁴,

-
- 71 Voir *ibidem*, pp. 107-109, l'analyse de ce mystère, ou de ce paradoxe, chez saint Augustin, et les compromis auxquels il est nécessairement amené avec le monde réel. Le monde de la grâce reste ainsi entremêlé au monde privé de la grâce, ni l'un ni l'autre n'étant pleinement réalisé sur terre, ces deux mondes présentant ainsi « des "mélanges temporaires" dans lesquels l'une et l'autre de ces deux cités, dont le jugement dernier fera la séparation, sont, selon les cas, plus ou moins présentes » (p. 108). L'opposition des deux cités n'est donc pas complètement réductible à une opposition tranchée entre le Royaume et le monde, entre le bien et le mal. Mais en même temps, aux yeux de saint Augustin, seule la Cité de Dieu mérite véritablement le nom de cité, au sens où elle est la seule capable « d'amener les êtres à dépasser leur singularité dans la poursuite d'un bien commun » (p.109).
- 72 Saint Augustin définit la charité, par opposition à l'« amour de soi », comme une forme d'amour « qui ne cherche pas ce qui lui appartient en propre, c'est-à-dire qui ne se complaît pas dans sa propre excellence » (p. 109).
- 73 Voir *ibidem*, p. 111, la dispute qui l'oppose à Pélage, pour qui au contraire la nature humaine est dotée d'un grâce inhérente suffisante permettant d'atteindre, par la voie ascétique, la perfection ici-bas. Augustin établit à ce chapitre une nette distinction entre l'humanité avant et après la chute. Il reproche à Pélage de perpétuer de la sorte le péché d'orgueil responsable de la chute, attribuant faussement à la vertu ce qui demeure le fait exclusif de la grâce. Selon Augustin, le libre arbitre ne peut se substituer à ce principe de la grâce qui ne relève que d'un don de Dieu.
- 74 « En effet, si un projet orienté vers la gloire, ou simplement vers les autres en tant que leur reconnaissance fonde la grandeur de la personne, suffit à abolir la grâce (qui ne survit ni à la conviction de la posséder ni, moins encore, à la manifestation ostensible de la croyance dans sa possession), pourquoi abandonner la contemplation pour l'expression, le "discours du silence" pour le discours, la passivité de l'esprit dans l'expérience de la vérité pour la "théorisation" de cette expérience ? » (p. 114).

peut-il vraiment être de ce monde ? Comment malgré tout prendre place dans le monde ? En effet, même « la confession publique des péchés est suspecte » ici « parce que la dénonciation de la "vaine gloire" peut être encore un moyen détourné d'attirer sur soi la considération des autres ⁷⁵ ». Il faut dès lors non seulement fuir la renommée mais haïr l'estime même des hommes, ce dont témoigne les exploits ascétiques de ces Pères du désert, spécialistes de la coupure avec le monde, et qui, tenus pour des sortes d'athlètes en leur temps, faisaient donc néanmoins comme malgré eux l'admiration de leurs contemporains.

À tous égards, le monde de l'art (en tant qu'il est inspiré) s'oppose symétriquement à l'organisation de l'art, non seulement parce qu'il se situe à un autre niveau d'appréhension de la réalité sociale, celui des valeurs ou des grandeurs, mais parce que les valeurs de ce monde peuvent sembler s'opposer *a priori* et en principe à toute possibilité d'organisation. Cette représentation de l'art, à la fois la plus haute et la plus commune, la plus profonde et la plus naïve, *angélique* ou *évangélique* pour tout dire, pèse d'un poids considérable sur l'organisation du monde réel de l'art contemporain, qui en est à la fois l'otage et le bénéficiaire. L'art contemporain qui dans son ordinaire n'a que peu à voir avec cette représentation idéale, risque à tout moment d'être dénoncé pour « inauthenticité », fraude, etc. Comment en effet intervenir objectivement pour soutenir l'art sans contredire par là le sens ultime de l'art ? Comment ne pas faire de la sorte la preuve involontaire que finalement tout cela n'est plus de l'art, n'en était pas vraiment, n'en a jamais été ? S'expliquent également par là les résistances entourant la négociation ou la concession d'un statut socioprofessionnel aux artistes. Les artistes ne peuvent en effet obtenir un tel statut professionnel qu'au risque de déchoir au plan de leur statut social. Autrement dit, leur statut social est le contraire de leur statut professionnel. De la sorte, la professionnalisation des artistes ne semble pouvoir être qu'asymptotique, dans un effort toujours relancé pour stabiliser la fonction, et au risque de perdre leur plus haute signification sociale, leur grandeur propre, leur *âme*.

L'art de l'époque de saint Augustin n'était sans doute pas associé aussi étroitement que celui d'aujourd'hui à ce monde inspiré. Pas autant en tous cas que ce qu'en traduisent les manuels de créativité contemporains, qui font précisément de l'artiste l'être inspiré par excellence (avec les enfants et les fous). Il faut au contraire attendre la modernité pour que l'artiste apparaisse ainsi sous les traits du héros social, pionnier d'un nouveau mode de vie, par une sorte de transfiguration idéologique de la vie d'artiste ⁷⁶. Mais il en est ainsi également parce

75 *Ibidem*.

76 Pierre-Michel MENDER, *loc. cit.*, pp. 148-149, relie cette transfiguration idéologique aux bénéfices non monétaires attachés au travail artistique et à ses

que l'artiste (au sens moderne) reste le dépositaire d'une sorte de responsabilité. Il est en quelque sorte chargé de la fonction d'ouverture au changement. L'ouverture au changement (d'état, de style, de forme) représente de la sorte la pierre angulaire de l'art moderne, un art d'*ouverture* donc, plutôt que de rupture, et le changement non pas non plus comme mutation, ni même (in)novation, mais comme *métamorphose*. L'« ouverture au changement » est peut-être en ce sens l'ultime justification du rapport à l'art dans la société contemporaine, ce qui en fonde la légitimité en tant qu'activité autonome, ce que l'État et les collectivités cherchent plus ou moins adroitement à conserver lorsqu'ils s'engagent ainsi à soutenir l'art, ou à le tolérer.

Le système de l'art et le système de Dieu

Cette imbrication culturelle des valeurs artistiques et de la tradition chrétienne explique sans doute le succès et les surenchères auxquels a pu donner lieu la notion de création, base de l'autonomisation possible de ce monde, mais aussi source de bien des malentendus. « Mais qui donc a créé les créateurs ? », demandait Pierre Bourdieu ⁷⁷. Comment en effet expliquer le succès d'une telle notion dans un contexte de sécularisation accélérée de la société depuis l'après-guerre ? Il est manifeste que cette notion ne désigne plus tout à fait la même chose. Il y a là à la fois rivalité avec Dieu, et emprunt au système de Dieu, ou encore au sous-système de Dieu compte tenu du fait que la religion, comme tout autre sous-système, ne puisse plus prétendre à l'universalité que dans sa sphère de spécialité. Comme l'art et comme l'amour. Mais l'emprunt au lexique de la

risques. Ce type d'activité économiquement risquée a en effet une double résonance, à la fois individuelle, « puisqu'il désigne le flux de gratifications psychologiques réservées à chaque artiste, et collective, puisqu'un évident prestige social s'attache à ce type d'activités non utilitaires dont le cours variable et incertain permet de renouveler constamment la production et le pouvoir de signification et de séduction des œuvres ». Ces deux sortes de compensation désignent les deux versants de la transfiguration idéologique contemporaine de la vie d'artiste. « D'un côté, l'individualisme hédoniste fait de l'artiste un type social, pionnier d'un mode de vie dont la diffusion dans la société contemporaine a par exemple conféré à la notion de création une extension à peu près infinie. De l'autre côté, le sacrifice de soi ou le renoncement à la sécurité matérielle font de l'artiste un héros social, engagé à servir les intérêts supérieur de l'Art, c'est-à-dire l'intérêt général de la collectivité, ou même de l'humanité s'il contribue à cette forme sublimée de jouissance qu'est le plaisir différé et pérenne, le bien-être des générations futures. » L'auteur reconnaît par ailleurs dans cet idéal de bien-être futur, l'une des principales justifications du soutien de l'État-providence aux arts.

77 Loc. cit., note 32.

tradition chrétienne ratisse beaucoup plus large que la seule notion de création : vocation, mission, inspiration, perfection, don, gratuité, sacrifice, etc. font aussi partie du dictionnaire sinon de la grammaire du monde de l'art. Chacun des fléchissements enregistrés par ce vocabulaire risque donc en tout temps d'être dénoncé : la création lorsqu'elle (ne) devient (que) créativité ; la vocation lorsqu'elle (ne) devient (que) profession ; la quête de perfection et d'inspiration lorsqu'elle se transforme en trop simple recherche d'« excellence » et de « professionnalisme », pour reprendre ici des termes en usage dans certaines institutions officielles. Mais comment, en même temps, dans la société actuelle, ne pas considérer que les œuvres d'art sont aussi des marchandises, produit d'un métier et d'un savoir (et non seulement des preuves d'amour et de don de soi) ? Comment envisager que l'artiste est aussi le sujet d'un régime professionnel et d'une carrière (et non seulement l'objet involontaire et spontané d'une vocation) ? Comment enfin concéder que l'art est aussi d'emblée une organisation, et non pas simplement un idéal ou une valeur sociale plus ou moins éthérée, le fait de la grâce ?

Le domaine des arts est sans doute ainsi l'un des champs de pratique sociale où les tensions sont les plus vives, et les heurts les plus fréquents, entre ces réalités de l'organisation et le champ des aspirations aux valeurs qui le fonde comme domaine légitime d'activité. Elles sont non seulement à la source des difficultés qu'éprouvent les artistes — tiraillés entre les exigences d'un régime professionnel et celles d'un régime vocationnel —, ou encore les publics non initiés, lorsqu'ils ne parviennent pas très bien à démêler dans cette vaste embrouille de l'art contemporain ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève de l'organisation (ou du système) de l'œuvre. On la trouve aussi à la source de cette oscillation des analyses savantes de l'art d'aujourd'hui, entre l'angélisme évangélique (la naïveté) et le cynisme. L'angélisme de celui qui prend pour acquis le mot à mot du système de valeur idéal, ou idéalisé, fondant la légitimité du domaine de l'art, et qui veut tous nous y convertir. Et le cynisme de celui qui, question de remettre les choses en place, s'en tient à démontrer la vacuité des « aspirations », pour n'y trouver qu'une compensation, une substitution, un dérivatif à des choses autrement sérieuses, pour les porter entièrement au compte d'une « sacralisation » contemporaine de l'art ou d'une « manipulation » des aspirations par quelques fraudeurs mieux informés. Ce qui est aussi un peu court, puisque, comme on a vu, le langage du « sacré » apparaît beaucoup plus complexe et subtil, dès qu'on s'y aventure moins superficiellement. Et puis les gens, quant à eux, veulent bien être manipulés. Ça aussi reste à expliquer.

Il y a de la sorte entre sous-système de Dieu et sous-système artistique un complexe jeu de rivalité et d'appui réciproque qu'on ne peut sous-estimer. Cette figure du sacrifice, liée à celle de l'amour romantique, a partie liée avec l'élaboration de la signification sociale de l'art dans la modernité. L'art, dans la mesure

où il s'est différencié et autonomisé en tant que système de sens et d'action, fournit sans doute une recomposition de ces univers parallèles, pour leur impartir de tout autres finalités. Mais l'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui, l'art en tant qu'art, n'en continue pas moins de se situer à la charnière de ces mondes. Le rapport à l'art dans la société contemporaine, tout particulièrement dans ses modalités de réception, paraît bien de la sorte osciller encore entre deux mêmes pôles : entre l'intimité amoureuse de la personne pieuse vénérant l'image de l'aimé d'un côté, et la passion fusionnelle des fans de rock'n'roll face aux idoles de l'autre ⁷⁸. L'autonomie de l'art dans la modernité a partie liée à ces deux univers un peu comme quelqu'un qui s'éloignerait pour mieux se rapprocher, ou qui se détacherait pour mieux s'attacher. Et l'histoire de l'art moderne n'est peut-être en ce sens que l'histoire de ce désenchantement répété et continue, au quotidien, de l'art, de l'amour (ou de l'érotisme, ou du sexe, ou de la jouissance, ou...) et de la foi (ou de la croyance, ou de la confiance, ou de l'espérance, ou de l'espoir, ou...).

78 Voir ici Antoine HENNION, *op. cit.*, p. 18, qui identifie textuellement cette polarité. Voir également Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, « Petite apologie de l'expérience esthétique », pp. 123-157, qui fait état d'un semblable dualisme dans sa description de l'expérience de la réception esthétique, et de son évolution historique. Selon Jauss, l'art évolue ainsi entre un pôle d'expressivité pure et un autre de pure réflexivité. En réaction aux esthétiques de la négativité et à travers une critique du puritanisme de Theodor Adorno, il propose dans ce texte un schéma d'évolution des genres artistiques qui tienne compte de l'ambivalence constitutive de ce type d'expérience entre jouissance et ascétisme, expressivité et réflexivité. Voir en particulier pp. 149-153, où à partir des sociétés archaïques jusqu'aux formes les plus contemporaines d'identification à l'art et la littérature, l'auteur présente le développement de cinq grandes formes ou types d'identification mis en jeu par l'expérience esthétique, chacun ayant une modalité positive-progressive et négative-régressive, et en discute pour chacune les forces et les faiblesses. Les modalités de l'identification sont les suivantes : identification associative, admirative, par sympathie, cathartique, ironique.