



Livre

2015

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Recensions 1983-2013

Ducret, André Marie Omer

How to cite

DUCRET, André Marie Omer. Recensions 1983-2013. Genève : Université de Genève, 2015.
(Sociograph, Sociological Research Studies)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:55874>

La recension est habituellement considérée comme un genre académique mineur, tout juste bon à figurer dans l'oeuvre complète et, le plus souvent, à titre posthume. Pourtant, le fait de réunir en un tout des recensions disséminées dans diverses revues permet d'apercevoir ce que fut le parcours intellectuel de l'auteur. Les réflexions que lui inspirèrent ces lectures accompagnent son propre travail, elles cernent les questions en suspens, elles invitent à poursuivre la recherche. En sociologie comme ailleurs, la dynamique du champ scientifique repose, au moins à titre idéal, sur la critique réciproque et sur la libre discussion des arguments qui, aux yeux du chercheur, le méritent. Recenser, c'est énumérer, compter, mais d'abord rendre compte du travail d'autrui, le recevoir. La tâche passe pour accessoire et d'habitude réservée aux débutants auxquels elle permet de prendre une distance - toute relative parfois - d'avec leurs maîtres et, peu à peu, de se faire un nom. S'y livrer trop longtemps serait, du même coup, l'indice d'une autorité scientifique mal assise: après un certain âge, on ne recense plus ou, du moins, on se fait prier... Or la sociologie contemporaine a besoin de la confrontation plutôt que de l'émiettement, de l'enfermement et du relativisme, qui en permanence la menacent. Réhabiliter la recension : tel pourrait être le mot d'ordre de celles et ceux pour qui il n'y a de travail scientifique que collectif. Aussi bien, ici réunies sans retouches, ces recensions, ces scholies se veulent une pierre à l'édifice : au lecteur, à son tour, d'en juger l'intérêt ou la pertinence aujourd'hui encore.

André Ducret, professeur associé au Département de sociologie de l'Université de Genève

Jacques Coenen-Huther, chargé de cours retraité du Département de sociologie de l'Université de Genève

ISBN: 2-940386-25-0978-2-940386-25-3

Recensions 1983-2013

RECENSIONS 1983-2013

André Ducret

Avant-propos de Jacques Coenen-Huther

Sociograph N°17 / 2015

André Ducret



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DES SCIENCES
DE LA SOCIÉTÉ**

Département de sociologie

RECENSIONS

1983-2013

André Ducret

Avant-propos de Jacques Coenen-Huther

Sociograph N°17 / 2015

Tous droits réservés pour toutes les recensions publiées dans leur revue respective

Citation conseillée: André Ducret (2015). Recensions 1983-2013, Genève: Université de Genève

Photographie de couverture :
Cuypers Library, Rijksmuseum, Amsterdam

ISBN: 2-940386-25-0978-2-940386-25-3
Publication sur Internet: www.unige.ch/sciences-societe/socio/sociograph

AVANT-PROPOS

Lorsque Durkheim fonda *L'Année sociologique* dont le premier volume sortit de presse en 1898, chaque numéro comportait, outre des mémoires originaux, de nombreuses recensions d'ouvrages pouvant intéresser les sociologues. Dès 1907 cependant, l'accent fut mis exclusivement sur la bibliographie critique, classée par sections. A l'époque, celle-ci constituait un instrument unique de diffusion de l'information, de contacts intellectuels et de progrès des connaissances. D'éminents sociologues comme Célestin Bouglé, Maurice Halbwachs, Marcel Mauss et François Simiand ne dédaignaient pas d'alimenter les différentes rubriques par leurs notes critiques et leurs recensions. C'est ainsi qu'Halbwachs fut le premier à introduire Max Weber sur la scène sociologique française. Par la conception qu'il se fait de la recension critique et l'importance qu'il y attache depuis longtemps, André Ducret entend de toute évidence se situer dans le prolongement de cette tradition classique. Une différence de situation doit néanmoins être notée. Les collaborateurs de Durkheim disposaient avec *L'Année sociologique* d'un forum unique qui fit très vite autorité. Celui-ci était le produit de leurs activités mais influait également sur elles. Il en résultait une relative homogénéité de préoccupations et de style, annonciatrice de l'émergence d'une école. Au contraire, les recensions que nous présente Ducret sont le résultat de la persévérance dans une activité individuelle. Elles ont été publiées dans des revues aux caractéristiques très diverses, aux publics-cibles variés et aux niveaux de prestige différents, introduisant ainsi un facteur d'hétérogénéité rebelle à toute stratégie éditoriale cohérente dans la mesure où les audiences et les contraintes rédactionnelles étaient différentes, les sollicitations des auteurs également. Des esprits chagrins pourraient ainsi faire observer *a posteriori* - mais après coup tout paraît simple - qu'écrire à la fois dans les *Cahiers internationaux de sociologie*, dans la *Revue suisse de sociologie* et dans la revue d'architecture *Faces* n'est peut-être pas la manière la plus commode de contribuer à la dynamique d'un champ scientifique.

Une autre particularité notable réside dans la diversité des fonctions attribuables aux recensions publiées par André Ducret. Il y a tout d'abord le coup de chapeau aux valeurs consacrées : Georges Balandier et la stratégie du détour (1985), Nathalie Heinich et l'anthropologie de l'admiration (1991), Jean-Michel Berthelot et la construction d'objet (1991). Il y a le clin d'oeil aux collègues dont on apprécie les travaux : Alain Bourdin et la scène urbaine (1984), Yves Chalas et le totalitarisme (1985), Jacques Coenen-Huther et le fonctionnalisme en question (1984). Il y a le coup d'épaulé aux auteurs méconnus : Quentin Bell, publié en 1947, mais traduit seulement 45 ans plus tard grâce à Boudon (1992), Simmel, encore délaissé dans les années 1980, introduit par Lilyane Deroche-Gurcel (1997). Enfin, il y a la courte échelle à un débutant prometteur : Pierre Verdrager et son ouvrage sur Nathalie Sarraute (2001).

Au fil des années, Ducret a analysé une trentaine d'ouvrages en plusieurs langues qui se situent *grosso modo* dans le domaine de la sociologie de l'art, de la sociologie urbaine et de la sociologie générale. Ces choix reflètent les priorités de recherche de l'auteur mais aussi ses insertions institutionnelles successives, de l'Ecole d'architecture au Département de sociologie de l'Université de Genève. La sociologie de l'art est représentée tout d'abord par quelques ouvrages de portée générale : les livres de synthèse de Vera Zolberg (1990) et de Nathalie Heinich (2001), le plaidoyer pour une sociologie esthétique de Bruno Péquignot (1993), l'oeuvre d'art appréhendé comme un fait social par Dagmar Danko (2012). D'autres travaux sont plus spécialisés : l'analyse du phénomène avant-gardiste par Diana Crane (1987), la réflexion empathique d'Alfred Willener sur la pratique de la musique et les interactions entre les différents métiers de la musique (1997), les rapports entre art et littérature suggérant diverses configurations sociales en mouvement (Gamboni, 1989). Certains livres ont des connotations méthodologiques. On y traite de l'usage risqué du questionnaire en sociologie de la culture (Ethis, 2004), de la photographie documentaire à la fois témoignage, genre artistique et instrument de connaissance (Olivier Lugon, 2001), de la photo comme document anthropologique favorisant la prise de distance ou l'attention au détail (Bourdieu, 2003) et de l'impact du cinéma sur la perception des événements contemporains, en particulier sur les représentations de la guerre (Tessier, 2009).

La sociologie urbaine apparaît dans l'évocation du phénomène urbain imposant la réinvention du lien social dans un espace segmenté géographiquement et socialement (Sennett, 1992). Nombre de travaux commentés ici sont toutefois aux confins de la sociologie de l'art et de la sociologie urbaine. L'articulation entre les deux orientations est assurée par le thème de l'art dans l'espace public, qui a d'ailleurs fait l'objet d'un des livres d'André Ducret, *L'art dans l'espace public : une analyse sociologique* (Zurich, Seismo, 1994). Cet objet composite permet de prendre également en compte le cadre sociopolitique englobant. Le musée, institution urbaine par excellence, a une fonction évidente pour ce qui est de la liberté de création. Et ceci est l'occasion pour le premier directeur du MOMA d'évoquer le sort des artistes dans les régimes totalitaires ou sur la pente du totalitarisme (Barr Jr., 1986). Les statues qu'on érige ou qu'on déboulonne constituent clairement un enjeu politique qu'illustraient déjà les avatars de la colonne Vendôme et les tribulations de Courbet (Jean-Luc Daval *et al.*, 1986). La relation au logement, aux dimensions tant affectives que matérielles, rend compte des malentendus récurrents entre habitants et architectes (Barbey, 1990). Les incertitudes de l'esthétique officielle introduisent inévitablement une ambiguïté dans la politique de commandes publiques. La polémique autour de *Tilted Arc* à New York en fournit l'illustration (Weyergraf-Serra et Buskirk, 1991). L'émergence progressive d'un marché de l'art en Suisse romande modifia la position des critiques d'art et donna une résonance nouvelle à leurs écrits (Junod, Kaenel *et al.*, 1993). La Révolution française fit surgir l'idée de patrimoine comme support de mémoire collective : des objets furent détruits, d'autres préservés, parce que leur signification se transformait (Gamboni, 1997). Lorsque l'expression créatrice est assortie d'une vocation militante, les interactions entre intervention artistique, structuration de l'espace urbain et réaction du public deviennent un objet légitime d'investigation (Métral *et al.*, 2000).

Trente ans de lectures et de réflexions la plume à la main, c'est une véritable tranche de vie au cours de laquelle le style des recensions a pourtant peu évolué. C'est l'oeuvre d'un homme cultivé, tolérant, qui manie la langue avec bonheur et qui a le goût des échanges intellectuels. On ne décèle aucune recension de complaisance, car lorsqu'il eut été

inévitables de manier la brosse à reluire, André Ducret a préféré s'abstenir au risque de déplaire. Au cours de cette tranche de vie qui fut aussi un parcours professionnel longtemps précaire comme de nombreuses carrières universitaires, les noms de certains notables de la sociologie genevoise ne sont jamais apparus ; on a du mal à y voir un effet du hasard. Pas de recension de complaisance donc, mais des recensions généralement bienveillantes, ce dont a profité l'inclassable Pierre Sansot (1983, 1985) ; le ton n'est jamais polémique, les critiques sont mesurées. L'auteur de ces lignes se voit reprocher de n'avoir pas fait référence à Baudrillard mais, suprême courtoisie, cette lacune est présentée comme un oubli. Les réserves sont souvent contrebalancées subtilement par l'éloge : Alain Bourdin a négligé de prendre en compte les travaux nord-américains mais il a « quelques pages excellentes » sur les zones piétonnes. Jean-Michel Berthelot aurait pu approfondir la question des rapports entre histoire et sociologie, mais il présente l'ethnométhodologie avec talent. Parfois, la critique s'exprime *a contrario* sous la forme indirecte de la louange sélective : Georges Balandier apprend que c'est son chapitre III qui recueille les suffrages. Une seule fois, la critique est plus dure : Diana Crane a produit un chapitre que Ducret juge « plutôt décevant » ; il faut croire qu'il ne passe vraiment pas la rampe pour avoir provoqué cette rudesse de ton inhabituelle !

C'est peut-être le moment de rappeler qu'André Ducret, dans les années 1990, fut le premier *Book Review Editor* de la *Revue suisse de sociologie*. Auparavant, la fonction n'existait pas et je crus indispensable de la créer au moment de prendre la direction de la revue. Il s'agissait avant tout de mettre fin aux « renvois d'ascenseur » trop flagrants et la rubrique « Recensions critiques » débuta dès lors par l'indication que « les recensions non sollicitées ne sont pas publiées ». André répondit à mon appel et assumait la nouvelle fonction avec beaucoup d'aisance pendant la durée de mon mandat. Plus tard, j'obtins également la collaboration de Peter Gross de Saint-Gall. La tâche n'était pas facile. On ne se bousculait pas pour rédiger des recensions. La RSS étant la revue de la Société suisse de sociologie, certains collègues, membres de la société, estimaient avoir de droit un accès prioritaire à la rubrique « recensions ». Le milieu universitaire étant pour le meilleur et pour le pire un monde hiérarchisé, certains professeurs admettaient difficilement que leur statut académique ne les immunise pas contre la critique de leurs travaux. Nous naviguâmes néanmoins entre les écueils et il nous fut possible de transmettre ultérieurement la responsabilité éditoriale à nos successeurs avec le sentiment d'avoir fait oeuvre utile.

Depuis son accession au professorat, André Ducret a la responsabilité d'un « atelier de lecture » dans le cadre duquel il initie les étudiants et étudiantes de maîtrise à l'art de la recension critique¹. Les échos que j'ai eus de ce séminaire d'un nouveau type sont tout à fait favorables et il m'est arrivé plus d'une fois d'en trouver la trace dans les pages de la *Revue suisse de sociologie* ou ailleurs. André Ducret souhaite « réhabiliter la recension » et la sortir du « genre académique mineur » dans lequel elle tend à être confinée. Hélas, le temps de *L'Année sociologique* durkheimienne est révolu et il ne nous en restera bientôt que la nostalgie d'un passé qui ne reviendra plus. Pour la majorité de nos collègues - auteurs, éditeurs, directeurs de collections -, la recension, il faut bien le dire, est devenue

un instrument de promotion au même titre que la 4e de couverture. Mais, pour reprendre la formule du Taciturne, « il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ... ». Il faut espérer que Ducret, au-delà de ces trente années, poursuive cette activité intellectuelle qu'il affectionne. C'est ce que je lui souhaite et je me plais à imaginer qu'on lui offrira quelque part une chronique régulière où il pourra commenter les nouvelles parutions sans avoir à se soucier de frontières disciplinaires trop rigides.

Jacques Coenen-Huther

¹ Voir sur le site du Département de sociologie : www.unige.ch/sciences-societe/socio/fr/publications/les-recensions-critiques-publiees-par-les-etudiants-de-master

VARIATIONS PAYSAGERES

Pierre Sansot

Variations paysagères

Paris : Klincksieck, 1983

CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLOGIE

1983, LXXV, Juillet-Décembre, 377

Des diverses approches qui, à l'heure écologique, tentent de cerner le thème controversé du paysage, celle que propose Pierre Sansot sous ce titre musicien diffère par le primat qu'elle accorde, selon la tradition phénoménologique, à l'expérience sensible ou encore à la façon dont est subjectivement vécu, ressenti, l'univers des choses.

Alibi du voyageur, joie du peintre, le paysage est le plus souvent considéré tel le texte, la griffe qu'inscrit l'action de l'homme dans la nature. Texte donné à lire entre les lignes afin d'en retracer la genèse, d'imaginer son devenir aussi. S'arrêter au visible, à l'immédiat ne suffit pas, dit-on, encore faut-il prendre la mesure des facteurs qui en commandent la forme, l'apparence. Relever les empreintes de l'histoire, identifier des acteurs sociaux, leur intervention, bref, revenir de l'effet paysage à ses antécédents sont alors autant d'étapes vers sa constitution en objet de science, produit d'un raisonnement sans défaut.

Alors même qu'elle passe pour seule scientifique, cette démarche, quoique irréfutable, n'est pas celle adoptée par l'auteur qui, à rebours de l'objectivisme paysager habituel, s'attache plutôt à la manière dont ce paysage nous apparaît avant tout essai de décomposition analytique.

Cette expérience d'avant théorie, alors que l'explication savante n'a pas débuté, ne saurait être négligée. Au contraire, c'est parce qu'elle demeure l'incontournable arrière-fond à la source de n'importe quelle entreprise de connaissance qu'il s'agit non pas de l'éluider, mais bien d'en rendre compte, de la décrire. Description dont Pierre Sansot module les accents d'une écriture précise, limpide, née comme jadis sa *Poétique de la ville* d'un parti pris d'ouverture, de réceptivité à la richesse du monde qui nous entoure.

A cultiver pareille attitude, il ressort alors combien sont nombreux les paysages qu'élisent notre intuition, notre attente, et ce quels que soient la situation ou l'instant vécu tant ce monde contient en puissance de phénomènes ou modes d'apparaître différents. Mais si le

paysage se révèle ainsi être un texte pluriel, ce foisonnement, profusion d'appels, de sollicitations, ne signifie pas que l'imagination n'aurait plus, débridée, qu'à vagabonder à sa guise. Ce serait, en effet, oublier que les lieux au contact desquels germent les images imposent leur présence, qu'ils nous fixent des limites si bien qu'il importe d'abord - et ce n'est pas toujours aisé - de leur rendre justice, d'être à leur hauteur.

Les résultats ici présentés témoignent d'ailleurs, s'il en était besoin, en faveur d'une telle prudence, de cette humilité même, qu'il s'agisse des pages que consacre l'auteur au paysage sonore, aux bruits de la ville; de sa flânerie le long du fleuve, entre Lot et Garonne; de la dérive que lui suggère tel roman de Clavel, d'inspiration fluviale également, ou encore des chroniques esquissées à propos de la banlieue ou du métropolitain en un épilogue qui, au bout du compte, rejoint l'espace urbain et ses problèmes aujourd'hui. Une rêverie sur le thème du chemin vient même souligner, malgré Gaston Bachelard, et tout en lui rendant hommage, les traits qui font l'originalité de la méthode choisie dans cet ouvrage.

Que ladite méthode ne se présente pas comme une suite de procédures codifiées ou, pire, de recettes qu'il conviendrait systématiquement d'appliquer n'exclut nullement la rigueur de l'interprétation; tout au contraire, plus la passion du paysage s'annonce vive, plus maîtrise de soi et contrôle de l'expression deviennent nécessaires - une dialectique créatrice qui fait la force tranquille de cette magistrale invitation au paysage.

LE FONCTIONNALISME EN SOCIOLOGIE : ET APRES ?

Jacques Coenen-Huther

Le fonctionnalisme en sociologie : et après ?

Bruxelles : Editions de l'ULB, 1984

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1985, XI, 1, 118-124

Issu d'une thèse de doctorat récompensée, en 1982, par le prix Vladimir Orlov, cet ouvrage unit densité du propos, clarté d'expression et érudition sociologique sans jamais sacrifier ni à la suprême théorie ni à l'empirisme abstrait que dénonçait jadis C.W. Mills.

Dans un premier temps, Jacques Coenen-Huther s'attache à dessiner le profil épistémologique du fonctionnalisme considéré non pas comme l'approche scientifique par excellence, mais bien comme un mode d'interprétation de la réalité sociale parmi d'autres. A ce titre, le fonctionnalisme, c'est d'abord un vocabulaire, des mots qui reviennent, des notions d'autant plus ambiguës d'ailleurs qu'elles se rapprochent du sens commun. Besoin, fonction, rôle, système, équilibre : du côté de chez Merton, ces mots prennent une signification qui n'est pas toujours celle que leur confère Parsons. Aussi bien ce vocabulaire doit-il être méthodiquement décortiqué jusqu'à ce qu'apparaisse le noyau sur lequel concentrer la critique à savoir les problèmes que soulève l'introduction, en sociologie, d'une terminologie empruntée à la biologie par exemple. L'analogie, en soi, n'est certes pas condamnable, et tout dépend de l'usage qu'on en fait : d'une discussion serrée des positions défendues par R.K. Merton, l'auteur dégage ainsi la nécessité d'interroger le lien entre raisonnement fonctionnaliste et analyse causale d'une part, entre la fonction comme métaphore et la fonction entendue au sens mathématique d'autre part. Il apparaît alors qu'engageant un type particulier, spécifique, de causalité, l'approche fonctionnaliste ne saurait prétendre à l'universalité; au fond, la démonstration proposée consiste à faire la preuve que cette optique n'est pas la seule légitime et que tout le monde n'est pas obligé de l'adopter, bien au contraire.

Insister sur le caractère partiel, relatif, de l'explication fonctionnaliste s'avère d'autant plus nécessaire que celle-ci se veut libre de toute métaphysique si bien qu'avec elle, la sociologie aurait enfin gagné le statut de science à part entière. Chacun connaît le gigantesque effort des « pères fondateurs » pour assurer à la discipline une place reconnue au sein du tableau des sciences. Cet effort, le fonctionnalisme le donne pour abouti, la

sociologie entrant définitivement dans l'âge positif dont Comte proclamait autrefois l'avènement.

L'influence du positivisme ne s'arrête d'ailleurs pas là car le fonctionnalisme en hérite aussi une gamme de métaphores organicistes dont joueront tour à tour sociologues, psychologues ou ethnologues - j'ajouterais volontiers : architectes et urbanistes. Comme le positivisme encore, le fonctionnalisme sociologique moderne associe volonté de savoir et capacité de prévoir. Ainsi l'intérêt que présente l'oeuvre de Merton tient-il, en particulier, à sa tentative d'élucider les éventuelles applications pratiques d'une sociologie au service de la prise de décision. De la pétition de principe qui, au siècle précédent, liait projet sociologique et réforme sociale, on passe avec le fonctionnalisme à une ère nouvelle : celle de la professionnalisation de la discipline. L'expert prend le relais du professeur, la chaire devient bureau - évolution que ne contredit pas, quelles que soient ses ambitions théoriques, le structuro-fonctionnalisme de T. Parsons dont, au chapitre second, l'argumentation est résumée avec précision.

Le rôle que joue le concept de système dans l'approche parsonnienne différencie celle-ci du fonctionnalisme mertonien. Répondre à la question : « Qu'est-ce que le système social ? » devrait permettre, aux yeux de Parsons, de « formuler une théorie générale de l'action qui puisse servir de cadre conceptuel pour toutes les théories sociologiques » (p. 42). Dois-je avouer que je n'ai pas exactement saisi l'enjeu que recouvre la distinction qu'opère plus loin Jacques Coenen-Huther entre théorie explicative et cadre de référence ? Toujours est-il qu'après avoir encore relevé que le fonctionnalisme représente « un outil conceptuel conçu pour être mis au service de n'importe quelle orientation théorique » (p. 49), ce dernier le voit néanmoins inscrit au sein d'une vision du monde qui excède le champ propre de l'investigation scientifique - thème sur lequel des considérations plus conséquentes, inspirées des travaux de l'Ecole de Francfort, eussent été sans doute instructives.

De même, s'il est vrai que, comme l'observe Henri Janne dans son excellente préface, l'auteur apporte nombre d'éclaircissements utiles à propos des paradigmes de la sociologie, on le sent partagé entre deux optiques consistant tantôt à marquer la rupture épistémologique qu'instaure le fonctionnalisme par rapport aux courants qui l'ont précédé, tantôt à en faire une modulation singulière de ce qu'il nomme le paradigme des faits sociaux. Au fond, la question est de savoir dans quelle mesure les sciences de l'esprit passent par des moments comparables à ceux décrits dans le domaine des sciences naturelles. En d'autres termes, y a-t-il une structure des révolutions scientifiques en sociologie ? Prenant acte de la situation pluriparadigmatique qui caractérise la sociologie contemporaine, Jacques Coenen-Huther voit plutôt la compétition des paradigmes s'organiser, aujourd'hui comme hier, entre deux perspectives dominantes : le paradigme des faits sociaux (dans le sillage de l'école sociologique française) d'une part, le paradigme de l'action sociale (dans la tradition classique allemande) d'autre part. De type « holistique », le premier se rattache d'habitude à une conception systémique de la sociologie, à la façon du fonctionnalisme donc; en revanche, le second, que Javeau nomme ailleurs « atomistique », donne priorité, lui, à l'analyse des processus.

La grandeur de Parsons serait d'avoir, dans la première partie de son oeuvre du moins, tenté de fusionner ces deux pôles entre lesquels balance notre corporation depuis qu'elle existe. Tentative vouée à l'échec d'ailleurs, comme se plaît à le souligner l'abondante littérature critique que l'auteur passe systématiquement en revue, qu'il s'agisse de

références anglo-saxonnes, françaises ou néerlandaises (qui connaît, en Helvétie, l'oeuvre de Zijderveld ?). C'est sans doute qu'antagonistes, ces paradigmes le sont aussi du point de vue de la méthodologie qu'ils invoquent à l'appui de la théorie. D'orientation positiviste pour l'un, interprétative pour l'autre, divers discours de la méthode s'affrontent ainsi en un combat que n'arbitre pas - mais faut-il le regretter? - la perspective dialectico-matérialiste ici présentée en tant que position intermédiaire. Laisant provisoirement de côté la question de savoir comment sortir de cette situation, Jacques Coenen-Huther revient alors aux concepts essentiels du fonctionnalisme dont, au chapitre quatrième, il cherche à la fois à repérer les acceptions successives et à retracer la mise en oeuvre qu'il suppose obéir à une logique déterminée. Trois concepts-clefs sont soumis à un examen détaillé : ceux de fonction, de système et de structure dont il s'agit d'identifier la signification dans tel ou tel contexte d'utilisation.

Qu'on entende par « fonction » la contribution au maintien d'un système, une exigence qu'impose celui-ci, ou encore un processus observable jugé fonctionnel, il est ainsi d'usage de mettre l'accent sur l'interdépendance entre un ensemble et ses parties. Dire d'un phénomène B qu'il est fonction de A, est-ce toutefois faire de A la cause de l'effet B ? Selon notre auteur, en général, le sociologue fonctionnaliste « cherche moins à présenter l'enchaînement des relations de cause à effet qu'à mettre en évidence les interdépendances systémiques » (p. 78) si bien, ajoute-t-il, que « ce qui rend intellectuellement acceptable une proposition fondée sur le concept de fonction, c'est la possibilité de concevoir pour les besoins de l'analyse l'ensemble auquel elle se réfère comme un système tendant vers une situation d'équilibre ou en mesure de s'adapter à son environnement par le jeu de mécanismes internes » (p. 79). Mais qui dit fonction dit aussi « besoin » d'où quelques réflexions pertinentes au sujet de cette notion, en négligeant toutefois les critiques décisives d'Heller ou de Baudrillard, oubli qui peut surprendre quand on connaît l'impact qu'ont aujourd'hui les thèses du dernier nommé.

Cela étant, à quoi sert dès lors la notion de « système » ? Affirmer d'une entité quelconque qu'elle constitue un système, c'est reconnaître qu'en l'occurrence, le tout dépasse la somme des parties, qu'il y a relation d'interdépendance entre ces parties et qu'enfin, ladite interdépendance ne s'établit pas au hasard mais selon des règles à découvrir. Ces postulats, qui sont ceux du fonctionnalisme, l'analyse systémique ne se contente pas de les reprendre à son compte mais elle les affine et en précise la valeur opératoire grâce à l'introduction d'idées comme celles d'entropie, de complexité, de hiérarchie des niveaux d'organisation ou d'autorégulation. Cependant, pour Jacques Coenen-Huther, l'analyse systémique ne s'applique pas ipso facto aux phénomènes qu'étudie la sociologie, discipline où, comme l'enseigne son histoire, il convient de prendre garde en permanence à l'importation sauvage de conceptualisations venues d'ailleurs. Ainsi en va-t-il du modèle mécaniste par exemple, emprunté à la physique du dix-septième siècle, et qu'on retrouve chez Pareto d'abord, Parsons ensuite; de même, il convient de se méfier de l'organicisme, ce cadeau empoisonné de la biologie à la source de l'intoxication fonctionnaliste.

La généalogie de tels transferts n'étant pas l'essentiel de son propos, l'auteur s'interroge encore sur le concept de « structure » dont, à la suite de Boudon, il note la polysémie à laquelle n'échappent de toute évidence ni Merton ni Parsons. C'est dire que l'approche fonctionnaliste pose en fin de compte plus de problèmes qu'elle n'en résout, problèmes dont la liste est dressée au chapitre suivant : fonction pour qui et pour quoi ? Propension à l'explication tautologique. Vision a-historique du social. Pire encore : la prédilection du

fonctionnalisme pour les situations d'équilibre alors même qu'il faudrait penser l'interdépendance systémique en termes de processus et non en termes d'états : en effet, si « certains systèmes possèdent un haut niveau de stabilité en même temps qu'un faible degré d'interdépendance », cela prouve bien que « ces variables ne varient pas nécessairement dans le même sens » (p. 110). Quant au concept de dysfonction, chacun sait combien il est difficile de lui ôter toute connotation normative, ce dont atteste d'ailleurs, si besoin est, le fait d'ignorer les éléments non fonctionnels de la réalité sociale, ceux qui ne contribuent ni au maintien ni au changement du système. En définitive, décider de ce qui est fonctionnel, dysfonctionnel ou non fonctionnel engage un rapport aux valeurs dont le sociologue ne peut faire l'économie et qu'il doit par conséquent, rendre explicite - point sur lequel, de Weber à Horkheimer, les arguments ne manquent pas.

Il ne faut cependant pas s'y tromper : Jacques Coenen-Huther évite tout jugement à l'emporte-pièce sur une approche qui, bien entendu, rend compte de certains aspects du social, mais pas de tous, et qui, à ce titre, mérite d'être complétée voire corrigée par d'autres. La difficulté réside alors dans l'articulation de ces différents modèles les uns par rapport aux autres, notamment, comme l'a tenté Janne, du modèle de la force sociale par rapport au modèle fonctionnel et, dans une large mesure, non coercitif. Or pour qui oeuvre dans la longue durée, il apparaît que cette difficulté n'est pas neuve et qu'à contempler l'histoire de la sociologie, le comparatiste averti voit sans cesse revenir les mêmes problèmes. D'où, pour l'auteur, la nécessité de travailler sur des principes généraux à partir, comme il se doit, de la (re-)lecture des « classiques ».

Relire dit-on, c'est lire à nouveau : normalement chacun d'entre nous connaît la tradition sociologique, qu'il y puise de quoi apaiser la soif d'exégèse qui, depuis toujours, définit les clercs ou qu'il s'en serve en fonction de ses propres recherches sur le terrain. Pour beaucoup, ce parasitage représente même la condition sine qua non de tout progrès scientifique, un arsenal étant à notre disposition où piller les armes d'une critique au présent. Aussi réducteur que celui qui se contente de répéter ce qu'a « vraiment » dit tel ou tel auteur, ce rapport à la tradition ne permet cependant pas de surmonter la désagrégation qui caractérise aujourd'hui une sociologie où chacun cultive, à court terme, la différence pour la différence. Sans rien sacrifier au dogmatisme ni au pragmatisme, il s'agit au contraire de déceler désormais les éléments sur la base desquels édifier une nouvelle synthèse - celle-là même, au fond, que le fonctionnalisme avait rêvé sans y parvenir...

Vaste ambition que celle-ci, lucide aussi, ancrée dans la conviction qu'à sombrer dans le désenchantement fin-de-siècle, la sociologie ne s'en remettra pas. Centré sur les convergences et divergences du fonctionnalisme par rapport à d'autres courants, le sixième chapitre de ce livre est écrit à rebours de l'esprit du temps. C'est ainsi que Jacques Coenen-Huther passe d'abord en revue les essais de synthèse entre perspective consensuelle et perspective conflictuelle, à commencer par celui de Simmel, suivi d'Horowitz (recours au concept de coopération), de Coser (effet stabilisateur du conflit), de van den Bergue (apport de la dialectique marxiste) et, enfin, de Janne. Puis il rappelle en quoi consiste la critique d'Elias à l'adresse du fonctionnalisme - à notre avis, la critique la plus pénétrante et la plus utile aujourd'hui. Ces auteurs ne se sont toutefois jamais organisés en un courant délibérément opposé au fonctionnalisme; tel est en revanche le cas de tendances apparues depuis dans la sociologie nord-américaine à savoir l'interactionnisme symbolique, la sociologie d'inspiration phénoménologique et l'ethnométhodologie.

Avec l'émergence de ces nouveaux courants, « le paradigme de l'action sociale regagne du terrain par rapport au paradigme des faits sociaux » (p. 131), début d'une évolution que Balandier décrit, lui, comme l'anthropologisation généralisée de la sociologie. Peu ou prou méconnus jusqu'ici dans l'univers intellectuel francophone, ces courants retiennent toute l'attention de l'auteur qui, une fois encore, en fait ressortir avec subtilité les traits saillants. Au terme de l'analyse, il constate toutefois que, s'agissant de jeter les bases d'une réconciliation possible entre paradigmes, seule la recherche de Berger et Luckmann semble offrir des perspectives véritablement fécondes puisqu'orientée par la bonne question : « Comment est-il possible que des significations subjectives deviennent des états de faits objectifs ? » (cit. p. 159).

C'est à expliquer ce passage que le sociologue devra dorénavant se consacrer dans un effort de synthèse qui consiste non pas à unifier artificiellement la sociologie, mais bien à dégager les intersections entre approches différentes, à désigner les points où elles se rejoignent, soucieuses d'« expliquer le fait paradoxal que l'homme perçoit comme extérieure à lui-même une réalité qu'il ne cesse de produire » (p. 162). Revenant sur le concept de système, Jacques Coenen-Huther admet ainsi qu'à condition de différencier les niveaux d'analyse, celui-ci conserve toute son utilité dès lors qu'il s'agit de penser la production et la transformation d'une structure sociale. De ce point de vue, je regrette d'ailleurs l'absence dans ce livre d'une réflexion sur le concept d'auto-organisation qui, de prime abord, me semble fournir un modèle explicatif pertinent applicable à de nombreux phénomènes étudiés par le sociologue, ceci à divers niveaux de la réalité sociale précisément. Mais laissons cela de côté : discutant plus loin l'opérationnalité de la notion de rétro-action en sociologie, l'auteur insiste sur la nécessité de démêler deux types de processus : les processus de morphostase, qui ont tendance à maintenir le système dans un état donné, et ceux de morphogénèse, qui poussent à la transformation du système à tel ou tel moment. Or, le fonctionnalisme paraît avoir privilégié les processus de morphostase alors même que ce sont ces derniers qui sont, au contraire, « caractéristiques des systèmes complexes d'ordre supérieur » (p. 173). Par suite, s'il est correct de conceptualiser le social comme un système adaptatif complexe (cf. le modèle construit p. 176), cette manière de faire suppose qu'on pense ensemble changement et continuité - ce qu'à mon avis, répétons-le, malgré la défiance de l'auteur à l'endroit des raisonnements par analogie, les travaux d'un scientifique comme Henri Atlan aident aujourd'hui à saisir.

En conclusion, Jacques Coenen-Huther dégage huit préceptes généraux qui, selon lui, constituent désormais autant d'exigences à prendre en compte aussi bien dans l'élaboration théorique que dans la pratique de la recherche sous peine de voir la sociologie se dissoudre et disparaître peu à peu du système des sciences. On laissera au lecteur la surprise de découvrir ces préceptes... règles du nouveau métier de sociologue qui commandent l'effort à fournir dans les directions qui suivent :

- réconciliation de la logique systémique et de la logique de l'action sociale;
- combinaison de l'analyse des contraintes structurelles avec l'étude psychosociologique des faits de la vie quotidienne;
- introduction de la dimension diachronique dans l'étude des systèmes sociaux;
- conciliation du désir de généralisation et d'abstraction avec le souci de la singularité historique et culturelle.

Au terme de cet ouvrage passionnant, il ne reste qu'à méditer ces quatre commandements dans l'espoir, comme l'écrit avec bonheur Jacques Coenen-Huther, de « réconcilier enfin la sociologie avec sa diversité ».

LA FRANCE SENSIBLE

Pierre Sansot

La France sensible

Seyssel : Champ Vallon, 1985

CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLOGIE

1986, LXXX, Janvier-Juin, 182-183

De cet ouvrage, pour une fois, la couverture est fidèle au contenu : une toile de Matisse (?) décomposée en une vingtaine de fragments annonce un texte fait, à la façon d'une mosaïque, d'incrustations successives, ce qui ne signifie pas : dépourvu de liant.

Pour sa patrie, la France, Pierre Sansot avoue de la tendresse, il est vrai, mêlée de respect : comment dire en effet les couleurs de ce pays, son génie propre, la diversité de ses paysages ou des gens qui l'habitent ? Les esprits chagrins, sans doute, s'arrêteront là, convaincus d'avoir affaire à une trouble résurgence d'un néo-pétainisme cocardier. D'autres, à l'inverse, chercheront à mettre la tentative au service d'une dénonciation, sinon de la décadence, du moins de la modernité. Ces risques, Pierre Sansot les connaît et, autant que possible, il s'efforce de les prévenir : la France, écrit-il, est d'abord « un fait d'imagination », elle est « toujours davantage que ce que je peux saisir d'elle ».

La rêver, l'imaginer, c'est alors la faire revivre non pas comme, dans un film d'épouvante, on réveille les morts, mais bien à la manière dont l'enfant, quelquefois, s'émerveille devant un monde qui sans cela n'existerait pas. L'enfance, son enfance sur les bancs de l'école communale de Saint-Pierre-de-Caubel, l'auteur se souvient d'ailleurs que, la première, elle lui apprit la France. De l'exercice rituel de la dictée par où, grâce à l'instituteur du village, on entrait en langue française à l'anniversaire, mémorable, du 14 juillet ou au triste monument aux morts de 14-18, chacun conviait alors la nation à un long tête-à-tête. Car, et la thèse est forte, le tout était, en ce temps-là, contenu dans la partie : « La France était tout entière dans notre canton; il n'y avait pas lieu de désertier les champs pour obtenir une nationalité que l'on possédait déjà ». Plus tard, bien sûr, l'adolescent, l'adulte même, vagabonderont d'un lieu à un autre à la façon dont, outre-Manche, les artistes du land art, Richard Long, Hamish Fulton, marchent dans le paysage afin d'en restituer l'essentiel par la photographie. Parcours d'initiation, ici et là, sur les pas du Wanderer romantique. Toutefois, voyageur du dedans, Pierre Sansot se plaira à

retrouver les choses à leur place telles qu'enfant il les avait rêvées plutôt que de basculer au-delà des frontières, vers l'inconnu.

Fait d'imagination, la France nourrit également une abondante géographie littéraire où puiser non des conseils pour la route, mais le goût de l'entreprendre, la certitude qu'il s'agit là d'une « expérience grande et donnante ». Certains écrivains ont su parler de ce pays et d'autres non, ce qui permet à notre auteur de justifier ses préférences. De même, s'agissant du passé, il plaidera en faveur d'une histoire dite, non sans condescendance parfois, événementielle, avec ses héros, ses places fortes, ses victoires qui, mieux que l'invention du métier à tisser, font rêver l'écolier. L'exercice de mémoire vive se complète en l'occurrence de réflexions théoriques dont, à propos de la notion difficile de région, un chapitre ressaisit à mi-ouvrage l'intention première. Quelle que soit ainsi la subtilité des découpages à l'aide desquels le géographe, l'ethnologue ou le linguiste s'efforcent de qualifier la région, celle-ci ne révèle ce qui fait sa différence, sa singularité, qu'au niveau du sensible seulement. Le Languedoc, par exemple, tient tout entier dans une rocaïlle, un cep de vigne, à la condition de les voir, autrement dit : d'ouvrir l'oeil sur l'évidence des choses, des lieux rencontrés. Pierre Sansot sait d'ailleurs se faire peintre lorsque, d'une écriture lumineuse, il célèbre plus loin les couleurs de la France. Là encore, l'idée prévaut d'une terre qui n'advient véritablement à l'existence qu'une fois rêvée : « Mes couleurs étaient une manière de dire et de rêver chacune de nos provinces, de l'exprimer jusqu'aux traits de son histoire ».

Ce livre est, à quelques exceptions près, écrit sur le mode du « je », et son auteur se plaît à mêler souvenirs, rêveries, critiques et considérations épistémologiques. A ce titre, il relève tantôt de la littérature, tantôt de la phénoménologie voire de la parasociologie, et cette relative indifférenciation entre introspection, analyse intérieure d'une part, description phénoménologique d'autre part, marque me semble-t-il un tournant par rapport au style auquel nous avait habitué Pierre Sansot dans ses travaux antérieurs. Jamais jusqu'ici la dimension autobiographique de la démarche n'avait été manifeste à ce point et, dois-je l'avouer, elle m'a embarrassé quelquefois, non pas qu'il faille toujours considérer les faits sociaux comme des choses, mais plutôt parce que, dans certains fragments de cette riche mosaïque, son intervention ne me paraît pas assez contrôlée. Ainsi, aux côtés d'une réduction eidétique, parfaitement réussie, du village, l'auteur raconte, sans nécessité apparente, son arrière-pays niçois. En revanche, on comprend bien que dans cet hommage à la France, un chapitre soit consacré aux brouillards de l'Occupation : de même, à mesure que progresse le texte, le lecteur sent arriver ces belles pages dédiées, au chapitre dix-neuvième, à une méditation sur l'âge, l'expérience, la durée. Plus souvent, aujourd'hui, rat des villes que rat des champs, ce même lecteur se réjouit enfin de voir l'auteur revenir en conclusion à l'urbain, motorisé, électrique.

Le dernier mot doit être, je crois, laissé à Pierre Sansot et à son invitation à ne pas oublier qu'« une nation recrée à chaque instant un invisible ou un indicible, une zone obscure grâce à laquelle elle respire et, paradoxalement, se reconnaît ». Et d'ajouter : « Il lui est nécessaire, pour être, de ressusciter à chaque instant cette part abyssale ».

LE PATRIMOINE REINVENTE

Alain Bourdin

Le patrimoine réinventé

Paris : PUF, 1984

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1986, XII, 2, 346-349

A en croire aussi bien les revendications que les doléances des divers acteurs qui, tour à tour, occupent la scène urbaine, la présence du passé pèserait d'un poids jusqu'ici inconnu - et mal toléré quelquefois - sur les décisions qui concernent la production de l'espace, en particulier l'habitat ancien. Certes, si l'on songe à l'action d'un Aloïs Riegl à Vienne ou encore aux écrits de John Ruskin, la question de l'« ancien » n'est pas neuve; déjà, au siècle dernier, les spécialistes s'interrogent sur la notion de patrimoine et, historiens de l'art le plus souvent, ils s'efforcent de définir une politique de la conservation qui fasse pièce aux ravages de l'industrialisation et de l'explosion urbaine. Le monument historique trouve alors sa définition moderne, bientôt traduite en dispositions législatives et techniques de restauration adaptées à l'esprit du temps. Mais, à l'époque, la controverse n'a pas l'ampleur qu'elle prend aujourd'hui, où du promoteur au locataire, chacun s'érige en juge de ce qui doit être ou non conservé si bien que n'importe quel bâtiment, partie ou ensemble de bâtiments peut se retrouver du jour au lendemain doté d'une inestimable valeur historique...

L'ouvrage d'Alain Bourdin vient donc à son heure, aucunement imprégné d'une volonté polémique mais soucieux de comprendre ce qui, de prime abord, paraît constituer - à rebours de l'épopée moderniste - un profond changement d'attitude à l'égard du passé. Ainsi, dans la tradition de l'école sociologique française, on commencera par s'interroger sur les représentations collectives de l'espace qui, si elles n'émergent jamais au hasard, n'en jouissent pas moins d'une autonomie relative d'où découle leur efficacité propre, leur capacité à susciter des vocations, à induire des pratiques. A la différence d'un certain structuralo-marxisme dont on sait l'impact sur la sociologie urbaine des années '60, il convient de ne pas négliger la force des images, la façon dont elles circulent d'un discours - ou d'une opération - à l'autre, la manière dont elles sont reprises, amplifiées, détournées par les différents acteurs en concurrence pour la maîtrise de l'espace. Rénovation, restauration, réhabilitation : le sens de ces termes varie en fonction du contexte où ils sont utilisés; de même, polysémique, la notion de patrimoine « semble plus apte à mobiliser

l'affectivité qu'à organiser les faits » (p.17). Voilà pourquoi, sur le modèle de l'analyse structurale des récits telle que la pratiquait Roland Barthes, on passera de la surface du discours à son organisation en profondeur. Des métaphores de l'organisme dont s'encombre l'urbanisme jusqu'à nos jours (ah! le tissu urbain...) aux diverses variétés d'utopisme social, il arrive ainsi qu'une véritable philosophie du patrimoine se constitue au nom de la mémoire collective, mais aussi du bien commun, de l'intérêt général, du refus de la ségrégation, voire du retour au village. Les stéréotypes, alors, s'organisent en « une sorte de mythe des quartiers anciens, système sémantique enveloppant et intégrateur plutôt qu'analytique et conflictuel, ensemble en cours de structuration que chacun utilisera à sa guise » (p.50).

Est-ce à dire que, tributaire de ces représentations collectives, la conservation du patrimoine n'obéirait qu'à leur degré ponctuel de fluidité ou de cristallisation ? Ce serait oublier que l'action a, aussi, sa logique propre et qu'elle met en jeu des stratégies diverses, complexes, comme on le constate lorsqu'on dresse l'inventaire des acteurs concernés : financiers, gérants d'immeubles, opérateurs publics, architectes, etc. Par suite, sur la base de nombreuses études empiriques menées à Tours, à Bordeaux ou encore à Rouen, l'auteur s'attache à mettre en lumière la situation idéal-typique qu'on retrouve dans la plupart des interventions sur les centres anciens. Inspiré en la circonstance par Pierre Bourdieu, il montre comment, aux compétences techniques de l'architecte se superpose l'attente de ses clients qui, elle, définit sa compétence sociale et détermine la stratégie qu'il suivra sur le marché. De même, répertoriant les enjeux liés à la réinvention contemporaine du patrimoine, il s'efforce de les inscrire au sein d'un système qui explique le comportement de chacun des acteurs en présence; sociologue sans attaches, il emprunte alors ses outils aussi bien à Talcott Parsons qu'à Alain Touraine sans que, discrètes, ces références viennent alourdir l'exposé.

Le style de ce livre est d'ailleurs alerte de bout en bout, même lorsqu'il s'agit d'évoquer la manière dont l'action des uns et des autres se traduit, au bout du compte, en une forme architecturale, une configuration urbaine. Là encore, on cherchera à dégager un type de réalisation caractéristique, celui qu'on voit le plus fréquemment apparaître en milieu ancien; ambitieuse, la tentative constitue pourtant à mes yeux un relatif échec faute de déboucher sur une véritable classification, une taxinomie formelle analogue aux études typologiques menées, en Italie notamment, par des architectes comme Aldo Rossi, Giorgio Grassi ou Carlo Aymonino. Sans l'aide du dessin, de la photographie, il est difficile, je crois, d'aller au-delà d'observations qui, si elles ne sont pas fausses, demeurent néanmoins superficielles. Quelques pages, excellentes, sur les zones piétonnes (ces réserves modernes pour indiens métropolitains...) permettent toutefois à Alain Bourdin de renouer avec des considérations plus spécifiquement sociologiques sur la scène urbaine et ses usages. De la production de l'espace, il revient à son emploi, à ses modes d'occupation dont il propose une typologie fondée sur deux critères simultanément : celui, d'une part, de l'usage proprement dit, des pratiques diversifiées d'utilisation, d'appropriation ou de « colonisation » du quartier ancien, et celui du sens que les acteurs confèrent à ces pratiques d'autre part, sens lui aussi variable selon les cas. Soucieux, écrit-il, de « donner des instruments de travail immédiat » (p.135), l'auteur procède là à un utile effort de clarification en un domaine où la signification de notions comme celle d'appropriation, par exemple, est loin d'être stable; d'un point de vue plus général, la théorie de l'occupation dont, ici, il formule les prémisses ouvre d'intéressantes perspectives dont, en Belgique, les travaux de Jean Remy et Liliane Voyé représentent en quelque sorte le contrepoint.

Avec ces derniers, Alain Bourdin partage la volonté de synthétiser en une problématique englobante les divers acquis de la sociologie urbaine ces vingt dernières années, qu'il s'agisse d'analyses macrosociologiques ou de recherches d'orientation quasi ethnographique. Ce qu'on lui reprochera peut-être, c'est de ne pas assez prendre en compte les travaux nord-américains qui, tout de même, représentent une part non négligeable de la production scientifique dans le champ urbain. Ceci dit, la façon exemplaire dont, dans cet ouvrage, l'auteur construit la question du patrimoine - à la fois nostalgie des origines, mise en scène du passé et quête d'identité - mérite l'attention non seulement du sociologue, mais encore de l'architecte : à leur dialogue, difficile parfois, ce livre apporte quantité d'éléments captivants.

LE DETOUR. POUVOIR ET MODERNITE

Georges Balandier

Le détournement. Pouvoir et modernité

Paris : Fayard, 1985

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1986, XII, 2, 341-346

La querelle du post-modernisme aura eu pour conséquence principale d'obliger ses divers protagonistes à préciser, par une sorte d'effet en retour, ce que recouvrent en définitive des catégories comme « modernisme » ou « modernité ». D'usage courant, ces termes étaient peu à peu devenus sinon vides de sens, du moins équivoques, et il n'est guère aujourd'hui que quelques politiciens béats pour parler encore de modernisation sans sourciller. De ces débats qui, il y a peu, secouèrent le monde de l'art et produisirent - en architecture notamment - les hybrides insolites que l'on sait, l'anthropologue ne peut se désintéresser, qui formé au contact des sociétés de la tradition les voit aujourd'hui comme hier se poser des questions analogues à celles que soulève notre présent.

L'anthropologie généralisée dont, à chacun de ses ouvrages, Georges Balandier consolide les fondements repose tout entière sur ce face à face, ce pari scientifique qu'à comparer l'événementiel au rituel, on verra l'ici et l'ailleurs s'éclairer réciproquement. Après avoir légué à d'autres ses certitudes, ses idéologies, voire ses valeurs, l'Occident s'interroge désormais sur son propre devenir; à l'avènement du nihilisme jadis diagnostiqué par Nietzsche répond le sentiment diffus de vivre la fin d'une époque, joyeuse apocalypse selon les uns, période de transition selon d'autres. Les viennoiseries au goût du jour se révèlent symptomatiques à cet égard même si, à la différence de Kraus, Loos ou Wittgenstein pour qui l'« à-venir » s'ouvrait enfin, le « no future » semble dorénavant la règle, au moins en Occident. Car il faut se garder de tout européocentrisme : ailleurs, dans les sociétés de la tradition, à la vacance du pouvoir répond également le désordre, la crise, le chaos. Désordre, il est vrai, provoqué, institué plutôt que subi, et d'où naît en fin de compte un ordre restauré, un pouvoir affermi, une souveraineté dès lors assise, acceptée.

Mais qu'en est-il de notre propre capacité à maîtriser la crise ? Comment, dans la confusion régnante, se pose la question du politique ? Et de quelle dynamique la modernité est-elle encore porteuse en un temps où, à la fois, tout change et rien ne change ?

Le détournement anthropologique revêt, avec ce « livre exploratoire », une double signification : celle, évidente, qui consiste à prendre distance vis-à-vis de l'actualité en recourant à la longue durée chère au regretté Braudel afin de mieux saisir le présent. Mais il s'agit encore d'une rupture épistémologique qui, face à l'émiettement des sciences humaines, entend chercher la synthèse, la réunion de ces divers savoirs spécialisés en une science de l'homme au singulier. De ce point de vue, la démarche ne diffère pas, dans ses intentions au moins, de ce qui fut naguère l'ambition du structuralisme, un peu vite enterré de nos jours. Cela dit, que nous apprend ce détournement, ce « basculement cognitif » dont, d'entrée de jeu, Georges Balandier prend soin de clairement fixer le statut ?

Prolongeant les analyses de Judith Schlanger, l'auteur s'interroge, au chapitre premier, sur les métaphores corporelles qu'on retrouve aussi bien dans la théorie du politique forgée par l'Occident au fil des siècles qu'en Afrique, mises au service des royautés du Tchad, du Zaïre ou de la Côte d'Ivoire. Ces métaphores participent de l'« institution imaginaire de la souveraineté » et confirment qu'il n'est de vrai pouvoir qui ne joue sur les apparences, fussent-elles contestées, tournées de temps à autre en dérision. Contestation verbale, bien sûr, mais physique également, en usant du corps et de la sexualité comme outils de transgression. Aussi l'étude des conduites de contestation qui, dans les sociétés de la tradition, passent par le corps permet-elle de voir ce qu'il en est de phénomènes semblables dans celles de la modernité : la comparaison, faut-il le souligner, s'avère judicieuse.

Déjà, à la fin des années trente, l'éphémère Collège de sociologie avait marqué cette ambivalence du corps à la fois dérisoire et menaçant pour l'ordre en place. L'articulation du sexuel et du social n'avait pas manqué alors d'inquiéter Bataille, Leiris ou Caillois auxquels font écho les préoccupations de Georges Balandier. Ce dernier voit ainsi dans la sexualité un phénomène social total qui, de ce fait, englobe la question du pouvoir - ce qui nous vaut de suggestifs développements sur les relations entre eunuque et souverain : « Hors-sexe, l'eunuque manifeste pourtant ce qui lie le pouvoir au sexe. A commencer par le rapport à l'originnaire, à la capacité de faire être et d'assurer la continuité, et en conséquence d'en tirer pouvoir. Incapable d'engendrer, isolé, il ne menace pas le souverain : celui-ci le produit et se l'attache au moindre risque, et il le constitue en faire-valoir de sa puissance, de sa virilité » (p.81).

Dois-je néanmoins avouer ma préférence pour le chapitre troisième, à mes yeux le plus réussi de cette partie consacrée au pouvoir ? Georges Balandier nous livre d'abord une solide définition de l'anthropologie politique pour laquelle, en raison de son histoire, l'Afrique noire représente un exceptionnel terrain de recherche comme en témoigne la contribution des africanistes dont, éloquent, le bilan est ensuite dressé. Ce que montrent ces travaux, c'est que le pouvoir, loin de se réduire à l'exercice de la violence légitime, s'appuie simultanément sur une symbolique dont les éléments s'inscrivent peu à peu dans la mémoire collective et permettent à qui se les approprie de capter la force du passé. Le lien social se noue ainsi dans la mémoire commune qui, dès lors, constitue un véritable enjeu au même titre que n'importe quel produit de l'imaginaire collectif. De plus, comme l'illustre le dieu Legba, sorte d'Hermès africain doué d'ubiquité et associé aux lieux de communication, le pouvoir s'avère ambivalent, contraint qu'il est de respecter des principes avec lesquels il ne cesse en même temps de ruser. Il en va de même, au demeurant, de chacun de ses sujets ! Toutefois, cette duplicité ne suffit pas à qualifier le pouvoir qui passe encore au travers des mots, du langage. Reconnu et maîtrisé, « le pouvoir des mots engendre une rhétorique, c'est-à-dire le recours à un lexique spécifique,

à des formules et stéréotypes, à des règles et des modes d'argumenter. Ces usages identifient un régime car ils en sont partiellement constitutifs et contribuent à lui donner un style ». Et l'auteur d'ajouter : « Dans les sociétés traditionnelles, qui sont celles de l'oralité et de l'efficacité du verbe, ces aspects se montrent en quelque sorte sous grossissement » (p.97).

Enfin, le pouvoir repose également sur une mise en scène qui obéit à des règles précises dont, dans le cas africain, les anthropologues ont largement établi l'inventaire. Pareillement, lorsqu'on revient à nos sociétés modernes, il apparaît qu'elles vivent elles aussi ces diverses dimensions du pouvoir dont, en réalité, le mystère demeure entier. D'accord en cela avec Baudrillard, Georges Balandier rejette la thèse weberienne du désenchantement du monde ou, plus exactement, il en modère les conclusions dont il ne faut en aucun cas extrapoler une quelconque leçon pour ce qui est de l'émergence, de l'exercice, ou encore de la perdurance du pouvoir. En revanche, les procédures qui relèvent de la ruse, de la duplicité ou de l'ambivalence en politique méritent sans aucun doute un examen approfondi dans le sillage de Machiavel, de Diderot, ou encore - pour en rester à la tradition sociologique - de Pareto.

Il y aurait ainsi, ici comme ailleurs, aujourd'hui comme hier, de multiples figures de l'ambivalence dont, provisoire, une typologie est esquissée en conclusion de cette première section. La modernité ne marque pas la fin de la ruse, elle ne la fait pas disparaître du social, elle ne parvient pas à en préserver le politique. Pourtant, de celle-ci, les formes changent, les mécanismes de fonctionnement deviennent plus complexes au fur et à mesure que prolifèrent les médiations techniques et les images consacrant le triomphe de celle-là. « A la limite, la modernité elle-même s'appréhende en tant que ruse suprême; elle donne à croire, par l'effet de ses réalisations cumulées et de son mouvement généralisé, que tout devient possible, qu'elle repousse continuellement les frontières de l'impossible » (p.124).

Conséquence de cette exacerbation du sens du possible, « la modernité n'apparaît pas comme un état : on n'est jamais moderne, on se trouve en voie de l'être sans qu'il y ait un achèvement au terme » (p.132). Excellente, la définition rend-elle compte pour autant de la situation présente, alors que s'effondrent les grands récits au terme desquels s'imposait naguère l'idée d'un temps linéaire, cumulatif et irréversible ? Longtemps, les avant-gardes ont, il est vrai, revendiqué voire théorisé semblable inachèvement par elles donné pour spécifique de la modernité, ceci avec des œuvres dont chacune constituait un problème en quête de solution (fût-ce celui de la légitimité même de la notion d'œuvre d'art). Aujourd'hui discutée dans le milieu artistique, cette problématique laissera toutefois la plupart des sociologues indifférents; à quelques exceptions près, ceux-ci préfèrent la question de la modernisation ou, en d'autres termes, du changement social. De Nisbet à Tyriakian, d'Aron à Touraine, les préoccupations sont identiques avec le plus souvent pour corollaire de laisser de côté les incidences de la modernité sur le vécu quotidien des individus. Or, autre aspect des choses, l'incertitude qu'ont affrontée les avant-gardes à propos du devenir de l'art moderne, chacun désormais la retrouve d'une certaine manière en ce qui concerne son identité propre et, plus encore, son rapport à autrui.

La « Gemeinschaft » du minitel laisse entrevoir une société fragmentée en une multitude de réseaux par où passerait non plus la socialisation, voire la communion entre individus, mais bien leur mise en connexion, leur câblage. Reste à savoir qui sera au bout du fil, autrement dit : qui communiquera avec qui, comment et pourquoi ? Les mutations qui

s'annoncent se laissent difficilement appréhender sous un regard proche d'où, encore une fois, la nécessité de la comparaison, du détour. Premier constat : jamais les sociétés ne marchent au pas. « En elles tout ne change pas, et ce qui change ne se modifie pas en bloc » (p.168). Comprendre l'apparition du neuf, de l'inédit, ne signifie pas que l'anthropologue doive ignorer ce qui demeure stable, ce qui résiste au changement ou, du moins, en pondère les effets. Il est ainsi des ancrages difficiles à briser, qui vont du passé collectif dont aucune société ne peut faire table rase aux divers langages grâce auxquels, maladroits, nous nous efforçons de conquérir le présent. Trouver les mots pour la dire : la modernité appelle un nouveau langage dont la découverte passe inévitablement au travers des formes que nous lègue la tradition. L'une et l'autre demeurent inséparables du moment que « le passé collectif occupe, par rapport au présent, une place semblable à celle de l'inconscient individuel par rapport au conscient : il l'informe pour une part, il ne lui laisse pas le champ libre » (p.170).

Cette présence du passé constitue l'un des axes d'investigation privilégiés d'une nécessaire anthropologie de la modernité. De même, avec la subordination croissante de la nature et les risques qui l'accompagnent se renouvelle aujourd'hui la classique question de l'interface nature/culture. « Le pouvoir, comme dans les sociétés de la tradition, retrouve la responsabilité d'un ordre qui est à la fois celui des hommes et celui de la nature » (p.177). A la domination sans nuances de la nature répond - comme l'avait aperçu l'Ecole de Francfort - un contrôle de plus en plus total de l'homme sur sa propre nature. De ce fait, les biotechnologies et autres manipulations génétiques dont se soucie la science contemporaine sont également du ressort de l'anthropologue qui sait qu'en dernière analyse aussi bien la production du social que ses représentations dépendent depuis toujours du rapport que les sociétés entretiennent avec la vie, avec la mort. Enfin, à la suite de Canetti, il convient encore d'étudier en détail le processus de massification caractéristique de la modernité.

La masse, toutefois, n'est pas l'unique mode d'affirmation (ou de dissolution) du social. A rebours du gai savoir dont ce processus fait quelquefois l'objet, Georges Balandier nous invite à prendre en compte les micrologiques auxquelles, parallèlement, obéissent d'innombrables tentatives qui visent à revivifier la socialité au niveau local. Ces efforts attestent à leur façon d'une quête du sens dont on observe un peu partout les symptômes; à cette soif symbolique, l'anthropologue n'a pas à faire écho autrement qu'avec ses recherches dont, en cette fin de siècle, le champ ne cesse de s'étendre à de nouveaux terrains.

De ces travaux à venir, l'ouvrage dresse en quelque sorte le programme, non pour faire école, mais bien par volonté d'imagination anthropologique. Parmi les pistes qu'en toute liberté il ouvre à ses lecteurs, celle de l'imaginaire s'avère, on l'aura compris, décisive. Aussi l'auteur propose-t-il en guise de conclusion un ultime aperçu sur ce que devient l'imaginaire actuellement, des transformations qu'il subit à celles qu'il inspire. De prime abord, on pourrait croire qu'avec l'avènement bientôt consommé d'une culture planétaire, l'imaginaire vienne à s'assécher progressivement. Or jamais jusqu'à aujourd'hui celui-ci n'a été autant sollicité; instable, fluctuant, il trouve en permanence de quoi s'alimenter dans un monde en perpétuel changement. Au passage, on relèvera ce refus très « gurvitchien » d'enfermer l'imaginaire dans une définition jugée par trop statique des structures ou des schèmes qui en régiraient les diverses expressions. L'imaginaire selon Georges Balandier est œuvre ouverte, création plutôt que vérification. Qu'il s'agisse de la conquête de l'espace, du thème du voyage, de la demeure, ou encore des figures du temps,

l'anthropologue fera preuve de souplesse; confronté à la dialectique de l'ordre et du désordre, il ne cherchera pas à en arrêter le mouvement mais, au contraire, à l'accompagner.

Au coeur de ce livre, la question du temps constitue comme le noyau autour duquel gravitent toutes les autres considérations de l'auteur. Certaines d'entre elles (dans la première partie surtout) paraissent définitivement confirmer des analyses antérieures. D'autres, en revanche, représentent autant d'hypothèses de recherche dont, avec la générosité qu'on lui connaît, Georges Balandier nous dévoile les implications. A la qualité du contenu s'ajoutent, enfin, une verve, une érudition et un style qui, jamais pris en défaut, font de ce « détour » un indispensable stimulant.

VICHY ET L'IMAGINAIRE TOTALITAIRE

Yves Chalas

Vichy et l'imaginaire totalitaire

Arles : Actes Sud, 1985

CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLOGIE

1986, LXXXI, Juillet-Décembre, 361-363

Penser la démocratie qui, aujourd'hui, « ne semble plus se penser elle-même » sans accomplir un détour par l'analyse du totalitarisme, de ses conditions d'émergence et de son efficace propre, voilà qui paraît de plus en plus difficile en un temps où, des nouveaux philosophes aux néo-libéraux, chacun s'efforce de résoudre l'énigme totalitaire à la suite - déclarée ou non - d'Adorno, de Canetti ou d'Hannah Arendt.

Aussi bien l'originalité de cet essai, tonique, incisif, auquel le régime de Vichy sert de prétexte, tient moins à la position générale du problème qu'à la façon dont, en vue de le traiter scientifiquement, Yves Chalas fait appel à la philosophie politique contemporaine certes, mais surtout aux acquis des sciences de l'homme. Les références qu'il invoque vont ainsi de Tönnies à Dumézil, de Spengler à Jung - auteurs maudits aux yeux d'une vieille gauche qui, en règle générale, les ignore tandis que la nouvelle droite, elle, les trahit. Or, à rebours de ces diverses mésinterprétations, l'objectif de l'auteur consiste au contraire à montrer qu'à la condition d'en respecter la pureté, ces sources permettent de fonder ce qu'il nomme la « vérité anthropologique du pluralisme politique ».

Les historiens, déjà, ont exhumé quantité de matériaux sur la période de Vichy dont il est possible de faire usage afin de construire une définition idéal-typique du totalitarisme. Premier trait retenu : celui-ci n'est folie collective ni état d'exception, mais bien le produit d'une société, la nôtre, dès lors qu'elle s'oublie dans les vapeurs de la marchandise, le culte de l'argent. Car, second trait, si le totalitarisme emporte l'adhésion des masses, c'est qu'il répond à des aspirations essentielles, à l'attente nostalgique d'un impossible ailleurs, ou encore, comme l'écrit Chalas, « à une exigence du sentiment communautaire, à un désir de bien-être et d'éthique, à un manque de signification, de mythes, de rites et de symboles dans une vie sociale assujettie au seul pouvoir de l'économie ». Certes, à plus ou moins court terme, et pour des raisons qu'il convient d'expliquer, le totalitarisme ne peut - dernier trait - que se retourner contre les masses, mais il reste qu'avant de s'avérer

crime contre l'humanité, c'est avec « l'humanité essentielle de l'homme » qu'il entre en résonance.

Voyez le maréchal Pétain, sa critique de l'économie politique et, symptomatique, son recours à la totalité : à relire ses discours, on découvre que le chaos, la souffrance et l'oeuvre sont autant de mythes qui, sans cesse répétés, renvoient à la présence sous-jacente d'une Weltanschauung mythique irréductible et invariante, à la fois refuge et expression du souci, profondément humain, de la totalité. La mythocritique de la rhétorique pétainiste esquissée au second chapitre aurait du reste mérité des considérations méthodologiques plus explicites dans la mesure où de l'interprétation donnée aux textes découle une part non négligeable de l'argumentation développée par la suite. De même, l'irréfutabilité - au sens popperien du terme - de l'affirmation, décisive, selon laquelle, toutes modulations historiques confondues, le totalitarisme doit son avènement « à l'expression mythique générale qui reste pour l'homme la seule forme d'existence possible de la totalité » embarrassera peut-être le lecteur que préoccupe la limpidité de la démonstration; n'oublions pas, cependant, qu'il s'agit là d'un essai, sans doute nourri de références solides, mais où, conformément à la loi du genre, tout n'a pas à être prouvé.

Cela dit, comment l'auteur déploie-t-il sa thèse ? Prenant provisoirement ses distances par rapport à l'analyse du régime de Vichy, il montre d'abord, dans le sillage de la sociologie classique allemande, que la société occidentale moderne ne peut qu'aboutir au désenchantement du monde, qu'elle provoque une destruction symbolique à grande échelle, une véritable « catastrophe éthique ». A la volonté réfléchie supportant cet agrégat mécanique et artificiel que constituait la société à ses yeux, Tönnies opposait jadis la volonté organique de la communauté; un siècle plus tard, selon Yves Chalas, ce diagnostic se confirme, renforcé qu'il est par les découvertes de la psychologie analytique ou de la mythologie comparée d'une part, par l'expérience douloureuse du totalitarisme d'autre part. Dès lors, de la société contre l'éthique naît l'Etat universel, inéluctablement, et, qui plus est, sous la forme d'une révolution. Révolution singulière toutefois car, il ne faut pas s'y tromper, l'ombre d'Hermès plutôt que celle de Dionysos hante la modernité : à la tête de la révolution nationale, le maréchal Pétain incarne ainsi la figure du guide, mais également du messager qui « révèle » à nouveau aux hommes le secret de leur union. Là réside, au demeurant, la différence entre dictature et totalitarisme, coup d'Etat contre la volonté populaire et mouvement de masse au nom de la totalité. Mais comment expliquer, alors, qu'à la quête du paradis succède l'enfer, et qu'au terme du parcours surgisse le camp de concentration ?

A en croire Yves Chalas, le mal commence dès l'instant où l'Etat entend transposer le mythe en une action planifiée au service du bien commun, autrement dit : dès lors qu'il se donne un programme politique conçu et défini à la place de l'individu. Ce dernier se voit alors contraint d'entrer en dissidence, de résister s'il veut préserver sa liberté intérieure que menace l'imposition totalitaire d'un devoir-être. Traduire le mythe, c'est le trahir. L'Etat n'a donc pas à décréter le bien qu'il faut vouloir, il doit laisser à chacun la possibilité de le découvrir individuellement : avant d'être la règle fondamentale du jeu démocratique, ce principe répond à ce que nous savons du mythe et de son mode d'emploi.

Le mythe, en effet, est « une donnée collective à comprendre individuellement », et sa compréhension « une reviviscence par soi de ce qui est fondamental, primordial et

ultime ». Ou encore, selon la définition que propose l'auteur : « Le mythe parle à chacun différemment d'un bien souverain commun à tous; il est révélation individuelle de l'humanité universelle ».

Se défier de l'idéologie pour faire confiance au mythe, opposer à la morale totalitaire l'éthique démocratique, préserver envers et contre tous le pluralisme constitutif de toute vie en société, voilà l'attitude qui, seule, permet de donner au bien ses meilleures chances d'exister. Toutefois, comme le remarque déjà Pierre Sansot dans sa préface, ériger ainsi le mythe en unique rempart contre le totalitarisme, n'est-ce pas faire peu de cas de l'exercice de la raison ? Et, face à l'idéologie totalitaire, le doute, le soupçon que les choses ne sont pas exactement telles qu'on nous les présente auraient-ils perdu toute valeur éthique, précisément ?

Au vrai, Yves Chalas me paraît passer à côté de la question, pris qu'il est dans une logique dont, en l'occurrence, le tiers exclu pourrait bien être la raison. Le choix qu'il suggère entre mythe et idéologie n'admet ainsi aucune autre solution comme si, à réhabiliter le premier nommé, on ne pouvait qu'occulter la raison, la critique, voire la science. Le danger auquel il n'échappe pas toujours est, en d'autres termes, de figer la dialectique du mythe et de la raison en se contentant de renverser la prééminence prétendue - et souvent prétentieuse - de celle-ci au bénéfice exclusif de celui-là. Or la prise en compte, aujourd'hui, de la pensée mythique, loin de discréditer la raison, me semble devoir en élargir les pouvoirs; de cette confrontation, celle-ci sort non pas vaincue, mais enrichie parce que consciente qu'elle a, aussi, des limites. Du reste, quel sens aurait, sinon, le plaidoyer pour la liberté de conscience auquel, au nom de l'unité de l'homme, l'auteur se livre en conclusion de cet ouvrage ?

De la tripartition fonctionnelle mise en lumière par Dumézil, Chalas retient alors l'idée d'un cadre mental qui, en permanence, orienterait la vision qu'au moins dans l'aire indo-européenne les hommes se font de l'organisation sociale. Fidèle à cet héritage aussi longtemps qu'elle demeure ouverte à la contradiction, au libre jeu des antagonismes en tous genres, la démocratie doit, si elle entend subsister, s'inscrire dans la continuité de cette tradition, en méditer la leçon, en accueillir le message. L'invention de la démocratie passe, selon lui, par le respect de cet éternel présent; de même, au niveau de l'individu, ce que nous apprend la découverte de l'inconscient collectif par Jung, c'est que chacun a à accomplir pour soi un processus d'individuation, un « parcours en vue d'une totalisation de l'ensemble des contradictions inhérentes à la nature humaine ».

Les archétypes qui scandent ce parcours sont à l'individu ce que la tripartition fonctionnelle constitue pour n'importe quelle société : un passage obligé, de prime abord contraignant, mais garant de notre liberté aussi bien individuelle que collective. Penser la démocratie revient, en fin de compte, à respecter cette totalité humaine, à aimer son destin aurait dit Nietzsche; en revanche, oublier la leçon, c'est ouvrir la porte à un totalitarisme qui, conclut Yves Chalas, demeure « en latence » au creux de nos sociétés contemporaines.

Ce livre représente, à n'en point douter, un défi, et ceci pour deux raisons au moins : la hardiesse de la thèse défendue, son originalité et malgré tout - sa radicale nouveauté, d'une part, la confiance dont il témoigne à l'égard des sciences de l'homme, d'autre part. A ce double titre, il tranche avec une certaine morosité ambiante et vaut la peine d'être médité à son tour.

L'AVENTURE DE LA SCULPTURE MODERNE, XIXE ET XXE SIECLES

Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pinget,

Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval

L'aventure de la sculpture moderne, XIXe et XXe siècles

Genève : Skira, 1986

FACES - Journal d'architectures

1987, 5-6, 85-86

L'ouvrage, conçu par Jean-Luc Daval, vient après ceux consacrés dans la même collection à l'estampe, au dessin ou à la photographie notamment. A chaque fois, la formule est la même, qui s'efforce de transmettre à l'amateur le goût d'en savoir plus tout en permettant au spécialiste de vérifier le bien-fondé de ses connaissances, voire de ses choix. Difficile, le dosage s'avère, avec cette « aventure de la sculpture moderne », particulièrement réussi tant du point de vue de l'iconographie que du texte dont, selon leur domaine de prédilection, cinq auteurs se partagent la responsabilité.

Depuis la Révolution française, le métier de sculpteur n'a cessé d'évoluer à travers une suite de mutations qui, des techniques et matériaux mis en oeuvre aux thèmes traités en passant par le rapport à la commande, n'ont rien épargné. De Canova, David ou Thorvaldsen, il vaut la peine néanmoins de suivre l'itinéraire car, comme le montre Antoinette Le Normand-Romain, la question du pouvoir et de sa représentation se pose alors avec acuité. Qu'ils divinisent ou non Napoléon, les sculpteurs du néo-classicisme se mesurent, déjà, au culte de la personnalité. Les statues que l'on érige, celles qu'on déboulonne, sont un enjeu politique reconnu comme tel aussi bien par les gouvernements que par les peuples tout au long du XIXe siècle (cf. le cas de la colonne Vendôme).

Sous Louis-Philippe vient le temps des grandes commandes et de l'exaltation des gloires nationales. Qu'il s'agisse du choix des figures à représenter, de la façon de les traiter, ou encore du lieu où les placer, la sculpture avoue, révèle, trahit ce que chaque époque retient de la précédente. De cette histoire qui, faute de place sans doute, se limite à l'hexagone franco-français, émerge l'avènement dans les années 1830 d'une sculpture qui,

d'inspiration romantique, marque le triomphe du bronze sur le marbre en même temps qu'elle alerte l'Académie, ses canons et ses salons.

Au romantisme revient par ailleurs le développement considérable du portrait sous la forme de médaillons ou de statuettes qui, diffusées en série, remplissent une fonction décorative, voire domestique. De ce point de vue, il paraît légitime, je crois, de tracer un parallèle avec les débuts de la photographie dont, dans un essai désormais célèbre, Walter Benjamin explorait les ultimes conséquences. L'analyse vaudrait à mes yeux d'être tentée comme, d'ailleurs, celle du rapport entre les fabuleuses statuettes de Daumier et ses caricatures. Plus loin, à l'aide de quelques exemples, il apparaît également que, lieu de mémoire, le cimetière tend alors à devenir musée de sculpture en plein air.

Anne Pinget, pour sa part, insiste sur la rencontre entre sculpture et architecture dont le Second Empire forme le décor. Ainsi, pour l'Opéra de Paris, ce sont plusieurs centaines de sculpteurs qui travailleront sous la direction de Garnier. Mieux : avec l'essor du chemin de fer, la gare prend à son tour un aspect monumental; de même, autre lieu d'échange, la Bourse constitue un nouveau terrain d'exercice pour la sculpture. Une profusion d'illustrations - au détriment du texte parfois - sert une démonstration dont se détachent les pages consacrées au thème des fontaines, celles à propos du réalisme et de la découverte par les artistes du monde de l'industrie, du travail et de l'exploitation, ou encore celles réservées à Rodin. Au passage, on apprend que le musée de cire est né avec la Révolution française, où Madame Tussaud récupérerait les têtes guillotинées le temps d'un moulage!

Avec la IIIe République et ses idéaux pédagogiques, le monument connaît un succès qui causera sa perte (La statue est l'auxiliaire de l'instituteur. Le bon citoyen montre l'exemple). De ces hommages à la liberté, l'égalité et la fraternité, il ne nous reste souvent que les photographies, détruits qu'ils furent pour être refondus, durant la dernière guerre mondiale notamment. La sculpture, art public, s'expose, vulnérable, aux aléas de l'histoire, et notre siècle n'a pas toujours été magnanime à l'égard du précédent.

Divisé en deux parties, ce livre fait ensuite la part belle au XXe siècle avec, d'emblée, la réévaluation des arts dits « primitifs ». De l'interprétation libre de l'« art nègre » à la fragmentation des corps, Gauguin, Matisse ou Picasso sonnent la charge contre les conventions plastiques de l'Extrême-Occident. Le parti comparatif adopté par Reinhold Hohl confère, il faut le souligner, un caractère analytique à sa contribution si bien que jamais le texte ne se réduit au commentaire de l'image, dont à l'inverse il guide le choix. Ainsi, de l'étude des deux versions (1906 et 1909) de la *Tête de femme* réalisées par Picasso à son invention, avec *La guitare* (1912), de la technique de l'assemblage, l'auteur démontre qu'en définitive, il n'existe pas de véritable sculpture cubiste. Par contre, le futurisme et, surtout, Dada produiront les résultats que l'on sait, des *ready-made* de Duchamp aux *Merzbau* de Schwitters.

Etant donné l'impossibilité d'être exhaustif sur cet enchevêtrement d'avant-gardes à la conquête de la modernité, cette section ne peut que laisser le lecteur sur sa faim. Plus grave, le fait d'englober sous l'étiquette « constructivisme » des démarches aussi diverses que celles de Tatline, Kobro, Strzeminski ou Vantongerloo me paraît pour le moins contestable. En revanche, le chapitre consacré aux relations subtiles, paradoxales, entre réalisme et surréalisme s'avère une réussite : à la non-contemporanéité d'artistes comme Bourdelle ou Kolbe - qui, à n'en pas douter, connaissent pourtant leur métier -, répondent les découvertes de Picasso (omniprésent!) et le travail sans pareil de Giacometti.

De même, on se gardera de confondre Arp et Brancusi, ce dernier quelque peu malmené ici en raison de ses oeuvres « officielles » exécutées en Roumanie à la fin des années 1930. Celles-ci renouent avec la tradition monumentale dont, à la même époque, se nourriront les totalitarismes en tous genres. La question de l'engagement se pose, aussi, à la sculpture et lorsqu'après-guerre, avec les programmes de reconstruction, naîtront les fonds de décoration et autres pourcentages artistiques, le débat sur la fonction du monument public se verra, en démocratie, relancé. Des idées formulées trente ans plus tôt sur l'intégration des arts plastiques et de l'architecture trouveront alors l'occasion de se concrétiser même si, observe Jean-Luc Daval, elles sont déjà dépassées.

Dépassées pourquoi ? Parce que les architectes ont, face aux tâches qui les attendent, d'autres soucis que celui de faire oeuvre d'art. Quant aux sculpteurs, rares sont ceux qui reçoivent des commandes à la hauteur de leurs exigences, seuls Moore et Calder échappant peu ou prou à cette situation. Le béton, matériau d'architecte, est à son tour mis en oeuvre par certains artistes qui, toutefois, prennent le contre-pied de l'architecture pour dialoguer directement avec l'espace, le lieu. Toujours dans les années 1950 s'impose le métal, avec Smith, Caro, ou encore Di Suvero. L'art cinétique, la sculpture en mouvement et, plus tard, avec cette merveilleuse artiste qu'est Rebecca Horn, la conscience du temps qui passe forment également un ensemble d'expériences désormais incontournables.

L'après-guerre voit en outre succéder au bruit et à la fureur un retour aux sources, une quête de l'essentiel dont la sculpture témoigne à sa façon. Au gré des pièces reproduites dans cette section, l'auteur passe ensuite en revue les courants qui, sans renoncer à la représentation, ont néanmoins marqué les dernières décennies. Du nouveau réalisme au travail d'artistes comme Cragg ou Woodrow sur le reste, le déchet; du pop art - où Oldenburg aurait mérité, à mon sens, une plus large attention - à l'hyperréalisme; de Fluxus à l'expressionnisme, la sculpture connaît une suite de métamorphoses qui, à chaque fois, en élargissent et interrogent la définition.

Ce qui se joue dans les années 1960 aux Etats-Unis est l'affaire de Barbara Rose qui, elle, nous livre une analyse pertinente - quoique sans surprises - de l'art minimal puis du land art. Ne cachant pas son admiration pour Eva Hesse, elle caractérise son oeuvre comme « postminimaliste », catégorie qui me paraît aujourd'hui encore vide de contenu. De bonnes pages consacrées à Serra confirment son importance pour le devenir de la sculpture contemporaine. Les installations, les performances, le body art sont, comme il se doit, également présentés.

L'affirmation de la sculpture : tel est le titre du chapitre final que signe Jean-Luc Daval, lequel s'efforce, s'agissant des années 1980, à la fois les plus proches et les plus difficiles à juger, de départager l'essentiel de l'accessoire. Parmi les démarches à considérer, mentionnons après lui le travail des Poirier ou encore de Simonds sur la mémoire ainsi que l'oeuvre de Raynaud, qu'il rapproche à juste titre de celle, toujours vive, d'un Mondrian. En conclusion, cette thèse à méditer : « Alors qu'aujourd'hui, architecture et peinture paraissent avoir provisoirement épuisé leurs problématiques en choisissant de se citer elles-mêmes, la sculpture trouve un nouvel élan dans sa manière de réinventer le réel qui lui rend simultanément une autre fonction : devenir le lieu d'une expérience réelle de l'espace ».

DEFINING MODERN ART. SELECTED WRITINGS

Alfred H. Barr Jr.

Defining Modern Art. Selected Writings

New York : H.N. Abrams Inc. Publishers, 1986

FACES - Journal d'architectures

1987-88, 7, 48

Pour qui s'intéresse à la création et au fonctionnement d'un musée d'art moderne, cet ouvrage vient à point nommé puisqu'il réunit quelques-uns des textes les plus significatifs d'Alfred H. Barr, qui fut à la tête du Museum of Modern Art de New York de sa fondation, en 1929, jusqu'en 1967.

Présentés dans l'ordre chronologique, ces écrits témoignent des multiples activités d'un homme qui aura été à la fois le chantre de la modernité sous toutes ses faces, un critique d'art perspicace et, surtout, un directeur de musée qui n'hésitera jamais à assumer l'entière responsabilité de ses choix.

S'il fallait opérer une sélection dans cet ensemble qui comprend quelque 35 titres, le récit du voyage que fit Alfred H. Barr en URSS durant l'hiver 1927-1928 aurait sans nul doute la priorité. Le jeune historien d'art rencontre à cette occasion Tretiakov, Rodchenko, Maïakowski parmi d'autres, et bon nombre des observations qu'il consigne alors dans son journal recourent à celles que Walter Benjamin formulait, un an plus tôt, dans son « Journal de Moscou », notamment à propos du destin réservé aux artistes par le parti communiste. A son retour aux Etats-Unis, il publiera deux autres textes, respectivement, sur la revue « L.E.F. » (Front gauche de l'art) et sur le cinéma d'Eisenstein qui, également repris dans ce recueil, s'avèrent d'une pertinente lucidité.

Parmi les écrits qu'Alfred H. Barr consacrera aux avant-gardes, il faut aussi signaler, en 1949, sa préface au catalogue « Twentieth-Century Italian Art », où il retrace les débuts du futurisme, ainsi qu'un article datant de 1946 où, sous le titre « Art in the Third Reich - Preview 1933 », il décrit en détail comment, dès son arrivée au pouvoir, le national-socialisme s'en prend à l'art moderne, condamné parce que soi-disant internationaliste, bolchevique et dégénéré. De plus, non seulement Barr sait écrire l'histoire, mais en sa qualité de responsable du MOMA, il ne manquera pas de réfléchir sa vie durant aux tâches que devrait remplir « son » institution, d'où une suite de textes où il définit et

défend son programme d'activités, en particulier sa politique d'acquisitions. Ainsi, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et alors que sévit le maccarthysme, il n'hésite pas à s'engager afin que plus jamais les appareils politiques, la raison d'Etat ou la censure ne menacent la liberté de l'art (cf. « Is Modern Art Communistic ? », 1952, ou « Artistic Freedom », 1956).

La règle que s'est fixé très tôt Alfred H. Barr - et dont il n'a jamais dévié - fut de n'entraver sous aucun prétexte la liberté de création. Démocratie et modernisme ont en commun de devoir la garantir, la préserver et même l'étendre de manière à libérer à son tour le jugement du spectateur, de l'auditeur ou de l'utilisateur. Mais acquérir une oeuvre, c'est également prendre position devant l'opinion publique, raison pour laquelle Barr ne cesse de prendre la plume pour s'expliquer (voire polémiquer) aussi bien dans les revues spécialisées, dans ses catalogues ou ses rapports d'activité que dans la presse quotidienne.

La collection permanente du MOMA est aujourd'hui, pour une large part, la conséquence de ses parti-pris dont, dans une préface elle aussi passionnante, Irving Sandler reconstruit la genèse. On apprend ainsi qu'après des études à Princeton, et tandis qu'il enseigne au Wellesley College, le jeune Alfred H. Barr fait un séjour en Europe où, dès 1926, il rend visite au « Bauhaus » et à ses maîtres Gropius, Klee, Kandinsky, Schlemmer, etc. Il est âgé de vingt-sept ans seulement lorsqu'en 1929, le comité de fondation du MOMA fait appel à lui comme directeur. En février 1932, il accueille la désormais célèbre exposition internationale d'architecture moderne préparée par Hitchcock et Johnson. Des années trente datent également son amitié - et ses controverses - avec l'historien d'art Meyer Schapiro, dont on connaît les analyses magistrales et le plaidoyer en faveur de l'art abstrait. A cette époque, Barr se fera de son côté le champion du surréalisme - ce qui lui vaudra une déclaration de guerre au musée de la part des premiers artistes abstraits américains. Plus tard, il sera parmi les premiers à comprendre la valeur de l'expressionnisme abstrait et plusieurs artistes de l'« Ecole de New York » entreront ainsi rapidement au MOMA. Par la suite, sa culture, son goût et sa réputation lui permettront d'exercer sur les orientations du musée l'influence qu'on prête habituellement à une « éminence grise ».

De cette biographie, deux aspects méritent encore d'être relevés : d'une part, le fait que, comme l'écrit Sandler, « très tôt dans sa carrière, Barr rejette la notion avant-gardiste d'une histoire qui progresserait dans une seule direction - à la façon dont Clement Greenberg l'affirmera plus tard ». Et de poursuivre : « A l'avant-gardisme, Barr oppose une conception de l'histoire de l'art comme un vaste magasin d'idées où, selon leurs conceptions, leur énergie et leur indépendance, les artistes peuvent puiser pour de nouveaux départs ».

L'histoire comme répertoire (ou réservoir) s'avère, à l'époque déjà, un thème constitutif de la modernité qu'on ne saurait réduire - comme feront mine de le croire certains postmodernes - à la « tabula rasa », ce que confirment d'ailleurs la plupart des travaux menés récemment autour de la figure emblématique de Le Corbusier. D'autre part, l'activité inlassable de Barr nous enseigne également à résister contre toute tentation localiste, régionaliste ou nationaliste s'agissant d'art contemporain : immergé dans le « melting pot » américain et sa culture qu'on dit ouverte, tolérante, Barr n'a cessé d'être accusé jusqu'à la fin des années quarante de favoriser les artistes étrangers au détriment des américains. A ces critiques, il a su répondre par la qualité de ses choix artistiques,

sans opportunisme ni concession à la médiocrité. Là réside aujourd'hui la plus essentielle leçon de cet ouvrage.

THE TRANSFORMATION OF THE AVANT-GARDE - THE NEW YORK ART WORLD 1940-1985

Diana Crane

The Transformation of the Avant-Garde

The New York Art World 1940-1985

Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987

FACES - Journal d'architectures

1988, 9, 44-45

Si, avec l'expressionnisme abstrait, New York devient autour de la Seconde Guerre mondiale la patrie de l'avant-garde, elle voit cette notion remise en cause dans les années quatre-vingt tandis que prolifèrent les galeries, musées, ventes aux enchères et autres collections privées d'art contemporain. L'avant-garde n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était il y a un demi-siècle, et le marché de l'art non plus. Partant de ce constat, Diana Crane se propose d'examiner le contenu à la fois social et esthétique de sept styles apparus durant cette période en les resituant au sein d'une analyse de la constitution et du développement d'un réseau d'intermédiaires voués à la diffusion, au commentaire et à la conservation des œuvres.

Le propos s'avère d'inspiration sociologique et vise à construire un « idéaltype » du phénomène avant-gardiste pour le confronter ensuite à la réalité changeante du « monde de l'art », - concept emprunté aux travaux d'Howard S. Becker auxquels s'ajoutent ainsi de précieux développements. De nombreux chiffres et tableaux appuient l'argumentation, dont certains d'un grand intérêt comme ceux consacrés à la politique d'acquisition des principaux musées new-yorkais selon le style visé et le délai de réaction de l'institution, ou encore celui qui dresse l'inventaire des artistes exposés par musée suivant le style, la date, le nombre d'expositions et de rétrospectives mises sur pied depuis 1940. Mais qu'on ne s'y trompe point : il ne s'agit pas là d'une sociologie rébarbative, ingrate à force de statistiques. Au contraire, la façon dont l'auteur recourt à ces dernières est à la fois un modèle de rigueur et l'indice d'une extrême sensibilité pour son objet d'étude.

Dans les années quarante, New York ne compte qu'une vingtaine de galeries vendant de l'art contemporain et une douzaine de collectionneurs seulement, - époque sur laquelle, soit dit en passant, il vaut la peine de lire, récemment publiés en traduction française, les

souvenirs d'un enfant du surréalisme, Jimmy Ernst. Trente ans plus tard, le nombre de ces galeries a plus que triplé cependant qu'on compte près de mille collectionneurs sérieux. Entre temps sont également apparues de multiples collections d'entreprises tandis que l'intérêt des media pour le domaine des arts grandissait peu à peu. Enfin, les subventions publiques n'ont cessé de croître depuis la Seconde Guerre mondiale en même temps que naissaient plusieurs institutions d'éducation supérieure auxquelles, du reste, bon nombre de musées américains sont affiliés, - ce qui ne peut que favoriser la recherche, trop souvent délaissée de ce côté-ci de l'Atlantique.

Ce contexte pèsera sur l'évolution de l'art, en particulier sur celui qu'on reconnaîtra (ou non) comme étant « d'avant-garde », - notion dont, avec la distance qu'autorise le fait de n'être pas partie prenante de son champ d'analyse, Diana Crane s'efforce de montrer non seulement l'ambiguïté, voire l'arbitraire, mais surtout d'éclairer les dimensions constitutives d'un point de vue sociologique plutôt que critique ou historique.

A cet égard, le chapitre consacré au style en tant que phénomène social s'avère parmi les plus réussis. Le concept de style, on le sait, fait problème en histoire de l'art, du moins si l'on s'en tient à l'étude iconologique ou formelle. Or, à retracer l'émergence de chacun des styles pris ici en considération (expressionnisme abstrait, pop art, art minimal, néo-figuration, etc.) apparaît le rôle primordial que joue l'action réciproque des artistes les uns par rapport aux autres : « En tant que phénomène de groupe, le style représente une forme de collaboration autour de certains problèmes esthétiques, au sens où ses membres suivent le travail de chacun d'entre eux et où ils échangent des idées, et ce quand bien même l'intensité de l'interaction peut varier considérablement d'une situation à l'autre » (p.19). Ces réseaux ne sauraient toutefois se constituer sans divers lieux et occasions de rencontre ainsi que le montre le cas de la galerie coopérative Park Place pour ce qui est de la naissance puis du développement de l'art minimal. Plus généralement, un style ne s'impose qu'une fois légitimé par les critiques, marchands, collectionneurs et autres conservateurs.

Là encore, l'auteur passe en revue chaque tendance du point de vue, cette fois, de l'accueil que lui a réservé le monde de l'art. Ainsi le pop art, auquel la critique était plutôt hostile, s'est imposé grâce à l'intérêt que lui portaient les collectionneurs. De même, s'agissant de l'art minimal, le fait que les artistes soient simultanément critiques, ou encore que des critiques agissent comme des conservateurs, ne peut être ignoré si l'on entend saisir comment ce style éclôt et s'affirme socialement.

Les développements que propose Diana Crane sur la manière dont, à la fois, les artistes se représentent et redéfinissent leur rôle méritent également qu'on s'y arrête. Car si l'histoire même de l'art moderne suggère à l'artiste de traiter certains problèmes plutôt que d'autres, multiples sont alors les façons de prendre position : tandis que les expressionnistes abstraits, Barnett Newman, Mark Rothko, concevront leur rôle de manière quasi mystique ou, comme Jackson Pollock, en laissant la signification émerger de l'acte de création lui-même, le pop art – « style de transition » écrit l'auteur - puisera dans l'actualité, la publicité, les media. Du reste, « la montée du pop art paraît avoir coïncidé avec des changements dans l'environnement de l'artiste et avec le progressif déclin de son engagement vis-à-vis de la tradition esthétique du modernisme » (p.81). A cet égard, il suffit de songer à l'actualité de la peinture pour s'apercevoir que la question demeure vive et les réponses que lui apportent la néo-figuration ou, plus récemment, le néogéométrisme, insatisfaisantes.

Après un chapitre, plutôt décevant, sur la question du réalisme et de la représentation, Diana Crane en revient à l'étude du monde de l'art, en particulier des galeries dont certaines ont dorénavant conquis des positions-clés qui leur permettent de soutenir tel ou tel style auprès d'un milieu de collectionneurs lui-même en constante évolution. S'il règne dans ces galeries une atmosphère de détachement aristocratique, seule la présence d'un nombreux public assure en définitive la réussite des manifestations qu'elles organisent. Sans visibilité, point de salut, et ce d'autant que le marché de l'art ne cesse de s'élargir et de se diversifier. Quant aux prix pratiqués en ce qui concerne l'art dit « d'avant-garde », ils se forment essentiellement, observe Diana Crane, sur la base de jugements de qualité que formulent galeries, conservateurs de musées, critiques et, dans une mesure non négligeable, les collectionneurs eux-mêmes. Mais trop peu nombreuses sont les recherches qui permettraient d'y voir clair sur des mécanismes parmi les plus difficiles à appréhender pour l'économiste ou le sociologue.

L'attitude de musées comme le MOMA (fondé dès 1929), le Whitney (1931) ou le Guggenheim (1937) vis-à-vis de l'avant-garde fait elle aussi l'objet d'un chapitre entier où l'on voit le premier surtout, sous l'impulsion d'Alfred H. Barr, s'efforcer d'acquérir les oeuvres du vivant même des artistes. Les réactions de ces trois musées varient d'ailleurs selon les styles qui se succèdent durant ce dernier demi-siècle, - le pop art notamment n'ayant été acquis, en règle générale, que tardivement. Ces musées ont également connu une bureaucratisation à la mesure de leur succès si bien qu'aujourd'hui, ils offrent aux artistes une infrastructure opérationnelle dont ceux-ci ne peuvent pas ne pas tenir compte. En réalité, l'énorme expansion des institutions artistiques au cours de ces dernières décennies a conduit à une situation où « nombreux sont les artistes qui s'identifient désormais à la classe moyenne en termes d'objectifs de carrière et de style de vie » (p.140).

D'iconoclaste, de rebelle et d'innovatrice, l'avant-garde se serait transformée en « moyenne garde » de la société post-industrielle. Voilà qui, sans doute, appelle discussion, mais trop rares sont les travaux de qualité, - qui plus est, en sociologie de l'art -, pour différer plus longtemps la lecture de cet ouvrage.

LA PLUME ET LE PINCEAU - ODILON REDON ET LA LITTÉRATURE

Dario Gamboni

La plume et le pinceau

Odilon Redon et la littérature

Paris : Les Editions de Minuit, 1989

FACES - Journal d'architectures

1991, 19, 70-71

L'analyse détaillée des relations qu'Odilon Redon, dessinateur, graveur et peintre français entretient dès la fin des années 1860, et jusqu'à sa mort en 1916, avec les écrivains et critiques de son temps permet de montrer comment les rapports entre art et littérature évoluent au tournant du siècle. Objet de discussion et enjeu de pouvoir au moins depuis la Renaissance, ces rapports définissent autant de configurations sociales qu'on ne saurait réduire à un jeu d'interactions individuelles, à l'entrecroisement des biographies non plus qu'à un quelconque « Zeitgeist » artistique. Il s'agit plutôt là de rapports de production, sinon au sens de Marx, du moins à celui de Bourdieu. Ainsi, dès la seconde moitié du XIXe siècle, l'expansion du marché de l'art en tant que système de consécration et de diffusion attribue à la critique un rôle décisif à l'intersection entre champ littéraire et champ artistique, l'un et l'autre devenant « le lieu d'une lutte permanente touchant leur structure interne et leur position dans des systèmes plus vastes » (p.10).

Explicitement emprunté à Pierre Bourdieu, le concept de « champ » désigne une réalité éminemment dynamique, conflictuelle, puisqu'ici « à chaque position correspondent des intérêts spécifiques », et que « les prises de position - au nombre desquelles il faut compter les oeuvres - engagent des intérêts qui peuvent à la fois être internes au champ et le dépasser » (p.10). Toutefois, ce qui meut les acteurs sociaux - ou, dans une terminologie plus déterministe, les agents -, ce qui les émeut, relève au moins autant de l'ordre du symbolique que de celui de l'économique, et si nombreux sont les conflits entre artistes et critiques (ces « aiguilleurs de l'art », persiflait Malevitch) afin de savoir qui est en droit de parler des oeuvres de manière autorisée, c'est que la réponse engage l'image de soi que les uns et les autres sont amenés à élaborer, à modifier ou à abandonner sous la pression de l'évolution même du champ.

Né en 1840, Odilon Redon se retrouve pris dans les mailles de ce filet, et c'est d'abord à retracer sa biographie que s'attache l'auteur qui, s'inspirant de la problématique d'Ernst Kris et Otto Kurz (cf. *L'image de l'artiste*, Marseille : Rivages, 1987), montre comment, en définitive, il ne pouvait qu'occuper la position qui fut longtemps la sienne en marge du champ artistique proprement dit. Les épisodes marquants de cette vie, les carrefours, les engagements font l'objet d'une étude minutieuse qui, si elle s'appuie sur les textes autobiographiques, la correspondance, les articles rédigés par l'artiste, ne se rend pas pour autant aux raisons qu'il avance. Outre le volume des sources consultées - et ce, il faut le noter, en l'absence aussi bien d'un catalogue raisonné que d'une édition complète des écrits -, l'intérêt de cette entrée en matière comme, du reste, de l'ouvrage tout entier tient à la façon dont Dario Gamboni construit son objet de recherche.

Par delà l'accumulation positiviste des faits, mais sans rien sacrifier aux qualités de rigueur et de précision d'habitude requises de l'historien de l'art, celui-ci examine ainsi par la suite quel était le point de vue de Redon sur les rapports entre art et littérature avant d'être pris en charge par les écrivains décadents et symbolistes. En cohérence avec son oeuvre de jeunesse où prédomine le dessin et un recours privilégié au noir, ses textes le montrent alors préoccupé par la question des sources littéraires de la peinture, - une peinture, celle des autres, dont il goûte le concept plutôt que la sensualité. Mais bientôt, « le double refus esthétique qu'il adresse dans ses oeuvres et dans ses écrits à l'art académique d'une part, au mouvement réaliste et impressionniste d'autre part, induit une marginalité à l'égard tant du pôle officiel, encore dominant dans le champ, que des 'intransigeants' qui mènent symboliquement la lutte contre cette domination » (p.49). Il ne reste plus dès lors à l'artiste qu'à se créer son propre public, ce que marque dès les années 1880, -tandis qu'à l'approche de la quarantaine, il se décide enfin à passer à l'acte -, l'usage répété de la lithographie comme substitut provisoire à l'exposition.

En 1882 vient l'heure de la « découverte » à la fois par Joris-Karl Huysmans et Emile Hennequin. Un an plus tard, un article du second confère à l'artiste « un rôle de modèle et un public formé par l'élite de la génération montante » (p.64). Autant d'assurance dans le diagnostic s'explique selon Gamboni par le fait non seulement que ce « public » existait bel et bien, formé des écrivains décadents puis, bientôt, des symbolistes, mais encore que les caractéristiques mêmes de l'art de Redon croisaient l'horizon d'attente de ces derniers. Pour expliquer le rapprochement qui se produit alors, il retient un même « usage volontaire de l'obscurité formelle et sémantique », le « recours systématique à l'ambiguïté » ainsi que l'« anti-naturalisme » des uns et des autres. De plus, il faut le souligner, si les littérateurs se mettent à soutenir l'artiste, c'est aussi qu'ils y trouvent leur compte en gagnant une notoriété, une reconnaissance, un « capital symbolique » qu'ils feront ensuite fructifier dans le champ littéraire.

Au fil de ce qui constitue sans doute l'une des meilleures parties analytiques de l'ouvrage, l'auteur décortique le rôle joué par Huysmans, à la fois critique et démarcheur, garant de la valeur aussi bien esthétique que commerciale de cet art par des interventions en revue, bien sûr, mais aussi auprès des marchands, des collectionneurs, des conservateurs. Un texte de 1885 à propos d'un album de lithographies édité par Redon est l'occasion de mettre à nu les procédés de transposition littéraire à l'oeuvre dans ce qui se révèle être une authentique campagne de presse concoctée par les deux compères. A propos d'une de ces lithographies, le « Visage de mystère », Dario Gamboni tente ensuite une interprétation iconologique qui, à explorer en détail les trois niveaux de signification que discernait Panofsky, lui permet d'éprouver les limites de cette méthode et de réfléchir « aux moyens

de dépasser ces limites par un examen des conditions sociales de communication dans lesquelles cet art s'inscrit » (p.126). Il n'est pas besoin, je pense, d'insister sur l'intérêt de cet essai d'explication d'où il ressort que le sens essentiel du « Visage... » serait, en raison même de son ambiguïté, de laisser ouverte la possibilité d'interprétations diverses de la part du spectateur, ouverture que le refus systématiquement opposé par Redon aux demandes d'explication de son oeuvre ne ferait que conforter.

Mais ce spectateur, qui est-il ? Quels sont ceux qui se reconnaissent dans l'oeuvre de Redon ? La véritable « action d'évangélisation » (p.156) que mènent tout au long des années '80 ses amis écrivains donne naissance, en France, en Belgique, aux Pays-Bas, à un réseau informel d'adeptes qui, appartenant pour la plupart au champ littéraire, partagent non seulement des positions sociales voisines, mais également la conviction de constituer ensemble une avant-garde. Dès 1890 pourtant, un tournant intervient à la fois dans le travail de l'artiste et dans sa relation à la critique. Au noir et blanc succède la couleur, à la lithographie et au fusain, le pastel, l'aquarelle et la peinture à l'huile. Des thèmes empruntés à la nature, des motifs floraux, des paysages caractérisent une peinture désormais dépourvue de tout caractère mystérieux, énigmatique. S'il lui arrive de produire encore des lithographies, Odilon Redon le fait en général sur commande, à titre d'illustrations, et en jouant sur la réputation acquise dans ce domaine. Mais, pour l'essentiel, sa « reconversion » s'affirme radicale, et comme l'indique Gamboni, celle-ci ne s'explique pas uniquement par les événements qui surviennent alors dans son existence, - ou encore par une liberté soudain conquise sur son inconscient -, mais bien en prenant en compte la réception réservée jusqu'ici à son oeuvre ainsi que l'image que l'artiste veut donner de lui-même au moment où, en 1894, il expose chez Durand-Ruel, le célèbre marchand des impressionnistes et se découvre peu à peu un nouveau public.

Le succès commercial tarde cependant à venir, et ce n'est qu'à la veille de la première guerre mondiale qu'il sera définitivement reconnu, au-delà d'un cercle toujours plus étendu d'amateurs, par le marché, les musées et la presse à grand tirage. En 1913, il participe ainsi à la célèbre exposition de l'« Armory Show » (à cause, notamment, du scandale qu'y causa le « Nu descendant un escalier » de Marcel Duchamp) alors même que « le rejet de la théorie et de l'approche rationnelle des arts visuels l'éloigne d'une partie essentielle du développement de l'avant-garde ». Plus important, avec son intégration de mieux en mieux assurée au marché de l'art, il éprouve le besoin dès la fin des années '90 d'« intervenir lui-même dans le processus de production de la valeur de son oeuvre en tentant de modifier en sa faveur le rapport de force qui l'unit à la critique » (p.203).

En versant pièce après pièce au dossier, en dépouillant archives, correspondances, actes de vente et articles de presse, en décryptant les « Confidences d'artiste » (long texte autobiographique publié en septembre 1909), Dario Gamboni met en lumière l'anti-intellectualisme du vieux Redon et sa défiance vis-à-vis de la critique. Si le pinceau prend alors la plume, c'est pour clamer la souveraineté de l'art face à la littérature en un temps où se brise le cadre qui définissait encore leurs rapports dans les années '80. Aussi serait-il faux, précise l'auteur, « d'attribuer au seul Redon un effet qui revient en dernière analyse au champ artistique tout entier, à travers les luttes et les transformations dont il est le lieu et l'objet. Car l'enjeu que représente le pouvoir de consacrer les artistes et les oeuvres pousse ses divers protagonistes à tenter d'imposer la redéfinition des rôles et des compétences qui leur soit la plus favorable » (p.243). Ainsi, au terme de ce passionnant parcours, on retrouve l'artiste soucieux d'intervenir sur l'interprétation de son oeuvre, et ce

sans qu'il puisse en être autrement : à l'invention de Redon par les écrivains décadents et symbolistes succède un jeu à la première personne, dont les règles et le déroulement échappent néanmoins largement à son contrôle.

Accompagnée de plusieurs documents inédits, d'une bibliographie exhaustive et de quelque 65 reproductions qui incitent le lecteur au travail, la démonstration de Dario Gamboni s'avère des plus convaincantes. En un temps où bon nombre de livres paraissent sans appareil critique, sans notes en bas de page et sans illustrations, il faut également saluer l'engagement de son éditeur. Cet ouvrage, s'il marque une étape décisive dans la connaissance scientifique d'Odilon Redon, offre surtout de quoi lever les inhibitions réciproques qui font souvent encore obstacle au nécessaire dialogue entre sociologues et historiens de l'art.

CONSTRUCTING A SOCIOLOGY OF THE ARTS

Vera L.Zolberg

Constructing a Sociology of the Arts

Cambridge : Cambridge University Press, 1990

CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLOGIE

1991, XCI, Juillet-Décembre, 418-419

(également in : *FACES - Journal d'architectures*, 1991, 19, , 71)

Le développement de la sociologie de l'art parallèlement au « boom » spectaculaire du marché, des institutions et du public appelait un bilan critique que cet ouvrage propose en huit chapitres consacrés, chacun, à l'une ou l'autre des questions centrales que pose toute recherche postulant la nature socialement construite de l'art. Mais faut-il se limiter au seul domaine des « beaux-arts » ou prendre en compte également les arts dits primitifs, populaires ou appliqués, s'interroge d'emblée Vera L.Zolberg ? Dans son introduction, elle plaide alors pour une large ouverture en un temps où, qu'on le veuille ou non, règne la confusion des genres, ce que certains persistent à nommer le « postmodernisme ». En outre, ajoute-t-elle, il s'agit de considérer non seulement le contexte social d'où émerge et dans lequel s'inscrit l'oeuvre d'art, mais encore, sans sacrifier à l'essayisme pour autant, les formes et contenus desdites oeuvres. Abandonner cette tâche aux « humanités », à l'esthétique ou à la critique reviendrait en effet à accepter le réductionnisme qu'implique le fait de s'en tenir à ce seul niveau; par contre, - et la thèse traverse l'ensemble de l'ouvrage -, c'est à une fécondation mutuelle qu'il faut tendre en dépassant l'opposition factice entre analyse interne et analyse externe.

Selon les écoles de pensée auxquels ils se rattachent, les sociologues accepteront ou, au contraire, refuseront ces prémisses. C'est dire que si la définition même de l'art constitue un enjeu social, si elle varie selon le lieu, l'époque, la société considérée, la sociologie n'est guère mieux lotie. Mais il n'y a pas là de quoi sombrer dans un relativisme généralisé puisqu'en confrontant hypothèses, méthodes et résultats de recherche, certains acquis se dégagent qui forment aujourd'hui un solide corpus scientifique.

Déjà les pères fondateurs de la discipline, Max Weber (un peu), Emile Durkheim (un peu moins), Georg Simmel (surtout) manifestaient de l'intérêt pour le domaine des arts. En revanche, la sociologie nord-américaine, qui « donne le ton » dès les années vingt,

délaissera longtemps ce domaine au bénéfice d'objets de recherche jugés - et, par conséquent, financés - comme plus « urgents ». Seuls peut-être les membres de l'Ecole de Francfort en exil aux Etats-Unis suite à l'avènement du national-socialisme firent exception à la règle tout en demeurant, par rapport à la sociologie dominante, dans une position marginale. Comme le montre Vera L.Zolberg, il faut attendre la fin des années '60 pour qu'avec le déclin du paradigme structuro-fonctionnaliste d'une part, l'émergence progressive d'une demande sociale d'autre part, place soit faite à une sociologie des arts dont les travaux tant nord-américains que français supposent que soit remise en question l'idée selon laquelle « l'oeuvre d'art est un objet unique, que celui-ci est fabriqué par un seul créateur, et que dans cette oeuvre s'exprime spontanément le génie de l'artiste » (p.53).

Les questions, alors, s'enchaînent, et passant en revue les diverses recherches menées dans cette perspective, l'auteur compare notamment les travaux d'Howard Becker, de Pierre Bourdieu ou de Raymonde Moulin au sujet de la constitution des valeurs artistiques. Si l'oeuvre d'art est bien le résultat de l'action collective d'une pluralité d'acteurs, comment devient-on un artiste ? Comment se construisent les réputations ? Les styles ? Le regard même du spectateur ? De longs et intéressants développements sont également consacrés aux thèses de Theodor W.Adorno à propos de la musique. De même que le discours esthétique ne saurait faire l'impasse sur les conditions sociales qui le rendent possible, de même « ce que la psychanalyse ne nous aide pas à expliquer, c'est pourquoi, une fois admise l'hypothèse de l'universalité des processus psychologiques intérieurs, seuls certains individus deviennent des artistes et la majorité non; pourquoi, tandis que certains se préparent à le devenir, beaucoup s'arrêtent; et sur quelles bases ceux qui deviennent des artistes choisissent certaines formes d'art, certains styles plutôt que d'autres » (p.120). Pour le sociologue, il faut toujours en revenir au contexte, aux supports institutionnels, à la commande publique, au marché, mais aussi à la variabilité des goûts, à la morphologie des publics, ou encore aux modalités d'imposition et de légitimation culturelle.

L'esprit de synthèse dont fait preuve Vera L.Zolberg lui permet ainsi de faire son profit de recherches qui reposent sur des prémisses fort différentes parfois. On regrettera peut-être le trop peu d'attention prêté aux travaux des historiens, en particulier lorsqu'il s'agit d'expliquer des changements de sensibilité, voire des « révolutions artistiques » à propos desquelles, d'ailleurs, les sociologues de l'art et ceux de la science ont, note-t-elle, beaucoup à apprendre les uns des autres. De même, la question de savoir si le sociologue doit ou non considérer la qualité même de l'art comme objet d'investigation - et, par conséquent, prendre le risque d'un jugement de valeur -, revient à plusieurs reprises dans cet ouvrage sans qu'à nos yeux l'auteur ajoute grand-chose à la réflexion weberienne sur le problème du rapport aux valeurs et de la neutralité axiologique, caractéristique des « Geisteswissenschaften ». Mais peut-être fallait-il ce détour pour mieux marquer à la fois la différence entre sociologie de l'art et critique d'art ainsi que la nécessité, pour la première, de combiner plusieurs méthodes aussi bien quantitatives que qualitatives dans l'approche de son objet de recherche, fut-il la critique elle-même ?

A la fois clair et érudit, conçu dans la tradition des meilleurs « readers » anglo-saxons, l'ouvrage de Vera L.Zolberg est ainsi destiné à faire référence dans ce domaine en expansion que constitue désormais la sociologie des arts.

L'EVASION DOMESTIQUE - ESSAI SUR LES RELATIONS D'AFFECTIVITE AU LOGIS

Gilles Barbey

L'évasion domestique.

Essai sur les relations d'affectivité au logis

Lausanne : PPUR, 1990

FACES - Journal d'architectures

1991, 20, 56

A un moment où l'obsession du projet et le prêt-à-porter idéologique concourent à effacer la présence du sujet, son ambivalence, ses attentes contradictoires, voici qu'un architecte, homme du sérail, affirme le primat de l'imaginaire dans les relations d'affectivité au logis. Ainsi Gilles Barbey, au risque de déplaire, ne cache pas ses réserves à l'endroit du discours convenu de la morpho-typologie architecturale. Ce n'est pas qu'il lui dénie toute pertinence heuristique, bien sûr, mais la question serait trop simple si - comme certains voudraient parfois le (faire) croire dans et hors de nos Ecoles -, elle s'arrêtait là.

Qu'il s'agisse du palais du prolétaire tel que, dès le XIX^e siècle, le rêvent les utopistes, du « cocooning » comme enfermement (la désormais célèbre tyrannie des intimités!), ou encore des métaphores de l'habiter dans le sillage de Gaston Bachelard ou Pierre Sansot, l'auteur s'attache à souligner les limites du fonctionnalisme sans pour autant succomber à la tentation du « schtroumpfisme ». L'histoire des plans d'habitation nous apprend en effet qu'il existe malgré tout certains invariants tels la suite de pièces en enfilade, la cellule ou le logis traversant, - « archétypes spatiaux » qu'on retrouve au fil des siècles et qui définissent autant de modalités récurrentes du rapport privé-public.

Quant aux lieux de passage et à leur capacité de « symboliser en un emplacement donné tous les lieux connus » (p.40), ils inspirent des pages qui sont parmi les meilleures de l'ouvrage. Qu'il s'agisse de la colonnade thermale, de la coursive de navire, ou encore du passage urbain, ces hétérotopies font l'objet d'une description phénoménologique, sinon utilisable, du moins utile. A cet égard, - et précisément parce que l'exercice est ici très réussi -, faut-il vraiment que l'architecte puisse en extraire des leçons pour que cette description devienne légitime ? La volonté qu'affiche Gilles Barbey de « sortir de la tour d'ivoire », - expression tellement galvaudée qu'elle en est devenue vide de sens -, est

certainement méritoire, mais elle a ceci d'ambigu qu'en permanence elle appelle une double lecture, tantôt scientifique, tantôt pragmatique, et qu'il n'est pas toujours facile de changer de registre.

Les développements consacrés plus loin aux trois principaux « régimes domestiques » - en l'occurrence, types architecturaux plutôt que modes imaginaires - rejoignent ainsi les conclusions de travaux menés dès les années '70 autour de Michel Foucault et du C.E.R.F.I. Mais c'est moins la distinction entre régime disciplinaire, résidentiel et à arrière-plan laborieux qui, à nos yeux, fait l'intérêt de ce chapitre que la réduction éidétique tentée à propos de l'atelier tel que l'habite l'artisan et, surtout, de la chambre d'hôtel. Lecteur de Rilke, Gilles Barbey sait que, pour que n'importe quel espace devienne sien, il doit être magnifié. Le logis, le chez-soi, ne fait sens qu'avec le temps, la durée, la force de l'habitude; apprivoisé, le voici devenu familier, avec ses sons, ses parfums, gage d'évasion.

Aussi est-ce à l'anthropologie de l'espace plutôt qu'à la sémiotique qu'il appartient d'éclairer la genèse de la signification, - entreprise de longue haleine à laquelle, sans chercher à épuiser le sujet, ce livre apporte une contribution à la fois originale et fondée sur une connaissance approfondie du champ de recherches à l'échelle internationale. Quant aux conséquences de l'analyse pour le projet architectural, l'auteur suggère de « repenser la conception du plan à partir de l'intérieur, en direction de l'extérieur, de manière à écarter un certain arbitraire dans le proportionnement de l'espace » (p.149). De même, - dans un raccourci discutable -, il attribue l'incompréhension mutuelle entre habitant et architecte au souci exclusif de ce dernier pour les problèmes constructifs et fonctionnels. Or une fenêtre ne sert pas seulement à éclairer la pièce mais, écrit-il, « elle dirige le logis vers la ville. Elle est la métaphore du regard jeté sur le monde et les yeux de la maison » (p.166).

Faute de prendre en compte cette dimension poétique, l'architecture manque à sa vocation. Pourtant, de Souto de Moura à Barragan, multiples sont aujourd'hui les réalisations qui répondent à ce cahier des charges. Aussi l'essai de Gilles Barbey s'adresse-t-il d'abord à tous ceux, plus nombreux encore, qui se bornent à respecter la norme plutôt que d'en réinventer les virtualités. A ceux-là, il rappelle que la quête d'un « habiter autre » passe aujourd'hui comme hier par l'érudition conjointe à l'imagination.

THE DESTRUCTION OF TILTED ARC: DOCUMENTS

Clara Weyergraf-Serra & Martha Buskirk Eds.

The Destruction of Tilted Arc: Documents

Cambridge (Mass.)/London: MIT Press, 1991

FACES - Journal d'architectures

1991, 22, 57

1979 : Richard Serra reçoit la commande d'une sculpture pour la Federal Plaza, New York City. 1989 : *Tilted Arc* est détruite à l'instigation du commanditaire. Une décennie de polémiques publiques, d'actions en justice, de pressions diverses dont, sobre, cet ouvrage livre les pièces. Chaque acteur est nommément désigné et ses responsabilités, établies sans périphrases ni faux-fuyants. Si, on le sait, les œuvres de Serra invitent le spectateur à prendre position, ce dossier n'échappe pas à la règle. A sa lecture, il apparaît que cette affaire contient en résumé bon nombre des questions que pose aujourd'hui l'art dans l'espace public.

D'abord, l'équivoque d'une commande publique qui, en l'absence d'esthétique officielle normative, se retrouve de fait au service d'artistes qu'elle voudrait en même temps s'allier. Serra ne s'y trompe pas d'ailleurs, qui dénonce dans son introduction « ce précédent qui asseoit le primat des droits de propriété sur la libre expression et les droits moraux des artistes ». Ensuite, l'omniprésence du politique qui fait d'emblée de *Tilted Arc* un enjeu que l'on se dispute à des fins de propagande : pour qui s'intéresse à la façon dont, à travers la signature de pétitions, une campagne de presse, ou encore une correspondance bien ciblée, on parvient à construire une opinion publique, il y a là un cas d'école. Enfin, la résistance qu'oppose la poétique du « site specific » à toute réduction du contexte à ses seules qualités formelles, et de l'œuvre à ses inévitables connotations monumentales.

« L'enlever, c'est le détruire » dira Serra de cet arc d'acier corten (3,66 x 36,58 m.; épaisseur 63,5 mm), légèrement incliné, dressé sur cette place, entre ces buildings de l'administration fédérale, sous l'oeil de ces fonctionnaires, et qui dérange avant même d'être définitivement installé. Dès 1981, le juge Edward Re demande dans une série de lettres que l'œuvre soit déplacée ailleurs car « elle porte atteinte à la beauté et à la spatialité de la place en même temps qu'elle entrave son utilisation publique ». Puis, après une curieuse accalmie, il reprend en 1984 ses attaques puisque, selon lui, non seulement « la place et sa fontaine étaient dessinées au bénéfice des gens qui vivent et travaillent

dans cette zone », mais encore graffitis et détritus qui s'accumulent autour de *Tilted Arc* attirent les rats... L'administrateur régional William Diamond, représentant d'un commanditaire jadis démocrate, mais passé entre temps sous tutelle républicaine, va alors faire de ce déménagement son cheval de bataille. En 1985, il convoque une audition publique sur la question où trois jours durant, et à raison de quatre minutes chacune, 180 personnes prendront la parole, dont 122 en faveur du maintien, et 58 contre. Ceci n'empêchera pas le jury de recommander, par quatre voix contre une, qu'« on déplace, si possible, la pièce dans un autre lieu afin qu'elle puisse être vue par d'autres membres du public ». L'artiste intentera ensuite diverses actions en justice, mais en vain, jusqu'à cette nuit du 15 mars 1989 où *Tilted Arc* sera démantelée.

Parmi les documents qui, livrés à l'état brut, permettent de retracer de bout en bout le déroulement de cette affaire, les témoignages recueillis lors de l'audition publique s'avèrent d'un particulier intérêt. D'un côté, les partisans de *Tilted Arc*, - critiques d'art, artistes en vue, conservateurs de musée, juristes notamment -, invoquent son caractère spécifique au site et stigmatisent la censure; de l'autre, des fonctionnaires-usagers, des artistes de moindre notoriété, des représentants des mouvements de quartier, qui s'en prennent à l'esthétique de l'œuvre, à son coût de réalisation (\$ 175,000) et, surtout, au fait qu'elle empêche tout usage de la Federal Plaza comme lieu de détente. Un spécialiste du terrorisme vient même expliquer comment cette paroi incurvée amplifierait les effets destructeurs d'un attentat à la bombe... S'ils confirment que le degré de compréhension de l'œuvre d'art est à la mesure du capital culturel lié à telle ou telle position sociale, les arguments échangés mettent aussi en lumière l'ambivalence des thèses « utilitaristes » en vogue aujourd'hui dès qu'il s'agit d'art dans l'espace public. A ceux qui suggèrent qu'en lui confiant le soin de répondre à des besoins quotidiens, à la « demande sociale », cet art serait mieux accepté que ce n'est souvent le cas, il est aisé de rétorquer que, dans ce cas, il eut suffi de planter quelques arbres, ajouter un ou deux bancs, remettre en marche la fontaine, autant dire : de se passer de l'artiste.

Or comme l'explique Richard Serra, si « l'échelle, la taille et l'orientation des éléments sculpturaux résultent de l'analyse des composantes environnementales particulières d'un site donné (...), les œuvres en site spécifique portent nécessairement l'expression d'un jugement de valeur sur le contexte social et politique plus large dans lequel elles s'intègrent » (in *Ecrits et entretiens 1970-1989*, D.Lelong Ed., Paris, 1990). Le rapport au contexte n'est jamais d'ordre formel uniquement, ni même principalement. Mais il n'est pas non plus strictement fonctionnel. Aussi la Federal Plaza, si elle relève du domaine public, ne devient un espace public qu'une fois reconnue comme un lieu conflictuel qui implique des choix, engage des valeurs et tolère mal le compromis.

A en croire le propos de l'artiste lui-même, son rejet du symbolique, son refus de servir le contexte, on ne peut d'ailleurs s'empêcher de penser qu'une bonne dose de naïveté accompagnait l'invitation genevoise faite à Serra en 1989 afin qu'il conçoive une sculpture pour la place des Nations, projet auquel les autorités politiques ont définitivement renoncé au début 1991, semble-t-il pour des raisons financières. *Tilted Arc* ne constitue un embellissement ni un complément à l'architecture, encore moins un aménagement urbain et, du coup, la fascination de bon nombre d'architectes pour l'œuvre du sculpteur américain ne va probablement pas sans certains malentendus, du moins pour ce qui est de la « spécificité au site » et de ses implications. Mais ce que montre également cette affaire, c'est que l'accueil qui sera réservé à son œuvre échappe largement au contrôle de l'artiste. Ce dernier peut, en revanche, assumer clairement ses

responsabilités, ce que Richard Serra aura fait, dix ans durant, sans céder un pouce de terrain.

Aujourd'hui, *Tilted Arc* repose quelque part dans un entrepôt de Brooklyn, sous la bonne garde de l'administration fédérale, mais ce livre, ces documents, ces idées circulent.

LA GLOIRE DE VAN GOGH

Nathalie Heinich

La gloire de Van Gogh

Paris : Minuit, 1991

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1992, XVIII, 3, 781-784

(également in : *FACES - Journal d'architectures*, 1992, 25, 54-55)

Les textes, les propos, l'iconographie, les comportements qu'engendrent la vie et l'oeuvre de Van Gogh depuis un siècle constituent autant de matériaux à partir desquels il s'agit, non de produire une énième monographie, mais selon le sous-titre de l'ouvrage, de tenter un « essai d'anthropologie de l'admiration ». Plutôt que d'expliquer l'aura qui entoure le peintre par les qualités intrinsèques de sa peinture ou, à l'inverse, de se gausser des louanges dont l'un et l'autre font l'objet, étudions la façon dont s'exerce cette admiration qui, suggère Nathalie Heinich, confine à la vénération. Une telle étude relève par conséquent de la sociologie, de l'histoire, de l'économie, mais encore de l'apologétique ou de la casuistique, toutes disciplines nécessaires à l'élaboration de ce qu'on pourrait nommer une science des grands hommes.

Le cas Van Gogh, artiste maudit célébré en tant que (quasi) saint, offre ainsi l'occasion d'explorer un phénomène d'habitude délaissé parce que jugé tantôt accessoire, tantôt superficiel. Mais par où débiter ? D'emblée, Nathalie Heinich s'attache à montrer qu'à la différence du grand public - dont, il est vrai, nul ne se préoccupait alors de recueillir les réactions -, la peinture du hollandais a, de son vivant déjà, éveillé l'intérêt de la critique. Une analyse détaillée des articles parus jusqu'en 1901 permet d'apercevoir « comment un ensemble d'images a été constitué en oeuvres, et cette oeuvre en une série de chefs-d'œuvre » (p.18). En un temps où les critères de l'excellence artistique que fournit la tradition académique, s'ils sont menacés, ne sont pas encore véritablement remplacés, les termes dans lesquels la critique fait alors l'éloge ou, plus rarement, dénigre cette peinture s'avèrent significatifs : Van Gogh serait unique en son genre, et sa vie, l'illustration des tourments qui assaillent le créateur authentique.

Pour faire de cet ensemble de travaux une oeuvre, il ne suffit cependant pas d'en souligner la singularité, encore faut-il l'inscrire dans l'histoire de l'art, ce à quoi s'emploie très tôt la

critique en situant cette démarche par rapport, d'une part, à la peinture du « siècle d'or » hollandais et, d'autre part, à l'impressionnisme ou au symbolisme. Ce « double mouvement contraire de particularisation et de généralisation » (p.42) marque l'instauration d'un espace herméneutique, dont l'enjeu est le sens conféré à l'oeuvre de Van Gogh. Il apparaît alors que toute interprétation requiert certaines conditions de possibilité, à commencer par la présence d'une énigme susceptible de retenir l'attention. Mais il faut encore que l'oeuvre présente une relative cohérence, qu'elle procède de l'inspiration plutôt que de l'imitation, enfin qu'elle recèle une valeur universelle. Reconnaître ces qualités à la peinture de Van Gogh revient à participer, fût-ce malgré soi, au processus de « construction d'une singularité digne d'admiration » (p.47), - et l'on devine ici Nathalie Heinich plus que méfiante à l'endroit d'une sociologie de l'art qui, comme le proposait jadis Pierre Francastel, prendrait en compte ce qu'il nommait la « pensée plastique ». Interpréter, c'est célébrer, et il aura suffi d'une décennie après la disparition du peintre pour asseoir définitivement sa légende.

La vérité des faits une fois établie, il reste à expliquer pourquoi, selon cette légende, il faut que Van Gogh ait été un incompris. Depuis le début de ce siècle, le nombre des publications consacrées à sa vie ne cesse de croître sans, le plus souvent, apporter d'informations inédites. Par contre, certains motifs biographiques reviennent avec insistance : la vocation, le génie, la solitude, la pauvreté, l'incompréhension, le martyre. Plusieurs de ces motifs caractérisent également les vies de saints tels que les rapporte la tradition catholique et, pour certains d'entre eux, ils se fondent sur ce que fut, en effet, l'existence de Van Gogh. Sa correspondance avec son frère Théo est du reste emplie d'allusions à l'imbrication entre expérience religieuse et création artistique, des vertus de l'ascèse à l'amour du prochain. L'artiste se tranche l'oreille, plus tard il se suicide, ce qui en fait un « martyr de l'art » (p.74) aux yeux de biographes dont la plupart cèdent à l'hagiographie et l'érigent en modèle de sainteté, auréolé de cette « gloire » dont, comme nous l'apprend le dictionnaire, la peinture du XVIIIe enveloppait d'habitude le corps du Christ. On assiste là, selon Nathalie Heinich, à un « déplacement vers le domaine artistique des formes religieuses de l'excellence » (p.92), déplacement dont la vie de Van Gogh contient les prémisses sans toutefois en fournir les raisons.

Certes, plusieurs auteurs n'ont pas manqué de stigmatiser ces excès hagiographiques en insistant sur l'oeuvre plutôt que sur la personne de Van Gogh. Prendre ainsi ses distances, adopter une posture critique, ce n'est cependant qu'occuper une position parmi d'autres : celle où la célébration, à laquelle aucun discours n'échappe, prend le visage de la réhabilitation. Or le principe de neutralité axiologique commande au sociologue de traiter sans privilèges d'aucune sorte les arguments en l'occurrence avancés par le monde savant. Il apparaît alors que ce qui sépare le discours des spécialistes de celui que perpétue la légende ne se résume pas à leur exactitude respective. Par contre, l'antinomie est claire entre « le discours savant, qui privilégie l'herméneutique de l'oeuvre géniale, et le sens commun, qui privilégie l'hagiographie de la personne sanctifiée » (p.102). Cette même opposition, on la retrouve d'ailleurs au sujet d'un écrivain comme Kafka, par exemple, dont les commentateurs avertis analyseront l'écriture sans la rapporter, sinon incidemment, à la vie de l'auteur. Sans doute le « sens commun » auquel fait référence Nathalie Heinich mériterait-il d'être disséqué avec plus de nuances sous peine de rester une catégorie au seul service de la démonstration qu'elle propose. Mais celle-ci demeure solide parce qu'à la fois incisive et systématique.

Tout à tout admiré en tant que génie, saint ou héros, Van Gogh a affronté, on le sait, l'épreuve de la folie. Ses biographies, ses critiques, divers psychiatres aussi, ne s'emparent pourtant de ce motif qu'à dater des années vingt. La multiplicité des diagnostics alors posés prête à sourire, mais si l'analyse s'annonce sans fin, c'est que « la folie du peintre est d'autant plus intéressante que sa peinture est plus valorisée » (p.122). La période est aussi celle où apparaît le surréalisme, celle où s'affirme la psychanalyse, celle où il est encore possible de discuter du lien entre production artistique et aliénation mentale sans que l'oeuvre du hollandais coure le risque de se voir reléguée au rayon de l'« art dégénéré ». La grandeur de Van Gogh serait ainsi d'avoir tout donné, et jusqu'à sa raison, pour la peinture si bien que « plus il est dit fou par les psychiatres, plus il peut être dit grand par les admirateurs » (p.133). Même Antonin Artaud, en 1947, s'il dénie la folie du peintre, le dira grand parce que « suicidé de la société », victime de notre aveuglement collectif. Dès lors, la faute de sa mort à l'âge de 37 ans rejaillirait sur la société tout entière, condamnée à rembourser sa dette, à expier l'inexpiable.

L'ultime partie de l'ouvrage de Nathalie Heinich est précisément consacrée à l'analyse des diverses formes de pèlerinage rendu à l'oeuvre et à la personne de Van Gogh dès la troisième génération après sa mort, alors que se multiplient les hommages, les biographies, les films, les chansons, etc. L'envoi du prix de ses toiles en salles de vente, - dont plutôt que de s'en féliciter s'indignent ses admirateurs parce sans commune mesure avec les difficultés que connut le peintre -, doit en réalité être compris comme « la forme marchande d'un rachat de l'injustice commise envers la personne » (p.164). Il en va de même de la visite aux oeuvres, qui relèverait selon cette interprétation de l'ordre du « miracle » : durant l'année du centenaire, en 1990, des foules énormes accoururent aux Pays-Bas. Plus nombreux étaient les gens à s'agglutiner devant les oeuvres de ce grand peintre, plus grand était l'auteur de ces toiles devant lesquelles on se pressait. Là encore, il ne suffit pas de dénoncer ce comportement « vulgaire », cette « folie », ou encore la « récupération » opérée par l'institution muséale. Si dénonciation il y eut, comme en témoignent nombre d'articles de presse qui en appellent à une relation plus authentique à l'oeuvre et à la personne, « c'est que l'admiration, justement, n'est pas la reconnaissance : c'est l'amour ajouté à la reconnaissance » (p.177).

Aux yeux des admirateurs du peintre, l'admiration, comme la foi, ne connaît pas de limites : on n'admire ni ne croit jamais assez. Poussée jusqu'à son terme, la thèse conduit alors Nathalie Heinich, dans un dernier chapitre, à inscrire la manifestation organisée à Auvers-sur-Oise, où est enterré le peintre, au registre des processions au corps. Ici, elle se fait ethnographe et décrit avec moult détails ce que fut cette commémoration: une cérémonie avec ses discours, ses cortèges, sa marche silencieuse, mais aussi sa contre-manifestation, qui tournait en dérision le « pèlerinage » officiel. Ce 28 juillet 1990, la communauté des fidèles, unis dans la célébration du disparu, rachetait par sa présence la dette contractée à l'égard de Vincent.

A suivre l'argumentation présentée, le lecteur s'étonnera peut-être de voir l'auteur s'empresse d'ajouter qu'il ne s'agit pas pour elle de « rabattre l'admiration envers le peintre sur la vénération envers le saint » (p.220). Comment justifier en effet ce qui semble de prime abord une volte-face sinon un reniement de l'analyse qui précède ? C'est, conclut Nathalie Heinich, soucieuse d'être bien comprise, qu'il faut « sortir de ces catégories a priori que sont 'la religion' et 'l'art', en les considérant non comme des données de fait, mais comme des constructions mentales organisant la perception de phénomènes qui, sous différentes formes, sont communs à différents univers » (p.222).

Est-ce là une invitation à prolonger la démarche en insistant, à l'inverse, sur ce qui différencie l'expérience esthétique de celle du sacré ? En tous les cas, il est d'ores et déjà certain que ce livre fera date pour ceux que l'admiration intrigue et, surtout, les principes auxquels elle obéit. Aussi laissera-t-on le dernier mot (p.151) à son auteur : « Admiré en tant qu'il est grand, Van Gogh est grand en tant qu'il est admiré : c'est cette construction circulaire, collective et multiforme de l'objet admiré par les marques mêmes de l'admiration qui s'observe en ce temps du pèlerinage tel que nous le vivons aujourd'hui ».

LA CONSTRUCTION DE LA SOCIOLOGIE

Jean-Michel Berthelot

La construction de la sociologie

Paris : PUF, 1991

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1993, XIX, 261-263

(également in : *FACES - Journal d'architectures*, 1993, 28, 47-48)

Parmi les diverses introductions, anthologies et autres manuels d'initiation à la sociologie, cet ouvrage occupe une place singulière. Long de 128 pages ainsi que le veut la collection « Que sais-je ? », il entend montrer comment la discipline se construit en tant qu'« entreprise raisonnée et méthodique d'analyse et d'interprétation » (p.6). Les problématiques, les méthodes, les techniques de recherche caractéristiques de la sociologie lui confèrent en effet une identité beaucoup plus affirmée que ne le laisse supposer la concurrence entre diverses écoles. Si la controverse scientifique l'emportait plus souvent sur l'anathème idéologique, la discipline gagnerait sans doute à la fois en unité et en diversité : il n'y a pas de pire ennemi pour le sociologue que l'idéologue, dont il serait cependant vain d'imaginer que le XXe siècle finissant, lucide, désenchanté, marque le déclin.

De manière classique, Jean-Michel Berthelot rappelle d'emblée que la sociologie n'émerge qu'au moment où, avec les droits de l'homme et du citoyen, mais aussi avec la constitution du prolétariat, la société prend conscience d'elle-même comme un tout façonnable sur lequel il est possible d'intervenir en vue de telle ou telle réforme, sinon révolution. Le XIXe siècle invente l'enquête sociale tandis que des médecins, prêtres ou ingénieurs accumulent les observations. De la comparaison entre ces dernières, de leur traitement statistique, le positivisme espère que se dégageront les lois auxquelles obéit l'organisme social. En outre, comme le faisait déjà Raymond Aron, l'auteur inclut Tocqueville et Marx parmi les précurseurs, le second léguant à la sociologie certains thèmes parmi les plus féconds.

Diverses, opposées même, ces démarches souffrent de ce que « le rapport des idées aux faits reste le plus souvent extérieur, oscillant entre les jugements de valeur préétablis et la compilation raisonnée » (p.31). Le fétichisme des faits ou la philosophie de l'histoire

l'emportent longtemps sur la construction de l'objet de recherche. Ce n'est qu'avec la lente émergence d'un champ scientifique au sein duquel se créent des revues et se disputent les chaires académiques que se constitue véritablement la sociologie, qu'elle se construit dans l'échange, la confrontation et l'élaboration de normes. La création du premier département universitaire dans le monde, celui de Chicago, date ainsi de 1893 (encore un anniversaire à fêter!). Mais les frontières ne tombent pas pour autant si bien qu'en France, autour de Durkheim, et en Allemagne, avec Simmel et Weber, s'affirment deux « modes d'intelligibilité » parallèles, l'un soucieux de l'unité de la science, l'autre attentif à la spécificité des sciences de l'esprit et à leur caractère compréhensif. Ce qui distingue le programme weberien des principes chers à l'école sociologique française apparaît ici clairement; par contre, on regrettera que l'auteur reprenne à son compte certains poncifs éculés à propos de l'essayisme ou de l'impressionnisme qui marqueraient la pensée simmélienne.

« Une science ne se construit pas seulement par les résultats qu'elle accumule, mais tout autant par les valeurs qu'elle sélectionne, par les œuvres qu'elle se donne en exemple, par le territoire qu'elle délimite, par le style d'activité qu'elle promeut et légitime » (p.52). Donner à voir ce procès de construction conduit alors à traverser l'Atlantique où, avec le développement de la recherche « sur le terrain », se poursuit l'essor de la discipline. Mais il convient de se souvenir dans le même temps qu'avec la création de nombreuses chaires de sociologie, la République de Weimar n'est pas en reste même si l'histoire de cet « âge d'or » est moins connu. Aux Etats-Unis, des thèmes d'étude s'individualisent (la ville, le travail...), des procédures d'observation sont rodées, des routines s'établissent, une pratique du métier prend corps. La sociologie entre dans sa phase « expérimentale » tandis qu'à Chicago, à Columbia, on commence à former des « professionnels ». Pourquoi ce processus se produit-il là, et non ailleurs ? Le recours fréquent aux compétences du sociologue, la perméabilité du système universitaire nord-américain, son étendue, ainsi que le fait que la discipline soit très tôt enseignée comme telle, sont autant de facteurs d'explication. D'ici les années 50, de nombreux travaux empiriques et la vivacité du débat méthodologique qu'ils suscitent, contribuent à la cristallisation d'un « bagage commun », d'un « vocabulaire des sciences sociales » (selon l'expression de Paul Lazarsfeld, dont l'ouvrage paraît dès 1955).

Durant la même période émergent deux programmes de recherche, le fonctionnalisme d'une part, l'interactionnisme symbolique d'autre part, dont Jean-Michel Berthelot retrace avec précision les orientations. Faute de place probablement, il ne peut qu'esquisser quelques remarques sur le lien entre fonctionnalisme et structuralisme, pourtant d'un grand intérêt, et l'on aimerait en savoir plus. Alors que les structures « peuvent être décrites et analysées indépendamment des acteurs, selon des procédures positives » (p.95), le refus de l'objectivisme caractérise à l'inverse la démarche de ceux pour qui le social n'est pas « donné », mais « construit ». Si l'influence qu'exerce l'œuvre de Talcott Parsons perdure jusque dans les années 70, on prendra garde de ne pas négliger les travaux d'une génération de sociologues (Erving Goffman, Howard Becker, Anselm Strauss...) qui auront privilégié l'« étude des interactions concrètes entre acteurs et du mode de construction du sens qui en résulte » (p.96).

Certes, contraint de forcer le trait, l'auteur est enclin à distinguer nettement les tendances et courants de la sociologie nord-américaine, dont les divergences paraissent ainsi ne pouvoir être dépassées. Clair et concis, l'exposé demeure toutefois suggestif, non dogmatique, ouvert à la confrontation. L'ethnométhodologie en tant qu'analyse de la vie

quotidienne, des activités ordinaires, est également fort bien présentée. En revanche, les pages ensuite consacrées aux rapports entre sociologie et histoire, - où il est brièvement question de l'Ecole de Francfort, et pas du tout de celle des Annales -, auraient mérité un approfondissement.

Voilà qui nous ramène du côté de l'Europe où il faut attendre les années 60 pour voir la sociologie devenir une profession, et non plus seulement une vocation. En France, il n'existe en 1956 que cinq chaires de sociologie, la licence est créée deux ans plus tard, des centres de recherche se constituent, mais la croissance ne décolle vraiment qu'avec mai 1968. Cela dit, l'histoire de la discipline durant les quarante dernières années reste largement à écrire, marquée qu'elle est à la fois par un « exercice pluriel concernant tant ses lieux que ses orientations, ses méthodes ou ses styles » (p.114) et par une « segmentation en champs de recherche spécialisés et fortement organisés » (p.115). Dégager des lignes de force, identifier des programmes de recherche qui, plutôt que d'autres, auraient ordonné le champ scientifique, semble une tâche bien difficile. Or sa nécessité ne fait aucun doute si l'on songe ne serait-ce qu'au désarroi de nos étudiants face à l'hétérogénéité foisonnante des recherches sociologiques contemporaines. Mais Jean-Michel Berthelot ne se risque pas à mettre de l'ordre, du moins ici, même s'il se félicite de constater aujourd'hui « une sorte d'épuration des discours de leurs scories idéologiques ou rhétoriques ainsi que des tentatives diverses de dépassement ou d'articulation interne des oppositions antérieures » (p.119).

Contre les chantages de la sociologie au pluriel, et à rebours du relativisme ambiant, on n'aura de cesse que s'organise la controverse scientifique la plus rigoureuse possible. Construire la discipline, comme le montre cet ouvrage, revient non seulement à produire des recherches qu'il soit possible de confronter, mais encore à oeuvrer à la consolidation d'un champ scientifique à l'échelle internationale. « Si le territoire sociologique est partagé en une myriade de tribus, celles-ci appartiennent peut-être, quoi qu'elles en aient, à la même nation » conclut Jean-Michel Berthelot (p.123). Oserons-nous ajouter : à un même monde scientifique, avec sa « matrice disciplinaire » propre, mais aussi ses règles du jeu, ses modalités de critique réciproque, son souci de la vérité ?

LA VILLE A VUE D'OEIL. URBANISME ET SOCIETE

Richard Sennett

La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société

Paris : Plon, 1992

FACES - Journal d'architectures

1993, 27, 50

La ville contemporaine serait accablée de divers maux, liés à une croissance mal maîtrisée, au trafic, à la pollution. Des raisons démographiques, économiques ou politiques expliqueraient ce mal-être citoyen. Censé remédier à la situation, l'urbanisme aurait à prendre en compte le chaos, le fragment, l'hétérogène, non plus pour les réduire, mais pour qu'ils accouchent d'un ordre nouveau.

Or la thèse de Sennett est qu'outre ces divers facteurs, il convient encore, sinon d'abord, de prendre en compte certains des traits culturels caractéristiques de la modernité, en particulier la « peur de s'exposer ». De crainte d'être blessé par autrui, menacé par sa présence, l'habitant de la *Grosstadt* opterait pour l'existence en repli, le *cocooning*. Du même coup, à la différence de la cité grecque où le temple, l'agora, le gymnase constituaient autant de lieux d'éducation et de socialisation, nos espaces publics appartiennent à la foule solitaire. En soi banal, ce diagnostic appelle toutefois un travail d'anamnèse d'où il ressort qu'en consacrant la séparation entre vie intérieure et existence extérieure, le christianisme serait à la racine du malaise.

L'errance sans foyer, avec le judaïsme, ou encore la cité de Dieu telle que la conçoit saint Augustin marquent, elles, la césure entre sacré et profane. La cathédrale médiévale, sise en un lieu soigneusement choisi, à l'écart du chaos de la ville, et bâtie selon un plan bien ordonné, confirme la séparation. Pointant vers le ciel, la flèche de l'église invite le croyant à s'élever au-dessus du monde séculier.

Habiter la ville, comme le montrait déjà Georg Simmel au début de ce siècle, c'est au contraire faire l'expérience de l'étranger, avec la possibilité de s'ouvrir à la différence, de se tourner vers l'extérieur, d'accepter la confrontation. « Si nous nous impliquons dans ce que nous voyons dans le monde, cela nous pousse à mobiliser nos propres pouvoirs de création », précise l'auteur (p.18).

Plus tard, avec la révolution industrielle, la chaleur du foyer protège le citoyen des duretés de l'extérieur. Le domicile devient à son tour un refuge, du moins pour qui échappe à la condition de prolétaire. La peinture puis la photographie s'empare du thème de l'intérieur cependant qu'une distinction de plus en plus nette s'établit entre le salon et la chambre. Au même moment, la sociologie naissante, avec Ferdinand Toennies, succombe à l'apologie du bonheur familial et des relations confiantes, intimes, authentiques qu'autorise la communauté de sang. Chercher alors un asile dans ce monde ne signifie pas uniquement s'abriter physiquement, mais surtout vouloir se retrouver soi-même : le logement comme « moyen de compréhension de soi » (p.45), tel serait l'idéal hérité du Moyen Âge dont le XIXe siècle demeurerait prisonnier.

A cette philosophie du refuge, le protestantisme ajoute le souci d'un traitement aussi détaché que possible de la ville. Pour Sennett, le lien ne fait aucun doute entre la Réforme et la propension de l'urbanisme moderne à concevoir des environnements neutres et stériles : parkings, galeries marchandes, places publiques, etc. L'abstraction dite « géométrique » d'un Mondrian ne fut-elle pas imputée par d'autres au puritanisme typique du calvinisme hollandais ? Jamais le puritain ne se plaindra de l'impersonnalité, de la froideur, du dépouillement de l'espace qui l'entoure dès lors qu'ils lui permettent de prendre conscience de sa place dans le monde, de mieux voir en lui.

Le plan en grille, à l'horizontale, et le gratte-ciel, dans la hauteur, quadrillent le territoire, le neutralisent, l'aseptisent. Un tel quadrillage dont Manhattan fournit l'exemple inégalé « soumet ceux qui doivent y vivre et désoriente leur capacité de voir et d'évaluer leurs relations. En ce sens, la planification d'un espace neutre est un acte de domination et d'infériorisation des autres. En concevant sa construction, l'architecte n'opère cependant pas avec une conscience machiavélique, mais plutôt dans l'angoisse d'un conflit intérieur » (p.83). L'animation des bars new-yorkais - dont une description sensible nous est ensuite proposée - confirme qu'ici, la vie intérieure demeure informe, vide, comme affligée de ce manque qui caractérise également l'environnement urbain.

Le sentiment de la nature des Lumières, l'émergence de l'opposition entre culture et civilisation, l'architecture de la ville de Bath, en Angleterre, ou la configuration de la place de la Concorde à Paris, témoignent par contre d'une quête de l'unité visuelle dont l'urbanisme du XVIIIe siècle aura fait, déjà, son problème. Comment gérer la diversité ? Le mélange des activités ? Le métissage des populations ? Les questions qui se posent à cette époque perdurent jusqu'à nous dès lors que « l'architecture moderne a tenté de satisfaire un désir des Lumières : vivre dans un monde physiquement unifiable » (p.134). La Farnsworth House de Mies van der Rohe, auquel « notre siècle doit de voir le monde à travers des panneaux de verre » (p.141), ne serait rien d'autre qu'une expression moderne du sublime, menacée qu'elle est par la nature à laquelle elle s'oppose sans promettre aucun refuge pour autant. Par contre, ce que montre le cas Baudelaire, c'est qu'au contact de la rue, de la foule, des cafés, des bordels, l'individu trouve sa voie : « En présence de la différence, les gens ont au moins la possibilité de sortir d'eux-mêmes » (p.155). A se tourner vers l'extérieur, - et non vers l'intérieur -, il gagne sa liberté.

L'expérience du poète vaut-elle néanmoins pour les métropoles d'aujourd'hui ? Seule une vérification en première personne paraît convenir, et Richard Sennett nous livre alors le compte rendu de ses dérivés à travers New York, avec ses drogués, ses boutiques, ses réfugiés. Décirer la ville (à vue d'oeil), accumuler les impressions, porter intérêt aux différences d'âge, de classe, de race hors de son territoire familial le conduit à découvrir

une multitude de scènes urbaines cloisonnées, résultat d'une ségrégation spatiale dont l'Ecole de Chicago avait, dès les années trente, cerné la dynamique. La complexité, la diversité, l'intensification de la vie des nerfs engendrent toutefois l'indifférence, le retrait, voire la défiance. New York ou la jungle de l'asphalte : l'ingénuité n'est pas de mise.

La coupure entre vie intérieure et expérience mondaine, ici, n'est pas surmontée alors même que les conditions objectives le permettent. L'expérience de l'exil tel qu'en parle Hannah Arendt illustre, à l'inverse, ce que pourrait être la situation qu'exalte l'auteur puisque toute nostalgie pour la communauté perdue est interdite à l'exilé qui, enfermé dans sa subjectivité, risque à chaque instant de sombrer dans la dépression. Contraint de se frotter aux autres, qui ne peuvent le comprendre, il doit réinventer le lien social, appelé qu'il est à vivre, non le repli sur soi, mais l'« émigration extérieure » (p.185).

Une cité propice à la multiplicité des contacts se déclinerait comme un roman, avec ses surprises, ses déplacements, ses découvertes. A l'espace linéaire du plan Voisin, à la dénégation de la rue, l'auteur oppose un urbanisme « narratif », fait de chevauchements, d'ambiguïtés, brouillant les frontières. Le propos se veut prescriptif plutôt que descriptif, mais il ne convainc pas totalement, surtout lorsqu'on a lu Robert Venturi (que Sennett ignore, semble-t-il). Une analyse des graffiti new-yorkais (sans référence à Jean Baudrillard cette fois), des remarques acérées sur l'architecture dite « déconstructiviste », ou encore quelques pages remarquables au sujet de la chapelle de Rothko, confirment que « la raison pour laquelle l'intérieur a perduré en tant qu'espace de la vie intérieure est que la dimension visuelle semble promettre une liberté spirituelle ou, comme nous le dirions maintenant, subjective : plus de liberté de réflexion, de sentiment et de recherche de soi qu'il n'est possible au sein des contingences de la rue ». Et l'auteur de conclure : « Dans notre culture, le libre jeu de la vie subjective semble nécessiter un environnement clos plutôt qu'un univers exposé » (p.290).

On l'aura compris, l'argumentation de cet ouvrage s'avère foisonnante même si elle déconcerte quelquefois. La « longue durée » est l'horizon que se fixe Sennett, dont certains raccourcis irriteront sans doute l'historien scrupuleux du phénomène urbain. Mais un essai aussi suggestif que celui-ci est chose suffisamment rare dans la littérature urbanistique contemporaine pour mériter qu'en raison même de son originalité, on le discute.

CRITIQUES D'ART DE SUISSE ROMANDE

Philippe Junod, Philippe Kaenel et al.

Critiques d'art de Suisse romande

Lausanne : Payot, 1993

FACES - Journal d'architectures

1993, 29, 51

Issu d'une recherche collective menée par la section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne en 1988-1989, cet ouvrage réunit les textes d'une dizaine de critiques d'art actifs en Suisse romande, les premiers dès 1830, les derniers, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. De Rodolphe Töpffer à Paul Budry, il s'agit de montrer comment ceux-ci comprirent leur tâche, en quels termes ils prirent position et quelle fut leur contribution à la constitution d'un champ artistique marqué par la lutte de tous et de chacun pour la reconnaissance. Outre une précieuse anthologie de textes dispersés dans divers opuscules, revues et archives, une introduction co-signée par Philippe Junod et Philippe Kaenel offre une première synthèse du travail effectué tandis que chacun des étudiants ayant participé à ce séminaire présente l'un ou l'autre critique, son oeuvre et sa biographie.

L'histoire d'un siècle de critique d'art en Suisse romande voit les artistes et les critiques déplorer très tôt - et comme cela est encore le cas - la rareté des collectionneurs et autres mécènes. L'activité précoce de « Kunstvereine » à la vocation à la fois patriotique et pédagogique, l'apparition de sociétés d'artistes en quête d'un statut professionnel, le mécénat public qui se développe dès le dernier quart du XIXe siècle ainsi que l'émergence progressive d'un marché de l'art donnent toutefois naissance à une critique dont la presse accueille toujours plus fréquemment les considérations. La critique d'art fonctionne dès lors « comme indice des confrontations idéologiques et esthétiques, comme 'révélateur' - au sens photographique - d'un champ artistique dont les structures se mettent alors en place » (p.16). Des peintres, souvent, des hommes de lettres, des poètes, des professeurs, des directeurs de musée pratiquent avec plus ou moins de constance des genres d'écriture très différents, et ce n'est pas le moindre intérêt de cet ouvrage que d'en proposer l'analyse. Pour la plupart, des « occasionnels », ils « ne voient dans cette activité annexe qu'un avantage pécuniaire ou symbolique » (p.19), ce qui ne les empêche pas de défendre avec béc et ongles une autorité supposée, une compétence régulièrement contestée par les artistes.

Ainsi la promenade du journaliste influent devient-elle un enjeu crucial à mesure que s'élargit un marché de l'art - et, par conséquent, de la critique - dont Junod et Kaenel observent cependant qu'autour de 1920, il demeure dominé par les institutions officielles, les associations d'amateurs, les sociétés d'artistes plutôt que par des galeries à vocation commerciale, du moins en Suisse romande. Les travaux scientifiques à propos de ce marché faisant cruellement défaut, il est difficile d'en dire plus sur les rapports qui s'instaureront bientôt entre critiques et galeristes, dont à Genève la collaboration de Lucienne Florentin avec la galerie Moos par exemple. Puis viendra le temps des « rappels à l'ordre », avec la crise économique des années trente et, déjà, l'effondrement du marché de l'art, qui remet en selle un discours nostalgique en quête « de valeurs refuge comme le métier, la tradition, l'identité régionale, la race, la 'latinité', l'histoire confédérale, la religion, l'Homme même... » (p.35). L'helvétisme, la défense spirituelle du pays, la propagande étatique pèsent sur une critique qui « cherche toujours sa légitimité en se présentant comme un acteur nécessaire du débat culturel, désignant les 'vraies' valeurs, définissant les identités » (p.36). - point sur lequel la conjoncture présente incite, là encore, à en savoir plus quoique les articles respectivement consacrés par Pascal Ruedin, à Edmond Bille (1878-1959), et par Paul-André Jaccard, à Paul Budry (1883-1949) contiennent déjà de précieuses informations.

Le cas de ce dernier apparaît d'ailleurs particulièrement intéressant puisqu'à rebours d'un certain esprit du temps, il n'hésite pas à s'engager en faveur de l'Eglise du Bon Accueil construite par Alberto Sartoris dans le val de Bagnes, s'exclamant en 1933 dans son style inimitable : « Et vive, ma foi, le bolchévique de Lourtier qui nous prouve au moins que Dieu est moderne, que la foi marche avec le temps, qu'il y a une religion des hommes vivants, une confiance dans l'aujourd'hui, que le 'génie du christianisme' enfin n'a pas dit son dernier mot avec la cathédrale » (cité p.377). D'autres extraits de cette foisonnante anthologie apparaissent également comme une leçon de lucidité telle cette lettre d'Albert Trachsel (1863-1929) à Daniel Baud-Bovy, le 20 mai 1905, où le premier nommé, artiste et critique à la fois, raille le philistinisme de ses concitoyens en ces termes : « Si c'était l'argent qui faisait défaut à Genève, on ne dirait rien, mais c'est une ville où les gens riches ne manquent pas, mais ils aiment mieux dépenser leur argent pour les choses de la Bourse ou les abrutissements du Jeu, des Sports, de la Noce, tout en ayant des prétentions à l'aristocratie et à l'intellectualité » (cité p.261).

L'argument, ce qui ne laisse pas d'inquiéter, était déjà celui de Rodolphe Töpffer (1799-1846), père fondateur de la critique d'art en Suisse romande à qui l'on doit le poncif selon lequel l'emprise de la morale calviniste expliquerait les déboires qui affectent aujourd'hui encore les arts visuels dans la capitale de la Réforme. Après lui viendront Eugène Rambert (1830-1886), dont l'objectif avoué était d'éduquer ses contemporains et qui, biographe du peintre Alexandre Calame, soutiendra l'idéal d'un art national où la représentation des Alpes figure en bonne place, mais aussi Auguste Bachelin (1830-1890) et Philippe Godet (1850-1927), tous deux neuchâtelais et préoccupés par le rôle de la critique, sa légitimité, sa responsabilité. Plus tard, Edouard Rod (1857-1910), Mathias Morhardt (1863-1939) ou Félix Vallotton (1865-1925) viseront à se faire un nom au travers de la presse, et ce malgré des relations parfois orageuses avec les gazettes où ils publiaient.

Une suite de portraits permet ainsi de retracer les origines sociales, la carrière professionnelle, les amitiés ainsi que la fortune littéraire ou journalistique de chacun de ces personnages. Leurs stratégies discursives sont à la mesure de leurs ambitions tandis

que, juges et parties souvent, ils luttent pour s'assurer une position solide au sein d'un champ artistique dont la structure et les frontières ne cessent d'évoluer. De nombreux renvois aux sources consultées invitent à prolonger une recherche dont l'avant-propos souligne qu'elle « se propose de fixer un certain nombre de points de repère » sans prétendre « épuiser un domaine aussi vaste qu'inexploré » (p.5). Au nombre des questions en suspens figure celle du (ou des) marché(s) de l'art en Suisse romande, en particulier si l'on songe aux relations entre critiques et collectionneurs. De plus, l'histoire des sociétés d'amateurs d'art, des sociétés d'artistes, des musées ou des centres d'art, reste largement à écrire, et il faudrait se pencher également sur le rôle joué par la critique d'art depuis la Seconde Guerre mondiale. Cela dit, l'on saura gré aux auteurs de ce remarquable ouvrage d'avoir non seulement effectué le premier pas, mais encore ouvert des voies sur lesquelles il est désormais légitime d'espérer que s'aventureront d'autres audacieux, avec la même rigueur scientifique, la même volonté de savoir.

MODE ET SOCIÉTÉ. ESSAI SUR LA SOCIOLOGIE DU VÊTEMENT

Quentin Bell

Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement

Paris : PUF, 1992

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1994, XX, 2, 531-533

Paru au sortir de la Seconde Guerre mondiale, en 1947, puis réédité trente ans plus tard avec certains ajouts ou corrections, cet ouvrage vient seulement d'être traduit en français dans la collection « Sociologies » que dirige Raymond Boudon aux Presses Universitaires de France. A l'heure où Pierre Cardin organise ses défilés au Vietnam tandis que le groupe Ringier lance dans ce même pays une revue consacrée à la mode féminine, le sujet demeure d'actualité jusque et y compris sur ces « marchés émergents ». Travaillant, comme il se doit, dans une perspective à la fois sociologique et historique, l'auteur ne manque cependant pas de souligner les risques liés à un corpus documentaire fait d'illustrations ou de tableaux dont rien ne permet d'attester le réalisme, de gravures de mode vouées à la publicité, ou encore de ces photographies jaunies où posent des personnages parés de leurs plus beaux atours plutôt que de leur vêtement quotidien. De plus, s'il est intéressant de savoir ce que l'on portait jadis, il s'agit surtout de savoir comment on le portait, autrement dit « en quoi les vêtements affectaient le maintien et conditionnaient les mouvements et l'allure de ceux qui les portaient » (p.11), et de ce point de vue, les archives cinématographiques recèlent quantité d'images que le sociologue devrait mieux exploiter. Là encore, il s'agit de prendre en compte diverses sources, de les multiplier, de les confronter, de les critiquer si bien qu'à la façon d'un costume souvent porté, le propos théorique de ce livre résiste mieux à l'usure du temps que certaines digressions accessoires.

La question que pose la mode est de savoir comment il se fait qu'au nom des convenances, nous acceptions de nous plier à ses exigences quitte à souffrir pour être belles (ou beaux). Être dans la norme, éviter les quolibets, ne pas éveiller le soupçon, voilà qui contraind à des sacrifices qui, le plus souvent, dépassent notre intérêt le plus immédiat. Mais rares sont ceux qui, dans la vie en société, se permettent de transgresser les bons usages. L'inutile, le futile doivent être pris au sérieux, car comme l'écrit Bell,

« nos vêtements font trop partie de nous-mêmes pour que nous puissions jamais être indifférents à leur état » (p.18). L'éthique du vêtement fut-elle en contradiction avec la loi ou avec la religion en vigueur, nous n'avons d'autre choix que de la respecter, car malgré les critiques, les sarcasmes, les cris de protestation, « la mode finit toujours par triompher » (p.22). Expliquer les raisons de ce triomphe est la tâche du sociologue, qui dans le sillage de Thorstein Veblen et de sa « Théorie de la classe de loisir », s'interrogera d'abord sur les mécanismes au travers desquels s'exhibe la richesse, se gagne le prestige ou s'affiche l'autorité.

Paraître en bonne santé, porter des bijoux, s'habiller chez un grand couturier sont autant de stéréotypes de la consommation ostentatoire dans un monde où « on dépense à faire maigrir les gros des sommes qui pourraient servir à faire grossir les maigres » (p.30). Multiples sont par ailleurs les vêtements, les chapeaux, les cols, les robes, les chaussures à talon haut pour témoigner d'une existence vouée au loisir et à l'oisiveté plutôt qu'au dur labeur de l'ouvrier. La dépense, le gaspillage, le potlatch commandent le respect, et ainsi que l'ont montré aussi bien Marcel Mauss que Georges Bataille, une sociologie digne de ce nom ne saurait ignorer ces phénomènes. Enfin, l'excès ostentatoire voit des individus prendre de l'avance sur la mode, la défier dans l'excentricité et, en règle générale, l'impudeur. Mais, là encore, ce qui choque aujourd'hui sera demain la loi du plus grand nombre tant varie au fil du temps le sentiment de la pudeur, comme l'apprend la lecture de Norbert Elias que l'auteur manque toutefois de citer. Après avoir décliné les diverses formes de la somptuosité, ce dernier revient sur la nature même de la mode, qui « pour être transitoire, n'en est pas moins très puissante dans ses effets, au même titre que les coutumes immuables qui gouvernent les sociétés statiques » (p.69). Éphémère mais cruelle, provisoire mais tyrannique, la mode donne à voir la contrainte du collectif sur l'individuel, la pression qu'exerce la société sur notre comportement, notre imaginaire, nos jugements esthétiques. Nul ne lui échappe quand bien même, labile, fluctuante, elle nous laisse sans cesse entrevoir d'autres solutions que celle qui s'impose en ce moment. Mais qu'on l'exalte, qu'on s'en plaigne ou qu'on s'en amuse, chacun est bien obligé de l'adopter même s'il sait qu'elle changera à la prochaine saison.

Les théories concurrentes de la mode sont, pour Quentin Bell, au nombre de quatre, toutes insatisfaisantes, qu'il s'agisse d'insister sur l'action de quelques individus qui donneraient le ton, d'invoquer l'immuable nature humaine ou, à l'inverse, le rôle joué par de grands événements politiques ou culturels (guerres, révolutions, etc.), ou encore de l'expliquer par l'esprit du temps, le « Zeitgeist », ce qui revient à réduire toute relation à la tautologie. Par contre, l'histoire de la mode nous apprend que celle-ci est une réalité d'abord européenne et, surtout, dont le ressort est « le processus d'émulation par lequel les membres d'une classe imitent la mode d'une autre classe - lesquels sont par là conduits à renouveler constamment la mode » (p.120). L'exemple de la crinoline est l'occasion pour l'auteur de décrire dans le détail ce jeu de la distinction, où les mutations que connaît le vêtement sont à la mesure du processus d'émulation qu'il entretient et dont il témoigne. Faire la théorie de la mode suppose par conséquent qu'on s'attache à reconstruire les clivages qui traversent une société divisée en classes sociales qui, rivales, concurrentes, visent au maintien ou au bouleversement de la hiérarchie sociale établie : « Le vrai moteur de l'histoire du costume, c'est l'état de la lutte des classes » (p.122).

La vie à la cour de Versailles, la Révolution française, les conséquences de la révolution industrielle sur l'habillement retiendront ainsi l'attention, et ce par opposition à la société chinoise, immuable, enfermée dans ses traditions - vision de la Chine dont on sait

aujourd'hui combien elle est erronée. Les développements consacrés ensuite à la consommation indirecte s'avèrent, eux, plus originaux, qu'il s'agisse d'expliquer comment la tenue de soirée est devenue l'uniforme du serviteur, ou pourquoi il importe à l'entrepreneur, au banquier ou à l'homme de loi, engoncé dans son costume passe-partout, d'habiller avec splendeur sa femme ou sa maîtresse. Le souci de manifester la somptuosité par l'entremise d'un tiers ne disparaît pas avec le culte du travail, de l'effort acharné et de la richesse honnêtement gagnée; il emprunte des voies détournées.

La mode évolue en même temps que se modifient les structures sociales, elle s'internationalise et, dès les années vingt, elle devient plus fonctionnelle. Même si, durant l'entre-deux-guerres, elle envahit de nouveaux domaines, celui du sport par exemple, même si elle fait dès lors preuve de plus d'audace érotique, la mode vestimentaire n'en est pas moins, selon Quentin Bell, condamnée au déclin dans une société de masse « où le schéma ancien de l'imitation entre classes ne peut que se trouver considérablement affecté » (p.188). Le diagnostic prête à sourire car, comme ces dernières décennies l'ont montré, la haute couture et le prêt-à-porter peuvent fort bien occuper des marchés différents sans qu'à la segmentation de la clientèle corresponde un quelconque crépuscule de la mode. De même, comment aujourd'hui souscrire à l'affirmation selon laquelle l'Université serait l'un des principaux lieux où la mode cède peu à peu le pas à l'anarchie vestimentaire ? Comme chacun sait, l'institution n'est plus ce qu'elle était, et ceux qui la fréquentent non plus. Mais que ces remarques datent quelque peu importe moins que l'essentiel de l'argumentation avancée par l'auteur, dont le chapitre final met en lumière les points sur lesquels il se sépare de Veblen auquel, on l'aura compris, il doit beaucoup. En fin de compte, conclut-il, « le simple fait qu'une réalité aussi purement sociale que la structure de classes puisse peser d'un poids aussi grand sur nos jugements de goût doit nous faire réfléchir aux conditions qui président à nos jugements de valeur, car ce qui est en jeu là est bien autre chose que le beau vêtement » (p.204).

Un appendice à propos de la mode et des beaux-arts, où la question de l'oeuvre d'art et de la croyance censée la constituer comme telle est abordée dans des termes que ne renierait probablement pas Pierre Bourdieu, ajoute à l'intérêt de ce livre désormais devenu un « classique » et qu'accompagnent de nombreuses illustrations parmi lesquelles des dessins que nous devons à l'auteur.

POUR UNE SOCIOLOGIE ESTHETIQUE

Bruno Péquignot

Pour une sociologie esthétique

Paris : L'Harmattan, 1993

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1994, XX, 3, 785-786

Une fois évacués les malentendus et autres stéréotypes qui entravent le dialogue entre artiste et sociologue, que peuvent bien nous apprendre les analyses de ce dernier à propos d'oeuvres dont critiques, collectionneurs ou marchands discourent déjà d'abondance ? Et faut-il même qu'il s'en préoccupe au risque de sacrifier, victime ou complice de l'illusion esthétique, à un rituel herméneutique dont il conviendrait plutôt d'expliquer la fonction, la récurrence ou les raisons ? Autrement dit, l'oeuvre d'art peut-elle être un objet pour le sociologue et, si oui, à quelles conditions et après quelles précautions ? Ce qui compte aux yeux de Bruno Péquignot, c'est « la dialectique concrète entre une époque qui produit un créateur qui, lui-même, lui impose un style et contribue ainsi à la dynamique sociale » (p.16), - démarche qui inclut l'examen des oeuvres et non, uniquement, de leur avant ou de leur après.

A titre de démonstration, il revient sur « Les Menines » de Velasquez, célèbre tableau dont Pablo Picasso explore les multiples significations dans une série d'oeuvres toutes réalisées en 1957. Pourquoi celui-ci s'attaque-t-il à ce chef d'oeuvre et fait-il de la peinture un sujet pour la peinture ? La description minutieuse des choix qu'il opère, des éléments qu'il souligne, de ceux qu'il ajoute ou qu'il retranche au fil de cette quarantaine d'études, conduit à conférer valeur d'exemple à une telle déconstruction. Ce qu'accomplit Picasso, ce qu'il donne à voir, n'est rien d'autre qu'un modèle d'analyse, non seulement des relations internes entre les diverses composantes des « Menines », mais encore de la portée sociale du tableau et de ce qu'il nous apprend sur la question du pouvoir. Avec des moyens d'expression qui lui sont propres, le peintre « lit la toile comme on lit un texte » (p.54), et il vaut dès lors la peine de confronter cette lecture à celle, également exemplaire, qu'en propose Michel Foucault. De ce dernier, l'auteur retient que n'importe quelle activité humaine, qu'il s'agisse de l'art ou de toute autre pratique productrice de connaissance, en dit long sur l'époque qui la voit naître. De plus, il n'y a pas lieu d'établir de hiérarchie a priori entre les diverses activités que le sociologue ou l'épistémologue prendra en compte avant de livrer une interprétation nécessairement provisoire : « La fin

de l'interprétation, c'est la mort de l'oeuvre d'art, c'est le moment où tout sens est ou semble épuisé, où plus rien dans l'espace qu'elle définit ne vient interroger l'espace dans lequel nous évoluons » (p.96). La sociologie, « science de l'idéal » selon Durkheim, ne s'interdira pas l'analyse des oeuvres, mais elle ne s'y confinerait pas non plus; elle partirait de la pratique artistique et de ses résultats pour remonter au contexte de production et de réception de l'art.

Afin d'asseoir mieux la position scientifique qu'il entend défendre, Bruno Péquignot passe alors en revue les travaux de ces sociologues qui, en France, se sont divisés - ou se divisent encore - sur la place qu'il convient de faire, précisément, à l'analyse des oeuvres. D'un côté, Francastel, Bastide et Duvignaud; de l'autre, Goldmann, Moulin et Bourdieu, au risque de simplifier. Le résumé et le commentaire des thèses soutenues par ces divers auteurs, loin de dispenser le lecteur d'un contact direct avec les textes, invitent d'ailleurs à un examen plus approfondi des influences, filiations ou divergences. En fait, celui avec lequel Péquignot veut surtout en découdre, c'est Pierre Bourdieu dont il stigmatise le « sociologisme » et auquel il reproche, pour l'essentiel, de s'en tenir à « l'analyse de la production de la valeur sociale » de l'oeuvre en oubliant qu'il faut d'abord « que cette oeuvre soit » (p.137). L'objection est-elle vraiment décisive ? L'on peut en douter et, du même coup, regretter l'absence d'une confrontation avec « Les règles de l'art », en particulier avec le traitement que réserve cet ouvrage - désormais incontournable - à « L'éducation sentimentale » de Flaubert. Quant à la fonction critique de l'artiste, dont il est question par la suite, elle n'entre pas de tous temps ni en tous lieux dans la définition d'une figure sociale qui, ne serait-ce qu'au vingtième siècle, a également pris bien d'autres visages. Mais ces remarques n'enlèvent rien, soulignons-le, à l'intérêt de cette réflexion critique sur le travail de Bourdieu, dont on perçoit qu'il fascine autant qu'il agace l'auteur.

Dans une troisième et dernière partie, celui-ci conclut son ouvrage par un plaidoyer en faveur d'une « sociologie esthétique », qui ne renierait pas ses origines philosophiques mais en ferait autant une source d'inspiration qu'un obstacle à surmonter. Kant, Nietzsche ou Heidegger devraient ainsi figurer au rayon des lectures obligatoires du sociologue. « Sociologie parce qu'il s'agirait de comprendre ce qu'une oeuvre produit, transforme, questionne du monde, et ce qu'elle nous en apprend; esthétique parce que seraient rigoureusement établies les spécificités, dans le cadre de l'ensemble des productions humaines, de l'activité des artistes », telle est la définition que donne Bruno Péquignot de son programme (pp.198-199) auquel devraient répondre à l'avenir diverses recherches menées dans le cadre de l'Université de Besançon. Ce livre se veut par conséquent un premier pas en quête d'une position solide dans un débat qui oppose et réunit à la fois les chercheurs en sociologie de l'art. Suggestif, informé, sa présentation souffre toutefois de diverses coquilles typographiques et erreurs d'orthographe auxquelles l'éditeur aurait pu veiller. Mais, sur le fond, sans nul doute, ce texte suscitera à son tour la discussion.

THE DESTRUCTION OF ART. ICONOCLASM AND VANDALISM SINCE THE FRENCH REVOLUTION

Dario Gamboni

The Destruction of Art.

Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution

Londres : Reaktion Books, 1997

SOCIOLOGIE DE L'ART

1997, 10, 128-131

&

FACES - Journal d'architectures

1997-98, 42-43, 104-105

Lénine déboulonné, Serra effacé, Bruxelles éventrée : autant d'occasions de s'interroger sur l'actualité de l'iconoclasm, phénomène récurrent, souvent mal documenté sinon négligé par les historiens de l'art. Plus récent est l'épisode, moins il a de chances d'avoir retenu l'attention de spécialistes qui s'empressent le plus souvent de le condamner comme folie ou régression plutôt que d'en étudier les motifs, les circonstances et les protagonistes. Or pareille absence d'intérêt revient à se priver d'une source d'information précieuse sur les résistances, et même les rejets auxquels se heurte l'activité artistique, mais aussi - en contrepartie - sur les conditions de possibilité du regard esthétique. Car l'attribution du label « oeuvre d'art », « monument » ou « architecture digne d'intérêt » procède d'une construction collective permanente et souvent conflictuelle de la norme sociale. De multiples interventions font l'étiquette, légitiment, célèbrent ou, à l'inverse, disqualifient l'objet tantôt encensé, tantôt attaqué. Le terme même d'« iconoclasm » fait problème dès lors que ces attaques ne visent pas que des images et ce qu'elles signifient, mais également des statues, des fresques et même des édifices. Celui de « vandalisme » convient moins encore, chargé qu'il est de connotations morales qui font de l'ignorance ou de la barbarie ses synonymes. Aussi bien parler de « destruction de l'art » constitue une solution de repli, certes boiteuse - car comment savoir quand il y a « art » et à partir de quand il est « détruit » -, mais qui permet de prendre distance et d'apercevoir comment et pourquoi tel ou tel terme a été employé pour caractériser la situation en question.

Ces difficultés terminologiques ne font, au demeurant, que trahir la complexité du phénomène ainsi que l'embarras dans lequel il plonge historiens de l'art, sociologues, criminologues et autres psychiatres. Pour sa part, Dario Gamboni adopte le parti de baliser les limites de son domaine d'investigation tout en s'efforçant à la plus grande précision dans l'analyse des cas particuliers qu'il retient. Le pari est risqué, surtout au sein d'une discipline, l'histoire de l'art, où qui trop embrasse se voit bientôt accusé de mal étreindre. Mais dans la mesure où il s'agit là d'inviter à un travail de recherche collectif plus soutenu sur un sujet d'évidence trop large pour un seul homme, le lecteur passera outre aux réticences de principe et accompagnera l'auteur dans son investigation, sinon exhaustive, au moins comparative.

D'un point de vue historique, la Révolution française marque un tournant, elle qui connaît à la fois l'exacerbation d'un iconoclasm qu'elle s'efforce de réguler au sein d'un cadre légal et la naissance de l'idée de patrimoine compris comme support d'une mémoire collective en construction. Des objets sont détruits et d'autres sauvés parce qu'ils se rattachent à eux de nouvelles significations ou qu'ils se retrouvent déplacés dans des lieux comme les musées. Le monument, d'appareil de domination, devient un moyen d'instruction et, dans l'esprit des Lumières, il change de fonction. Par la suite, la mise à bas de la colonne Vendôme du temps de la Commune, les désastres de la guerre mondiale - la seconde comme la première - ou encore la condamnation national-socialiste de l'« art dégénéré » représentent autant de résurgences destructrices dont, après la chute du mur de Berlin, le bruit se fait aujourd'hui entendre à l'Est de l'Europe. Mais rares sont les témoignages directs, les documents iconographiques ou les données statistiques fiables sur les circonstances précises de tel ou tel événement. Ce qu'il advient des monuments de l'ère communiste dépend néanmoins clairement de la fonction qu'ils remplissaient ainsi que l'annoncent déjà les outrages subis par la statue de Staline, abattue, souillée, détruite à Budapest en 1956. Le sort réservé à l'architecture et aux monuments hérités de l'ancien régime fera l'objet en Allemagne d'un débat particulièrement intéressant* : faut-il déplacer l'oeuvre ? La démanteler ? Remodeler le site ? Quérir l'avis des « experts » ? Ou encore, doit-on considérer ce qu'en pensent les habitants du voisinage ? Mais en quoi des particuliers sont-ils habilités à intervenir à propos d'un objet d'intérêt public général ? Qui a le droit, en définitive, de juger le passé ? Autant de questions qui font du chapitre consacré à l'ex-bloc communiste l'un des plus suggestifs de cet ouvrage.

Conçu comme une fin en soi, libre de tout impératif extrinsèque, l'art dit « moderne » pose quant à lui d'autres problèmes. L'autonomie de l'art peut certes être invoquée à l'appui des valeurs du « monde libre » et se retrouver malgré elle investie d'une dimension politique ainsi que l'a montré Serge Guilbaut au sujet de l'expressionnisme abstrait.** Mais surtout, la liberté de création reconnue à l'artiste, sinon pour toujours, du moins aujourd'hui, ne va pas sans conséquences juridiques s'agissant du droit d'auteur et de sa définition dans des situations aussi diverses que celles de Diego Rivera, muraliste mexicain aux prises avec la famille Rockefeller dans les années '30, de la censure maccarthyste dans les années '50, ou encore de *Tilted Arc*, la pièce de Richard Serra installée sur la Federal Plaza de New York puis démantelée, en mars 1989, à la suite d'une controverse publique dont, en raison de son caractère exemplaire, Gamboni retrace et commente toutes les péripéties.*** Depuis, du reste, de nouvelles procédures en matière d'art public ont été expérimentées aux Etats-Unis, qui visent à associer plus étroitement le citoyen aux décisions prises au sujet de l'environnement urbain. Le droit pour les pouvoirs publics de déplacer une oeuvre en cas de besoin est désormais reconnu, et ce quand bien même cela affecterait son concept, sa relation au site, sa signification.

L' « iconoclisme d'en haut » peut ainsi conduire à la disparition de l'art et se voir, le cas échéant, légitimé par de nobles motifs. Des « travaux d'embellissement » ou, à l'inverse, des actes de vandalisme ne peuvent-ils en effet impliquer les mêmes mécanismes de disqualification ? La restauration, équivaloir à la destruction, ainsi que le pensait John Ruskin ? Mettre en parallèle des attitudes qui, pour n'être pas frappées du même label, n'en sont pas moins voisines dans les faits, laisse deviner l'ampleur du phénomène. Si l'on ajoute que les techniques de reproduction et de multiplication des images mises en oeuvre par les mass media relèvent elles aussi d'un iconoclisme, pour le coup, paradoxal, ou encore que le « readymade » cher à Marcel Duchamp peut être compris comme un geste iconoclaste parce que assaut contre la rareté, on aura compris qu'aux yeux de l'auteur, la destruction de l'art n'est que l'envers de sa production qu'elle accompagne, ainsi qu'il l'écrit en conclusion, comme son ombre.

Les dégâts dont souffre l'art dans l'espace public, liés qu'ils sont d'ordinaire au choix des matériaux et à la qualité de leur mise en oeuvre, mais aussi les agressions qu'on observe au sein même du musée contre « La ronde de nuit » de Rembrandt ou, en 1982, à la Neue Nationalgalerie de Berlin, pour protester contre l'achat du *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* de Barnett Newman, supposent du chercheur qu'il prenne au sérieux les mobiles qu'invoquent leurs responsables, dont certains n'hésitent pas à clamer haut et fort leurs « bonnes raisons » d'agir ainsi. L'explication de tels actes ne saurait se réduire à la seule psychopathologie (crise d'identité...souci de publicité...) tant sont nombreuses leurs causes et influences. Les circonstances exactes de chaque attaque doivent être examinées de près, ce à quoi s'emploie Dario Gamboni en revenant sur ses analyses antérieures à propos de l'Exposition suisse de sculpture de Bienne, en 1980. **** La version selon laquelle les déprédations alors commises contre l'oeuvre de Gérald Minkoff intitulée *Video Blind Piece* l'auraient été par erreur et suite à la méprise d'un jardinier ayant cru devoir débarrasser le terrain de ce qui lui semblait du rebut, sera maintenue contre toute évidence par l'ensemble des parties en cause, à commencer par les organisateurs. Or, si cette explication arrangeait tout le monde, pareille méprise paraît néanmoins bien improbable; en revanche, tout indique que ledit jardinier, dûment averti pourtant de l'exposition, pourrait bien l'avoir fait exprès parce que mécontent de voir l'installation de ces écrans de télévision à même le sol porter atteinte à sa propre oeuvre...

D'une manière générale, il semble bien que ce ne soit qu'au vingtième siècle que de telles histoires puissent arriver, ce siècle qui joue à saute-mouton entre art et non-art. De la pelle à neige de Duchamp au morceau de graisse de Beuys, il n'est pas rare que les gardiens de musée ou le personnel de nettoyage commettent des « erreurs » pour n'avoir pas reconnu, voire admis ces objets comme des oeuvres d'art, et ce en dépit du poids du contexte ou des directives du conservateur. Divers registres de valeur peuvent entrer en conflit dans l'appréciation de la situation si bien qu'on ne saurait jamais préjuger de la manière dont sera reçue telle ou telle proposition. La disqualification n'est que la contrepartie dialectique de la qualification, un processus dont cet ouvrage fournit de multiples et convaincantes illustrations. Avec toutes ces pistes de recherche ouvertes, Dario Gamboni aura sans nul doute gagné son pari : mettre le lecteur, à son tour, au travail.

* Sous le titre « L'héritage berlinois », la revue trimestrielle *FACES-Journal d'architectures* lui a consacré un dossier dans son No 18, Hiver 1991, Genève.

** Cf. Guilbaut Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1988

*** Cf. plus haut notre recension de l'ouvrage de Clara Weyergraf-Serra & Martha Buskirk, *The Destruction of « Tilted Arc » : Documents*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) / London, 1991

**** Gamboni Dario, « Méprises et mépris. Eléments pour une étude de l'iconoclisme contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983, Paris, 2-28

SIMMEL ET LA MODERNITE

Lilyane Deroche-Gurcel

Simmel et la modernité,

Paris : PUF, 1997

SIMMEL NEWSLETTER

1997, VII, 2, 149-152

&

SOCIAL SCIENCE AND MEDICINE

1997, 45, 12, 149-152

&

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1998, XXIV, 1, 172-176

La prochaine parution de la *Soziologie* en traduction française et, pour une fois, dans sa version intégrale témoigne du regain d'intérêt dont Georg Simmel fait l'objet en France depuis une quinzaine d'années. Sous l'impulsion conjointe de Julien Freund et de Raymond Boudon, diverses thèses de doctorat lui ont été récemment consacrées qui permettent de mieux saisir l'unité de l'oeuvre ainsi que sa portée contemporaine. L'ouvrage de Lilyane Deroche-Gurcel s'inscrit dans cette perspective qui consiste à traiter l'oeuvre comme un tout sans introduire de séparations artificielles entre périodes chronologiques ou préoccupations thématiques. Plutôt que de se fabriquer un Simmel sur mesure comme ce fut souvent le cas par le passé - et, il faut bien l'avouer, comme l'autorise une matière prolixe -, il s'agit de montrer qu'entre la sociologie, l'épistémologie et l'esthétique simmeliennes, non seulement les emprunts mais aussi les points de recoupement s'avèrent nombreux et, surtout, suggestifs. Un penseur qui ne cesse de revenir sa vie durant sur les mêmes questions sans jamais se livrer à une autocritique explicite de ce qu'il avait écrit auparavant; un sociologue qui préfère se consacrer à son travail plutôt que de s'épuiser à répondre aux attaques d'Emile Durkheim; un philosophe qui tire profit de la lecture des poètes Stefan George ou Rainer Maria Rilke comme de la fréquentation des peintres, sculpteurs et architectes de son temps : autant de

facettes d'une personnalité intellectuelle dont l'auteur souligne la liberté de ton, la probité et la fécondité jamais prises en défaut.

La première partie de son livre entend démontrer qu'à rebours des reproches formulés par Georg Lukacs qui, dès sa nécrologie de 1918, taxait son maître de « Monet de la philosophie auquel n'a encore succédé jusqu'à maintenant aucun Cézanne »*, les études consacrées aux arts par Simmel reviennent à appliquer au champ de l'esthétique des préceptes épistémologiques parallèlement définis, sinon pour la sociologie, du moins pour l'histoire. Ainsi le « relativisme non sceptique » qui caractérise son attitude face au problème de la vérité historique trouve-t-il son pendant dans le regard qu'il porte sur l'oeuvre d'Auguste Rodin. De même que « la vérité signifie une relation mutuelle de contenus dont aucun ne la possède par lui-même, exactement comme aucun corps n'est lourd par lui-même, mais uniquement - ainsi qu'il l'a écrit à Rickert le 15 avril 1917 - dans une relation mutuelle avec un autre » (lettre citée p.33), de même l'intérêt que présente le sculpteur, le caractère à la fois exemplaire et moderne de sa manière de procéder, vient de ce qu'il se concentre sur les relations entre les diverses parties de l'oeuvre, les tensions entre les membres, les points de contact entre les corps. La vérité de son art tient au fait qu'il donne à voir, non pas l'expression de la subjectivité de l'artiste uniquement, mais bien son dépassement en une totalité pleinement achevée et, fût-ce à titre provisoire, objective. L'action réciproque, catégorie centrale de la sociologie simmélienne, se retrouve au coeur de son esthétique comme en témoignent par ailleurs ses réflexions sur la relation entre le son et le sens dans les poèmes de Stefan George.

Mieux vaudrait cependant selon moi parler de fécondation réciproque plutôt que d'application unilatérale de concepts ou de modes de raisonnement d'un domaine à un autre, car par-delà la sempiternelle question de la poule et de l'oeuf, il est tout aussi légitime de considérer que la perspective relationnelle dans laquelle se place Simmel lui a été inspirée par l'art de son temps et singulièrement par ces deux créateurs qu'il découvre, comme lui, hostiles au naturalisme, au réalisme, à l'académisme. Aussi n'y a-t-il aucune raison de privilégier la théorie de la connaissance comme voie d'accès à l'esthétique d'autant que la chronologie des textes montre un intérêt à la fois précoce et récurrent pour l'une comme pour l'autre. La confrontation entre ces différents textes et, notamment, la traduction d'extraits jusqu'ici peu commentés rendent visible l'unité de l'oeuvre par-delà les disciplines qui se partagèrent plus tard l'héritage simmélien.

« Comprendre la détermination de la valeur économique et comprendre l'essence de la vérité, c'est tout un - indique l'auteur concernant la position qu'adopte Georg Simmel dans sa *Philosophie de l'argent*. La valeur, comme la vérité, est relative; donc elle n'est pas le fait d'un objet singulier considéré dans son unicité, il faut pour l'établir compter avec la dépense consentie pour un autre objet proposé en échange » (p.35). Et de poursuivre : « De même que la valeur économique n'est jamais une valeur en soi, la vérité n'est jamais celle d'un contenu en soi, hors de toute relation avec d'autres contenus ou d'autres énoncés » (p.35). Tout est relatif, ou plutôt : tout est relié. Le combat que mène Raymond Boudon contre le relativisme post-moderne trouve en Georg Simmel un précieux allié, dont on observera au passage que le propos inspire par la suite Ernst Cassirer et, à travers lui, Pierre Bourdieu, qui va répétant que le réel est relationnel... Quant à la cohérence de la démarche simmélienne, elle ressort clairement de la confrontation entre son refus du réalisme historique - à savoir l'idée selon laquelle la tâche de l'historien serait de nous restituer une copie conforme du passé - et son insistance sur le fait que l'art est élaboration, mise en forme, stylisation du réel. Décrire,

c'est interpréter, et connaître, c'est construire. Tant l'impressionnisme qui décalque les jeux de la lumière que l'expressionnisme qui reproduit les tourments de l'âme sacrifient au naturalisme et, ce faisant, manquent à la vocation de l'art telle que l'incarnent les statues de Rodin, les paysages de Böcklin ou les portraits de Rembrandt. De là à faire de ces artistes, ainsi que le propose Lilyane Deroche-Gurcel, les parangons d'une « modernité trans-historique, anthropologique » (p.70) dont Simmel aurait donné la définition en même temps qu'il pressentait dans l'« avant-garde » une « tentative condamnée à l'échec » (p.94), il y a un pas qu'il s'avère scabreux et même, à mon sens, excessif de franchir.

Les catégories au travers desquelles le philosophe et sociologue berlinois aborde ce qu'il nomme le conflit de la culture moderne recèlent-elles en effet, sinon la condamnation formelle, du moins le désaveu implicite du cours pris par les arts visuels au tournant du siècle ? LECTRICE ? Jean Clair dont en 1983 les *Considérations sur l'état des beaux-arts* sonnèrent la charge contre le monde de l'art contemporain, Lilyane Deroche-Gurcel le rejoint dans sa croisade contre le *minimal art*, l'art conceptuel ou, à l'inverse, l'*arte povera* et, avant lui, le dadaïsme, tantôt trop éloignés, tantôt trop proches de la vie. Ainsi l'idée selon laquelle ces démarches auraient conduit à une « impasse » (p.99) au point que le salut vienne désormais d'un retour à la peinture, à la figure et au métier, lui apparaît en gestation dans les quelques lignes jamais dédiées par Simmel à l'art abstrait sans qu'on sache d'ailleurs à quoi il pensait alors exactement. A ses yeux, ce dernier aurait en quelque sorte vu juste avant tout le monde, du moins : avant Jean Clair auquel il appartient, écrit-elle, d'en avoir « conceptualisé les craintes » (n.4, p.105). Lorsque ce dernier s'en prend à l'« utopie avant-gardiste » (p.94) sous le prétexte qu'elle se conforme à un modèle, non pas emprunté au passé, mais projeté dans l'avenir, ou quand il lui reproche de sacrifier au culte de l'éphémère, du fugitif, du transitoire plutôt que d'échapper au temps et à l'histoire, il ne ferait que prolonger à son insu la leçon simmelienne alors même, empressons-nous de le souligner que celle-ci vise d'autres fins et s'applique - excepté, il est vrai, l'impressionnisme et l'expressionnisme - à d'autres objets.

Deux points méritent à cet égard d'être notés : d'une part, faute d'une étude biographique détaillée en mesure de nous éclairer sur ce que Simmel savait des toiles et textes de Kandinsky, Malevitch ou Mondrian, il est pour le moins hasardeux de se prononcer sur de prétendues réserves à leur égard. Bien plus, on pourrait s'étonner du fait que celui-ci ne se prononce nulle part sur le livre, très tôt célèbre, du premier nommé, *Du spirituel dans l'art*, publié en 1911, où est discutée la question - il faudrait même dire : sa question - de la « nécessité intérieure » en art. D'autre part, le diagnostic simmelien apparaît bien moins tranché que notre auteur, peut-être aveuglée par ses partis-pris esthétiques, ne le laisse entendre. Ainsi le texte de 1918, l'un des derniers, se conclut-il sur le constat que « le présent est trop plein de contradictions pour y rester - dans la mesure sans aucun doute où il fait signe vers une mutation plus fondamentale que si elle ne concernait que la transformation d'une forme existante en une forme nouvelle. Car dans ce dernier cas, le pont entre les formes culturelles qui précèdent et celles qui suivent ne paraît jamais aussi brisé qu'il l'est actuellement, à tel point qu'apparemment il ne reste que la vie dénuée de forme en elle-même pour se placer dans la faille. Mais, sans aucun doute aussi, la vie pousse à cette mutation culturelle typique, à la création de formes nouvelles, adaptées aux forces actuelles, avec lesquelles cependant - peut-être la prise de conscience en sera-t-elle plus lente, peut-être le combat à découvert sera-t-il ajourné longtemps - un problème est chassé par un nouveau, un conflit par un suivant ».** Constat empreint de perplexité,

certaines, mais ouvert au devenir comme il sied à une pensée non pas figée, dogmatique, mais jusqu'au bout en mouvement.

Aussi la démonstration à laquelle est vouée la seconde partie de l'ouvrage ne convainc-elle pas quand bien même l'auteur montre avec justesse qu'en faisant de Rodin l'incarnation de l'esprit moderne par opposition au « classicisme » (p.140) de Michel-Ange et à son souci de perfection formelle, Georg Simmel se démarque des tenants de l'académisme, dont les normes et conventions privilégient la copie plutôt que la création. A la lumière des écrits ultérieurs de Paul Valéry, on comprend mieux la portée de cette critique ou, plus exactement, de cette théorie de l'art dont procède également l'admiration pour Rembrandt, lui qui ne prend ses distances d'avec le réel qu'afin de mieux nous en faire percevoir l'essentiel. Le peintre hollandais s'avère un maître, non parce qu'il aurait été moderne sans le savoir, mais bien parce qu'il incarne ce mouvement, cet élan qui, de la vie à la forme, rend compte de la « tragédie de la culture ». Peut-être les réticences de l'Ecole de Francfort étaient-elles dépourvues de fondement - encore que Lilyane Deroche-Gurcel aurait pu discuter avec plus de précision les arguments respectifs d'Adorno, Bloch ou Kracauer -, toujours est-il qu'on ne peut faire endosser par Simmel la condamnation du futurisme exalté d'un Marinetti ou, pis encore, spéculer sur ce qu'aurait été sa réaction vis-à-vis des *drippings* chaloupés d'un Jackson Pollock. Il y a là, à mes yeux, un abus d'interprétation. Cela dit, le recours au meilleur de la critique d'art nord-américaine, les remarques au sujet de la photographie dans le sillage de Roland Barthes, ou encore les références à la démarche d'Erwin Panofsky ou à celle, si proche, de Walter Benjamin, s'avèrent autant de pistes originales ouvertes par ce livre qui regorge de parallèles plus ou moins concluants.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage est consacrée à une réflexion sur l'ambivalence de la modernité telle que l'avait aperçue Georg Simmel lorsqu'il s'interrogeait sur l'univers de la *Grosstadt*, à la fois contrainte et liberté, domicile du blasé, c'est-à-dire du mélancolique. Ainsi Lilyane Deroche-Gurcel revient-elle au volet sociologique de l'oeuvre pour nous offrir un essai, brillant, sur le thème de la mélancolie dont l'exercice de la sociabilité, la conversation permettraient, seules, de s'affranchir. Les définitions successives de l'acédie, de la mélancolie et du blasement présentent de nombreux traits communs au premier rang desquels le fait d'accorder de l'importance à la mesure. Qu'il s'agisse de la géométrie dans la célèbre gravure d'Albrecht Dürer ou de la place que prend l'argent dans l'approche simmelienne de la modernité, la question est celle de la réduction du qualitatif au quantitatif. Le blasé est un désenchanté de l'économie monétaire comme le confirment aussi bien les analyses de Max Weber dans *L'éthique protestante* que celles de Werner Sombart dans *Le bourgeois* (à quand une réédition française ?). Les événements du monde extérieur ne l'affectent plus, il feint l'indifférence pour mieux se préserver, mais il n'est pas un malade ni un angoissé pour autant. Une fois dépouillé de ses connotations psychologiques sinon pathologiques, le thème de la mélancolie se révèle ainsi sociologiquement pertinent. Mieux encore, ce thème soutient et traverse les digressions de Simmel sur la mode, l'aventure, la coquetterie ou la politesse : à chaque fois, la valorisation du présent, le jeu de l'instant fait écho à la dévaluation mélancolique du temps. Là aussi émergent ces convergences sous-jacentes au travers desquelles se vérifie la profonde unité de l'oeuvre.

L'ouvrage se conclut sur quelques observations à propos de la notion de distance ainsi que la définit Georg Simmel. Mais l'auteur se répète et reprend au chapitre sixième des développements déjà présentés en seconde partie. Malgré ces redites, il ne fait aucun

doute que la foisonnante réflexion proposée par Lilyane Deroche-Gurcel relancera la recherche - et, pourquoi pas ?, la polémique - au sujet de celui qui fut et reste l'une des figures intellectuelles les plus excitantes qui soient à la veille du vingt-et-unième siècle.

* Lukacs Georg, « En souvenir de G.Simmel », in : Simmel Georg, *Philosophie de l'amour*, Rivages, Paris, 1988, 190

** Simmel Georg, « Le conflit de la culture moderne », *Philosophie de la modernité*, t.II, Payot, Paris, 1990, 259-260

LA PYRAMIDE SYMPHONIQUE

Alfred Willener

La pyramide symphonique

Zurich : Seismo, 1997

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

1998, XXIV, 2, 358-360

Centrée sur «ce que font les musiciens ensemble» et, plus précisément, les instrumentistes d'orchestre, voici une contribution originale à une sociologie de la production artistique. Dans le sillage des travaux précédents de l'auteur, dont les premiers remontent aux années 1970, elle prend rang parmi les rares publications dans un domaine de recherche souvent délaissé par la sociologie dominante. Ceci tout particulièrement en Suisse où, malgré l'actualité des questions de politique culturelle, peu nombreux sont les travaux scientifiques qui se penchent sur la condition de l'artiste ainsi que l'avait fait, il y a plus de vingt ans, le rapport Clottu. Certes, Pipilotti Rist se chargera avec talent de nous faire entrer dans le prochain millénaire, mais cette agitation médiatique ne saurait occulter la nécessité d'en savoir plus sur les créateurs de ce pays.

La pratique de la musique, les rapports entre le chef d'orchestre, le soliste, les instrumentistes, la manière dont chacun d'entre eux comprend son rôle, son métier, inspirent à Alfred Willener une démarche dont il ne masque pas le caractère exploratoire. En réalité, il s'agit là d'une tentative d'éprouver au contact du terrain une problématique largement inspirée de la théorie esthétique jadis proposée par le philosophe et sociologue allemand Theodor W.Adorno. Ce passage de l'esthétique à la sociologie, ou encore de l'essai à la recherche empirique, s'avère semé d'embûches, car d'un côté, la musique est socialement construite par bien d'autres intermédiaires que les musiciens tandis que, de l'autre, ces derniers ne peuvent être sociologiquement qualifiés par le seul constat qu'en effet, ils font de la musique. De ces divers pièges, l'auteur de ce volumineux ouvrage ne cherche pas à se déprendre, nullement qu'il les ignore, mais bien parce qu'il entend se situer au coeur même de l'orchestre, là où naît la musique, où elle s'interprète.

Aussi l'angle d'approche qu'il adopte demeure-t-il de type «qualitatif», voire ethnographique et ses résultats, essentiellement descriptifs. L'intérêt de l'ouvrage n'en demeure pas moins indéniable et malgré quelques faiblesses d'expression, abus de majuscules et fautes d'orthographe, sa lecture s'avère à la fois aisée et instructive. Une

première partie passe en revue les « forces de production musicales », du compositeur au soliste, ou encore du chef à ces « viennent ensuite » que sont les « tutti ». La comparaison entre extraits d'entretiens, articles de journaux, voire critiques de spécialistes consacrées à certains musiciens reconnus et propos recueillis à l'occasion de son enquête sur le terrain conduit Alfred Willener à dresser une suite contrastée de portraits auxquels correspondent autant de trajectoires ou - terme qu'il préfère - de trajets biographiques. Passionné par son sujet, il se laisse parfois emporter par des remarques qui frisent la caricature, en particulier lorsqu'il s'agit de Karajan et de l'orchestre philharmonique de Berlin. Par contre, l'analyse de la figure de Glenn Gould comme producteur s'avère éclairante. Les études de cas proposées à partir d'un travail de seconde main sont, à la vérité, de valeur inégale alors que les observations faites de première main auprès de musiciens suisses apportent nombre d'informations sur les métiers de la musique, leur définition, leur exercice, leur organisation. La question de savoir quelle est la marge de liberté, voire de créativité laissée à chacun des membres de l'orchestre obsède notre auteur sans qu'il problématiser vraiment ces deux notions pour le moins équivoques, ce que bien sûr on regrettera. Multipliant les exemples, les anecdotes, les confidences, il montre néanmoins ce que signifie « s'engager » dans la musique selon la position que chacun occupe dans la pyramide symphonique, cette hiérarchie du pouvoir où « transparaît constamment, dans et à travers le musical, ce qui relève de la société » (p.335) ainsi que l'affirme le sociologue et trompettiste vaudois.

Consacrée aux « rapports de production musicale », la partie seconde m'a toutefois paru mieux réussie. La question de la professionnalisation du musicien, celles de sa formation, de sa relation au public, ou encore le problème des rapports de genre, sont traités avec pertinence, et le matériel empirique récolté, pleinement exploité. Qu'est-ce en effet qu'un musicien professionnel ? Soucieux de se démarquer de l'amateur, il maîtrise, outre le solfège, la technique de son instrument, dont au surplus il connaît l'histoire. Mais surtout, de son recrutement à sa mise en retraite, il est soumis au contrôle de ses pairs tant et si bien que « les musiciens établis ont leurs collègues à l'oeil, et tout autant à l'oreille » (p.365). On aura reconnu là certains des critères d'habitude retenus en sociologie pour qualifier un processus de professionnalisation, dont Alfred Willener discute la pertinence s'agissant des instrumentistes d'orchestre. Mais la place des femmes dans la musique le préoccupe également, à commencer par une présence qui varie beaucoup non seulement selon les familles d'instruments, mais encore selon le statut que confère à tel ou tel poste la hiérarchie musicale. L'accès au droit de composer plutôt que d'exécuter, ou encore de jouer des cuivres plutôt que des cordes, est le fruit d'une longue histoire dont, semble-t-il, en ce domaine comme en d'autres, il reste à écrire quelques lignes. La formation musicale que reçoivent hommes et femmes au sein de la famille ou de l'école mériterait à cet égard de plus amples investigations de même qu'au niveau, cette fois, de la réception, on s'interrogera sur l'effet en retour des goûts du « public » sur la production de la musique. De ce programme de recherche, l'auteur ne nous livre que les linéaments, assortis de quelques statistiques suggestives, qui attestent de l'intérêt de la question.

Hors de nos frontières, la sociologie des arts fait montre d'une belle vitalité, les thèses, les articles, les recensions se multiplient, le débat scientifique s'organise, les échanges sont parfois vifs, jamais infructueux. Issu d'une « recherche exploratoire qualitative, conduite dans le souci constant des interdépendances complexes » (p.487), l'ouvrage d'Alfred Willener ouvre des pistes et invite à mener, en Suisse, d'autres travaux.

CULTURES EN VILLE, OU DE L'ART ET DU CITADIN

Jean Métral (sous la dir.de)

Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen

La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2000

ANNALES DE LA RECHERCHE URBAINE

2000, 87, 124-125

Le souci d'articuler politique culturelle, action sociale et projet urbain dans la lutte contre les exclusions s'accompagne d'un effort de recherche dont, après celui publié sur *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville* (Paris : Ministère de la culture et de la communication, 1997), cet ouvrage collectif vient à son tour faire état.

Une série d'analyses ethnographiques à propos d'expériences conduites sur divers terrains composent un ensemble dont la lecture s'avère suggestive quelles que soient les réserves que pourrait inspirer un volontarisme par trop exagéré. Ainsi retiendra-t-on d'emblée les précieuses définitions que propose Jean Métral dans un entretien inaugural avec Maïté Clavel, où il insiste sur la nécessité d'une approche relationnelle de la construction des identités ou de ce que d'aucuns persistent à nommer envers et contre tout des *cultures urbaines*. Les diverses manières de décliner cette notion, commode mais floue, se retrouvent d'ailleurs tout au long de l'ouvrage, dont son coordinateur souhaite en outre qu'il suscite le débat dans et, surtout, hors des cercles académiques.

Une première partie consacrée aux liens entre action artistique et espace urbain donne l'occasion à Jean-François Augoyard de montrer comment des lieux, des places, des jardins publics peuvent devenir matière à création par-delà leurs usages habituels ou leurs fonctions convenues. De spectateur, le citoyen est invité à se muer en acteur, en protagoniste d'une scène sur laquelle l'artiste, au moins à titre éphémère, l'aiderait à trouver sa place. Dans le sillage de précédents travaux sur l'espace sonore, un subtil appareillage méthodologique permet l'observation détaillée des rapports entre intervention artistique, morphologie urbaine et réactions du public. Par-delà la diversité apparente des actions et des acteurs, la question demeure toutefois de savoir quelle population ce genre de pratiques concerne et avec quels effets à plus long terme. Caroline de Saint-Pierre, quant à elle, nous invite à réfléchir aux modes discursifs au travers desquels la ville nouvelle - un secteur de Cergy-Pontoise en l'occurrence - se fabrique une

identité qui évolue au cours du temps, du récit de fondation de ses promoteurs aux investissements imaginaires de ses habitants. La *ville verte et bleue* est aussi et, peut-être, d'abord un fait d'imagination, une coproduction collective. Se construire un territoire en transformant des friches industrielles à l'abandon en lieux de production culturelle est une autre manière de faire la ville : pour Fabrice Raffin, ce qu'il observe à Poitiers, à Genève ou à Berlin relève de la passion, de l'engagement, du risque partagé. La culture vive réveille ces espaces où, avec l'apparition de la classe ouvrière, le ludisme prenait quelquefois deux *d*, - espaces que l'auteur décrit et compare avec minutie. Un travail d'enquête sur les musiciens amateurs issus des quartiers d'exil conduit enfin Christian Guinchard à suggérer que dans un environnement marqué par la précarité, la pratique régulière de la musique ordonne la vie quotidienne de qui s'y adonne, elle l'aide à trouver (ou à retrouver) ses marques dans la cité.

Intitulée *Habitants, militance et politique*, une seconde partie réunit plus loin trois contributions qui mettent l'accent sur le rôle des institutions et, surtout, de la vie associative dans, si ce n'est la naissance, du moins la reconnaissance des singularités : Anne Golub retrace d'abord l'histoire du *Fonds d'action sociale* pour les travailleurs immigrés depuis sa création en 1958 et montre comment la question du droit à la culture d'origine a émergé en son sein dès les années quatre-vingt. Puis Claire Duport traite du cas de Marseille, à l'en croire richement dotée en équipements socio-culturels et animateurs de quartier, une ville dont la culture militante, traditionnellement forgée autour de la question du logement, découvre avec la *génération banlieue* de nouveaux terrains en même temps que de nouveaux militants, grandis à l'école de l'indignation. Quant à Ahmed Boubeker, il nous propose une analyse toute en nuances de la *city imaginaire des mondes de banlieue*, partagée entre futur à inventer et nostalgie des origines. Collages, assemblages, jeux de la mémoire et de l'oubli tantôt réunissent tantôt séparent les générations issues de l'immigration maghrébine. A l'échelle du quartier, de la banlieue, au contact d'autrui, s'élaborent des convictions partagées, un territoire imaginaire collectif et, pourtant, diversifié selon les réseaux, les trajectoires, les positions de chacun.

La troisième partie de l'ouvrage revient ensuite sur le lien entre *cultures* (au pluriel) et *démocratie*, à commencer par la contribution de Virginie Milliot, qui s'appuie sur l'histoire de l'action culturelle à Vaulx-en-Velin pour s'interroger sur les initiatives prises à l'échelle locale en vue de favoriser l'expression culturelle des habitants. Du théâtre à la peinture, de l'écriture au rap et au hip-hop, diverses sont les pratiques artistiques au travers desquelles ceux-ci donnent sens à leur vécu ou, plus prosaïquement, prennent du plaisir à être ensemble. La démocratisation culturelle consisterait moins dans cette perspective à favoriser l'accès de tous à une culture légitime qu'à légitimer au nom de la démocratie des expressions culturelles en plus grand nombre. Pour Ahmed Boubeker, qui livre là un second texte, on ne saurait non plus mésestimer l'incidence des médias de masse sur les représentations collectives des citoyens : la multiplication des antennes paraboliques en banlieue affecte l'espace public (au sens de Jürgen Habermas), elle travaille la mémoire collective, elle nourrit le lien social. Une autre étude de cas consacrée, cette fois, aux Gitans de Perpignan et à leur insertion par la musique voit Louis Assier-Andrieu, Christophe Charras et Guillaume Fonbonne soulever un problème crucial : celui du rapport entre réputation locale, aide des pouvoirs publics et réussite professionnelle pour des musiciens qui, comme les Tekamali dont est retracée l'aventure, espèrent le plus souvent une carrière artistique hors des frontières de leur quartier. De ce point de vue, ce que l'Etat entreprend à l'île de la Réunion rencontre des attentes de la

jeunesse sans doute guère différentes de celles qu'on observe sur le continent quelle que soit par ailleurs la spécificité des enjeux culturels locaux dont discutent Emmanuel Souffrin et Catherine Foret dans leur contribution.

Les *libres propos* de Louis Assier-Andrieu sur le thème de la culture et de la citoyenneté d'une part, d'Alain Battagay sur la notion d'espace commun d'autre part, mettent une touche finale à un ouvrage foisonnant, qui atteste de la vitalité de la recherche urbaine en France. Trois remarques pour conclure : d'abord, l'influence profonde qu'exercent encore les travaux de l'Ecole de Chicago, pourtant sévèrement critiqués jadis au nom du marxisme. Des auteurs comme Robert Park, Louis Wirth ou Everett C. Hughes - en l'attente d'autres redécouvertes - inspirent à plusieurs reprises la démarche de nos chercheurs. Ensuite, l'absence trop fréquente d'une perspective comparative pourtant nécessaire au progrès scientifique comme à l'action publique. Accumuler des monographies aussi fouillées soient-elles ne suffit pas, encore faut-il que la problématique d'ensemble gagne en pertinence et la théorie sociologique (ethnologique... anthropologique...), en solidité. Finalement, les pistes de recherche qui s'ouvrent à la lecture de ce livre, qui remplit à merveille sa fonction : donner à voir ce qui s'est fait hier en montrant ce qu'il reste à accomplir aujourd'hui.

LE SENS CRITIQUE. LA RECEPTION DE NATHALIE SARRAUTE PAR LA PRESSE

Pierre Verdrager

Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse

Paris : L'Harmattan, 2001

CARNETS DE BORD

2001, 2, 87-89

Le titre de cet ouvrage laisse d'emblée espérer d'heureuses découvertes, ce qui ne manque pas d'être le cas malgré quelques redites et autres pesanteurs dues à son origine : une thèse de doctorat, avec ses méandres et ses repentirs.* Deux principes guident l'analyse : d'une part, le principe de symétrie qui suppose qu'on s'intéresse autant aux réussites qu'aux échecs littéraires et, surtout, autant aux propos élogieux qu'aux critiques parfois féroces. D'autre part, le principe de neutralité axiologique, qui interdit au chercheur de prendre parti en contribuant peu ou prou à construire - ou à déconstruire - la valeur de l'œuvre comme la réputation de son auteur. Une fois ce point de vue adopté, l'intérêt de s'immerger dans la controverse afin d'en restituer les termes ne fait aucun doute ainsi que l'affirmait déjà Max Weber en 1917. Admirateurs et contempteurs de Nathalie Sarraute se disputent son œuvre et sa personne. Plutôt que de distribuer les bons points ou les mauvaises notes, le sociologue s'efforcera de mettre en lumière à quelles logiques obéissent leurs discours ; il se fera l'interprète de leurs interprétations, celui qui observe, décrit, voire explique, sinon les motifs qui les animent, du moins les arguments qu'ils invoquent à l'appui de leur plaidoyer ou de leur réquisitoire.

Le choix de mettre entre parenthèses, au moins à titre provisoire, toute interrogation sur les conditions dans lesquelles tel ou tel jugement de valeur a pu être formulé, surprendra le lecteur habitué au va-et-vient entre position et dispositions. A dire vrai, il s'agit moins d'un divorce que d'un pas de côté par rapport à la sociologie dominante, une séparation à l'essai en vue d'examiner de plus près les modalités de la croyance, les investissements consentis et autres affects mobilisés. Aussi le projet de ce livre est-il explicitement de décrire et non de démystifier l'*illusio*. Quant au corpus d'enquête, il est formé d'articles de presse de toutes sortes conservés pour l'essentiel dans les archives des Editions Gallimard ainsi que dans certaines collections publiques parisiennes (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque Publique d'Information, etc.). Là encore, la mise à plat des sources utilisées a pour conséquence d'effacer leur poids respectif dans la réception de

Nathalie Sarraute. Mais l'objet de cette recherche est autre et sa visée, une « description anthropologique des régimes évaluatifs et des cadres organisant la perception des phénomènes littéraires » (p.18) plutôt qu'une sociologie du champ littéraire, de ses enjeux et de ses agents.

Mais avant de passer à cette description, il convient de revenir sur la façon dont la naissance du Nouveau Roman à la fin des années cinquante est mise en scène par ses protagonistes, auteurs, éditeur et critiques. Car la polémique fait rage d'emblée : qu'apporte-t-il de neuf, ce soi-disant « nouveau » roman ? Qui s'en réclame au juste et qu'ont en commun ces auteurs ? Une véritable rupture ou son simulacre ? Une « matrice de controverses » (p.24) se met alors en place au sein de laquelle Nathalie Sarraute occupe une place singulière qu'elle défend en insistant sur le fait que son texte ne peut être traduit, non seulement en langue étrangère, mais encore sous toute autre forme, qu'il s'agisse de le résumer, de le raconter, de l'expliquer, ou encore de l'adapter au théâtre ou au cinéma. L'impossible traduction ainsi revendiquée est un marqueur de singularité en même temps qu'une incitation à la controverse. Tel est aussi le cas de l'irréductibilité proclamée de la fiction à la théorie ou au commentaire : le texte se suffit à lui-même, il est irremplaçable comme le devient du même coup son auteur.

Dans ce qui constitue à notre avis l'une des parties les plus stimulantes de son livre, Pierre Verdrager montre comment, de son vivant déjà, l'écrivain s'efforce de contrôler les modalités selon lesquelles elle entend être reçue. Une « incessante lutte de placement » (p.49) la voit ainsi combattre pour s'assurer une singularité à la fois textuelle et personnelle sans équivalent dans la littérature d'aujourd'hui comme d'hier. Incomparable, elle veut être la première, et les réactions qu'engendre cette ambition ne tardent pas à s'inscrire, en gros, dans deux régimes de valeur : le régime de volition et le régime d'inspiration, - deux types construits à partir du matériel empirique réuni et qui ont pour critère de démarcation la volonté. Dans l'un, cette dernière s'avère primordiale dès lors qu'elle sert de référence à toute une série de commentaires positifs tandis que, dans l'autre, elle est plutôt vue comme l'indice d'une difficulté à créer par manque d'inspiration. Selon les réponses données à une série de questions, on définira lequel de ces deux régimes est convoqué : l'auteur doit-il être considéré, à la façon du poète romantique ou surréaliste, comme un médium ou, à l'opposé, comme un sujet responsable en pleine conscience de ce qu'il écrit ? Le travail régulier et obstiné auquel il s'astreint est-il la clef du succès littéraire ou trahit-il un défaut d'imagination ? Une certaine aisance d'écriture constitue-t-elle un oreiller de paresse ou, à l'inverse, la marque du génie ? L'humilité de l'écrivain est-elle sagesse ou timidité ? Et ses qualités, plutôt masculines car fondées sur la précision, la concentration, l'esprit, ou alors féminines - autrement dit, négatives - parce que fleurant bon la dispersion, l'effusion, le corps et ses émois ? Ce sont là autant d'indicateurs à l'aide desquels on classera tel ou tel propos dans l'un ou l'autre des deux régimes de valeur. Mais, attention, la même personne peut s'inscrire tour à tour dans chacun d'eux selon les situations qu'elle rencontre. Nul n'est par conséquent assigné à résidence, ce qui complique la tâche du sociologue - ou, si l'on préfère, de l'anthropologue.

L'espace de la controverse ainsi balisé, il reste à le parcourir, à commencer par ses débuts. Car avant même de décider de la qualité d'écriture de Nathalie Sarraute, la question se pose de savoir si elle est ou non un écrivain et si elle produit des romans, et pas autre chose. Catégoriser, c'est valoriser, et il n'est pas toujours possible de distinguer entre fait et valeur, surtout quand il s'agit de littérature. D'un sociologue, on murmurerait

pour le disqualifier qu'il n'est pas un sociologue, mais à l'inverse, le dire tel renvoie - au mieux ! - à l'exercice d'une profession parmi d'autres. En revanche, affirmer d'un auteur qu'il est un écrivain revient à lui prêter, a priori, certaines qualités. Comprendre l'incompréhension qu'a très tôt rencontrée l'œuvre de Nathalie Sarraute s'avère donc nécessaire si l'on veut saisir la suite. Ainsi ses textes ont-ils d'abord été disqualifiés parce que dépourvus de beauté, trichant avec la vérité, par trop ambitieux et incapables de procurer du plaisir au lecteur. Des critiques en ont fait le résultat d'un ensemble de recettes ou de procédés littéraires faciles à repérer. Pour d'autres, il ne s'agirait là que de l'application d'une théorie préalablement formulée, voire de la maladroite expression d'idées philosophiques ou politiques que l'auteur aurait été incapable de développer selon les règles d'argumentation propres à ces domaines, de toute façon hors de sa compétence. Enfin, plus brutal encore, cette écriture serait tout simplement inintelligible et ne mériterait pas qu'on lui consacre la moindre attention.

Accusée d'élitisme, de snobisme, de parisianisme, Nathalie Sarraute n'aura laissé personne indifférent. Les uns verront en elle l'égérie d'un clan d'initiés tandis que les autres dénonceront la banalité de sa démarche sur le mode du « tout le monde peut en faire autant », - une opération que Nathalie Heinrich vis-à-vis de laquelle Verdrager ne cache pas sa dette** nommée « réduction au général », aussi disqualifiante que peut l'être celle au particulier. Contrairement aux prétentions affichées par les tenants du Nouveau Roman, il n'y aurait rien de neuf sous le soleil, seuls les naïfs se laissant prendre par la publicité faite autour de ce phénomène comme d'autres se font avoir par ce qu'on nomme l'« art contemporain ». Mais s'il s'avère fécond de décortiquer les dispositifs qui visent à discréditer l'œuvre et son auteur, encore faut-il distribuer l'ensemble de ces critiques entre régime d'inspiration et régime de volition afin de dégager la logique à laquelle obéissent aussi bien le rejet que l'admiration.

Entremêlant extraits de presse et commentaire personnel, Pierre Verdrager distingue d'abord diverses manières de s'en prendre à Nathalie Sarraute en régime d'inspiration. Ses textes, disent les détracteurs, sécrètent l'ennui au lieu de distraire le lecteur. Une littérature qui fait retour sur soi, non seulement pêche par excès de réflexion, mais encore conduit au nombrilisme : « Le contrôle de soi est une preuve de petitesse qui montre qu'on est dépourvu de cette compétence supérieure, irréductible à tout travail et à tout apprentissage standardisé qu'est le talent » (p.129). Quant au refus de donner un nom à ses personnages, il serait la preuve d'un anti-humanisme et d'une vision déterministe du monde. Au fond, Sarraute n'a de cesse de nous faire la leçon et, d'ailleurs, on la lit comme on fait ses devoirs. Aucune communion n'est plus concevable entre auteur et lecteur pas plus que ce dernier ne peut s'identifier avec tel ou tel personnage du roman. En définitive, cette littérature est creuse, muette, elle ne raconte rien et, par conséquent, elle ne vaut rien. Aussi ne reste-t-il plus qu'à s'en moquer comme s'y essaient d'ailleurs certains critiques sur le mode de la parodie.

Par contre, pour ceux aux yeux desquels le texte et son auteur sont admirables, d'autres arguments prévalent. Si « l'inscription en régime d'inspiration invitait à pleurer les dépouilles de la littérature assassinée, l'inscription en régime de volition invite à admirer le dépouillement de la littérature purifiée » (p.144). Cette pureté d'écriture dans laquelle les détracteurs voyaient la fin du roman, les thuriféraires l'exaltent en tant qu'effort pour rejoindre l'essence même de la littérature. Parallèlement, notons-le, les débats qui, dans les années cinquante, opposèrent les tenants de l'abstraction à ceux de la figuration en peinture furent marqués par une virulence dont on a trop souvent perdu le goût

aujourd'hui. Les références à la peinture, au demeurant, ne manquent pas chez certains critiques, qui tantôt qualifient d'impressionniste ou de pointilliste le style de Sarraute, tantôt comparent sa quête d'absolu à celle des adeptes du monochrome, en particulier du carré blanc sur fond blanc, une couleur qui de tout temps fut symbole de pureté. La concision du propos et la justesse poétique sont également saluées comme des qualités de l'œuvre, ce bijou ciselé avec patience par une orfèvre de la littérature. Si ses textes sont rares, c'est qu'elle prend le temps de les écrire, comme elle l'indique elle-même, et comme ses admirateurs la croient.

Lenteur de l'écriture et persévérance dans l'effort sont là pour garantir que cette œuvre durera ; elles en font le caractère original, unique comme l'est Nathalie Sarraute, auteur inclassable qui échappe à toutes les étiquettes tant elle cumule de qualités parfois contradictoires. Autant de compétences réunies en une seule personne ne peuvent que déboucher sur un chef-d'œuvre. Du reste, il est également légitime de l'admirer en se plaçant en régime d'inspiration ainsi que le font ces critiques qui louent sa sensibilité, son audace, et même son génie. Les voies qu'elle dessine, les risques qu'elle prend, les épreuves qu'elle affronte dans son combat avec - et pour - la langue en font un personnage hors du commun, un modèle de vertu. Mais, souligne Verdrager, les controverses ne durent pas éternellement, et il appartient aussi au chercheur de montrer comment elles se terminent, à savoir ici comment s'établit peu à peu un consensus sur la valeur de Nathalie Sarraute, car « c'est seulement en passant par l'acquiescement de la dette contractée dans le rejet du grand écrivain que peut s'accomplir de manière détendue l'hommage rendu à l'auteur excellent » (p.195).

Pour que l'unanimité se fasse, il faut ainsi que se généralise le sentiment d'avoir raté le coche pour ne pas avoir perçu tout de suite à qui l'on avait affaire. Tour à tour sa famille, le monde de l'édition, celui de la critique et, pour terminer, le grand public auraient ignoré Nathalie Sarraute en installant autour de son œuvre une conspiration du silence qu'il aura fallu briser afin qu'elle soit enfin reconnue. L'examen précis des faits dément toutefois l'idée d'un tel retard puisque les comptes rendus et autres articles élogieux sont nombreux dès son apparition dans le champ littéraire. A la parution de son cinquième roman, en 1968, la cause est entendue et la controverse, close, puisqu'il est inutile désormais, pour certains critiques, d'en dire du bien. D'une manière plus générale, Pierre Verdrager développe plusieurs observations suggestives à propos de la critique et du sentiment d'insécurité dans laquelle elle baigne, partagée entre la crainte de manquer l'œuvre qui compte et celle de s'enflammer pour une œuvre dont la postérité rendra visible la médiocrité. Il met aussi en évidence la manière dont l'écrivain devient un « classique » contre lequel le fait de s'élever peut dès lors coûter très cher. Ces « opérateurs d'objectivité » (p.208) que sont les rééditions, les traductions à l'étranger, les expositions, les rétrospectives, ou encore - et surtout - la présence dans les manuels scolaires font aujourd'hui la gloire de Nathalie Sarraute, son *aura* et, définitive, sa reconnaissance.

On l'aura compris, la contribution de Pierre Verdrager à la sociologie des arts, notamment aux études de réception, donne à voir beaucoup de travail et pas moins d'inspiration. De ce jeune auteur, il ne reste plus qu'à attendre les travaux qui confirmeront un talent auquel la communauté des savants ne devrait pas rester insensible, du moins le croyons-nous.

* Voir le récit qu'en fait l'auteur sous le titre « La thèse au jour le jour : sociographie d'une recherche » in : *Carnets de Bord*, 1, 2001, 17-26

** De son propre aveu, la lecture de *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991, notamment, l'a fortement marqué et décidé de l'orientation donnée à sa recherche.

LE STYLE DOCUMENTAIRE. D'AUGUSTE SANDER À WALKER EVANS 1920-1945

Olivier Lugon

Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945

Paris : Macula, 2001

CARNETS DE BORD

2002, 4, 77-80

&

FACES-Journal d'architecture

2003, 53, 58-59

Quel usage convient-il de faire de la photographie dans la recherche en sciences sociales ? Les *cultural studies* ont souvent posé la question comme, dès le XIXe siècle, les ethnologues si bien que nombreux sont aujourd'hui les ouvrages qui suggèrent des méthodes d'analyse du (ou à l'aide du) visuel. De *Loft Story* à l'album de famille, l'image, sa production et sa réception invitent à la réflexion sociologique tandis qu'on redécouvre les films de Jean Rouch ou les instantanés de Claude Lévi-Strauss. Un joyeux désordre règne pourtant, car multiples sont les voies qu'il reste à ouvrir parmi lesquelles celle que dessine Howard S.Becker n'est pas la moins intéressante : montrer comment, au travers du temps et de l'espace, varie la définition socialement construite de la photographie.* Or l'ouvrage d'Olivier Lugon se penche précisément sur ce que recouvre durant l'entre-deux-guerres la notion de « documentaire » et sur les circonstances dans lesquelles, en Allemagne et aux Etats-Unis, un « style » du même nom a pu alors s'imposer en tant que genre artistique à part entière. Issu d'une thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue auprès de l'Université de Genève en 1995, son livre corrige un certain nombre d'idées reçues tout en renouvelant la réflexion sur les modalités de saisie et de restitution du réel grâce à la photographie.

Si l'aventure de la *Farm Security Administration*, cette vaste campagne photographique entreprise à l'initiative du gouvernement américain de 1935 à 1942, passe volontiers pour une paupérolologie du monde rural, il faut savoir qu'au départ, ses objectifs étaient quelque peu différents. De même, les clichés qu'August Sander envisage de réunir dès les années

vingt pour son ouvrage jamais achevé sur *Les Hommes du XXe siècle*** viennent d'abord de son activité commerciale, réinsérés et regroupés qu'ils seront ensuite selon les diverses catégories sociales dont il souhaitait dresser le portrait. Aussi peut-on se demander comment s'écrit l'histoire de la photographie et quel rôle jouent les photographes dans ce récit ? L'analyse, ici, se révèle passionnante, servie par un auteur qui maîtrise ses sources pour nous faire bénéficier d'un savoir qu'on devine accumulé au cours de multiples séjours dans les bibliothèques, archives et musées de part et d'autre de l'Atlantique. Le « documentaire », apprend-on, est le contraire du reportage, sinon pour ce qui est de son contenu, du moins lorsqu'on en analyse la forme, qui diverge de celles qu'empruntent d'autres courants comme la Nouvelle Vision, avec ses plongées et contre-plongées, ou encore la *Neue Sachlichkeit* célébrant l'objet dans sa présence au monde, son objectivité. Pour Walker Evans, entre la photographie policière d'un crime, qui a son utilité, et l'art qui, par définition, n'en a aucune même s'il lui arrive d'emprunter la forme documentaire, l'unique point commun est le recours au même appareil. Bon nombre d'ambiguïtés subsistent toutefois ainsi que le montre le projet *Changing New York* de Berenice Abbott, qui entreprend au début des années trente de photographier la métropole et ses changements, d'abord dans un but artistique, puis en vue de constituer des archives que pourront consulter les historiens. Où passe alors la frontière entre documentation photographique et photographie documentaire ? Et les termes dans lesquels, au début, seront reçues les images d'August Sander (« n'importe quel photographe amateur pourrait en faire autant ») ne sont-ils pas l'indice d'une possible confusion ? Pourtant, sobres et nettes, ces images accèderont au statut d'art, elles susciteront la discussion, elles prendront de la valeur, le « style documentaire » étant reconnu et légitimé comme tel.

Mais commençons par le commencement : la chronologie des événements. Ainsi le goût pour la simplicité, le dépouillement, l'absence d'artifice constituent-ils autant de traits qu'on rencontre très tôt dans la culture américaine avec le succès de la *straight photography*, qui suscite beaucoup d'intérêt en Allemagne dans les années vingt, au moment où l'on découvre parallèlement les travaux d'Eugène Atget sur Paris. Parmi les antécédents du « style documentaire », ces travaux joueront d'ailleurs un rôle éminent, montrés qu'ils seront aux Etats-Unis par l'entremise de Berenice Abbott. L'avènement de la *Neue Sachlichkeit*, de son côté, consacra la figure d'Adolf Renger Patzsch, soucieux de décrire le monde avec exactitude ainsi qu'en témoignent ses *Fers à repasser pour la fabrication de chaussures* de 1926. L'état des choses, comme l'aurait dit Wim Wenders, préoccupe ce photographe vite accusé, sur sa gauche, de trahir la réalité en se refusant à traiter de la condition humaine et, en particulier, de l'exploitation de la classe ouvrière, comme si l'engagement social se mesurait à l'aune du réalisme. En Allemagne, les appels se multiplieront bientôt afin que la photographie d'avant-garde témoigne du vécu et lorsqu'en 1929, August Sander publie son ouvrage *Antlitz der Zeit*, une sélection de soixante portraits allant du paysan au bourgeois, il se voit célébré pour avoir adopté une attitude qui tranchait avec celle de la Nouvelle Objectivité.

Le projet qui fut sa vie aura été, on le sait, de « dresser le portrait de la société de son temps par le rassemblement de figures types de toutes les classes et de tous les métiers » (p.68), la qualité de l'iconographie réunie par Olivier Lugon permettant d'en apprécier quelques échantillons. Or non seulement Walker Evans fera une recension enthousiaste du livre de Sander, mais encore il l'érigera en modèle de ce qu'il faudrait entreprendre aux Etats-Unis. L'autre référence majeure sera, pour lui, Gustave Flaubert et de retour dans son pays après un bref séjour en Europe, il se centrera sur l'ordinaire de la ville, l'architecture de villas victoriennes généralement photographiées de front, ou encore des

devantures de magasin, des cuisines ou autres pièces d'habitation parmi les plus communes.*** Tandis que l'Ecole de Chicago découvre la métropole comme laboratoire social au sein duquel initier les apprentis sociologues à la recherche sur le terrain, Evans en arpente les rues en quête d'images susceptibles de rendre compte de ce qu'est la société américaine. Mais il faut attendre l'initiative de la *Farm Security Administration* pour que la photographie documentaire soit définitivement reconnue aux Etats-Unis grâce notamment aux expositions itinérantes qui circuleront dès 1938 à travers tout le pays, accompagnées de catalogues et d'articles critiques qui en fixeront la définition pour la postérité. Un économiste, Roy E.Stricker, dirigera ce projet sans connaître grand-chose semble-t-il à la photographie de sorte qu'Evans lui servira de conseiller jusqu'à leur rupture en septembre 1937, ce dernier supportant mal la « dérive sentimentale » de l'agence gouvernementale vers un « humanisme », voire un misérabilisme qui confinait par trop au photojournalisme tel que les magazines *Life* ou *Look* apparus entre temps le cultivaient déjà.

A ce propos, Olivier Lugon souligne « la non-coïncidence de la fonction documentaire et du style du même nom, cette fonction ayant souvent été recherchée dans des voies diamétralement opposées à celui-ci » (p.106). Il en va ainsi des récits que compose la *Farm Security Administration* afin, sur la base d'une suite d'images le plus souvent assorties de légendes, de montrer la pauvreté de l'Amérique profonde, celle des défavorisés, ces petits paysans ruinés par une crise économique dont en 1939 l'écrivain John Steinbeck narrera les ravages dans *Les raisins de la colère*. Ces mises en scène photographiques, à l'exemple de *The Migrant Mother*, célèbre pose de Dorothea Lange en 1936, entrent dans le jeu de la propagande; elles sont des histoires arrangées. Or le « style documentaire », c'est autre chose, et d'abord un style! De prime abord, on pourrait voir en lui l'incarnation même du modernisme tel que le définira le critique d'art Clement Greenberg en 1960 à savoir l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline – il songeait à la peinture - pour critiquer cette discipline elle-même, non en vue de la subvertir, mais avec l'objectif de l'enraciner toujours plus fermement dans son propre domaine de compétence. Mais la quête du photographique en tant que tel s'avère une définition trop floue pour qualifier une démarche qui, en réalité, en recouvre plusieurs selon les protagonistes qu'on considère. Aussi mieux vaut se concentrer sur les arguments au nom desquels la photographie a pu être valorisée comme de l'art, arguments qu'Olivier Lugon regroupe en quatre catégories auxquelles correspondent ensuite autant de chapitres qui portent « sur les images elles-mêmes, le rapport des images entre elles, le jeu de références dont elles ont été accompagnées, enfin le type de réception qu'elles ont pu impliquer » (p.121).

La clarté de l'image, sa netteté, sa lisibilité seront ainsi recherchées tant par Walker Evans que par Berenice Abbott qui, au légendaire *Leica* apparu sur le marché dès 1925, préféreront l'appareil à chambre, de grand format et délivrant des négatifs à haute définition. Mais d'autres traits peuvent être mis en évidence au premier rang desquels le souci d'une expression aussi impersonnelle que possible, qu'il s'agisse de la réserve dont entend faire preuve le photographe ou de l'attitude requise de la part de son modèle. L'uniformisation des prises, la frontalité systématique du cadrage, ou encore le rôle actif confié, spécialement par August Sander, aux personnages dont il tirait le portrait, méritent aussi d'être relevés. Prendre la pose, en somme, c'est se dévoiler tel que l'on est. Le modèle partage avec le photographe la responsabilité d'une image qui tend à devenir « une sorte d'autoportrait assisté, le produit d'un travail conscient d'auto-mise en scène » (p.156). De même, les vitrines de quincaillerie ou les portes de garage que photographie

Evans « se présentent à lui plus qu'il ne les présente » (p.169). Le choix de se concentrer sur des objets mineurs, sur l'art de la vitrine - fort discuté à l'époque - ou sur l'aplat d'une façade s'explique selon Olivier Lugon par le souci de conserver autant de traces du quotidien qui, sinon, se perdraient. Montrer comment la vie vous a marqué, dans vos mains, dans votre visage, telle est aussi l'ambition de Sander, d'où il ressort que, pour le style documentaire, « ce n'est pas simplement l'image qui est lisible, mais – ceci expliquant cela – le monde lui-même », car « en rupture avec les justifications traditionnelles de l'art et de la photographie artistique, qui voyaient dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirment que l'examen photographique de la surface des êtres et des choses a déjà valeur de connaissance » (p.209).

Leur approche du paysage, leur intérêt pour la géologie, voire le recours à la photographie aérienne vont dans le même sens : donner à voir un monde qui, pour paraphraser Merleau-Ponty, est toujours « déjà là ». Quant à leur intérêt pour la série ou pour la répétition des images, dans le cas de Renger-Patzsch notamment, on ne saurait le réduire à une fascination pour les résultats du fordisme ou du taylorisme. Par contre, la série sera souvent considérée à l'époque comme l'équivalent moderne de la symétrie classique de sorte que, pour bon nombre de photographes et critiques, la qualité d'un ensemble, sa cohérence, son organisation prendront le pas sur le chef d'œuvre, l'image unique ou la photographie réussie. Avec son projet de fresque sur *Les Hommes du XXe siècle*, Sander n'affirmait-il pas d'emblée le primat du tout sur le détail ? Le programme global l'emporte d'après lui sur telle ou telle séquence particulière et grâce au développement de l'édition photographique, ce projet trouve une première concrétisation dans la parution, de son vivant déjà, d'*Antlitz der Zeit*, ouvrage préfacé par Alfred Döblin. Aux Etats-Unis, le mouvement s'accéléra avec l'essor des *picture books* si bien qu'Abbott comme Evans en viendront à s'intéresser au travail d'édition et de mise en pages jusque et y compris pour des images dont ils n'étaient pas les auteurs. D'une manière plus générale, ce thème de la série s'avère très tôt brûlant, qu'il s'agisse de la prise de vues, mais aussi de l'archivage, de la collection et de l'exposition : à elle seule, rappelons-le, la *Farm Security Administration* recueillera quelque 270'000 clichés dus à une douzaine de collaborateurs différents.

Toutefois, ces diverses caractéristiques ne permettent pas à elles seules d'expliquer comment la forme documentaire a conquis sa légitimité. Pour être reconnue au titre de genre artistique à part entière, il lui fallait encore des références qu'elle trouvera, d'une part, en exaltant la photographie de tous les jours, des papiers d'identité au portrait de famille ou à la carte postale, et de l'autre, en se trouvant des précurseurs susceptibles de l'aider à s'inscrire dans l'histoire. Le moindre paradoxe n'est pas qu'un Evans dont le travail fut tout de même exposé au *Museum of Modern Art* de New York en profite pour décréter que celui-ci ne différerait pas par nature des milliers d'images banales produites chaque jour! Quant aux prédécesseurs, Eugène Atget principalement, ils servent de caution à une démarche dont, au moment même où commençait à s'écrire l'histoire de la photographie avec la parution, de 1929 à 1931, d'une douzaine d'ouvrages sur la question, il s'agissait d'assurer la place. Toutefois, note Lugon, « l'ascendance dont ils se réclament est fictive, elle est un édifice patiemment bâti au fil de la décennie et elle doit être analysée comme telle, non comme un processus évolutif naturel au terme duquel les œuvres modernes viendraient organiquement fleurir » (p.327). Se donner des ancêtres, c'est toujours un peu se les offrir. Mais le photographe travaille, aussi, pour un spectateur à venir dont il anticipe la réaction : dénoncer la misère au travers de l'image, c'est en même temps la pérenniser par l'image. La *Farm Security Administration* voudra ainsi que

les générations futures sachent ce qu'il en était de l'Amérique des années trente. L'attitude de Berenice Abbott est similaire dans son face-à-face avec New York et ses transformations, cette ville où tout change si vite qu'il ne reste que la photographie pour témoigner aujourd'hui de ce qui fut hier. Pour Olivier Lugon, « les œuvres documentaires ne sont pas pensées comme des incitations à la conservation, elles sont cette conservation » (p.340) si bien qu'en s'efforçant de fixer sur la pellicule un univers en train de disparaître, Walker Evans invite ses contemporains à un regard qui serait, déjà, celui rétrospectif de l'archéologue.

Dès la Seconde Guerre mondiale, le scepticisme ne cessera de grandir vis-à-vis de la capacité de la photographie à être lisible par elle-même. Des textes, des légendes, dorénavant l'accompagneront. Aujourd'hui, avec l'avènement du numérique, chacun sait combien l'image peut être aisément manipulée. La méfiance règne, le doute est omniprésent, ce qui n'enlève rien à l'intérêt de la forme documentaire. Celle-ci fut d'ailleurs redécouverte dès les années soixante par une nouvelle génération de photographes et de conservateurs qui, en Allemagne, formèrent des artistes comme Thomas Ruff, Andreas Gursky ou Thomas Struth, tous trois désormais installés sur la scène de l'art contemporain. A la fois complet, minutieux et éclairant, l'ouvrage d'Olivier Lugon fait mieux que confirmer l'actualité du « style documentaire » pour quiconque s'interroge sur le réel et sur sa description; il en explore toutes les implications sans jamais sombrer dans un propos généraliste, mais en respectant l'originalité de chaque photographe si bien que sa contribution devrait, longtemps encore, faire autorité. De ces 400 pages, en effet, aucune n'est de trop.

- * Sur ce point, on lira le recueil d'articles d'Howard S.Becker publiés sous le titre *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan, 1999
- ** Une édition critique en sept volumes d'images plus un de commentaires est récemment paru sous la responsabilité d'Hans-Georg Bögner, *August Sander : hommes du XXe siècle, analyse de l'œuvre*, Paris : Éditions de la Martinière, 2002
- *** Sur les raisons pour lesquelles Walker Evans, qui se sentait une vocation pour l'écriture, s'adonnera finalement à la photographie, on consultera l'ouvrage de Sylvain Maresca *La photographie, un miroir des sciences sociales*, Paris : L'Harmattan, 1996, lequel fournit bon nombre d'indications biographiques intéressantes sur les collaborateurs de la *Farm Security Administration*

LA SOCIOLOGIE DE L'ART

Nathalie Heinich

La sociologie de l'art

Paris : La Découverte, 2001

SOCIOLOGIE DE L'ART

2003, OPUS 3 (Nlle série), 159-162

Il manquait un ouvrage de synthèse destiné à celles et ceux qu'intéresse la sociologie de l'art, ses méthodes et ses acquis. Malgré les contraintes du genre, à savoir un nombre de pages limité, un choix de références aisément accessibles, ou encore la vente prévisible de droits d'édition à l'étranger, Nathalie Heinich s'en sort avec brio et fait de ce bilan critique à l'intention d'un « public motivé », ainsi que le précise l'éditeur, une plate-forme pour des travaux à venir.

Soucieuse comme à son habitude de délimiter les frontières de la discipline, non seulement par rapport à l'esthétique ou à la critique, mais encore vis-à-vis de l'histoire de l'art, elle suggère d'emblée de prendre en compte les lieux où s'effectue la recherche afin de mieux comprendre comment cohabitent diverses manières de la pratiquer, qu'il s'agisse de l'Université, du CNRS ou des Ministères. Par ailleurs, elle réitère sa conviction selon laquelle la sociologie de l'art, lorsqu'elle pose les bonnes questions, conduit à s'interroger sur les limites de toute approche « sociologiste », critique ou généralisante du fait social. Aussi l'obligation de préciser ce dont traite - ou plutôt devrait traiter selon elle - la sociologie de l'art revient comme un leitmotiv à l'aune duquel, dans une première partie, sont définis les trois états que cette discipline aurait successivement traversés : celui, d'abord, de l'esthétique sociologique, où l'on s'attachait à reconstruire les liens entre art et société considérés comme des entités à part entière, ceci en quête du sens collectif que recelaient, pensait-on, des œuvres singulières. Puis le temps de l'histoire sociale de l'art, remplaçant le texte dans son contexte et l'artiste, dans ses relations avec d'autres : mécènes, institutions, critiques, amateurs, etc. Souvent d'origine anglo-saxonne, les historiens donnèrent alors une leçon de modestie à des sociologues incités à renoncer aux délices de la spéculation en chambre pour renouer avec le terrain et ses aspérités. Enfin, la sociologie d'enquête telle qu'elle s'imposera à partir des années soixante et qui permettra de découvrir – ou de redécouvrir – ce qui fait l'originalité de notre discipline : l'approche de l'art comme société, autrement dit comme une activité sociale parmi d'autres, avec ses caractéristiques propres, ses protagonistes, ses enjeux et ses conflits.

Traitant du présent plutôt que du passé, nombreux auront été depuis lors les travaux empiriques à analyser la genèse, la structure et la dynamique des configurations sociales qui s'organisent autour de la production, de la diffusion et de la réception de ce qu'on nomme l' « art ». Durant cette dernière période, des progrès considérables auront été accomplis, des méthodes, rôdées, des hypothèses, vérifiées, si bien que la sociologie de l'art a désormais une histoire, et non uniquement une préhistoire. Après la présentation d'une série d'auteurs entre lesquels, en un minimum de pages, elle distribue les rôles en marquant les influences, les affinités, ou encore les impasses, Nathalie Heinich propose ensuite une seconde partie où elle passe en revue, non plus un ensemble de démarches quelquefois vouées à l'échec, mais bien une suite de résultats d'enquête qui constituent à ses yeux autant d'acquis.

Ce patrimoine commun de la discipline, elle le déploie selon les divers moments de l'activité artistique : d'abord, les études de réception, qu'il s'agisse d'analyser la composition des publics, le choix des pratiques culturelles, la distribution des goûts ou encore la formulation des jugements. A l'occasion, elle n'hésite pas à citer ses propres travaux, ce qui en irritera certains, travaux dont l'intérêt s'avère pourtant indiscutable. Plus loin, quelques pages suggestives sont consacrées à la discussion de la notion de « médiation » qu'utilisent volontiers les sociologues sans toujours faire la différence entre théorie de la reconnaissance, théorie des champs et théorie de la médiation proprement dite. En lectrice de Norbert Elias auquel elle consacrait, il y a quelques années, une présentation dans la même collection, Nathalie Heinich insiste sur la nécessité d'aborder l'art comme « un système de relations entre personnes, institutions, objets, mots, organisant les déplacements continus entre les multiples dimensions de l'univers artistique » (p.66). Son parti étant de privilégier les résultats d'enquête, elle rappelle ensuite les contributions de Raymonde Moulin, Pierre Bourdieu et Howard S.Becker à l'analyse de la production artistique, qu'il s'agisse de dresser la morphologie sociale des artistes, de reconstruire la topologie du champ artistique, ou encore de retracer la constitution des mondes de l'art.

Trop exclusivement centrée sur la critique de la domination, la sociologie de Pierre Bourdieu subit l'assaut en ces termes : « *Légitimité, distinction, domination valent dans un monde unidimensionnel, où s'opposeraient de façon univoque le légitime et l'illégitime, le distingué et le vulgaire, le dominant et le dominé. Mais la multiplicité des ordres de grandeur, des registres de valeur, des modalités de la justice introduit complexités et ambivalences : les dominés dans un régime de valorisation se trouvent dominants dans un autre* » (p.79). Or, aurions-nous envie d'objecter, pourquoi s'arrêter à ces seules dichotomies et ne pas lever également des oppositions comme celles entre initiés et profanes, discours savant et sens commun, ou encore admiration et rejet de l'art contemporain ? Parfois données pour des évidences, y compris par Nathalie Heinich, ces catégories ne méritent-elles pas qu'on les mette elles aussi à l'épreuve - multidimensionnelle si l'on veut - de l'investigation empirique ?

Reste la question des œuvres au sujet de laquelle, dans le sillage de ses ouvrages antérieurs, notre auteur avance plusieurs arguments de poids qui sont autant de mises en garde contre toute tentation de confondre sociologie et herméneutique : d'abord, l'impossibilité pour le sociologue d'opposer aux descriptions et analyses que développe l'historien de l'art une approche de son objet qui soit spécifique et, surtout, autre chose qu'un travail de seconde main. En outre, la vocation de ce comparatiste qu'est par définition le sociologue lui impose de s'intéresser, non à certaines œuvres en particulier,

ou à certains artistes, mais bien à des corpus collectifs et à des ensembles aussi larges que possible. La tâche première du sociologue est, du reste, de déconstruire la notion même d'œuvre d'art, à la repenser aussi bien en amont qu'en aval des objets, textes, gestes ou sons auxquels peuvent correspondre ses multiples définitions. Le relativisme critique au fondement d'une telle démarche ne saurait cependant être assimilé, ainsi que le souligne Nathalie Heinich, à un quelconque relativisme normatif : décrire n'est pas juger. Mais l'attitude « pragmatique » qu'il s'agit d'adopter consiste, écrit-elle, « *d'une part, à analyser non pas ce qui fait, ce que valent ou ce que signifient les œuvres, mais ce qu'elles font; et, d'autre part, à les observer en situation grâce à l'investigation empirique* » (p.96).

Le principe de neutralité axiologique invoqué à l'appui d'une posture strictement descriptive – qui n'est pas sans rappeler le projet qui fut jadis celui de la phénoménologie – s'il interdit de prendre parti et de formuler un jugement de valeur, autorise néanmoins à occuper une position, à l'assumer explicitement et à l'adopter comme point de départ pour ses investigations. A cet égard, l'explicitation aussi exhaustive que possible des valeurs investies dans l'art par une pluralité d'acteurs – dont, à leur insu, les sociologues quelquefois... – ne constitue, en définitive, qu'une « interprétation des interprétations », une herméneutique au second degré. Qui plus est, à notre sens, décrire, comprendre et expliquer forment autant de moments constitutifs de la démarche sociologique qu'il paraît arbitraire de disjoindre au nom d'une spécificité disciplinaire dont, paradoxalement, le trait principal serait de renoncer à un « sociologisme » ramenant systématiquement le particulier au général. Cela dit - et sur ce point Nathalie Heinich a raison -, il convient de veiller à ne pas faire moins bien que ce à quoi parviennent déjà d'autres disciplines au premier rang desquelles l'histoire de l'art. Mais l'on ne voit pas pourquoi le sociologue se refuserait certaines questions sous le prétexte qu'elles ne seraient pas « sociologiques » ou qu'à l'inverse, elles le seraient « trop » : la connaissance - notre auteur serait la première à en convenir - ne progresse pas à coups de décrets.

Trois états, quatre phases : tel est le plan adopté en vue de rendre compte du progrès d'une discipline au sein de laquelle la coexistence de programmes à la fois concurrents et complémentaires offre l'assurance d'un débat scientifique fécond et jamais achevé. A nos yeux, cet ouvrage de synthèse s'avère réussi précisément parce que Nathalie Heinich n'hésite pas à défendre un point de vue personnel en un domaine, celui couvert par la sociologie des arts, mieux balisé que ne font mine de le croire des collègues pour qui, de prime abord, il demeure le plus souvent marginal, voire suspect. Aussi en recommandera-t-on la lecture à qui souhaite, non seulement découvrir la discipline, mais encore l'aborder de manière critique avec l'auteur et, parfois, contre elle.

IMAGES D'ALGERIE. UNE AFFINITE ELECTIVE

Pierre Bourdieu

Images d'Algérie. Une affinité élective

Graz : Actes Sud/Sindbad/Camera Austria, 2003

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

2003, 29, 3, 477-479

Conçu par Franz Schultheis et Christine Frisinghelli, cet ouvrage accompagne une exposition itinérante qui rassemble une série de photographies prises par Pierre Bourdieu sur le terrain de ses premières recherches en Algérie, entre 1958 et 1961, où on le découvre en train de forger ses outils théoriques et méthodologiques au contact d'une population en guerre, avec tous les risques qu'on devine.

Ces clichés, au départ, n'étaient pas destinés à être exposés publiquement ni à être réunis dans un livre ; il s'agissait plutôt de conserver les traces et les moments d'une démarche de recherche où la photographie ne constitue qu'une technique de recueil de données parmi d'autres, aux côtés de l'analyse statistique, de l'entretien en profondeur ou du questionnaire standardisé auxquels aura également recours Bourdieu. L'usage du *Rolleiflex* ou du *Leica*, en l'occurrence, lui permet alors de prendre ses distances par rapport à des situations qui, souvent, le révoltent, mais aussi - et paradoxalement - de s'en rapprocher à travers l'attention que la photographie, à la fois, exige et autorise pour les moindres détails de la vie quotidienne. A la différence du reporter photographe, le sociologue s'attache moins à rendre compte du fait ou de l'événement qui va marquer l'actualité qu'à en restituer le contexte si bien que, dans ces portraits de paysans, ces visages, ces gestes, ces femmes allant au puits, ces artisans à leur ouvrage, il n'est question de la guerre d'Algérie que de manière indirecte. Les camps de regroupement, les villages aux toits défoncés, les slogans politiques, les petits métiers de la survie, voire certaines scènes de rue semblent, par contre, aller droit au fait. Ce serait pourtant succomber à l'illusion rétrospective que de leur prêter, d'entrée de jeu, une valeur de témoignage ou une portée militante, non que celle-ci soit absente, mais elle n'est sans doute pas l'essentiel.

Certes, ce « spectateur engagé » dont parlait Raymond Aron, son futur patron à la Sorbonne, Pierre Bourdieu l'est aussi à sa manière en Algérie. Mais à l'époque, et de son propre aveu, ces photographies remplissaient d'abord deux fonctions : « La fonction documentaire : il y a des cas où je faisais des photographies pour pouvoir me souvenir, pour faire des descriptions après, ou bien des objets que je ne pouvais pas emporter et que je photographiais ; dans d'autres cas, c'était une façon de regarder (...) une façon d'intensifier mon regard, je regardais beaucoup mieux et puis, souvent, c'était une entrée en matière » (pp.21-23).

Des interlocuteurs sollicitant le chercheur pour une prise photographique, et non l'inverse, cela arrive quelquefois, et Bourdieu ne cache pas dans son entretien avec Schultheis les sentiments qui le lièrent très tôt à ce pays et à ces habitants avec lesquels il se sera efforcé - avant même d'en discuter les conséquences méthodologiques au terme de *La misère du monde* - d'entrer dans une relation de compréhension, sinon mutuelle, du moins approfondie. Aussi les quelque cent soixante clichés que présente ce livre nous en apprennent-ils autant sur leur auteur que sur les sujets qu'il s'est ou qui l'ont choisi tant il est vrai qu'un travail empirique rigoureux ne saurait faire l'impasse sur cette dimension réflexive. En Algérie, c'est en marchant que le chercheur aura appris à marcher, et si le lecteur ne trouvera pas dans ce livre - à la différence de nombreux manuels dits d'anthropologie visuelle - un discours de la méthode photographique, il ne manquera pas de goûter aux joies que procure la découverte d'une pratique à *chaud* du métier de sociologue.

Jusqu'à l'automne 2001, Pierre Bourdieu aura été en mesure de collaborer à ce projet collectif en décidant de la façon dont devaient être regroupés des photographies pour partie inédites et des textes quelquefois difficiles d'accès, mais ayant tous fait l'objet de publications antérieures. Cinq séquences thématiques structurent cet ouvrage, séquences auxquelles correspondent autant de préoccupations récurrentes de l'auteur, et qui souvent recèlent des observations - sur le port du voile, par exemple, ou sur le rapport des familles à l'institution scolaire - qui n'ont rien perdu de leur intérêt près d'un demi-siècle plus tard. La description de ce que la guerre change dans les habitudes ou les déplacements de la population algérienne, mais aussi le relevé minutieux du plan de la maison traditionnelle kabyle par opposition aux alignements au cordeau des *gourbis* construits par l'armée française, aident aussi à décrypter les photographies : le texte, ici, illustre l'image.

Le lien entre *habitus* et habitat ; la répartition des tâches entre les genres ; la différence entre l'*hexis* corporelle de l'homme et celle de la femme ; le malheur des *fellahs* privés de leurs terres, assis à l'ombre d'un arbre à tuer le temps ou, à l'inverse, travaillant au coude à coude pour les colons ; l'afflux de ces déracinés vers les villes et la formation d'un sous-prolétariat urbain, précaire et misérable ; la vie au jour le jour de ces vendeurs à la sauvette, colporteurs en tous genres et autres cireurs de chaussures qui s'extasient devant des vitrines où brillent des biens auxquels leurs maigres ressources ne leur donneront jamais accès : tels sont quelques-uns des thèmes de jeunesse qu'on retrouve dans ce livre posthume.

Mais c'est la photographie qui, ici, compte d'abord : une femme voilée au guichet de l'« auto-école moderne », et voilà qu'en un clin d'œil Bourdieu s'épargne un long discours sur la rencontre entre tradition et modernité. D'autres clichés jouent de ce même contraste, en particulier ceux pris dans un environnement urbain où prolifèrent les

affiches publicitaires comme la propagande gouvernementale. Les tirages noir-blanc, parfois des originaux, sont reproduits sous divers formats et, pour l'exposition au moins, accompagnés de légendes qui permettent de les situer et de les dater. Toutes ces images sommeillaient dans les archives du sociologue, aujourd'hui disparu, mais dont le travail demeure ainsi - quelles que soient les réserves qu'il inspire parfois sur le plan théorique - une source d'inspiration pour qui ne craint pas de se salir les mains au contact d'un terrain d'enquête attachant en sachant, comme Pierre Bourdieu le fit si bien, vivre et penser avec passion.

POUR UNE PO(Ï)ETIQUE DU QUESTIONNAIRE EN SOCIOLOGIE DE LA CULTURE. LE SPECTATEUR IMAGINE

Emmanuel Ethis

Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture.

Le spectateur imaginé

Paris : L'Harmattan, 2004

CARNETS DE BORD

2004, 8, 66-67

Après plusieurs années d'enquête sur les pratiques culturelles, ce bilan critique propose un ensemble de réflexions sur le métier de sociologue. Ici, un sociologue aux prises avec des chiffres, des acteurs et des situations qui, s'ils ne parlent pas d'eux-mêmes, engendrent toutes sortes de discours en concurrence avec ses propres analyses. Les données statistiques sur la consommation culturelle produisent autant qu'elles reflètent une image de la société où on les recueille ; elles permettent aux uns et aux autres de s'évaluer et, surtout, de s'entre-évaluer. Il en va de même, à un autre niveau d'observation, de l'idée que chacun se fait de tel ou tel spectacle, concert ou vernissage auquel il vient d'assister : ce qu'il tient pour son interprétation personnelle n'est bien souvent que le résultat d'une discussion avec autrui, d'une lecture de la presse spécialisée ou encore d'une bienséance de circonstance. Aussi faudrait-il pouvoir remonter, en deçà des données que livre le questionnaire, aux sources de la formation de nos jugements de valeur, là où se constitue ce qu'Emmanuel Ethis nomme « la personnalité culturelle d'un individu » et où prend forme cet univers peuplé de référents - donc de références - que chacun est susceptible d'invoquer pour justifier ses préférences ou ses choix.

La figure d'un individu enfermé dans des goûts eux-mêmes déterminés par une position sociale ne suffit pas, soutient l'auteur, à rendre compte de ses pratiques culturelles. Encore faut-il considérer comment cet individu communique avec ses semblables, la façon dont il se construit au contact d'autrui, le tissu de relations dans lequel il est pris et dont il s'éprend. Par ailleurs, les enquêtes critiquent souvent l'instrument d'enquête élaboré par le chercheur ; ils opposent la complexité de leurs pratiques, de leurs motivations ou de leurs trajectoires au caractère réducteur du questionnaire qu'on leur soumet ; ils réfutent la pertinence du regard sociologique dont ils disent connaître à l'avance le résultat. Ce que produit la question sur celui que l'on interroge, ce qu'elle lui

fait, la manière dont elle l'amène à prendre position mérite ainsi réflexion, du moins pour qui, ancien élève de Jean-Claude Passeron à Marseille, il n'y a pas de raisonnement sociologique qui ne comprenne une (auto-) critique de ses outils de recherche.

Le questionnaire, objet de médiation et fiction narrative : tel est le titre d'un premier chapitre où l'auteur s'interroge sur les divers registres que convoque l'enquête sur un « terrain » - celui des pratiques culturelles - « qui n'est autre qu'un décor habité ressemblant à une reproduction plus ou moins fidèle de ce que l'on croit être la réalité » (30). Ces registres sont au nombre de trois : celui de l'expertise, du jugement et de la compétence, lorsqu'on s'intéresse aux raisons données pour le choix de tel film ou de telle musique. Celui de la mémoire, du souvenir et de l'affirmation de soi, où l'on vise à comprendre comment se cristallisent les goûts et dégoûts. Enfin, celui de l'identité que le recours à quelques variables indépendantes comme le genre, l'origine, le niveau de formation ou encore la profession est censé cerner. De la combinaison de ces trois registres se dégage une esquisse : celle de notre « personnalité culturelle » - la notion est, explicitement, empruntée à Ralf Linton - telle que le questionnaire nous invite à la dessiner. Celui ou celle qui s'applique à répondre honnêtement à toutes ces questions trouve là l'occasion de confronter ses valeurs ou, plus exactement, la représentation qu'il se fait de ses valeurs à la logique et au jeu que lui propose le sociologue : « Au fur et à mesure qu'il remplit un questionnaire, l'enquêté se voit contraint à se situer dans un espace de propriétés pré-construites par une problématique d'enquête qu'il ignore, mais qui doit néanmoins le conduire à répondre comme s'il était en territoire connu » (45).

Divers exemples de questionnaires reproduits en annexe attestent de la difficulté et des malentendus auxquels peut conduire l'exercice sans même parler des refus de répondre et autres tactiques de détournement ou de résistance qu'inventent certains enquêtés face à l'inanité de la question qu'on leur pose. Lorsque les faits empiriques sont d'abord des faits de langage, observer, c'est communiquer et veiller, par exemple, à ce que les catégories au travers desquelles nous cherchons à reconstruire les préférences des spectateurs de cinéma correspondent peu ou prou à l'idée qu'ils ou elles se font du septième art. Ainsi, au sortir d'une recherche sur les genres cinématographiques préférés des Français, Emmanuel Ethis obtient quelque 101 items différents (!) en demandant à ses interlocuteurs d'identifier et de classer les extraits de film qu'il leur soumet. Certes, comme nous l'apprend n'importe quel manuel d'enquête, il existe des questions ouvertes, semi-ouvertes et fermées, ces dernières étant vouées à combler l'écart entre les mots et les choses. Mais il serait vain d'ignorer qu'aussi bien pensé soit-il, le questionnaire demeure une fiction narrative si bien que, dans le cas d'enquêtes sur les pratiques culturelles partout devenues coutumières sauf en Suisse, « la mesure qu'elles prennent n'est jamais tout à fait une mesure de pratique effective, mais une mesure de la manière dont une pratique « fait symboliser », dont elle ouvre sur une parole, dont elle enclenche une ouverture sur soi et sur le monde imaginé de chacun, dont, enfin, elle métamorphose les relations d'un individu à ce monde-là » (69).

Sur la base de travaux menés tant au festival d'Avignon en 1997 qu'à celui de Cannes trois ans plus tard, l'auteur nous livre ensuite plusieurs développements sur la condition de « spectateur » partagé entre, d'un côté, divers régimes d'existence selon les lieux ou les moments et de l'autre, la représentation que se font les organisateurs de celles et ceux qui fréquentent leur manifestation. Ainsi le chapitre second s'ouvre-t-il sur le constat d'une dynamique institutionnelle d'ensemble qui, à Cannes, lie « sélection officielle » et « hors sélection » comme, à Avignon, le *in* et le *off*. Un seul et même public va d'un

spectacle à l'autre, voit - ou cherche à voir - un film ici, l'autre là. A Cannes, toutefois, « n'est pas festivalier qui veut et, de surcroît, tous les festivaliers ne se valent pas » (80), l'obtention d'une accréditation officielle faisant l'objet de démarches spécifiques pour se faire reconnaître de l'institution. Les attentes de ces spectateurs qui, s'ils n'appartiennent pas au monde du cinéma, n'en sont pas moins de fervents amateurs, leurs motivations, leurs habitudes, leur perception du festival méritent qu'on s'y attarde pour comprendre ce qu'il en est de la cinéphilie, cette passion qui entraîne certains à se prendre pour Visconti ou pour Bardot. A Avignon, par contre, l'enquête portait sur les raisons du choix de tel ou tel spectacle d'où il ressortait - comme le montrent par ailleurs d'autres travaux - l'importance du bouche-à-oreille par rapport au rôle, mineur, joué par la critique. Le spectateur fait son marché au sein d'une offre surabondante, il picore des bribes d'information au gré de ses rencontres, il s'investit avec avidité dans le jeu qu'on lui propose. Dans l'un et l'autre cas, Ethis s'intéresse à des « croyants » dont, certes, il décrit avec précision la foi et les pratiques, mais les résultats qu'il obtient, avouons notre déception, ne réservent que peu de surprises. Aussi mieux vaut sans doute s'en tenir pour plus de détails aux deux ouvrages déjà parus à la suite de ces enquêtes.

Quant au dernier chapitre de cet ouvrage issu, il faut le préciser, d'une thèse d'habilitation, il revient, lui, sur le métier de sociologue et sur les problèmes épistémologiques que pose la construction d'un questionnaire sur les pratiques culturelles. Par-delà ce que les enquêtés déclarent, comment savoir ce qu'ils font et, même, ce qu'ils éprouvent ou ressentent ? Les données jadis recueillies par Pierre Bourdieu et Alain Darbel sur l'écart entre temps subjectif et durée effective de la visite faite au musée selon les diverses classes sociales peuvent être interprétées, montre l'auteur, de façon très différente qu'ils ne le firent à l'époque. Surtout, il leur aurait fallu accorder plus de considération à la difficulté - pourtant évidente - d'estimer ce temps puis de le dire, ceci sous peine d'aboutir à des conclusions par trop sommaires s'agissant de la légitimité relative de telle ou telle pratique culturelle. « Le temps n'existe pas, il n'existe que des médiations temporelles » (127) : à son tour, un questionnaire auto-administré auprès de 350 personnes auxquelles on demandait combien de temps durait la séquence filmique qui venait de leur être projetée met en lumière de très larges écarts entre les réponses. Comment expliquer alors pareilles différences ? Pour Emmanuel Ethis, « la perception du temps filmique relève d'un apprentissage effectué en autodidacte et ciselé d'ajustements incessants qui ont d'abord pour finalité d'appréhender une sorte de *climat temporel* » (134). En outre, il semble bien qu'en règle générale, les écarts que l'on constate vont de pair avec la manière différente qu'ont les spectateurs de recevoir l'épisode qui se déroule sous leurs yeux, l'histoire que raconte l'écran. Là encore, l'expérience temporelle du spectateur est au cœur de la démarche d'un chercheur qui, par-delà le chiffre statistique, s'efforce d'éclairer les moindres recoins du rapport singulier qu'entretiennent ses interlocuteurs avec l'univers foisonnant des biens culturels. A ce titre, l'ouvrage ne manquera pas d'intéresser celles et ceux qui préoccupent, de manière très concrète, les questions de méthode en sociologie de la culture.

Références

Bourdieu P. et Darbel A., avec Schnapper D. (1966), *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, Minuit.

Ethis E., sous la dir. (2001), *Aux marches du palais : le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française.

Ethis E., sous la dir. (2002), *Avignon, le public réinventé : le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française.

LE VIETNAM, UN CINEMA DE L'APOCALYPSE

Laurent Tessier

Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse

Paris : Cerf-Corlet, 2009

SOCIOLOGIE DE L'ART

2011, *OpUS 16 (Nlle série)*, 233-237

Qu'est-ce qui fait qu'un film suscite la controverse ? Et comment modifie-t-il la perception collective d'un conflit aussi décisif que le fut la guerre du Vietnam pour la société nord-américaine ? Tel est le point de départ de cet ouvrage qui, issu d'une thèse préparée sous la direction de Raymond Boudon, ne manquera pas d'intéresser celles et ceux, nombreux dans ma génération, à se révolter contre un « monde libre » défendu à coup de napalm et de bombes à billes. Mais parce que les films « vietnamistes » ont largement contribué « à pérenniser certaines représentations de la guerre » (p.271), ce livre passionnera également toutes celles et ceux qu'apostrophent, au cinéma et ailleurs, les mises en images des conflits, massacres et autres génocides d'aujourd'hui. Une contribution, donc, à la fois éclairante et opportune, où Laurent Tessier commence par s'interroger, en sociologue, sur la notion de « genre » cinématographique et sur le passé d'un cinéma de guerre qui va de *Naissance d'une nation* réalisé par David W.Griffith, en 1915, aux fictions proposant une version « western » de la guerre du Vietnam comme *Les Bérets verts*, de et avec John Wayne, en 1968. Un John Wayne dont, pour les vétérans du Vietnam, « les films resteront le symbole de ce modèle impossible à reproduire : celui de leurs pères » (p.27). La plupart de ces films de guerre empruntent certaines figures ou scènes obligées les uns aux autres ; ils se répondent à travers le temps avec, toutefois, quelques surprises comme le peu de pellicule consacrée à la guerre de Corée. Souvent, et dès l'entre-deux guerres, les studios d'Hollywood obtiennent l'aide de l'armée américaine pour le matériel et pour les décors. Plus tard intervient la télévision, qui chaque jour relate la guerre en direct à la nation américaine et qui, du même coup, inspire le cinéma de fiction, comme le feront également le photojournalisme, la littérature, ou encore les témoignages de soldats revenus du front.

Pourtant, aucun film « vietnamiste » majeur n'est tourné avant la fin des années 1970, et l'on peut s'en étonner. Faut-il attribuer ce silence à une saturation du public ? Ou à la contestation toujours plus bruyante de cette guerre, qui aurait freiné les ardeurs des producteurs ? Toujours est-il que la question de savoir comment représenter ce qui se

passé au Vietnam se pose alors avec acuité, en particulier pour des vétérans qui, une fois rentrés au pays, commencent à s'organiser pour la défense de leurs droits et, surtout, pour que soit reconnue la valeur des sacrifices consentis. Mais, durant les années 1970, ce sont encore, pour la plupart, des films de série B ou des productions indépendantes en marge d'Hollywood qui raconteront leur histoire, bien malgré eux le plus souvent. Diffusés dans les *drive-in* ou, pour ce qui est des réalisateurs indépendants, dans des circuits plus marginaux, ces films contribuent à fixer une certaine image de la guerre et de ceux qui la firent. Or « c'est en grande partie à cause de ces premières productions souvent caricaturales que les vétérans vont vouloir générer des productions qu'ils considèrent comme authentiques » (p.89).

Après le massacre de My Lai, au printemps 1968, ces vétérans, en effet, passent volontiers pour des psychopathes sans foi ni loi, traumatisés par les combats et incapables de se réadapter à la vie américaine. Mais à la fin de la décennie, plusieurs films affichent la volonté de « dire la vérité » sur ce conflit, *Voyage au bout de l'enfer*, de Michael Cimino notamment. Une œuvre qui « contribue à fixer une manière d'envisager la guerre en tant que problème 'intérieur', duquel les ennemis disparaissent en grande partie : le Vietnam, c'est ici avant tout le traumatisme d'une génération, la guerre intérieure aux vétérans et aux Etats-Unis » (p.125). Ces productions d'un nouveau genre vont aider certains vétérans à entamer leur « processus de guérison » (p.93) ; elles deviendront en quelque sorte des « classiques » pour avoir su retracer de manière enfin authentique ce que vivaient ces combattants sur le terrain. La description détaillée de ces films de référence et de la façon dont ils traitent le conflit permet à l'auteur de montrer comment, au travers des thèmes qu'ils abordent, une nouvelle image de la guerre se dessine. Seul *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola en 1979 se singularise par le fait d'avoir très peu à voir, en réalité, avec ce qui s'est passé au Vietnam. La folie des personnages, le « wagnerisme » des décors, ou encore l'ambiguïté du message délivré ne l'empêcheront pas de connaître un immense succès - ce qui tendrait à prouver que, comme l'affirmait en esthète Theodor W.Adorno, la « vérité » d'une œuvre ne saurait se réduire à son degré de réalisme. Quant à la première livraison de la série des *Rambo*, au début des années 1980, elle contribue à la réintégration des vétérans à la vie américaine, mais de manière paradoxale en mettant en scène un Sylvester Stallone, certes, profondément traumatisé, victime des choix faits par son gouvernement, mais soucieux de justice et, surtout, toujours prêt à défendre les vraies valeurs d'une nation que trahissent ses politiciens corrompus. Le vétéran solitaire en fuite dans une forêt américaine qu'il transforme en jungle vietnamienne, le chassé se faisant chasseur, déclare, lorsqu'une nouvelle mission au Vietnam lui est proposée : « Nous voulons juste que notre pays nous aime autant que nous l'aimons » (cité p.157). Ces vétérans jusqu'ici décrits comme alcooliques, toxicomanes, violeurs ou asociaux, il est temps que l'Amérique leur fasse une place, qu'elle les reconnaisse ainsi que le réclame John Rambo.

En se fondant sur le dépouillement des revues et journaux publiés par les associations de vétérans, principalement la *Vietnam Veterans of America*, ainsi que sur quelques entretiens, Laurent Tessier tente également de rendre compte des réactions de ces « soldats perdus », rejetés et ignorés, face à des films dont ils constituent un public à la fois critique et impliqué. Critique, car ces vétérans, s'ils ne s'accordent pas toujours sur l'« authenticité » d'un film, refusent à l'unisson qu'un sujet comme la guerre du Vietnam soit traité à la légère. Impliqué, parce que certains d'entre eux, le capitaine Dale Dye par exemple, interviennent comme conseillers, scénaristes ou acteurs dans ces films. Certains se feront même producteurs, voire réalisateurs tel Oliver Stone, dont *Platoon*, en 1986, se

veut « 'le' film qui va enfin dire la vérité sur l'expérience des soldats américains au Vietnam » (p.187). Qu'il s'agisse de collaborer à l'écriture du scénario, de préparer les acteurs en les soumettant à un entraînement spécifique dans les marais de Louisiane, ou encore de prendre en charge certains rôles-clefs, des vétérans n'hésitent pas à apporter leur concours au cinéaste : ce film, réalisé par un ancien du Vietnam comme eux, c'est un peu le leur.

Quant à l'édification du *Vietnam Veterans Memorial*, « the healing stone », la pierre qui soigne, un monument inauguré le 13 novembre 1982 à Washington, elle marque également un tournant dans la fermentation de la mémoire collective américaine. Dorénavant, films de fiction, documentaires, téléfilms, ou encore pièces de théâtre iront, pour la plupart, dans le sens d'une meilleure reconnaissance de ce que vécurent les morts et les vivants. Les vétérans ne s'y trompent pas du reste, qui saluent le caractère souvent réussi de productions permettant de transmettre aux jeunes générations une expérience jusqu'ici difficile à dire. L'authenticité est revendiquée et mise en avant comme argument de promotion d'un film comme *Platoon*, et sur elle se fonde désormais la crédibilité du propos cinématographique. En 1987, la sortie de *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick est ainsi saluée par la presse vétérane comme un hommage à l'esprit de corps des *marines*. Si les œuvres produites à la fin des années 1980 arrivent, en quelque sorte, après la bataille, elles n'en sont pas moins l'aboutissement d'une longue série qui voit les films se répondre les uns aux autres, « chacun ayant pour objectif de corriger la vision que donnaient les précédents » (p.289). On peut même parler, pour la décennie qui s'achève alors, d'une « mode vietnamiste », les héros de cette guerre se voyant célébrés au travers, non seulement d'un ensemble de productions conçues selon le même canevas, mais encore d'une panoplie de produits dérivés que commercialisent les associations de vétérans. La guerre du Vietnam s'avère, désormais, dans tous les sens du terme, « récupérée ».

Cette guerre demeure, aujourd'hui encore, et pour beaucoup d'Américains, « une référence négative, souvent appliquée aux conflits contemporains quand ceux-ci tournent mal » (p.271). En 1988, un *Rambo III* viendra même faire le lien avec la guerre menée - et perdue - par l'Union soviétique en Afghanistan. Mais à partir des années 1990, rares deviendront les films à s'intéresser encore au conflit vietnamien : « le sujet vietnamiste, en effet, n'est plus problématique » (p.274), et Hollywood a entre temps passé à autre chose. Quant aux vétérans dont, en conclusion de son captivant ouvrage, Laurent Tessier décrit une journée « portes ouvertes » organisée, le 28 septembre 2002, dans le quartier du Queens, à New York, ils sont devenus ces héros que la nation écoute lorsque, tels des « grands-pères respectés, ils se réunissent pour évoquer leurs exploits de jeunesse » (p.287).

KUNSTSOZIOLOGIE

Dagmar Danko

Kunstsoziologie

Bielefeld : Transcript Verlag, 2012

REVUE SUISSE DE SOCIOLOGIE

2013, 39, 1, 158-160

Alors que l'art passe communément pour être le fait d'individus dotés de capacités créatrices hors du commun, que peut bien nous en dire une discipline plutôt vouée à l'observation de la vie sociale, des structures qui l'encadrent ou de la dynamique collective sur laquelle elle repose ? Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, Jean-Marie Guyau se proposait, déjà, de répondre à cette question, et les travaux n'ont cessé depuis d'alimenter la réflexion sur les relations entre art et société. Tenter un bilan de ce que nous apprend la sociologie sur la production, la distribution et la réception de ce que l'on désigne comme une « œuvre d'art » n'est pas une mince affaire, qui plus est, en cent cinquante pages. Mais Dagmar Danko s'en sort avec brio, et le regard comparatif qu'elle porte sur l'état de la recherche en Allemagne par rapport à la France ou aux Etats-Unis intéressera tout particulièrement le lecteur francophone. Procédant de manière chronologique, elle nous permet de mesurer les progrès accomplis sur le plan de la théorie ou de la méthode ainsi que la portée des divers résultats empiriques accumulés jusqu'ici. Le tout, sans jamais déroger à la neutralité axiologique qui sied à ce genre de présentations à destination d'un public cultivé ou en voie de l'être, étudiantes et étudiants notamment. Un petit ouvrage, par conséquent, très utile, et dont la lecture s'avère à la fois aisée et stimulante pour qui s'intéresse à la sociologie des arts.

Après une brève introduction où elle définit son parti, l'auteure s'attache à délimiter le domaine que couvre cette spécialité qui lui est chère, à commencer par la littérature ou la musique. Mais les expressions artistiques auxquelles s'attache la sociologie des arts relèvent de bien d'autres terrains encore : la danse, le théâtre, la photographie, l'architecture ou le cinéma, pour n'en citer que quelques-uns. Les enquêtes portent tantôt sur la « culture légitime », tantôt sur celle dite « de masse », et de plus en plus souvent désormais, sur le brouillage des frontières entre l'une et l'autre. Si le philosophe ou l'historien d'art se posent souvent les mêmes questions, ils les résolvent par des moyens différents, une posture épistémologique ou des méthodes d'investigation qui leur sont propres. L'objet peut être partagé, mais le regard ne l'est pas même si, comme le note

Howard S. Becker, les historiens d'art produisent souvent de meilleurs travaux que les sociologues. Ces derniers qui, pour Nathalie Heinich, auraient d'ailleurs intérêt à se concentrer sur la seule réception, non pas sur ce que les œuvres « disent », mais bien sur ce qu'elle « font ».

Historiquement, les précurseurs ne manquent pas, de Germaine de Staël à Pierre-Joseph Proudhon, d'Hyppolite Taine à Thorstein Veblen. Mais, surtout, l'art n'a pas manqué de retenir l'attention des « pères fondateurs », qu'il s'agisse de son rapport avec la religion pour Durkheim, avec le processus de rationalisation pour Weber, ou encore avec le bouillonnement de la vie chez Simmel, lecteur de Nietzsche. En 1930, le septième congrès de la Société allemande de sociologie donnera lieu, par la suite, à un vif débat sur la tâche et les méthodes de la sociologie de l'art. Puis, en exil aux Etats-Unis, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer découvriront Hollywood et l'industrie culturelle, et même si l'œuvre du premier nommé relève pour l'essentiel de la philosophie, ses remarques sur des questions de méthode, voire de technique d'enquête demeurent judicieuses. La controverse qui l'opposera à Alphons Silbermann – une figure souvent ignorée en France – est du reste retracée en quelques lignes, et l'on comprend mieux ce que fut en Allemagne le débat entre, d'une part, l'Ecole de Francfort et ses héritiers, et de l'autre, les tenants d'une sociologie empirique non dépourvue d'ambition théorique pour autant telle que la défendait René König. Avec son livre inachevé sur Mozart et ses écrits sur l'art africain, Norbert Elias appartient également à l'histoire de la sociologie des arts comme, de l'autre côté du Rhin, Roger Bastide, Pierre Francastel, Lucien Goldmann ou Jean Duvignaud, des pionniers plutôt que des précurseurs. Mais il faudra attendre Raymonde Moulin pour qu'en France, le travail d'enquête sur le terrain s'impose définitivement comme un passage obligé pour qui prétend à être reconnu comme un spécialiste de la discipline s'agissant d'un objet de recherche qui, on le sait, invite volontiers à la spéculation en chambre ou en bibliothèque.

Plutôt que de poursuivre avec la litanie des auteurs ainsi évoqués, mieux vaut sans doute s'arrêter au chapitre quatrième, où Danko met en regard ces trois incontournables de la sociologie de l'art que sont à ses yeux Pierre Bourdieu, Howard S. Becker et Niklas Luhmann. Autrement dit : le « champ », le « monde » et le « système », trois concepts qui ne sont pas interchangeables et dont elle retrace avec précision l'usage qu'en font ces « classiques », eux aussi, désormais, dans leurs travaux respectifs. Le premier, à propos de la photographie ou du musée dès les années soixante du siècle dernier, puis dans ses travaux sur la distinction sociale et les pratiques dites « culturelles » notamment. Le second, dont l'ouvrage sur les mondes de l'art paru dans les années quatre-vingt est précédé d'un travail de longue haleine sur la question de l'étiquetage ou du label. Le troisième, enfin, qui propose en 1995 d'aborder l'art comme un sous-système spécifique au sein de la société. Chacun de ces apports est clairement présenté, décortiqué et discuté par notre auteure, qui insiste également sur le rôle joué par certains artistes dans la réflexion de ce trio : Hans Haacke dialogue avec Bourdieu et inspire Becker tandis que le duo britannique *Art & Language* permet à Luhmann d'illustrer sa thèse. Au passage, on relèvera également quelques remarques – qui mériteraient d'être approfondies – sur la réception réservée aux travaux des uns et des autres de part et d'autre du Rhin. S'il est hors de question de viser un dépassement des apports de chacun dans une synthèse qui, comme le disait Marx de Proudhon, risquerait bien de n'être qu'une erreur composée, on observe néanmoins qu'à chaque fois il est question, quel que soit le vocabulaire choisi, d'une sphère artistique autonome née par différenciation sociale. S'ils n'entrent jamais en confrontation directe à l'exception de quelques notes de bas de page*, tous trois

considèrent à des degrés divers que l'art est, selon une maxime devenue banale, « socialement construit ». Mais les questions de recherche qu'ils abordent et la manière dont ils les formulent diffèrent profondément.

Trois thèmes permettent de mettre en lumière les forces et faiblesses de chacune de ces théories : d'abord, la façon dont chacun traite de l'homogénéité ou, à l'inverse, de l'hétérogénéité de la sphère artistique. Ensuite, la place qu'ils font ou non aux acteurs ou, comme l'aurait dit Weber, à l'agir social dans leur problématique personnelle. Enfin, la manière dont chacun d'entre eux lie description, compréhension et explication, ces trois versants indissociables de toute démarche sociologique. La discussion que conduit Danko éclaire les positions prises comme celles qui restent à prendre, car la sociologie des arts ne saurait se réduire aujourd'hui à cette trinité-là, aussi prestigieuse soit-elle. Un ultime chapitre de ce livre est ainsi consacré à la présentation d'autres orientations de recherche, d'autres chantiers ouverts parallèlement : les travaux de Richard A. Peterson sur la production de la culture et le débat international auquel ils ont donné lieu, mais aussi la sociologie de la médiation telle que la prône Antoine Hennion, lecteur de Latour, ou encore le regard porté sur les arts par les *gender studies*, dans le monde anglo-saxon d'abord, puis en France, sous l'impulsion de Marie Buscatto et Hyacinthe Ravet par exemple. Autant d'approches nouvelles que résume notre auteure en ajoutant les références bibliographiques indispensables pour qui souhaiterait en savoir plus. L'exercice s'avère périlleux dès l'instant où il est impossible de rendre justice à toutes et tous, comme en atteste le trop peu de place faite, à mon sens, aux écrits de Pierre-Michel Menger ou de Bernard Lahire notamment. Mais cette synthèse est aussi l'occasion de découvrir ce qui se fait en Allemagne et d'échapper à l'enfermement franco-français qui marque certains des débats récurrents de la discipline autour, surtout, des résultats obtenus sur le terrain dit de la « sociologie des œuvres ».

L'artiste et ses conditions de travail, le précarat artistique, la pluriactivité, les incertitudes de la carrière retiennent, depuis les années 1970 au moins, l'attention de nombreux chercheurs. Mais aussi les relations entre l'art et le marché, avec les travaux de Raymonde Moulin, Hans-Peter Thurn, Tasos Zembylas ou Alain Queminn. Ceux sur les musées ou sur l'art dans l'espace public, avec Volker Kirchberg ou Ulf Wuggenig notamment. Ou encore, l'intérêt toujours plus vif pour l'analyse des politiques culturelles, qu'il s'agisse de Karl-Siegbert Rehberg ou, plus récemment, d'Andrea Glauser et de son enquête sur les artistes en résidence. Là encore, la liste est longue des acquis et découvertes qu'il faudrait mentionner pour être complet, ce dont Dagmar Danko est la première consciente. Mais son ouvrage atteste de la réconfortante vitalité internationale d'un domaine d'investigation qui, pourtant, n'a jamais passé pour prioritaire aux yeux des instances qui financent la recherche scientifique ou font et défont les carrières académiques. Ne serait-ce qu'à ce titre, il mérite d'être lu.

* Sauf peut-être in Becker, Howard S. & Alain Pessin. 2005. Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'art - OPuS*, 8 : 165-180.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	5
VARIATIONS PAYSAGERES.....	9
LE FONCTIONNALISME EN SOCIOLOGIE : ET APRES ?	11
LA FRANCE SENSIBLE.....	17
LE PATRIMOINE REINVENTE	19
LE DETOUR. POUVOIR ET MODERNITE	23
VICHY ET L'IMAGINAIRE TOTALITAIRE.....	29
L'AVENTURE DE LA SCULPTURE MODERNE, XIXE ET XXE SIECLES	33
DEFINING MODERN ART. SELECTED WRITINGS.....	37
THE TRANSFORMATION OF THE AVANT-GARDE - THE NEW YORK ART WORLD 1940-1985.....	41
LA PLUME ET LE PINCEAU - ODILON REDON ET LA LITTERATURE.....	45
CONSTRUCTING A SOCIOLOGY OF THE ARTS.....	49
L'EVASION DOMESTIQUE - ESSAI SUR LES RELATIONS D'AFFECTIVITE AU LOGIS.....	51
THE DESTRUCTION OF TILTED ARC: DOCUMENTS.....	53
LA GLOIRE DE VAN GOGH	57
LA CONSTRUCTION DE LA SOCIOLOGIE	61
LA VILLE A VUE D'OEIL. URBANISME ET SOCIETE.....	65
CRITIQUES D'ART DE SUISSE ROMANDE	69
MODE ET SOCIETE. ESSAI SUR LA SOCIOLOGIE DU VETEMENT.....	73
POUR UNE SOCIOLOGIE ESTHETIQUE.....	77
THE DESTRUCTION OF ART. ICONOCLASM AND VANDALISM SINCE THE FRENCH REVOLUTION	79
SIMMEL ET LA MODERNITE	83
LA PYRAMIDE SYMPHONIQUE	89
CULTURES EN VILLE, OU DE L'ART ET DU CITADIN	91

LE SENS CRITIQUE. LA RECEPTION DE NATHALIE SARRAUTE PAR LA PRESSE	95
LE STYLE DOCUMENTAIRE. D'AUGUSTE SANDER À WALKER EVANS 1920-1945.....	101
LA SOCIOLOGIE DE L'ART	107
IMAGES D'ALGERIE. UNE AFFINITE ELECTIVE.....	111
POUR UNE PO(I)ETIQUE DU QUESTIONNAIRE EN SOCIOLOGIE DE LA CULTURE. LE SPECTATEUR IMAGINE	115
LE VIETNAM, UN CINEMA DE L'APOCALYPSE.....	119
KUNSTSOZIOLOGIE.....	123

Dans la même collection :

Sociograph n°1, 2007, *Monitoring misanthropy and rightwing extremist attitudes in Switzerland, An explorative study*, Sandro Cattacin, Brigitta Gerber, Massimo Sardi, Robert Wegener

Sociograph n°2, 2007, *Marché du sexe et violences à Genève*, Ägi Földhàzi, Milena Chimienti

Sociograph n°3, 2007, *Évaluation de la loi sur l'intégration des étrangers du Canton de Genève*, Sandro Cattacin, Milena Chimienti, Thomas Kessler, Minh-Son Nguyen et Isabelle Renschler

Sociograph n°4, 2008, *La socio et après? Enquête sur les trajectoires professionnelles et de formation auprès des licencié-e-s en sociologie de l'Université de Genève entre 1995 et 2005*, Stefano Losa et Mélanie Battistini, avec Gaëlle Aeby, Miriam Odoni, Emilie Rosenstein, Sophie Touchais, Manon Wettstein

Sociograph n°5a, 2009, *Marché du sexe en Suisse. Etat des connaissances, best practices et recommandations, Volet 1 – Revue de la littérature*, Géraldine Bugnon, Milena Chimienti avec la coll. de Laure Chiquet

Sociograph n°5b, 2009, *Der Sexmarkt in der Schweiz. Kenntnisstand, Best Practices und Empfehlungen, Teil 1 – Literaturübersicht*, Géraldine Bugnon, Milena Chimienti unter Mitarbeit von Laure Chiquet

Sociograph n°6a, 2009, *Marché du sexe en Suisse. Etat des connaissances, best practices et recommandations, Volet 2 – Cadre légal*, Géraldine Bugnon, Milena Chimienti, Laure Chiquet

Sociograph n°6b, 2009, *Der Sexmarkt in der Schweiz. Kenntnisstand, Best Practices und Empfehlungen, Teil 2 – Rechtsrahmen*, Géraldine Bugnon, Milena Chimienti, Laure Chiquet

Sociograph n°7, 2009, *Marché du sexe en Suisse. Etat des connaissances, best practices et recommandations, Volet 3 – Mapping, contrôle et promotion de la santé dans le marché du sexe en Suisse*, Géraldine Bugnon, Milena Chimienti, Laure Chiquet avec la coll. de Jakob Eberhard

Sociograph n°8, 2009, «*Nous, on soigne rien sauf des machines*». *Le pouvoir insoupçonné des aides-soignants en Anesthésie*. Sous la direction de Mathilde Bourrier. Aristoteles Aguilar, Mathilde Bourrier, Ekaterina Dimitrova, Solène Gouilhers, Marius Lachavanne, Mélinée Schindler, Marc Venturin.

Sociograph n°9, 2011, *The legacy of the theory of high reliability organizations: an ethnographic endeavor*. Mathilde Bourrier.

Sociograph n°10, 2011, *Unitarism, pluralism, radicalism ... and the rest ?* Conor Cradden.

Sociograph n°11, 2011, *Evaluation du projet-pilote Detention, Enjeux, instruments et impacts de l'intervention de la Croix-Rouge Suisse dans les centres de détention administrative*. Nathalie Kakpo, Laure Kaeser et Sandro Cattacin

Sociograph n°12, 2011, *A nouveau la ville ? Un débat sur le retour de l'urbain*. Sous la direction de Sandro Cattacin et Ägi Földhàzi

Sociograph n°13, 2011, *Capital social et coparentage dans les familles recomposées et de première union*. Eric D. Widmer et Nicolas Favez. Avec la collaboration de Gaëlle Aeby, Ivan De Carlo et Minh-Thuy Doan.

Sociograph n°14, 2012, *Les publics du Théâtre Forum Meyrin : Une étude à partir des données de billetterie*. Sami Coll, Luc Gauthier et André Ducret.

Sociograph n°15, 2013, *Migrations transnationales sénégalaises, intégration et développement. Le rôle des associations de la diaspora à Milan, Paris et Genève*. Jenny Maggi, Dame Sarr, Eva Green, Oriane Sarrašin, Anna Ferro.

Sociograph n°16, 2014, *Institutions, acteurs et enjeux de la protection de l'adulte dans le canton de Genève*. Sous la direction de Mathilde Bourrier. Alexandre Pillonel, Clara Barrelet, Eline De Gaspari, Maxime Felder, Nuné Nikoghosyan, Isabela Vieira Bertho.

Sociograph n°17, 2015, *Recensions 1983-2013*, André Ducret, Avant-propos de Jacques Coenen-Huther

